

A Canção de Câmara e a Relação entre Corpo e Voz: compreendendo o senso comum através de narrativas

Margot Lohn Kullock
PPGMUS- ECA/USP
margotlohnkullock@usp.br

Luiz Ricardo Basso Ballestero
Universidade de São Paulo
ricardo.ballestero@gmail.com

Resumo: Oriundo de uma pesquisa de mestrado que pretende explorar novas configurações cênicas na performance da canção de câmara, este artigo lança olhares sobre o que é normalmente esperado de um recital de canto, especialmente no que se refere aos limites impostos aos corpos em cena. Através da investigação das narrativas de vozes de artistas, pedagogas e de uma especialista na divulgação da música clássica, buscamos reconhecer as práticas historicamente construídas para entender a constituição de um senso comum e suas reverberações nos processos de produção e recepção da canção de câmara na atualidade. Pretendemos examinar e questionar as narrativas encontradas, entendendo como se dá a construção de um senso comum sobre o recital de canções, com o objetivo de repensá-lo e transformá-lo, como intérpretes, artistas e pesquisadores. A partir da investigação destas vozes, percebemos um caráter cada vez mais limitante e instrutivo nas narrativas abordadas, especificamente em relação ao papel da voz, o uso do corpo e o comportamento do público.

Palavras-chave: Performance Vocal, Canção de Câmara, Corpo, Voz.

Art Song and the Relationship between Body and Voice: understanding common sense through narratives

Abstract: Originating from a master's research project that aims to explore new scenic configurations in the performance of art song, this article looks at what is normally expected of a singing recital, especially regarding the limits imposed on the bodies on stage. By investigating the narratives of the voices of artists, pedagogues and a specialist in the dissemination of classical music, we seek to recognize historically constructed practices in order to understand the constitution of a common sense and its reverberations in the processes of production and reception of art song today. We intend to examine and question the narratives found, understanding how a common sense about the recital of songs is constructed, with the aim of rethinking and transforming it, as performers, artists and researchers. From the investigation of these voices, we noticed an increasingly limiting and instructive character in the narratives addressed, specifically in relation to the role of the voice, the use of the body and the behavior of the audience.

Keywords: Vocal Performance, Chamber Song, Body, Voice.

Introdução

Este trabalho é parte de um projeto de pesquisa de mestrado que se propõe a questionar o formato considerado tradicional de um recital de canções de câmara e explorar novas configurações cênicas e artísticas. O projeto debruça-se sobre a relação do cantor com o corpo, voz, público e obra, explorando outras configurações cênicas através do processo criativo de performers. Como resultado, será elaborado um recital explorando novas formas de performance, baseadas nas vivências pessoais de um dos autores com outras disciplinas e linguagens, tais como as artes cênicas. Antes de entrar na exploração criativa, optamos por investigar como o recital de canções se constitui como evento e ideal artístico e o quanto isso informa, explícita ou implicitamente, e/ou limita os processos de criação da performance artística.

O artigo justifica-se pela necessidade de entendermos como constitui-se o senso comum, a forma e estrutura do recital tido como tradicional, e o que pessoas relacionadas a essa arte pensam e compreendem a esse respeito. Este artigo debruça-se sobre narrativas que apontam e constroem os ideais de performance da canção de câmara, através do reconhecimento das práticas historicamente herdadas e como essas colaboram para a construção de um suposto senso comum. Optamos por usar narrativas de especialistas das áreas artística e pedagógica, não deixando de considerar contribuições menos formais mas atualmente difundidas na internet. Sendo assim, examinaremos narrativasⁱ de quatro pessoas: a) Jenny Camilleriⁱⁱ (2016), que se propõe a analisar e opinar sobre expectativas de performance dos recitais de canções de câmara; b) Shirley Emmonsⁱⁱⁱ e Stanley Sonntag (1979), que apresentam uma perspectiva pedagógica; c) Elly Ameling^{iv} (2020) que aborda o assunto em uma série de vídeos, compartilhando sua visão sobre o gênero, direcionados especialmente a jovens cantores; d) Lotte Lehmann^v (2012), que aborda a interpretação de canções a partir de sua experiência, em seu livro *More than Singing: The Interpretation of Songs*, originalmente publicado em 1945.

Vale ressaltar que essas narrativas também desempenham o papel de referencial artístico para entender a construção de um senso comum e suas implicações na construção da performance da canção. Investigamos essas vozes com o objetivo de explorar e refletir sobre o senso e práticas herdadas e como podemos compreendê-las, reconsiderá-las e até mesmo transformá-las enquanto professores, pesquisadores e artistas do Brasil contemporâneo.

