WILLIAM EARL BROWN

SABEDORIA VOCAL

MÁXIMAS DE GIOVANNI BATTISTA LAMPERTI

EDITORA UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor Carlos Frederico Leão Rocha

Coordenadora do Fórum de Ciência e Cultura Tatiana Roque

Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta Fernanda Ribeiro

Conselho editorial Marcelo Jacques de Moraes (presidente)
Cristiane Henriques Costa
David Man Wai Zee
Flávio dos Santos Gomes
João Camillo Barros de Oliveira Penna
Tania Cristina Rivera

Sabedoria Vocal

Máximas de Giovanni Battista Lamperti

Mestre de

Marcela Sembrich, Stagno, Hastreiter

e outros cantores famosos

Anotadas e explicadas pelo seu pupilo

William Earl Brown

Tradução, apresentação e notas:

Homero Antonio Strini Velho

EDITORA UFRJ

Título original: *Vocal Wisdom - Maxims of Giovanni Battista Lamperti*
© 1931 William Earl Brown
© 2022 Homero Antonio Strini Velho, pela tradução

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

L237 Lamperti, Giovanni Battista, 1839-1910.

Sabedoria vocal [recurso eletrônico] : máximas de Giovanni Battista Lamperti, mestre de Marcela Sembrich, Stagno, Hanstreiter e outros cantores famosos / Giovanni Battista Lamperti ; anotadas e explicadas pelo seu pupilo Willian Earl Brown ; tradução, apresentação e notas, Homero Antonio Strini Velho .– Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 2022.

1 recurso eletrônico (287 p.) ; digital

Tradução de: Vocal wisdom, maxims of Giovanni Battista Lamperti.

Suplemento editado por: Lilian Strongin.

Bibliografia: p. [393]-420.

ISBN: 978-65-88388-25-9

1. Canto. I. Brown, Willian Earl, -1945. II. Título.

CDD: 782

Coordenação editorial
Thiago de Morais Lins
Maíra Alves

Preparação de originais
Cecília Moreira

Revisão
Thereza Vianna
Patrícia Vieira

Diagramação e projeto gráfico
Leonardo Arroniz

Capa
Vanesa Mattos (a partir da obra *Tragédia*, de Gustav Klimt, datada de 1897, com alusão a Aubrey Beardsley).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ
Av. Pasteur, 250, Urca
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902
Tel./Fax: (21) 3938-5484 e 3938-5487
www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ
Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160
Tel.: (21) 3938-0624
www.facebook.com/editora.ufrj

Apoio: Fundação Universitária José Bonifácio

SUMÁRIO

Apresentação 9

Prefácio à edição ampliada 21

Dedicatória 25

Prefácio 27

Introdução, por G.B. Lamperti 29

Evitando a decadência da arte do canto 33

PARTE I: MÁXIMAS DE LAMPERTI

Garganta quieta 49

O problema mais difícil 51

Desejo e reflexo 53

Introspecção 57

Voz madura 59

Pronto para cantar 61

Harmônicos 63

Resolvendo sozinho 67

Professores demais 71
Alguns pontos 73
A regra de ouro do canto 77
O segredo do canto 81
Conheça a si mesmo 85
Que voz você tem? 87
Cantando por reflexo 89
O som claro-escuro 93
Vibração, ressonância e sons secundários 95
Músculos intrínsecos e extrínsecos 97
Como você respira? 99
A glote deve permanecer inviolada 103
Fundindo voz e ar 107
Vibração 111
Falhas e estagnações 115
"Canto torto" 119
A energia invisível e intocável da voz 123
Chiaroscuro 127
Ar comprimido 131
"Ataque" 135

Foco 139
Seios paranasais 143
“Colocação da voz” 145
Florescimento e canção 151
A construção de um artista 155
Poder subconsciente 159
A importância das consoantes 161
Músculos 167
“Cócegas” do som 171
Objetivo 175
“Autocontrole” do som 177
Um “artista” 179
União de palavra, som e ar 185
Notas agudas 189
Não use *bocca chiusa*! 191
Respiração silenciosa 193
Respiração incorporada 197
Interpretação 199
Não boceje! 201
Presciência 203

Som focalizado 205

Solfejos e vocalizes 207

Ar que escapa 209

Não relaxe 211

A alma de um cantor 213

Lamperti e seus alunos 215

Carta de Lamperti a W.E.B. 227

PARTE 2: SUPLEMENTO – CADERNO DE LAMPERTI

editado por Lilian Strongin

Textos selecionados 231

Ensaios selecionados dos
manuscritos de William Earl Brown 247

Nomes citados 261

Referências 285

Agradecimentos 287

APRESENTAÇÃO

Vocal wisdom, aqui traduzido como Sabedoria vocal, é o livro mais famoso de canto não escrito pela própria fonte. Explico: William Earl Brown, que pouco conhecemos, foi aluno de Giovanni Battista Lamperti, em Dresden, entre 1891 e 1893 e, a partir de 1905 até data incerta, seu assistente. O pouco que sabemos sobre Brown está contido na seção de obituários do jornal *The New York Times* de 17 de maio de 1945, informando que ele havia sido professor de canto em Nova York por mais de cinquenta anos.

O lançamento de *Vocal wisdom*, em 1931, foi uma tentativa de Brown de disseminar a técnica de canto da velha escola italiana, especificamente aquela ligada ao *bel canto* da primeira metade do século XIX. Assim, o livro nos leva a Giovanni Battista Lamperti através das anotações feitas pelo seu pupilo americano nos seus anos de estudos e como assistente. Sabemos,

também, que Brown estava trabalhando em uma segunda edição quando faleceu. Uma aluna sua, Lillian Strongin, conta que, ao morrer, Brown deixou para ela suas partituras e anotações. Ao relançar o livro em 1957, Lilian incluiu esses manuscritos como um suplemento ao texto original – se essas eram as mesmas anotações que William Brown pensava em incluir na sua segunda edição, é impossível dizer.

A inclusão desses manuscritos tornou o livro mais rico e completo, pois passamos a contar com transcrições *ipsis literis* do pensamento vocal de Lamperti. Esse é o momento em 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 explicações a elas feitas pelo seu aluno. Temos ainda, no capítulo final, comentários da própria Lilian 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. Assim, acho 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 segundo sua própria interpretação.

Quanto à tradução, optei por deixá-la organizada da mesma maneira que o original. As primeiras páginas são bastante claras a respeito de quem escreve, pois são assinadas pelos respectivos autores. O primeiro capítulo, "Evitando a decadência da arte do canto", escrito em 1893, é do próprio Giovani Battista Lamperti. Nesse texto ele faz referência a seu pai, Francesco Lamperti, que introduziu seu livro *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto* (1864) com um capítulo intitulado "Sobre a decadência da arte do canto".

Os capítulos subsequentes foram organizados em tópicos por William Brown e são suas reminiscências a respeito do que havia sido falado nas aulas, com base em anotações feitas no trabalho com Lamperti. Já o Suplemento traz textos dos três autores: de Lamperti, anotados por Brown em francês e traduzidos por Lilian Strongin; de William Brown, escolhidos por Lilian, mesclando frases de Lamperti com desenvolvimento subsequente de Brown; e um texto curto de Lilian.

Tive contato com *Vocal wisdom* quando fui aluno na Universidade de Indiana na década de 90 do século passado. Foi o único livro que minha professora exigiu que todos os seus alunos comprassem. Cantores líricos estão acostumados a lidar com metáforas e aforismos durante as aulas de canto, mas confesso que um livro

inteiro devotado a isso me pareceu bastante esotérico. Entretanto, à medida que me aprofundava nos estudos práticos, algumas ideias contidas no livro começaram a fazer sentido e foram responsáveis por vários momentos "Eureca!" dos meus estudos. Hoje, quase trinta anos depois que o comprei, minha cópia de *Vocal wisdom* encontra-se toda marcada, sublinhada e com orelhas dobradas (perdoem-me). Grande parte do que nós professores falamos em aulas de canto está contida nesse livro de uma maneira ou de outra. Não vamos encontrar uma descrição fisiológica do aparelho fonador com suas respectivas nomenclaturas em suas páginas, tão comum em livros de pedagogia vocal. Também não vamos encontrar julgamentos de valor, como Richard Miller (1926-2009) faz em todas as suas publicações. Lamperti é mais sutil: ele sugere, encaminha e incita o leitor a refletir. A verdade é que *Vocal wisdom* é mais um livro sobre uma possível filosofia do canto do que um manual pedagógico. E justamente aí está seu maior valor.

Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) era filho de Francesco Lamperti (1811 [1813?] -1892), professor de canto, por vinte e cinco anos, do conservatório de Milão. Giovanni foi cantor, quando criança, na Catedral de Milão e logo assumiu a tarefa de acompa-

nhar 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 o 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 (onde William Earl Brown foi seu aluno e assitente) e Berlim.

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, em Dresden:

> 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 con-

> dição 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. Eu, agora, não lamento um único momento que passei no laborioso estudo de técnica vocal.[1]

Lamperti preferia ter três ou quatro alunos na sala para que cada um deles pudesse aprender com os outros. Dessa maneira, seu sistema de aulas difere do sistema individual que veio a ser adotado por professores de canto no mundo todo. A julgar pelos alunos que

---

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

passaram por seu acompanhamento, Lamperti foi um professor excepcional. Marcella Sembrich, Ernestine Schumann-Heink, Roberto Stagno e David Bispham são alguns dos cantores famosos formados, ao menos em parte, pelo *maestro*.

Para que entendamos seu método, é fundamental compararmos a filosofia dos Lamperti com a de García, em Paris. Manuel García I (1775-1832) foi um tenor (além de compositor, professor de canto e empresário) espanhol de grande sucesso, tendo cantado a estreia das óperas *Elisabetta, regina d'Inghilterra* e *Il Barbiere di Siviglia*, ambas de Rossini. Tendo o pai como professor, suas duas filhas, Pauline Viardot e Maria Malibran, tornaram-se cantoras de sucesso internacional. Seu filho, Manuel García II, entretanto, foi um barítono medíocre que se aposentou cedo dos palcos. Como seu pai, entretanto, García filho se tornou um grande pedagogo vocal. Mais do que isso: sua curiosidade científica foi responsável por inaugurar uma nova era na pedagogia vocal e um novo campo de pesquisa científica sobre a voz.

Com um laringoscópio adaptado, inventado por ele, Garcia podia observar o funcionamento da corda vocal e, pela primeira vez na história do canto, foi possível entender como os músculos intrínsecos da laringe

funcionam na produção sonora. Esse fato mudou a pedagogia vocal, pois foi possível entender fisiologicamente aquilo que professores de canto dos séculos passados apenas intuíam. García tornou-se um professor requisitadíssimo e extremamente competente, a julgar pelos seus alunos. Entre esses, podemos citar Jenny Lind, Mathilde Marchesi e Julius Stockhausen, todos extremamente requisitados para apresentações no mundo todo.

García acreditava que o canto poderia e deveria ser ensinado de acordo com os preceitos científicos por ele descobertos. Os Lamperti (tanto o pai quanto o 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 de cientificismo que García, de uma maneira ou de outra, combatia.

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*. Fiz questão de introdu-

zir notas de rodapé para que essas críticas não passassem despercebidas. Elas são pequenas janelas através das quais vislumbramos o panorama da pedagogia vocal no final do século XIX. A maioria dos cantores citados no decorrer do livro está identificada no capítulo "Nomes citados". Nem todos os nomes citados resistiram ao teste do tempo, mas foi possível resgatar uma grande parte dos cantores mencionados. Vários deles viveram no alvorecer da indústria fonográfica e, para nossa sorte, o canto lírico era particularmente bem adaptado para a tecnologia de gravação da época. Essas gravações são facilmente acessíveis hoje em plataformas digitais e, assim, podemos escutar alguns dos cantores mencionados por Lamperti como exemplo do que ele considerava um bom artista.

Outro aspecto interessante de observar neste livro se refere à mudança estética pela qual o canto lírico passava na virada do século XIX para o XX. O capítulo introdutório fala sobre o canto wagneriano e verista em contraponto a uma técnica baseada no *bel canto* italiano do século XVIII. 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. 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, era porque os compositores dessa época escreviam óperas que priorizavam esse estilo de canto. O virtuosismo vocal era parte intrínseca do estilo musical dominante e isso garantia maior retorno financeiro para os cantores da época.

À medida que o romantismo avança pelo século XIX, esse virtuosismo vocal lentamente cede espaço para uma escrita vocal menos pirotécnica, 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 esse novo estilo musical. 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 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 estentóreo; e o estilo verista, baseado na declamação emocional extrema da linha do canto. Interessante notar que o período histórico sobre o qual Lamperti se refere inclui apenas a música do século XIX, com a exceção de Mozart. Os compositores do barroco são sequer mencionados.

Para os Lamperti, os princípios da técnica do *bel canto* eram suficientes para abarcar todas as diferentes vertentes vocais desse período histórico. Assim, era necessário aprender *la vecchia scuola* (a velha escola) de canto para ser capaz de enfrentar desde as óperas de Rossini até as óperas de Wagner. A natureza específica e individual de cada voz é que indicaria o estilo de canto mais adequado para cada cantor. Assim, é infrutífero e danoso cantar um tipo de música para o qual a voz do cantor é inadequada ou tentar alterar a natureza vocal para ter sucesso em um estilo musical pra o qual ela não é apropriada. Se levarmos em conta cantores de longa carreira que conseguiram se manter vocalmente sadios no decorrer de anos de récitas e ensaios, chegamos à conclusão de que Lamperti estava correto: uma técnica eficiente é condição *sine qua non* para qualquer cantor em qualquer estilo.

Acredito que qualquer professor, aluno, profissional ou interessado por canto lírico que ler este livro

reconhecerá como familiares algumas ideias usadas por Lamperti. As imagens, os aforismos e as analogias utilizados no ensino do canto vêm de longa data, e é praticamente impossível saber quando começaram a fazer parte do repertório pedagógico vocal. A verdade é que não existe aula de canto sem a utilização de um mínimo de imagens que auxiliem na construção do entendimento de um instrumento que não podemos ver, apenas sentir. *Sabedoria vocal* nos faz questionar aquilo que achamos que sabemos como professores e aquilo que achamos que somos como cantores.

Lamperti quer que sejamos o melhor que podemos ser. Por isso ele nos diz: "Você não deve parar em estágio algum de progresso, se ancorar em nenhum hábito, se satisfazer com qualquer resultado e exultar com qualquer sucesso".

PREFÁCIO À EDIÇÃO AMPLIADA

Quando meu antigo professor, William Earl Brown, faleceu em 1945, ele deixou para mim todo o seu legado musical.

Entre os muitos manuscritos que eu herdei, havia um pequeno caderno preto contendo as anotações de suas aulas com Lamperti em Dresden, entre 1891 e 1893.

Essas anotações, escritas em francês, foram ditadas ao Sr. Brown por Lamperti e são suas palavras exatas. Eu transcrevi essas anotações, que agora são impressas pela primeira vez nessa edição ampliada.

Além dessas anotações, eu também incluí algumas frases selecionadas dos manuscritos do Sr. Brown.

Creio que essas anotações e frases na seção suplementar do livro serão úteis e inspiradoras

Lilian Strongin
Nova York, 1957

DEDICATÓRIA

À memória do meu mestre, Cavaliere Giovanni Battista Lamperti, o último grande professor da antiga escola de canto italiana.

William Earl Brown

PREFÁCIO

Nossas convicções se fortalecem quando encontramos alguém que concorda conosco. Mesmo assim acho insensato e até mesmo fatal ser superinfluenciado pela opinião de outros, a menos que estejamos prontos para aceitá-la de maneira ponderada. Quando essa opinião coincide ou completa nosso raciocínio, então achamos um resquício de verdade.

Todavia, convém prestar atenção nas coisas com as quais não concordamos sem antagonismo. Amanhã, ou em dois segundos, elas podem ser as ideias pelas quais procuramos por tanto tempo.

A vida é muito curta para resolvermos um problema sobre a arte sozinhos. Devemos nos aproveitar da experiência e pesquisa de outros ao mesmo tempo que evitamos suas falhas e emulamos suas virtudes.

Todos os caminhos levam a Roma.

Um fato pode ser visto de vários ângulos.

Ouça e aprenda, mas confie em você mesmo, pois você deve seguir o seu próprio caminho, não o de outro.

Escolha entre os temas deste livro aquele que lhe interessa pessoalmente. Minhas deduções e explicações podem lhe ajudar a encontrar sua voz.

W.E.B.

INTRODUÇÃO

Houve uma era de ouro da canção. Esse período produziu os maiores cantores de todos os tempos, refletindo a arte dos maiores professores de qualquer época. Esses mestres elaboraram poucas regras, mas insistiram na obediência às leis naturais físicas, não anatômicas. O ouvido, e não os músculos, guiavam professor e aluno, embora fosse exigida intensa ginástica de voz e respiração.

Esses exercícios não constituíam um "método", nem se esperava que fossem utilizados no uso final da voz. Eram simplesmente exercícios de "preparação". Cada professor e cada cantor tinham sua maneira de desenvolver a voz. Portanto, nenhum sistema definitivo de *bel canto* nos foi passado, apenas conselhos boca a boca, de cantor para cantor.

A maior parte dessas fontes de sabedoria secou. Todavia, uma delas continua firme e forte hoje: os

simples preceitos dos Lamperti, pai e filho. O pai ouviu essas regras dos grandes cantores e compositores do passado – Rubini, Malibran, Presto, Bellini, Donizetti, Rossini, entre outros dessa era de ouro. O filho bebeu das ideias do pai. Muitos de nós "continuamos" essas tradições do nosso querido professor Giovanni Battista Lamperti, o homem que ensinou Sembrich, Stagno, Bellincione, Hastreiter, Edyth Walker, May Stone, Agnes Hungtington, Radcliff-Caperton, entre outros de uma lista longa demais para ser escrita aqui.

Eu me aventurei a clarificar e elucidar as máximas e os ensinamentos desse que foi o último grande professor de canto, com quem trabalhei muitos anos como aluno e assistente.

Estes aforismos não devem ser sorvidos e compreendidos em uma ou duas leituras; nem meu livro deve ser lido casualmente. Em vez de tentar construir um "sistema" ou um "método" vocal baseado no ensinamento de meu professor, eu escolhi escrever suas ideias o mais fielmente possível com a ajuda de minhas anotações feitas ao longo dos anos em que estive com ele. Desses fragmentos, que aqui eu agrupei em algum tipo de ordem, o leitor atento pode descobrir a chave mestra para inúmeros "métodos" de canto.

As tradições e conceitos responsáveis pelas grandes vozes do passado foram transmitidas para mim *viva voce* por esse professor. Essa sabedoria atravessou os séculos até mim, e agora eu as transmito para você. Por suas mãos ela chegará a outras gerações.

Ajude-me a espalhar pelo mundo as ideias que serão compartilhadas com você, tornando-se, assim, meu assistente e aluno.

William Earl Brown
N.Y.

EVITANDO A DECADÊNCIA DA ARTE DO CANTO[2]

por G.B. Lamperti

Nunca houve tanto entusiasmo pela arte do canto, nem tantos professores e alunos, como nos últimos anos.

Esse mesmo período, precisamente, evidencia a piora dessa arte divina, assim como o quase total desaparecimento de verdadeiros bons cantores e, o que é pior, de bons professores.

Qual é a causa disso? Como isso pode ser evitado? Retornando à fisiologia do canto.

---

2 Nota do editor [W. E. Brown]: esses pensamentos do mestre são tão pertinentes ainda hoje, que estou apresentando este artigo em sua totalidade. Lamperti o escreveu em 1893!

Sentimos falta tanto de cantores dramáticos para enfrentar papéis como *Semiramide* ou *Norma*, quanto de bons cantores para *Donna Anna* ou *Oberon*.

Parte do mundo leigo afirma não existirem mais vozes de qualidade, ao passo que a outra parte afirma não existir o talento. Nenhuma delas está certa. Vozes e talentos ainda existem, o que mudou foi o *estudo da respiração*, *da vocalização* e *do repertório clássico* como era cultivado pelos grandes cantores do passado. Eles estudavam quatro ou cinco anos antes de ousarem se apresentar em um pequeno papel.

Hoje um estudante se considera um artista e se aventura nas mais árduas tarefas após alguns meses maltratando a laringe. Nem Verdi nem Wagner jamais disseram aos cantores: "para cantar nossa música não é necessário estudar a arte do canto. Basta uma voz potente e ser um bom ator". Ao contrário, quando Verdi falou ao Congresso em Nápoles sobre a decadência da música, ele disse que era imperativo voltar a estudar como nos velhos tempos.

Mas na Alemanha não foram só os verdadeiros sopranos que quase desapareceram, mas também os tenores, porque um tenor que não canta Wagner não consegue um contrato ou posição de importância. Os cantores, então, abusam de suas vozes: eles forçam a si mesmos para cantar um repertório wagneriano.

Seria muito melhor se um tenor que não tem recursos vocais para a obra de Wagner simplesmente não cantasse esse repertório. As óperas wagnerianas exigem tenores poderosos, capazes de cantar os recitativos com grande ênfase. Todavia, tenores com vozes apenas bonitas, frescas, agradáveis, mas fracas, insistem em cantar Wagner. Eles fazem isso sem ter estudado profundamente *respiração*, *solfejo* e *vocalização*, e sem qualquer compreensão dos *registros vocais*.

Um tenor tem o mais delicado tipo de voz e requer um estudo muito sério e cuidadosamente preparado. Entretanto, a maioria dos tenores na Alemanha canta com a emissão apropriada a um barítono, pois querem acreditar serem tenores wagnerianos. Eles forçam a voz média e não entendem que a voz maltratada se torna velha e cansada com o tempo.

Eu me lembro de haver escutado na Itália um tenor chamado Pardini que cantou *Otello* de Rossini aos 72 anos. Ele ainda tinha a voz fresca de um jovem. Stagno, o tenor que eu permiti que fizesse seu *début* em Gênova em 1860, canta há trinta e dois anos. *Cavalleria rusticana* foi escrita para ele, que ainda canta todo o repertório de Wagner, Meyerbeer, Verdi e outros. Ainda assim sua voz permanece jovem como a de Negri, Campanini e Tamagno.

Por que as vozes de Patti e Sembrich estão em tão bom estado? Porque elas só cantam o repertório apropriado a suas vozes.

Em 1885, eu estava em Paris com Sembrich para ajudá-la no seu *début* em *La traviata* e *Lucia de Lammermoor*. Um dia ela me disse que gostaria de cantar *Faust.* Eu protestei energeticamente e lhe disse para cantar apenas o repertório apropriado para sua voz. (Ela teria estragado sua voz em *Faust* e em pouco tempo teria se tornado uma cantora como outra qualquer.)[3]

Esse período que vivemos é dominado por preconceitos: todos dizem que a música de Verdi e Wagner estraga a voz. Isso não é verdade para as vozes cultivadas. E aqui temos a única causa da decadência do canto que, embora simples, é de difícil aceitação: a voz insuficientemente cultivada, que não tem flexibilidade ou a arte do legato apoiado, natural e rapidamente se desgasta.

---

3 Interessante apontar que Sembrich acabou por cantar *Marguerite* em *Faust* pelo menos nove vezes com o Metropolitan Opera de Nova York, no teatro ou em turnê. Isso aconteceu entre 1899 e 1901, seis anos após este artigo ter sido escrito. (N. do T.)

Façamos uma comparação: uma pessoa que seja amante do piano é necessariamente um virtuoso? Não, porque apenas com muito estudo aquele que deseja poderá se tornar um artista.

Portanto, como esperar que a voz, o mais lindo e ao mesmo tempo o melhor e o mais delicado dos instrumentos, revele todas as paixões da alma sem um profundo estudo de sua técnica?

É uma pena que jovens cantores, ainda estudantes, comecem imediatamente a cantar árias e canções antes mesmo de saberem como abrir a boca, em vez de seriamente estudarem o real suporte da voz (o mecanismo da respiração) para desenvolvê-la e torná-la macia e flexível.

A culpa é de alguns professores que se aproveitam da inexperiência do aluno, para desvantagem da arte do canto.

Na minha opinião, não é absolutamente necessário que um cantor tenha uma voz grande, ou mesmo bonita. Adquirindo segurança da respiração e pureza de dicção e legato, qualquer voz se tornará agradável aos ouvidos. Nunca a ginástica da respiração e a suavidade do timbre (o legato) foram tão negligenciados pelos professores de canto. E são precisamente esses dois itens as principais exigências de um cantor e da-

queles que querem assumir a importante posição de ensinar canto.

A música contemporânea para sopranos leves não contém a coloratura do tempo de Mozart e Rossini, mas mesmo assim é fundamental introduzir a ginástica da respiração, da laringe e do legato que esse repertório proporcionava.

Sem esse estudo, a arte de cantar bem se tornaria rapidamente uma quimera. Só quando um cantor aprende a controlar a respiração, unindo-a com o som, ele é capaz de expressar com facilidade toda a variedade de expressões que demandam os novos compositores. Só assim ele consegue sustentar o som por mais tempo (como um violinista ou violoncelista) e dar às canções a nuance e as cores que a arte dramática permite.

A base de todo estudo vocal está no controle da respiração.

O desenvolvimento técnico da voz é resultado da dupla função dos pulmões, que consiste em: primeiro, inalar o ar silenciosamente; depois, usar o diafragma para controlar a expiração tão economicamente como quiser, assim deixando o aparelho vocal totalmente independente (o diafragma é um músculo sobre o qual repousam os pulmões e que é indispensável para

o canto). Quando um se torna mestre dos órgãos de respiração, o outro, então, pode começar a estudar o legato.

Legato é a capacidade de "carregar" a voz, de fundir imperceptivelmente um som ao próximo. Entre um som e outro não pode haver interrupção do ar: os sons devem parecer únicos. Passando de notas graves para agudas, o ar deve tomar a direção oposta à da voz.

Sem essas precauções não é possível cantar legato ou atingir uma clara, que, ao contrário, soaria imperfeita e saltitante (*cavallina*).[4] O controle da respiração é o apoio de toda vocalização.

É possível terminar frases e cadências com ar residual nos pulmões. É um grande erro terminar uma frase com os pulmões totalmente vazios.

