



## ***Vocal Wisdom* em português: a tradução de um tratado histórico de pedagogia vocal**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA

*Prof. Dr. Homero Velho*  
EM-UFRJ  
Homero.velho@musica.ufrj.br

**Resumo:** a literatura da pedagogia vocal no Brasil conta com poucas traduções de importantes textos históricos, dificultando seu amplo acesso aos alunos de canto e música de todo o país. A tradução do livro *Vocal Wisdom*, sobre os ensinamentos do pedagogo vocal do século XIX G. B. Lamperti, faz uma contribuição para essa bibliografia. Um dos grandes professores de canto do final do século XIX, Lamperti trabalha exclusivamente com metáforas, aforismos e simbologia na construção do seu método de canto. Foi necessário situar o livro dentro do contexto histórico da pedagogia vocal e conduzir a tradução com extrema cautela para que a linguagem subjetiva de seu método de canto não se perdesse através de uma tradução explicativa.

**Palavras-chave:** Tradução. Canto. Pedagogia vocal. Lamperti.

***Vocal Wisdom* in portuguese: translating a historical vocal treatise.**

**Abstract:** the vocal pedagogy literature in Brazil offers few translations of important historical treatises, making access to this information more difficult for students of singing and music in general. The translation of *Vocal Wisdom*, regarding the teachings of nineteenth century voice teacher G. B. Lamperti is a contribution to this literature in portuguese. One of the most famous voice teachers of his time Lamperti works exclusively with metaphors, aphorisms and imagery. It was necessary to place the book within the historical context of vocal pedagogy and work cautiously so that the original text would not lose its subjective character when translated into portuguese.

**Keywords:** Translation. Singing. Vocal pedagogy. Lamperti.

### **Introdução**

A pedagogia vocal é tema de extensa bibliografia fora do Brasil. Em um recente artigo, Farah (2019, p. 22) subdivide esta produção bibliográfica em cinco tipos distintos: científico, fisiológico, fonético e acústico, tratadista e de depoimento. Muitos desses livros são uma mistura dessas classificações, sendo as duas últimas categorias as mais utilizadas e difundidas entre professores e alunos de canto.

O interesse sobre pedagogia vocal tem uma longa história. Ainda de acordo com Farah (2019, p. 23) um dos primeiros autores a escrever sobre o canto solista foi o padre e estudioso espanhol Isidoro de Sevilla (560 – 636). Embora suas observações sejam mais relacionadas à estética do canto ele já se utiliza de uma linguagem metafórica para descrever as qualidades desejadas no canto solista de sua época.



Com o desenvolvimento da monodia dramática no final do século XVI e a ópera como novo gênero musical no seu enalce, o interesse por esta nova maneira de cantar faz com que compositores estabeleçam parâmetros claros de execução. Assim, o compositor e músico Giulio Caccini (1551 – 1618) publica seu tratado *Le Nuove Musiche* em 1602 no intuito de estabelecer normas de prática vocal e musical. Além de uma série de composições próprias o livro de Caccini também faz sugestões das qualidades vocais desejáveis que, neste alvorecer de um novo estilo, está associado a qualidades sonoras e musicais.

Foi através da descrição destas qualidades, atreladas as suas correspondentes sensações físicas, que o ensino do canto primeiro se desenvolveu. Essas qualidades foram incorporadas de tal maneira à pedagogia do canto que seu uso permanece até os dias de hoje. Sousa (2013) resume esse processo

Na tradição europeia de canto, o surgimento de uma terminologia específica para técnica vocal se confunde com o estabelecimento dos preceitos estéticos do tipo de canto solístico que domina a partir do período Barroco, conhecido até determinado período como *bel canto*, e mais tarde se desenvolvendo e tornando-se o que hoje se chama de canto erudito ou lírico.

