

El arte del canto

Terminología sobre técnica vocal de los tratados de canto de los castrados y su relación con métodos de canto del siglo XIX

Salvador Ginori Lozano



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Facultad Popular de Bellas Artes, UMSNH
Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria

El Arte del Canto

Terminología sobre técnica vocal de los tratados de canto
de los castrados y su relación con métodos
de canto del siglo XIX

**Universidad Michoacana
de San Nicolás de Hidalgo**

Dra. Yarabí Ávila González
Rectora

D.C.E. Javier Cervantes Rodríguez
Secretario General

Dr. Antonio Ramos Paz
Secretario Académico

Dr. Edgar Martínez Altamirano
Secretario Administrativo

Dr. Miguel Ángel Villa Álvarez
**Secretario de Difusión Cultural
y Extensión Universitaria**

C.P. Enrique Eduardo Román García
Tesorero

Dr. Jesús Campos García
Coordinador de la Investigación Científica

El Arte del Canto

Terminología sobre técnica vocal de los tratados de canto
de los castrados y su relación con métodos
de canto del siglo XIX

Salvador Ginori Lozano



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

El Arte del Canto

Terminación sobre técnica vocal de los tratados de canto de los castrados y su relación con métodos de canto del siglo XIX.

Salvador Ginori Lozano
Investigador Nacional
Nivel I Conahcyt

Primera edición: 2024.

© D.R. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Santiago Tapia 403, Centro.
58000 Morelia, Michoacán, México.

ISBN: 978-607-542-295-4

Queda prohibido la reproducción parcial o total del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito del titular, en términos de la Ley Federal de Derechos de autor, y en su caso, de los tratados internacionales aplicables, la persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Cada capítulo del libro fue dictaminado por expertos en el tema de acuerdo con las normas establecidas del Consejo Editorial de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Impreso y hecho en México.

Contenido

Prólogos	7
Octavio Arévalo, Ewa Izykowska	
Introducción	13
Capítulo I.	
La paradoja sobre el canto operístico desde sus inicios	28
1.1 Ser cantante.....	28
1.2 Todo tiempo pasado fue mejor	38
1.3 ¿La voz natural es el <i>bel canto</i> ? Defectos en la producción vocal desde el origen de la tratadística.....	53
Capítulo II.	
Los tratados conceptuales y sus tendencias	68
2.1 La atmósfera en torno a la enseñanza del canto en los tiempos de los castrados: Tosi y Mancini.....	68
2.2 Aspectos técnicos del canto de los castrados	76
I. La respiración	76
II. De la posición de la boca	85
III. Los registros de la voz	99
IV. La <i>messa di voce</i>	110
V. Canto Florido	117

Capítulo III.

Los tratados de canto después del cenit de los castrados 124

3.1 Las mujeres en el arte y la ciencia del canto..... 124

3.2 Los varones y sus métodos 149

I. La respiración y el *appoggio*..... 149

II. La posición de la boca 178

III. Los registros de la voz..... 190

IV. Una constante absoluta: *la messa di voce*. Una variable nueva y definitiva: el timbre 209

Conclusiones 220

Bibliografía 229

Prólogos

Imaginemos un hermoso momento rodeados inmersos en la naturaleza. Cerremos los ojos y empecemos a describir ese instante. Seguramente hablaríamos del verde de los árboles, los maravillosos colores de las flores, sus olores, el aire rozando la fronda de los árboles y sin duda el canto de las aves. Si nos enfocáramos en ese canto distinguiríamos un sinnúmero de diferentes cadencias, alturas, texturas, sonidos largos y sonidos cortos, de aves solitarias o un diálogo entre dos o más de ellas. Cerrando los ojos, escucharíamos un concierto de cantos que difícilmente podríamos describir. Eso que hemos descrito como canto lo atribuimos por ejemplo también a las ballenas, el sonido de los grillos o las cigarras llenando de magia una noche serena y estrellada, el concierto en la estepa de una jauría de lobos cubriendo todo el horizonte. Tenemos también un amanecer idílico caracterizado por el canto de los gallos, o en las selvas más densas con el canto de exóticas aves que envuelven de magia y misterio el momento. El rugir largo, grave y profundo de leones en la pradera uniendo en sinfonía la entera manada. Ese canto mágico es más antiguo que la existencia misma del hombre. Los primates, primeros homínidos, participaban de ese canto como el resto de los animales en la naturaleza. El hombre primitivo empezó a identificar y reconocer las emociones e impulsos que motivaban el canto. Lentamente les empieza a relacionar con situaciones de alguna forma especiales, les asigna un significado e inicia un proceso de compactación sonora. Nace un protolenguaje a partir de la capacidad de generar este canto o sonidos particulares y al parecer, es el hombre quien tuvo la capacidad de abstraer estos sonidos. Nace entonces la palabra. Inmediatamente después, el hombre regresa al canto, solo que ese canto contenía ya palabras. A la palabra le es devuelto su sentido original de sonidos largos, con extensiones amplias, rico en modulaciones y agógicas, con melodías claras y bien definidas.

Me atrevería a decir que el canto es intrínseco al hombre y nace con él. Estamos hablando de cientos de miles de años, el hombre canta desde que empieza a ser hombre. En esta enorme escala cronológica, hacer referencia a sólo trescientos años es hablar de un instante. Tomar como documentos de origen los primeros tratados escritos con apenas doscientos cincuenta años es algo que me despierta muchas dudas. Podríamos pensar que, siendo documentos relativamente actuales en la escala del hombre, todo lo ahí contenido estaría resuelto y claramente entendido. Pero curiosamente es todo lo contrario.

Los avances exponenciales en ciencia y tecnología han obligado a los estudiosos a hacer planteamientos desde muchos otros puntos de vista. Pensemos siquiera que tan sólo hace setenta años se pudieron observar repliegues en pleno movimiento, todo gracias al gran avance que implicó el laringoestroboscopia. Setenta años no son nada en la historia del hombre cantador. Sin duda apenas empezamos a escribir la historia y desarrollo del canto, y todo con fundamentos algo menos subjetivos, en donde estudios e investigaciones empiezan a arrojar ciertos datos duros que ayudan a armar este rompecabezas de casi un millón de años.

El trabajo de los tratadistas que en esta colección encontramos, es un momento en la historia que nos permite dimensionar el gran reto que se presenta. Podemos darnos cuenta de la dificultad que se tenía para describir sonidos escuchados en otros cantantes. También reconocemos la gran dificultad de describir sensaciones propias y el intento por generalizar conceptos y más aún, proponer métodos de enseñanza. La ausencia de registros sonoros dificultaba la tarea. Es prácticamente hasta 1947 cuando el Dr. Alfred Tomatis propone la APP (Audio-Psico-Phonología) y empezamos a entender que el canto más que en la garganta, reside en el oído. Al trabajo del Dr. Tomatis le seguiría en 1950 los trabajos de Anthony Wilden o Edgar Morin, sus planteamientos sobre la complejidad abren un nuevo mundo en la investigación. A este punto, los problemas ya se plantean como sistemas complejos. La linealidad o la causa-efecto en los planteamientos queda atrás y nos sumerge en un mundo de varias dimensiones. El canto ya no será solamente aspecto de la presión del aire. Las cuerdas

vocales dejan de ser sólo cuerdas y se descubren como un complejo sistema de membranas, ligamentos, cartílagos y músculos que para su funcionamiento obedecen a la audición, la que a su vez transmite información al área audio-psico-neuromotriz, la cual a su vez como lo propone Antonio Damasio, es animada a la acción por las emociones. También el bagaje y entorno cultural del cantante jugarán un papel muy importante. Y así se irán integrando un sinnúmero de variables.

El Dr. Salvador Ginori pone a disposición de profesionales, estudiantes y aficionados, una información muy valiosa que nos obligará a armar nuestro propio rompecabezas en el entendimiento del proceso del canto, desde el análisis de estos procesos en los cantantes castrados, hasta la aparición de la visión y ejercicio de las mujeres en el canto. Personalmente, considero que al contrastar los propios recursos vocales con aquellos de los cantantes castrados, el vínculo de las mujeres a la práctica y estudio del canto, permitió distinguir claramente las posibilidades de instrumentos naturales, no alterados artificialmente, como era el caso de los cantantes castrados, lo cual aceleró significativamente el desarrollo y conocimiento de éste. Fueron las aportaciones de las primeras tratadistas lo que dio nacimiento al canto clásico o académico moderno, un recurso maravilloso que dio pie a un vasto repertorio, el cual va desde la música sacra, ópera, canciones de arte y expresiones contemporáneas.

Octavio Arévalo
Puebla, Pue., abril de 2024.

The 21st century in which we have come to live is marked with the stigma of liberalism. Liberalism surrounds with its philosophy various spheres of our lives, such as politics, philosophy, lifestyle, religion, culture, and finally art, and with it music. In what does this liberalism manifest itself in the field of art? Well, in the widespread lack of unambiguous assessments or statements regarding performances, techniques or interpretations. This problem is observed today both in the field of music criticism - such as reviews, but also in the careers and existence on the opera stages of stars, who are not always in our opinion predisposed to perform a given repertoire. The consequences of this are, on the one hand, aesthetic problems, but also short careers associated with too rapid exploitation of voices. Singing educators to which I count myself today are asking themselves, in which direction to develop their students, what technical aspect to pay attention to so that the graduate finds himself in today's job market.

Well, aesthetically it is dominated by the school let's call it Anglo-Saxon, or German-American in general. And where is the Italian, Russian, Bulgarian, Ukrainian, Romanian, Mexican, Polish school and how do they find their way in the labor market?

These are very difficult questions, but they connect to the thesis I posed, regarding liberalism in the arts. In my article, "Belcanto Yesterday and Today"¹ I presented as an eyewitness the period of the beginning of the decline of bel canto / in the 1980s /, and the beginning of the dominance of Anglo-Saxon aesthetics, or vocal art.

For in this period, record companies entered the international arena, which began to promote their soloists, in theaters such as La Scala, or Arena di Verona, Opera di Roma, where suddenly Italian singers began to be a minority slowly receded into the shadows.

1 Manuel Garcia Senior's Bel canto School Chopin University Press Warsaw 2023.

Repertoires also changed, so in German opera houses (which are the primary vocal market today), by no means dominate Italian operas, but Mozart, Britten, or contemporary and also Baroque music. Of course, in the repertoire you will also find Traviata, but in the next position.

So what are the aesthetic expectations in this situation? Certainly different than 30, 40, or 50 years ago. The era of Maria Callas is over, although there are still singers such as Anna Netrebko, Mirella Devia, or singers such as Ramon Vargas, Francisco Araiza, Juan Diego Flores, Dmitri Hvorstovsky or Samuel Ramey - representing bel canto opera aesthetics, but they are undoubtedly in the minority.

The vocal schools that have emerged in the world have created a very diverse outlook on the problems of vocal technique, and consequently, the training of vocalists.

The strong influence of German aesthetics is particularly evident at European competitions, where the voice is expected to be set in a more cephalic manner than is contained in its bel canto aesthetics, as well as to be positioned in terms of efficient instrumental performance of Mozart, Baroque, or songs, a repertoire that has become almost mandatory at many competitions.

The old bel canto is being relegated to the shadows. Added to this are other elements, such as the amplification of opera stages, which again affects other quality requirements.

I was all the more pleased to read the book presented here by Salvador Ginori *El arte del canto*, which takes us through the development of bel canto technique over the centuries in great detail, starting with the castrati, through the Garcia school, and subsequent schools of singing, discussed by the author with his usual reverence. In the presented item we find all the vocal issues related to the ways of breathing, the positioning of the vocal apparatus, such as the positioning of the mouth, the function of the palate, the position of the larynx, the positioning of the body when singing.

We will find excellent examples of the old style of training singers, especially castrati, as well as the principles of the various vo-

cal schools, represented by their masters. The author relies on an extremely rich literature on the subject enriching his publication with numerous quotations from treatises and publications in the field of vocalism.

The presented position is of great value for vocalists, and singing educators, as well as reinforces my conviction that Mexico, with its vocal culture, which I had the pleasure of personally getting to know while conducting a Masterclass at the Conservatorio Nazional, is one of the last vocal bastions of the bel canto style, preserving its traditions, principles, and training singers according to these principles.

This publication, authored by Salvador Ginori is a very important contribution to the worldwide discussion of the issues of opera singing. Around the world and in the history of culture, there are fashions that pass away. What lasts are the values to which we always want to return. I think this will happen with bel canto. The need for beautiful singing will return, prompting us again to delve into the principles and achievements of the old vocal schools, for which the discussed scientific position will prove to be a guide.

Ewa Izykowska
Warsaw, Poland, april 2024.

Introducción

La revisión y verificación de la terminología de los tratados de canto de los siglos XVII y XIX, así como su contrastación con el vocabulario usado en la enseñanza del canto en la actualidad, es un tema que debe ser motivo de análisis para el mejor entendimiento del fenómeno de interpretación y su emisión vocal técnica y estilísticamente “correcta”. No existe en forma alguna una unificación sobre los conceptos utilizados para la explicación del canto partiendo desde sus inicios hasta la actualidad; los términos para la explicación de esta práctica artística han cambiado con el tiempo en su significado generando polisemias o ideas contrarias a las que tuvo en su origen. De igual forma se puede mencionar que el concepto de belleza en el canto depende en gran medida de la prosodia del idioma en que se canta y a los elementos culturales ligados a las palabras y a su entorno, razón por la cual no puede existir un concepto único o un canon inapelable establecido. Mas aún, resulta imposible hacer una descripción completa sobre la expresividad en el canto, ya que, al estar compuesta de innumerables sensaciones intuitivas personales, no se puede entrar a un análisis racional ni mucho menos estructural. Tratar de explicar el fenómeno artístico del canto como un todo no entra fácilmente en alguna categoría de investigación, ya que los tratados de cualquier época y latitud se limitan a organizar procedimientos para el desarrollo vocal como herramienta para la interpretación;¹ en esta disyuntiva, posiblemente la terminología sea el pivote que nos acerque un poco más a la comprensión de la emisión vocal que conmueve a los escuchas.

Debido a la gran diversidad de opiniones en cuanto al tipo de emisión vocal más adecuada, se tomará el principio de relación directamente proporcional entre salud y estética vocales. A una emisión

1 STARK, James: *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 153

vocal entendida como sana se suman las virtudes de una voz “sonora, robusta, espaciosa, elástica, obediente y ágil; capaz en suma de cualquier expresión, de tal manera que aún en medio de otras voces y varios instrumentos, se hace oír bien y se distingue no por la aspereza, como suele suceder, sino por su buena formación”.² Como detalla la cita anterior, una de las virtudes mayores en el canto operístico es la de tener la capacidad de cantar en el teatro, sin ninguna ayuda de amplificación, acompañado de una orquesta y ser escuchado por el público con claridad en la dicción y en los matices que acompañan las emociones y el tono expresivo del texto declamado en el canto.

De acuerdo con todos los métodos de canto que se estudiarán en el presente trabajo, es absolutamente necesario desarrollar una técnica vocal que permita este objetivo, sin embargo, cada autor hace mención a un deterioro del canto en su presente y añora las glorias del pasado, situación que nos llevará a la búsqueda de esas competencias descritas en los métodos de los grandes maestros de canto castrados y de aquellos cantantes y maestros de canto del siglo XIX que fueron testigos del cambio radical en la estética vocal barroca, especialmente en los varones. La falta de reediciones y la inexistencia de traducciones al español de la mayoría de los métodos que se citarán, será el testimonio mismo sobre la necesidad de su conocimiento y lectura en los interesados hispanohablantes en el tema y se podrá dar pauta a la reflexión sobre el proceso de enseñanza aprendizaje en el canto y sobre la interpretación del lenguaje que pretende explicar un fenómeno que parte de la mecánica laríngea y se transforma en un sonido con las características necesarias para ser transmisora de una estética de sonido específica para expresar la poética del texto y el drama que fue concebido por sus autores.

2 PELLEGRINI CELONI, Anna Maria: *GRAMMATICA o siano regole di ben cantare*. Leipzig: F. Peters Bureau de Musique, c. 1802, p. 9: *È una cosa molta diversa il ben formare del ben fermare la voce, poichè questo dipende dal sostenerla sempre in ogni qualunque nota con un'intonazione perfetta, e quella dal rendere una voce sonora, robusta, spaziosa, elastica, ubbidiente, ed agile; capace in somma di qualunque espressione, e tale, che anche in mezzo ad altre voci, ed a vari stromenti, si faccia ben sentire, e distinguere, non già per l'asprezza, come accade sovente, ma ben sì per la buona sua formazione.*

Dada la gran diversidad de escuelas de canto y su desarrollo encaminado a interpretar las exigencias propias de los autores para satisfacer el gusto de su público, se fueron generando diferentes estrategias para el desarrollo técnico vocal, mismas que no necesariamente eran verbalizadas o teorizadas con los mismos conceptos, ya que a partir de la sensación corpórea del fenómeno del canto se fue sistematizando también de manera diferente el proceso para la adquisición de las competencias necesarias ante la dura vida teatral en el mundo de la ópera. Con el nacimiento de nuevas tendencias en la interpretación del canto, a los medios de comunicación masiva que fomentan la inmediatez y a la simplificación teórica sobre el arte del canto, a la corporeidad individual de intérpretes que han tenido una carrera más o menos exitosa, a los métodos de canto del pasado y a su contenido ontológico han caído en la categoría del olvido, argumento que se sustenta ante la inexistencia de reediciones y traducciones a otros idiomas, especialmente al español, de estos documentos históricos. El lenguaje teórico en las instituciones de educación superior en la música, así como en festivales y casas de ópera se reduce con mucha frecuencia a la verbalización de las sensaciones de los cantantes más exitosos, entendiendo esto último, por el número de contratos obtenidos en su carrera, aunque esta carrera sea significativamente corta; la prisa de la industria operística por contratar cantantes jóvenes que representen a los personajes de los argumentos originales, no coinciden en muchas ocasiones con la madurez vocal que exigen dichos roles, aunado a la competencia de la ópera con la industria cinematográfica y de entretenimiento, han provocado que poco a poco las voces destinadas a un repertorio de calibre dramático no alcancen su madurez y acaben su carrera prematuramente. Es decir, los postulados ofrecidos por los cantantes que no han alcanzado la madurez y no han pasado la prueba de la longevidad vocal, precepto indiscutible que determina si un cantante resolvió en su corporeidad el fenómeno técnico y estético del canto, no pueden ser tomados como modelo en la formación futura de otros cantantes.

El origen del legendario y misterioso arte del canto operístico tuvo lugar en Italia, lugar en el que también nacieron los primeros tratados y métodos de este arte. En una época en donde la naciente industria del entretenimiento como medio de generación de empleo

comenzaba a dar sustento y riqueza a oficios muy diversos, comenzaba también el espíritu ilustrado a dejar huella sobre la preservación del conocimiento a través de los primeros escritos para procurar el entendimiento de un arte muy complejo para describir con palabras. A partir de los primeros métodos de canto escritos por dos grandes cantantes castrados italianos³, Francesco Tosi⁴ y Giambatista Mancini⁵ y de la gran difusión de la ópera en toda Europa, comenzaron a surgir otros textos que reunían cada vez información más precisa sobre la metodología en el aprendizaje del canto en un momento de gran eferescencia del canto como un medio que aportaba enormemente a la identidad cultural y en donde las exigencias estilísticas se construían también poco a poco por el público burgués que mantenía con su consumo viva esta empresa. A pesar de que los textos de los dos autores anteriores han dejado de ser (por razones que trataremos de entender en este trabajo) un modelo a seguir en la conceptualización del canto hoy en día, siguen tomándose como referencia de los estudiosos sobre el tema de los cantantes castrados; pero mucho menos citados y analizados son los métodos de Girolamo Crescentini, Giuseppe Aprile o la reconstrucción del método de Bernacchi de Bologne por Heinrich Ferdinand Mannstein; de la misma manera son poco referidos quienes estudiaron en las grandes escuelas de los castrados como Domenico Corri o a Jean-Antoine Bérard de la escuela francesa que aborrecía a los castrados. Resulta por lo tanto de gran interés conocer los métodos de canto que enseñaban a resolver las dificultades técnicas cada vez más complejas escritas por los grandes compositores durante los siglos XVIII y XIX, los cuales entendían el gusto de un público que esperaba la ejecución de proezas vocales que crecieron al mismo tiempo que

3 Es la denominación utilizada para referirse a un cantante que fue sometido a la castración durante su niñez. La voz de un castrado adulto que no sonaba como niño, ni como mujer, ni mucho menos como hombre, es un ejemplo de la estética barroca para representar en la escena operística a los personajes principales identificados en la tragedia griega en la cual se basaron los argumentos del género serio, ya sean héroes, reyes o dioses, ya que por su condición eran más altos que la mayoría de los hombres y capaces de realizar las proezas vocales más exigentes de su época.