O golpe de glote (ataque violento da voz), recomendado por vários professores, é extremamente nocivo à voz. É errado utilizá-lo para começar bem uma frase. Seu uso constante pode levar a uma inflamação nociva ou mesmo fatal da laringe.

---

4 *Cavallina* é como se classifica o som irregular, prejudicado pela respiração inadequada. Palavra italiana para égua, a expressão é usada para caracterizar o som que seria descontrolado, como o relinchar de um cavalo. (N. do T.)

É desejável que alunos sigam alguns princípios de higiene vocal.

Entre outras coisas, o aluno deve falar pouco e em baixo volume; não deve cantar imediatamente após uma refeição; deve se abster de manteiga e outras comidas gordurosas; deve estudar com voz plena, mas dentro do razoável e sempre com períodos de descanso; deve estudar na frente de um espelho para poder desenvolver um aspecto tranquilo e nunca levantar os ombros, etc.

Se o aluno tem a mania de levantar a língua ou manter os dentes cerrados, o espelho é a única maneira de corrigir essas falhas. Eu recomendo enfaticamente não utilizar instrumentos artificiais na boca, na língua ou entre os dentes, etc. Essas coisas são geringonças cuja inutilidade já foi suficientemente comprovada pela experiência. Ao cantar, não se deve tentar se escutar, assim como na fala, pois com tal esforço os músculos da garganta podem facilmente se tornar rígidos.

Iniciantes cometem o erro de "se soltarem" quando cantam porque acreditam que isso leva a um bom resultado. Não é verdade. A cabeça deve estar sempre fria, apenas o coração deve estar quente.

A melhor língua para o estudo do canto é o italiano, pois é a única sem sons aspirados. A música de minha

preferência é a dos mestres Rossini, Mozart, Bellini, Weber, Donizetti, entre outros.

É imperativo que o aluno que deseja se dedicar ao estudo do canto escolha desde o começo um professor que tenha estudado o uso da voz e da respiração. Ele deve ser mestre absoluto do legato e capaz de demonstrá-lo na prática em todos os seus detalhes e ramificações.

Claro que não é necessário que o professor tenha uma voz esplêndida, mas ele deve saber como transmitir detalhes técnicos a seus alunos. Também deve existir uma atração magnética mútua entre aluno e professor, o que ajuda a transmitir ideias entre eles. O professor deve ter uma profunda sabedoria sobre os meios para se chegar a um mecanismo bem cultivado e, ao mesmo tempo, a habilidade para transferir essa mesma sabedoria. Ele deve ser capaz de hipnotizar o aluno com ela.

Uma grande perda para a arte melodramática (ópera) tem sido o desaparecimento da ópera *buffa* e *semi-seria* (ópera romântica), como *Don Pasquale*, *Le nozze di Figaro*, *Linda di Chamounix*, etc. Nos velhos tempos, verdadeiros artistas se formaram com esse repertório.

Aqueles cantores dotados de vozes robustas e talento dramático descobriram a verdade disso depois

de anos cantando nas óperas românticas ou cômicas, passando pelo *tirocinio* (aprender tudo do começo ao fim). Só depois disso podiam se oferecer para as óperas dramáticas. Quando isso acontecia, esses artistas estavam maduros (*provetti*) e prontos (*profondi*) para esse repertório.

O público se cansa de *Barbiere*, *Cosí fan tutte* e *Fra Diavolo* apenas se são malfeitos.

Agora, eu pergunto, por que os compositores modernos não escrevem boas óperas cômicas ou românticas em vez de imitarem Verdi ou Wagner? Isso seria de grande ajuda para fazer renascer a arte do canto.

Muitas vezes a causa de récitas ruins pode ser atribuída à regência. Quando óperas como *Lohengrin*, *Walküre, Aida* ou *Otello* não estão sendo produzidas, pouco cuidado é dado à cor, ao cenário ou à técnica vocal. Ninguém se dá ao trabalho de saber se os cantores são adequados aos papéis. Nas casas de ópera menores, os figurinos são velhos e a récita, como um todo, é fria. O efeito da ópera é desperdiçado. Os críticos culpam o trabalho, e o maestro deveria responder honestamente: "eu, o maestro, não me importei o suficiente. Os cantores são incapazes de cantar essas melodias sem ajuda da orquestra porque

não contamos mais com a sabedoria e habilidade de verdadeiros cantores. Por isso essas récitas geralmente causam pena".

Apesar de tudo isso, acredito firmemente que não devemos retroceder mais. Basta os jovens compositores entenderem que eles não são Wagner ou Verdi, capazes de comporem *Tanhäuser* ou *Aida* como sua primeira ópera. Para seu próprio bem e o da arte, deveriam escrever óperas de proporções mais modestas. O sucesso de *Cavalleria rusticana* de Mascagni é a prova decisiva disso.

É errado pensar que, após estudar o método italiano de canto (o único e verdadeiro para o bom canto), será impossível interpretar e cantar música dramática.

Não eram Pasta, Grisi, Sonntag, Cruvelli e Cattalani grandes cantoras dramáticas, com técnica sublime, que tiveram sucesso em *Norma, Otello*, *Semiramide* e papéis parecidos?

Se essas cantoras tivessem sido contemporâneas de Verdi e Wagner, como foram de Bellini e Rossini, teriam sido tecnicamente completas e ao mesmo tempo verdadeiramente cantoras dramáticas, que poderiam ter cantado *Die Walküre* e *Aida* tão bem quanto cantaram *Norma* e *Semiramide*.

Não devemos confundir "interpretação dramática" com demonstrações ou exaltações vulgares que forçam a voz e exageram os gestos que a acompanham. Infelizmente isso pode ser muitas vezes observado nos artistas de hoje, que não se consideram a si mesmos cantores dramáticos.

Richard Wagner disse em seus textos sobre Madame Schröder-Devrient: "ela não tinha 'voz', mas controlava sua respiração tão perfeitamente e incorporava o espírito feminino tão maravilhosamente, que ninguém pensava em canto ou em voz quando a escutava".[5]

Só aquele que entende o que é cantar bem consegue atingir expressividade e poder através da canção, seja cantando em italiano, francês ou alemão. Existem apenas sete notas na escala, e cantá-las de maneira que o público goste e ao mesmo tempo conservar a voz é igualmente difícil em qualquer língua.

Nesses tempos, quando as demandas sobre a arte vocal estão cada vez mais vagas, retornemos ao estudo de fisiologia e do *antigo* método italiano!

---

5 Wagner, Richard. *Actors and Singers*. *In*: Richard Wagner's Prose Works. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltda., 1895. v. 5, p. 219.

O que foi dito até aqui não é um “método”. Simplesmente explica as causas da decadência do canto como as tenho observado em minha experiência de muitos anos.

parte 1

MÁXIMAS DE LAMPERTI

GARGANTA QUIETA

A laringe não sobe para produzir uma nota aguda. A inclinação posterior da cartilagem cricoide assegura as notas agudas na voz.

Para as notas mais graves, essa cartilagem em forma de anel move-se para a frente, sua posição normal, deixando a garganta quieta como na fala.

Embora a laringe não precise ser mantida muscularmente fixa na mesma posição para notas graves ou agudas, ela deve permanecer em repouso durante uma canção. Esse repouso é um sinal da ação fisiológica da garganta.

A garganta, entretanto, altera sua forma um pouco para vogal e volume, mas a dicção cuida disso.

Uma garganta quieta é o resultado da relação entre energia vocal e poder da respiração.

Existe uma afinidade entre vibrações vocais e ar dos pulmões como aquela entre a vibração das cordas e o arco.

O PROBLEMA MAIS DIFÍCIL

O problema mais difícil no canto é sustentar e expandir um som em qualquer nota específica, fazendo uma *messa di voce*.

Pois a voz instintivamente quer subir ou descer (fazer inflexões), como na fala.

Por isso escalas e arpejos são mais fáceis que frases na mesma nota.

A liberação de energia da respiração e a vibração da voz são parecidas tanto em notas sustentadas quanto em cadências floridas, sem saltos da garganta ou rigidez dos músculos do pescoço.

Quando um som é sustentado em determinada nota, ele deve ter "vida interna" (como uma chama), alimentado pela energia inerente do ar.

A utilização de qualquer músculo (a não ser para liberar energia) vicia o som, pois altera os seus harmônicos.

“Um som deve ter vida própria, autossustentação e autoterminação”. (Lamperti)

Para tornar isso possível é indispensável um completo gerenciamento da respiração.

Em geral, falhas no canto podem ser atribuídas a espiração inadequada. Na verdade, todos o maus hábitos da garganta são meras tentativas de protegê-la contra uma respiração desajeitada.

DESEJO E REFLEXO

O objetivo principal do cantor é a atividade coordenada entre corpo e cérebro, espontaneamente iniciada, sustentada e terminada pela fonação da voz.

A voz torna-se mestre.

Ela começa um som em qualquer nota, em qualquer palavra, com qualquer consoante ou vogal – na verdade, com qualquer qualidade vocal –, a seu bel prazer.

Embora seja produzida na garganta, a voz cantada parece ser tão independente dela quanto a voz falada.

O mecanismo na garganta não precisa mudar conscientemente para notas ou registros diferentes na fala ou no canto.

Isso, claro, é verdade somente quando existe cooperação contínua entre cérebro e corpo.

Não é verdade que logo aprendemos a usar nossos dedos – mesmo para manusear uma máquina de es-

crever ou o piano – e executar inúmeras tarefas diárias das mãos?

Pensamento e músculos são treinados até que instinto e reação se tornam preponderantes. Então, o que era arbitrário torna-se automático.

Cantar é um uso natural da voz. Mas aprender a "tocar" a laringe exige treinamento do cérebro e do corpo até que desejo e reflexo controlem o processo. Então, aquilo que era difícil se torna fácil.

As ginásticas física e mental devem, por necessidade, ser específicas para estimular e sensibilizar diferentes partes do cérebro e do corpo. Mas esses exercícios metódicos não devem ser confundidos com o resultado final porque eles inibem o processo instintivo da natureza.

Cantar torna-se uma cooperação subconsciente das inúmeras atividades de toda a personalidade quando as percepções sobre música, língua e respiração fundem-se em uma única realização.

A realização dos rudimentos de melodia e harmonia, de sensações das palavras na cabeça, boca, garganta e peito e da energia inerente à respiração poderia transformar um cantor em um orador.

Na verdade, um orador tem tanta técnica quanto um cantor. Ele só não sabe o que fazer com ela quando tenta cantar.

Um "método" não é mais necessário no canto do que na fala, mas cantar exige compreensões precisas e atividades coordenadas que estimulam desejo e reflexo.

INTROSPECÇÃO

Ginásticas vocal e de respiração só são benéficas quando impelem atenção concentrada.

A antecipação mental das sensações internas das palavras, sons e timbre, assim como as atividades interiores que os produzem, leva ao controle da voz.

Examinar seus pensamentos e emoções enquanto canta, até saber o que acontece no cérebro e no corpo, é o único caminho.

Adquirir esse conhecimento consciente dos fenômenos mentais e físicos do canto exige um alto grau de introspecção.

Não se escute cantar!

Sinta-se cantar!

Quando as condições internas estiverem certas e prontas, a voz do cantor aparece. Não antes.

VOZ MADURA

Só com o tempo os frutos de uma empreitada amadurecem. Isso é tão verdadeiro para o esforço de cantar, que poucas vozes chegam à maturidade porque têm pressa de serem ouvidas. A voz fácil que poderia amadurecer através de árduo estudo poucas vezes o faz e permanece incompleta. A voz difícil muitas vezes adquire controle mecânico através de puro esforço, mas o som permanece desagradável, sem direção mental.

A voz fisiológica do canto surge da voz falada. Seu amadurecimento depende da atividade de todas as partes do corpo e de todas as funções do cérebro. Vibrações fonéticas sentidas nos lábios, cabeça, garganta e peito levam mensagens distintas para todas as partes do corpo. Essas mensagens são gravadas na consciência do cantor até que reações instintivas tomem o lugar de pensamento e esforço.

Embora a audição guie o cantor musical e foneticamente, é a sensação física que o organiza vocalmente.

O som do canto fisiológico leva seu próprio tempo para amadurecer. Quando evoluído, ele é claro e escuro, preenchendo a cabeça, a garganta e, às vezes, o peito.

PRONTO PARA CANTAR

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 sobre a 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 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.

Todos esses atos demandam objetividade, vitalidade potente, controle consciente, preciso e delicado de energia e total entendimento do que está sendo tentado.

Quando você está onisciente da cabeça aos pés e conhece a música, aí sim, você está pronto para cantar.

HARMÔNICOS

A voz cantada nasce dos harmônicos produzidos pelas vibrações regulares das cordas vocais. Aqueles harmônicos mais próximos da nota fundamental formam uma tríade maior. As notas diatônicas e cromáticas são produzidas por harmônicos mais agudos.

Quando um som é puro, somente os harmônicos mais graves e harmoniosos estão presentes na voz.

Quando a voz é forçada, os harmônicos mais agudos e destoantes predominam, resultando num som duro, metálico e estridente.

Quando faltam harmônicos, a voz soa oca, sepulcral e dura.

A ação delicada e coordenada dos sistemas nervoso e muscular é condição necessária para a produção de um som puro.

À medida que o ideal sonoro do estudante amadurece, a energia existente no sistema nervoso e nos

músculos responde até que cada célula do corpo esteja fazendo seu trabalho alegremente.

O ouvido lidera de maneira "clarividente" e reconhece a verdadeira chama que atiça a voz.

Nós devemos trabalhar e esperar, pois isso não acontece como resultado de um método, só aparece quando as condições são boas.

Cantar depende da audição.

O ouvido percebe e sabe reconhecer o som puro em vozes e até em instrumentos musicais.

O ouvido mental "visualiza", pouco a pouco, como produzi-lo.

Cantar é instintivo. Seu controle é subconsciente.

Exercícios de base servem apenas para tornar o corpo e a imaginação mais flexíveis e sensíveis para, então, responderem ao desejo de produzir um lindo som e sustentar uma melodia.

O professor só pode nos revelar a nós mesmos.

Nós devemos nos manter fiéis a seus fundamentos (se se provarem verdadeiros), mas devemos sempre confiar em nossa própria iniciativa.

Duas cabeças não reagem da mesma maneira.

Nosso conhecimento e poder vêm de nossas reações e realizações individuais. Delas depende nosso progresso.

O ser humano é o instrumento musical mais perfeitamente ajustado que existe.

A maior parte dos grandes cantores pouco ou nada sabe de seus órgãos vocais e pulmões. Eles aprenderam sozinhos.

Cada um deles tem uma ideia diferente de "como fazer isso", e esse "método" não é exatamente como o que seu professor ensinou.

O fato é que cada voz tem sua própria lei.

RESOLVENDO SOZINHO

Muitos cantores conhecidos têm tanto medo de professores e métodos que eles preferem "resolver" sozinhos.

Um célebre cantor me disse: "Eu estudei na Europa com ... (um dos professores mais eminentes) e o achei um ótimo professor para 'estilo'. Se eu tivesse continuado com seu 'método', teria arruinado minha voz".

Uma famosa soprano está gradualmente perdendo sua voz. Não porque canta mal, mas porque "treina" com vários "doutores da voz". Cada um lhe ensina um truque novo que, pouco a pouco, mina o poder e controle que a natureza lhe deu.

Jenny Lind perdeu sua voz quando jovem. Sem conseguir recuperá-la após um longo período de estudo com Garcia[6] em Paris, ela foi para casa e "resol-

---

6 As biografias de Jenny Lind se referem ao seu período de estudo com García em Paris (entre 1841 e 1843) como tendo

veu" ela mesma seus problemas, tornando-se a maior cantora de seu tempo. Seus ideais eram tão elevados que ela frequentemente podia ser vista chorando pelos muitos erros cometidos durante uma récita.

Tudo que Patti sabia sobre seu método era "evitar que seu som saísse com ar".

Um grande barítono educou sua voz eliminando os erros que ele ouvia em suas gravações.

Uma das mais eminentes sopranos dramáticas "se encontrou" após vinte anos cantando papéis leves.

Uma senhora de cabelos brancos, ela ainda canta.

Outro grande artista cantou como barítono (inadequadamente) até os quarenta anos de idade, quando "descobriu" sua voz de cabeça e se tornou o maior tenor vivo de sua época.

Sims Reeves era um soprano quando menino. Depois que sua voz mudou ele se tornou um baixo profundo, mais tarde um barítono e finalmente o mais importante tenor inglês.

---

sido fundamental para a recuperação de sua voz. Lamperti pode estar querendo menosprezar a importância de García na carreira de Jenny Lind como uma forma de minimizar sua relevância como pedagogo. (N. do T.)

Eu o escutei cantando gloriosamente aos setenta anos de idade.[7]

7 Relatos da época confirmam que Reeves cantou com muita qualidade até depois dos 70 anos, embora sua voz não apresentasse o mesmo frescor. (N. do T.)

PROFESSORES DEMAIS

Se nós encontramos nossas vozes sozinhos ou com a ajuda de um mestre, não deveríamos tentar outros meios. Isso é fatal. "Eu estudei com dez professores diferentes", disse um aluno, orgulhosamente. "Foram nove a mais que o necessário", exclamou Lamperti.

Os motivos e movimentos de sua mente e seu corpo são apenas metade da proposta do canto. Fenômenos naturais de vibração e ressonância formam a outra metade.

Você descobrirá esses fenômenos da fonética ao pronunciar as palavras.

Você encontra controle dos motivos e movimentos nas reações ao pronunciar essas palavras na melodia.

Somente a voz que cresce do germe (vibração inicial) para um som plenamente desenvolvido (ressoante) durará. Isto é, dos pés para cima.

Depois que a voz se desenvolveu não pense mais nos primeiros anos e cante da cabeça para baixo.

A presença de ressonância na cabeça, boca e peito (harmônicos) é a prova de que sua voz está amadurecida, carnuda.

Depois disso você se prepara para cantar da cabeça para baixo, pois sua cabeça é o instrumento.

Sua cabeça, sua boca e seu peito estão ocos ou ressoando com som o tempo todo. Nunca deixe a sensação do oco se dissipar. Respire através dela.

Nunca cante da garganta para cima.

Seria o mesmo que tentar se levantar pelos cadarços dos sapatos.

ALGUNS PONTOS

A "dissolução" de uma vogal para outra sem articulação e a "passagem" da exalação para a inalação sem movimentos bruscos são dois sinais do bom canto.

O ar é "retido" por duas ações fundamentais: vibração (pulsação dos lábios vocais) em oposição à saída do ar comprimido dos pulmões; e ação coordenada de todo a musculatura do corpo restringindo a energia do ar que escapa. O diafragma age como uma "válvula".

Enquanto estiver sustentando uma nota fácil e confortável, abra a boca como em um bocejo. Isso estimula a atividade da parte superior do tórax e da garganta. Comece e termine com dentes cerrados. Se o início e o fim do seu som parecerem iguais – sem perturbação –, a ginástica é benéfica. Se a vibração da voz "quebrar" durante o alongamento, o exercício é prejudicial. Esse exercício o fará perceber que a vibração é controlada na pélvis e a ressonância, no peito e na cabeça.

O estudante que persevera vai sentir todos os átomos do corpo trabalharem juntos e continuamente, com um mínimo de movimento.

Se as notas agudas desapareceram da sua voz, significa que você deslocou sua energia da região pélvica.

Se a ressonância desaparecer, é porque você perdeu a conexão muscular entre cabeça e peito.

Se o seu som tiver ar [se o som for soproso], significa que seu diafragma está relaxado. Sua função é soltar ou restringir o poder da respiração aprisionada, mas nunca a deixar escapar como ar.

Se o seu som for apertado, você está soltando o ar contra as cordas vocais. A força dinâmica na respiração comprimida é que "apoia" a voz, e não o esforço muscular.

Se o seu som estiver muito para trás, a culpa é da dicção.

Se o seu ataque é forte, significa que você está atingindo o som por baixo da garganta em vez de focá-lo acima das cordas vocais. Você está "golpeando a glote"[8] em vez do som.

---

8 Aqui Lamperti se refere, de maneira crítica, a um aspecto controverso da técnica ensinada por García II, *o coup de glotte* (golpe de glote). Essa técnica consiste em

Um músculo continua sua atividade somente quando uma necessidade o compele a isso. A tonicidade contínua dos músculos é provocada por constante estímulo mental e emocional.

O tom da voz depende do ajuste das cordas vocais e não da força do ar utilizado, que fornece apenas energia. O controle dessa energia do ar comprimido para evitar interferência com a vibração das cordas, e ao mesmo tempo prover o som com todas as possibilidades de volume, é que leva anos de trabalho árduo e prática constante.

Sua voz deve ter uma reserva inesgotável tanto de vibração regular quanto de energia de ar comprimido para cada frase, e você deve ser capaz de renovar ambos sem interrupções perceptíveis de ritmo, timbre e dicção, ao mesmo tempo que se mantém continuamente coordenado.

Você não pode cantar bem até que a mínima emissão de som incite toda sua coordenação tanto quanto

---

um fechamento glótico através do qual o ar exerce uma força para sair. Essa manobra, consequentemente, levou a intepretações de que García advogava controle muscular local na laringe como parte integral de sua técnica. Ainda existem discordâncias a respeito do que seria exatamente esse golpe de glote. (N. do T.)

seu som mais forte. Você não pode cantar com sua boca aberta se você não consegue cantar com ela fechada.

Não se sinta desencorajado quando um exercício perder sua eficácia. Mude para outro. Depois volte àquele que havia se tornado "caduco".

Uma ação muscular é apenas ginástica se não for uma reação a um estímulo mental ou emocional.

Não existe separação entre pensamento e emoção.

Mas pode haver uma preponderância de um ou outro.

50-50 é uma mistura segura.

Até que conheça a sensação física equivalente ao som mentalmente imaginado, você nunca terá certeza de causar o efeito desejado. Todo som é refletido na cabeça, garganta e peito.

Não há nada tão sem valor quanto um som controlado mecanicamente, mesmo que ele seja emocional. Ele é desprovido de beleza.

Como a energia do ar comprimido assegura o tom e a potência dos sons, o cantor sente que o "controle" do ar desce pelo corpo à medida que a voz ascende na escala e em volume. Até mesmo o canto em baixo volume ou em diminuendo pede controle pélvico do ar.

Colorir ou aumentar o vibrato, usar efeitos efusivos ou explosivos, etc., em detrimento do equilíbrio entre

voz e respiração, é nocivo ao progresso e à saúde da larinje.

Nem dissecção anatômica nem vivissecção fisiológica, mas funções naturais de respiração, fonação, audição, sensação, visão, etc., formam a base fisiológica do canto. O resto é "excesso de bagagem".

A regra de ouro do canto

É através de nossos desejos, sensações e percepções que controlamos as atividades no corpo e na mente.

Isso é especialmente verdadeiro no canto.

Nossos atos são moldados por nossos ideais de melodia, harmonia e poesia.

Nenhum ideal é alcançado, pois ele muda constantemente à medida que nos aproximamos dele.

Portanto, estamos constantemente indo para frente ou para trás em sua busca, querendo ou não.

Um amigo, um livro, uma palavra, um olhar podem nos ajudar ou nos atrapalhar.

Nós nos desintegramos se aceitamos sugestões danosas.

Nós nos integramos quando aceitamos um bom conselho.

Nós saberemos o que ajuda ou não se considerarmos o resultado de uma ação antes de a executarmos.

Nós descobrimos, através de experiência (nossa ou de outros), o que ajuda e o que atrapalha.

Ideais, embora nunca alcançáveis, são facilmente derrubados.

Para isso, basta um pensamento destrutivo.

Quando nossos ideais são derrubados, nós ficamos à deriva.

Pensamentos construtivos os manterão vivos.

Enquanto eles permanecerem, não precisamos temer.

Então, sem vergonha, sem medo e incansáveis, nós podemos escalar as alturas dessa empreitada.

Saber o resultado antes de agir é a "regra de ouro" do canto.

Quando seu som emergir do silêncio sem esforço, focalizado, livre e com energia suficiente para crescer ou diminuir em volume, você é um grande cantor.

Não faz diferença se sua voz é fenomenal ou mesmo bonita; se ela expressa a música e as palavras, você terá uma plateia interessada.

O tamanho dessa plateia depende de quanta personalidade você consegue colocar no seu desempenho.

Se você é magnético, o mundo é seu.

Se você conseguir eliminar a violência da sua dicção sem prejudicar a clareza da enunciação, você poderá também eliminar a aspereza da sua voz sem enfraquecer sua intensidade.

Para cantar bem você deve continuamente sentir a "cabeça oca", a "garganta aberta", o "peito largo" e a "cintura apertada".

Não segure seu som: deixe-o girar. Prenda a respiração.

Independentemente do tipo de voz (baixo, tenor, contralto, soprano), ela deve estar alta de posição e soar bem focada.

O uso exclusivo de ressonância baixa destruiu todas as vozes que assim o fizeram.

Relaxar um músculo só é benéfico para educar e disciplinar os músculos superficiais a fazerem sua parte no processo.

Caso contrário isso apenas enfraquece o produto final.

É a ação coordenada, e não a não ação, que faz o esforço controlado parecer fácil.

Lamperti nunca pretendeu que seus alunos relaxassem enquanto respiravam ou cantavam. Ele queria que eles acumulassem energia e que a soltassem conforme exigissem o texto e o som.

O SEGREDO DO CANTO

Três sensibilidades governam o canto:

Sensibilidade à nota e ao som (harmônicos), desenvolvida e controlada através da audição.

Sensibilidade à vibração e à ressonância, desenvolvida e controlada pelo tato.[9]

Sensibilidade à energia e à respiração, desenvolvida e controlada por todos os nervos do corpo.

Essas sensibilidades, embora possam ser estudadas e aprendidas separadamente, precisam ser coordenadas para funcionar de maneira unificada.

---

9 A sensação de tato se refere à cinestesia, ou propriocepção. É o resultado da informação dos receptores sensoriais, que transmitem ao sistema nervoso central a posição articular e o nível de tensão muscular das atividades corporais. (N. do T.)

A unidade dessas três sensibilidades acontece quando imaginação e emoção lideram e comandam a performance.

O gênio depende da sua audição e raramente utiliza todo o seu poder de tato.

O talentoso usa tanto a audição quanto o toque e muitas vezes é melhor que o gênio.