É, portanto, num contexto absolutamente indistinto do musical que surgem alguns conceitos ligados à técnica: a voz de peito, a voz de cabeça ou de falsete, a uniformidade da voz ao longo da extensão, a respiração, que deve ser suficiente para não interromper palavras ou frases, as melhores vogais para corrigir um som estridente ou sem brilho. (SOUSA, 2013, p: 17)

Os tratados mais famosos do Barroco (*Opinioni de'cantori antichi e moderni*, de Pier Francesco Tosi, publicado em 1723; *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, de Giovanni Battista Mancini, publicado em 1774) contém regras de ornamentação, regras estilísticas, discorrem sobre a importância de uma afinação apurada e dicção clara. Eles ainda são muito precisos sobre as qualidades desejáveis na voz de um cantor. No entanto, não há uma explicação objetiva de como atingir essas qualidades. Sabe-se o que se quer escutar, mas não a maneira exata de chegar a esse resultado. Isso era feito de forma empírica, numa relação direta e individual entre professor e aluno. Stark (1999) afirma que

O ensino do canto tem sido, em sua maior parte, baseado na tradição oral. Poucos dos melhores cantores ou professores de canto descrevem seus métodos de maneira sistemática através da escrita. Trabalhos de autores menores às vezes ganharam uma reputação maior que seu verdadeiro valor intrínseco. Até os melhores trabalhos sofrem com uma nomenclatura imprecisa, um problema que continua até os dias de hoje.<sup>1</sup> (STARK, 1999, p: xvii, tradução do autor)

Os tratados sobre canto eram baseados em critérios estéticos cuja compreensão fisiológica exata era desconhecida. O fato de mecanismos vocais estarem invisíveis ao seu



praticante torna o ensino do canto uma arte particularmente complexa. Assim, o uso de metáforas e imagens foi utilizado desde o princípio como uma ferramenta pedagógica.

Foi apenas em 1841, quando Manuel Garcia II (1805-1906) usou um laringoscópio adaptado para observar a ação das cordas vocais, que se deu início à verdadeira investigação científica do canto. Stark (1999) afirma que

Se existe um único ponto da história da música onde a tradição e a ciência do canto se encontraram foi na vida e trabalho de Manuel Garcia II (1805-1906). Talvez seria mais correto dizer que com Garcia tradição e ciência não só se encontraram, mas colidiram com uma força sentida ainda hoje. Garcia foi uma figura histórica cuja carreira marcou um momento decisivo entre o passado e o futuro. Herdeiro da velha escola italiana de canto ele pertencia também a uma geração de inclinação científica que desejava enxergar além da mera aparência das coisas e identificar suas causas.<sup>2</sup> (STARK, 1999, p. 3, tradução do autor)

Seus livros *Mémoire sur la Voix Humaine* (1840) e *Traité Complet de l'art du Chant* (v.1, 1840; v.2, 1847) foram marcos fundamentais para a disseminação de uma pedagogia vocal baseada na observação científica. Tornou-se possível relacionar causa e efeito e codificar certos padrões no ensino do canto que antes eram realizados de maneira empírica.

As descobertas de García, aliado ao crescimento de uma indústria da ópera e da música de salão na segunda metade do século XIX (COLI, 2016, p. 182) foram um ímpeto para a publicação de inúmeros tratados de canto de todos os tipos. Entre os tratadistas destacamos o médico Henry Holbrook Curtis (1856 – 1920), com *Voice Building and Tone Placing* (1896); William Shakespeare (1849 – 1941) com *The Art of Singing* (1921); Cornelius Reid (1911 – 2008): *Bel Canto: Principles and Practice* (1950), *The free voice: A guide to natural singing* (1965) e *Voice: Psyche and Soma* (1975); James McKinney (1921 – 1994): *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults* (1982); Richard Miller (1926 – 2009) *The Structure of Singing* (1986). Cada um desses autores segue uma linha de pensamento técnico distinto, fazendo menor ou maior uso de informações científicas para apoiar seus argumentos. Desta maneira, conhecer a bibliografia histórica é também conhecer o desenvolvimento da ciência e da pedagogia do canto lírico.

De todos os títulos citados acima, representando apenas parte dos mais importantes tratadistas em inglês, somente Richard Miller tem um de seus livros traduzidos para o português: *The Structure of Singing* foi lançado em português como *A Estrutura do Canto* em 2019. Isso corrobora pesquisa de Souza, Andrada e Silva e Ferreira (2010, p. 321) que aponta a dificuldade em obter material escrito em português específico para o canto lírico. No intuito de colaborar para a acessibilidade da literatura da pedagogia vocal histórica, foi traduzido para o português o livro *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti* (1957).