4 TOSI, Pierfrancesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723

5 MANCINI, Giambatista: *Pensieri, e Riflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato*. Vienna: Nella Stamparia di Ghelem, 1774

los cantantes desarrollaban y entendían la naturaleza de cada una de las tipologías vocales humanas.

Durante el siglo XVIII los cantantes castrados continuaban con su reinado en el mundo de la ópera (a excepción de la ópera francesa en donde tenían prohibido presentarse), pero ya se vislumbraba un cambio en el paradigma de las voces representativas de la problemática estética de una sociedad que transitaba a “la libertad y a la igualdad”. Las grandes instituciones italianas de la enseñanza del canto identificadas con personajes que rayaban en lo mítico son descritas por Mancini con mucha precisión: “Las escuelas más célebres y famosas, que durante unos cincuenta años tuvieron su nombre y fama, fueron la de Francesco Antonio Pistocchi en Bolonia, la de Brivio en Milán, la de Francesco Peli en Módena, la de Francesco Redi en Florencia, la de Amadori en Roma, y las de Nicolò Porpora, Leonardo Leo y Francesco Feo en Nápoles. El mérito de estas escuelas, de los alumnos y de los profesores no puede elogiarse lo suficiente”⁶. Los egresados de estas escuelas se esparcieron por toda Europa y a su vez multiplicaron con sus enseñanzas el estilo de canto italiano que influyó en la construcción de nuevas formas musicales fusionadas con las autóctonas dada la gran popularidad de la ópera. La difusión del conocimiento de la escuela italiana de canto se convirtió en una empresa de personalidad nacionalista y en una filosofía de vida dispersar el canon estético sobre el canto virtuoso y vigoroso que la caracterizaba:

Pero más justos reproches merece la negligencia de muchos cantantes célebres, que cuanto más han sido y son de entendimiento muy superior a los demás, menos pueden justificar su silencio (ni siquiera por pudor) dejando de ser virtud, cuando sea perjudicial para el interés público. Movido, pues, no por la vana ambición, sino por la desventaja que a varios Profesores les resulta, no sin repugnancia, he determinado ser el primero en exponer estas pocas Observaciones ante los ojos del mundo con el único objeto de añadir (si puedo) alguna luz a los que enseñan, a los que estudian y a los que cantan. En primer lugar, intentaré hacer comprender

6 MANCINI, Giambattista, *op. cit.*, p. 10: *Le più celebri, e famose scuole rinomatissime, che da circa cinquant'anni a questa parte ebbero nome, e fama, furono quella di Francesco Antonio Pistocchi in Bologna, quella di Brivio in Milano, quella di Francesco Peli in Modena, quella de Francesco Redi in Firenze, quella di Amadori in Roma, e quelle di Nicolò Porpora, Leonardo Leo, e Francesco Feo in Napoli. Non si può abbastanza encomiare il merito di queste scuole, degli Allievi, e de' Professori.*

*cuál es la obligación del Maestro de instruir bien a un Principiante: en segundo lugar, hablaré de lo que conviene al estudiante: y por último, con mayores reflexes, intentaré facilitar el camino a un Cantor mediocre para que pueda llegar a una mejor condición. La empresa es ardua, y tal vez temeraria, pero aun cuando los efectos no correspondan a la intención, por lo menos incitaré a los inteligentes a tratarla más amplia y correctamente.*⁷

Durante el siglo XIX, cuando los cantantes castrados ya no gozaban con el favor incondicional del público, surgen figuras de gran renombre que dan nueva vida a la conceptualización del canto. Las voces femeninas hicieron su aparición desde el nacimiento de la ópera y a lo largo de todo su desarrollo, sin embargo, las condiciones sociales no les permitían un campo de acción y expresión libre como a los varones, por lo que hay menos material bibliográfico de la época sobre el cual se pueden hacer referencias. Parecía el siglo XIX el tiempo de los tenores, quienes comienzan a tomar los papeles protagónicos como héroes y amantes más cercanos a personajes identificados con seres reales de ideas revolucionarias reflejadas en libretos que abandonaban la suntuosidad del estilo barroco. Las líneas vocales llenas de ornamentaciones se transformaban en largas líneas sostenidas de articulación prosódica silábica en aras de la búsqueda de un nuevo paradigma que dejara satisfechos a los nuevos ideales burgueses, sin duda bajo la influencia de las nuevas ideas revolucionarias inspiradas por Voltaire y Rousseau. Otro móvil social fue el espíritu positivista decimonónico, el cual exigía que los héroes y los amantes viriles dejaran de ser interpretados por las voces de los cantantes castrados, ya que la expansión del conocimiento no podía ver la mutilación como

7 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, pp. 4-5: *Rimproveri più giusti merita bensì la negligenza di molti Cantanti celebri, che quanto più sono stati e sono d'intendimento di gran lunga superiore agli altri, tanto men possono giustificare il loro silenzio (né anche a titolo di modestia) cessando questa d'esser virtù, allorché pregiudica al pubblico interesse. Mosso io quindi non da vana ambizione, ma dallo svantaggio, che a diversi Professori ne risulta, non senza ripugnanza, ho determinato d'essere il primo ad esporre sotto gli occhi del Mondo queste mie poche Osservazioni col solo fine di aggiungere (se mi riesce) qualche lume a chi insegna, a chi studia, e a chi canta. Cercherò in primo luogo di far comprendere quali sia l'obbligo del Maestro per ben istruire un Principiante: Parlerò secondariamente di ciò, che allo Scolaro convenga: e procurerò da ultimo con maggiori riflessi di agevolare la strada ad un Cantor mediocre affinché giunga a miglior condizione. Ardua, e forse temeraria è l'impresa, ma quando anche non corrispondessero all'intenzione gli effetti, almeno inciterò gl'intelligenti a più ampiamente, e correttamente trattarne.*

una opción de futuro en la vida de un ser humano. No obstante, los últimos personajes de esta estirpe gozaron de reconocimiento y respeto, hecho ejemplificado por la condecoración “La Cruz de la Corona de Lombardía” otorgada al cantante castrado Girolamo Crescentini en 1806 por Napoleón. En Alemania, por ejemplo, la reconstrucción del pasado como labor de investigación musicológica tiene una fuerte presencia, en donde se produce uno de los textos más representativos y poco estudiados sobre la escuela de canto de los cantantes castrados; no se pretendía en ese estudio generar una escuela de canto nueva, sino una reinterpretación del canon técnico y estético de los italianos:

A quienes esperan una excusa para agregar una nueva a la multitud de escuelas de canto existentes, les respondo: no es nueva, sino que contiene aquellos principios por los cuales los gigantes y lumbreras del canto, Pistocchi, Bernacchi, Farinelli, Pachierotti, Raff, etc., y de los que todos los libros de texto aparecidos hasta ahora son descendientes más bien pequeños, algunos de los cuales heredaron poco, otros nada, de la grandeza de sus mayores.⁸

Una diferencia sustancial en la producción y sistematización de tratados de canto en el siglo XIX era la incorporación de elementos científicos que buscaban sustentar los postulados estéticos sobre la voz, ya que como veremos a lo largo del presente trabajo, no existe un vocabulario específico para describir los fenómenos sonoros relacionados con la técnica vocal como vehículo de expresión del drama. Se ha usado desde la aparición de los primeros tratados una terminología relacionada con las artes visuales, muy frecuentemente sobre el color y la textura. Así se habla de una voz clara u oscura, de una voz suave o dura, de una voz metálica o de una voz aterciopelada para describir el fenómeno sonoro producido por la mecánica laríngea en aras de la expresión de un sentimiento. Sin duda, el representante de la

8 MANNSTEIN, H. F.: *Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*. Dresden und Leipzig: Arnoldischen Buchhandlung, 1834, p. VII : *Denen, welche eine Entschuldigung desshalb erwarten, dass ich der grossen Menge vorhandener Gesangschulen noch eine neue binzufüge, antworte ich: Es ist keine neue, sie enthält vielmehr jene Grundsätze, durch welche die Riesen und Koryphäen des Gesanges, Pistocchi, Bernacchi, Farinelli, Pachierotti, Raff u. s. w., gebildet wurden, und von welchen alle bisher erschienenen Unterrichtbücher ziemlich kleine Abkömmlinge sind, die theils wenig, theils gar nichts von der Grösse ihrer Ältern erbt.*

corriente científica más importante en su momento con trascendencia hasta nuestros días fue Manuel Patricio García⁹ cantante de ópera, maestro de canto e inventor del laringoscopio, miembro de una estirpe de cantantes de quienes se hablará ampliamente en los capítulos posteriores. Este personaje representa también al especialista en una rama del conocimiento: el maestro de canto que no se destacó como cantante pero que ha sido capaz de organizar el conocimiento bajo un método que le permite reproducirlo y generarlo.

De este célebre personaje, Manuel Patricio García, se deriva la mención de los cantantes que se destacaron por su presencia en los escenarios y que dejaron testimonio de sus métodos de canto por medio de la escritura de sus tratados, tales como su propio padre Manuel del Popolo García, Gilbert Duprez, primer tenor en cantar el “do de pecho” y Domenico Donzelli, primer tenor dramático en la concepción más actual de este término. Así mismo, es necesario mencionar a la otra dinastía familiar en la enseñanza del canto del siglo XIX fundada por Francesco Lamperti y continuada por su hijo Giovanni Batista Lamperti, ambos con testimonios escritos sobre su vida en la enseñanza del canto y referencias a los estudios franceses sobre la anatomía y funcionamiento del aparato respiratorio, especialmente del de Louis Mandl, de quien nos ocuparemos también en su momento.

9 Manuel Patricio García (Madrid, 17 de marzo de 1805-Londres, 1 de julio de 1906), cantante de ópera y maestro de canto, inventor del laringoscopio y autor del primer tratado de canto en 1840 que considera criterios científicos en la explicación de la producción vocal, además del artículo que legitima ante las instancias científicas la fisiología de la glotis en 1856 y del método de canto de 1894 que justifica científicamente sus postulados y terminología. Hijo del tenor, compositor y empresario Manuel García y hermano de las cantantes María Malibrán y Pauline Viardot. Desde su infancia Manuel Patricio se vio envuelto en el mundo de la música y la interpretación vocal dada la fecunda actividad artística de su padre. La niñez de Manuel Patricio se desarrolló en Francia e Italia en medio de la ejecución de las óperas de Gioacchino Rossini, en donde su padre Manuel del Popolo se destacaba como primera figura y compartía el escenario con la ya muy célebre soprano española Isabel Colbran, con quien había articulado una gran mancuerna artística.

No menos importante será mencionar los métodos de canto escritos por mujeres, como Anna Maria Pellegrini Celoni,¹⁰ Maria Anfosi,¹¹ Matilde Esteban y Vicente,¹² Mathilde Marchesi,¹³ Lilli Lehmann,¹⁴ ya que la voz femenina, omnipresente en la ópera, además de ser la que se desarrolló primero en los cantantes adultos, ha sido el móvil en la dramaturgia de toda la literatura operística y sin ella su energía vital simplemente se detendría. La ópera refleja también de manera espontánea y contrastante la posición de la mujer en la sociedad: víctimas de represión y violencia que llevan hasta el asesinato y el suicidio, son también la inspiración de los sentimientos más elevados en los ideales de la humanidad en su conjunto.

La posibilidad de tener acceso a documentos de primera mano que no han sido reeditados ni traducidos al español es una oportunidad de estudio monográfico sobre el canto de carácter historiográfico y musicológico, sobre la recreación del fenómeno estético del canto y sus metodologías de enseñanza a través del tiempo. Es también de valor inestimable el poder experimentar en mi ejercicio como cantante y como profesor de canto, la interpretación de los postulados de los antiguos métodos de canto y hacer una contrastación con las referencias fonográficas más antiguas y las del presente como método de reconstrucción de coincidencias sonoras sobre la búsqueda de aquella forma de cantar sonora e infatigable, de un color indiscutiblemente más claro que el de los cantantes contemporáneos. ¿Es posible generar una unificación en la terminología del canto? ¿Los preceptos de los tratados de canto del pasado son vigentes para la enseñanza en la actualidad? ¿Los registros fonográficos de cierta época nos demuestran cercanía con el concepto de canto contenido en los tratados?

10 PELLEGRINI CELONI, Anna Maria: *GRAMMATICA o siano regole di ben cantare*. Leipzig: F. Peters Bureau de Musique, c. 1802

11 ANFOSSI, Maria: *A theoretical and practical treatise on the art of singing. Trattato teorico-pratico sull'arte del canto*. London: Published by the authoress, c. 1837

12 ESTEBAN Y VICENTE, Matilde: *Nociones Elementales de la Teoría del Canto*. Salamanca: Esteban-Hermanos, Impresores Zamora 19, 1892

13 MARCHESI, Mathilde : *Méthode du Chant*. Paris : L. Grus. Éditeur, Place St. Augustin. 1887

14 LEHMANN, Lilli: *How to sing*. New York: The MacMillan Company, 1914

La experiencia personal como ejecutante, la visita académica a instituciones educativas al exterior de mi país, la posibilidad de implementar cursos magistrales en mi universidad con cantantes de prestigio y de participar continuamente en festivales, temporadas y todo tipo de actividades en donde se comparte impresiones con cantantes invitados de diferentes lugares del orbe, me permiten la corroboración sobre el uso de los métodos de canto más usados en el presente. Es precisamente en la socialización de los problemas de la terminología en el canto cuando surgen las posiciones más radicales de parte de los cantantes; cada cual defiende su postura y su entendimiento sobre los conceptos del canto, eso cuando se tiene alguna idea de la tratadística, ya que en otros casos simplemente se comparte el proceso personal en la corporeidad de la ejecución del canto. Cabe señalar que esto es el resultado de una enseñanza basada en los métodos de canto que consideran la resonancia corporal como guía para la construcción de la técnica vocal; en realidad, los términos “voz de pecho” y “voz de cabeza” que serán ampliamente usados a lo largo del presente trabajo, son resultado de la sensación corporal del sonido, no del origen de su producción. Esta percepción personal sobre el desconocimiento actual sobre las tendencias decimonónicas de las escuelas de canto más sobresalientes de su tiempo se corrobora por Stark¹⁵, quien describe esta postura contemporánea como “el imaginario de la resonancia”. Esta metodología muy arraigada en la pedagogía vocal tradicional es contraria a las escuelas de García y de Lamperti, quienes no consideran la percepción de las vibraciones de la voz en la cabeza o en “la máscara” como medio de construcción vocal adecuada para el canto operístico. Sin embargo, se puede decir que esta metodología sobre la producción vocal se diseminó tan ampliamente que se consideró por Blanche Marchesi como “la fundación de una nueva religión”. De los últimos estudios conclusivos sobre este tema realizados por William Vennard y Johan Sunberg se concluye que las cavidades nasales y la resonancia del pecho y la cabeza no son relevantes para las propiedades acústicas de las vocales. Bajo esta premisa no se pretende desacreditar las prácticas actuales, pues se reconoce plenamente la formación

15 STARK, James, *op. cit.*, pp. 109-116

de grandes cantantes instruidos en esta escuela, sino revalorizar las competencias de los cantantes del pasado que usaron los métodos que serán aquí analizados y que sin un atisbo de ayuda tecnológica eran capaces de afrontar en espacios complejos acústicamente el repertorio más exigente hasta una edad madura.

La ópera como una industria del espectáculo sobrevive en un círculo muy pequeño y ha dejado de ser centro de atención como medio de entretenimiento masivo. Es posible que la ópera sea un arte arqueológico que busca desesperadamente encontrar elementos de identidad cultural en la sociedad actual para no acabar por extinguirse, ya que en muchas ocasiones el tipo de canto es algo muy lejano al ideal estético que se forjó en diferentes momentos de la historia. Esto lejos de ser una idea persistente a lo largo de la historia del canto de que “todo tiempo pasado fue mejor”, es un cuestionamiento reflexivo. Ni remotamente hay figuras que compitan con las estrellas del pasado de quienes tenemos referencia por las grabaciones fonográficas. Debido al entrenamiento netamente corporal que desarrolla un cantante por años para poder ejecutar ópera se le compara con un atleta de alto rendimiento; bajo esta reflexión se puede verificar el avance en los *records* de los deportistas y con ello se constata sobre los avances en esta disciplina. Esto definitivamente no ocurre en la ópera y las figuras míticas del pasado se van disolviendo en el imaginario pues no hay representantes lo suficientemente atractivos para penetrar en el pensamiento colectivo. Pero la gran duda es si existe alguna razón por la cual el canto operístico actual ha perdido popularidad. Ese ideal del canto, que pretendía acercar al público a una vivencia espontánea a través de una voz que ejecutando grandes virtuosismos diera la impresión de naturalidad parece algo inalcanzable, algo de lo que también hay apreciaciones diferentes. Por supuesto, las fuentes fonográficas ofrecen un testimonio inequívoco sobre el estado del canto en tiempos pasados, pero los testimonios escritos nos permiten conocer como se ha interpretado este fenómeno en tiempos recientes.

El trabajo de Franklyn Kelsey, *The Foundation of Singing*¹⁶, publicado en 1950, durante uno de los momentos más explosivos de la era

16 KELSEY, Franklyn: *The Foundations of Singing*. London: Williams & Norgate, 1950

del canto, sin duda fue una fuente de inspiración por la concatenación que hace sobre los preceptos de los tratados de canto del pasado y, por ende, de su terminología; se pretende enriquecer su análisis con la verificación de otros textos del pasado y las propuestas de autores del presente.

Uno de los textos más cercanos a la intención del presente trabajo es el escrito ya citado por James Stark, cantante, investigador y pedagogo del canto, titulado *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy*, el cual estudia los preceptos que son referidos en los métodos de canto más conocidos del pasado como los de Tosi y Mancini, además de hacer amplias referencias a los tratados de canto de la dinastía García, así como de la dinastía Lamperti. En general, es un texto muy completo con todo un soporte teórico sobre fuentes originales e interpretaciones de estudios actuales del *bel canto*. Sobre este trabajo se puede concluir que se pretende enriquecer sus opiniones a través de fuentes provenientes de otros cantantes castrados, de mujeres tratadistas del canto, de textos de la escuela francesa del siglo XVIII y por supuesto, traslapar su visión de la enseñanza e interpretación de los métodos de canto a un entorno cultural y educativo diferente para discernir nuestras propias conclusiones.

Otro libro con este mismo sentido es *The Old Italian School of Singing* de Daniela Bloem-Hubatka,¹⁷ disponible solamente en inglés como el texto anterior, el cual realiza un análisis profundo sobre los conceptos considerados fundamentales dentro del *Bel Canto* utilizando la línea teórica sobre los textos de Tosi, Mancini y García, por ejemplo, la teoría de los registros vocales y el procedimiento para unirlos, tema fundamental en la vieja escuela de canto. Este es un escrito de una cantante que encuentra un tipo de emisión vocal basado en los preceptos de los tratados de canto del pasado. Su formación tuvo la gran influencia de la escuela basada en las sensaciones, la de “el imaginario de la resonancia” nacida en los inicios del siglo XX, la de “los senos paranasales, cantar en la máscara, focalizar la voz en la base de la nariz y atrás de los dientes, la que maneja la columna de aire para

17 BLOEM-HUBATKA, Daniela: *The Old Italian School of Singing: a theoretical and practical guide*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012

dirigirla a placer hacia cualquier parte del tracto vocal e incluso fuera del cuerpo”, con el resultado de una voz que en cierto momento terminaba por fatigarse, lo que la llevó a la interpretación personal de la terminología de los tratados de canto del pasado con resultados inesperadamente positivos.