Divulgação do senso comum

A plataforma Bachtrack, fundada em 2008, apresenta resenhas e artigos não acadêmicos. Nela pode ser encontrada uma variedade de itens: *playlists*, notícias e vídeos de performances. Embora alguns artigos e resenhas pareçam ser direcionados a músicos e estudantes da música, o site traz conteúdo que pode ser compreendido por leigos com relativa facilidade, compartilhando valores sobre as formas de produção da música clássica, frequentemente oriundos de um senso comum.

A narrativa de Jenny Camilleri encena a personificação do senso comum, pois suas afirmações já foram escutadas por nós reiteradamente em diferentes circunstâncias. Camilleri (2016) discorre sobre aspectos que ela considera importantes de serem preservados na manutenção do formato recital de canções, com o título de “*Take me to your Lieder: The delicate art of the song recital*”^{vi}, no qual a autora se propõe a definir uma série de normas ou um conjunto de modos a serem seguidos para a realização de um bom recital. Ela afirma que “as mesmas características que podem fazer com que os frequentadores de concertos evitem os recitais de música são seus maiores pontos fortes” (Camilleri, 2016, tradução nossa). Ela discorre sobre as características tradicionais da produção e expectativas comuns em relação à performance de recitais de canções: “não há figurinos nem cenários para ajudar, nem cores orquestrais para criar uma atmosfera - a voz tem de fazer tudo. A técnica magistral é um requisito, porque todos os estalos e crepitações são expostos”^{vii}” (Camilleri, 2016, tradução nossa).

Em seguida, elenca uma série de normas comportamentais ao público, em especial aos que têm pouca ou nenhuma experiência em assistir recitais. Aos recém-chegados “instruções, escritas ou anunciadas devem resumir as convenções sobre aplausos e viradas de página de programa.” (Camilleri, 2016, tradução nossa). Essa lista de instruções inclui desde regras relacionadas a quando se deve ou não aplaudir, até algo de nível bastante pessoal:

Suprimir a tosse e os espirros até a última canção de um ciclo. Durante longos ciclos de canções, a supressão precisa assumir dimensões olímpicas. O acesso violento entre as canções acaba com a atmosfera que os artistas

estão tentando criar. Podem tossir à vontade depois de Winterreise ter acabado. (Camilleri, 2016, *Take notes of the rules, then relax*, tradução nossa).

Em ambas as narrativas acima, percebe-se um tom impositivo da autora ao referir-se ao recital de canções e suas normas convencionais. A começar pelo título do texto, ela refere-se ao recital como uma “arte delicada”, não abrindo espaço em sua análise para outros tipos de abordagem no que diz respeito à interpretação. Considerar que o recital de canções é uma arte delicada, não seria uma forma de padronizar os intérpretes, seus corpos e vozes?

Quando Camilleri afirma que “não há figurinos nem cenários para ajudar”, parece estabelecer uma regra. Ela explicita que num recital de canções, os figurinos e cenários não estariam disponíveis para prestar ajuda, ressaltando que eles não devem anular o papel da voz em termos de interpretação e técnica, entendendo, portanto, que ambos os elementos, quando presentes, prestam um serviço à música. Dessa forma, não os entende como linguagens, que poderiam ser complementares à canção ou mesmo independentes e contrastantes. A presença desses elementos anularia aquilo que compete à voz ou poderia apresentar um outro ponto de vista – estético, em relação à canção? Não seria o figurino e cenário um estímulo ao sentido da visão, enquanto a voz gera outros tipos de estímulos? Quando a autora impõe como regra a anulação de quaisquer elementos externos à voz, parece entender que num recital de canções não há ou não deveria haver nenhum tipo de fator que contribua na criação de uma configuração cênica. Mas não poderiam o cantor e o pianista sozinhos criarem algum tipo de cena através de sua movimentação, gestos e uso do corpo? Não poderiam estar presentes elementos extramusicais que complementaríamos a música?