### **Giovanni Battista Lamperti**

A decisão de traduzir um livro pedagógico passa por uma série de arrazoados entre os quais a qualidade da informação, a importância do autor, a relevância do texto e a sua contribuição em vista do panorama contemporâneo do conhecimento. *Vocal Wisdom* é um livro pedagógico já estabelecido em países de língua inglesa e foi através de estudos nos EUA que tomei conhecimento de sua existência. Aqui é necessário falarmos brevemente sobre o seu autor.

Giovanni Battista Lamperti (1839 – 1910) era filho de Francesco Lamperti (1811 [1813 de acordo com algumas fontes] – 1892), professor de canto do conservatório de Milão por vinte e cinco anos. Giovanni foi cantor quando criança na Catedral de Milão e logo assumiu a tarefa de acompanhar ao piano as aulas de canto do seu pai. Nesses anos como pianista teve a chance de observar e aprender conceitos técnicos que haviam tornado Francesco um reconhecido professor de canto. Embora eles pensassem de maneira diferente com relação a exercícios específicos, ambos acreditavam que a base sólida de qualquer cantor era a respiração. De acordo com relatos do próprio Lamperti filho os dois acabaram por se desentender e Giovanni passou a lecionar por conta própria também no conservatório de Milão e, mais tarde, em Dresden e Berlin. Toda esta informação bibliográfica está contida no próprio livro (BROWN, 1951, p. 118-127).

Pelo pouco que sabemos Giovanni era um professor severo e pouco dado a elogios, embora reconhecesse feitos extraordinários de seus alunos. Agnes Huntington (1864 – 1953), contralto americana, nos deixou um testemunho interessante sobre seus anos de estudo com Lamperti filho:

Se eu tinha alguma ilusão a respeito do meu talento musical, baseado em dois anos de estudos na América, meu professor G. B. Lamperti, o dispersou como flocos de neve em um dia de vento. Ele me disse, muito seriamente, que pelo menos eu não havia adquirido maus hábitos vocais e que minha voz estava em boa condição para evoluir rapidamente. Esses anos de preparo não foram brincadeira de criança. Foram anos de trabalho duro e constante e muito daqueles que começaram comigo não chegaram ao final dos quatro anos de estudo.<sup>3</sup> (RILEY, 1892, p. 114, tradução do autor)

Julgando pelos alunos que passaram por seu acompanhamento, Lamperti foi um professor excepcional: Marcella Sembrich (1858 – 1935), Ernestine Schumann-Heink (1861 –



1936), Roberto Stagno (1840 – 1897) e David Bispham (1857 – 1921) são apenas alguns cantores de fama mundial formados, ao menos em parte, pelo *maestro*.

É fundamental entendermos a filosofia dos Lamperti em oposição àquela de García, em Paris. Tendo descoberto o padrão de funcionamento das cordas vocais, García acreditava que o canto poderia e deveria ser ensinado de acordo com preceitos científicos por ele descobertos. Lamperti (tanto pai quanto filho) acreditavam em uma metodologia mais antiga, baseada em um empirismo que havia mostrado resultados durante séculos. García achava que a pedagogia vocal baseada na ciência se tornaria mais eficiente. Os Lamperti achavam que era necessário entender a natureza de cada voz individualmente antes de traçar uma linha de trabalho. As metáforas usadas por Lamperti ilustram justamente a falta do cientificismo no qual García acreditava. Embora não tenhamos notícia de uma rivalidade aberta entre essas duas escolas é possível vislumbrar críticas veladas (talvez nem tanto) ao método de García no livro *Vocal Wisdom*. Estas observações são uma pequena janela através da qual vislumbramos o panorama da pedagogia vocal no final do século XIX.