Los libros de reconocidos cantantes como Titta Ruffo,¹⁸ Hipólito Lázaro,¹⁹ Giacomo Lauri-Volpi,²⁰ Francisco Viñas²¹ y Giuseppe Di Stefano²² son testimonios personales de su método de aprender e interpretar el canto e incluso a construir su propia técnica vocal pero no tienen una relación directa con los métodos de canto históricos del pasado. Textos que hablan de cantantes con privilegiadas condiciones como Enrico Caruso escrito por Mario Marafioti,²³ no hace ninguna mención a un proceso de entendimiento del canto en el pasado; el libro de René Seghers²⁴ dedicado a la figura del gran tenor Franco Corelli, quien declaró públicamente haber estudiado con Lauri-Volpi la técnica de la Escuela de García, no menciona los tratados de los García ni de ningún otro tratado. El bajo Jerome Hines, autor de varios libros sobre el canto y sus principios, encuadra una recopilación de entrevistas a cuarenta cantantes del más alto nivel en las décadas de 1970 y 1980, sobre los procesos de rehabilitación, cultivo y desarrollo de la voz, pero nunca se mencionan los tratados de canto históricos.²⁵

Los textos de Richard Miller sobre el canto, su análisis, su construcción y su ejecución son producto de una de las obras pedagógicas

-
- 18 RUFFO, Titta: *My Parabola, The Autobiography of Titta Ruffo (Translated by Connie Mandracchia DeCaro with Collector's CD and photographs)*. Dallas: Baskerville Publishers, Inc., 1995
 - 19 LÁZARO, Hipólito: *Mi método de canto*. Barcelona: Agustín Núñez, París 208, 1947
 - 20 LAURI-VOLPI, Giacomo: *Voci Parallele*. Milano: Officine Grafiche Aldo Garzanti, 1955
 - 21 VIÑAS, Francisco: *El Arte del Canto*. Barcelona: Salvat Editores, 1963
 - 22 DI STEFANO, Giuseppe: *El arte del canto*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S. A., 1991
 - 23 MARAFIOTI, Mario: *Caruso's Method of Voice Production. The Scientific Culture of the Voice*. New York: Dover Publication Inc., 1881. Originally published in 1922 by D. Appleton & Co., New York
 - 24 SEGHERS, René: *Franco Corelli, Prince of Tenors*. New York: Amadeus Press, an imprint of Hal Leonard Corporation, 2008
 - 25 HINES, Jerome: *Great Singers on Great Singing*. New York: Limelight Editions, 1982

más abundantes del siglo XX: *National Schools of Singing* (Scarecrow, 1977), *The Structure of Singing* (Schirmer Books/Macmillan, 1986), *On the Art of Singing* (Oxford University Press, 1996), *Training Soprano Voices* (Oxford University Press, 2000), *Solutions for Singers* (Oxford University Press, 2004), *Securing Baritone, Bass-Baritone and Bass Voices* (Oxford University Press, 2008) son los textos que se utilizarán para verificar y contrastar el uso e interpretación que se hace de la terminología y preceptos de la escuela histórica, especialmente de la italiana que es nuestro objeto de estudio. Toda esta literatura es representativa de la visión norteamericana enfocada en la capacidad y fuerza productiva de su país; Miller menciona únicamente los modelos y cánones occidentales del centro y norte de Europa, para la descripción de las escuelas de canto destacadas del presente capaces de competir con la escuela italiana, las que a su opinión, implementan un modelo de entrenamiento vocal que les permite generar su propia producción operística en un alto nivel de competencia mundial.

Como complemento a la visión anterior se incluyen los trabajos de la Dra. María del Coral Morales Villar, quien ha realizado los estudios más profundos sobre la tratadística española del siglo XIX²⁶, la cual, además de abundante, representa un cierto paralelismo con los procesos de absorción de la escuela italiana de canto en México. Los métodos de canto españoles reflejan un entendimiento natural sobre la fonación que proponen los italianos, posiblemente por la similitud de las vocales en sus lenguas, lo que da como resultado una de las escuelas de canto más deslumbrante representada por sus intérpretes a través de la historia y su tratadística decimonónica; reconocer la presencia española en el mundo de la ópera es una arista que se tratará con cuidado en este trabajo. En el mismo sentido de investigaciones de fondo en tesis doctorales, se puede mencionar el trabajo de Marco Beguelli²⁷, que se ha convertido en una referencia obligada, por ser pionero en la sistematización de información sobre fuentes de primera mano en la tratadística del canto, especialmente el italiano.

26 MORALES VILLAR, María del Coral: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la Música Lírica (Tesis doctoral)*. Granada: Universidad de Granada, 2008

27 BEGUELLI, Marco: *I trattati di canto italiani dell'Ottocento (Tesis Doctoral)*. Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1995

Nos encontramos entonces frente a un estudio sobre el canto con textos escritos por cantantes desde el siglo XVII hasta el día de hoy. La descripción sobre la enseñanza del canto a partir de fuentes historiográficas reunidas en un solo texto, como herramienta metodológica para entender la terminología y los diferentes conceptos estéticos de las diversas escuelas de canto aquí descritas, se encuentran juntos como un acercamiento necesario para el estudio y análisis del canto en los países de habla hispana y especialmente en México, porque el número de cantantes de ópera que exporta al mundo es de tomarse en cuenta. Es de sumo interés que sean precisamente los que viven en carne propia el proceso de aprendizaje y desarrollo de la voz quienes aporten su experiencia tanto en la docencia como en el escenario a los interesados en el tema; en mi opinión, solamente quienes han cantado en el escenario, tienen la posibilidad de aportar una vivencia que trasmite la corporeidad del canto, la vivencia cotidiana con el instrumento integrado al cuerpo y todas sus emociones, el manejo del estrés en el escenario y la preservación del estado físico óptimo sin el cual la voz simplemente no funciona. Sin embargo, esta perspectiva es también incompleta, ya que la percepción sobre el fenómeno del canto depende de cada individuo y las infinitas diferencias que hay en cada uno de ellos. Será necesario entonces, añadir la interpretación de los conceptos y la terminología usada a través de los años para tratar de entender ese pasado que nos produce admiración y añoranza. Con esta visión, iniciemos la aventura.

Capítulo I

La paradoja sobre el canto operístico

1.1 Ser cantante

El origen de los cantantes por siglos ha sido en la mayoría de las ocasiones el mismo: la pobreza. La práctica de la castración no podía haberse concebido para los hijos de las clases aristocráticas, ya que proviene del pensamiento de la antigüedad en donde se consideraba como objetos a los esclavos. Y de esa misma época el cantante nutre en su interior el “deber ser”, el alcanzar el ideal de la belleza, el canon que lo vuelve intolerable ante manifestaciones diferentes; asume un papel civilizador y se considera a sí mismo como parte fundamental de la identidad y la razón de ser de su cultura. A través del trabajo duro transforma su destino al igual que la ciencia transforma el entorno; la expansión económica y territorial es posible a pesar de haber nacido en la miseria o incluso ser un hombre incompleto. La manifestación artística del canto no es arcilla teológica en la ópera, por el contrario, es un grito de libertad en donde el individualismo aparece como esperanza para desprenderse de las masas, acceder al contacto con las clases dominantes y tener un lugar en la sociedad. Los cantantes se complacen y regodean en interpretar a reyes, dioses y héroes, ya que el formato de la ópera seria italiana en el barroco no contempla otra posibilidad; sin embargo, ningún noble dedicaría su tiempo en la preparación para convertirse en un cantante. El sublime arte del canto, como todo el arte de la música, se ejecutaba por sirvientes, parias y miserables progresistas ansiosos de obtener a cambio una remuneración que los distinguiera del vulgo.

La poderosa iglesia católica se permitía para la glorificación de su rito el uso de cantantes castrados desde mucho antes de que la

ópera los convirtiera en el eje de su vida artística, ya que las mujeres no podían participar en las prácticas musicales religiosas: “La iglesia respondió introduciendo *castrati*, inicialmente en el coro de la Capilla Sixtina y después en otras instituciones musicales religiosas.”²⁸ Con la práctica coral dentro de la iglesia se abrió una oportunidad de sustento incluso para familias enteras que no juzgaron la ignominia de la iglesia y su miserable necesidad estética. Más aún, parecía haber una complicidad monstruosa en la sociedad que ocultaba la bárbara práctica de la castración, pero no cesaba de ejecutarla ya sea por el bien del canto o por la esperanza de aliviar, aunque sea un poco, la miseria en que se vivía. En este sangriento parto nacía el cantante moderno, en la irónica incertidumbre de su reproducción y proliferación artística. Burney deja un testimonio muy fehaciente sobre la negación social de la castración en 1771:

*“Pregunté a lo largo y ancho de toda Italia en qué lugar se entrenaban calificadamente a los niños castrados, sin encontrar una respuesta concisa. En Milán se me dijo que Venecia era ese lugar; en Venecia que ese lugar era Bolonia; pero en Bolonia me lo negaron y me remitieron a Florencia; de Florencia me enviaron a Roma y de ahí a Nápoles. Recientemente la castración es contra la ley en todos esos lugares, ya que se trata de un hecho en contra de la naturaleza. Los italianos parecen avergonzados y todos niegan que se practique en su ciudad.”*²⁹

Y efectivamente, muy poco se sigue conociendo hoy en día sobre la percepción social de su tiempo y menos aún sobre la percepción de las propias víctimas. Sin embargo, el método de canto de Giambatista Mancini,³⁰ el segundo gran escrito producido por un cantante castrado en 1774, nos brinda información muy valiosa. El artículo 3 o capítulo 3, está dedicado a la reflexión moral que todo progenitor debe hacer antes de tomar la decisión de castrar a un hijo en aras de que dedique su vida al canto: “De la estricta obligación que tienen los padres, y de las cristianas precauciones que deben tomar antes de dedicar un Hijo al arte del canto”.³¹ En este enunciado se puede apreciar una justificación implícita sobre una decisión de tal magnitud, respaldando con un acto de fe las controversias existenciales de un hombre que llegara a aborrecer la música o desear un destino diferente.

Mancini menciona la displicencia con la que las familias italianas, obviamente las no aristocráticas, condenaban a la castración a su

descendencia si presentaba alguna posibilidad de desarrollarse como cantante, lo que lo movía a una vivísima compasión, según sus propias palabras, porque al parecer esa decisión se tomaba sin ningún tipo de orientación y seguramente en muchas ocasiones los niños no contaban con las cualidades musicales necesarias para dedicarse por completo al entrenamiento musical y vocal, lo que los enfrentaría posteriormente a una competencia para la que no estaban físicamente dotados. Y aunque la musicalidad se entrena, también se presentan limitantes psicológicas por vivir dentro de un círculo al que nunca se quiso pertenecer. Las palabras de Mancini pueden ser interpretadas desde muchas aristas, pero no se puede negar el deseo de prevenir vidas de dolor y sufrimiento:

*“La facilidad que tienen muchos padres, especialmente en nuestra Italia, para dedicar a cualquier niño a este arte sin distinción, ha movido siempre mi alma a una compasión muy viva; por tanto, ahora que se me presenta la oportunidad, debo, por la caridad cristiana, recordar a todos los padres la estricta obligación que tienen de exponer primero a sus hijos al juicio de distinguidos expertos, y someterlos a un riguroso examen para ello. Es bueno asegurarse, si por naturaleza están provistos de todas las cualidades necesarias buscadas para el canto, antes de exponerlos, para no ponerlos en riesgo de hacerse infelices para siempre.”*³²

Mancini no deja de manifestar su deseo por terminar con la práctica de la castración de niños, en el caso de que tuviera el poder para ello. Sin embargo, su posición social no le permite avanzar más en sus consideraciones: “Si yo fuera un teólogo moral, o un verdadero político, tal vez me detendría aquí a examinar si sería bueno eliminar este abuso de manera inminente, siempre que la misma salud del joven no lo requiera”.³³ Seguramente al haber sido testigo de innumerables castraciones a lo largo de su vida, opina sobre la pertinencia de no

32 MANCINI, Giambattista, *op. cit.*, p. 35: *La facilità, che hanno moltissimi genitori, specialmente nella nostra Italia, di destinare indistintamente a quest'arte qualunque figlio, mi ha sempre commosso l'animo ad una vivissima compassione; perciò, ora che se ne porge a me l'occasione, debbo, a titolo di carità cristiana, ricordare a tutti genitore la stretta obbligazione, che hanno di esporre prima i loro figli al giudizio di egregi periti, e sottoporli ad un rigoroso esame per bene assicurarsi, se sono dalla natura forniti di tutte le necessarie qualità ricercate per il canto, prima d' esporli, per non metterli al rischio di rendersi per sempre infelici.*

33 *Ibid.*, p. 36: *Se io fossi Teologo morale, o vero politico, mi fermerei forse qui ad esaminare, se buona cosa sarebbe il levare onninamente questo abuso, ogni qual volta non lo richieda la stessa salute del Giovanetto.*

aplicarla en niños muy pequeños, ya que es muy incierto saber a esa edad si tiene disposición natural para cantar, por lo que los destinan a ser inútiles como hombres e inútiles para su patria al no poder ejercer una vida reproductiva normal.³⁴

Ante lo inevitable de dicha práctica, Mancini exhorta a los padres para que no tomen la decisión de castrar a un hijo sin antes consultar con un experto con calidad moral, que sea capaz de detectar en el niño las condiciones visibles en esa época para incorporarse a la vida académica necesaria para convertirse en un cantante. Cabe señalar que la vida en un conservatorio para niños castrados era sumamente exigente y los convertía en músicos capaces de ser solventes no solamente en la ejecución del canto, sino de entender a fondo la teoría musical, pues debían ser capaces de componer sus propias variaciones en los pasajes en donde las arias *da capo* daban la oportunidad para el lucimiento del cantante. Rodolfo Celletti considera que las escuelas de los castrados inconcebibles en la actualidad, estaban encuadradas en “un método didáctico igualmente integral y despótico”.³⁵ Celletti también hace alusión al texto de Giovanni Bontempi de 1695, quien describe la disciplina formativa de un cantante castrado en una escuela de Roma. Solamente esa formación por demás exigente desde la niñez daba los resultados para la generación de un ser diseñado principalmente para cantar y componer improvisando al mismo tiempo:

- *Una hora de ejecución de pasajes difíciles*
- *Una hora de ejercicios de trinos*
- *Una hora de dominio de cambio de registros*
- *Dos horas estudiando los textos de las obras para dominar la dicción y cantarlos correctamente. En esta etapa, realizaban los ejercicios delante de un espejo y en la presencia del maestro, evitando los movimientos innecesarios*

34 *Ibidem*. Secondo la materia però, sopra della quale mi sono proposto di scrivere, basterà che io dica, non doversi assolutamente porre in uso co' giovanetti troppo teneri, essendo in questi cosa incertissima qual disposizione possano avere per il canto. E se manca questa eccoli resi inutili a sé stessi, ed alla Patria, perché posti nel duro caso di non poter abbracciare altro stato, almeno con probabile buon effetto.

35 CELLETTI, Rodolfo: *La vocalità al tempo de Tosi*. Nuova Rivista Musicale Italiana. Anno 4, 1967, pp. 676-684

- En la tarde, dedicaban una hora inicial a los aspectos teóricos de la música, y practicaban el canto fermo, que era la práctica de improvisar pasajes melódicos sobre el bajo continuo
- La siguiente hora la dedicaban en la cartella (tablilla esmaltada) pasajes de contrapunto, los cuales eran corregidos constantemente por el maestro
- Una hora adicional para rectificar los asuntos pendientes de la práctica matinal realizada con las canciones
- Dos horas para practicar el clavecín y cantar pequeñas composiciones propias de motetes y salmos de su propia inspiración.³⁶

Esto nos permite tener una idea de la profesionalización en la preparación de un cantante castrado; toda una maquinaria de conocimiento encaminado a la producción de individuos capaces de generar sustento a innumerables familias y a su vez ser un motor económico para una industria incipiente en cada país donde eran contratados. La posibilidad de tener un proveedor así en las familias italianas pobres condujo a la multiplicación de castraciones en niños, lo que sin duda desembocó en horribles tragedias dada la época donde las condiciones higiénicas y quirúrgicas no eran las óptimas. Ser cantante implicaba un proceso de selección natural antinatural provocada desde el mismo seno de las familias:

“El Padre no debe sentirse balagado, aunque no sea un experto en el arte, de poder tomar tal decisión por sí mismo, tal vez porque escuchó a su hijo cantar una canción con cierta gracia; pero debe pedir el consejo de un Profesor, que tenga capacidad de decisión, y probidad para no engañarlo. Este podrá decirle si el Hijo está libre de aquellos defectos de la naturaleza que impiden el éxito del canto.”³⁷

Mancini menciona en este capítulo las primeras consideraciones respecto al conocimiento que se tiene sobre la fisiología vocal. Se aprecia una experiencia totalmente empírica al dar una explicación sobre la función de los pulmones sobre la producción de la voz. Aclara que,

36 BONTEMPI, Giovanni Andrea Angelini: *Historia Musica*. Perugia: Imprimatur F. Paulus de Octavianis Ordinis, 1695, p. 170

37 MANCINI, Giambattista, *op. cit.*, p. 37: *Il Padre non si lusinghi, seppur non è nell'arte perito, di poter far da sé solo una tal decisione, forse perché ha sentito il figlio a cantare con qualche garbo una canzonetta; ma deve domandar consiglio ad un Professore, che abbia capacità per decidere, e probità per non ingannarlo. Questi gli saprà dire, se il Figlio sia esente da quei difetti di natura, che sono d'ostacolo per ben riuscire nel canto.*

aunque sea una creencia popular que quien tenga un pecho amplio que alberga unos pulmones grandes no se garantizan las cualidades de un cantante, ya que no son los pulmones los que cantan pues su función es solamente administrar el aire para la garganta donde se alojan los órganos de la voz. Esta consideración tan simple en nuestros días dio paso a los principios de la escuela de canto italiana que no contempla las sensaciones corporales de la vibración de la voz como punto de partida para la construcción del canto. Es sumamente interesante conocer la descripción de uno de los maestros más importantes del siglo XVIII sobre la naturaleza de la fonación:

“Esta decisión (la castración de un hijo) no es tan fácil de tomar, de hecho, es fácil engañarse al tomarla. Por lo tanto, es necesario tener un conocimiento particular sobre la voz, cómo se forma y cómo se modula. La gente común cree que quien tiene el pecho alto, y puede gritar fuerte, tiene las cualidades necesarias para ser un buen cantante. La fuerza de la voz depende, es verdad, de la cantidad de aire que es expulsada por los pulmones, ya que cuanto más grandes son los pulmones, y cuanto más ancha es la tráquea y la laringe, mayor es el volumen de la voz, que surge exprimiendo el aire fuera de la cavidad torácica. También es cierto, según los fisiólogos, que los dos pulmones son instrumentos, que contribuyen a hablar y cantar con mayor o menor fuerza según el caso, y el tórax es más o menos ancho y capaz de recibir y expulsar el aire introducido. en ello; pero luego, por decir lo mismo, también es cierto que los pulmones no son los órganos reales, que forman la palabra y la voz.”³⁸

Mancini deja atrás las consideraciones morales y se concentra en la descripción de la mecánica fonatoria. En estas breves líneas explica los principios de la escuela de canto italiana: la voz se forma en la garganta a través de la acción del flujo del aire contenido en los pulmones. Hace una analogía entre la laringe y una flauta de carácter organológico de la que no hay antecedentes: un cuerpo que vibra, otro cuerpo en movimiento que produce la vibración y un espacio de resonancia en donde el sonido adquiere su cualidad. También se mencionan las partes

38 *Ibid*, pp. 37-38: *Questa decisione non è sì facile a farsi, è facile anzi ad ingannarsi nel farla. Bisogna perciò avere delle particolari cognizioni circa la voce, e come formassi, e si modula. Il volgo crede, che chi ha un petto elevato, e può gridare altamente, abbia le qualità necessarie per riuscire un buon Cantante. La forza della voce dipende, è vero, dalla quantità dell'aria, che viene espressa dai polmoni, sicchè quanto più questi sono ampj, ed è larga l'aspra arteria, e la laringe, tanto maggiore è il tuono della voce, che nasce dallo spremersi l'aria fuori della cavità del Torace. È vero altresì, al dire dei Fisiologici, che i due polmoni sono instrumenti, che contribuiscono al parlare, e cantare con maggior, e minor forza a misura, che egli, ed il petto sono più, o meno ampj, e capace a ricevere, ed espellere l'aria introdottavi; ma poi, al dire de 'medesimi, è anche certo, che i polmoni non sono i veri organi, che formano la loquela, e la voce.*

anatómicas que participan en la fonación, la laringe, la glotis, la úvula, el velo del paladar, el paladar, la lengua, los dientes y los labios; aunque no se explica la función que tiene cada uno en la fonación se van asentando los primeros antecedentes fisiológicos en la tratadística del canto:³⁹