A autora refere-se em seguida à orquestra e atribui a ela a responsabilidade por criar uma atmosfera. Seria essa sua única função, quando presente? Outros elementos não poderiam colaborar para a criação de uma atmosfera – a própria voz, o piano e até mesmo elementos extramusicais? A maior carga de responsabilidade recai sobre a voz, como indica a autora, que necessitaria de uma técnica de excelência. O termo “técnica magistral^{viii}” suscita questionamentos. Magistral reforça a relação entre a voz e o virtuosismo. A autora entende a voz virtuosa como o único elemento integrante da performance quando afirma “a voz tem de fazer tudo”. A “técnica magistral” parece indicar a técnica em si como um ponto final, um lugar ideal a se alcançar, e não como é entendido por nós: um conjunto de ferramentas a serviço do que e de como se deseja criar uma performance na atualidade. Ainda reforça a noção de que, para subir aos palcos ou explorar determinado repertório, a voz deve estar “pronta” e a técnica ideal já alcançada, isolando os processos artísticos de um pretensão produto final.

A autora entende que o público recém-chegado, que nunca esteve presente em um recital de canções, deve receber uma série de instruções para que possa aprender as convenções do evento. Por que essas instruções devem ser escritas ou anunciadas? Não seria essa uma forma de homogeneizar a experiência da plateia, entendendo que todos devem aproveitá-la da mesma maneira? Todas as instruções elencadas por ela dizem respeito ao comportamento físico do espectador, indicando até mesmo quando ou não se pode tossir ou espirrar. Não seria essa uma forma de controlar corpos em prol da manutenção de uma norma considerada comum? Sua instrução chega a indicar a necessidade de uma “dimensão olímpica” para não tossir, espirrar ou fazer qualquer ruído, relacionando a escuta e o ouvir ao total e completo silêncio e ao esforço.

Entendemos, a partir das narrativas aqui expressas, que Camilleri (2016) personifica o processo de construção do que se pode considerar senso comum ou conjunto de normas em relação ao recital de canções. Outras vozes, expressas a seguir, apresentam outros pontos de vista, partindo do campo pedagógico e artístico e explicitando como o engessamento deste

formato de recital está diretamente conectado ao processo de criação artística do intérprete, definindo limites e impondo normas que afetam a interpretação.

Relações entre voz e corpo na abordagem tecnicista

Emmons (1979) é uma voz que fala a partir de sua experiência artística, mas com um lado pedagógico muito presente, pois em 1964 passou a dedicar-se inteiramente à carreira de professora de canto nos Estados Unidos.

Emmons & Sonntag (1979) tratam do recital de canções em um livro de cunho pedagógico, elegendo uma lista de dez habilidades necessárias para ser um bom recitalista de canções e priorizando certas qualidades em detrimento de outras:

1. uma voz bem treinada e razoavelmente bonita
2. musicalidade avançada
3. uma personalidade atrativa e vital
4. a capacidade de projetar e comunicar
5. a capacidade de pensar e atuar a vários níveis
6. a capacidade de ir para além do que pode ser ensinado
7. versatilidade de estilos (para o cantor americano)
8. perspicácia musical e literária
9. imaginação musical e literária
10. boa saúde e a determinação de a manter (Emmons & Sonntag, 1979, p. 37, tradução nossa).

A lista serve como um manual e abrange qualidades que podem ser divididas nas seguintes categorias:

Categorias:	Habilidades:
Técnico-Instrumental	1
Técnico-artístico	2
Percepção de qualidades subjetivas	3
Capacidades comunicativas e cognitivas	4, 5 e 6
Domínio de estilos musicais e literários	7, 8 e 9
Saúde Corporal	10

Tabela 1: Categorização das habilidades listadas por Emmons & Sonntag (1979)

Acrescentam que o recital como entretenimento deve incluir, além de padrões musicais e vocais elevados, “total comunicação através de refinada atuação, uma aparência física atraente, uma execução elegante, e gosto sutil na programação” (Emmons & Sonntag, 1979, p. 38, tradução nossa). O corpo em nenhum momento é abordado como elemento artístico da performance. A palavra “corpo” nem sequer é mencionada, sendo apenas implicitamente colocada no item 10 que aborda a saúde. Ele é colocado como um meio para a boa manutenção vocal, e a voz em si é apenas explicitamente mencionada quando relacionada à qualidade de “bonita” e “bem treinada”. Essa lista aproxima-se, em forma e conteúdo, de algo que poderia ser considerado uma prova ou banca julgadora. São pontos objetivos e diretos, com pouco ou nenhum espaço para a abordagem de questões subjetivas.