Outro aspecto interessante de observar no livro se refere a mudança estética pelo qual o canto lírico passava na virada do século XIX para o XX. O capítulo introdutório (BROWN, 1957, p. 1-11), um artigo escrito pelo próprio Giovanni em 1893, discorre sobre o cada vez mais influente estilo de canto wagneriano e verista em contrapartida a uma técnica baseada no *bel canto* italiano do século XVIII. Para os Lamperti, os princípios técnicos e pedagógicos desta quase mitológica era de ouro do canto eram suficientes para abarcar todas as diferentes vertentes vocais deste período histórico. Assim, era necessário aprender *la vecchia scuola italiana* (a velha escola italiana) de canto para ser capaz de enfrentar desde as óperas de Rossini até as de Wagner. A natureza específica e individual de cada voz é que indica qual estilo de canto seria mais adequado para cada cantor.

É importante lembrarmos que a técnica vocal, como a de qualquer outro instrumento, está ancorada não apenas na prática corrente do seu tempo, mas é profundamente influenciada pelos caminhos estéticos e mercadológicos que a música trilha a partir da hegemonia do capitalismo industrial do século XVIII (SCHERER, 2004, p. 129). Assim, o canto, e os cantores, se desenvolvem de acordo com as necessidades de mercado de cada época. Se o *bel canto* representava o ápice da habilidade técnica para cantores e público do século XVIII isso era porque os compositores desta época escreviam óperas que priorizavam este estilo de canto. O virtuosismo vocal era parte intrínseca do estilo musical dominante, que garantia maior retorno financeiro para os cantores da época.



À medida que o romantismo avança pelo século XIX a linha vocal do século XVIII lentamente cede espaço para uma escrita vocal menos virtuosística, mais dramática e baseada em uma entrega mais natural do texto cantado. A orquestra passa a ter maior importância no desenrolar do drama e maior presença sonora, obrigando os cantores da segunda metade do século XIX a buscarem alterações técnicas que permitissem uma emissão vocal mais adequada a este novo estilo musical (NEWTON, 1984, p. 22). Nas três últimas décadas do século XIX podemos observar a convivência de três estilos vocais distintos nos vários teatros de ópera na Europa: o estilo *bel cantista* das óperas de Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi (das óperas de início de carreira); o estilo wagneriano das óperas de Wagner, baseado em um canto mais declamatório e estentório; e o estilo *verista*, baseado na declamação emocional extrema da linha do canto. Interessante notar que o período histórico sobre o qual Lamperti discorre no livro inclui apenas a música do século XIX, com a exceção de Mozart. Os compositores do Barroco são sequer mencionados.

### **Sabedoria Vocal**

O livro *Vocal Wisdom*, traduzido como *Sabedoria Vocal*, é, na realidade, o livro mais famoso de canto não escrito pela própria fonte. O verdadeiro autor do livro é William Earl Brown (1863 – 1945), quem pouco conhecemos. Sabemos que ele foi aluno direto de Giovanni Battista Lamperti em Dresden entre 1891 e 1893 e, a partir de 1905 até data incerta, seu assistente (BROWN, 1957, p. 126). O pouco que sabemos sobre Brown está contido na seção de obituários do jornal *New York Times* de 17 de maio de 1945, indicando que ele havia sido professor de canto em Nova York por mais de cinquenta anos.

O lançamento de *Vocal Wisdom*, em 1931, foi sua tentativa de disseminar a técnica de canto da velha escola italiana, especificamente aquela ligada ao *bel canto* do século XVIII. O livro nos leva à Giovanni Battista Lamperti através das anotações feitas pelo seu pupilo americano durante seus anos de estudo e trabalho com o *maestro* na Alemanha. Sabemos, também, que Brown estava trabalhando em uma segunda edição do seu livro quando faleceu. Uma aluna sua, Lillian Strongin (1902-1974), narra que, ao falecer, Brown deixou para ela suas partituras e anotações (BROWN, 1957, s.p.). Ao relançar o livro em 1957, Lillian incluiu esses manuscritos como um suplemento ao texto original. Se essas eram as mesmas anotações que Brown pensava em incluir na segunda edição do seu livro é impossível dizer. A inclusão destes manuscritos torna o livro mais rico e completo pois passamos a contar com transcrições *ipsis literis* do pensamento vocal de Lamperti. Esse é o momento que lemos diretamente da fonte



primária. A edição expandida de *Vocal Wisdom* traz ainda, artigos selecionados de William Earl Brown que misturam ideias de Lamperti com explicação das mesmas pelo seu aluno. Temos, ainda, no capítulo final (BROWN, 1957, p. 145-146), comentários da própria Lillian a respeito da respiração no canto.