Para ser cantante es preciso que los órganos del cuerpo estén bien formados y sanos, porque alguna deformidad o enfermedad darán como resultado un canto defectuoso; sin embargo, la guía de un maestro competente no debe obviarse.⁴⁰ Mancini menciona una situación innegable en cuanto a la salud de los cantantes. Ya que el propio cuerpo es el instrumento, no debe quedar duda sobre las condiciones mínimas necesarias sobre la complexión de un cantante. Incluso da instrucciones más detalladas sobre el tipo de examen físico que se debe hacer con los conocimientos de su época. Ya se tiene identificado el bocio, la amigdalitis crónica, la atrofia muscular que puede producir diferentes tipos de inflamaciones, tipo de mordida por la alineación de los dientes y las proporciones de los maxilares y problemas de respiración por la sinusitis. Resulta un tanto paradójico que los cantantes debieran poseer condiciones de salud óptima para ser conducidos a un entrenamiento de años a así satisfacer en la mayoría de los casos, el gusto estético de una clase aristocrática degenerada por los enlaces consanguíneos. Así pues, se sugería el examen físico a los miserables niños prospectos a convertirse en ejecutores del arte del canto:

“El Maestro examinará si la epiglotis está libre de presión provocada por el endurecimiento de la glándula tiroides, comúnmente llamada bocio; si la acción de los músculos pequeños no está impedida por el endurecimiento de las amígdalas inflamadas. Observará atentamente la úvula, el velo del paladar y revisará la pre-

39 *Ibidem: Queste si formano nella gola, e nella bocca del flusso, e riflusso, che fa l'aria nel passare da queste parti nel tempo della inspirazione, e respirazione. L'aria de' polmoni agisce nella testa del Flauto, che s'appoggia alle labbra per suonare. Non sono i polmoni che cantano; questi non fanno, che somministrare la materia, cioè l'aria; così pure non è questa, che rende grato il suono del Flauto, ma sono le dita, che gli danno le diverse modulazioni. Così pure gl'organî della voce sono, la Laringe, il Glotte, l'Uvola, il Velo Palatino, il Palato, la lingua, i denti, e le labbra, sono quelle parti, che danno le diverse modulazioni alla voce del canto.*

40 *Ibid, p. 40: Bisogna che siano perfetti gl'organî della voce, e se questi saranno imperfetti di natura, o per qualche malattia, non essendo questa correggibile, il canto sarà sempre cattivo; dovechè quanto più saranno i detti organî ben configurati, tanto maggiore speranza di riuscita avrà quel fanciullo, che verrà diretto da un valente Maestro.*

*sencia de tumores en el paladar o una apertura extraordinaria en él; si la lengua tiene movilidad adecuada; si los labios cierran simétricamente; si el mentón no está desproporcionado; la oclusión de la dentadura. Revisará la forma y proporción de la nariz y su funcionamiento.*²⁴¹

De existir alguna anomalía en esta inspección, no se podía confiar en el futuro artístico del niño, ya que una sola condición defectuosa estropeará la voz en el futuro. De acuerdo con la apreciación de Mancini, la extirpación de las amígdalas ocasionaba la pérdida en la calidad de la voz y en esta condición no debían considerarse como candidatos a ser cantantes, lo cual reafirma mencionando ejemplos de su experiencia de vida: “Es verdad que especialmente las glándulas de la garganta se pueden extirpar, pero también es cierto que la voz permanece siempre defectuosa. Esto lo he observado en Nápoles en tres personas. El célebre cirujano Francesco Picillo extirpaba con maestría con hilos de caña las amígdalas de la garganta, pero no por eso podía mejorar sus voces.”²⁴² Y por supuesto, las cualidades de la voz eran fundamentales; ya que los padres tenían el derecho a decidir sobre el destino de sus hijos, debía consultar también además de la belleza de la voz, sobre “su extensión, su flexibilidad y su cualidad tímbrica.”²⁴³

Mancini cierra sus consideraciones con una cruda verdad. Para ser cantante era necesario aprobar una inspección de ganado sobre su salud física y la calidad de su instrumento solamente como evaluación previa a su castración; después debía pasar años de entrenamiento musical y vocal para reunir las competencias necesarias de la vida profesional en la música ya sea religiosa o profana. Pero si pasaba todas las

41 *Ibidem*. *Esaminerà perciò il Maestro, se l'Epiglottide è libero, e non oppresso dalle glandule Tiroidi indurite, dette comunemente il Gozzo; se l'azione de' piccioli muscoli della laringe non è impedita dalle Glandule summassillari, o dalle Amigdoli indurite. Osserverà attentamente l'Uvola, i Veli Palatini; e se v'è qualche tumore nel palato, o apertura straordinaria; se la lingua è sciolta, e agile; se le labbra si chiudano ugualmente; o se il mento sia tanto allungato in fuori, che deformi la buona simetria della bocca; la radezza, l'uguaglianza de' denti. Noterà la buona forma del naso, se sia schiacciato, se troppo esteso.*

42 *Ibid*, p. 41: *E' verissimo, che specialmente le glandole della gola si possono levare; ma è anche vero contuttociò, che la voce resta sempre difettosa. Questo l'ho io osservato in Napoli in tre persone. Il celebre Chirurgo Francesco Picillo levava bensì loro maestrevolmente con due coltelli di canna le glandole della gola, ma non poteva per questo migliorar loro la voce.*

43 *Ibidem*. *Qualora, dunque, i genitori destinar vogliono taluno de' loro Figli all'arte di cantare, destinino que' soli, che hanno buona, e bella voce, intendo dire quella, che sia d'un corpo sonoro, valido, flessibile, agile, pastoso, e di distesa ricco.*

pruebas y el joven era feo de cara y cuerpo sería seguramente rechazado con burlas por el público, a menos que fuera excelentísimo y sorprendente en el canto. Ahora bien, un joven de “buena complexión, facciones y rostro adorables” era bien recibido aún con un mediocre talento.⁴⁴ Con el cuidado debido de no descontextualizar la aseveración anterior, sí se expone una realidad dura en el mundo teatral, ya que la belleza física tal y como la tenemos concebida a partir de los cánones occidentales, es bien recibida por el público.

Establecidas estas bases sobre lo que representa ser un cantante en la incipiente industria cultural y de entretenimiento de la ópera, podemos inferir el interés que se despertó en Francia, país en el que no se admitía la ópera interpretada por los cantantes castrados. La obra de Mancini se traduce y edita en París en 1776⁴⁵ con consideraciones que se extenderían en todo el mundo del canto. La vocación científica de los franceses se ve reflejada en una traducción que no se consideró literal, como lo aclaró M. A. Desaugiers. Se llevó a cabo una revisión académica y se acordó remover aquellas partes que no aportasen al tema central y que sólo contuvieran “vagas reflexiones” sobre temas ya conocidos.⁴⁶

París se estaba encaminando a convertirse en la capital del arte en Europa, siempre con la convicción de producir las mejores propuestas en torno a los cánones occidentales. La ópera francesa tenía su personalidad

44 *Ibid*, p. 42: *Fatte tutte queste osservazioni rispetto alla voce, osservino bene altresì, che non abbiano i loro figli altri difetti di corpo, quantunque non relativi alla voce; quali questi esser possano nel nostro proposito appartiene a 'Chirurgi, e periti dell'arte, che fan l'esame del giovane. Io solo qui da ultimo vi dirò, che un giovane di persona ben fatto, e di fattezze, e di volto amabile, anche con mediocre talento, è ben ricevuto dal Pubblico; ma al contrario, se non è eccellentissimo nel canto, e sorprendente, un giovane di corpo sconcio, e di volto, vien da tutti ributtato con scherni, né voi dovete, prudentemente operando, destinarlo al canto.*

45 MANCINI, J. B. : *L'Art du Chant Figuré. Maître de Chant de la Cour Imperiale de Vienne, e Membre de l'Academie des Philharmoniques de Bologne ; Traduit de l'Italien par M. A. Desaugiers.* Paris : Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Saint-Severin, 1776

46 *Ibid*, p vii : *La Traduction que nous donnons au Public sous le titre de l'Art du Chant figuré, n'èit point littérale. Nous avons cru, d'après l'avis d'un Académicien célèbre, sous les yeux duquel elle a été entreprise, qu'il était à-propos de supprimer tout ce qui n'avaic point un rapport direct a la chose, & ne contenait que des réflexions vagues sur des matières déjà connues & quelquefois des répétitions.*

y su sentido nacionalista, sin que por ello dejar de asimilar y metabolizar las expresiones externas. El arte del canto gozaba de un campo fértil en Francia, pero de la semilla italiana brotaba un fruto diferente que alcanzaría su madurez en el siglo XIX. En cada paso los franceses confiaban en su visión de futuro:

“Esta forma gratuita de pasar la riqueza extranjera a nuestro idioma es la única que se puede utilizar. Cada Nación tiene su propio carácter, y cada lengua su particular genialidad, lo que da a la mayoría de las obras, servilmente traducidas, un aire extranjero. Podemos beneficiarnos, para el avance de las Artes, de los descubrimientos de nuestros vecinos; pero parece que el Traductor, que nos devuelve sus preceptos, debe apropiarse de ellos, y dar a su Traducción un carácter nacional.”⁴⁷

La traducción francesa elimina el capítulo dedicado a la historia de la música argumentando que era información trillada y se había expuesto ampliamente por otros autores, además de ser un tema ajeno al objeto central del libro que trata del canto. El otro capítulo que se eliminó fue el que se acaba de comentar casi en su totalidad, porque consideró la moralidad expuesta un tema para los italianos.⁴⁸ Finalmente, en el siglo XIX la castración de niños fue prohibida ante el rechazo generalizado en toda Europa de esta práctica y el declive de la figura del castrado en la ópera como personaje central. Sin embargo, Francia también lleva en la sangre de su canto los genes italianos del *ataque* y los *registros vocales*.

47 *Ibidem* : Cette manière libre de faire passer dans notre langue les richesses étrangères, est la seule qui puisse être en usage. Chaque Nation a son caractère qui lui est propre, & chaque langue son génie particulier, ce qui donne à la plupart des ouvrages, traduits servilement, un air étranger. On peut profiter, pour l'avancement des Arts, des découvertes de nos voisins ; mais il semble que le Traducteur, qui nous rend leurs préceptes, doit se les approprier, & donner à sa Traduction un caractère national.

48 *Ibid*, p viii : Nous croyons obligés d'avertir que nous avons entièrement passé deux articles. L'un, qui servait d'introduction à l'Ouvrage, roulait sur la Musique en général, & ne contenait que des détails mille fois rebattus & exposés partout ailleurs. Il nous paraît qu'il eut été plus à-propos de commencer par des réflexions sur le chant en particulier, puisque c'était de cette partie seulement que l'Auteur se proposait de parler. L'autre, plus du ressort de la Morale & de la Physique que de la Musique pratique, était contre l'usage inhumain de perfectionner le chant aux dépens de la propagation, & d'annuler des hommes pour former des Chanteurs. Ce morceau, qui fait vraiment honneur à son Auteur, convenait plus à l'Italie qu'à la France, & était au moins inutile pour nous. D'autres raisons nous ont déterminé à le supprimer.

1.2 Todo tiempo pasado fue mejor

Esta parece ser una premisa constante no solamente en el canto, sino en la retrospectiva que se hace de un sinfín de quehaceres en la vida de la humanidad. El mismo objeto de estudio central del presente trabajo consiste en dar un valor superlativo a prácticas del pasado, mismas que fueron desdeñadas en su momento por sus contemporáneos. Es muy común encontrar en las fuentes bibliográficas e historiográficas la permanente sensación de que el arte del canto está en decadencia, lo que provoca la desesperación de los autores de los textos consultados y el ímpetu que los lleva a escribir sus obras, que en su mayoría ofrecen los recursos para recuperar las buenas prácticas en el canto basadas en la escuela italiana. Esa misma angustia se expresa en el reproche hacia los italianos que no revelan sus secretos y conocimiento sobre la técnica vocal. Desde los tiempos de los cantantes castrados se generó la percepción de que la enseñanza del canto contenía una parte mística, inasible para aquellos que no se formaban en las escuelas italianas de canto. Los mitos y el aura de misterio rodeaban a estos cantantes, ya que eran capaces de competir con el más hábil de los instrumentistas en la improvisación, algo que sólo se logra a través de un largo periodo de instrucción musical. Estos cantantes eran considerados como una clase de prestidigitadores capaces de transmitir su conocimiento a aquellos a quienes consideraran dignos.

Sin embargo, una vez escritos los primeros testimonios de los grandes maestros castrados, se observa la misma sensación de añoranza del pasado, desprecio del presente y temor por el futuro; los maestros poseedores de los grandes secretos del arte del canto expresan en la plena opulencia de la vida operística en occidente su desaprobación a quienes se ha permitido compartir sus enseñanzas, especialmente por tratarse de personas que vislumbran en la profesión de ser cantante un medio de sustento, no un medio de preservación del bien cultural y artístico: “Señores Maestros, Italia ya no escucha las excelentes voces de los tiempos pasados, particularmente en las mujeres, y a la confusión de los culpables diré el por qué: La Ignorancia no permite a los padres escuchar la mala voz de sus hijas, como la miseria les hace

crear, que cantar y enriquecer es lo mismo, y que para aprender Música basta una bella cara.²⁴⁹

Parece algo no tan real que, en la época de oro del canto teatral de los castrados, uno de los maestros más importantes de su tiempo se queje de la pérdida de conceptos básicos en la ejecución del canto. También recrimina la intromisión de estilos musicales ajenos al propio, que comenzaron a corromper y contaminar la espontaneidad de los adornos dentro de la línea melódica del estilo italiano.

“Pobre Italia. ¡Pero por favor dime de la gracia! ¿No saben los Cantores de hoy dónde se debe hacer la appoggiatura si no se les muestra con el dedo? En mi época la indicaba la inteligencia. ¡Oh eterno reproche de los que primero introdujeron estas ajenas puerilidades en nuestra nación, que tiene el orgullo de enseñar a otros la mayor parte de las más bellas artes, particularmente el canto! ¡Oh gran debilidad de los que siguen su ejemplo! Oh injurioso insulto a los cantantes modernos, que sufren de documentos de la infancia. Los Ultramontanos merecen ser imitados y estimados, pero en aquellas cosas donde son excelentes.”²⁵⁰

Y no solamente el primer tratado de canto italiano, sino también el segundo tratado italiano menciona que en Italia se había entrado en un momento de decadencia. Mancini reconoce la presencia de sus contemporáneos, todos cantantes de una gran trascendencia en la vida de la ópera en Europa, entre los que se puede mencionar al gran Farinelli, Bernacchi, Aprile, Pacchierotti, Guadagni, Rauzzini, Senesino, etc., sin embargo, argumenta sobre una paulatina desaparición y/o funcionalidad de las escuelas de canto que normen y regulen la formación de cantantes de acuerdo con los sistemas usados por décadas.

49 TOSI, Pierfrancesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723, p. 9: *Signori Maestri, l'Italia non sente più le voci ottime de' tempi andati, particolarmente nelle Femmine, e a confusione de' colpevoli ne dirò il perché: L'ignoranza non sa sentire ai Genitore la voce pessima delle loro Figlie come la miseria lor fa credere, che cantare, e arricchire sia lo stesso, e che per imparar la Musica basti un po' di quel viso.*

50 *Ibid*, p. 23: *Povera Italia. Ma mi si dica di grazia! Non sanno forse i Cantori d'oggi di dove vadano fatte le Appoggiature se non gli si mostrano a dito? A mio tempo le indicava l'intelligenza. O eterno biasimo di chi primo introdusse queste puerilità forestiere nella nostra Nazione, che ha il vanto d'insegnar all'altre la maggior parte dell'Arti più belle, particolarmente il Canto! ¡O gran debolezza di chi ne siegue l'esempio! O ingiurioso insulto a voi Cantanti moderni, che soffrite documenti da fanciulli. Gli Oltramontani meritano d'esser imitati, e stimati ma in quelle cose però dove sono eccellenti.*

Seguramente la proliferación de la enseñanza del canto y el desarrollo de las otras tesituras vocales, especialmente las femeninas, comenzaron a hacer una presencia que no tuvieron hasta el momento por el dominio absoluto de los cantantes castrados. Es de observarse, que en cada una de las expresiones que se irán analizando, a pesar de venir de épocas de gran preponderancia artística, se vislumbran cambios que incomodan a las costumbres imperantes, es decir, son los cambios y la evolución misma de la música los que incomodan a los que han mantenido un prototipo estético que ha funcionado y que es reconocido por la sociedad, de otro modo sería inexplicable entender cada una de las expresiones que declaran una decadencia en el arte del canto. Si Italia era un lugar tomado como referencia en todas las artes para Europa, ¿por qué declara que las escuelas de canto y los mismos cantantes están en decadencia al mismo tiempo que pondera la labor de toda una genealogía de maestros del canto castrados e incluso de otras voces especialmente la femenina?:

“Y aquí estoy asombrado de confesarle, que no entiendo cómo, a pesar de tantos virtuosos talentosos, que han apoyado y aún mantienen el honor del arte, ha prevalecido en Italia un rumor, que la Música ha caído, que hay no más escuelas, ni buenos cantores. También están los excelentes maestros, también están los valientes eruditos; No sabría a qué más atribuir la verdadera causa, que al haber olvidado los antiguos sistemas, y el buen uso de las antiguas escuelas ya no regula nuestra profesión.”⁵¹

Un texto en suma valioso es el escrito por Anna María Pellegrini Celoni, porque surge en un momento de pausa sobre literatura del canto en Italia. Precisamente en el lugar donde proliferan las escuelas de canto y los cantantes dotados de las habilidades para dominar el mundo occidental de la ópera, no hay producción de métodos de canto en aproximadamente 30 años. En este periodo de gran proliferación

51 MANCINI, Giambatista: *Pensieri, e Riflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato*. Vienna: Nella Stamparia di Ghelem, 1774, pp. 27-28: *E qui son costretto con meraviglia a confessarvi, che io non intendo come non ostante tanti valenti virtuosi, che hanno sostenuto, e sostengono l'onore dell'arte, sia invalsa una voce in Italia, che è decaduta la Musica, che non vi sono più scuole, né bravi Cantanti. Vi sono pure gli ottimi Maestri, vi sono pure i valorosi scolari; Non saprei a che altro attribuirne la cagion vera, che all'essersi obliati gli antichi sistemi, ed il buon uso delle antiche scuole di più non regular la professione nostra*

de obra vocal de autores como Gluck, Mozart y Cimarosa, en Italia no parece haber interés por dejar testimonio de los procesos de enseñanza del canto o simplemente la pérdida de popularidad de los cantantes castrados generó una incertidumbre que paralizó la producción de obra literaria, mientras que las voces femeninas comienzan un desarrollo técnico capaz de enfrentar un repertorio que hasta el día de hoy sigue siendo paradigma aún para las intérpretes más avezadas. Pero lo que es de notar también es que Pellegrini Celoni manifiesta su parecer sobre la escasez de buenos cantantes, tanto por falta de una preparación musical suficiente, la falta de maestros competentes y la escasa sensibilidad ante la música, es decir, se hace manifiesta la postura de que en sus tiempos el canto era decadente en comparación con lo que había en el pasado:

*“Creo que la escasez de buenos cantores se debe a dos razones: la primera, a que la mayoría de ellos están desprovistos de esas nociones generales, que nos hacen discernir lo que cantamos; la otra es que de una manera no muy sana algunos reclaman impunemente el derecho de enseñar el divino arte del canto, al que en otro tiempo sólo se dedicaron los Filósofos y Poetas, de no vulgar nombre dotados: A las razones antes mencionadas podría agregarse todavía la tercera, y es la sensibilidad del Corazón, que ciertamente no es uno de los regalos más frecuentes que la naturaleza hace a un ser. Es decir, el lugar será de los oficios, que en uno, el que canta, se unen las tres cualidades antes mencionadas, que es el sentido común, las buenas maneras y el corazón sensible.”*⁵²