O resto de nós deve adquirir sensibilidade às três: nota, vibração e energia. Depois, deve aprender a coordená-las para competir com o gênio ou o talento.

Estimular e manter a atividade contínua desse trio coordenado de sensibilidades é o segredo do canto.

Até que você sinta a permanência de sua vibração você não consegue brincar com sua ressonância.

Até que você sinta a resiliência e elasticidade de sua ressonância você não consegue modular sua voz.

Seu som deve ser parte da vitalidade do seu corpo.

Não há músculos inertes. Todos trabalham assim que um estímulo os motiva.

O que é coordenação?

"Um por todos, todos por um."

Se alguma parte de você puxa ou empurra em demasia, esse companheirismo entre os músculos e nervos é ameaçado.

O que traz sucesso?

Visão, iniciativa e perseverança.

Deixe que o desejo de cantar comande suas energias.

Deixe que seu canto eduque e discipline seus músculos.

Considere todo o resto como ginástica: exercícios de preparação.

CONHEÇA A SI MESMO

Você não ganha nada imitando os outros. Sua máquina física se rebelará contra uma ideia estrangeira.

Um crescimento lento, uma evolução, é a única maneira segura de progredir.

Todo desejo, todo pensamento, todo ato deve ser uma melhora do que veio antes.

Um hábito "imposto" resulta num desejo impotente, um pensamento vão, em um ato sem poder.

O seu ato consciente deve ser resultado de seu "impulso" instintivo.

"Conhecer a si mesmo" é mais imperativo para o cantor do que para outros profissionais, pois, para cantar bem, corpo, alma e mente devem estar sintonizados.

A única coisa que você pode aprender com outras pessoas é como respirar lenta e profundamente, como

pronunciar correta e claramente e como escutar com intensidade e atenção.

A coordenação e a continuidade dessas três coisas devem partir de você.

Conheça a si mesmo.

O som deve começar por vontade própria, como nasce uma faísca quando energias positiva e negativa se encontram.

Cada músculo e cada nervo devem fazer seu trabalho, mas ambos devem ser subordinados ao desejo do todo.

A sensação de que seu som é livre, nascido de sua própria energia, é um dos melhores prazeres da vida, porque ele foi criado por você.

QUE VOZ VOCÊ TEM?

Sua voz tem um caminho e um desejo próprios.

Não os impeça, embora você possa direcionar o primeiro e domar o segundo.

A voz gutural deve ser deixada assim.

A voz branca tem seu direito de existir.

A voz escura não deve ser mudada.

Algumas vozes soam como flautas, outras são "agudas" como violinos, outras ainda são ásperas e "estridentes" como clarinetas.

A voz grave não deve ser empurrada para cima dos seus limites.

A voz aguda não deve ser puxada para baixo do seu limite.

A voz pequena não deve ser forçada.

A voz grande deve ter sua liberdade.

Algumas vozes são firmes, outras tremem.

A única voz que não deve ser permitida é aquela soprosa, não apoiada.

"Por que não consigo cantar?"

Porque você tenta. Você se esforça para falar? Pois bem, o mesmo processo, mil vezes mais intenso e refinado, é a fonte da canção.

Quando você for capaz de impedir movimentos sem inibir reações, você está pronto para cantar.

Quando seu som emana do foco de vibração, você está cantando.

CANTANDO POR REFLEXO

"Não cante até que você sinta que morreria se não o fizesse", disse Lamperti.

Existe uma relação física e psicológica entre o desejo de cantar e o corpo, similar àquela entre o desejo de espirrar e o sistema muscular.

Não é através de movimento que você controla a sua canção, mas através de sensações.

Quando você é sensível o suficiente, isso pode acontecer.

Somente através do sentido do tato na membrana mucosa que reveste o nariz, faringe, boca e garganta é que a mente controla a vibração da voz no canto.

A rede de células nervosas dessa "pele interna" está conectada com o cérebro. Ela mantém o cantor informado do que acontece nessas cavidades e assim antecipa e controla o processo vocal.

É também através do sentido do tato no tecido interno do corpo que a mente controla o poder da respiração.

Os milhares de gânglios (centros nervosos) distribuídos por todo o tórax, agindo por reflexo, telegrafam para o cérebro tudo que está acontecendo nos músculos e pulmões, e assim antecipam e controlam a ação de respirar no canto.

O sentido da audição une a pulsação da voz e a energia do ar para formar o som do canto.

Os nervos do ouvido (cujas pontas formam os mágicos bastões de Corti) mantêm o cérebro informado sobre o que essa união de voz e ar está fazendo e, assim, é capaz de antecipar e controlar o resultado.

Dessa maneira, a voz perfeita nasce de incontáveis sensações. Ela só é efetiva quando o máximo de energia coletiva é controlada para produzi-la.

Quando sua reação emocional a música e texto são intensas o suficiente para incitar toda a sua personalidade, você é um grande cantor.

Se o seu canto se tornar tão reflexo e "inevitável" quanto espirrar, você é um dos poucos artistas líricos.

"Com que velocidade devo inspirar?"

Se você não perder a sensação do último som na cabeça, você pode inspirar com a velocidade que quiser.

"Respire através do seu som", disse Lamperti.

"Por quê?"

Porque essa é a posição do canto. Por que você deveria sair da posição enquanto adiciona mais energia à sua respiração?

Se você não consegue sentir o foco do som na estrutura óssea da sua cabeça, a vibração não é intensa e o ar não está comprimido.

O que é coordenação?

Liberdade de ação de todas as partes, mas com o entendimento de que todas elas têm responsabilidade mútua com o resultado final.

Até que a energia das vibrações vocais se equilibre com a força do ar comprimido, você não tem controle sobre sua voz. Como duas pessoas tentando andar sobre os trilhos de trem dando as mãos, elas se equilibram uma à outra. Elas devem ser inseparáveis.

Habilidade consiste em manter o fluxo de energia e sons homogêneos continuamente dependentes um do outro.

Para fazer isso, tudo deve estar associado, assim você pode ter em mente o que passou, estar consciente do que está acontecendo e visualizar o futuro de maneira ordenada.

"Som coberto" é um termo que induz ao erro. "Som fechado" deve ser usado.

Na sua gênese todos os sons são escuros para serem abertos ou fechados à vontade.

Esse início velado se desenvolve no "som claro--escuro", que é a qualidade ideal da voz humana.

O SOM CLARO-ESCURO

Embora possa adquirir uma voz de grande extensão, você não pode modular os tons até que sua ressonância se torne rica e redonda: *chiaroscuro*.

A nota cantada (vibração) da sua voz parece surgir do fundo da boca (faringe) espontaneamente.

A ressonância de sua voz parece se originar na frente da sua boca (lábios) voluntariamente.

Esses dois, juntos, parecem produzir o tom "claro-escuro".

Embora a vibração altere sua nota, ela não muda de lugar (faringe).

Embora a ressonância tenha muitas cores, ela não pula de um lugar para outro, mas é modificada pelo movimento dos lábios na formação das vogais.

O mínimo escape de ar comprimido deve incitar a altura da nota desejada, vibrando intensamente de tal maneira que possa ser sentida no crânio.

A saída contínua de ar comprimido deve fazer "girar" o som ao volume e cor desejados, enchendo as cavidades ressoadoras da cabeça, boca e (nos tons graves) do peito.

O som "claro-escuro" deve sempre estar presente.

A sensação estranha de que a nota cantada (foco da vibração) comanda tudo que acontece abaixo dela é clara para o cantor experiente.

O que mais impede essa sensação é o ataque muscular do som, aquele que vem por debaixo do foco.

Escutar seu próprio canto antes de emiti-lo é o que causa essa sensação estranha.

Quando um som começa forte, a energia deve vir do foco, e não dos músculos abaixo.

É para soltar, não para empurrar. Os músculos tensos do torso relaxam para permitir isso.

Sua voz só está focalizada quando em toda sua extensão ela é intensa o suficiente para começar e terminar no mesmo lugar: no centro do crânio.

VIBRAÇÃO, RESSONÂNCIA E SONS COLATERAIS

Lembre-se, sempre, de que o que "acontece" acima da garganta são ilusões, independente de quão reais essas sensações possam parecer e soar.

Ao mesmo tempo, observe que essas ilusões dos sentidos de tato e de audição são as únicas provas de que a garganta está funcionando normal e eficientemente.

Quanto mais evidente a sensação de ressonância nas cavidades da cabeça e da boca, melhor a "colocação" da voz.

Quanto mais nítida for a sensação de vibração nos ossos da cabeça e da boca, melhor será a produção do som.

Tanto ressonância quanto vibração devem, finalmente, se "apoderar" das cavidades e dos ossos da

cabeça, da boca (e, nas notas graves, do peito) e residir permanentemente ali.

Muitas vezes sons colaterais são inevitáveis.

Aqueles causados por catarro, ênfase, efeitos emocionais, exclamações declamatórias, emissões aspiradas, pronúncia exagerada, etc. não devem impedir que a vibração e a ressonância da voz preencham cabeça, boca e, em notas mais graves, o peito.

Sons colaterais não se projetam e passam despercebidos pela plateia, se em seguida a ressonância for rica e a vibração subsequente, nítida.

Vibração e ressonância podem encobrir uma infinidade de ruídos.

Se a preparação para cantar não o deixar ereto como um soldado, alguma parte essencial de sua anatomia não está participando.

Enquanto predominar a objetividade, essa sensação começa nos pés.

Quando a subjetividade lidera, essa sensação começa na cabeça.

MÚSCULOS INTRÍNSECOS E EXTRÍNSECOS

Os músculos intrínsecos da laringe (aqueles diretamente conectados com a ação das cordas vocais) não podem funcionar correta e livremente na produção de vibração e nota fundamental até que os músculos extrínsecos da laringe e do pescoço estejam ocupados com a pronúncia das palavras e a ressonância da voz.

De fato, esses músculos extrínsecos estão continuamente em um estado de tensão elástica (tonicidade) em relação ao resto do corpo.

Os músculos intrínsecos, conectados aos ligamentos vocais e às cartilagens da garganta (laringe), só ficam tensos enquanto produzem som. Eles não são usados durante os silêncios.

Esses músculos intrínsecos são obrigados a trabalhar dobrado se os extrínsecos, que conectam cabeça e torso, não conhecem e não fazem seu trabalho.

É claro que os músculos do pescoço estão igualmente perdidos, a menos que aqueles da cabeça e do torso cooperem com eles.

É apenas quando o envelope muscular externo de todo o corpo funciona como uma unidade que os músculos intrínsecos da voz podem trabalhar sem obstrução.

O diafragma é também um músculo interno que pode controlar a respiração, mas somente quando os músculos pélvicos e abdominais cooperam com os do peito, pescoço e cabeça.

A sensação de coordenação da cabeça aos pés é como ser esticado em todas as direções ao mesmo tempo.

Músculos intrínsecos agem instintivamente quando músculos extrínsecos ajudam coordenada e continuamente.

COMO VOCÊ RESPIRA?

Por que você respira?

Para purificar o sangue.

Como?

Trazendo oxigênio para todas as células do pulmão.

Então não insista que apenas uma parte do pulmão respire para cantar, ou então o sangue retorna ao corpo ainda cheio de impurezas.

O conceito de "respirar baixo" significa controlar a respiração numa posição baixa do corpo.

Sentir-se "oco" na cabeça, no pescoço e no peito, até a cintura, exige um controle profundo de uma respiração completa.

"Satisfazer" os pulmões sem dissipar essa sensação de vazio é o segredo do canto.

Somente quando o foco da voz é como uma estrela fixa na sua cabeça, mantida em posição pelos poderes dentro e fora de seu corpo, você pode cantar.

Esses poderes são como a gravidade: um equilíbrio de forças opostas.

É um erro respirar somente em uma parte do corpo.

Se utilizamos exclusivamente a respiração abdominal, produziremos uma voz altamente focada, mas ela permanecerá na garganta e pequena.

Usando apenas a respiração diafragmática, asseguramos boa dicção, mas as ressonâncias de peito e cabeça estarão comprometidas.

A respiração intercostal usada exclusivamente aumenta a ressonância grave, mas a dicção será falha.

Com a respiração clavicular, produzimos somente ressonância grave. Ela destrói a dicção.

Quando todo o pulmão estiver igualmente cheio de ar comprimido, a voz se concentrará na cabeça e despertará toda a ressonância da cabeça, boca e peito. A dicção se torna mestre de tudo.

Finalmente, você deve cantar com o rápido abrir-fechar da glote, e não com as cordas vocais, assim como um violinista sente que toca na vibração da corda, e não na corda em si.

Se, ao cantar, você não sentir a liberação de energia para sustentação da voz, algum músculo importante está sendo mantido rígido.

A voz cantada é tão sutil e demanda tão múltiplas atividades, que ela só pode ser controlada quando usada naturalmente e pensada de maneira simples.

Cabeça, pescoço e torso formam uma unidade elástica oca até a cintura. O resto do corpo é sólido.

Manter essa condição sem esforço, cantando ou em silêncio, é possível para todo cantor.

Um esforço ou movimento deve ser uma reação em resposta a uma palavra ou som.

Rigidez ou relaxamento destroem a tonicidade dessa unidade muscular e põem em perigo o controle da voz.

A GLOTE DEVE PERMANECER INVIOLADA

Q que o cristalino é para o olho, a glote é para a voz.

A borda pulsante das cordas vocais forma a fenda elíptica que chamamos de glote.

Essa fenda abre e fecha tão rapidamente que produz o que chamamos de vibração-som.

Embora sua ação seja instintiva, o seu funcionamento depende do que acontece acima (dicção) e de todas as reações abaixo (respiração).

Sem ar comprimido e dicção clara ela é inútil.

Entre esse "acima" e "abaixo", deve haver um entendimento mútuo e um trabalho conjunto para causar um equilíbrio entre voz e energia tão delicado quanto a balança de um químico.

Má dicção perturbará essa união.

Respiração inadequada a torna impossível.

Quando a letargia ou a violência se manifestam, a vibração muda de som para ruído.

Essa *entente cordiale* entre palavra e ar é estimulada e mantida não através de "método" ou "poder," mas através do desejo de agradar e da alegria na apresentação.

A glote deve permanecer inviolada como o piscar de olhos.

Ao se separarem, as cordas vocais iniciam a pulsação da glote na nota desejada.

O ar comprimido então alimenta essa vibração com sua energia inerente.

A energia para iniciar um som deve vir da ação das próprias cordas vocais ao se separarem, e não do impacto do ar empurrado contra elas.[10]

Todos os sons, então, surgem do silêncio sem esforço, fazendo uma *messa di voce*.

Quando você entender os fatos, deve ter o bom senso de reajustar o seu canto para acomodá-los e parar de se enganar.

Se você estiver correto, sensações e instinto o guiarão.

---

10 Mais uma referência ao golpe de glote advogado por García. (N. do T.)

Se você estiver errado, a razão o corrigirá.

Não existe reciprocidade entre som e ar até a voz estar aprumada, todas as vogais, puras e todas as consoantes, controladas.

Finalmente, cantar não depende de voz e respiração, mas sim da fusão de som e ar. Isso livra a voz de sons como o "tom de lobo" (sons cujas parciais estão em desequilíbrio).

O ruído é um esqueleto nu.

O som é encarnado nos seus próprios harmônicos e vestido pelos harmônicos do espaço em que é produzido.

Solte o ar comprimido para iniciar o som, não puxe ou empurre muscularmente.

O volume do som depende da quantidade de ar liberado através do relaxamento muscular.

A gradação desse relaxamento é controlada pelo diafragma, que, entretanto, nunca está relaxado.

FUNDINDO VOZ E AR

Não forme hábitos permanentes de canto até que voz e ar estejam fundidos e todas as energias, coordenadas.

Quando sua voz cantada se tornar uma realidade, ela usará todas as energias de sua mente e de seu corpo tão facilmente quanto a voz falada.

A diferença entre falar e cantar é a continuidade de vibração e energia.

Na fala, o impulso é constantemente interrompido. No canto, nunca.

Prepare-se para a próxima frase enquanto estiver cantando a frase precedente. Não espere o fim de uma palavra ou melodia e concentre energia com antecedência. Assim, a inspiração não interromperá a continuidade da composição. Da mesma maneira, a dicção não interrompe o fluxo de som e o ajuste para notas, e o volume não altera a vitalidade da voz.

Sua dicção será ineficaz a não ser que sua voz esteja focada.

O seu foco não ficará "colocado" a não ser que suas palavras estejam nos seus lábios.

Foco e dicção são tão recíprocos quanto dicção e diafragma.

Na verdade, dicção, diafragma e foco formam um eterno triângulo.

Um não pode existir sem os outros dois.

A pronúncia das palavras é controlada por sensações, não por esforço.

O foco do som é puramente uma sensação, não um esforço.

O diafragma *re-age* inconscientemente às sensações de foco e dicção.

O corpo todo reage para manter esse eterno triângulo em atividade.

Esforços anulam as atividades inconscientes do canto.

É bobagem pensar que você pode cantar sem excitar e controlar a acústica da sua cabeça, garganta e peito.

É uma bobagem maior ainda tentar fazer isso com menos que a energia total de sua mente e corpo.

Controlar a liberação dessa energia é que torna fácil cantar.

Uma arte envolve toda a sua personalidade.

Todos os processos parecem invertidos quando o seu som guia *você*.

Sua voz começa primeiro. Sua respiração vem depois. Sua energia entra por último.

VIBRAÇÃO

O poder pode construir ou destruir.

A energia em vibrações regulares é construtiva.

A violência em vibrações irregulares é destrutiva.

Vibrações regulares resultam em notas afinadas, brilhantes e de uma qualidade rica.

Elas necessitam de ar comprimido controlado por dicção e diafragma.

Vibrações irregulares levam a voz a desafinar, soar ofegante ou espremida e podem fazer com que ela soe trêmula.

Esse é o resultado de uma respiração solta que sai forçada pela garganta, anulando a dicção e o controle diafragmático.

Existe uma ajuda adicional para manter a união equilibrada entre voz e ar parecida com a ajuda da resina no arco.

A vibração da voz é como a corda.

O ar é como o arco.

O que é essa ajuda adicional?

Vibração *regular*.

Como a resina, ela evita escorregões.

A energia pode agir sobre ela, mas não empurrando ou puxando.

A vibração regular incita o ar a alimentá-la.

Não é ouvida pelo público.

Mas é sentida na cabeça pelo cantor.

Às vezes parece rouquidão ou catarro.

Quando aparece na voz, ela reeduca todo o processo do canto porque se torna mestre.

É isso que faz a voz parecer ter um registro, um mecanismo da nota mais alta até a mais baixa.

A excitação de energia muscular, não o movimento, prepara o cantor para o canto.

Isso previne inibições.

A memória dessa sensação é o seu único método.

A voz está sempre focada no mesmo lugar, mas esse foco tem níveis diferentes de energia, dependendo da energia do ar liberada para produzi-la.

A voz é um fenômeno natural de vibração, não uma coisa arbitrária.

Ela pode ser "ligada" e "desligada" a qualquer hora, como a luz elétrica.

Desenvolver e controlar o "poder" é o dever do cantor.

Todos os sons da língua e notas da escala são os botões.

O poder de "projeção" da voz é igual à energia inerente ao ar comprimido.

A intensidade tanto de vibração quanto de ar é a mesma para sons com muito ou pouco volume.

Embora a ressonância seja reduzida e o ar retido quando cantamos com pouco volume, a voz permanece vital.

Para cantar com mais volume, a ressonância é maior e mais ar é liberado, sem, entretanto, colocar em risco a regularidade da vibração.

É preciso mais esforço muscular para represar a energia do ar do que para soltá-la.

Portanto, cantar *piano* é mais difícil que cantar *forte*, e por isso deve ser estudado por último.

Nunca use a voz sem esse poder de projeção.

A vibração giratória se encarrega da nota e da potência vocal.

O som da palavra controla a ressonância e a cor.

A respiração coordenada fornece energia.

As duas coisas para observar são o foco do som e o controle da respiração.

A dicção é o filho desses dois.

Você não ficaria surpreso ao ver um violinista bater nas cordas com o arco?

Você se questiona sobre o declínio da arte do canto quando professores insistem que seus alunos ataquem a voz?

Todas as vozes que usam o golpe de glote se deterioram rapidamente. Cantores naturais se arruínam desta maneira.[11]

A voz não é tambor nem flauta, mas um instrumento para o qual todas as energias convergem. O poder da respiração é o arco, guiado por seus músculos. O abdômen é a mão, e o diafragma, os dedos.

---

11 Criticando diretamente o golpe de glote. (N. do T.)

FALHAS E ESTAGNAÇÕES

Um órgão perfeito é raro.

A maioria das gargantas e corpos é mal ajustada. Alguns, congenitamente, outros, através de práticas danosas e maus hábitos de mente e corpo.

A maioria de nós pode ser normalizada.

Todos podem ser ajudados.

É mais difícil superar complexos psicológicos do que reajustar falhas fisiológicas.

Quando os processos mentais e físicos estão errados, o caminho a ser percorrido é longo e lento.

Não devemos nunca nos desencorajar com o fracasso, pois ele geralmente revela uma falha que pode ser corrigida.

Também não devemos nos desencorajar com uma estagnação. Não é nada mais que um aviso de que progredimos rápido demais e agora estamos "parados".

A coragem vence uma falha.

Paciência cura a estagnação.

Hábitos falhos são geralmente o resultado de impulsos protetores.

No canto, eles raramente são corrigidos só por deixarem de ser realizados.

A causa de um mau hábito está, geralmente, em alguma parte distante do corpo que não está fazendo seu trabalho, ou está agindo de maneira antagônica.

Quando aquela parte do corpo coopera com todas as outras, a necessidade de se proteger cessa e o mau hábito desaparece.

Você pode entender a maioria das dificuldades se reverter sua maneira de pensar e agir. Assim, nada lhe escapará.

A maioria dos fracassos é causada por pensamentos ou ações confusos.

A pulsação que se transforma em som é tão sutil quanto a vibração que causa a luz.

Ambas são intangíveis.

No entanto as duas podem ser controladas.

Todos os sons são "fechados" até serem "abertos."

Quando o som "abre", o foco de vibração não muda.

Voltar à qualidade "fechada" é impossível, se o som se tornar muito "branco."

Trazer as palavras e o som para os lábios sem perder a ressonância escura é uma necessidade absoluta.

Respirar sem expandir o peito é uma necessidade absoluta.

Manter os pulmões cheios de ar comprimido e, ao mesmo tempo, satisfeitos é uma necessidade absoluta.

Continuamente sentir a sensação de oco da cabeça até a cintura é uma necessidade absoluta.

Permanecer elasticamente sólido da cintura à pélvis é uma necessidade absoluta.

Manter a tonicidade de todos os músculos sem enrijecer é uma necessidade absoluta.

Quando a voz estiver irresistivelmente atraída para a próxima nota, você consegue cantar.

O corpo e a mente reagem instintivamente a esse desejo de alcançar e manter a nota.

Quando a voz está "afinada", ela é "colocada" e controlada através de emoções musicais inerentes ao desejo de cantar. A respiração também é ativada por esse desejo.

O hábito de depender de esforço localizado só é deixado de lado pela realização de coordenação, e não através de simplesmente deixar de fazer esforço.

Quando a textura da sua ressonância elástica parece fazer parte da sua cabeça, você é um grande cantor.

Antecipar a "sensação" de ressonância (vogais) antes de cantar e manter essa sensação durante as pausas e depois de cantar é a arte perdida da época de ouro do canto.

Hoje um cantor raramente sabe o efeito que ele vai causar e muitas vezes se arrepende depois de fazê-lo.

Só quando o som parecer fazer parte do osso e do músculo da cabeça é que a energia fluirá de todas as partes do corpo para produzir o ar comprimido que o alimenta.

Faz bem para um músico reconhecer as notas diatônicas e saber quando estas são alteradas cromaticamente.

Isso é absolutamente necessário para cantores.

O solfejo com dó móvel é a melhor maneira de alcançar esse conhecimento.

A sensação de vibração perpendicular desde o foco, no meio do crânio, até o controle pélvico é um sinal de que ambas as cordas vocais e ambos os lados do corpo estão funcionando concertadamente, "sincronizados".

"CANTO TORTO"

Quando ambos os lados do corpo agem igualmente, o canto instintivo é possível.

Se isso é acompanhado por ações conjuntas de ambos os lados da garganta (sincronizando os esforços das cordas vocais), o foco do som espontâneo é possível.

De fato, esse equilíbrio dos dois lados é o principal resultado de exercícios e estudos objetivos.

Pouquíssimas vozes têm esse ajuste perfeito por natureza, já que o corpo é fraco em um dos lados. Esse lado deve ser fortalecido.

Canto "unilateral" é a principal razão de vozes feias e arruinadas.

Se realizado a tempo e se os exercícios corretos forem feitos, a voz poderá se "alinhar".

Claro que, quando for resultado de deformação congênita, o som torto deve ser permitido.

Embora o começo de um som se pareça com a sensação de *bocca chiusa* e seja sentido em um ponto

específico no crânio, é inútil insistir na sensação de foco até que o corpo instintivamente comprima e controle, com a pélvis, a respiração.

O ponto onde o som parece começar é o lugar onde a vibração das consoantes "ng" (como na palavra "língua") está localizada.

Como todas as notas agudas ou graves parecem começar no mesmo lugar, dizemos que a voz tem um registro, mas três ressonâncias.

A linha do canto deve ser associada com harmonias, e não apenas com melodias. O sentido harmônico é mais primitivo que o melódico.

Mesmo em trechos cromáticos, as notas da harmonia subjacente, e não as "notas de passagem", mantêm a tonalidade.

Intervalos de semitom ou tom são apenas teóricos, e em um instrumento de teclado eles são enganadores.

A voz deve ser mais "afinada que o piano", que é temperado, ou seja, alterado!

Cantar é um processo subjetivo.

Palavras e sons nascem nos lábios.

As reverberações da sala são apenas reproduções em larga escala da vibração e ressonância da cabeça e do peito.

Portanto, você não pode cantar até que consoantes e vogais, saindo dos lábios, excitem sensações no crânio e nos pulmões.

Sua arte é tão boa quanto sua dicção e sensações vocais resultantes (dentro de você) são distintas e eficientes.

A ENERGIA INVISÍVEL E IMPALPÁVEL DA VOZ

É a energia invisível e impalpável que controla o canto.