Embora essa informação agregada seja interessante ela pode levar alguns leitores a entender o livro como fruto de um só autor. Para evitar confusões é importante salientar que o livro contém ideias de três pessoas diferentes, mesmo que todas alicerçadas nos princípios apregoados por Lamperti. É interessante poder observar como cada aluno propaga as ideias de seu professor através da sua interpretação pessoal da informação que lhe foi passada.

O livro é dividido em capítulos temáticos que demonstram uma lógica própria do método de Lamperti. Ao invés de capítulos definidos pelas partes constitutivas do canto (respiração, fonação e articulação), como nos acostumamos a ver em livros de pedagogia mais recentes, Brown organiza os capítulos de acordo com um pensamento mais holístico. Temas similares são abordados em vários capítulos diferentes fazendo com que o leitor entenda cada parte do canto como pertencendo a um todo inseparável. Brown aborda o tema “ataque” (o início do som) em vários capítulos distintos, como: “ataque,”<sup>4</sup> desejo e reflexo; pronto para cantar; e o segredo do canto (BROWN, 1957, s.p.). Existem capítulos mais diretamente relacionados a fisiologia da voz (“músculos intrínsecos e extrínsecos,” “músculos”) mostrando que Lamperti conhecia fisiologia vocal, mas escolhia trabalhar utilizando uma linguagem metafórica e imagética.

Já vimos como o uso de metáforas faz parte do canto desde o seu primórdio. A discussão a respeito de sua eficácia em vista das descobertas científicas do último século ainda está sendo travada e é um dos pontos de discussão atual entre professores de canto. O fato é que mesmo os seus maiores críticos, como Richard Miller, admitem que há espaço para o uso de imagens no ensino do canto (MILLER, 1996, p. 3). Em investigação sobre o uso de metáforas por vinte professores de canto de diferentes estilos no Brasil, Souza, Andrada e Silva e Ferreira (2010) descobriram que apenas quatro disseram não se utilizar de metáforas em suas aulas (2010, p. 322).

A maior crítica elaborada a respeito do uso de metáforas e imagens no ensino do canto diz respeito à falta de um vocabulário que comunique ideias específicas e bem definidas entre aluno e professor. Miller é categórico em afirmar

O uso de imagens vagas é insuficiente para uma comunicação adequada. O professor pode muito bem saber o que um som mais “redondo” quer dizer para ele ou ela, mas o termo não diz ao aluno o que é um som mais “redondo” nem como realizar este



“arredondamento.” Pedir por mais ou menos espaço em alguma parte do trato vocal pode produzir uma variedade de resultados, a maior parte deles não aquele desejado. O aluno relutante pode estar absolutamente correto em resistir essa pedagogia porque é baseada em uma verbosidade sem lógica. (MILLER, 1996, p. 41, tradução do autor)<sup>5</sup>

Embora Miller possa ter razão com relação a falta de um vocabulário comum em um primeiro momento, o desenvolvimento de uma relação de trabalho contínuo leva à criação de definições e vocabulário próprio e específico entre aluno e professor. Esta discussão não é tema direto desta comunicação, mas é importante relatar que o uso de metáforas ainda é ferramenta importante em aulas de canto (SOUZA: ANDRADA E SILVA; FERREIRA, 2010, p. 326).

E aqui está o maior trunfo de *Vocal Wisdom*. Brown, expondo a filosofia pedagógica de Lamperti, fornece uma multiplicidade de imagens no intuito de excitar a imaginação do leitor. No capítulo intitulado “Pronto para cantar” ele lança uma pergunta para qual ele mesmo fornece várias respostas em formas de imagens distintas:

Qual é a sensação de estar pronto para cantar? É um sentimento subjetivo ligado ao insistente desejo de cantar!