Algunos años antes del texto de Anna Maria Pellegrini Celoni, en España iniciaba una búsqueda por sistematizar los procesos de enseñanza en el canto, especialmente porque la influencia de la ópera italiana era un hecho innegable también en aquel país. Es posible que las observaciones del autor Miguel López Remacha, sean de una agudeza involuntaria tan precisa que señalan un hecho que hasta el día de hoy

52 PELLEGRINI CELONI, Anna Maria: *GRAMMATICA o siano regole di ben cantare*. Leipzig: F. Peters Bureau de Musique, c. 1802, p. 4: *Da due ragione credo io, che dipenda la scarsezza de buoni Cantanti: la prima, dall'essere eglino la maggior parte sforniti di quelle generale nozioni, le quali fanno discernere ciò, che si canta: e le altre dalla a non sana maniera, che tiensi da molti, i quali impunemente si arrogano il dritto d'insegnare l'arte divina del Canto, alla quale una volta si dedicavano solo i Filosofi ed i Poeti, di non volgar nome dotati: Potrebbe si all'anzidette ragioni aggiungere ancora la terza, ed è la sensibilità di Cuore, la quale non è certamente uno de più frequenti doni, che fa la natura ad un essere. Ciò posto sarà di mestieri, che in uno, che canta riuniscansi le tre qualità succennate, cioè buon senso, buona maniera e cuore sensibile.*

tengan vigencia: no existía un sistema ni una terminología estandarizados para la enseñanza y la interpretación del canto, lo cual permite divagar, fantasear y crear todo un imaginario sobre el canto, su origen y su influencia en la mente humana. Dentro de estas observaciones se puede apreciar como desde entonces y a pesar del gran florecimiento del arte del canto, la observación directa al maestro era el recurso más solicitado por tratarse de un arte vivo y por no existir un vocabulario que describa el fenómeno del canto. De cualquier manera, cuando el autor hace referencia a los tiempos pasados en donde los italianos dominaban los más profundos secretos del canto, hay un respeto por lo que significaron y un reproche por no encontrar la manera de ser capaces de reproducir esa escuela de canto:

“Todas las Artes y Ciencias tienen reglas ciertas, que ordenan a sus profesores el modo de desempeñarlas con lucimiento. La Música también las tiene, pero el Canto carece de ellas y se ve expuesto a servil imitación o al capricho de los que lo ejecutan. Por incidencia encontramos en los Autores que han escrito de Música tal cual observación sobre el Arte o gusto del Canto, como quiera que esta es la materia primera y esencial de la Facultad: pues aunque los Italianos, por ejemplo, hayan escrito sobre este punto, o bien son puras reflexiones que no determinando con claridad los preceptos, ocultan como las cenizas el fuego que contienen debajo, o bien reglas fijas y terminantes, pero que por no estar escritas en lengua vulgar, son como un tesoro escondido para los que ignoran aquel idioma. El deseo, pues, de que se corrijan, a lo menos en la parte posible, los vicios que de esta falta de principios y documentos se origina, me ha estimulado a publicar esta pequeña obra.”⁵³

Manuel Patricio García vivía en muchos sentidos del pasado, aferrándose a sus glorias y asumiéndose como reproductor de la técnica de canto de los antiguos maestros italianos, aunque no dejaba de reconocer que la manera de transmitir el conocimiento estaba lejos de dejar testimonios fehacientes sobre la construcción del canto: “Por desgracia ese tiempo nos ha dejado sus tradiciones como documentos vagos e incompletos. Las obras de Tosi, Mancini, los trabajos de Herbst y de Agricola; los pasajes sobre las historias dispersas de

53 LÓPEZ REMACHA, D. Miguel: *Arte de Cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto*. S/Locación: Don Benito Cano, 1779, pp. a2-a3

Bontempi, de Burney, de Hawkins, de Baini, que nos han legado métodos que contienen ideas aproximadas y confusas.”⁵⁴

Los reconocidos maestros de la dinastía Lamperti tienden a ver su presente como una desgracia para el canto y las tendencias novedosas de tiempo inadecuadas para la naturaleza vocal. Francesco Lamperti, el primero de ellos, vivió el cambio de la desaparición del canto florido de Rossini hacia una línea sostenida en cada sílaba del texto. Es verdad que el virtuosismo instrumental de la voz desaparece con esto, pero aparecen otras virtudes especialmente para la exaltación de la prosodia del texto. Esta tendencia ya no tendría vuelta atrás y aunque para algunos eruditos se atentaba contra la tradición ancestral del canto, para el grueso del público hubo gran aceptación:

*Es una triste pero innegable verdad que el canto se encuentra ahora en un deplorable estado de descomposición. Y este hecho es tanto más doloroso, cuanto que no es sólo a juicio de los inteligentes que resulta, sino también de la impresión que de él reciben las masas más ignorantes al escuchar las actuaciones musicales que se nos presentan tanto en niños y en nuestros principales teatros. Precisamente sobre las causas de esta decadencia detuve mi atención por un momento, traté de investigar sus movimientos, y es por ello que no me pareció inútil abrir estos elementales rudimentos míos con alguna reflexión sobre este tema.*⁵⁵

La objeción del canto en donde se acentúa la declamación silábica del texto era para Francesco Lamperti una contradicción ante la declamación teatral en la que no debe existir el alargamiento de sílabas, es decir, no debe aparecer ningún tipo de cantilena para diferenciar el

54 GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant en deux parties. (Première Partie, Deuxième Édition. Seconde Partie, Première Édition).* Paris : E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1847, p. 1 : *Malheureusement cette époque ne nous a légué sur ses traditions que des documents vagues et incomplets. Les ouvrages de Tosi, de Mancini, les travaux de Herbst, d'Agricola; quelques passages éparés dans les histoires de Bontempi, de Burney, de Hawkins, de Baini, ne nous donnent des méthodes alors suivies qu'une idée approximative et confuse.*

55 LAMPERTI, Francesco: *Guida Teorico-Pratica-Elementare per lo studio del canto.* Milano: Ricordi, 1864: p. V: *È una triste ma innegabile verità che il canto trovasi oggi in uno stato di deplorabile decadenza. Ed è tanto più doloroso questo fatto, in quanto che non è soltanto al giudizio degli intelligenti ch'esso risulta, ma benanco dall'impressione che ne ricevono le masse più ignare all'udizione degli spettacoli musicali che ci vengono presentati tanto nei piccoli quanto nei maggiori nostri teatri. Sulle cause appunto di tale decadimento fermai alcun poco la mia attenzione, cercai d'indagarne i movimenti, ed è perciò che non credetti inutile cosa aprire questi miei rudimenti elementari con qualche riflessione su tale argomento.*

género teatral del musical. Esto es un poco complicado de entender en nuestros tiempos en los que la declamación ha desaparecido de los planes de estudio ante su ineffectividad en un principio en el cine y de ahí a todo tipo de género dramático que no requiere el uso de la voz en un espacio teatral, pero en un tiempo en el que no existía el micrófono la efectividad sonora de la voz dependía exclusivamente del cantante o del actor. Así que encontramos en las reflexiones del autor su preocupación por la desaparición del canto florido y la imposición de una declamación en el canto que no consideraba apropiada:

“Hoy en día, las cosas han cambiado mucho. Para asumir un carácter más dramático, la música vocal ha sido despojada casi por completo de toda agilidad, basta el punto de que pronto este paso no será más que una declamación musical en perfecta contradicción con el verdadero método de declamación puramente dramática que impone a los verdaderos actores la exclusión de todo canto.”⁵⁶

Aparece incluso una de esas declaraciones desafortunadas que el tiempo se encarga de corregir, ya que a pesar del gran prestigio que Francesco Lamperti tenía en vida, no alcanzó a vislumbrar la fuerza dramática que adquiriría con el tiempo un compositor como Bellini. Ciertamente es que la voz requiere más soporte en su emisión para las líneas largas y sostenidas y más aún cuando estas líneas se encuentran en el extremo agudo de la voz, lo que de no tener el cantante un control técnico lo llevará a colapsar en su emisión, lo que parece ser el principio del rechazo de Lamperti ante estas nuevas exigencias en teatros cada vez más grandes con orquestas cada vez mayores en una empresa que producía cada vez mejores ingresos pues llegaba a un público más numeroso:

“Bellini fue el primero en escribir algunas tesituras excepcionales, y, lo que es más cansa, es hacer silábico y sin agilidad varias melodías, forzando una sílaba a cada nota; sus sucesores hicieron esta relación sólo para exagerar su género tanto en la tesitura como en la prosodia silábica, y fue así, junto con lo que hemos dicho, que se produjo el traspaso de las claves, tan perjudicial especialmente para las mujeres, consiguiendo con esto más fatigosa lo silábico en las notas altas de cabeza, casiculas del registro de voces masculinas.”⁵⁷

56 *ibid*: p. vi: *Oggi giorno le cose son cambiate d'assai. La musica vocale per assumere un carattere più drammatico si è pressoché interamente spogliata di tutta agilità, a tal punto che per poco si prosegue di questo passo essa non sarà più che una declamazione musicale in perfetta contraddizione col vero metodo della declamazione puramente drammatica che impone ai veri attori l'esclusione di qualsiasi cantilena.*

57 *Ibid* p. viii: *Bellini fu il primo a scrivere alcune tessiture eccezionali, e, ciò che più stanca, a far sillabare su parecchie melodie prive di agilità, obbligando una sillaba ad ogni nota; i suoi successori non fecero sotto questo rapporto che esagerare il suo genere tanto in tessitura*

De esta manera Francesco Lamperti manifiesta su desaprobación ante los cambios que vivió su época. Su hijo Giovanni Battista, otro de los grandes maestros de su tiempo, también critica lo que pasa en su entorno vocal, aunque en un sentido completamente diferente. Al leer sus textos parece una réplica exacta de la situación actual en el mundo del canto operístico. A pesar de que la ópera es un arte casi desconocido para la mayoría de la población, el interés por ésta se ha mantenido en los países que la han cultivado desde sus inicios y en países más jóvenes de origen anglosajón como Estados Unidos, Canadá y Australia las casas de ópera son numerosas y muy activas. Los países latinoamericanos producen un sinnúmero de cantantes que nutren a los teatros europeos y los países asiáticos han crecido de manera acelerada en la asimilación de la cultura operística, en la creación de instituciones educativas musicales e infraestructura expresa para la presentación permanente de espectáculos de ópera. Es decir, existe un mundo desconocido de generación de bienes, un mercado de consumo específico para la producción operística ya expresado desde los tiempos de Giovanni Battista: “Nunca ha habido mayor entusiasmo por el arte del canto, ni ha habido tantos estudiantes y maestros como en los últimos años”.⁵⁸ Si tomamos en cuenta que ese texto se escribió antes de que hubiera cualquier tipo de medio de comunicación masivo como el cine, la televisión o el internet y que la ópera era uno de los medios de entretenimiento más difundido en el mundo occidental, se entiende el crecimiento de la ópera como industria generadora de riqueza, lo que resulta confuso es el supuesto deterioro el arte del canto que se expresa también por este autor:

“Y es precisamente este período el que revela el deterioro de este arte divino y la desaparición casi total de los verdaderos cantores y, lo que es peor, de los buenos maestros de canto. ¿Cuál es la causa de esto? ¿Cómo puede ser prevenido? Por un retorno a la fisiología del canto. Así como se hace evidente la falta de buenos can-

che in sillabazione, e fu di tal guisa, unitamente a quanto abbiamo premesso, che avvenne lo spostamento delle chiavi, tanto dannoso in ispecie alle donne, riuscendo a queste più faticosa la sillabazione nelle note di testa, pressoché escluse dal registro delle voci maschili.

58 LAMPERTI, Giovanni Battista: *Vocal Wisdom*. New York: William Earl Brown, 1931, p. 1: *There has never been so much enthusiasm for the singing art, nor have there been so many students and teachers as of late years.*

tantes dramáticos que puedan cantar Semiramis o Norma, en la misma medida encontramos una falta de buenos cantantes que puedan cantar Donna Anna u Oberón.”⁵⁹

También es considerado un problema actual la falta de voces capaces de enfrentar cierto tipo de repertorio, especialmente aquél que requiere un volumen y diámetro de voz mayor. Es común escuchar en las casas de ópera que cierto repertorio no puede presentarse con frecuencia debido a que no hay suficientes cantantes capaces de cantarlo. La coincidencia general en explicar esto es que voces que parecían destinadas a abordar ese repertorio se malograron por no esperar a su maduración y cantaron antes de tiempo los papeles más exigentes a su cuerda. Sin embargo, esa explicación no parece nada nuevo y dejaría claro, por lo menos en una parte, el fenómeno de la decadencia del canto si el análisis de Lamperti y demás tratadistas, fueran conocidos como parte de la formación general de los profesores de canto. Las voces importantes nunca han dejado de existir y la educación musical ha evolucionado y es de mayor nivel como estándar en las instituciones educativas, además de tener acceso a más herramientas de conocimiento por el internet. Sin embargo, la sensación de que el canto era mejor en el pasado se expresa con frecuencia:

Una parte del mundo laico dice que ya no hay voces reales, y la otra que ya no hay talento. Ninguno tiene razón. Las voces aún existen, y el talento también, pero lo que ha cambiado es el estudio de la respiración, de la vocalización y del repertorio clásico, tal como lo cultivaban los cantores de antaño. Solían estudiar durante cuatro o cinco años antes de atreverse a ser vistos públicamente en un pequeño papel.⁶⁰

Asumir cierto repertorio toma tiempo y asumir que quizá nunca se pueda abordar toma mucha serenidad. Tal vez por eso los cantantes que se lanzan a cantar Verdi y Wagner desde muy jóvenes y lo hacen

59 *Ibid*, p. 1: *And it is precisely this period which reveals the deterioration of this divine art and the almost complete disappearance of genuine singers and worse, of good singing teachers. What is the cause of this? How can it be prevented? By a return to the physiology of singing. Just as the lack of good dramatic singers who can sing Semiramis or Norma becomes apparent, to a like degree do we find a lack of good singers who can sing Donna Anna or Oberon.*

60 *ibidem*: One part of the lay-world says that there are no longer real voices, and the other that there is no longer any talent. Neither is right. Voices still exist, and talent too, but the things which have changed are the study of the breath, of vocalization and of classic repertory, as cultivated by the singers of former times. They used to study for four or five years before they dared to be seen publicly in a small role.

de manera inapropiada, llevan a pensar a los neófitos que esa es la manera correcta de abordar ese repertorio y con ello indefectiblemente dejan una sensación de incompletud no sólo en la música en general (porque si las voces no funcionan no hay amalgama con la orquesta), sino en la generación de esa atmósfera que hace fluir la energía de la obra de arte. La observación de Lamperti sobre abordar un repertorio tan exigente como los autores ya mencionados, es una premisa que se ha ido entendiendo con el tiempo y explica en parte el malogrado desarrollo de voces que prometían mucho y no llegan a convertirse en figuras preponderantes del canto. Y si bien Lamperti también ofrece su opinión sobre el por qué de la decadencia del canto, cita al mismo Giuseppe Verdi quien de acuerdo con el texto, tenía la convicción de que la música en el pasado estaba envuelta en un halo de misticismo que no percibía en su presente:

Hoy en día, después de maltratar la laringe durante algunos meses, un estudiante se considera un artista e intenta las hazañas más difíciles. Ni Verdi ni Wagner han dicho nunca a los cantantes: "Para cantar nuestra música no es necesario estudiar el arte del canto; basta tener una voz fuerte y ser un buen actor". Al contrario, cuando Verdi habló en el Congreso de Nápoles sobre la decadencia de la música, dijo que era absolutamente necesario volver al estudio serio de los tiempos pasados.⁶¹

En cierta forma, Lamperti hace una descripción del origen del deterioro de algunos cantantes en su momento y con cierto repertorio. Especialmente observa que los tenores que no han estudiado exhaustivamente la técnica de la respiración y la unión de los registros vocales no pueden abordar el repertorio wagneriano, especialmente si no posee un diámetro y volumen de la voz adecuado. Pero esta reflexión puede tener una profundidad mayor: detecta una falta de capacidad en el conocimiento para abordar un tipo de repertorio, en este caso el de Wagner. Su padre, Francesco Lamperti, había sido muy puntual en señalar las implicaciones negativas, que el estilo de composición de Bellini había llevado

61 *Ibid*, p. 2: *Nowadays, after maltreating the larynx for a few months, a student considers himself an artist, and attempts the most difficult feats. Neither Verdi nor Wagner has ever said to singers: "In order to sing our music It is not necessary to study the art of singing; it is sufficient to have a strong voice and to be a good actor". On the contrary, when Verdi talked to the Congress at Naples on the decadence of music, he said that It was absolutely necessary to return to the serious study of former times.*

al canto y no eran positivas en absoluto. Es decir, a cada nuevo estilo de escritura vocal le atribuían parte de la causa de la decadencia del canto:

“Sería mucho mejor que los tenores que no poseían los recursos vocales para la ópera wagneriana se abstuvieran por completo de cantar ese repertorio. Las óperas wagnerianas exigen tenores poderosos que puedan cantar el recitativo con voz pomposa; sin embargo, los tenores que sólo poseen voces bonitas, frescas, agradables pero débiles, insisten en cantar Wagner. Lo hacen sin un estudio exhaustivo previo de la respiración entrecortada del solfeo y la vocalización, y sin ninguna comprensión de los registros de voz.”⁶²

No se puede dejar de mencionar a Manuel Patricio García, quien a los 89 años publica su último libro en Londres sobre la enseñanza del canto. Una de las reflexiones sobre el canto de su tiempo es la falta de entrenamiento vocal para adquirir flexibilidad, requisito necesario para el canto florido relacionado sobre todo a los periodos clásico y barroco. Por lo expresado en el texto se entiende que las óperas de Händel seguían vigentes y que la música vocal relacionada con el estilo declamatorio era la moda, por lo menos en Londres a finales del siglo XIX. Dentro de esas reflexiones se menciona como resultado de la falta de cultivo del canto florido la imposibilidad de que las voces jóvenes y frescas puedan abordar el repertorio adecuado para su edad. Esto es causal de la desaparición de un tipo de cantante muy apreciado en la historia de la ópera, aquel capaz de abordar de manera precisa los pasajes virtuosísticos y las obras de construcción melismática:

También he añadido varios ejercicios para dar al alumno la oportunidad de aplicar los preceptos expuestos. En la actualidad no se tiene en gran estima la adquisición de la flexibilidad, y si no fuera así, tal vez para el venerable Haendel, la música declamatoria reinaría sola. Esto es de lamentar; porque no sólo debe sufrir el arte, sino también las voces jóvenes y frescas, a las que el estilo brillante y florido es el más agradable; los órganos más duros y asentados son los más adecuados para la declamación. No sería difícil rastrear las causas de la decadencia del estilo florido. Baste, sin embargo, mencionar, como uno de los más importantes, la desaparición de la raza de los grandes cantores que además de originarla la llevaron a su punto más alto de excelencia. El empresario, influido por las exigencias de la

62 *Ibid*, p. 2: *It would be much better if tenors who did not possess the vocal resources for Wagnerian opera would refrain completely from singing that repertory. The Wagnerian operas demand powerful tenors who can sing the recitative with pompous voice; nevertheless, tenors who possess only pretty, fresh, agreeable but weak voices, insist on singing Wagner. They do this without a previous thorough study of the breathy of solfeggio and vocalization, and without any comprehension of voice registers.*

*prima donna moderna, se ha visto obligado a ofrecer virtuosismo menos dotado y consumado al compositor; quien a su vez se ha visto obligado a simplificar el papel de la voz y confiar cada vez más en los efectos orquestales. Así, el canto se está convirtiendo en un arte tan perdido como la fabricación de la porcelana mandarina o el barniz que utilizaban los viejos maestros.*⁶³