Perspectivas artísticas: aproximações e distanciamentos

Outra voz aborda o mesmo assunto, três décadas depois. Ainda que a intenção de Ameling (2020) seja a de compartilhar sua experiência e visão sobre a performance desse gênero vocal, materializando paradigmas de performance, sua narrativa é igualmente valiosa para compreender o conjunto de valores que inspira a prática da canção de câmara ainda nos dias de hoje, explicitando crenças que de outra forma permaneceriam tácitas. Considerando nossas motivações como estudantes e artistas, interessa-nos em particular o que a cantora tem a dizer sobre o uso do corpo na performance:

É com sua voz, com seus olhos e sua face que você mostra sua mensagem. Essa é sua expressão na canção. Portanto, gestos e certamente gestos com as mãos distraem daquilo que você está fazendo. Eu sempre digo: três vezes um gesto antes e quatro vezes depois de uma pausa, apenas para sublinhar uma certa palavra ou uma súbita mudança harmônica. Por favor, não esqueça de retornar suas mãos para a posição de relaxamento! (Ameling, 2020, tradução nossa).

Ao fazer tal afirmação, a cantora define uma regra de uso do corpo a ser aplicada em toda e qualquer canção, tornando-o, portanto, homogêneo. A ordenação de gestos, que de acordo com ela devem ser feitos apenas com as mãos, em quantidades definidas e lugares específicos, coloca o corpo num estado utilitário, na medida em que deve obedecer a certos preceitos. Ameling entende-o como um elemento **universal**, ou seja, que deve submeter-se a uma mesma ordenação independentemente da canção que está sendo cantada, tirando o caráter de espontaneidade e presença necessários quando um artista está diante do público. Em sala de aula, escutamos frases como “mãos sobre a coxa é um gesto para mulheres” ou “não coloque gestos enquanto a voz não estiver pronta”. Nossa experiência em sala de aula demonstra que a ordenação de gestos e o uso do corpo de forma universal tolhe a criatividade, podendo causar tensão, uma vez que o cantor(a) necessita estar a todo o momento controlando possíveis manifestações corporais espontâneas, apenas porque não se encaixam num senso comum ou numa postura esperada.

O gesto ou uso das mãos, como diz Ameling, serve para sublinhar palavras ou reforçar mudanças harmônicas, não tendo qualquer outra função. Desse modo, o corpo torna-se **instrumental** e completamente dependente do que diz o texto poético ou musical. Submete-se, portanto, a uma interpretação linear da música, que se guia somente por mudanças harmônicas, excluindo outras interpretações da linha musical e da partitura, não adentrando outras camadas interpretativas. O corpo torna-se sujeito dependente de uma narrativa textual e/ou musical, quando, na verdade, ele é o único elemento elencado até agora capaz de mexer explicitamente com o sentido da visão. Ao seguir somente o texto ou a partitura, exclui-se o corpo como terceiro elemento e impede-se o público de perceber três diferentes narrativas: palavra e música, ambas sentidas pelo ouvir, e o corpo, percebido pela visão. Juntas apresentariam inúmeras possibilidades de contraste, encontros e desencontros. Se o corpo é visto por aquele que ouve a música, deve fazer parte da interpretação, ou seja, mostrar aquilo que o cantor(a) percebe da obra, o que sente e o que lhe interessa transmitir.

A próxima voz escolhida, embora tenha publicado seu grande trabalho escrito sobre a interpretação de canções na primeira metade do século XX, ou seja, antes de Ameling ou Emmons, apresenta-se mais aberta a uma interpretação menos engessada da canção. Lehmann (2012), em livro publicado pela primeira vez em 1945, apresenta uma abordagem que abre espaço para uma exploração mais livre do corpo e da voz. Sobre a interpretação, ela escreve:

Interpretação significa: compreensão e reprodução individual. Como é possível ensinar interpretação? (...) Pois a imitação é, e só pode ser, inimiga da arte. Tudo o que respira o sopro da vida é mutável: um sentimento

momentâneo muitas vezes me faz alterar uma interpretação... (Lehmann, 2012, p. 18, tradução nossa).