Como o do equilibrista quando ele coloca o pé corda bamba;

Como o do nadador quando ele cessa de se esforçar em vão e confia no apoio da água;

Como o do mergulhador no momento antes de iniciar o mergulho;

Como o de quem escuta um som estranho na calada da noite;

Como o de um atirador um segundo antes de puxar o gatilho;

Como o de um arqueiro um instante antes de soltar o arco;

Como o do violinista prestes a começar sua performance;

Como o que assovia logo antes de emitir um som;

Como o do malabarista antes de iniciar sua rotina;

Como o do bailarino quando ele se levanta na ponta dos pés;

Como o do maestro com a batuta pairando no ar;

Como o do orador quando ele abre seus lábios perante a plateia.

(BROWN, 1957, p. 18, tradução do autor)

A multiplicidade e criatividade das imagens relatadas no livro são o seu maior trunfo. Muitas vezes determinadas imagens podem não fazer muito sentido para o leitor, mas no decorrer da vida como cantor algumas imagens se tornam mais claras e ajudam a elucidar questões específicas. Uma frase como: “cada músculo e nervo deve fazer seu trabalho específico, mas devem, ao mesmo tempo, estar ligados ao desejo de um todo”<sup>6</sup> (BROWN, 1957, p. 33, tradução do autor) pode parecer impenetrável para um iniciante, mas depois de algum tempo de estudo é possível entender que Lamperti busca uma visão integrada do canto.

O mais difícil ao traduzir um livro como este é não cair na armadilha de querer explicar as imagens para o leitor. Depois de anos em contato com o material do livro, e já tendo refletido profundamente sobre ele, seria muito fácil querer explicar as imagens: era isso que



Lamperti estava querendo dizer.: Qualquer movimento neste sentido tiraria a razão de ser do livro, que pede uma interpretação individual das imagens utilizadas. A frase: “você deve apanhar o próximo som mentalmente, antes que aquele que está cantando pare de girar”<sup>7</sup> (BROWN, 1957, p. 67, tradução do autor) pode significar ações ligeiramente distintas para cada cantor. Não existe uma única maneira de pensar sobre canto e, por isso, cada indivíduo tem que chegar ao seu próprio entendimento sobre o que faz sentido para ele ou ela. Lamperti é categórico a respeito disso: “cada um tem uma ideia diferente sobre ‘como ele faz’ e esse ‘método’ não é exatamente como o seu professor o ensinou.”<sup>8</sup> (BROWN, 1957, p. 21, tradução do autor).

### **Considerações Finais**

*Vocal Wisdom* é um título importante da pedagogia histórica vocal. Ele está situado no limiar do período de transição entre as escolas históricas de canto baseadas no empirismo, e que havia sustentado o desenvolvimento de uma linhagem extremamente profícua de grandes cantores, e a escola vocal baseada nas descobertas científicas de García. O livro ajuda a contextualizar os embates estéticos que estavam acontecendo ao final do século XIX não apenas no canto lírico, mas também na música como um todo. Através da discussão a respeito da adequação de vozes para as óperas de Wagner, Verdi ou Mozart podemos entender a riqueza musical de uma época que, dali há apenas alguns anos, culminaria com o rompimento do tonalismo.

É importante lembrarmos que a primeira edição do livro data de 1931 quando o cientificismo já havia feito sua entrada em tratados de canto da mesma época. Na atualidade, quando grande parte dos tratados tendem a adotar um direcionamento cada vez mais próximo da ciência, é importante que tenhamos um livro que aborde a construção de uma técnica de canto de maneira mais integrada. Neste sentido *Vocal Wisdom* nos aproxima da uma pedagogia vocal do século XVIII, já que o autor considera os Lamperti os herdeiros do *bel canto* Barroco (BROWN, 1957, introdução). E aqui reside o seu maior mérito: ele nos conecta mais profundamente a uma maneira de desenvolvimento vocal talhado empiricamente no século de ouro dos grandes cantores. Como disse uma vez Giuseppe Verdi: *torniamo all’antico e sarà um progresso* (voltemos ao antigo e será um progresso). Essa “volta ao passado” não pode ser interpretada como uma negação às novas descobertas científicas. Lamperti é mais sutil: ele sugere, encaminha e incita o leitor a refletir. Neste sentido este é muito mais um livro sobre uma filosofia do canto do que um método. E justamente aí está seu maior valor.