Lilli Lehmann fue una soprano de gran prestigio como ejecutante y como profesora de canto. Tiene varios juicios a su alrededor sobre su trabajo expresados con el mismo ardor que con el que ella defendía lo que a su parecer era la causa definitiva de la decadencia del canto en su tiempo. De acuerdo con Daniela Bloem-Hubatka⁶⁴, Lilli Lehmann fue una de las responsables de que el canto tomara un rumbo diferente, al que determinaba la escuela italiana al dar relevancia a la sensación de las vibraciones de la voz en la nariz, lo que deja sin la actividad suficiente a la energía respiratoria de la voz, o sea al *appoggio* y deja como efecto secundario a la vibración y amplificación del sonido en el tracto vocal, dando paso a una escuela de voz nasal basada en todo el imaginario de las descripciones subjetivas sobre la construcción de la técnica vocal. Sin embargo, no es posible dejar de reconocer las aportaciones que Lehmann hizo en su momento por el fomento y la preservación del canto. En su momento grandes obras de repertorio dramático estaban en boga: los repertorios verdiano y wagneriano y toda la producción verista, de lo más exigente en cuanto a volumen y resistencia vocal se refiere. De acuerdo con Lehmann en su tiempo y en su momento, también hubo elementos criticables sobre la falta de atención a la educación y formación de los cantantes, quienes no

63 GARCÍA, Manuel: *Hints on Singing. Translated from the French by Beata García.* London: E. Schuberth & Co., 1894, p. iv: *I have also added several exercises to give the pupil the opportunity of applying the precepts set forth. At the present day the acquirement of flexibility is not in great esteem, and were it not, perhaps for the venerable Handel, declamatory music would reign alone. This is to be regretted, for not only must the art suffer, but also the young fresh voices, to which the brilliant florid style is the most congenial; the harder and more settled organs being best suited for declamation. It would not be difficult to trace the causes of the decline of the florid style. Let it suffice, however, to mention, as one of the most important, the disappearance of the race of great singers who, besides originating this and carried it to its highest point of excellence. The impresario, influenced by the exigencies of the modern prima donna, has been constrained to offer less gifted and accomplished virtuose to the composer, who in turn has been compelled to simplify the role of the voice and to rely more and more upon orchestral effects. Thus, singing is becoming as much a lost art as the manufacture of Mandarin china or the varnish used by the old masters.*

64 BLOEM-HUBATKA, Daniela: *The Old Italian School of Singing, op. cit.*, pp. 71-72

obtenían los conocimientos y entrenamiento necesarios para afrontar la vida profesional. Lo primero que observa es el poco tiempo en el supuestamente los conservatorios a los que hace referencia, brindan una formación a los cantantes. Esto por supuesto resulta muy diferente a las referencias de los antiguos conservatorios en donde se formaban los cantantes castrados:

Pero el arte de hoy debe perseguirse como todo lo demás, a vapor. Los artistas son producidos en fábricas, es decir, en los llamados conservatorios, o por maestros que dan lecciones de diez o doce horas al día. En dos años, reciben un certificado de competencia, o al menos el diploma de maestro de la fábrica. Este último, en especial, lo considero un delito, que el Estado debería prohibir.⁶⁵

La principal crítica estriba en la poca seriedad que considera se realizaba en la enseñanza de manera mecánica, sin poner cuidado en la profundidad de los conocimientos. Esto aplica para las academias a las que hace referencia la autora, porque dos años de enseñanza para el canto operístico son insuficientes de acuerdo con cualquier parámetro académico, también hoy en día. De la misma forma que se encuentran similitudes actuales con Lamperti en cuanto a las deficiencias de la preparación de los cantantes y con ello su imposibilidad de desarrollarse, la situación que expone Lehmann es precisamente una de las problemáticas actuales, de ahí que el número de años de preparación en México hoy en día en la carrera como cantante sea de 8 a 9, debido a que no se cuenta con una educación musical disponible en el sistema oficial escolarizado:

Toda la inflexibilidad y torpeza, errores y deficiencias, que antes se revelaban durante un largo curso de estudio, no aparecen ahora, bajo el sistema de fábrica, hasta que la carrera pública del estudiante ha comenzado. No se puede tratar de corregirlos, porque no hay tiempo, ni maestro, ni crítico; y el ejecutante no ha aprendido nada, absolutamente nada, por lo que pueda emprender para distinguirlos o corregirlos.⁶⁶

65 LEHMANN, Lilli: *How to Sing. Meine Gesangkunst*. New York: The MacMillan Company. 1914, pp. 2-3: *But art today must be pursued like everything else, by steam. Artists are turned out in factories, that is, in so-called conservatories, or by teachers who give lessons ten or twelve hours a day. In two years, they receive a certificate of competence, or at least the teacher's diploma of the factory. The latter, especially, I consider a crime, that the state should prohibit.* 2-3

66 *Ibid*, p. 3: *All the inflexibility and unskillfulness, mistakes and deficiencies, which were formerly disclosed during a long course of study, do not appear now, under the factory system, until the student's public career has begun. There can be no question of correcting them, for*

Una de las declaraciones más profundas de Lehmann sobre la sensación de un deterioro del canto en su percepción, es la falta de comunicación entre el gremio. La falta de una terminología común y de un estándar sobre las condiciones y competencias que un cantante debe poseer, eran una problemática que no se ha resuelto hasta el momento. Las ciencias exactas han llevado a cabo convenciones y acuerdos para la unificación de sus conceptos y del uso de los términos que se usan en las diferentes latitudes; esto es una tarea pendiente, ya detectada por Lehmann, para consensar un esfuerzo común en bien del arte del canto. Sin embargo, debido a la subjetividad en la apreciación artística esto parece un horizonte lejano, porque los procedimientos científicos no son fáciles de empalmar con el fenómeno artístico. En el escenario que vivió Lehmann, ya se percibía una multiculturalidad en el canto y al parecer, no todas resultaban apropiadas dentro de su canon:

Si los artistas, a menudo sólo de nombre, se dan cuenta de sus deficiencias, con demasiada frecuencia les falta el coraje para reconocerlas a los demás. Hasta que todos los artistas no lleguemos al punto en que podamos consultar entre nosotros sobre nuestros errores y deficiencias, y discutir los medios para superarlos, poniendo nuestro orgullo en nuestros bolsillos, no se controlará el mal canto y el esfuerzo no artístico es que nuestro noble arte del canto vuelva a tener sus derechos.⁶⁷

El director de orquesta Sir Henry Wood se quejaba sobre los problemas en el mundo operístico en los años 30's del siglo XX, tiempo en el cual de acuerdo con su apreciación, solamente pocos cantantes eran capaces de generar un clímax real a partir del brillo, intensidad y potencia de sus voces; en su apreciación, las voces de su tiempo tenían algunas “manchas” que ensuciaban la emisión y producían sonidos “de resonancia estrecha en la cabeza, nasales, frontales en labios y dientes pero sin cuerpo, guturales y atrapados en el pecho sin resonancia brillante, defectos que una voz con emisión natural no tiene. Se puede evocar y escuchar mentalmente las grandes voces del pasado, porque los cantantes de su tiempo no dejaban ninguna impresión en la

there is no time, no teacher, no critic; and the executant has learned nothing, absolutely nothing, whereby he could undertake to distinguish or correct them.

67 *Ibid*, p. 4: *If artists, often such only in name, come to a realization of their deficiencies, they lack only too frequently the courage to acknowledge them to others. Not until we artists all reach the point when we can take counsel with each other about our mistakes and deficiencies, and discuss the means for overcoming them, putting our pride in our pockets, will bad singing and inartistic effort be checked, and our noble art of singing come into its rights again.*

mente o el oído.”⁶⁸ Se puede apreciar una crítica completamente actual, a causa de las observaciones sobre las voces corresponden a defectos citados en los métodos italianos de canto históricos, a aquellos sobre los cuales se hace referencia cuando la voz pierde la espontaneidad y por consiguiente la naturalidad. Cualquier tensión en la emisión vocal produce timbres defectuosos e incapaces de ser solventes en el teatro. Es muy posible que se estuviera gestando uno de esos cambios que serían definitivos en el futuro de la ópera, porque el gusto del público estaba exigiendo más elementos de credibilidad dramática que no necesariamente tenían que ver con la calidad vocal. Al recurrir a cantantes con mayores dotes histriónicos, es muy probable que no todos hayan sido lo suficientemente hábiles para afrontar las exigencias de los papeles que interpretaban. El mismo Henry Wood, manifiesta que el público estaba dejando de ser selectivo y se conformaba con ser entretenido más con la vista que con el oído, porque les interesaba principalmente la actuación y la apariencia de los cantantes. Se hace referencia con esto a una de las primeras reflexiones, sobre el porqué de la decadencia de un concepto estético fundamental en la ópera: la preferencia del público por una actuación más creíble por encima del canto, lo que lleva si no se tiene conciencia, a una sobredimensión vocal y con ello a la pérdida de la tranquilidad y serenidad que brinda una emisión natural y relajada.

Franco Corelli, el gran tenor italiano de los años 50's, 60's y 70's también manifiesta una cierta decepción al hablar del teatro operístico y las voces que van surgiendo cuando él ya está en su retiro: no le resultan atractivas. Hace referencia a uno de los textos más simbólicos y representativos de un pasado del canto representado por Francisco Viñas, cantante a quien respeta, porque de otra manera no haría referencia a su libro. También habla de un deterioro del canto, reflexión que sumada a las de cada periodo anterior, tendríamos como resultado hoy simplemente la extinción de la ópera y no es así. A pesar de que el presente trabajo pretende analizar las implicaciones positivas de analizar y reconocer cualquier elemento del pasado, para reivindicar en el presente, no se ha tomado la postura de interpretar el entorno actual del canto en decadencia, si no de contribuir a un mejor entendimiento de este a través de las fuentes no estudiadas a fondo. Sin embargo, escuchar a alguien que fue considerado como uno de los más grandes

68 BLOEM-HUBATKA, Daniela: *The Old Italian School of Singing, op. cit.*, p. 7

cantantes de su tiempo, inigualable en muchos sentidos, declarar que el canto se encontraba en decadencia lleva a considerar la reflexión del estado actual de este arte:

Yo leía hace unos días un libro de Viñas, que fue un gran tenor español, y este libro era de 1927; Viñas decía en uno de sus textos, que también entonces, en aquella época floreciente de cantantes, había ya un declive en las voces de los cantantes respecto a la generación precedente. Mira, en cada generación disminuye el número de acólitos de aquellos cantantes, porque yo no sé si las personas que tienen buena voz realmente aman cantar, aman estudiar, no lo sé, cualquier cosa puede ser. O depende propiamente de la naturaleza vocal que no es como solía ser, o que los maestros que no saben guiar en la dirección correcta, no lo sé...⁶⁹

1.3 ¿La voz natural es el *bel canto*? Defectos en la producción vocal desde el origen de la tratadística

Nada es tan cercano al humano dentro del mundo de la música como el canto. Canta el rico, el pobre, el instruido, el ignorante, el inteligente y el estúpido, esto sin importar si el canto cumple con los cánones artísticos que los estudiosos consideran los ideales; se canta porque el ser humano necesita manifestar sus sentimientos, y ninguna expresión está tan cerca de la música y de la poesía al mismo tiempo como el canto, en adición a que las personas poseen el instrumento dentro de su mismo cuerpo y se puede usar a voluntad. Sin embargo, si alguien quiere ser convincente con su canto, esta expresión debe ser espontánea, auténtica y libre de afectaciones en la producción vocal para que no la hagan parecer “antinatural”. Cualquier cantante que pretenda ejercer alguna influencia en el sentir de los demás, sin importar el género o estilo musical, debe resultar cercano a la sensación de comunicación y conexión que se produce en una plática. En un sentido muy general, las voces de los cantantes populares que son capaces de generar la atención del público generalmente no producen sonidos extraños, ni prefabricados, son expresiones capaces de comunicar con palabras las emociones implícitas en las palabras que están declamando en su canto. Eso era lo que buscaba el canto desde la invención de la ópera: comunicar un mensaje capaz de conmover al público.

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=UT2kQOLwioQ>, consultado el 28/08/2022

La invención del fonógrafo, hizo llegar el arte del canto de los más importantes artistas del género lírico a lugares inaccesibles a las compañías de ópera, lo que dio por un tiempo, una penetración social a la ópera como nunca la había tenido. Miles de personas que nunca habían escuchado esa manera de cantar se sorprendían ante esas proezas vocales imposibles de imitar sin un largo entrenamiento previo; precisamente esa tremenda dificultad que parece cantarse sin esfuerzo, aunada al hecho de tener letra en idiomas que en ocasiones no se conocen, pudo ser uno de los motivos que hiciera perder al gran público el interés por la ópera; por razones naturales, los géneros populares cantados en idiomas autóctonos resultaban más atractivos para el común de las personas; finalmente, resulta mucho más sencillo entender una pieza cantada en el idioma propio, que comprender toda una trama en un idioma extranjero. Eso ha dado como resultado, que la ópera en el presente sea una expresión artística lejana a la gran mayoría de la población con el agravante de que los espectáculos musicales en la actualidad tienen tendencias completamente diferentes en su vocalidad.

La ópera fue un género que rápidamente se masificó en sus inicios, y se convirtió en un arte popular y en una industria que ofrecía trabajo y sustento a un ejército de personas de diferentes campos laborales. Hoy en día la ópera es considerada elitista y su penetración en el gran público es mínima, comparada con otros géneros musicales. Si a esto se le añade un canto ampuloso lejano a la naturalidad y espontaneidad de la emisión vocal a la intromisión de directores de escena que desconocen la técnica vocal y que pretenden intelectualizar a costa de la proyección de la voz sobre la orquesta, el resultado es un espectáculo concebido para un círculo todavía más reducido. Sin embargo, cuando en el escenario aparece un cantante sin afectaciones vocales, hipnotiza inmediatamente al público, sea conocedor o neófito; el poder del sonido vocal sin estrés, llevado a los límites del canto operístico, causa fascinación inmediata.

Es una tarea prácticamente imposible de llevar a cabo la reconstrucción completa de la manera de cantar de los cantantes del pasado, especialmente por lo incompleto del leguaje para describir las sutilezas del canto. Sin embargo, también existe la contraparte, un compendio de vocabulario destinado a la comprensión de las mecánicas laríngeas, responsables de deformar el canon estético de la vocalidad del canto

occidental. Este uso del lenguaje, permite identificar incluso a los neófitos, una serie de defectos en la emisión vocal relacionados siempre con la construcción de un ideal preconcebido y un alejamiento de la naturaleza y espontaneidad del cantante. Es muy común que un resultado negativo en la emisión vocal tienda a hacer parecer la voz más vieja, ya sea por un oscurecimiento excesivo y sin flexibilidad o por una claridad sin vigor sonoro. Se dan casos de jóvenes cantantes con la voz normal en el habla que al momento de cantar parecen viejos y cantantes viejos que en su canto parecen personas jóvenes; el buen canto estará siempre relacionado con la sensación de espontaneidad y sonoridad.

Para Daniela Bloem-Hubatka,⁷⁰ la *Vieja escuela italiana de canto* es la encarnación de la naturalidad del canto, es el *bel canto* mismo, ya que sigue las leyes de la fonación conocidas ahora científicamente y desarrolladas empíricamente en los primeros métodos. Esta autora pertenece a una corriente identificada con la estética vocal de algunos de los cantantes que realizaron las primeras grabaciones en el fonógrafo y que se les ha etiquetado como los herederos de la escuela de canto del pasado. Al poseer un canto natural “sus voces resultan claras y brillantes, su entonación pura, su fraseo musical, ingenioso y elegante, su pronunciación clara, su interpretación fiel a las intenciones de los compositores, sus sentimientos y emociones nos sorprenden como genuinos, saliendo directamente del corazón”. Esta descripción bastante poética, tiene como sustento los principios técnicos de una emisión sonora, basada en la articulación de las vocales del idioma italiano que en su momento fue tomado como paradigma en el canto, aunque de fondo el gran logro de este estilo es el desarrollo de una extensión que abarca los registros de la voz con un color homogéneo, con un volumen mucho mayor al que tiene la voz en su emisión en el habla cotidiana, sin que cause con esto ningún tipo de disfunción posterior. También para esta autora la naturalidad del canto fue cayendo en desgracia durante el siglo XX, en la medida que se quiso hacer repertorio cada vez más exigente en una edad temprana, por lo que se generó una

70 BLOEM-HUBATKA, Daniela: *The Old Italian School of Singing: a theoretical and practical guide*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012, pp. 5-7

tendencia a oscurecer la voz y a aparentar un sonido más maduro, lo que lejos de aportar salud y longevidad a la voz generó un alejamiento a ese sistema de canto reconocido como el *bel canto*, de los maestros del pasado y a los métodos históricos plasmados en los escritos que se han tomado como referencia a lo largo de este trabajo.

El mismo término de *bel canto* presenta ambigüedades, porque las características relacionadas con la belleza no siempre coinciden en las diferentes culturas. Lo que no deja de coincidir en los viejos métodos es que un canto natural tiene “el origen de su producción sonora en la glotis, como energía motora al control de la respiración en su denominación italiana de *appoggio*, una ecualización de los registros, maleabilidad y firmeza en la emisión, así como un *vibrato* agradable”. De igual manera el *bel canto* ha demostrado su poder para “asombrar, encantar, entretener y especialmente conmover a los escuchas. Mientras las épocas y estilos musicales cambian, sus elementos se adaptan a las nuevas tendencias musicales, con lo que se asegura la continuación de un *bel canto* en nuestro propio tiempo”.⁷¹

Los primeros testimonios de ese canto pleno, lleno de vigor, de aliento interminable, que por cierto nunca sabremos como era en realidad, está plasmado en los métodos de Tosi y Mancini, de la misma manera que las emisiones vocales que producen la sensación auditiva de una falta de energía, de salud y de plenitud. Dos de los defectos más fáciles de identificar son la nasalidad y la guturalidad, de los cuales se derivan muchas combinaciones de articulaciones inadecuadas del aparato fonador. En los tiempos de Tosi, no se conocía la fisiología de la laringe, pero se considera indiscutiblemente una de las épocas de oro en el canto operístico, por la complejidad del repertorio que se componía, lo que demuestra que era suficiente el oído de los maestros para determinar si el canto era correcto o inadecuado: “Entre las mayores diligencias del Maestro una requiere la voz del Colegial, la cual, sea del pecho o de la cabeza, debe salir límpida, y clara sin pasar por la nariz ni ahogarse en la garganta, que son dos de los más horribles-defectos del Cantor...”⁷² En diversas ocasiones Tosi hace mención de

71 STARK, James: *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, p. 312

72 TOSI, Pierfrancesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723, pp. 13-14: *Fra le maggiori diligen-*

los defectos de una voz nasal o engolada (en la garganta), por tratarse posiblemente de lo más fácil de identificar y que la combinación, en diferentes proporciones de ambos dan como resultado una emisión sin frescura, sin naturalidad. De hecho, considera que no puede haber un maestro con esos defectos, de lo contrario sería un modelo negativo para emular.

Italia estaba en la vanguardia del canto operístico y de un estilo que se esparció por todo occidente como modelo estético, algo que los italianos percibían de sí mismos. Las otras naciones sin duda se involucraban en esta manifestación artística, pero la fonación de otras lenguas diferentes al italiano producía sonidos diferentes a los nativos italianos, lo que determinaba a juicio de los propios italianos, una corrupción del canto. A pesar de considerarse una época floreciente del canto, Tosi ya mencionaba una incipiente transformación, deformación para los italianos, de los principios italianos del canto: “Por la intención, pues, que tengo de demostrar una serie de abusos y defectos modernos, que se han extendido por toda la República canora...”⁷³

La publicación del tratado de canto de Mancini en París, ya detallaba con mucha precisión los defectos vocales que interrumpen la comunicación y la conexión del cantante con el público, de la misma manera que describe aquellas facultades que hacen a una voz capaz de establecer y mantener el contacto entre el cantante y el público, aun después de pasar por el filtro del traductor, quien coincide en la terminología y descripción de los defectos de emisión en italiano y en francés al momento de cantar. Así mismo, describe algunos de esos defectos que no permiten sentir el canto como algo natural y espontáneo:

La bellezza y perfección de la voz consiste en su registro, en su suavidad, en su ligereza, en su flexibilidad, en su timbre, en su armonía, etc. Sus defectos son numerosos; sólo hablaré aquí de los más comunes. Hay personas que tienen la voz dura, fuerte y acre: hay otras que tienen la voz limitada, débil y velada; finalmente

ze del Maestro una ne richiede la voce dello Scolaro, la quale, o sia di petto, o di testa deve uscir limpida, e chiara senza che passi per il naso, né in gola si affoghi, che sono due difetti i più orribili d'un Cantore.