Você acumula essa energia antecipadamente e a segura até que ela seja retirada de você através da palavra e do som.

É um processo instintivo.

Palavra e som emergem do silêncio furtiva e firmemente para não atrapalhar o fluxo regular de energia.

O início e o fim do som devem ser como o começo de um pensamento: imperceptível e impalpável, mas vital. Isso também é instintivo.

A membrana mucosa e os ossos da cabeça, garganta e peito sentem a vibração das palavras e a ressonância do som.

Finalmente, é o desejo de experimentar essas sensações intensas de vibração e ressonância de palavra

e som que faz o corpo acumular a energia invisível e impalpável que os produz.

Nunca separe dicção de canto, nem em pensamento.

Cada palavra tem suas peculiaridades individuais.

Cada som tem sua sensação especial.

Eles devem ser reconhecidos e permitidos.

Língua e música devem ser estudadas até você ser capaz de realizar o som das palavras e as notas do som.

O corpo deve ser desenvolvido e organizado para produzir a energia invisível e impalpável que serve ao som das palavras e às notas dos sons.

Encontre um símbolo, uma imagem ou um pensamento que conduza e unifique todos os esforços.

A ideia que mais tem me ajudado é a de continuidade.

Todo som (*forte* ou *piano*) tem de ser intenso o suficiente para "acender" o próximo, sem levar em consideração as pausas.

Outra ilusão é o "outro eu" (um sexto sentido) que fica a uma distância e me diz o quê, quando e como fazer.

Isso causa concentração coordenada da mente e ação cooperativa do corpo.

Eu pareço me ver e me escutar como os outros me veem e me ouvem.

Sua voz continuará focada no crânio enquanto você cantar com vibração regular na garganta alimentada por ar comprimido, controlado na pélvis.

Suas palavras e uma respiração natural organizam sua voz.

Sua ginástica mental e física desenvolve suas energias.

Sua imaginação musical e poética funde voz e energia e afina o seu instrumento.

Sua natureza emocional brinca com o mais sublime dos instrumentos musicais.

CHIAROSCURO

Existe uma ressonância vocal, como uma vogal composta, que contém todos os sons. A reverberação da voz é sentida como um sólido elástico que preenche a cabeça, a garganta e (nas notas graves) o peito.

Quando este som é focalizado no meio do crânio, ele pode ser moldado pelos lábios em qualquer forma ou matizado em qualquer cor. Ele pode mudar de uma vogal para outra e ser aberto ou fechado à vontade.

É o som "claro-escuro", que unifica todos os registros, que pode ser cantado com a boca aberta ou fechada.

Ele demanda controle de todos os músculos desde a cabeça até o meio da cintura.

Manter esse som focado na cabeça depende da conexão de energias da cintura até a pélvis.

Em outras palavras, você canta "da cabeça para os pés".

As cordas vocais então afinam esse tom *chiaroscuro*, sem puxar ou empurrar.

Quando você consegue inspirar sem perturbar essa coordenação ideal, você é um grande artista.

Quando coração e mente se unem, o resultado é o autoconhecimento.

Cantar *forte* é *liberar*. Cantar piano é represar a energia acumulada no ar comprimido que enche os pulmões de maneira coordenada.

O maior incentivo para coordenar o controle é o desejo persistente de fazer o que você sabe fazer perfeitamente bem com texto, tempo e melodia.

Atrás do seu pensamento de palavra, ritmo e som, do seu esforço para consolidar suas energias, está o seu poder elementar.

Porque não os usar, organizá-los e deixá-los liderar, em vez de segui-los?

Existe força em sua natureza primitiva como aquela que "move montanhas".

Quando essa força é acionada, sua voz adquire um poder de formação próprio, independente de corpo e mente, embora servido por ambos.

De sua boca saem projeções estonteantes de som e harmônicos que você nunca havia sonhado.

Você deve se tornar íntimo da acústica da sua voz e do lugar onde canta.

Você deve sentir a sensação das ações e reações que despertam a acústica de sua voz e do lugar onde canta.

Cantar só é possível quando você o faz conectado com a experiência e sabedoria de sua própria vivência.

Quando você canta, as qualidades físicas e mentais se misturam.

Organize sua força física.

Sistematize seus processos mentais.

Eficiência objetiva quer dizer impacto mecânico.

Conhecer as leis de canto quer dizer controlá-las.

Quando o conhecimento do canto for verdadeiramente compreendido e vital, ele carregará a ação necessária com ele.

Cantar consiste em realizar ações contrárias e em equilibrar essas ações entre si.

Isso causa a aparência, errônea, de repouso e fixação, até mesmo de relaxamento.

A voz, no canto, na verdade, nasce da batalha de princípios opostos: do equilíbrio de forças conflitantes.

"O que é bobagem é aceitar o incerto como certo e o falso como verdadeiro", disse Cícero.

"O que aprendemos depois que pensamos saber tudo é que realmente conta", disse Abe Martin.[12]

Seu eu elementar permanece desinteressado até você saber texto, melodia e ritmo. Então, ele assume o comando e se torna o verdadeiro cantor.

Claro que é necessário que o ar escape para alimentar a pulsação da glote, assim como para "aliviar" os pulmões.

Se estes colapsam, o canto é ineficiente.

Isso acontece quando o ar é inspirado de maneira frouxa (em vez de comprimida) e, então, é empurrado para fora para lhe dar o poder de sustentar a voz.

O ar que escapa só virará som quando a energia no ar comprimido alimentar as pulsações na garganta.

Os pulmões nunca colapsam, a voz nunca falha.

---

12 Com toda certeza, essa frase foi colocada aqui por William Earl Brown. Abe Martin foi um personagem de tiras em quadrinhos de Kin Hubbard (1868-1930) publicados originalmente no jornal *The Indianapolis News* a partir de 1904. Essa frase apareceu na tira de Abe Brown em 18 de março de 1913, três anos após a morte de Lamperti, na Alemanha. Interessante observar como a pedagogia vocal é gradualmente adaptada à medida que seus conceitos são propagados. (N. do T.)

AR COMPRIMIDO

No momento em que você tiver energia de ar suficiente para a frase, reajustável para todos os detalhes e notas e, ao mesmo tempo, sentir continuidade do começo ao fim, você conseguirá cantar.

A respiração frouxa é inútil, e até nociva, mesmo que você tenha os pulmões cheios, pois isso causa esforço local, vibração irregular e energias interrompidas.

Ar comprimido acontece através de coordenação. Ele tem apenas que ser guiado e contido. O seu poder inerente alimenta todos os efeitos produzidos pelas cordas vocais. Ele não atrapalha a posição da voz e permite à garganta funcionar de maneira natural, "aberta", como na fala. Ele elimina tanto sons soprosos quanto apertados. Ele não exige apenas uma qualidade de ressonância, mas comanda todas as cores, da mais escura até a mais clara, e todas as notas, da mais grave até a mais aguda.

O ar comprimido permite todos os efeitos da declamação, contanto que tais efeitos não se tornem um "método".

Na verdade, um canto estereotipado é impossível quando o ar está comprimido. Não há "ataque", "posição da boca", "controle da língua", "colocação da voz", "peito fixo", relaxamento deste ou daquele músculo ou enrijecimento de qualquer parte do corpo. Tudo nasce de um uso instintivo da voz.

A fala ou o canto espontâneos parecem utilizar apenas o ar da boca para iniciar o som, após o qual parece que a garganta e o corpo todo se unem com a cabeça para "fazer as coisas continuarem".

Mesmo assim, você parece respirar apenas para satisfazer os batimentos cardíacos.

Isso você faz o mais frequentemente possível na frase, em pequenos goles, como dedais cheios de ar, sem interromper qualquer ação, exceto a vibração das cordas vocais.

O início focalizado de todos os sons deve ser tão carregado de energia que necessita de algo para guiá-lo e restringi-lo (o diafragma).

Somente quando este "ataque" automático está cheio de energia controlada ele pode ser sentido no crânio.

É claro que essa energia na voz depende da energia do ar, e não da ação da garganta. Esta apenas "afina" o som.

Existe uma tentação muito grande de ajudar a "afinar" a voz puxando ou empurrando o som.

Ambas as alternativas são violentas até que se chegue a um equilíbrio.

Então a "afinação" na garganta é desimpedida.

Se a "afinação" da voz é falha por falta de "treinamento do ouvido" e de conhecimento musical, o canto é uma farsa.

É estranho que a garganta seja controlada pelo que acontece acima dela, na acústica da cabeça, através de palavra, vibração e ressonância. E mais estranho ainda que os pulmões sejam dominados pelo sistema muscular abaixo deles, na cintura, abdômen e pélvis.

Cabeça e pélvis são conectadas, misteriosamente, pela coordenação de todas as atividades que existem entre eles.

Quando a sua voz sai de sua boca como você espera e, ao mesmo tempo, obedecendo às leis naturais de vibração e respiração, você não precisa temer o fracasso.

Um fluxo de saliva é sinal de que a voz está sendo produzida corretamente.

Boca e garganta secas indicam mal uso da voz.

A habilidade de juntar palavras e frases de uma canção fazendo um todo contínuo é a marca de um bom cantor.

O bom senso de ligar todas as atividades de respiração e canto sob o mesmo impulso, fazendo uma única operação, revela o verdadeiro artista.

Você deve "apanhar" o próximo som mentalmente antes de terminar o que você estiver cantando.

Mentalmente não existe silêncio: ou você está cantando uma nota ou ligando o intervalo entre essa nota e a próxima. Essa é a lei da continuidade de vibração e energia. Para obedecer a essa lei, o corpo e a mente estão constantemente em ação, mas com pouco movimento. É como a ação de um equilibrista na corda bamba.

"ATAQUE"[13]

O início de um som (erroneamente chamado de "ataque") só pode ser praticado quando a vibração começa focalizada no centro do crânio (sino esfenoide) sem esforço ou impulso muscular.

É um processo de "liberação", e não de "ataque". O som parece sair da cabeça em vez da garganta.

O som claro-escuro demanda *esse início central*.

---

13 O fato de W. E. Brown haver colocado o título deste capítulo entre aspas pode ser indicativo de uma crítica não apenas ao uso da palavra "ataque" mas, também, mais uma crítica à técnica de García. Lamperti advoga um início de som menos agressivo do que a maneira como o golpe de glote era entendido por pedagogos no final do século XIX. Lamperti acreditava em um equilíbrio constante entre ar e ressonância que não incluía chamar a atenção para o que ocorria na fonte (cordas vocais). (N. do T.)

Ele é capaz de todos os níveis de ênfase de acordo com a energia liberada pelo ar comprimido que o alimenta. Esse colchão de ar nunca deve ser exaurido, mas sim renovado sempre que possível.

Quando esse início de vibração é inerente na cabeça do cantor, cada nota mais aguda é levada ao seu lugar sem esforço muscular, apenas com a energia necessária. Cada nota mais grave acha seu lugar sem relaxamento de energia, mas mantendo a intensidade das notas mais agudas.

Só vibração intensa acorda esse foco esfenoidal.

Ressonância é a passagem contínua dessas vibrações do foco para os lábios, garganta e peito, de acordo com os registros da voz.

Sua arte é a realização do seu desejo elementar de cantar.

Seu crescimento é estimulado por aquilo que você escuta e entende.

Se você fizer seus exercícios diários religiosamente, sem ansiedade com relação ao resultado, você será competente no final.

Você não deve parar em estágio algum de progresso, se ancorar em nenhum hábito, se satisfazer com nenhum resultado e exultar com qualquer sucesso.

Todos os detalhes do canto são finalmente colocados sob as ordens de um comandante: emoção, a fonte primordial da canção.

FOCO

O foco da voz nada mais é que a ausência de vibração irregular e energias violentas.

Ele depende do "início" do som, produzido por uma liberação de energia de ar acumulado.

É "sentido" na cabeça, embora produzido na garganta.

É desenvolvido através de uso e refinamento de consoantes vibrantes.

É destruído por consoantes não vibrantes se uma vogal focalizada não seguir esse som.

Uma vogal focalizada é a mais difícil de controlar, porque ela deve começar pequena como uma picada de agulha, expandir para uma ressonância cheia e desaparecer no silêncio sem esforço desnecessário. Tudo isso sem deixar o ar escapar, a não ser o suficiente para alimentar a vibração.

Se as cordas vocais se "chocam" uma contra a outra para fazer um "ataque", é nocivo.

O foco da voz começa quando os "lábios vocais" se separam.

Eles se "beijam" em vez de "baterem".

O foco do som é como a convergência dos raios em uma lente. Esse ponto é tão intenso que é sentido onde quer que alcance. A glote é a "lente". A energia do ar comprimido é o "sol". Tanto o relaxamento quanto a rigidez destruirão o poder de foco da glote. Respiração frouxa não fornecerá os raios da vibração. Essa sensação de foco se torna o principal guia objetivo para a voz. O desejo de sentir o "ponto de toque" do som se torna o guia objetivo da respiração.

A consciência do ponto focal da voz no meio do crânio torna-se tão permanente que ele está sempre presente, tanto no silêncio quanto no canto.

A consciência do foco não necessita de empurrar ou puxar muscularmente.

Palavras são como tintas que tingem as vibrações focalizadas com suas cores.

Se a "boa dicção" é inimiga da "boa produção vocal", você está no caminho errado.

Se pronunciar as palavras "fecha" a garganta, culpe a respiração.

Quando você souber liberar e prender a respiração para se adequar aos sons das palavras, a garganta nunca irá se comportar mal.

O progresso é rápido ou lento dependendo da percepção dos três fundamentos – pronúncia, vibração e energia respiratória – e da compreensão das reações que os causam, coordenam e controlam.

Você saberá quando a pronúncia é adequada pela sensação nos lábios (quase cócegas).

Você saberá quando a vibração é controlada pelas sensações no crânio (quase elétricas).

Você sentirá quando a energia respiratória está funcionando poderosamente pela excitação do corpo todo (quase sensual).

A saúde, o tamanho e a similaridade dos ventrículos (na laringe) e sua consequente ação na produção vocal são de importância vital para o cantor.

Muito catarro, anormalidade, diminuição e dessemelhança podem embaraçar o cantor , e a falta de sincronia derrota todo seu esforço.

Você tem que descobrir e aprender como excitar na mente e no corpo as reações que produzem o canto artístico e como incluí-las em sua performance. Você faz isso sabendo o que é construtivo, através da realização do que é lindo na música e na poesia e do desejo de comunicar essa beleza para outros.

Você deve ser tão inconsciente sobre o início da sua voz quanto é sobre o primeiro movimento de um

trem. Ambos devem ser bem conduzidos para isso acontecer. A "parada" da sua voz (como a de um trem) também é imperceptível, se bem conduzida. Deve haver poder ilimitado antes de sua "máquina" iniciar (e depois de parar).

Quando você conseguir iniciar sua voz com a boca fechada tão bem quanto com ela aberta, você consegue cantar.

Quando a voz retém o som e sensação da *bocca chiusa* após os lábios se separarem, você consegue cantar.

Quando você conseguir inspirar sem perder a sensação desse ajuste (para a *bocca chiusa*), você consegue cantar.

Quando você não puxa nem empurra, mas apenas permite que a energia inerente à voz e as reações sensuais do corpo cantem, você consegue cantar.

SEIOS PARANASAIS

Os vários seios paranasais na cabeça e face "espalham" vibração se o som inicial (pulsação da glote) for intenso o suficiente para fazê-los ecoar.

Você não pode soprar sua voz para dentro dessas cavidades nem tirar o seu som delas.

O brilho nessas cavidades depende da pureza, intensidade e instintividade do som inicial na garganta, e não do seu esforço para "colocar" a voz.

As cordas vocais são inúteis sem o poder do ar comprimido para alimentar suas pulsações. Por isso os pulmões nunca devem colapsar.

"COLOCAÇÃO DA VOZ"

Uma voz "colocada" é aquela que é sentida na máscara da face e também alta na cabeça, na faringe e funda na garganta e, nas notas graves, no peito.

As mesmas sensações de ondas sonoras são sentidas na fala, raramente em uma nota sustentada, que mais frequentemente sobe e desce, com a inflexão da frase.

A memória dessa sensação da voz "colocada" na cabeça, nariz, boca, garganta e peito é a maneira de controlá-la.

Cantores "natos" não têm dificuldade em manter a voz "colocada", pois o corpo todo responde, reagindo instintivamente para tornar isso possível.

O resto de nós, através de ginásticas que estimulam as sensações, conquista uma proficiência maior de produção e coordenação vocal do que o cantor "nato".

A expressão "colocar a voz" é inadequada.

"Achar a voz" é uma expressão mais apropriada.

Embora a ressonância na cabeça, boca e peito e a harmonia nas cavidades do crânio constituam a beleza da voz, elas são apenas a flor que brota da semente que é o som na garganta.

Se essa vibração inicial é produzida instintivamente, como na fala, mas com maior intensidade (possível através do ar comprimido), é certo que a beleza da voz cantada vai aparecer.

As sensações de ressonância e eco nas cavidades da cabeça, boca e peito são as únicas evidências de vibração eficiente na garganta e de controle da energia do ar.

A boca do cantor finalmente parece controlar tudo o que acontece por trás: voz, respiração e corpo.

Até que a coordenação seja sentida nos lábios e na ponta dos dedos das mãos e dos pés, o canto não é confiável.

O murmúrio mais baixo nos lábios deve causar a ativação dessa corrente de energia do corpo.

O mais sonoro (ou mais agudo) som da sua voz é produzido como o mais baixo murmúrio, mas com toda a energia coordenada liberada sem obstáculo.

Manter essa energia coordenada em ação, em silêncio ou cantando, é o grande segredo de um artista de sucesso. Isso não pode ser ensinado. Você deve

trabalhar e esperar até que você a sinta nos lábios e nas pontas dos dedos das mãos e dos pés. Forças naturais governadas por leis imutáveis de vibração e função física tornam isso possível.

O método é uma ilusão e uma armadilha.

O sucesso traz estagnação e fracasso.

Cantar é um ajuste entre mente e movimento.

A realização é uma escalada sem fim.

O ataque[14] da voz é o primeiro escape de ar comprimido que inicia a vibração das cordas vocais. Depois disso, nenhum ar pode sair sem se transformar em

---

14 Não sabemos se o termo "ataque" aqui foi utilizado por Lamperti ou por Brown. Vemos que é a mesma palavra que anteriormente foi usada de maneira pejorativa, demonstrando a dificuldade de estabelecer consistência semântica para termos pedagógicos. A palavra "ataque" é comumente utilizada na pedagogia vocal desde o século XVI, mas há uma corrente contemporânea que defende que essa palavra seja substituída por outros termos para indicar o mesmo fenômeno: o início da fonação através da vibração das cordas vocais. O argumento usado é que a palavra "ataque" pode levar a um entendimento de que o início do som é violento, ou mais muscular que o necessário, causando desequilíbrio mecânico entre tensão do fechamento glótico e pressão subglótica. (N. do T.)

som e nenhum ar deve entrar nos pulmões que não seja comprimido. Por isso, é importante desenvolver e controlar a respiração, caso contrário, será utilizado o esforço muscular, em vez da energia contida nos pulmões, para produzir a voz. Uma reação recíproca entre cantar e respirar é assim estabelecida, aliviando o cantor de esforços indevidos ou locais. Isso leva a voz a estar sempre na "máscara" e ao mesmo tempo na faringe e cabeça, produzindo o som claro-escuro (*chiaroscuro*).

Respire através do seu som sem constringir a garganta.

Comprima o ar sem rigidez.

Coloque a voz sem violência.

A energia do som e a energia do ar devem se equilibrar.

Embora a vibração inicial seja na garganta, o som parece começar, e é sentido, na cabeça.

Continuidade e coordenação não são esforços, mas necessidades controláveis.

Sons que começam por si sós têm início e fim lentos, ao passo que um que é atacado tem início e final duros.

A objetividade por si só é desconcertante, sem graça e rígida. Pode ser usada apenas para ginástica. Se a

subjetividade lidera, tudo se torna gracioso, tranquilo e elástico. Ambas as qualidades são necessárias para uma récita.

Suprima a má colocação e as distorções do corpo. Elas impedem a energia coordenada.

A imaginação antecipa palavra, melodia e ritmo.

A emoção dá forma, colore e controla texto, som e andamento.

Dificuldades no canto vêm de três direções: ouvido mal-educado, músculos indisciplinados e respiração destreinada.

O que a linha é para um aluno de pintura, a melodia é para um de canto. O que as tonalidades são para o quadro de um artista, as harmonias são para as canções do cantor.

FLORESCIMENTO E CANÇÃO

o tronco descem as raízes da roseira para o solo. Para cima, nesse mesmo tronco, crescem os galhos em que a rosa floresce.

Da cintura descem as raízes da respiração para o abdômen ao passo que, do mesmo lugar, os galhos da respiração sobem e cantam.

As flores se abrem ao sol.
Os sons se abrem para o ar.
Leva tempo para uma árvore crescer e florescer.
Leva anos para uma voz se desenvolver e cantar.
Flores parecem crescer por si sós.
Sons parecem ser produzidos naturalmente.
O desejo de florescer faz a árvore crescer.
O desejo de cantar faz o corpo se desenvolver.
A árvore deve esperar por botão e flor.
A voz deve esperar por palavra e som.
O vigor da flor vem do vigor da árvore.

A energia do som vem da energia do corpo.

Leis da natureza controlam a árvore que floresce.
Leis da fisiologia controlam o corpo que canta.

A primeira nota de uma canção deve começar como uma combustão espontânea, não como o riscar de um fósforo. A antecipação da próxima nota é a chama que salta para incendiar o som. Isso assegura a linha da melodia. Então a voz é carregada pela sua própria vibração. A chama deve ter energia para poder saltar os muitos intervalos. Essa energia é fornecida pelo ar comprimido e controlada coordenadamente. Assim como a íris se ajusta às vibrações da luz, a epiglote se move para se ajustar às vibrações da voz. Esse músculo cartilaginoso se levanta para abrir um som e se abaixa para fechá-lo.[15] (A epiglote é a porta para a sua "garganta de domingo").[16]

---

15 No sentido de som com qualidade aberta ou fechada. (N. do T.)

16 No original, "*Sunday throat*", expressão americana do século XIX. Domingo, em várias religiões, é um dia especial, diferente. Se algum alimento descesse pela sua "garganta de domingo", isso queria dizer que algo havia entrado pela traqueia, e não pelo esôfago. (N. do T.)

Se a sua canção não "se apossa de você" antes de você iniciá-la, você não está subjetivamente pronto para cantá-la.

Se a sua canção não fica progressivamente mais fácil à medida que você avança, você não é objetivamente capaz de cantá-la.

Inteligência celular (sensação nos nervos e músculos através do corpo) e poder atômico (reações que permeiam o corpo e produzem energia coordenada) são os dois fatores principais no canto. O resto é "ginástica".

Uma canção deve aumentar a intensidade de emoção e energia à medida que você avança de uma palavra para outra e de uma frase para outra. Ela deve excitar uma qualidade maior da voz e um controle mais baixo de respiração a cada sílaba. A última palavra de uma frase deve encontrar você mais forte que na primeira. Embora a canção tenha terminado, as sensações e reações continuam até a cortina fechar e o público sair.

É a qualidade inerente do seu som (não seus resmungos, suspiros, soluços, grunhidos, chiados, tremores, conchas, deslizamentos, soluços, estalos, rangidos, berros, etc.) que constitui a beleza da sua canção.

Você não pode ter certeza do efeito que quer produzir até você estar consciente das reações que o preparam para produzi-lo. Daí a necessidade de seus poderes subjetivos e objetivos trabalharem juntos. Uma "voz natural" indica "um bom ouvido para música", garganta e corpo bem ajustados, capacidade pulmonar adequada e um desejo incessante de cantar.

Você sabe como a garganta está se comportando somente através da clareza da dicção, da intensidade da vibração, da ressonância das palavras, do volume do som e da facilidade do canto.

O desejo de realizar todas essas coisas e o esforço para controlá-las treinam a respiração e as energias de toda a personalidade. A garganta finalmente parece "aberta" como na fala.

Uma constante sensação de flutuabilidade na cabeça, pescoço e peito é essencial para a produção de som livre e de uma boa dicção. Alguns chamam isso de "posição alta de peito rígido", o que é impróprio. Não tem nada de muscular nisso e não é estático. É o resultado de um desejo de pronunciar bem e de dar volume à voz. Não causa desequilíbrio no corpo.

A CONSTRUÇÃO DE UM ARTISTA

Quando o início de um som depende de liberar energia para começar a vibração das cordas vocais, em vez de empurrar o ar, realizando um golpe de glote,[17] você consegue cantar.

Quando o prolongamento de um som depender da constante liberação de energia coordenada para sustentar a vibração das cordas vocais, em vez de forçar ar residual contra uma garganta rebelde, você consegue cantar.

Quando o término do som depender de fazer a vibração das cordas vocais cessar sem abandonar uma tonicidade muscular coordenada, você consegue cantar.

---

17 Aqui Lamperti direciona sua crítica de maneira direta. (N. do T.)

Quando a vibração das cordas vocais inflamar a total ressonância na cabeça, boca e peito sem distorções e "dublagens", você consegue cantar.

É ridículo, tolo e nocivo você produzir um efeito de ventríloquo, uma imitação da sua própria voz, ou de outra pessoa. Deve haver uma reação instintiva, completa e coordenada pelo corpo todo.

Se isso não acontece, a garganta é forçada a trabalhar dobrado para compensar essa falta de assistência. Consequentemente, ela é incapaz de cuidar de sua própria função: fornecer a vibração da nota cantada e ajudar na pronúncia.

Para iniciar, sustentar e parar a palavra e o som, a energia deve fluir não só dos pulmões, mas de todas as direções e de todas as partes do corpo.

Só então, quando você controla todos os graus de dinâmica do mais *piano* ao mais *forte*, através da sua voz e do seu corpo, você se torna um grande cantor.

Esse controle de energia depende de ar comprimido e foco do som, ambos atingíveis através da ginástica correta para respiração e de exercícios diligentes para voz.

Quando você controla todas as cores da sua voz, da mais fechada à mais aberta, você é um grande artista.

Esse controle das cores da voz depende da pronúncia das palavras e da totalidade da ressonância, conquistadas através do estudo das línguas e da prática de boa dicção.