## Referências

BROWN, William Earl. *Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. Nova York: Taplinger Publishing Company, 1957.

COLI, Juliana. *Vissi D'arte: por amor a uma profissão*. São Paulo: Annablume, 2006.

FARAH, Heliana. Uma revisão bibliográfica da pedagogia vocal do canto lírico. *Revista Intelúdio: Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II*. 2019, ano 7, n. 11, p. 21-32. Disponível em: <<https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/interludio/article/view/2955/1868>>. Acesso em: 11 maio 202.

MILLER, Richard. *On the Art of Singing*. Nova York: Oxford University Press, 1996.

NEWTON, George. *Sonority in Singing: a historic essay*. New York: Vantage Press, 1984.

RILEY, James Whitcomb. Agnes Huntington. *Lippincott's Monthly Magazine*. Philadelphia, v. 49, n. 1, p. 113-116, jan. 1892.

SCHERER, Frederic. The Evolution of Music Markets. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, [S.l.], v. 1, p. 123-143, 2006.

SOUSA, Joana Mariz de. *Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto - um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo*. 2013. 180 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/110657>>. Acesso em 13 mar. 2018.

\_\_\_\_\_; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de; FERREIRA, Léslie Piccolotto. O uso de metáforas como recurso didático no ensino do canto: diferentes abordagens. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia* [online]. 2010, v. 15, n. 3, pp. 317-328. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1516-80342010000300003>>. Acesso em: 12 maio de 2021.

STARK, James. *Bel Canto: a history of vocal pedagogy*. University of Toronto Press: Toronto, 1999.

WILLIAM Earl Brown. *New York Times*, Nova York, 17 maio 1945. Obituários. Disponível em: <<https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1945/05/17/issue.html>>. Acesso em: 13 maio 2021.



## Notas

---

<sup>1</sup> *Voice teaching has always been largely based upon oral tradition. Few of the best singers or teachers systematically described their methods in writing, and works by lesser authors earned a reputation that was sometimes well beyond their intrinsic value. Even the best works suffered from vague nomenclature, a problem that continues right up to the present day.*

<sup>2</sup> *If there was a single point in music history when the tradition and Science of singing met, it was in the life and work of Manuel Garcia II (1805-1906). Perhaps it would be more correct to say that with Garcia, tradition and science not only met but collided with a force that is still felt today. Garcia was one of those seminal historical figures whose career marked a watershed between the past and the future. An heir of the old Italian school of singing, at the same time he belonged to a generation of scientific minds who wished to look beyond the mere appearance of things to their undelying causes.*

<sup>3</sup> *If I had indulged in any vanity regarding my musical talent, founded upon my two years' musical instruction in America, my maestro, G.B. Lamperti, scattered it like snowflakes on a windy wintry day, when he gravely assured me, on my vocal examination, that I at least had acquired no bad vocal habits, and that my voice was in a fair condition for rapid development. [...] These years of preparation were no child's play. They were years of constant and hard work, and of the many who began with me few remained the four years. I do not now begrudge one moment I spent in the laborious study of vocal technique.*

<sup>4</sup> O fato de o termo ataque estar entre colcheias no original é indicativo de uma crítica ao uso da própria palavra para descrever o início do som e, também, uma crítica aos ensinamentos de García que incorporava e propagava o uso do golpe de glote como ferramenta técnica. Há anos pedagogos discutem o que exatamente queria dizer esse termo realmente significava para García.

<sup>5</sup> *Vague imagery is insufficient for adequate communication. The teacher may well know what a "rounder" sound means to him or her, but the term itself does not tell the student what "rounder" means nor how to "round" the sound. Asking for more or less space in some particular part of the vocal tract can produce a wide variety of results, most of them not intended. The reluctant student may be perfectly right to resist the pedagogy being presented because it is based on illogical verbiage.*

<sup>6</sup> *Each muscle and every nerve must do its own work yet be bound to the will of the whole.*

<sup>7</sup> *You must catch the next tone mentally before the one you are singing stops spinning*

<sup>8</sup> *Each has a different idea of "how he does it" and that "method" is not exactly like the one his master taught him.*