Lehmann (2012), embora defenda a ideia de que existe um “quadro geral” esperado para um recital de canto, entende que o corpo como um todo transmite uma mensagem e canta, indo numa direção contrária à Ameling (2020) e sua visão do corpo universal e instrumental, que entende que a expressividade deve vir apenas da face, não considerando o resto do corpo como fonte de expressividade e comunicação. Seguindo sua linha de raciocínio, outras partes do corpo, que não a face, seriam apenas utilitárias, servindo de apoio à manutenção de uma postura determinada e, portanto, inalterável, seja qual for a canção. Essa ordenação nada mais é do que um controle corporal. A música, que é uma espécie de movimento, deveria ser executada, nesse caso, sem movimento nenhum por parte daquele que comunica. Percebemos, em sala de aula, que a prática recorrente da separação de voz, movimento e corpo, causa travas e tensões, tornando o ato de andar e emitir som algo difícil para jovens cantores, quando deveria ser, na verdade, natural e próprio de qualquer ser humano. Sobre o uso do corpo, Lehmann (2012) escreve:

Não apenas sua voz canta - não, você deve cantar com todo o seu ser - da cabeça aos pés... Seus olhos cantam, seu corpo, animado pelo ritmo da música, canta, suas mãos cantam. Quão grande é o poder de expressão transmitido pelos olhos e pelas mãos! Não quero dizer que você deva fazer um gesto que possa perturbar a estrutura de um recital de canto... Você deve apenas estar em harmonia com a música, e estar em harmonia significa sentir a unidade (...) não, você deve sentir o que canta com todo o seu ser, da cabeça aos pés (...) (Lehmann, 2012, p. 22).

Tanto Lehmann (2012) quanto Ameling (2020) se encaixam no que chamamos aqui de senso comum, em menor e maior medida, respectivamente. A primeira deixa claro em sua publicação a valorização e importância que dá a uma interpretação que se abra para originalidade e espontaneidade.

Em primeiro lugar, quero dizer que este livro falha em seu propósito, se os jovens cantores, para os quais o estou escrevendo, considerarem minhas concepções como algo definitivo e tentarem imitá-las em vez de desenvolver suas próprias interpretações que devem brotar com originalidade e vitalidade de suas próprias mentes e almas (...) Não construa suas canções como se estivessem encerradas em muros de pedra (Lehmann, 2012, p. 18, tradução nossa).

A comparação entre suas narrativas nos faz perceber que a visão de Lehmann (2012), nascida 45 anos antes de Ameling (2020), se aproxima do que se poderia esperar de uma abordagem não tecnicista e fragmentada. Entendemos, portanto, que há um retrocesso e uma falta de atualização no que diz respeito a um ideal de recital de canções, quando entre 1945 e 2020, período que abarca, respectivamente, as publicações de Lehmann (2012), Emmons (1979) e Ameling (2020), percebemos um aumento de falas limitantes e uso impositivo de normas e instruções com relação a corpo, voz, interpretação e concepção estética do recital de canções de câmara.

Considerações finais

Ao investigar vozes de artistas, pedagogos e interessados pelo tema, encontramos falas que constituem um senso comum e uma visão sobre o recital de canções calcado em tradições, formas e estruturas limitantes. Em seus escritos, falas e narrativas, instruem e

muitas vezes se colocam de maneira impositiva quanto à maneira de se realizar um recital de canções de câmara.

O senso comum apresentado do ponto de vista de Camilleri (2016), pessoa interessada pela música que compartilha sua opinião em uma plataforma online, engloba instruções direcionadas ao público que nunca assistiu a um recital antes, o qual ela considera inexperiente, que necessitaria de uma iniciação. Suas falas impõem normas com o intuito de controlar corpos para que não espirrem, tussam ou façam algo que disturba o recital, o qual categoriza como um evento “delicado”. Sua perspectiva com relação à configuração cênica do recital, afirmando que não deve haver figurinos nem cenário, que toda a responsabilidade recaí sobre a voz e a exigência de uma técnica magistral, pode ser encontrada, em maior ou menor escala, em falas de outras vozes (artistas e pedagogos).

As narrativas analisadas vão desde 1945 a 2020, demonstrando que esse senso comum vem sendo herdado e repassado através de escritos e do meio pedagógico/acadêmico. De todas as narrativas recolhidas, a mais antiga, datada de 1945, coloca-se de maneira mais aberta a novas interpretações e a um formato mais livre do evento recital. Lehmann (2012) reforça a importância da originalidade e vitalidade na interpretação, além da maleabilidade no momento de apresentação. Ainda que reforce a existência de uma estrutura adequada para o recital, para ela o corpo inteiro deve ser usado no canto para transmitir e comunicar. Essa fala caminha de forma contrária às de Ameling (2020). Esta apresenta uma visão mais impositiva, ao instruir o cantor sobre os momentos nos quais podem ser feitos gestos com as mãos, durante a execução de qualquer canção. Sua fala se assemelha aos escritos de Emmons & Sonntag (1979), que se dirigem aos jovens estudantes de canto de maneira objetiva e sem abertura às diferentes interpretações de sua narrativa. Suas instruções são apresentadas em forma de lista num tipo de manual para ser um bom recitalista. Sua exigência com relação a voz (“bem treinada e razoavelmente bonita”), vai de encontro com a de Camilleri (2016), de uma técnica magistral, e nenhuma delas se refere a outros aspectos vocais.