Quando você controla tanto a energia da voz quanto a cor da ressonância, você é um dos grandes artistas. Isso depende da sensibilidade da imaginação e da intensidade da emoção, bem como de sons que começam, se mantêm e terminam sozinhos, espontaneamente. Esse controle é realizado através do estímulo poético, compreensão musical e do equilíbrio entre a energia da respiração e da vibração.

É uma longa estrada, mas compensa.

Existe uma energia sensual no controle da voz que é indescritível.

Existe uma alegria espiritual na interpretação artística de uma canção que é incomparável.

Um artista é alguém que preenche todos os requisitos, subjetivos e objetivos, de sua arte.

Talento, embora necessário, não é um substituto para sabedoria.

A facilidade tem suas vantagens, mas não pode substituir a técnica coordenada.

A emoção é unificadora, mas requer imaginação para organizar os detalhes.

Energia não deve se tornar esforço.

A voz ideal é uma "boca cheia" de som que gira e se remodela a cada vogal, é sentida nos lábios, na cabeça, abaixa a língua, empurra a úvula e depois desce até o peito, preenchendo todos os cantos e buracos.

A subjetividade, por si só, nos leva à ignorância.

A objetividade, apenas, produz estupidez organizada.

Consciência e subconsciência são dois lados de uma mesma coisa. Junte-as. Faça delas uma só.

Ignorância pode ser conquistada pela educação. Estupidez, pelo desenvolvimento.

A grande personalidade é aquela que age intuitivamente, mas que regula suas ações pelo pensamento.

A educação deve disciplinar, mas não sufocar a subjetividade.

PODER SUBCONSCIENTE

Durante o período objetivo de estudos, as cordas vocais devem ser mantidas juntas para que não escape ar, a não ser para produzir som. É um processo muscular que necessita de um início consciente.

Quando o subjetivo comanda, as cordas vocais (verdadeiras e falsas) são impedidas a se separar pelo preenchimento das bolsas ventriculares com vibrações autônomas. É um processo de válvula, pneumático, que começa, se mantém e termina por si só.

Os ventrículos se recusam a inflar se o ar é empurrado pela garganta, embora a glote possa ser induzida a pulsar.

Quando a energia própria do ar comprimido inicia a vibração das cordas vocais, os ventrículos instintivamente se enchem de som, empurrando os lábios vocais

um contra o outro, aliviando-os de todo esforço de aproximação.[18]

Qualquer esforço consciente produz vibrações irregulares, seja na pronúncia de consoantes ou na de vogais. Isso não pode ser evitado, mas não deve se tornar um hábito.

A voz está fora do tom em nota ou harmônicos (qualidade) até que os poderes subjetivos assumam o comando. Só então hábitos ousarão ser formados.

Por isso sua arte é tão grande quanto seus poderes subconscientes.

A desconexão entre pensamento e ação é o grande erro na arte – e mesmo na vida.

---

18 O que Lamperti provavelmente quer dizer é que, se o cantor canta de maneira puramente emocional (subjetiva), a musculatura intrínseca da laringe reage de maneira tensa, fechando violentamente a passagem de ar pelas cordas vocais. Somente através de técnica (ar comprimido iniciando a vibração das cordas vocais), a voz reage de maneira livre e sem tensão (aliviando as cordas vocais de todo esforço de aproximação). (N. do T.)

A IMPORTÂNCIA DAS CONSOANTES

Existem duas falhas naturais a serem corrigidas: rigidez e seu oposto, o relaxamento, tanto da garganta quanto do diafragma.

Quando o "apertamento" de consoantes vibratórias e a "soprosidade" daquelas que não vibram desaparecem, vogais se formam espontaneamente.

Isso acontece pela ação recíproca da garganta e do diafragma, que excita a cooperação de todo o ser: corpo e mente.

O início de consoantes vibrantes (m, n, l, b, d, etc.) leva a um início espontâneo de vogais – e ao completo controle da garganta.

O uso de consoantes mudas (s, t, f, p, c, etc.) leva ao funcionamento das partes que produzem esses sons e ao controle do diafragma (respiração).

Um desenvolvimento forçado de vogais antes de consoantes impede boa dicção e ameaça o controle total da voz cantada.

Por isso as consoantes e seu refinamento são de importância fundamental.

Para eliminar a nasalidade da consoante "m", misture-a com "b", como se você estivesse gripado.

A qualidade gutural do "b" desaparece quando combinada com "m". Assim ele passa a vibrar mais nos lábios.

Pense "d" quando estiver pronunciando "n" e a nasalidade desaparecerá, também como em um resfriado.

A "dureza" do "d" derrete se combinada com "n". O som, então, parece vir da ponta da língua.

A sensação de espremido de "ng" é menor se combinado com "ig", também como se você estivesse resfriado.

O "ig" deixa de ser desagradável se suavizado por "ing". O som, então, parece começar na cabeça.

Use essas "curas" homeopaticamente, ou elas farão mais mal que bem.

O bom canto pede a eliminação de esforços locais, não naturais, sem enfraquecer a intensidade da voz.

Os “ruídos” de consoantes evoluem para sons de vogais que, por sua vez, evoluem para vibrações regulares de som puro.

O som puro finalmente parece depender de sua própria energia tanto para a força quanto para a duração, pois comanda toda a natureza do cantor.

Quando você compreender que nada sai da garganta (a qual apenas inicia as vibrações), vai parar de forçar e empurrar numa tentativa de fazer a voz se “projetar”. A “capacidade de projetar” depende apenas da regularidade e da intensidade das vibrações, e não de seus esforços.

Você não consegue ensinar um músculo a agir, mas pode estimulá-lo a fazer isso.

Aprender a despertar ação muscular é o principal objetivo do estudo do canto, e não tentar “produzir” ou “colocar” a voz. Esses são fenômenos naturais.

Você *pode* ensinar seus músculos a coordenarem suas atividades e a se prepararem para servir à voz natural.

Esforços para cantar são improdutivos até que os dois lados do corpo estejam “sincronizados”.

“Faça a verdade que você conhece e você aprenderá a verdade que precisa saber”, alguém disse, com sabedoria.

A voz cantada é um “castelo no ar”.

A imaginação é seu arquiteto.

Os nervos realizam os planos.

Os músculos são os trabalhadores.

A alma os habita.

Finalmente, o desejo de cantar se encarrega da respiração plena, e da articulação das sílabas, a respiração rápida.

Embora a voz comece como uma faísca, ela tem o potencial de toda sua energia. A faísca é o núcleo do seu som. O abdômen é a base da sua força. Toda sílaba pronunciada acende a centelha. O diafragma é o juiz entre o som e a energia.

O momento misterioso em que a energia se torna vida está além de qualquer compreensão.

O momento mágico em que a vibração se torna som é igualmente espantoso.

Mas a criação se torna realidade.

A fonação acontece.

Você consegue cantar quando, nas raízes do seu ser, *você sabe que consegue*.

Sua imaginação molda sua canção.

Sua emoção a colore.

Suas palavras a vestem. Ela vive, se move e tem vida própria.

Seu som é afinado apenas quando a quinta ou a oitava soam junto com a fundamental.

A oitava predomina em sons abertos (a, e, ó).

A quinta é mais proeminente em sons fechados (i, u, ô).

MÚSCULOS

Todos os músculos da cintura para cima devem se ocupar com ressonância, e não com vibração. Os lábios, através de vogais, controlam a ressonância.

Todos os músculos da cintura pra baixo controlam o início, o fim e a intensidade da vibração. A pélvis é a base desse controle.

A nota é decidida e controlada na garganta, independentemente de esforço muscular consciente. As cordas vocais a controlam. A imaginação musical controla as cordas vocais.

O foco de som começa conscientemente e permanece na estrutura óssea do crânio. O sentido do tato faz isso.[19]

---

19 Sentido do tato refere-se, como já observado anteriormente, a cinestesia. (N. do T.)

Os pulmões são apenas colchões de ar comprimido em volta dos quais o corpo se contrai. Músculos coordenados instintivamente liberam a energia aprisionada à medida que a voz necessita.

Uma maneira estereotipada de inalar derrota o cantor. Cada frase "tem sua própria inalação". "Colocar a voz" conscientemente impede seu desenvolvimento. Cada murmúrio deve "achar seu próprio lugar".

A afinação das notas é apenas um resultado da lei de vibração regular, e não um processo muscular. Ela é controlada na pélvis.

A ressonância é apenas a lei natural de radiação, não de esforço físico. Ela é controlada nos lábios.

Som e respiração se "equilibram" apenas quando sobretons harmônicos aparecem na voz, e não através de esforço muscular e "colocação vocal". Apenas assim o som pode ser modulado por todo impulso de respiração controlada.

Um "foco" é o ponto no crânio onde os raios de vibração (produzidos na garganta) incidem. "Foco" e nota, embora produzidos e controlados pelo corpo, parecem então independentes dele.

Da sensação de foco bem definida pendem os raios de vibração que tecem as paredes de ressonância.

Da mão pélvica surge a energia que segura os pés desse som que cresce como uma bolha, tornando-o vivo, real.

Deixe o foco segurar a voz numa passagem descendente, como você faria ao "descer da cela de um cavalo arisco".

Deixe o foco sugar a voz para cima numa passagem ascendente, como um bebê no seio da mãe.

Um som sustentado utiliza ambas as reações para "girar" sua vibração.

Um trinado é como dois planetas gêmeos pairando no espaço.

A função da garganta é girar a vibração, e não segurar o som.

A vibração "aproveita" a energia acumulada do ar comprimido, e o resultado é o som.

O corpo libera essa energia para cantar *forte* e a segura para cantar *piano*.

A ação descansada possibilita economia de movimento, tornando possível o controle do mecanismo.

A unidade é mantida por ação em cadeia de todas as partes. A ação excessiva de uma parte põe em perigo toda a cooperação.

A não ação de qualquer das partes quebra a corrente e interrompe a coordenação.

"CÓCEGAS" DO SOM

Se as sensações (cócegas) da ressonância na membrana mucosa do nariz, faringe e boca desaparecerem, as relações mútuas entre voz e ar foram quebradas.

Essas sensações devem passar de sílaba para sílaba, de palavra para palavra e de frase para frase.

Na verdade, elas parecem estar sempre presentes.

Isso é "colocação vocal".

Se elas predominam na parte de trás da boca e garganta, segure a mão em forma de concha sobre o nariz e boca e sinta "cócegas" na palma da mão, na ponta do nariz e no céu da boca. Isso intensifica a sensação de "cantar na máscara".

A voz é uma ilusão de dois sentidos: toque e audição.

As cócegas de vibrações sonoras e sensações de energia muscular se unem apenas quando a emoção controla todo o processo.

Quando essas ilusões e energias são contínuas e intensas, você é um grande artista.

O ouvido só é verdadeiro através do trabalho conjunto de pensamento e imaginação.

O estudo objetivo se dá pelo pensamento usando a imaginação e a emoção.

O controle subjetivo reverte essa lógica: a emoção inspira a imaginação, que utiliza o pensamento.

Até que exista "consanguinidade" entre consoantes, você não consegue cantar.

Até que exista relação entre vogais, você não consegue cantar.

Até que a concordância matemática entre dois ou mais sons seja obtida, você está cantando falsamente.

Som puro é um "tapete mágico" que nos eleva e nos carrega através do reinado sonoro.

A garganta não fornece o poder da voz, ela apenas decide a nota e sua qualidade.

O diafragma não fornece energia para cantar, ele simplesmente controla seu uso.

Garganta e diafragma são inseparáveis em sua ação. Em silêncio ou cantando eles estão sempre funcionando – nunca relaxados e nunca rígidos.

A imaginação não pode pilotar uma voz que balança, treme e chacoalha.

A voz deve "se encontrar" antes que o subconsciente possa assumir e guiar.

Emoção sem um som que flutua arruína a voz. Apenas uma voz bem equipada pode existir no mar de som.

OBJETIVO

Você espera e recebe iluminação quando acende uma luz.

Você espera e consegue ressonância quando inicia a vibração.

O poder de uma luz vem da sua fonte de energia.

A intensidade da vibração depende da força que a produz.

Tanto a chama quanto o som são fenômenos naturais.

Devemos buscar energia e força para produzi-los e controlá-los.

Obtenha energia para queimar.

Obtenha força que perdure.

O desejo de cantar deve deixá-lo ereto como um soldado.

O som que você quer cantar tem um poder de atração igual ao controle que regula a sua energia.

Você libera energia apenas de acordo com a demanda da voz.

A sensação de ressonância está sempre presente na cabeça. A vibração é "ligada" e "desligada" nessa ressonância: respire através dela.

"AUTOCONTROLE" DO SOM

Até que o controle pareça estar vindo do seu som, você está apenas fazendo ruídos.

Para fazer isso acontecer, você deve mentalmente antecipar a nota, a quantidade e a qualidade de cada som que canta.

Mesmo assim você estará em apuros, a não ser que cada som incite as reações corretas no corpo e na mente.

Para tornar corpo e mente eficientes para servir, a emoção do canto deve ser seu principal estudo.

Sons se "colocam" quando toda sua natureza responde.

Violinistas, violoncelistas, etc., todos conhecem e obedecem a essa lei que governa as reações ao desejo.

A voz (o maior de todos os instrumentos musicais) é absurda sem esse autocontrole.

UM "ARTISTA"

Que bobagem pensar que um fenômeno como a vibração possa ser produzido e controlado por mente e músculo.

Eles são apenas instrumentos da emoção, reproduzem o som que a imaginação escuta.

Mente e músculo devem ser desenvolvidos e sensibilizados até o "enésimo" grau, mas nunca devem comandar uma performance.

Quando o cantor usa inteligência e emoção numa proporção de 50-50, ele é um artista.

O seu sucesso é tão grande quanto sua personalidade.

Personalidade é uma mistura de dons naturais, influências ambientais e educação.

Essa mistura de qualidades inerentes se alimenta de uma força elementar que forma um gênio.

Talento sem educação é impotente.

Educação sem talento é impotente.

Você não aceita um violinista que toca sempre desafinado.

Por que, então, aplaudir um cantor que canta desafinado e cujo som não tem qualidade?

Virtuosismo consiste em ver e escutar com antecedência tudo que fazemos com facilidade.

Quando nós "materializamos" o que nossas emoções desejam e nossa imaginação desenha, somos grandes artistas.

Assim como a flor tira energia da planta para crescer, a voz extrai energia do corpo.

A laringe se movimenta para cima e para baixo para ajudar na modificação da ressonância (vogais), não para ajudar a vibração (nota).

Sua posição é governada pelas palavras, e não pela melodia.

Não é o som que você segura, mas sim o que segura você, que vale a pena ser escutado.

Não é o ar que você inspira, mas o ar que os pulmões querem, que canta.

Não é difícil sustentar um som.

Não é difícil cantar de um som para outro se houver uma qualidade de vibração comum entre eles, mesmo que a ressonância mude.

A ressonância está sempre mudando. A vibração, nunca.

A nota que a voz canta é uma proposição subjetiva.

A intensidade de um som é concebida pela imaginação.

A qualidade de um som é controlada pela emoção.

Enquanto houver apenas objetividade, as "mãos" da coordenação se apertam uma contra a outra na direção do centro para evitar a quebra de energias.

Quando a subjetividade lidera, a corrente de energia é preservada magneticamente (automaticamente). As "mãos" podem apertar ou afrouxar de acordo com a necessidade do "equilíbrio" de som e ar. A sensação que prevalece, no entanto, é de puxar (sem quebrar a corrente) para que não haja compressão excessiva das vibrações da corda vocal.

Quando suas notas agudas não forem mais "espremidas" e as graves não forem "soprosas", você consegue cantar.

Sons agudos expandem em ressonância, mas não espalham sua vibração.[20]

---

20 Continua a ideia de que a ressonância muda constantemente, mas o foco não. (N. do T.)

Notas graves afunilam ressonância e aumentam vibração.

Cantar da garganta até os lábios é fácil, mas ineficiente, além de impedir as notas agudas. A voz permanece muito "branca".

Cantar da cabeça e da garganta simultaneamente até os lábios é mais eficiente, produzindo um som "claro-escuro" que pode ser sombrio ou alegre, conforme a vontade. Notas agudas e graves são, então, igualmente fáceis.

Quando a garganta não "tenta vocalizar" e os pulmões não se "esforçam para respirar", você consegue cantar, não antes. Desenvolva controle local e geral e espere esse milagre acontecer. Utilize seu tempo para estudar piano, teoria musical e solfejo. Aumente seu conhecimento sobre literatura, pintura e artes em geral. Isso aumenta o seu "desejo" por beleza, onde nasce o instinto para cantar.

Quando palavras, som e ar, conjuntamente, produzem sua canção, uma liderança incrível aparece na dicção. Consoantes e vogais iniciam e giram os sons sem esforço, além daquele inerente ao seu próprio processo de formação.

Se um dos três (pronúncia, vibração, respiração) falhar, a garganta trabalha dobrado. Ela aperta e prejudica a nota cantada.

Quando um dos três (palavra, som, ar) tenta dominar, os outros se rebelam, e a rigidez muscular põe em perigo todos eles.

Cada um deve ser estudado e analisado separadamente e depois praticado e exercitado juntos antes que a dicção possa comandar.

Só quando houver atividade contínua desse triunvirato, sem esforço indevido, a dicção poderá interpretar uma canção como o compositor imaginou.

UNIÃO DE PALAVRA, SOM E AR

Nunca tire a voz do seu foco, nem empurre o ar de onde ele reside (sua base) e não permita a dicção sair dos lábios.

Nunca dissocie esses três: palavra, som e respiração.

A sensação do foco é como o toque de uma pena dentro da cabeça.

A sensação de apoio é como a satisfação de um bom jantar no estômago.

A sensação de boa dicção é como as cócegas nos lábios quando "tocamos um pente".

A união dessa trindade é como a de três crianças brincando de ciranda de mãos dadas.

Se uma solta, todas se desequilibram.

Se uma se torna muito enérgica, as outras ficam vexadas.

Palavra e respiração são geralmente as culpadas.

A vibração que vem do foco sempre parece pequena.

A ressonância, que é iniciada pelas palavras, normalmente parece grande.

A energia que vem do corpo parece inesgotável.

Quando a energia cessa, a união se dissolve.

A garganta parece "aberta" apenas quando a dicção controla a vibração, a ressonância e a energia da respiração como uma unidade.

Apenas boa dicção excita a ação pneumática na garganta, fazendo com que esta se sinta "livre". Ao mesmo tempo, a dicção comanda as energias do corpo e da mente.

Cantar, então, é fácil e um prazer tanto para o cantor como para o público.

A técnica deve tocar na essência do seu ser.

A voz é pneumática.

(Bolsas ventriculares na laringe se inflam quando as cordas vocais reais e falsas se aproximam e se encontram como lábios quando beijam.)

A ação ventricular é tão necessária ao canto quanto a pulsação da glote.

Portanto, a voz necessita tanto de vibração regular como de ressonância plena antes que possa ser controlada.

Isso é o que um "cantor natural" faz.

O resto de nós deve aprender a fazê-lo.

A sensação de vazio na cabeça, na garganta e no peito é uma indicação da preparação ventricular para cantar.

Por que as notas agudas da maioria dos cantores são apertadas e pequenas? Porque a garganta é obrigada a trabalhar dobrado: controlar o fluxo de ar e fornecer a nota de vibração. À medida que a voz ascende, o controle da respiração deve descer em direção à pélvis. Em notas graves essa sensação é sentida no diafragma, e ainda mais alto.

Quando a respiração é presa no lugar e controlada abdominalmente (da cintura até a pélvis), a voz está livre para expandir em qualquer nota, grave ou aguda.

NOTAS AGUDAS

Deve haver suficiente energia controlada e *momentum* de vibração em um som para mandar a voz de qualquer nota para outra mais aguda. Quanto maior o salto, maior o poder e a intensidade nas pulsações da nota grave. Ao mesmo tempo, a nota aguda ressoa mais que a grave.

A voz então parece ser "sugada" de uma nota para outra em uma passagem ascendente.

Essa é a única maneira de produzir notas agudas facilmente.

É aconselhável praticar escalas e arpejos descendentes até que isso seja possível. Mantenha a intensidade e a energia na vibração, mas reduza a ressonância à medida que a voz descende.

Finalmente, a altura e a profundidade de vibração perpendicular é a mesma para todos os sons. A voz muda apenas sua ressonância, assim causando os chamados "registros".

Quando toda extensão de sua voz parecer estacionária e apenas a ressonância mudar, você é um grande cantor.

Quando você respirar apenas para satisfazer a necessidade de oxigênio dos pulmões, energicamente, você está respirando como um cantor.

A sua voz parece começar antes de abrir a boca e permanece até depois que você a fecha, fazendo uma verdadeira *messa di voce*.

Essa sensação de murmúrio é contínua de palavra para palavra e nota para nota, até mesmo saltando sob pausas e silêncios.

Ela depende do controle abdominal da respiração e do foco alto da voz.

Isso dá a impressão de vibração perpendicular (perto da ou na coluna vertebral) da cabeça ao sacro.

A estrutura óssea do corpo vibra em simpatia com essa vibração perpendicular semelhante à sensação de cantar com a boca fechada.

Duas falhas dissipam essa sensação: abrir demais a boca na formação de vogais, e pronunciar de maneira gutural as consoantes.

Você deve estar consciente dessa sensação espontânea de *bocca chiusa* antes de a cortina subir, e deve mantê-la até o público ter ido embora.

NÃO USE *BOCCA CHIUSA*!

Quando Lamperti disse "cantar é sussurrar com a boca aberta", ele não disse que sussurrar com a boca fechada faria isso acontecer.

"Se você não consegue cantar com a boca aberta, também não conseguirá com a boca fechada", ele dizia. "Você não pode cantar em *bocca chiusa* corretamente até que possa cantar corretamente com a boca aberta, embora aberta ou fechada a boca pareça sempre estar lacrada."

A sensação de *bocca chiusa* é a vibração inicial, nada mais.

Controlada, ela unifica a voz toda, equalizando os registros (cabeça, médio e peito) e eliminando "ataques" e "quebras".

"A voz tem um registro, mas três ressonâncias", dizia Lamperti.

A *bocca chiusa* é o princípio unificador. Ela é induzida mais por consoantes que por vogais.

É um arco-íris que conecta voz e ar.

Não use *bocca chiusa*.

A impossibilidade de cantar bem vem de quatro fontes: respiração solta, palavras mastigadas, voz espalhada e esforço muscular indevido.

Cantar permanecerá desconfortável a não ser que vibração focada, pronúncia distinta e ar comprimido permaneçam inseparavelmente conectados.

Reter essas sensações e manter a continuidade de coordenação do canto, sem constringir a garganta ou endurecer os músculos do corpo, é a marca de um grande cantor.

Muitos confundem essa facilidade de união de ações com relaxamento, já que o esforço exagerado cessa.

Quando sensações de vibração e de músculos elásticos cessam, a garganta e o corpo são forçados a fazerem ações não naturais.

RESPIRAÇÃO SILENCIOSA

Cantores que apelam para uma respiração ruidosa (constringindo a garganta e fazendo um som asmático quando inalando) levam o corpo a comprimir o ar inspirado. Isso é cansativo para o cantor e feio para o público. Ainda faz a garganta trabalhar dobrado: ela se torna responsável pela entrada e saída de ar.

A boca e as narinas também protegem a entrada de ar para os pulmões. Elas deveriam ser silenciosas nessa tarefa.

Respiração silenciosa é a regra, exceto para efeito emocional.

Se o cantor deseja assegurar um controle diafragmático-abdominal da sua respiração, ele não deve escutar a própria inspiração do ar.

Quando a respiração silenciosa se torna uma "segunda natureza", o cantor descobre que ele nunca

respira com pressa ou espasmodicamente e sempre tem ar suficiente nos pulmões.

Respiração rápida e barulhenta enche apenas a parte de cima dos pulmões. A garganta deve controlar sua saída.

A inalação lenta e silenciosa começa no fundo do corpo e gradualmente o preenche até o seu topo, com a participação do abdômen. O diafragma controla a saída do ar para produzir todos os sons em todas as notas.

O cantor, finalmente, sente que ele cria a energia para cantar dentro do seu corpo, como ele faz na fala, toda respiração sendo reação a palavras, melodia e emoção.

De onde o cantor adquire a enorme energia que deve usar quando canta?

Do ar comprimido obtido pela inalação lenta e silenciosa até que o corpo esteja cheio de ar, da pélvis até a clavícula, com pouca ou nenhuma expansão dos pulmões.

As cordas vocais, com ajuda do diafragma, dos lábios e da úvula, usam esse ar dinâmico para formar os sons de palavras e sustentar a vibração dos sons. Ao cantá-los, a garganta, com pouco ou nenhum esforço, deve fornecer a nota e a intensidade da voz.

A cabeça, quando corretamente posicionada, reforça a voz como uma caixa de som elástica.

A facilidade com que os sons começam e são sustentados e a clareza da pronúncia são as marcas do controle do cantor sobre seu enorme poder.

RESPIRAÇÃO INCORPORADA

É inútil fazer um esforço em uma parte do corpo a não ser que ele estimule uma ação relacionada em outras partes.

Isso é especialmente verdadeiro ao inspirar e expirar.

O torso inteiro se contrai e se expande como uma unidade, coordenadamente.

Os ombros e o quadril trabalham juntos no sentido de prevenir a expansão, enquanto os pulmões se enchem de ar para cantar.

A região pélvica e o esterno, conjuntamente, suportam a tensão da energia do ar inspirado.

A força desse ar comprimido sobe em direção à clavícula, levando o cantor a se sentir mais largo nos ombros e com o peito mais alto (o esterno está ligado aos ombros).

Não existe pressão de ar contra a garganta até que o desejo de falar ou cantar aconteça.

Então a voz começa a vibrar espontaneamente, o diafragma permite que a energia da respiração escape para produzir e alimentar as pulsações que chamamos de som, sem empurrar ou puxar os músculos.

A garganta, sem restrições, pode funcionar para fornecer nota e palavra.

A respiração incorporada é o aspecto mais essencial no canto.

Quando a vibração da voz é intensa sem ser áspera (irregular) ou gutural, o canto artístico é possível e fácil.

Deve haver uma qualidade brilhante (chame-a "harmônicos") em cada som que você produz que se "eleva" ou descende, para cima ou para baixo, em direção à próxima nota e palavra.

A verdadeira beleza de estilo pede que: a pronúncia seja enérgica, mas não exagerada. O público compreenda cada palavra, mas que não esteja consciente de sua pronúncia. A expressão seja apropriada, mas não exagerada. O público sinta com você o conteúdo musical e emocional de cada som que você fizer, sem estar consciente da maneira como ele é feito.

Todo som e palavra deve ter uma razão.

INTERPRETAÇÃO

Existem três necessidades fundamentais para a interpretação: técnica adequada que funcione; estilo, que se origina no cantor; e emoção (descrita pelo compositor e poeta) em palavras e melodias.

A unidade de uma interpretação (ou criação) depende da imagem auditiva da canção *como um todo*. A atenção aos detalhes pertence à sala de ensaio, não ao palco. O cantor perde continuidade de sensações e emoções no momento que um detalhe interfere no seu consciente.

Existe continuidade de um som de qualidade enquanto as sensações de vibração (e ressonância) e coordenação (atividade muscular) permanecerem inseparavelmente ligadas, no canto ou nas pausas.

A memória dessas sensações e o desejo de experimentá-las nos prepara para cantar.

A compreensão da interdependência dessas sensações é o acme da técnica.

A interpretação nunca é igual. Acidentes, erros, esquecimentos, medo, doença, exageros, etc. afetam uma performance. Uma técnica objetiva é o que evita o fracasso.

A interpretação também muda a cada récita, se o cantor for fiel a sua emoção musical e poética. Estilo e expressão estereotipados não permitem isso.

Sua canção nasce de sua imaginação.

Sua técnica vem de seus pensamentos.

Sua interpretação é moldada por sua emoção, que une imaginação e pensamento.

NÃO BOCEJE!

Uma pessoa não boceja a não ser que ela se entregue ao desejo e sinta as ações coordenadas.

Uma pessoa não canta a não ser que ela sinta as sensações coordenadas e se entregue ao desejo.

O prazer do canto é mais sensual que o do bocejo.

Esse "prazer" continua durante a canção. A satisfação do bocejo logo passa.

No entanto, a sensação de cantar e de bocejar são parecidas. Ambas estimulam, compelem e invadem o corpo todo.

Mas bocejar não ajuda a cantar, embora possa ajudar a sentir a sensação de ação coordenada.

Uma pessoa não boceja a não ser que o desejo seja urgente.

"Não cante a não ser que você morresse se não o fizesse."

Essa era a maneira de Lamperti dizer “cantar é como bocejar”, embora ele nunca tenha dito para alguém bocejar enquanto cantava.

Muitos o entenderam mal e tentam fazer ambos ao mesmo tempo, esperando assim induzir a sensação de “garganta aberta”.

Qualquer uso arbitrário da garganta que não seja para produzir uma nota ou dar cor a uma palavra é nocivo ao controle da voz.

Não boceje!

PRESCIÊNCIA

Antecipar mentalmente, sentir física e emocionalmente o poema e a música, é o que faz um cantor.

Antecipe mentalmente sua canção como se o texto e a melodia viessem de sua própria imaginação.

Sinta a sua voz antes de começar, enquanto canta e depois de haver terminado, como se ela fosse uma parte de você.

Sinta a cor das palavras e da música como se fossem sua própria interpretação emocional.

Escute continuamente.

Sinta sempre.

A emoção deve permear tudo.

SOM FOCALIZADO

O que é um som focalizado?

Aquele que começa e termina sozinho.

O que permite que o som seja focado?

Vibração intensa e não violenta das cordas vocais.

O que torna a vibração das cordas vocais intensas?

A energia inerente do ar comprimido que a alimenta.

Por que a vibração, feita na garganta, é sentida na cabeça?

Porque não existe obstrução até que ela bata na parte óssea do crânio, diretamente acima da garganta.

Por que a vibração sempre "bate" no mesmo lugar no topo da faringe?

Porque existe um caminho aberto até esse lugar.

O que me ajuda a "sentir" o começo da vibração nesse lugar pós-nasal da cabeça?

A reverberação simpática do sino medial no crânio, uma cavidade na cabeça diretamente acima da faringe.

Na verdade, a estrutura óssea da cabeça relata tudo o que acontece na garganta.

O que pode impedir o foco do som?

Empurrar ar não comprimido na direção da garganta para iniciá-lo.

Como eu posso fazer um som focado?

Você não pode! Ele acontece!

Ele acontece quando as relações entre todas as partes do corpo e o cérebro estão estabelecidas, completando a rede de ações coordenadas.

O que devo fazer para tecer essa rede?

A imaginação emocional arregimenta todas as ações. Você só pode se entregar a ela e deixar que ela o controle.

Um som focalizado é como um arco-íris: ele "acontece".

SOLFEJOS E VOCALIZES

Tempo e energia são desperdiçados praticando solfejos e vocalizes, a não ser que estes tenham valor musical.

Mesmo assim eles devem servir às necessidades e desejos do aluno.

É melhor cantar árias e canções simples usando o dó móvel. Quando a dicção melhorar o suficiente para ajudar a produção vocal, essas mesmas composições, com seu texto, podem ser incluídas no repertório.

Cantar vogais nas melodias (vocalizes) é contraproducente, a não ser que possa ser feito sem esforço demasiado da garganta.

"Quando um som for igual ao outro, você pode vocalizar. Até então use sílabas. Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó são boas o suficiente" (Lamperti).

A habilidade musical e a técnica vocal crescem rapidamente quando o dó móvel é utilizado.

Finalmente, a habilidade musical deve estar avançada o suficiente para permitir ao aluno inventar os seus próprios solfejos e vocalizes. Isso estimula sua imaginação musical e sua reação emocional, que são mais importantes que a simples técnica vocal. A inteligência musical criativa também é desenvolvida dessa maneira.

Exercícios fundamentais devem ser praticados diariamente com sílabas e, quando o aluno estiver pronto, com vogais. Mas eles devem consistir em escalas simples e arpejos adaptados às necessidades individuais do aluno e a seu estágio de desenvolvimento.

AR QUE ESCAPA

Não é ar, mas energia pneumática acumulada o que alimenta a vibração inicial do som.

Ser capaz de acumular essa energia e controlar sua saída para alimentar a pulsação da glote é uma necessidade absoluta para todo cantor.

O ar que escapa age como uma força que "divide" a vibração.

Para impedir isso, o cantor aperta os músculos da garganta, e sons guturais resultam.

"Existem duas maneiras de cantar mal: ofegante ou gutural" (Lamperti).

Um som focado, claro-escuro, é o sinal de uma relação saudável entre vibração inicial e ar comprimido.

Esse som pode ser moldado – *forte*, *piano*, escuro, claro, triste, alegre – sem interromper a conexão entre vibração e respiração.

A vibração inicial nunca deve ser diluída com ar escapando ou respiração não vocalizada, nem espre-

mida por esforço muscular para evitar a saída não vocalizada do ar.

NÃO RELAXE

A "produção" da voz cantada depende da sustentação da vibração inicial e da liberação contínua da energia inerente ao ar comprimido.

A vibração inicial deve sempre ser espontânea e regular, ao mesmo tempo que dinâmica.

A energia do ar deve estar sempre pronta e plena, mas subserviente.

A união desses fatores sempre presentes (e não o esforço do cantor) "produz" o som.

Por causa da ação coordenada que envolve toda a personalidade, o esforço muscular parece estar em suspensão.

Isso dá uma sensação enganosa de facilidade tão grande, que o cantor começa a relaxar mente e músculo, uma armadilha que resulta em desastre.

A energia do cérebro e corpo deve ser cumulativa, permitindo ao cantor terminar a frase sem utilizar o

ar residual e sem exaurir sua última reserva de força de vontade.

"Você deve ser capaz de cantar uma frase duas vezes antes de tentar cantá-la uma vez."

"Respire sempre que possível."

"A vibração de um som acende o próximo."

Assim falava Lamperti.

Não fique rígido!

Mas nunca relaxe.

A ALMA DE UM CANTOR

A alma de um cantor demanda técnica da voz e da respiração antes de emergir como som. Vibração intensa e energia adequada devem estar sempre disponíveis.

Os harmônicos são suas cores.

O ritmo é o seu coração.

A ressonância, o seu corpo.

As vogais são as formas que ela toma.

As consoantes, as suas mãos.

A emoção é o seu sangue.

A imaginação, seus ouvidos e olhos.

O pensamento são seus pés.

O desejo, suas asas.

A melodia, a sua língua.

A alma do cantor é o seu eu subconsciente.

Ela só pode usar o corpo e a mente depois que estes forem disciplinados pelo eu consciente.

LAMPERTI E SEUS ALUNOS[21]

Giovanni Battista Lamperti nasceu em Milão, na Itália, em 1839. Seu pai era Francesco Lamperti e sua mãe, Amália Lupetini.

Ele iniciou seus estudos de piano aos 6 anos, com Dugani.

Aos 9 anos já era o primeiro soprano na Catedral de Milão, onde recebia 100 liras austríacas mensais. Bergamo era o regente. Lamperti desempenhou esse papel por dois anos.

Aos 11 anos ele entrou para o Conservatório Real de Música de Milão. Estudou piano com Angeleri e composição com Laoro Rossi, diretor do conservatório. Durante esse período, ele acompanhava as aulas de canto de seu pai.

---

21 Este material biográfico, publicado pela primeira vez na revista *Singing and Playing Magazine*, foi compilado a partir de anotações feitas pelo autor conforme dados fornecidos por Lamperti. (N. do T.)

Aos 14 anos deixou o conservatório, tendo completado seus estudos de piano e composição. Sua reputação como correpetidor[22] era tão grande que o próprio conservatório o contratava para ocasiões especiais.

Por mais estranho que seja, sua ambição era ser ator. Foi seu pai que insistiu que ele se tornasse um músico. Sua mãe e seus irmãos não tinham talento algum para música.

Ele adorava flores.

Os grandes artistas que lhe causaram maior impressão, e que, mais tarde, se tornaram seus amigos, foram Tomasso Salvini, o ator, e Cassola, primeira mulher de Salvini. Salvini, no drama *I pagliacci*, e Cassola como Elizabeth em *Rainha da Inglaterra* lhe chamaram especial atenção. O soprano Fresolini (1852), em *Sonnambula*, e o tenor Negrini, um ferreiro, eram seus preferidos. Este último cantou somente na Itália e na Espanha, por temer que outros países pudessem não gostar dele. Sua dicção era maravilhosa. Ele tinha grande admiração e amizade por Landi, o tenor, e

---

22 Pianista que trabalha em conjunto com cantores ou outros instrumentistas na elaboração de um repertório de música de camerístico. Também conhecido por pianista colaborador. (N. do T.)

Giorgio Ronconi, barítono, que foi o primeiro cantor a cantar neste registro, pois até então só existiam os registros de baixo, baixo-cantante e tenor.

O jovem Lamperti ficou tão famoso como correpetidor que todos os cantores vinham repassar com ele. Todos esses anos ele estava diariamente ao piano nas aulas de canto de seu pai.

Com essas relações, ele se tornou um mestre da arte do canto.

Aos 16 anos ele se declarou *maestro di canto* e logo tinha vários alunos particulares.

Sua preferência era pela voz de tenor, embora gostasse muito de barítonos e sopranos. Pelo contralto, "uma mulher com voz de homem", ele tinha grande antipatia. Mesmo assim, teve tanto sucesso com esse registro quanto com suas vozes preferidas.

Nessa idade, 16 anos, ele escreveu *Doze solfejos* para soprano, mezzo-soprano e tenor.

Nas horas vagas, ele trabalhava na sua ópera *Cristoforo Columbo*. Na verdade, ele estava indeciso se deveria se dedicar à composição ou à arte do canto.

Em 1858, seus alunos começaram a aparecer em óperas. Antonietta Brambilla debutou em Pádua. O barítono Brunto, em Milão. O tenor Mariani, em Novara. Vidal, em Como. Este cantou por toda a

Europa com grande sucesso e tornou-se um grande professor de canto em Milão.

Nessa época Lamperti se tornou conhecido como *maestro concertatore*: ensaiava, dirigia e apresentava óperas. Sua montagem de *William Tell*, de Rossini (que fazia, então, vinte anos que não era apresentada), foi particularmente feliz.

Publicou *Scuola di canto* para todas as vozes e *Doze vocalizes* para sopranos.

Sua aluna Hofrichter tornou-se a *prima donna* na Ópera de Praga. Mecenseffy, soprano, cantou papéis principais na Ópera Imperial de Viena.

Como *Maestro concertatore* ele apresentou *Moises*, de Rossini, e *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, em Bergamo com seus alunos no elenco. Entre eles, o baixo Susini como Moisés.

A guerra com a Áustria interrompeu suas atividades profissionais porque ele se alistou no exército como soldado.

Ao retornar à profissão, em 1861, ele tinha entre seus muitos alunos o barítono Colonesi e o tenor Morini. Esses dois cantores foram contratados pelo Teatro Alla Scala de Milão, fazendo sua primeira aparição em *Lucrezia Borgia.* Eles cantaram também em *Judith*

(Peri) e *Faust*. Foi a primeira vez que a obra-prima de Gounod foi feita na Itália em italiano.

Alguns dos diretores do Alla Scala não gostavam da dicção de Morini, mas Lamperti dedicou todo seu tempo aos ensaios e o resultado foi que Morini se superou.

Na tarde da récita, Lamperti entrou na sala de seu pai, que saltou do piano e exclamou, na frente dos alunos: "você fica lá embaixo se preocupando com os cantores do coro e me deixa aqui para fazer todo o trabalho!" (não era a primeira vez que seu pai havia demonstrado inveja). O filho se virou e saiu da casa sem uma palavra. Uma relação de anos estava terminada.

Até então pai e filho eram tão associados um ao outro que eram como uma mesma pessoa, ambos dando aulas na mesma casa.

Lamperti deixou sua casa e se estabeleceu sozinho.

No entanto, nesse mesmo ano Lamperti pai adoeceu, e seu filho passou a dar aulas para todos os alunos particulares dele. A pedido do diretor do conservatório, Lamperti passou a lecionar para seus próprios alunos nessa instituição também.

Dali por diante, ele passou a ter um sucesso fenomenal, e muito dos alunos de seu pai foram estudar com ele.

Em 1863, seu aluno Roberto Stagno estreou em Gênova na ópera *Stradella*, de Flotow. Ele logo se tornou um dos maiores tenores do mundo, cantando em todas as cidades da Europa e da América por mais de trinta anos.

Em 1864, Paolo Polilenzi estreou em *La juive*, em Como.

Vidal, como Fausto, e Polilenzi, como Mefisto, cantaram em Como. Vidal também cantou no Scala em *Don Pasquale* e nos mais importantes teatros da Europa. Mais tarde tornou-se um renomado professor de canto em Milão.

Rosa Babette Castiglione debutou em Bari e depois deu aulas de canto em Milão.

Giuseppe Francelli, tenor, foi escolhido por Verdi para criar o papel de Radamés em *Aida*, depois de seu *début* em *Sonnambula*.

Em 1865, Emma Howson cantou *Dinorah* e, mais tarde, deu aulas de canto em Nova York.

Montobri, Hypolite Bremon, Sofia de Monteglio, La Chiomi, que cantou com Strachosch em Londres e Paris, e muitos outros apareceram nessa época.

Em 1870, Lamperti recebeu um diploma do Conservatório Real de Milão por sua habilidade de ensinar a arte do canto. O diploma informava também

que ele dera aulas por seu pai naquela instituição e mencionava seu trabalho como compositor e pianista.

Sua aluna Amália Fossa debutou em Bucareste em 1871, cantando por vários anos em Madri, São Petersburgo, Lisboa e Paris. Foi escolhida por Verdi para cantar *La forza del destino*.

Foi por meio de La Borgdani, uma aluna, e sua mãe, que Marcella Sembrich foi estudar com Lamperti.

Um outro aluno, Stanslavo Mireski, tornou-se professor em Varsóvia.

Gottschalk deu aulas em Chicago.

Em 1876, Lamperti recebeu o título de Cavaleiro da Ordem de Carlo III.

Nesse mesmo ano, Paolina Marinelli e o tenor Bardi estrearam em *Don Sebastino*, no teatro Carcamo, em Milão.

Charles Adams estreou no Scala em *L'Africaine*, mais tarde tornando-se um famoso professor em Boston.

Madame Harris-Zaguri cantou *Lucia* no teatro Carcamo e *Puritani* no Scala. Mais tarde cantou no Covent Garden, em Londres.

Em 1875, Ravizza (soprano ligeiro) cantou em Berlim, Milão e outras cidades.

Helene Hastreiter debutou em Trieste com *Don Carlos*, de Verdi. Teve uma carreira brilhante. Ela resgatou *Orfeo*, com grande sucesso.

Em 1876, Emma Wiziak cantou no teatro Carcamo a ópera *Ione* (Petrella) e mais tarde deu aulas em Buenos Aires.

Weiser (soprano) cantou em *La traviata* em que Nicolini (tenor) debutou. Nicolini casou-se com Adelina Patti.

Em 1876, Lamperti foi eleito membro honorário da Real Academia de Santa Cecília, em Roma, como mestre de composição. A Academia Filarmônica de Bolonha também lhe conferiu a mesma honraria.

Em 1878, sua aluna Marcella Sembrich cantou árias de *I puritani* e *Dinorah* no Scala. Ela teve seu *début* em ópera (*I puritani*) em Atenas, na Grécia, em 1879, e depois foi contratada pela ópera Real em Dresden.

Em 1879, Lamperti escreveu *Vocalizes preparatórios* para todas as vozes (Editora Ricordi).

Nesse ano, a pedido de Sembrich, ele se mudou para Dresden, onde se estabeleceu. Muitos de seus alunos o seguiram.

Em 1880, compôs uma ária de concerto, *Bice*, para sua talentosa aluna Sembrich, que a cantou com a Filarmônica em Dresden.

Em 1881, ele compôs uma marcha militar para orquestra, dedicada ao rei da Espanha (Edição Ries, Dresden).

Nesse mesmo ano, Bertha Pearson foi contratada pela ópera Real de Berlim, onde cantou por muitos anos. Ela também cantou na Itália e na América.

Syrwid, soprano, cantou com o violinista Sarasate em Dresden e, mais tarde, com a ópera em São Petersburgo.

O tenor Landi cantou concertos em muitos lugares, mais tarde aparecendo em óperas na Espanha e Itália.

Em 1883, Horbowski se tornou professor de canto em Varsóvia.

A soprano Sleisiger debutou em *Lucia* no teatro Rossini, em Veneza. Mais tarde ela cantou na ópera Imperial de Varsóvia, onde também deu aulas.

D'Angeli tornou-se uma cantora de concerto.

Biron de Marion cantou ópera na Alemanha.

Em 1884, Agnes Huntington apareceu em concertos e óperas na Europa e na América.

Poly cantou concertos em Praga e óperas em Livorno.

Noejé[23] foi selecionado por Sir Arthur Sullivan para criar o papel de *Ivanho*é no Covent Garden de Londres.

---

23 Esse nome não consta da lista de cantores da estreia da ópera *Ivanhoe*, realizada no Royal English Opera House, hoje o Palace Theatre. (N. do T.)

Em 1887, Lamperti escreveu um panfleto sobre *A decadência da arte do canto*.

Em 1893, seu aluno Daniel Griffith foi escolhido por Anton Rubinstein para cantar suas canções na Gewandhaus, em Leipzig.

Em 1905, ele publicou *Técnica do bel canto* na Alemanha e na Áustria.

Ele era incapaz de se lembrar das centenas de alunos, mesmo os muitos que se tornaram artistas famosos. Eis alguns nomes que eu anotei diretamente do que ele me disse: Charles Adams White, Boston; Louise Powel, Washington, D.C.; Popiquet e sua mulher, Paris; Elsa Salvi, ópera de Dresden; Paula Tullinger, ópera de Dresden; Margaret Frazer, Pittsburgh; Geiger, Indianápolis; Brocket, Pittsburgh; Hubbard, Chicago; Miss Williams, Chicago; Carie Kidwell, Washington, D.C.; Vogt, Nova York; Ratcliff-Caperton, Filadélfia; Frank Hair, Chicago; Janaret, Londres; Criticus, Paris; Saxhofmeister, óperas de Dresden e Berlim; Ziegler, ópera de Dresden; May Stone, ensinou canto em Nova York; foi das companhias de ópera de Zurique, Cassel, Berlim e Boston.

Em 1905, ele se mudou para Berlim. Tinha tantos alunos que contratou um assistente, William Earl Brown.

Muitos cantores estudaram com Lamperti, como Paul Buls (óperas de Dresden e Berlim), Carl Sommer (óperas de Dresden e Viena), Schuman-Heinck e Edyth Walker.

CARTA DE LAMPERTI A W.E.B.

"O manto do meu pai, Francesco Lamperti, caiu sobre mim. Ele agora passa para você, pois você compreendeu a verdade da antiga escola de canto italiana que vem da era áurea do canto, de boca a boca. Não é um método. Não existe um sistema *bel canto* de ensino. Reações mentais, físicas e emocionais são os fundamentos dessa antiga escola."

parte 2

SUPLEMENTO

Caderno de Lamperti e
Ensaios selecionados dos Manuscritos de William Earl Brown

Editado por Lillian Strongin

TEXTOS SELECIONADOS

A seguir, temos as anotações das aulas de Brown com Lamperti em Dresden, Alemanha, entre os anos 1891 e 1893. Essas anotações, escritas em francês, foram ditadas para Brown por Lamperti e estão transcritas usando suas exatas palavras. Procurei fazer uma tradução literal dessas anotações.

♣

Postura: como um soldado.

Quão larga deve ser a abertura da boca? Deve ter largura de um dedo.

Respire profundamente sem reter o ar nos pulmões.

Respire profundamente e então solte o ar lentamente.

Respire profunda e concentradamente e então deixe o ar sair com o som, mas somente o necessário para ele e para a expressão. Inspire o ar diretamente para o tubo bronquial.

Uma meia respiração é uma inalação curta[24] feita por cima do ar já presente nos pulmões.

Qual deve ser o período de estudo para os iniciantes? Meia hora por dia: três períodos de não mais que dez minutos.

♣

Termine o som, mas não a expiração – esta continua com a mesma sensação que se observa quando se escuta intensamente –, isso quer dizer que os lábios permanecem separados enquanto se expira e inspira apenas com o diafragma. Quanto mais agudo se canta, mais baixa deve ser a respiração. A respiração continua como o fluir de uma fonte. A voz deve vir à exalação. *Nunca empurre a voz*! Quando se canta bem, tem-se a sensação de beber.

♣

Deve-se cantar todos os exercícios com a garganta aberta, e então a voz se desenvolve por si mesma. Se você cantar os exercícios com um som escuro (coberto), a voz não consegue se desenvolver como deve-

---

24 Provavelmente se refere a uma respiração rápida, entre palavras, no meio de uma frase. (N. do T.)

ria. Mais tarde é possível cantar todos os sons (escuros e claros) com a garganta aberta. Se você começa a estudar somente com sons escuros, será difícil cantar os claros (leves).

♣

Nunca diga a um aluno: "Você canta incorretamente" ou "Você canta mal". Você deve guiar o desenvolvimento do aluno sem deixá-lo desconfiar de seu propósito ou sua intenção. Mais tarde é mais fácil explicar o que você conseguiu fazer. Nunca diga algo prematuramente. Fale apenas de necessidades imediatas, não das que virão.

♣

Nunca diga algo aos alunos que os possa confundir ou desencorajar (especialmente as mulheres, que são, por natureza, mais pessimistas). A maioria dos médicos não explica a doença aos pacientes.

♣

Cante exercícios com a sílaba "la", iniciando o som sem choque ou ataque violento. Se você jogar uma pedra na água, ela vai espirrar para cima, mas, se você deixá-la cair delicadamente, ela não perturbará a água,

apenas criará ondulações regulares. Quando um trem dá a partida, ele não arranca com força, sai tão delicadamente que nem se percebe o movimento. Ao tocar o violino, o arco começa a descida antes do som e continua esse movimento até mesmo depois de o som haver cessado. Assim é no canto. A expiração começa antes do som (como se você já houvesse cantado) e continua depois de o som haver terminado.

Ao cantar uma frase ou uma nota sustentada, deve-se sentir a força de expiração descer pouco a pouco da garganta para a extremidade mais baixa do abdômen. Uma soprano canta as notas agudas em *staccato* com os músculos mais baixos do abdômen. Por isso, se você não tiver ar no fundo dos pulmões, os músculos do abdômen e do estômago se cansam à toa. É com os músculos do abdômen e do diafragma que se concentra o ar nos pulmões. Não é necessário ter uma grande capacidade respiratória (Patti e Sembrich tinham pouca), mas você deve saber como concentrar e reter o ar sem soltar nada entre um som e outro; cantar uma frase como se fosse um único som.

Se você apertar algo na sua mão com força, ela não se cansará muito, mas, se você mantiver a mesma posição sem segurar algo, sua mão se cansará terrivelmente e ficará rígida.

♣

Não é possível fazer progresso antes de três meses. Se você progride muito rapidamente, o desenvolvimento é paralisado (interrompido) por muito tempo. Para se desenvolver, o progresso deve ser lento, passo a passo. Se a voz se desenvolve mais rapidamente que o controle da respiração, torna-se necessário parar de usar a voz e cantar os exercícios silenciosamente.

♣

Sim, com o meu método a voz se coloca sozinha.

♣

Assim como um verdadeiro cavalheiro nunca exibe toda a sua riqueza, a verdadeira voz nunca deve mostrar todo o seu poder. Muitas pessoas ricas exibem toda a sua riqueza, assim como muitos cantores. Seja discreto com os extremos da sua voz.

♣

Ao cantar escalas ascendentes (em exercícios), você deve levantar os seus braços: isso fortalece os músculos ao redor dos pulmões.

♣

A garganta se fortalece e a língua se achata (abaixa) com os exercícios do meu método. A garganta permanece aberta por toda a escala. O palato mole fica alto até a voz de cabeça, quando ele abaixa para permitir que os sons ressoem na cabeça. A mulher deve cantar todos os exercícios na vogal "a" em voz de cabeça.