Emmons & Sonntag (1979) e Ameling (2020) compartilham instruções parecidas com relação ao uso do corpo. A primeira entende-o como um meio de manutenção e boa execução vocal, e a segunda limita-o a gestos específicos em momentos pré-determinados, entendendo-o como universal, ou seja, submetido a uma mesma ordenação de gestos para toda e qualquer canção. Em ambas as narrativas o papel do corpo é limitado, e nenhuma delas refere-se ao corpo e a voz como uma coisa só.

Estes aspectos abordados nas falas de Emmons & Sonntag (1979) e Ameling (2020) estão condensados nas falas de Camilleri (2016), mais jovem dentre todas. Já a voz de geração anterior a todas estas, Lehmann (2012), se mostra mais aberta e menos limitante. Essa comparação demonstra que há um retrocesso ou uma falta de atualização quanto à performance do recital de canções de câmara, especificamente sobre a interpretação da canção, o uso do corpo e o papel da voz até o comportamento do público.

Referências

- Ameling, E. (2020, Março 29). *Some Thoughts on the Heart of Art Song. Chapter 4: Message*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2nAgQK5OADY&list=PL_VpUMquGG62aN05nEfQIdNtVWGJmIV6Y&index=4. Acesso em: 14 de julho de 2022.
- Camilleri, J. (2016, Janeiro 14). *Take me to your Lieder: The Delicate Art of the Song Recital*. Disponível em <https://bachtrack.com/take-me-to-your-lieder-song-recitals-january-2016>. Acesso em: 14 de outubro de 2023.

Emmons, S., & Sonntag, S. (1979) *The Art of the Song Recital*. Millionbooks, Universal Library. Disponível em <https://archive.org/details/TheArtOfTheSongRecital/mode/1up>. Acesso em: 14 de outubro de 2023.

Lehmann, L. (1945/2012). *More than Singing: The Interpretation of Songs*. (Edição Reimpressa). Nova York, NY: Dover. (Obra original publicada em 1945 por Boosey & Hawkes, Inc.) Disponível em: https://pt.everand.com/read/570873146/More-Than-Singing-The-Interpretation-of-Songs#_search-menu_375622. Acesso em: 06 de maio de 2024.

ⁱ Escolhemos apresentar as narrativas partindo da voz que representa o senso comum para, em seguida, partir para a perspectiva pedagógica, entendendo como esse senso comum é tratado no ambiente escolar/acadêmico. Por fim, apresentamos as perspectivas artísticas, ou seja, narrativas de intérpretes que narram a partir de suas próprias experiências e se dirigem a jovens cantores.

ⁱⁱ Jenny Camilleri é pós-graduada em psicologia e amante da música, como ela mesma escreve em seu perfil: “she enjoys singing in amateur choirs. She loves all genres of classical vocal music, especially nineteenth and early twentieth century Italian and German opera and art songs”. Descrição encontrada no perfil da autora em <https://bachtrack.com/22/270/list-published/15978>

ⁱⁱⁱ Shirley Emmons (1923-2010) foi uma soprano norte-americana, professora com extensa carreira e autora de livros sobre pedagogia vocal.

^{iv} Elly Ameling, soprano e professora neerlandesa nascida em 1933, reconhecida por sua interpretação de canções de câmara e cuja carreira despontou na década de 60.

^v Lehmann (1888 – 1976), foi uma notável soprano alemã naturalizada norte-americana, conhecida por sua interpretação de ópera e lieder germânicas, professora e autora de livros pedagógicos e multiartista (poeta, pintora e atriz).

^{vi} “Leve-me para sua canção: a arte delicada do recital de canções”, tradução nossa.

^{vii} Não fica claro o que a autora considera aqui como estalos e crepitações. Poderiam estar relacionadas a dicção ou a voz em si. De todo modo, Camilleri parece referir-se a qualquer som que “destoe” ou soe como uma “sujeira” na voz.

^{viii} Magistral: 1. Que é próprio de mestre; 2. Perfeito, completo, exímio, exemplar. Definição encontrada em: <https://dicionario.priberam.org/magistral> Acesso em 29/03/24