♣

Para cantar, três coisas são essenciais: uma voz, boa saúde e inteligência. Esse método se encarrega do resto. Inteligência? Significa inteligência musical, um bom ouvido e talento melódico. Se você é fisicamente fraco, é possível remediar a situação com exercícios e tempo, mas não é possível fazer um milagre, como transformar uma pedra pequena em uma grande.

♣

Eu pego uma voz e a torno mais forte e mais bonita, etc., mas, se uma pessoa não tem voz de peito naturalmente, não posso induzi-la. Um soprano dramático deve ter voz de peito.

♣

No canto, a boca não se abre muito, mas o lábio superior é levantado, especialmente nos cantos da boca.

O ar é o oceano, a voz, o barco que flutua sobre ele! A natureza nos deu a voz e nós não podemos mudá-la, mas podemos educar a respiração e aprender a controlá-la. Nisso se constitui todo o método de canto.

O segredo da arte de ensinar é esperar que o aluno esteja pronto para entender sua explicação e a situação. Nunca sobrecarregue o aluno com muita informação de uma vez. O professor e o aluno devem se tornar tão próximos que passem a pensar como um, como as minhas mãos (ele entrelaçou os dedos das mãos).

A voz se estende uma terça acima.

De uma nota para outra, os músculos se tensionam, mas não cantando uma mesma nota.

Aqueles alunos que não têm paciência para cantar exclusivamente exercícios por alguns meses nunca se tornarão cantores. Aqueles que acham exercícios

tediosos e cantam dó, ré, mi sem interesse não têm talento. Mas alunos que veem beleza em todas as melodias têm talento.

♣

Muitas pessoas que falam com um som anasalado também cantam assim, como os franceses, porque sua língua exige isso. Muitos americanos e ingleses também falam nasalmente. Os italianos nunca! Eles falam com a garganta aberta (como na palavra "*stai*"). Por que os cantores em Dresden cantam tão coberto e escuro?

♣

A sensação de se passar de uma nota para outra é a mesma de escutar atentamente, ou como aquela de ter sua cabeça embaixo da água.

♣

Um professor nunca deve usar a palavra "mal" com um aluno. Ele pode dizer que o aluno canta abaixo da afinação. É natural cantar baixo se não se abre a boca ou se está cansado. Aqueles que cantam mal nunca poderão se tornar cantores. Se o canto está acima da afinação, a culpa é do ouvido.

Notas graves são naturais, então não solte (empurre) muito ar quando as estiver cantando. Comece o som como se começa uma nota no violino.

Quando se está aprendendo, é necessário cantar os exercícios com voz plena. Depois que o som estiver bem colocado, você pode cantar pianíssimo, economizando o ar.

Escalas rápidas ajudam muito a voz. Com o tempo, você pode cantar lentamente com a mesma facilidade. Nunca cante escalas rápidas *legato*. Ao respirar, cuide para não perder o ar que já está nos pulmões.

A voz é como um órgão: os pulmões são os foles; a garganta e a boca, o tubo. Se existe muito ar no fole, o som é ruim porque o ar desnecessário perturba o som que não pode se formar. Se o fole tiver pouco ar, o som é ruim porque não existe apoio suficiente.

À medida que progredir, não se preocupe com a quantidade de som, mas sim com a qualidade. Cantando com pouco volume é mais fácil encontrar falhas. No começo do estudo nunca cante pianíssimo, porque você aperta (espreme) a garganta.

♣

Não é possível entender as ideias nesse artigo[25] sem executá-las (experimentá-las). Se você sempre foi rico, não consegue entender o que é ser pobre. Você precisa ter sido pobre para entender a pobreza.

Professores e músicos não entendem isso, pois seu gosto musical é viciado. Se eu tenho dois restaurantes, um bom e um ruim, eu não posso saber que o bom é bom a não ser que eu entenda de boa comida.

Escuta-se no teatro: "Ah! Ela tem uma voz linda!". Nunca se escuta: "Como ela canta bem!". Muitos têm vozes lindas, assim como lindos rostos e figuras, naturalmente. Mas a voz é como uma flor: *Presto*! E já passou.

---

25 Lamperti se refere ao artigo "Evitando a decadência da arte do canto", publicado aqui, no início do livro. (N. do T.)

♣

Finalmente, a voz controla o ar, e não o contrário. Eu expliquei demais a você. Agora deixe as coisas acontecerem, como o *legato*. Nunca arraste (puxe) o *legato*.

♣

Você sabe o que é o funicular: um veículo sobe enquanto o outro desce. Com o primeiro som vocal, a voz e a respiração partem do mesmo lugar: a voz subindo e o ar (a energia) descendo. Quando essas forças se equilibram, é possível cantar *legato*: um som se funde ao outro.

♣

Muitas pessoas não conseguem trinar. Tive alunos que cantavam lindamente, mas não conseguiam trinar. Uma aluna se casou com um maestro que disse: "Sem trinar? Você tem que aprender!". Ela aprendeu a trinar, mas perdeu a voz.

O trilo deve ser natural. Ele depende de certas células nervosas nas cordas vocais. Sem essas células nervosas, as cordas perdem sua sonoridade. É possível falar, mas não cantar.

♣

Eu disse: “Nunca diga a um aluno que ele canta mal”. Isso é como apresentar alguém e ao mesmo tempo dizer “tome cuidado, ele é um ladrão”. Ao ouvir isso, as pessoas trancam seus pertences.

♣

Se uma pessoa tem uma falha natural devido a uma estrutura orgânica, por exemplo, uma voz nasal, como o Sr. M., não tente eliminar essa falha, pois isso machucaria a voz. Melhore e fortifique a voz, mas deixe a falha em paz.

O famoso barítono ..., um francês, tinha uma nasalidade horrível. Mas como cantava!!!!! Tamagno também – todas as palavras nasais, mas que som!!!!!

♣

Para cantar é necessário ter “uma voz, uma voz e uma voz”. Mas para cantar bem é necessário ter uma natureza musical e ser musicalmente inteligente.

O Sr. B., meu aluno que cantava na igreja, era simplório. Ele cantava e tocava música à primeira vista com um som lindo e cheio de fogo, como um grande cantor. Ele era musicalmente inteligente, mas ingênuo como um garoto de 15 anos.

♣

Inicie o som no ponto da fala (pronúncia). Nas suas notas agudas você abre bem a boca. Seu som é muito escuro. Agudo ou grave, a ressonância permanece no mesmo ponto.

♣

Ao cantar exercícios sempre use sempre a sílaba "la". Assim todos os defeitos e falhas ficarão evidentes. Se você cantar com palavras em vogais escuras, as falhas não são reveladas. A sílaba "la" serve como o exame de um médico para achar a causa de uma doença.

Ao iniciar o som, não empurre. A sensação é a mesma de inalar (ou beber).

Não importa se os graves e os agudos não estiverem bons no começo. Com o tempo eles ficarão bons.

♣

Você produz muito som. Se o seu som é muito grande, você não consegue guiá-lo.

Inicie o som de maneira pura, como um violino. Não na garganta, mas nos lábios. Por essa razão os italianos dizem que o som "é a flor que nasce dos lábios".

O som é nasal porque o ar que sai dos pulmões é fraco. Você sabe que é mais fácil falar nasalmente do que "nos lábios". Os americanos, especialmente, falam assim.

♣

Você é fraco aqui (estômago). Seu som é muito grande para o seu ar. O seu som é como o menino na rua. Com esse tipo de som, você não consegue cantar com expressividade. É um som muito soproso (muito cheio de ar) e não vibra como o som de um violino. Seu som é frio. Os cantores líricos de Dresden cantam explosivamente, com os pulmões cheios de ar e os ombros levantados.

♣

Você é fraco: os nervos do diafragma são fracos. É possível ser forte mas não ter a força para cantar bem. É possível cantar bem mas não ter força para outras coisas.

♣

Em um portamento, carregue uma nota para outra através da continuidade sonora (voz), e não através da respiração.

♣

Nunca deixe que um aluno leve a voz de peito até uma região muito aguda. Só existem ressonâncias escuras na voz de peito.[26]

♣

Por que cobrir um som? Se ele é lindo, é um erro cobri-lo. Na Itália nunca se permite que um aluno cubra os sons. Eles sempre cantam assim, *chiaroscuro*. É um erro cantar muito branco. Mas é tão ruim cantar muito escuro quanto muito branco.

Deve-se sustentar o som nos lábios e deixá-lo vibrar no peito (notas graves) e na boca (notas médias).

---

26 Aqui, Lamperti parece ir contra aquilo que ele mesmo falou sobre voz de peito e voz de cabeça anteriormente. A voz de peito está associada a uma tensão maior do músculo tiroaritenoide e, consequentemente, a sons mais claros e abertos; o *chiaro* do equilíbrio *chiaroscuro* que Lamperti reforça ser o ideal para a emissão vocal. (N. do T.)

Quanto mais alta a nota, mais alta a vibração, mas o som permanece sempre nos lábios.

♣

A voz de soprano é como uma árvore. No meio ela pode ser bonita e forte, mas isso não é essencial pois é ali (no meio) que se desenvolve a voz aguda. Você não rega a copa de uma árvore, mas sim suas raízes. Assim a árvore se espalha e floresce como uma consequência natural. É o treinamento correto do meio da voz que possibilita uma linda voz de cabeça.

ENSAIOS SELECIONADOS DOS MANUSCRITOS DE WILLIAM EARL BROWN

Lecionar

"Eu nunca escrevi um método", disse meu professor, o jovem Lamperti, "porque tudo que um cantor precisa saber poderia ser escrito na palma da minha mão. Os fundamentos são três: controle da poderosa energia da respiração, acuidade e facilidade de todos os sons e dicção clara e distinta. Depois disso cada aluno se desenvolve de acordo com o seu talento, seu temperamento e sua inteligência".

Um professor de canto deve ser mestre de três habilidades, três maneiras de escutar os seus alunos: ele deve ser capaz de ouvi-los como eles são, como eles podem ser e como eles deveriam ser.

Ele deve ajustar-se e à sua sabedoria de acordo com o talento, a inteligência e o temperamento de cada aluno.

Ele deve estar ciente de regras e explicações que inibem a espontaneidade no aluno.

Ele deve desenvolver tanto a mente quanto o corpo.

Ele deve ajudar no desenvolvimento do caráter.

Ele deve incitar o desejo por beleza.

"Não permita que o aluno adquira um hábito, um truque. Faça-o esperar até que todas as condições sejam atendidas e correlacionadas. Nesse momento, som, sílaba e ar tornam-se tão interdependentes que vibração, dicção e respiração estão inseparavelmente unidas, seja em silêncio, seja cantando" (Lamperti).

Um professor deve induzir seu aluno a ser seu parceiro de trabalho, dando a ele as duas ferramentas (ar comprimido e vibração focalizada) para que o aluno possa, então, moldar sua maneira individual de cantar.

Todo aluno deve pensar e raciocinar por si mesmo. Ele deve exercitar diariamente seu corpo e sua mente. Ele deve descobrir os fenômenos resultantes da fonação e da respiração. Ele deve sentir a relação recíproca entre seu corpo e sua voz, que torna possível o equilíbrio dos dois fatores do canto: ar controlado e som puro.

"A voz cantada emana da voz falada. Não apresse esse processo. Treine o ouvido, pratique ginástica vocal e física e espere a voz cantada aparecer espontaneamente" (Lamperti).

Embora baseado em funções e fatos fisiológicos naturais, o ensino de Lamperti era notavelmente livre de detalhes técnicos. Estes eram seus conselhos para professores:

"Dar aulas é como treinar animais! Faça-os pular pela argola!"

"Espere por um sinal de inteligência do aluno antes de lhe dar razões."

"Não lhes dê muito de uma só vez."

"Alguns vão 'fazer', embora não entendam. Outros vão entender, mas não vão se tornar grandes cantores."

"Talento e inteligência são necessários para fazer um artista."

Voz multicolorida

"Existem dois jeitos inadequados de cantar: muito na frente, na boca, ou muito para trás, na faringe. Ou seja: ou muito claro ou muito escuro. A voz instintiva normal é tanto clara quanto escura – *chiaroscuro*. Essa voz multicolorida aparece quando as condições mentais e físicas estão certas. Ela não pode ser meca-

nicamente produzida nem objetivamente controlada" (Lamperti).

O som, embora produzido na garganta, deve refletir dos ossos no meio da cabeça na direção da boca, onde é sentido como uma sensação de cócegas nos lábios (os ossos do nariz também vibram, mas não refletem o som).

Esse é o som *chiaroscuro* (claro-escuro) dos grandes cantores. Ele traz para a voz a sensação de um registro, um único mecanismo de cima até embaixo. Pode ser aberto ou fechado à vontade.

Algumas vozes são naturalmente brancas (leves) e outras são congenitamente sombrias, mas todos os cantores devem sentir esse foco de som no meio do crânio, de onde ele se espalha em todas as direções. Ele vai ressoar automaticamente na cabeça, na boca e no peito de acordo com a necessidade de cada nota.

Se o ponto de onde o som se espalha é muito atrás na garganta, ele se volta para essa direção, em vez de se dirigir para a boca, e soa coberto. As palavras se tornam um murmúrio, o som permanece escuro e não pode ser aberto. Isso impede a qualidade de um registro e requer vários mecanismos artificiais para alcançar notas agudas e graves.

O som que reverbera diretamente contra os dentes é muito branco (aberto). A dicção pode ser clara, mas a voz não pode ser escurecida (fechada) à vontade. Ela também impossibilita a sensação de todos os sons terem início no mesmo lugar, independentemente de serem graves ou agudos e também necessita de uma mudança de mecanismo para a obtenção de volume e poder. Sons brancos, como aqueles cobertos, não podem ser modulados sem esforço antinatural.

A posição erguida da cabeça sobre os ombros e a coluna reta são essenciais para o canto *chiaroscuro*. Inclinar a cabeça para trás durante o canto torna o som muito branco e ameaça o controle. Abaixar a cabeça muito para a frente torna o som muito escuro e difícil de controlar.

"A voz profissional deve soar tanto escura quanto clara e deve parecer alta na cabeça, baixa na garganta e para frente na boca" (Lamperti).

Cante os silêncios

Até que o silêncio esteja grávido de som pronto para nascer, você está apenas fazendo barulho vocal. "Não cante até sentir que você morreria se não o fizesse!", exclamou Lamperti.

Pensar alto musicalmente é tão sutil quanto pensar alto oralmente. O som da voz vem do silêncio impregnado por todas as energias do corpo, toda a imaginação da mente e todas as aspirações da alma. Quando nasce, ele consiste no fenômeno de vibrações, sons da fala e dos desejos do coração.

"Cante os silêncios! As notas cantam por elas mesmas!", dizia Lamperti.

Pensar alto musicalmente as frases musicais é mais fácil que pensar alto frases faladas. A força do *momentum* e a lei da continuidade carregam a voz de nota para nota e de sílaba para sílaba durante o canto. Palavras faladas são espasmódicas, derrotando a lei de continuidade e a ajuda do *momentum*. Entretanto, um bom orador mede e harmoniza suas frases como um cantor, usando inflexões da voz em vez de melodias. Ele também dá voz ao silêncio. "É o que fazemos entre os sons que traz a verdadeira arte ao que cantamos ou tocamos", me disse o grande mestre Leschetitzki.

"Existe apenas uma partida e uma chegada: o início e o fim de uma canção", disse (Lamperti).

Respiração peitoral alta

Não pode haver sensação de garganta aberta a não ser que a porção superior dos pulmões esteja tão ple-

namente suprida de ar comprimido quanto a porção inferior.

Uma forte pressão de ar pode ser sentida contra os ombros e a clavícula, mas não contra a garganta.

Quando a respiração é renovada em todas as oportunidades possíveis, os pulmões não colapsam e o resultado é uma sensação de peito fixo.

Isso é o que Lamperti queria dizer com "nunca use o ar residual nos pulmões, apenas sua energia dinâmica. Respire antes que qualquer parte dos pulmões comece a colapsar, mesmo no meio de uma sílaba, se estiver em perigo".

Essa respiração peitoral alta nunca deve ser usada às custas da participação da pélvis, do abdômen, do diafragma ou dos intercostais. Existe tanta pressão contra essas regiões quanto contra a parte alta do tórax.

Cabeça – garganta – tórax

Você esperaria que a mão esquerda produzisse sozinha o som do violino?

Não. Ela apenas assegura a afinação de cada nota da melodia.

A mão direita deve ser treinada para usar o arco até que ele possa tocar nas vibrações da corda.

"Você deve praticar com o arco até que seu braço caia", disse Joachim a sua famosa aluna Maud Powell.

Bem, no canto a respiração é o arco. Ela deve estar sob total controle do tórax antes que possa "tocar" na vibração da garganta.

"A respiração deve estar um ano à frente da voz", disse Lamperti.

A cabeça e a garganta fazem o órgão de palheta dupla autoajustável da natureza. Ele instintivamente assegura a nota de cada tom e o som de cada sílaba de uma canção, contanto que o tórax se encarregue competentemente da respiração.

"Deixe sua voz em paz e treine sua respiração", disse Lamperti.

"Grandes cantores devem ser capazes de comprimir o ar, segurá-lo firmemente com o abdômen, medir o seu uso com o diafragma, torná-lo vibração na garganta e fazê-lo florescer nos lábios como som" (Lamperti).

Voz e respiração são afinidades

Voz e respiração são como dois bailarinos que avidamente se aproximam um do outro, se juntam e, como um só ser, expressam ritmo, melodia e o clima da música.

Cada um sabe o que o outro está pensando, sentindo e fazendo.

Um ajuda o outro a fazer o som deslizar, correr, pular e parar.

Ambos devem ser eficientes e ter experiência, senão um terá que carregar o outro como um peso morto.

Um deve servir de contrapeso ao outro para manter a ininterrupta continuidade do movimento.

Cada um se ajusta às intenções e movimentos do outro, mesmo quando o contato é momentaneamente quebrado.

O contato da voz com o ar deve ter todos os graus de energia exigidos pelo ritmo, pela melodia e pelo clima da música e do texto, sem violência ou esforço.

Essa associação se torna tão íntima e prazerosa que toda rigidez e constrangimento, todo empurrar e puxar cessam.

A união de voz e respiração "traz um deleite sensual para todo o corpo, da cabeça aos pés, como se o corpo fosse uma língua provando algo bom" (Lamperti).

Voz e respiração, embora individuais, enfim tornam-se afinidades inseparáveis. "Som é a parte de cima da respiração, e respiração é a parte de baixo do som", disse Lamperti.

Objetividade e subjetividade

Cavando de ambos os lados, os trabalhadores finalmente se encontram no centro da montanha.

Trabalhando de ambos os lados, as energias finalmente se juntam no centro da personalidade.

O desejo pela beleza da canção começa de um lado, enquanto a capacidade técnica para o canto trabalha o outro lado de um talento.

O trabalho do lado mecânico começa nos pés e se estende para cima através da pélvis, do cérebro abdominal, do diafragma e do peito até a garganta.

A percepção da beleza na canção começa no crânio e se espalha para baixo através da cabeça, das narinas, da boca e da faringe até a garganta.

Aqui, desejo e eficiência finalmente se encontram – talento e técnica se tornam um –, o cantor emerge.

Quando o lado estético e o prático de uma personalidade se tocam, o sentimentalismo barato cessa. Ao mesmo tempo, o mecanismo calculado desaparece.

O fato de ambos os atributos de um talento não serem igualmente desenvolvidos explica a lamentável falta de cantores competentes hoje em dia. Ou um talento é explorado antes de amadurecer (uma *performance* fácil apresentada ao público antes de ser

eficiente), ou uma personalidade emocional talentosa cruamente expõe suas emoções ao mundo.

O desejo por beleza, aliado à eficiência mental e física para ilustrar essa beleza, é o que produz o canto.

"Mantenha seu coração quente e sua cabeça fria. Coração e cabeça caminham de mãos dadas" (Lamperti).

Comentário da editora[27]

Gostaria de acrescentar minhas próprias ideias sobre como a compressão dinâmica de ar pode ser induzida.

"Nunca expanda muito o corpo (em qualquer direção) enquanto inspira, ou a energia inerente no ar comprimido será enfraquecida" (Lamperti).

Respirar para cantar é parecido com respirar para falar, mas, como mais ar é exigido no canto do que na fala, é mais fácil causar desequilíbrio de voz e ar ao cantar.

Quando chegamos ao ponto de os pulmões estarem vazios na fala, respiramos. Nós não evitamos esse

---

27 Trata-se de Lilian Strongin, ex-aluna de William Earl Brown e editora desta versão ampliada do livro. (N. do T.)

"ponto" e então engolimos uma quantidade absurda de ar para terminar uma frase. Respiramos, por assim dizer, através de nossas palavras.

Se uma respiração silenciosa é possível na fala, ela também é possível no canto. Cante a primeira frase com o ar que está na sua boca. Antes de seus pulmões estarem vazios, *e sem deixar a cintura entrar*, inspire (deixando sua boca aberta) lenta e silenciosamente pelo nariz e pela boca. Agora você repôs o ar usado para cantar a primeira frase sem perder o ar residual nos seus pulmões. Continue fazendo isso até o final da canção ou da sua série de exercícios, respirando sempre para evitar o colapso dos pulmões – *e sempre lembrando de não deixar a cintura entrar quando adicionar mais ar aos pulmões*.

No começo, isso dá a sensação de sufocamento. Por isso, curtos períodos desse tipo de respiração devem ser praticados. À medida que esse processo se torna subjetivo, você não terá mais essa sensação e o ar parece ser renovado internamente. "Você respira através do seu som e não recebe ar algum até o final da canção" (Lamperti).

Em momento algum durante a canção ou série de exercícios você deve relaxar enquanto renova o ar, ou você perderá a sensação de suspensão. Somente

quando a canção tiver terminado é que você pode "relaxar". Uma comparação com um equilibrista ilustra isso de maneira clara. O cantor relaxar ou "desistir" enquanto recupera o fôlego seria como se o equilibrista perdesse o equilíbrio entre um passo e outro porque relaxou demais.

Essa é uma disciplina objetiva e não deve ser praticada por mais de dez minutos por dia. Respiração comprimida não pode ser forçada. Pouco a pouco fica claro para o cantor como controlar essa energia tão poderosa do ar.

"Lamperti observava as 'flores dos lábios'. Ele literalmente mantinha sua mão apoiada na região do plexo solar do aluno até sentir que o diafragma estava funcionando corretamente, tanto na respiração comprimida quanto no canto, e tivesse certeza de que a relação recíproca entre fonação e energia do ar trazia o 'zumbido' na voz" (William Earl Brown).

"Finalmente, você não deve pensar em quando ou como você respira. Você faz isso quando fala? Pois então, o mesmo processo, mais intenso e evoluído, acontece no canto" (Lamperti).

NOMES CITADOS

Adelina Patti, nome artístico de Adela Juana Maria Patti (Madri, 1843-Craig-y-Nos [País de Gales], 1919): soprano espanhola. Descrita por Giuseppe Verdi como a maior cantora que já viveu, foi a artista mais bem paga do século XIX. Embora tenha nascido na Espanha de pais italianos, a família mudou-se para Nova York quando Adelina era ainda criança. Fez o seu *début* na ópera com 16 anos de idade na *Lucia di Lammermoor* (Donizetti). Os relatos são praticamente unânimes em lhe ressaltar a perfeição técnica e canora, embora seu estilo de representação cênica tenha gradualmente se tornado conservador e antiquado. Apesar de tardiamente, a soprano registrou sua arte em discos, gravando em sua casa entre 1905 e 1906.

Agnes Huntington (Kalmazoo [EUA], 1864-Nova York, 1953): contralto americana. Estudou em Dresden com G. B. Lamperti entre 1880 e 1884. Dona de uma

voz cristalina, potente e com boa técnica, fez sucesso em concertos na Europa e nos Estados Unidos, país onde também foi produtora de sua própria companhia de ópera.

Amalia Fossa (Napoles, 1847-Florença, 1911): soprano italiana de sucesso na Europa, particularmente na Itália, Espanha e Portugal. Era uma das cantoras preferidas de Verdi, com uma voz potente e de fáceis agudos. Estreou no papel-título da segunda versão da ópera *Fosca*, de C. Gomes.

Angelica Catalani (Sinigaglia, 1780-Paris, 1849): soprano italiana considerada uma das melhores de todos os tempos. De acordo com testemunhos da época, sua voz era de incrível qualidade e extensão. Viveu em Lisboa entre 1801 e 1806, onde foi uma das estrelas do teatro São Carlos. Foi muito criticada, na sua época, pela falta de bom gosto musical, embora sempre tenha tido sucesso com o público em geral.

Antonietta Brambilla: Possivelmente membro da família de músicos e cantores Brambilla, que incluía, entre outros, Paolo Brambilla (1787-1838, compositor); Marietta Brambilla (1807-1875, contralto, criadora dos

papéis de Maffio Orsini, em *Lucrezia Borgia*, e Pierotto, em *Linda di Chamounix*, ambas de Donizetti); Teresa Brambilla (1813-1895, soprano, criadora do papel de Gilda, em *Rigoletto*, de Verdi); e Teresina Brambilla (1845-1921, soprano, esposa e musa do compositor Almicare Ponchielli). O único registro que se encontrou sob o nome de Antonietta Brambilla, no entanto, foi que era *prima donna*, possivelmente soprano, na companhia de ópera que se apresentou no então novo teatro de Cádiz em 1871.

Carlo Mariani (?, 1868-San Remo, 1926): tenor italiano. Apareceu pela primeira vez nos palcos do Rio de Janeiro em 1897, no Theatro Lyrico, cantando Enrico, personagem de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, tendo agradado à plateia e sendo julgado como detentor de boas qualidades pelo crítico Oscar Guanabarino. Após retrabalhar a voz como tenor, estreou em Mântua, no papel de Manrico, em *Il trovatore*, de Verdi. Voltaria ainda muitas vezes ao Brasil e à América Latina nessa nova etapa de sua carreira, na qual se voltou para o repertório mais heroico, especializando-se nas obras de Wagner. No Teatro Regio de Torino, sob a direção do compositor, criou Herodes, na estreia italiana de *Salomé*, de Strauss, participando

também da estreia carioca do título, em 1910, no Theatro Municipal, ao lado de Gemma Bellincioni no papel-título e Virginia Guerrini como Herodias.

Carlo Villa, dito **Carlo Negrini** (Piacenza, 1826-Nápoles, 1865): tenor italiano. De acordo com a *Gazetta Musicale di Milano* sua voz era bela, *squillante* e flexível, apesar de algumas notas foscas no registro grave. Tinha em seu repertório praticamente todos os principais papéis de tenor das óperas de Verdi escritas durante o período em que viveu, tendo o próprio compositor escrito para Negrini o papel de Gabriele Adorno na primeira versão de *Simon Boccanegra* (1857). Tornou-se o tenor favorito dos dois principais teatros italianos da época, o Scala e o San Carlo de Nápoles.

Charles Adams (Charlestown, 1834-West Harwich, 1900): tenor americano muito identificado com papéis das óperas de Wagner. Cantou nos Estados Unidos no início de sua carreira e depois foi estudar em Viena. Cantou na ópera estatal de Vienna e em outros países europeus. Após se aposentar, voltou aos Estados Unidos e tornou-se um reconhecido professor de canto.

Edyth Walker (Hopewell [EUA], 1867-Nova York, 1950): *mezzo-soprano* americana com longa carreira de sucesso na Europa. Depois de uma briga com Gustav Mahler, e oito anos como parte da ópera de Vienna, ela rompe seu contrato e parte para o Metropolitan Opera de Nova York, onde começa a adicionar papéis de soprano ao seu repertório. Ao retornar para a Europa, canta tanto papéis de *mezzo* quanto de soprano. Foi uma das primeiras cantoras americanas a ter grande sucesso nos palcos da Alemanha.

Emma Howson (Hobart Town [Australia], 1844-Nova York, 1928): soprano australiana com carreira de sucesso na Europa e nos Estados Unidos. Como membro da famosa companhia de música Richard D'Oily Carte, criou o papel de Josephine na opereta *H.M.S. Pinafore*, de Gilbert e Sullivan. Após se aposentar, passou a lecionar música.

Erminia Frezzolini(-Poggi) (Orvieto, 1818-Paris, 1884): soprano italiana. Iniciou seus estudos com o pai, o célebre baixo *buffo* Giuseppe Frezzolini, que criara o papel de Dulcamara na estreia de *L'Elisir d'amore*, de Donizetti, em 1832. Em 1837, fez seu *début* em Florença, no papel-título de *Beatrice di Tenda*, de

Bellini, e logo se tornou uma das mais importantes intérpretes italianas de Donizetti e Bellini de sua geração. Tinha uma voz de grande extensão, mas com um registro de peito fraco e um registro médio algo incolor e inflexível, em contraposição a uma voz de cabeça notavelmente desenvolvida, com a qual ela poderia criar qualquer efeito e utilizar-se de qualquer dinâmica. Estreou Giselda em *I Lombardi alla prima Crociata* (Scala, 1843) e o papel-título de *Giovanna d'Arco* (Scala, 1845), ambas de Verdi, vindo a participar, na década de 1850, nas estreias francesas de *Il trovatore* e *Rigoletto*, do mesmo compositor.

Ernestine Schumann-Heink (Libeň [hoje parte de Praga], 1861-Hollywood, 1936): contralto americana de origem alemã. Fez sucesso quando teve de assumir, na ópera de Hamburgo, o papel-título em *Carmen*, de Bizet, sem nenhum ensaio. Teve uma longa associação com o festival de *Bayreuth* e cantou a estreia da ópera *Elektra*, de R. Strauss. Ela se naturalizou americana e teve de sair da sua aposentadoria quando perdeu quase tudo que tinha com a queda de bolsa de 1929. Existem várias gravações de Schumann-Heink, inclusive uma cantando em filme.

Ernesto Nicolini (Saint Malo, 1834-Pau, 1898): tenor francês ligado ao repertório francês e italiano. Iniciou sua carreira cantando papéis mais leves, mas teve mais sucesso como Peri, em *Il Guarany*, de C. Gomes, e Radamès, em *Aida*, de Verdi. Apareceu ao lado de Adelina Patti, na Rússia, em 1874, e os dois se casaram em 1886.

Francesco Tamagno (Turim, 1850-Varese, 1905): um dos mais famosos tenores de sua época, foi o primeiro intérprete de *Otello* na ópera de Verdi. Desenvolveu uma profícua relação com Carlos Gomes, de quem estreou *Maria Tudor* e a segunda versão de *Fosca*. Era um favorito nos palcos do Rio de Janeiro, onde o crítico Oscar Guanabarino diversas vezes reiterou o efeito incomparável de sua voz no teatro, em termos de brilho e potência. Embora sua voz fosse famosa por essas características, ele também era capaz de grande sensibilidade de dinâmica no fraseado. Deixou uma série de registros fonográficos feitos em sua casa. De acordo com o musicólogo Roland Gelatt, o seu contrato de gravação foi o primeiro a incluir o princípio de direitos autorais para um cantor.

Gaetano Pardini: Apesar de a longevidade mencionada por Lamperti poder ser facilmente constatada, assim como sua aparente particular associação com o *Otello* de Rossini, quase nada conseguiu-se descobrir acerca da vida do tenor Pardini. Sabe-se que cantou em Bolonha, Turim, Parma, Florença, Londres, Berlim, Barcelona, entre outras cidades, em apresentações que abrangem um período que vai das décadas de 1830 a 1870, mas pouco mais se conseguiu recuperar.

Gemma Bellincioni, nascida Matilda Cesira Bellincioni (Monza, 1864-Nápoles, 1950): soprano italiana associada ao verismo. Seus amplos recursos dramáticos aliados a uma voz tecnicamente deficiente, mas expressiva, tornaram-na uma intérprete ideal para o papel de Santuzza, em *Cavalleria rusticana,* de Mascagni, na estreia da ópera (cantando ao lado do seu marido, Roberto Stagno). Cantou, também, a estreia de *Fedora*, de Umberto Giordano, ao lado de um jovem tenor desconhecido chamado Enrico Caruso. Apresentou-se extensivamente pela Europa, mas não obteve sucesso em Londres e nunca cantou no Metropolitan Opera House, de Nova York. Existem gravações suas feitas após sua aposentadoria, embora já estivesse passado o seu apogeu vocal.

Giorgio Ronconi (Milão, 1810-Madri, 1890): barítono italiano de família musical, foi treinado por seu pai, o tenor Domenico Ronconi. Foi de crucial importância para os rumos da escrita vocal de barítono, em especial por sua associação com Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi. Fez seu *début* em 1831, em Pavia, como Valdeburgo, em *La Straniera*, de Bellini. Depois desse primeiro encontro, Donizetti compôs uma série de outros títulos com personagens especialmente talhadas para Ronconi: *Torquato Tasso* (1833), *Il campanello* (1836), *Pia de' Tolomei* (1837), *Maria de Rudenz* (1838), *Maria Padilla* (1841), *Maria di Rohan* (1843). Em 1839, ele assumiu o papel de Enrico na estreia, no Scala de Milão, de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti. No mesmo teatro, em 1842, ele cantou o papel-título na estreia mundial de *Nabucco*, de Verdi, sempre no Alla Scala. Apesar de ter começado a apresentar alguns problemas vocais relativamente cedo, sua intensidade dramática ainda o manteve como favorito das plateias – e mesmo críticos – por tantos anos quanto durou sua longa carreira.

Giovanni Battista de Negri (Alexandria, 1850-Nizza Moferrato, 1924): tenor italiano. Atuante principalmente na Itália, onde cantou um vasto repertório que

incluía *Tannhäuser,* de Wagner, *La favorita* e *Lucrezia Borgia,* ambas de Donizetti. Em 1891, criou o papel-título do tenor na ópera *Condor*, de Carlos Gomes. Teve muito sucesso como *Otello*, de Verdi, sendo o principal rival de Francesco Tamagno, criador do papel. Embora não tivesse notas agudas tão boas e brilhantes quanto seu rival, sua linha de canto era mais elegante e contava com uma dicção superior. Problemas de saúde e uso excessivo da voz em papéis extenuantes encurtaram sua carreira, tendo se aposentado em 1897. Deixou algumas gravações feitas em 1903, após ter se aposentado dos palcos.

Giovanni Battista Rubini (Romano di Lombardia, 1794-Romano di Lombardia, 1854): tenor italiano cuja facilidade no registro agudo e habilidade com coloratura o tornou um dos mais populares tenores da primeira metade do século XIX. Conhecido como um cantor exemplar do bel canto italiano, foi para a sua voz que Bellini escreveu os papéis de tenor das óperas *Il pirata*, *La sonnambula* e *I puritani*. Anna Bolena, de Donizetti, também foi escrita pensando na sua voz para o tenor principal. Ao falecer, deixou uma soma considerável de sua enorme fortuna para obras de caridade.

Giovanni Landi (Roma, 1821- ?): tenor italiano, foi contratado para a ópera italiana do Königstädtisches Theatre, em Berlim, onde interpretou Faone, em *Saffo*, de Pacini, Decio, em *La vestale*, de Mercadante, e Ismaele, na estreia alemã de *Nabucco*, de Verdi. Do mesmo compositor, estreou a versão revista de *La traviata*, no Teatro San Benedetto, em Veneza, em 1854. Cantou em quase todas as grandes casas de ópera da Itália, tendo se apresentado também em Portugal e sido particularmente bem-sucedido na Espanha.

Giuditta Angiola Maria Costanza Negri, dita **Giuditta Pasta** (Saronno, 1797-Blevio, 1865): soprano italiana para quem foram escritos os papéis-título das óperas *Anna Bolena*, de Donizetti, *La sonnambula* e *Norma*, ambas de Bellini. Um dos críticos mais eruditos da época, Carlo Ritorni, nomeou-a "a cantora das paixões", porque sua voz "era utilizada para expressar as paixões mais intensas, apoiada por ações físicas expressivas previamente desconhecidas na ópera".[28]

---

28 Rutherford, Susan. La Cantante Delle Passioni: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance. *Cambridge Opera Journal*, v. 19, n. 2, Cambridge University Press, 2007, p. 112.

Nesse sentido, foi uma precursora de Maria Callas. Aposentou-se cedo dos palcos e passou a lecionar canto com sucesso.

Giulia Grisi (Milão, 1811-Berlim, 1869): soprano italiana de grande sucesso na Europa e, mais tarde, nos Estados Unidos. Estreou uma série de óperas que, hoje, são parte integral do repertório canônico: Adalgisa, em *Norma*, de Bellini; o papel-título de *Semiramide*, de Rossini; Elvira, em *I puritani,* de Bellini, e Norina, em *Don Pasquale*, de Donizetti (o personagem Ernesto foi escrito para o tenor Giovanni Mateo de Candia, conhecido pelo nome artístico Mario, que veio a ser seu segundo marido). Sua voz era de um soprano dramático, reconhecida pelo impressionante legato e beleza sonora.

Giuseppe Fancelli (Florença, 1833-Florença, 1887): tenor italiano cuja fama adentrou os séculos menos por seus dotes canoros, mas por atribuir-lhe particular soberba e falta de inteligência. Certamente, o fato de ser quase analfabeto, incluisive musicalmente, ajudou nessa fama, assim como o fato de ter sido chamado de uma "besta quadrada" e ter tido sua cabeça batida contra o piano pelo compositor Giuseppe Verdi –

ainda que o próprio não falhasse em reconhecer a particular qualidade da voz do cantor. Após um período inicial de dificuldades e os primeiros sucessos em teatros menores, por volta de 1865 as qualidades vocais prevaleceram e imprimiram sua marca, fazendo deslanchar sua carreira. Em 1872, foi escolhido para interpretar Radamès na estreia italiana de *Aida*, de Verdi, no Scala. Também participou da estreia italiana de *Le roi de Lahore*, de Massenet, no Regio di Torino, na temporada 1877-1878, em performance que levou o compositor a descrever seus dotes como ator como limitados ao ato de elevar e estender as mãos. Obteve grande êxito em suas performances no Teatro São Carlos de Lisboa, palco em que se despediu da carreira, em 1882. Sua voz era particularmente poderosa, de caráter tipicamente italiano e com uma facilidade e brilho incomuns no registro agudo que levaram o crítico musical inglês Herman Klein a escrever que nem Francesco Tamberlik, nem Enrico Caruso conseguiram jamais alcançar a facilidade com que Fancelli emitia seus dós.

Helene Hastreiter (Louisville, 1858-Varese, 1922): mezzo-soprano americana com passagem pela Europa e pelos Estados Unidos. Foi aluna de Francesco

Lamperti em Milão. Embora fosse uma *mezzo-soprano*, também cantou papéis de soprano em óperas de Richard Wagner.

Henriette Sontag (Koblenz, 1806-Cidade do México, 1854): soprano alemã conhecida por sua voz lírica e um exemplo da arte do *bel canto*. Criou o papel-título da ópera *Euryanthe*, de Carl Maria von Weber, e foi a soprano solista nas primeiras apresentações da Nona sinfonia, de Beethoven, com apenas 18 anos. De acordo com Berlioz, "ela une todas as qualidades, embora em graus distintos, que todos gostam de encontrar em um artista: doçura nunca vista, agilidade quase fabulosa, expressão e a mais perfeita afinação".[29]

Italo Campanini (1845-1896): tenor italiano. Estreou como Manrico, em *Il trovatore*, de Verdi, em 1869. Após um período de estudo com Francesco Lamperti, voltou a cantar em Bologna, em 1871. Cantou a primeira produção de *Carmen*, de Bizet, em Londres e

---

29 Sontag-iana. *Dwight's Journal of Music*, Boston, 28 de agosto, 1852, v. 1, n. 21, p. 163. Disponível em: https://archive.org/details/dwightsjournalof12dwig/page/n171/mode/2up?view=theater. Acesso em: 16 set. 2021.

Nova York, onde era o principal tenor em atividade no Metropolitan Opera House antes de Enrico Caruso. Seus principais rivais eram Tamagno e Stagno. Sua voz era descrita como robusta e forte até o dó de peito, mas teria começado a se deteriorar por volta dos 40 anos.

Johanna Maria "Jenny" Lind (Estocolmo, 1820-Wynd's Point [Inglaterra], 1887): soprano sueca conhecida pela alcunha de "Rouxinol Sueca". Uma das cantoras mais famosas do século XIX, iniciou sua carreira como cantora aos 10 anos de idade. Depois de um período cantando na Suécia e na Noruega, sofreu com a falta de técnica vocal. Recorreu a Manuel García II em Paris, que foi responsável por salvar sua carreira. Era muito admirada pelos compositores Meyerbeer, Schumann e Mendelssohn. Cantou a parte de soprano na estreia da ópera *I masnadieri*, de G. Verdi. Tornou-se imensamente famosa nos Estados Unidos graças a uma turnê com o *showman* americano P. T. Barnum.

John Simms Reeves (Shooter's Hill [Inglaterra], 1821-Worthing, 1900): tenor inglês de maior sucesso no século XIX, conhecido por suas excelentes notas agudas

e sensibilidade de fraseado. Fez carreira na Europa, onde cantou em Paris, Milão e Viena. A maior parte de seus sucessos se deu em palcos do Reino Unido, onde era conhecido por ser um cantor extremamente versátil, capaz de abarcar o repertório operístico, sinfônico e de canções.

Joseph Joachim (Kittsee [Áustria], 1831-Berlim, 1907): violinista húngaro de origem judaica. Considerado um dos violinistas mais importantes do século XIX. Era amigo pessoal de Mendelssohn, Schumann e Brahms. De gosto musical conservador, Joachim era contra a nova escola alemã de Liszt e Wagner. Foi o primeiro violinista a fazer uma gravação sonora.

Laura Harris(-Zagury) (Nova York, 1848 [1846?]-Londres, 1917): provavelmente o soprano norte-americano de maior sucesso até então. Debutou em 1864 no papel-título de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, na Academy of Music, em Nova York. Em 1865, foi escriturada para o Her Majesty's Theatre, em Londres, inaugurando a temporada com *La sonnambula*, de Bellini, título com o qual, ainda no mesmo ano, debutaria no Teatro Real de Madri, em ambos os casos com enorme êxito. Em 1866, debutou em Paris, no

Théâtre de l'Athénée, com performances de *Lucia*. Seu êxito rendeu-lhe contrato com o Théâtre-Italien, onde se apresentaria entre 1867 e 1869. Em 1870, assinou um contrato de cinco meses com o Teatro São Carlos de Lisboa, aparecendo em *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *La traviata*, todas de Verdi, e *Les huguenots*, de Meyerbeer, retornando no ano seguinte, quando se casou com o mercador judeu Moses Zagury. Madame Harris-Zagury retomou sua carreira em 1876, apresentando-se em Paris, São Petesburgo, Milão, Florença, Berlim e Lisboa. Em 1882, foi contratada para suas primeiras performances, depois de anos, em sua terra natal, onde se apresentou em *I puritani*, *Rigoletto* e *Les huguenots*. Sua última performance documentada parece ter sido em uma temporada fracassada no Shaftesbury Theatre, em Londres, em 1891.

Luigi Colonnese (?, ca. 1835 - ?, ?): barítono italiano. Apesar de importante cantor e pedagogo, tendo sido mestre do barítono Giuseppe Danise, é curiosa a relativa dificuldade para se recuperarem informações precisas acerca desse cantor. Mapearam-se performances suas entre as décadas de 1860 e 1890, com a informação de que teria atingido o auge da carreira entre 1860 e 1875.

Marcella Sembrich, nascida Prakseda Marcelina Kochanska (Wisniewczyk [atualmente Ucrânia], 1858-Nova York, 1935): soprano polaca, foi uma das grandes musicistas da história. Sembrich não apenas cantava, mas também apresentava-se como pianista (elogiada pelo próprio Lizst) e violinista. Após iniciar seus estudos vocais na Polônia, eventualmente foi para Milão estudar com G. B. Lamperti, e, posteriormente, também com seu pai, Francesco Lamperti. O único livro escrito por Giovanni Battista Lamperti, A *técnica do bel canto*, foi dedicado a ela. Marcella teve sucesso imediato, graças a uma voz de grande alcance, afinação perfeita e uma coloratura impressionante. Muito associada ao Metropolitan Opera House, onde foi responsável pela estreia de diversos papéis como Norina (*Don Pasquale,* de Donizetti), Juliette (*Roméo et Juliette,* de Gounod), a Rainha da Noite (*Die Zauberflöte*, de Mozart), Violetta (*La traviata*, de Verdi), entre outros. A partir de sua aposentadoria dos palcos, em 1917, ela se dedicou ao ensino, iniciando os programas de canto tanto no Curtis Institute, na Filadélfia, quanto na Juilliard School of Music, em Nova York. Deixou várias gravações feitas entre 1908 e 1919 em cilindros caseiros e cilindros gravados ao vivo no Metropolitan Opera House.

Marco Túlio Cícero (Arpino, 106 a.C.-Fórmias, 43 a.C.): político, advogado, escritor, filósofo e cônsul da República Romana.

María Felicia García Sitches, dita **Maria Malibran** (Paris, 1808-Manchester, 1836): filha de Manuel Garcia (tenor e professor de canto), irmã de Manuel Garcia II (professor de canto) e Pauline Viardot (cantora e compositora), Malibran nasceu no seio de uma das famílias musicais mais importantes do século XIX. Sua primeira aparição no palco foi aos 8 anos, junto com seu pai. Sua tessitura vocal era reconhecidamente extensa, permitindo que ela cantasse papéis de soprano e contralto. Foi muito associada às óperas de Rossini, um grande admirador de sua arte. Segundo o compositor, ela era "uma criatura maravilhosa! Com seu gênio musical ela era superior a todos que tentavam imitá-la. Com sua inteligência superior, sua grande sabedoria e com um temperamento incandescente, ela brilhava mais que qualquer outra mulher que conheci".[30]

---

30 Bartoli, Cecilia. *Maria*. Londres: Decca, 2007, p. 8.

Maud Powell (Peru [Illinois, EUA], 1867-Uniontown [Pennsylvania], 1920): primeira violinista americana a atingir fama internacional. Aluna de Joachim em Berlim, fez carreira na Europa e nos Estados Unidos. Ao longo de sua trajetória, apoiou e incentivou compositores americanos, mulheres e afro-americanos. Deixou uma extensa discografia, registrada entre os anos de 1904 e 1919.

Morini, cujo nome de nascimento era François Joseph Schumpff (Estrasburgo, 1829-Bordeaux, 1897): tenor francês que, ao longo de sua carreira, apareceu sob os nomes Giuseppe Morini, Joseph Morini, François Morini, ou mesmo apenas como Morini. Apresentou-se no Scala de Milão, em 1862, onde participou da estreia italiana de *Faust*, de Gounod. Em 1863, criou o papel de Nadir em *Les pêcheurs de perles*, de Bizet, com quem já havia trabalhado em performances do oratório *L'enfance du Christ*, de Berlioz, em Estrasburgo. Ao apresentar-se em *Faust*, no Liceo de Barcelona, em 1865, teatro no qual era um favorito, a imprensa não apenas ressaltou a associação do intérprete com Gounod, frisando que interpretara o próprio título sob a batuta do compositor, como o saudou como intérprete ideal do papel, com uma in-

terpretação da ária do terceiro ato que causara frenesi na plateia, interrompendo-o diversas vezes com os gritos de "bravo". Após retirar-se dos palcos, devotou-se ao ensino.

Paolo Poli-Lenzi (?, ? - ?, ?): baixo italiano. Apresentou-se na Europa, especialmente Itália, mais ainda além, sendo encontrados registros de apresentações suas em Alexandria, na temporada 1863-1864. Encontram-se menções a performances suas, ao lado de cantores célebres de sua época, no teatro Carcano de Milão; no Comunale de Trieste; no teatro Pagliano, em Firenze; no teatro Principal de Valencia, e no teatro Paganini, em Gênova. Seu ápice parece ter ocorrido na década de 1860, período que comporta todas as entradas com seu nome localizadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de España e no Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften *on-line* da Österreichische Nationalbibliothek.

Roberto Stagno, nome artístico de Vincenzo Andrioli (Palermo, 1840 [algumas fontes 1836]-Gênova, 1897): tenor italiano. Segundo testemunhos da época, sua voz era mais alicerçada em uma sólida base técnica do que em escassos dotes naturais. Isso talvez explique

por que nunca tenha chegado ao palco do teatro Alla Scala. Muito apreciado na Espanha e na Argentina, foi o criador do papel de Turiddu em *Cavalleria rusticana,* de Mascagni.

Sophie Johanne Charlotte Crüwell, dita **Sophie Cruvelli** (Bielefeld, 1826-Montecarlo, 1907): soprano dramática alemã de muito sucesso na Europa, particularmente Paris e Londres. Estudou em Paris e, depois, Milão, com Francesco Lamperti. Estreou o papel de Hélene, na ópera *Les vêpres siciliennes*, de Verdi. Era muito apreciada por seus dotes vocais e por ser uma excelente atriz.

Theodor Leschetitzky (Łańcut [Polônia], 1830-Dresden, 1915): um dos mais famosos professores de piano da história. Estudou com Carl Czerny em Vienna quando criança. Aos 18 anos de idade já era reconhecido como um virtuose do instrumento. Morou na Rússia entre 1852 e 1877, onde foi um dos fundadores do Conservatório de Música de São Petersburgo. Seu moto era: "não há vida sem arte, nem arte sem vida".

Wilhelmine Schröder-Devrient (Hamburgo, 1804-Coburg, 1860): soprano alemã reconhecida por sua

voz única e pela intensidade dramática. Estreou vários papéis em óperas de Wagner: Adriano, em *Rienzi*; Senta, no *Der fliegende Holländer*; e Vênus, em *Tannhäuser*. Participou da Revolução Alemã de 1848, quando foi presa.

REFERÊNCIAS

CELLETTI, Rodolfo. *Voce di tenore*: da Rinascimento a oggi, storia e tecnica, ruoli e protagonisti di um mito della lirica. Milano: Idea libri, 1989.

FERRIS, George. *Great singers*: Faustina Bordoni to Henrietta Sontag. Nova York: D. Appleton and Company, 1888. v. 1.

FERRIS, George. *Great singers*: Malibran to Titiens. Nova York: D. Appleton and Company, 1888. v. 2.

GOLDBERG, Luiz Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (org.). *Transcrições guanabarinas*: antologia crítica: *O Paiz* (1884-1889). Porto Alegre: LiquidBook, 2019. v. 1.

KLEIN, Herman. Adelina Patti, 1843-1919. *The Musical Times*, v. 60, n. 921, p. 603-605, 1 nov. 1919.

KUTSCH, Karl-Josef; RIEMENS, Leo (org.). *Grosses Sängerlexikon*. Berlim: K. G. Saur, 2003.

MCPHERSON, Jim. *Italo Campanini*: one of a kind. *The Opera Quarterly*, v. 19, n. 2, p. 251-271, 2003.

PLEASANTS, Henry. *The great singers*: from the dawn of opera to our times. Nova York: Simon and Schuster, 1966.

PORISS, Hilary. *Changing the score*: arias, prima donnas, and the authority of performance. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ROSELLI, John. *Singers of Italian opera*: the history of a profession. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SCHNEIDER, Magnus Tessing. The Violettas of Patti, Muzio and Callas: style, interpretation and the question of legacy. *In*: SYMONDS, Dominic; KARANTONIS, Pamela (ed.). *The legacy of opera*: reading music theatre as experience and performance. Nova York: Rodopi, 2013.

SCOTT, Michael. *The record of singing*. Nova York: Holmes & Meier Publishers, 1977. v. 1.

STEANE, John B. *The grand tradition*: seventy years of singing on record 1900 to 1970. Londres: Gerald Duckworth & Co., 1974.

AGRADECIMENTOS

A Marta de Andrada e Silva, pelas informações fisiológicas, e a Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada, pela pesquisa histórica dos cantores citados no decorrer do livro.

Sabedoria vocal é um texto fundamental da pedagogia vocal mundial. Através das ideias expostas no livro, entramos em contato direto com os conceitos técnicos de um dos maiores professores de canto do século XX: Giovanni Battista Lamperti. Grande parte do que os professores de canto falam em suas aulas hoje está contida neste livro de uma maneira ou de outra. Não vamos encontrar uma descrição fisiológica do aparelho fonador com nomenclaturas musculares em suas páginas. Este é um livro sobre uma possível filosofia do canto mais do que um manual pedagógico. Lamperti sugere, encaminha e incita o leitor a refletir. E justamente aí está seu maior valor.

ISBN 978-85-710 - -1