73 *Ibid*, p. 6: *Per l'intenzione poi, che ho di dimostrare una quantità di moderni abusi, e difetti, che si sono sparsi per la canora Repubblica*

*otros que tienen una voz rica en registro, pero sin consistencia. El primero sólo necesita ser suavizado y purificado; el segundo, reforzado, clarificado y extendido; el tercero parecería, por la misma razón, necesitar sólo consistencia; pero el arte suele fallar con respecto a este tipo de voz. Aquí, sin embargo, están los medios que pueden emplearse para tratar de darle cuerpo y cierta consistencia.*⁷⁴

Este parece ser el nacimiento *del bel canto* en términos conceptuales e historiográficos, porque, a partir de la asimilación de la escuela de canto italiana por los franceses (pues para este párrafo se está usando la traducción al francés), se identifica un manejo de la voz con ciertas características que se convierten en un común denominador en occidente. Dado que la tradición en la enseñanza del canto tiene un altísimo porcentaje de conocimiento, que se transmite de forma oral y que son muy pocos los testimonios escritos, en comparación con el número de grandes cantantes, la cantidad de conceptos que construyen el sonido vocal, no se han registrado ni se ha generado la unificación universal de los términos que describan al *bel canto*; sin embargo, cuando se escucha a un cantante con una voz desproporcionada entre sus dos registros, aún sin ser especialista en el tema, se percibe un desequilibrio que lo aleja de esta belleza a la que hace referencia el término del *bel canto*. De manera totalmente empírica, los maestros del pasado reunieron la sabiduría de generaciones, para identificar los métodos de la construcción vocal de los alumnos con condiciones de naturaleza vocal limitada. Se entendía que la voz tiene, en un sentido muy general, dos mecanismos de emisión muy diferente entre ellos, y que la unificación de estos mecanismos, para producir un sonido homogéneo en toda la extensión vocal es el objetivo principal, sólo así se podría aspirar a la belleza del canto. En la práctica diaria de la enseñanza del canto, es muy común encontrar

74 MANCINI, J. B. : *L'Art du Chant Figuré*. Maître de Chant de la Cour Impériale de Vienne, e Membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne ; Traduit de l'Italien par M. A. Désaugiers. Paris : Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Saint-Severin, 1776, p. 3 : *La beauté et la perfection de la voix consistent dans son étendue, dans sa douceur, dans sa légèreté, sa flexibilité, son tymbre, son harmonie, etc. Ses défauts sont en grand nombre ; je ne parlerai ici que des plus communs. Il est des personnes qui ont une voix dure, forte et acre : il en est d'autres qui l'ont bornée, foible et voilée ; d'autres enfin qui ont une voix riche en étendue, mais sans consistence. La première n'a, besoin que d'être adoucie et épurée : la seconde d'être renforcée, éclaircie et étendue : la troisième semblerait, par la même raison, n'avoir besoin que de consistence ; mais l'art est ordinairement en défaut à l'égard de cette espèce de voix. Voici toutefois les moyens qu'on peut employer pour tâcher de lui donner du corps et quelque consistence.*

una desproporción en la emisión de sus registros, especialmente en las voces femeninas. Ante una situación así se observan diferentes métodos para desarrollar esas voces, con procedimientos observados como inadecuados desde los primeros tratados de canto. En el caso concreto de voces que tienen su extensión aguda más desarrollada, y casi carecen de voz grave de pecho, se les puede ejercitar con mucho cuidado buscando siempre de no forzar su aparato fonador. Sin embargo, la búsqueda de un sonido equilibrado que no dañe al cantor, se vuelve un problema conceptual: la voz natural de esa tipología vocal es inadecuada para cantar cierto tipo de repertorio, y los conceptos de naturalidad pueden no encajar en el ideal estético de una voz con los registros homogéneos y de sonoridad teatral:

Como esta voz débil sólo es rica en registro en el lado alto y es ordinariamente muy pobre en el lado bajo, si no es que está totalmente desprovista de él, el único medio de dar algo de apoyo a esta vocecita, es hacer que pronuncie sonidos profundos solo por un momento, para tratar de dar algo de fuerza a estos sonidos y escuchar la voz del lado débil. La vocalización en este ejercicio debe ser muy tranquila y suave; el colegial nunca debe esforzarse, y sólo emitir sus sonidos en proporción a la fuerza de su pecho, que arruinaría totalmente sin esta precaución. La voz limitada, débil y oscura puede, mediante una práctica larga y constante, adquirir amplitud, fuerza y claridad; siempre que uno observe en el curso de este ejercicio nunca forzarla. Un gran número de profesores creen poder corregir los defectos de esta cualidad de la voz haciendo cantar al alumno a todo pulmón: se equivocan cruelmente. Si es un niño, pierden repentinamente el registro de pecho: si es un hombre joven, todavía hay que temer que pierda más de lo que puede ganar. Este método es, pues, escabroso en todos los aspectos y, en el peor de los casos, es mejor para el escolar que su voz quede tal como la Naturaleza se la dio, que correr el riesgo de oscurecerla más, debilitando su pecho; mucho mejor ya que esta calidad de voz siempre se escucha con placer en un lugar estrecho.⁷⁵

75 Ibid, pp. 13-14 : *Comme cette voix débile n'est riche en étendue que du côté de l'aigu & qu'elle est ordinairement très-pauvre du côté du grave, si elle n'en est pas totalement privée, l'unique moyen de donner quelque prise à cette petite voix, la pire de toutes est de lui faire pousser pendant quelque tems des sons graves seulement, pour tâcher de donner quelque force à ces sons, & d'entendre la voix de ce côté. La solfiation dans cet exercice doit être très-posée & très-douce ; l'écolier ne doit jamais s'efforcer, & ne pousser ses sons que proportionnellement à la soi blessé de sa poitrine, qu'il ruinerait totalement sans cette précaution. La voix bornée, faible et obscure peut, par le moyen d'un exercice long & constant, acquérir de l'étendue, de la force et de la clarté ; moyennant qu'on observe dans le cours de cet exercice de ne jamais la forcer. Une grande partie des maîtres croient corriger les défauts de cette qualité de voix en faisant chanter l'écolier à pleine gorge : ils se trompent cruellement. Si c'est un enfant, ils lui perdent à coup sur la poitrine : si c'est un jeune homme il y a encore à craindre qu'il n'y perde plus qu'il ne peut y gagner. Cette méthode est donc scabreuse à tous égards, & au pis-aller, mieux vaut pour l'écolier que sa voix reste telle que la Nature la lui a donnée,*

Se señala que aun cuando no se tengan capacidades vocales especialmente dotadas, si se puede encontrar alguna fortaleza para desarrollarse en el arte del canto; y aunque las cualidades perseguidas con afán no estén presentes del todo, si se puede considerar que una persona pueda llegar a cantar correctamente si es que manifiesta naturalidad en su canto. Es decir, la espontaneidad de la emisión vocal es lo más apreciado en un principiante, sin importar si la voz es muy brusca o tiene un tipo de emisión parecida al grito; eso se puede pulir porque el principio de la fonación tiene el origen en el correcto cierre de las cuerdas vocales y mientras eso no esté viciado se puede corregir más fácilmente la voz cantada. Claro, las posibilidades de encontrar una multiplicidad enorme de disfunciones en la voz no se pueden reducir a unas cuantas líneas escritas, pero de acuerdo con el siguiente texto parece que el autor se refiere a esas voces de gran diámetro y volumen pero que carecen de calidez y por lo tanto de esa sensación de naturalidad y espontaneidad:

En cuanto a la voz fuerte, dura y acre, es difícil contenerla, sobre todo en los sonidos agrios que siempre tienen más necesidad de ser suavizados y despojados por completo de esta aspereza y esta acidez que hierne el oído. Esto es lo que sólo conseguiremos poco a poco, mediante una vocalización compuesta de notas de valor, pasando del bajo al medio y de ahí volviendo al bajo, hasta que, finalmente suavizando estos sonidos, subamos por gradación a las notas agudas, a las que el maestro debe esforzarse al máximo para darles una fuerza y una suavidad proporcionadas a las demás.⁷⁶

Cabe señalar, que la primera edición hecha en italiano solamente dos años antes de la traducción al francés contiene la originalidad del autor sin ningún tipo de restricción ni social ni estilística. En ella se hace posible la primera descripción anatómica y fisiológica en la tratadística del canto, porque enumera las partes más visibles del órgano fonatorio y la consecuencia de la articulación entre ellas; de la coordinación y equilibrio entre las fuerzas

que de risquer de la lui obscurcir davantage, en affaiblissant sa poitrine ; d'autant mieux que cette qualité de voix est toujours entendue avec plaisir dans un côté.

76 *Ibid*, p. 14 : *Quant à la voix forte, dure et âcre, il faut la contenir, surtout dans les sons aigres qui ont toujours le plus de besoin d'être adoucis & dépourvus totalement de cette rudesse et de cette aigreur qui blesse l'oreille. C'est à quoi l'on ne parviendra que peu-à-peu, au moyen d'une solfiation composée de notes de valeur, passant du grave au médium et de là revenant au grave, jusqu'à ce qu'enfin ces sons étant adoucis l'on monte par gradation à ceux de l'aigu, auxquels le maître doit s'appliquer le plus pour leur donner une force & une douceur proportionnée aux autres.*

depende el resultado en la producción vocal en un sentido positivo o negativo, según sea el caso. Este criterio es visionario en torno a la descripción del “timbre” que se hará en el siglo XIX, especialmente por Manuel García, aunque es evidente el desconocimiento del origen de las vibraciones que provocan la voz, ya se comienza a vislumbrar el rumbo del estudio futuro en cuanto a la mecánica de la producción de la voz. Es decir, el inicio de una era en donde resultado artístico tenía objetivamente un origen en la mecánica laríngea y en el entrenamiento físico e intelectual iniciaba en la literatura de la tratadística. No dejan de existir repentinamente suposiciones ingenuas respecto al origen de la formación de la voz, sin embargo, no es de ignorarse que aún en el campo de la subjetividad artística el pensamiento científico comienza a hacer presencia:

Así mismo son los órganos de las voces, la Laringe, la Glotis, la Úvula, el Velo Palatino, el Paladar, la lengua, los dientes y los labios, son aquellas partes, que dan las diferentes modulaciones a la voz cantada. Cuanto mejor organizadas estén estas partes, más bella, fuerte y clara será la voz; Se explica con el canto en varios grados agudos y graves; se detiene y tiembla por diferentes modulaciones, es decir por las diversas formas, con que el aire pasa expresamente por la laringe. En el estado de reposo estos órganos son tranquilos y naturales, pero en la acción de cantar se mantienen en un trabajo continuo, y el mayor esfuerzo lo hacen los músculos de la laringe: estos dirigen la voz, la tensan al expresar las notas agudas, y la dilatan en las notas graves. Una prueba de lo que aquí digo, lo vemos muy claro en las aves. Aquellos pájaros, que tienen la epiglottis más estrecha y recogida, son los que mejor cantan: no tienen canto, o los que lo tienen grande y desproporcionado con su cuerpo simplemente chillan.⁷⁷

Estas descripciones estaban siempre destinadas a elogiar la espontaneidad de la emisión vocal sonora y ágil, como canon representativo

77 MANCINI, Giambattista: *Pensieri, e Riflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato*. Vienna: Nella Stamparia di Ghelem, 1774, pp. 38-39: *Così pure gli organi delle voci sono, la Laringe, il Glote, l'Uvola, il Velo Palatino, il Palato, la lingua, i denti, e le labbra, sono quelle parti, che danno le diverse modulazione alla voce del canto. Quanto meglio saranno queste parti organizzate, tanto più bella, più forte, e più chiara sarà la voce. Ella si spiega col canto per vari gradi acuti, e gravi; ella si sospende, e tremola per diverse modulazioni, cioè per le varie maniere, con le quali viene l'aria per la laringe espressa. Nella loquela questi organi sono quieti, e naturali, ma nell'azione del canto sono tenuti in un continuo travaglio, e la maggior fatica ella è de' muscoli della laringe: questi dirigono la voce, la stringono nell'esprimere gli acuti, e la dilatano ne' gravi. Una prova di quanto vado io qui dicendo, la vediamo chiarissima nei volatili. Quegli uccelli, che hanno l'epiglottide più stretto, e più raccolto, sono quelli, che cantano meglio: non hanno canto, o semplicemente stridono quelli, che l'hanno grande, e sproporzionato al loro corpo.*

del canto. Es muy curioso que la fauna canora se manifieste en una altura relativamente aguda, propio para su imitación por parte de los contratenores. Precisamente en los pasajes de improvisación es donde se ejecutaban las grandes virtudes tanto naturales, como adquiridas y de ahí se advierte que la naturaleza en el canto es producto de la más férrea disciplina, en donde cualquier defecto por pequeño que sea aleja al cantante de esa aparente facilidad al momento de cantar. Tosi menciona que el no tener la precisión en la articulación de notas conjuntas o en su contraparte, que es ligar esas mismas notas, mecanismo de emisión sonora que se percibe en el canto de las aves, da un resultado no deseado. En el primer caso, la voz debe presentar un movimiento ligerísimo para que las notas se canten en una misma proporción y fuerza en una articulación que denota una pequeña separación entre las notas, mientras que en el segundo caso las notas vienen unidas consecutivamente para evitar la separación entre las mismas; a uno se le llama canto *battuto* y al otro *scivolo*: “Se pueden ver muchos defectos en los *Passaggi*, que debéis conocer para no caer en ellos; además de los de la nariz, garganta y otros ya conocidos, también son desagradables los de los que no articulan las notas y no las ligan, porque entonces un Vocalista no canta, sino que grita.”⁷⁸

Las voces que no contaban con la potencia y volumen necesarios para hacerse escuchar en un espacio grande o en teatro, tenían grandes desventajas, pues esa cualidad era por supuesto muy apreciada. Es muy común, incluso en la actualidad, que se busque activar el tono de la voz pidiendo toda la capacidad de volumen vocal al estudiante con el objeto de que desinhiba la producción vocal. Por supuesto, se consideraba un defecto, pero era sujeto de mejora a través de una metodología. Algunos de esos procedimientos se cuestionan en el siguiente texto, el que puede ser considerado uno de los pioneros en el establecimiento de la higiene vocal, o sea, de los hábitos cotidianos

78 TOSI, Pierfrancesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723, p. 34: *Molti difetti scorgonsi ne' Passaggi, che bisogna conoscere per non intopparvi; Oltre a quelli di naso, di gola e d'altri già noti, sono anche dispiacevoli quelli di chi non li batte né li scivola, perché allora un Vocalista non canta, ma urla.*

que evitan el mal funcionamiento del sistema fonador, y por consiguiente mantienen la voz saludable:

El medio más usado, y comúnmente considerado por los Maestros como el más valioso para obtener la fuerza de la voz para aquellos que carecen, es obligar a tal alumno, en el tiempo del primer estudio, a extraer toda su voz. De este medio, sin la menor distinción de casos, los Maestros lo emplean con toda clase de voces. Mas yo reflexiono, que siendo varias las calidades y constituciones de las voces, no pecan todas en el mismo defecto, y en el mismo grado, por lo que creo que el dicho remedio, aunque es bueno en sí mismo, no puede sin embargo ser para todos los casos, y remedio universal. Pero para cada caso, y para cada defecto de la voz, necesitaba su remedio particular y separado.⁷⁹

Se han mencionado algunos defectos que dan pauta a entender a lo que se refiere al hablar de la voz ideal para el canto. Una voz fuerte con potencia no es completa si el sonido carece de calidez; lo mismo es si la voz es dulce, pero carece de volumen; otro caso es que sea desproporcionada a lo largo de su extensión, por lo que se defina, que una voz debe tener presencia en el teatro y homogeneidad de color y volumen a lo largo de su extensión. Lo anterior sin duda, no acerca al canon de la voz deseada:

Muchas son las cualidades defectuosas de las voces, de las cuales elijo tres, que son las más vulgares y comunes para sugerir el correctivo. Alguno tiene una naturaleza fuerte, cruda y estridente; otro una voz limitada, débil y confusa. Un tercero finalmente la tiene rica en extensión, pero luego débil y sutil en todas sus proporciones. Los dos primeros se denominan comúnmente “vocette”.⁸⁰

79 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, p. 77: *Il mezzo più usato, e comunemente dai Maestri tenuto pel più vevole ad ottenere la robustezza della voce a chi manca, è quello d'obbligare un tal scolare, nel tempo del primo studio, a cavare tutta la sua voce. Di questo mezzo, senza la minima distinzione de' casi, se ne servono i Maestri con ogni sorta di voci. Ma io rifletto, che siccome varie sono le qualità, e costituzioni delle voci, né tutte peccano in un medesimo difetto, ed in un medesimo grado, così credo, che l'accennato rimedio, ancorché in sé stesso sia buono, non possa però essere per tutti i casi, ed universale rimedio. Ma per ogni caso, e per ogni difetto di voce richiedessi il suo separato, e particolare rimedio.*

80 *Ibid*, pp. 77-78: *Molte sono le qualità difettose delle voci, dalle quali tre ne eleggo, che sono le più volgari, e comuni per suggerirne il correctivo. Taluno dalla natura ebbe una voce gagliarda, cruda, e stridente; quello una voce limitata, debole, e confusa. Un terzo finalmente l'ha bensì ricca di distesa, ma poi debole, e sottile in ogni sua proporzione. Le due prime si sogliono comunemente chiamare vocette.*

De acuerdo con toda la literatura consultada, no hay nada que aleje más a una voz de la sensación de plenitud y de naturalidad que una emisión forzada. La belleza misma de una voz depende del grado de relajación del cantante, algo que es nuevamente paradójico pues el canto debe estar lleno de energía para poder convertirse en un medio de transmisión de emociones. Cada vez que se hace alguna referencia sobre un pasado lleno de gloria en el canto, está presente la añoranza a un mundo en donde los cantantes eran capaces de interpretar el repertorio más complejo sin ningún tipo de esfuerzo ni estrés vocal. La experiencia en el canto y su ejecución no han cambiado nada a través de los siglos, aunque esta literatura esté olvidada y no se considere como parte del acervo cultural en las escuelas de canto del país. Sin embargo, cualquiera que ha vivido la experiencia como ejecutante del canto, podrá constatar que el relato de Mancini es sumamente preciso e idéntico a lo que se vive en la actualidad. El enfrentarse como cantante a un espacio grande como un teatro lleno o una iglesia, implica el control de una emisión vocal resonante, capaz de hacerse escuchar sin tensión que agote y colapse el sistema fonatorio. Es conveniente probar el espacio donde se va a cantar, de ser posible con público presente porque de otra manera, la sensación es completamente diferente y la confianza hace perder la perspectiva sobre el control de la respiración para la emisión vocal, dando como resultado un sonido defectuoso, lejano a la naturalidad buscada y más aún, a un cansancio vocal que puede resultar perjudicial a corto plazo. Insistir en este mecanismo de emisión vocal lleva rápidamente a un colapso en el mecanismo vocal, que impide seguir cantando; pero insistir continuamente lleva a acumular cansancio que puede inhabilitar el funcionamiento correcto de la voz. Mancini propone como medida de prevención, no sólo para cantantes jóvenes, sino también para sus maestros que nunca se sobrepase el límite de cada voz al cantar en un espacio grande, porque las consecuencias serán inevitablemente negativas. Esa es la paradoja, cantar requiere mucha energía muscular pero equilibrada, de tal manera que permita la vibración adecuada de las cuerdas vocales, por un flujo de aire controlado, por el entrenamiento de la respiración y la resonancia de esta vibración, dentro la cavidad conformada de la faringe y la boca. La desarticulación de cualquiera de estas partes, trae como resultado un desequilibrio en la emisión vocal y la percepción de un sonido lejano a la naturalidad y espontaneidad:

Y ya que estamos hablando del abuso de forzar la voz, antes de cerrar este artículo, jóvenes, les advierto para evitar un error, en el que incluso a veces suelen caer algunos de los profesores. Cuando se presenta la ocasión de tener que cantar en alguna iglesia o teatro abarrotado, sucede a menudo que el músico se engaña sobre el alcance de su propia voz:

Esto porque cuando cantó en el mismo lugar, que estaba casi vacío, escuchó mejor su voz, y le pareció más resonante, creyó que su supuesta debilidad provenía de una causa totalmente distinta a la de haber condensado el aire mediante su respiración y por la falta de silencio por el murmullo de la gente; y por lo tanto al oír una fuerte repercusión de su propia voz en su propio oído, se esfuerza a sí mismo, y canta con toda su garganta.⁸¹

La parte más sensible de percepción negativa cuando se escucha a un cantante, es aquella emisión vocal que transmite un esfuerzo desproporcionado al resultado sonoro. Nada aleja más de la naturalidad que una voz emitida con esfuerzo. Mancini sugiere, uno de los consejos más valiosos en la construcción del oficio en el canto: el diario quehacer en espacios grandes con público, puede llevar a forzar la emisión tal y como está descrito en el párrafo anterior, pero se puede convertir en una gran fortaleza, cuando ante tal situación, el cantante encuentra un equilibrio entre el esfuerzo para producir la voz y el resultado de proyección de ésta en el espacio en donde canta. Se puede llegar a sentir un sonido con poco brillo o con poca resonancia, pero mientras no esté forzada la emisión, el mecanismo se irá adaptando a ese equilibrio en donde no se colapsa la voz. Lo valioso en este tipo de reflexiones, que pueden ser muy elementales, es la experiencia centenaria manifestada desde una época considerada de oro en el canto; nada ha cambiado en el entrenamiento del canto desde entonces: “Quien, por lo tanto, ha probado su voz una vez y con repetidas experiencias ha encontrado que es suficiente para hacerse oír en cualquier situación vasta aunque a

81 *Ibid*, p. 85: *E poiché parliamo dell'abuso di sforzare la voce, prima di chiudere questo articolo, Giovanni, vi avverto a schivare un errore, in cui talvolta suole anche cadere qualcuno de' Professori. Quando si dà l'occasione di dover cantare in una qualche vada popolata Chiesa, o Teatro, accade bene spesso, che s'inganna quel Musico circa l'estensione della propria voce. Questi perché, quando cantò un'altra volta nel medesimo luogo, ch'era quasi vuoto, ha sentita meglio la sua voce, e gli parve più risonante, crede che la supposta fiacchezza provenga da tutt' altra cagione, che dall' essersi densata l'aria dalla quantità dei fiati, e dal mancarvi la quiete per il mormorio della gente; e perciò al puro sentire una forte ripercussione della propria voce nel proprio orecchio, si sforza, e canta di tutta gola. Questo è un errore molto pregiudicevole e alla bellezza della voce, e alle forze del petto.*

veces parezca débil y estrecha; pero por esa razón no debe forzar más la voz, más bien debe asegurarse de que en el auditorio permanezca la misma impresión (se refiere a la sensación sonora)⁸².

Cada vez que se encuentra una reseña sobre algún cantante, que fue perdiendo cualidades a lo largo de su carrera, se puede detectar que hay una relación sobre la elección de un repertorio equivocado, mismo que contribuye a forzar la emisión de la voz y perder la naturalidad, que permite la comunicación expresiva con los escuchas y con la salud vocal. Cantar en espacios grandes, se convirtió en los tiempos recientes uno de los problemas más frecuentes que han contribuido a interrumpir un desarrollo vocal, que sólo años de experiencia pueden ofrecer, algo que Mancini tenía muy claro y asentó como parte de una ideología de prevención y cuidado de la voz, en otras palabras, los cimientos de la higiene vocal. Queda establecida la relación en criterios que guarda con Anna Maria Celloni, en donde la relación sobre la sonoridad y agilidad está relacionada directamente con la naturalidad y por ende con la salud vocal.⁸³ Una vez que se sobrepasa la emisión vocal espontánea se corre el riesgo de perder la naturalidad y con ello desvirtuar la intención de los primeros maestros:

Es cierto, que la misma cantidad de voz no es suficiente para cada sitio; y por eso el buen Profesor a fuerza de previo examen, reflexión y práctica debe saber proporcionar su voz a cada lugar: pero también es verdad que cuando el Profesor no encuentra su voz suficiente para una vastedad dada, no lo debe esforzar en absoluto, para no arruinar la voz y el (registro de) pecho. Por tanto, queda por decidir que forzar la voz es siempre uno de los mayores errores que puede cometer un cantante.⁸⁴

82 *Ibid*, pp. 86: *Chi, dunque, ha provata una volta la sua voce, e l'ha con replicata esperienza ritrovata sufficiente per farsi sentire in qualunque vasta situazione, ancorché qualche volta gli sembri debole, e fiacca; non deve per questo sforzarla, anzi deve accertarsi, che nell' auditorio sa l'ordinaria impressione.*

83 PELLEGRINI CELONI, Anna Maria: *GRAMMATICA o siano regole di ben cantare*. Leipzig: F. Peters Bureau de Musique, c. 1802, p. 9: *È una cosa molta diversa il ben formare del ben fermare la voce, poichè questo dipende dal sostenerla sempre in ogni qualunque nota con un'intonazione perfetta, e quella dal rendere una voce sonora, robusta, spaziosa, elastica, ubbidiente, ed agile; capace in somma di qualunque espressione, e tale, che anche in mezzo ad altre voci, ed a vari stromenti, si faccia ben sentire, e distinguere, non già per l'asprezza, come accade sovente, ma ben sì per la buona sua formazione.*

84 *Ibidem*: *Egli è vero, che la medesima quantità di voce non è sufficiente per ogni sito; e per questo il bravo Professore a forza di precedente esame, riflessione, e pratica deve saper*

Para Domenico Crivelli, la clave es identificar las cualidades naturales de cada individuo y con ello elegir el repertorio que le permita desarrollarlas de acuerdo con sus fortalezas y debilidades, en una planeación personalizada, misma que si es errónea no sólo no podrá contribuir al crecimiento de esa voz, sino que puede ser contraproducente. No se ha considerado nunca una tarea fácil descubrir la naturaleza vocal de cada individuo, incluso hoy, sigue siendo una de las decisiones más trascendentales para el futuro de un cantante la clasificación vocal que se le asignará, pues de ello dependerá, si mantiene su naturaleza intacta o la deforma mediante esfuerzos y tensiones que le harán perder su naturaleza:

El maestro, por tanto, que ha adquirido el arte de analizar de esta manera, debe cerciorarse diligentemente de la calidad natural de cada voz, antes de emprender su desarrollo y cultivo, porque, si bien en algunos la calidad de la voz es claramente notable, en otros sin embargo, se encuentran grandes dificultades para descubrir su verdadero carácter y por tanto, si no se observa rigurosamente lo que he aconsejado, la voz en lugar de desarrollarse expansiva y uniforme, se torna débil, estridente y temblorosa.⁸⁵

Pero queda completamente claro para este momento de la historia, que sólo a través del esfuerzo el destino del hombre puede cambiar y ahora el canto es uno de esos vehículos de la emancipación. La minucia en la búsqueda de debilidades, el diagnóstico y el procedimiento para encontrar una voz que no presente defectos, son de un carácter de la modernidad en donde el hombre se construye así mismo y obtiene un estatus a través de su trabajo. El privilegio de la predestinación se convirtió en un fantasma del pasado, también en quien dedicaba su vida a este arte.

proporzionare la sua voce ad ogni luogo: ma è pure altresì vero, che quando il Professore non ritrova la sua voce sufficiente per una data vastità, non deve contuttociò sforzarla, per non rovinare la voce, e il petto. Resti dunque per deciso che lo sforzare la voce è sempre uno dei maggiori errori, che possa commettere un Cantante.

- 85 CRIVELLI, Domenico: *L'ARTE DEL CANTO ossia Corso completo d'Insegnamento sulla coltivazione della Voce*. Londra: Publicado dall'Autore, 71 Upper Norton Street Portland Place, c. 1841, p. 7: *Il maestro dunque, che ha acquistato l'arte di analizzare così, deve con somma diligenza assicurarsi della qualità naturale di ciascuna voce, prima d'intraprenderne lo sviluppo e la cultura, poiché sebbene in alcuni la qualità della voce sia chiaramente rimarchevole, in altri però s'incontrano grandi difficoltà per iscoprirne il vero carattere e perciò, se quel ch'ho consigliato, non si osserva rigorosamente la voce invece di svilupparsi expansiva ed eguale, diverrà debole, stridente e tremola.*

Capítulo II

Los tratados conceptuales y sus tendencias

2.1 La atmósfera en torno a la enseñanza del canto en los tiempos de los castrados: Tosi y Mancini

La formación musical y vocal, no podía ser más estricta en los inicios y apogeo de la era de los cantantes castrados. Rodolfo Celletti, describe paso a paso la rutina diaria de un estudiante durante su formación, entre lo que destaca una hora de ejecución de pasajes difíciles, una hora de ejercicios de trinos, una hora de dominio de cambio de registros, dos horas de estudio de los textos de las obras para dominar la dicción, frente a un espejo, evitando movimientos innecesarios y en presencia de su maestro, todo esto por la mañana, mientras que por la tarde se dedicaba una hora a los aspectos teóricos de la música y *canto fermo*, como práctica de improvisación de pasajes melódicos sobre el bajo continuo, después una hora de contrapunto, seguido de una hora de repaso sobre técnica vocal no resuelta en la mañana y finalmente dos horas de ejecución de obras de su propia autoría acompañándose en el clavecín.⁸⁶ Una jornada diaria agotadora y completamente especializada en la formación, no solamente de la vocalidad sino de la instrucción musical como compositores. Para lograr semejantes cometidos, era necesario una entrega total también de los profesores, de quienes se esperaban ciertas cualidades mínimas que les permitieran estar dedicados única y exclusivamente a la enseñanza musical, no se trataba de una actividad adjetiva, sino sustantiva con una función social de reconocimiento y productividad económica, además de un carácter que lo hacía encajar dentro de diferentes clases sociales para poderse adaptar

86 WCELLETTI, Rodolfo: *La vocalità al tempo de Tosi. Nuova Rivista Musicale Italiana*. Anno 4, 1967, pp. 676-684

a las buenas costumbres de cualquier familia: "... siempre que sea de modales inmaculados (el profesor de canto), diligente, práctico, sin defectos de voz nasal o voz engolada, y que tenga agilidad de voz, algún atisbo de buen gusto, fácil comunicación, perfecta entonación y paciencia, que resista a la más dura pena del tedioso empeño".⁸⁷

Ya que la figura del maestro de canto comenzaba a tener un significado de trascendencia en la transformación de clases, también su ética y sus valores se consideraban esenciales para dar credibilidad y confianza a una profesión, que surgía como posibilidad de tener un mejor futuro. Los valores aristocráticos, se compartían con las clases bajas, que iban adquiriendo la posibilidad de aspirar a la trascendencia a través del trabajo y el entrenamiento de habilidades, pero eso era posible sólo ante valores éticos que no dejaban margen sobre el proceder de la naciente clase de maestros, porque finalmente se jugaban el futuro de su gremio. Es muy claro que el canto, se estaba convirtiendo en una actividad que le daba posibilidad de posicionamiento social a una clase social, que no tenía acceso a los privilegios de la aristocracia que había aprendido a hacer distinción entre la preservación del arte del canto y el trabajo encaminado a la comercialización de una actividad, que no tenía intención de buscar la trascendencia, sino de proporcionar entretenimiento a través de una acción culturizante. En este planteamiento quedaba intrínseca la ética y probidad de los profesores de canto:

*Sobre todo, que oiga con oído desinteresado si el que quiere aprender tiene voz y disposición para cantar, para que no tenga la obligación de dar muy cerca cuenta a Dios del dinero mal gastado por el Padre, y de haber engañado al Hijo en la pérdida irreparable de aquel tiempo, que en alguna otra profesión le hubiera sido de provecho. No hablo al azar. Los antiguos Maestros distinguían al rico, que quería dedicarse a la Música por su noble ornamento del pobre, que trataba de estudiarla por necesidad. Enseñaban al primero por interés, y al segundo por caridad, si en vez de dinero descubrían en él talentos para hacer de él un 'Hombre'. A muy pocos estudiantes modernos les importa poco si su codicia arruina a los profesores y destruye la profesión, siempre y cuando paguen.*⁸⁸

87 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, pp 7-8: ... *purché sia di costumi illibati, diligente, pratico, senza difetti di naso, e di gola, e che abbia agilità di voce, qualche barlume di buon gusto, facile comunicativa, perfetta intonazione e pazienza, che resista alla più dura pena del più noioso impegno.*

88 *Ibid.*, pp. 8-9: *Soprattutto senta con orecchio disinteressato se chi brama d'imparare abbia voce, e disposizione per cantare, affinché non sia in obbligo di rendere strettissimo conto a Dio del denaro malamente speso da 'Genitore, e di aver ingannato il Figlio nella perdita*

Toda una postura sobre la actitud del maestro ante los alumnos, fue planteada por Tosi en el conocimiento profundo de las relaciones que se dan dentro del aula, y que son tan vigentes como sus postulados referentes a la enseñanza del canto: “Sé moderadamente severo haciéndote temer sin ser odiado. Lo sé, no es fácil encontrar el término medio entre el rigor y la dulzura, pero aún sé que los extremos son dañinos, ya que la obstinación a menudo surge de la rigidez excesiva, y el desprecio de la indulgencia abrumadora”.⁸⁹ De igual manera se aplican preceptos que siguen funcionando en la actualidad, como la necesidad de tomar como base en la instrucción de la voz, el oído musical, como primer e ineludible requisito para dedicar la vida a este arte: “Procure el Maestro que al solfear la escala las notas estén perfectamente afinadas por el estudiante. Los que no tienen delicadeza de oído no deben dedicarse a enseñar ni a cantar, ya que el defecto de una voz, que sube y baja como un flujo, y el reflujo del mar, es absolutamente insoportable. Que el Instructor lo piense con toda la atención, porque todo Cantor que desafina pierde inmediatamente todas las más bellas prerrogativas que tenía”.⁹⁰ Es conclusivo, que las personas que no contaban con las facultades musicales naturales, no tenían oportunidad de desarrollarse por otros medios pedagógicos alternativos como en la actualidad, las oportunidades eran más limitadas y no existían mecanismos de inclusión en la sociedad o escuelas de pedagogía especial para la enseñanza musical, era definitivamente una realidad más cruda y de una exigencia académica altísima, especialmente si se considera

irreparabile di quel tempo, che in qualche altra Professione gli sarebbe stato di profitto. Io non parlo a caso. I Maestri antichi distinguevano il ricco, che voleva applicarsi alla Musica per suo nobile ornamento, dal povero, che cercava di studiarla per bisogno; Insegnavano al primo per interesse, e al secondo per carità, se in vece di denaro scoprivano in lui talenti per farne un Uomo. Pochissimi moderni Scolari, e purché questi paghino, poco lor preme se la loro ingordigia rovini i Professori, e distrugga la Professione.

- 89 *Ibid*, p. 9: *Sia moderatamente severo facendosi temere senza farsi odiare. So, che non è facile di trovare il mezzo tra il rigore, e la dolcezza, ma so ancora, che sono nocivi gli estremi, poichè dalla eccessiva rigidezza sovente nasce l'ostinazione, e dalla soverchia indulgenza lo sprezzo.*
- 90 *Ibid*, p. 11: *Procuri il Maestro, che nel solfeggiar la Scaletta le note sieno (sic) dallo Scolaro perfettamente intonate. Chi non ha delicatezza d'orecchio non dovrebbe impegnarsi, né d'insegnar, né di cantare, non essendo assolutamente tollerabile il difetto d'una voce, che cresce, e cala come flusso, e il riflusso del Mare. Vi rifletta con tutta l'attenzione l'Istruttore, perchè ogni Cantante, che stiuona (sic) perde immediatamente tutte le più belle prerogative, che avesse.*

que eran niños destinados por sus propias familias a ese tipo de vida. Adicionalmente a la educación musical, estaba acompañada la formación de un individuo capaz de afrontar las exigencias de una vida pública, de presencia digna ante la sociedad, una especie de catalizador representante de las virtudes, que exaltaba el arte de la ópera barroca. Este entrenamiento comenzaba con su postura al momento de cantar: “Debe hacerlo cantar siempre de pie, con el fin de que la voz se encuentre libremente toda su organización. Procure (mientras canta) que se esté en una postura noble, para que pueda satisfacer incluso con una presencia decorosa”.⁹¹

Posiblemente la mayor virtud que debe cultivar el estudiante de canto, es la paciencia, dado el proceso de años necesario en la formación de las habilidades físicas y cognitivas para la ejecución musical. El propio Mancini, relata su experiencia y descalabros cuando siendo muy joven, trató de evitar el camino del aprendizaje diseñado por la experiencia de varias generaciones, y puesto en marcha en un sinnúmero de escuelas de canto comandadas por los maestros castrados. Relata en su tratado, que deseaba con mucha fuerza terminarlo con una serie de ejercicios vocales seleccionados de los profesores más raros y talentosos, para dar pie a que la juventud pueda reflexionar sobre la construcción melódica, diseñada para el desarrollo de las habilidades del cantor y así extraer la utilidad y beneficio de la sabiduría del pasado. Sin embargo, su reflexión lo llevó a considerar que ante la gran cantidad de “egregios monumentos” musicales dedicados a la vocalización, desechó la idea por considerarla superflua e innecesaria. La mención de grandes fundadores de escuelas como Leonardo Leo, Nicolò Porpora y Giovanni Hasse es suficiente para justificar su dicho, porque de los testimonios de esos ejercicios vocales, se puede apreciar su construcción melódica cantable, pensada para el desarrollo del *legato*, de la respiración a través de las líneas largas y de continuas agilidades indispensables en el estilo barroco.⁹²

91 *Ibid*, pp. 15-16: *Deve farlo cantar sempre in piedi, affinché la voce trovi libera tutta la sua organizzazione. Procuri (mentre canta) ch'egli stia in postura nobile, acciò appaghi anche con una decorosa presenza.*

92 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, pp. 177-178: *Ero da forte vivissimo desiderio spinto nell'animo a chiudere questo mio picciol Trattato del canto con una raccolta di soffergi eletti dei Professore più rari, e valenti, per piacere, e dar pascolo alla gioventù di riflettere, ed*

También de este estilo las líneas melódicas, denominadas como *Cantilenas*, se producían especialmente como refuerzo al desarrollo musical por medio de la improvisación sobre un bajo continuo, para acostumar al oído a la relación armónica de la base que le brinde además deleite y protagonismo.⁹³ La *Cantilena* es también conocida como la “parte melódica de una composición coral, que solía cantar una sola voz. Actualmente se usa para designar una melodía que se destaca en el canto operístico, sin ser un número cerrado”.⁹⁴ Mancini defiende con todo fervor el estilo de composición de sus antecesores argumentando que era la costumbre cantar con “gusto perfecto, con disciplina y con precisión; tanto, que con estos ejercicios de vocalización, con la ayuda del arte y la sabiduría de tan buenos Maestros, se formaron aquellos valientes virtuosos y aquellas buenas mujeres, de las que hablé extensamente en mi artículo segundo”.⁹⁵

Mancini relata que fue alumno de Leonardo Leo por dos años en Nápoles a la edad de catorce años. El maestro solía escribir un nuevo ejercicio de vocalización cada tres días para cada uno de sus alumnos, pero con la reflexión de adaptarlo de manera particular a su fuerza y habilidad. La gran mayoría de esos estudiantes eran mayores que Mancini y por consecuencia más habilitados vocal y musicalmente, con mayor resistencia a la voz de pecho. Así, el amoroso maestro escribía

osservare quali sieno i solfeggi, da cui trar si può utilità, e profitto. Ma riflettendo a tanti esimi Maestri, che tuttavia insegnano, ed a tanti monumenti egregi lasciati in ogni genere, e specialmente d'interi studi di solfeggi, dai valorosi vecchi, ne ho deposto il pensiero come cosa superflua, e non necessaria; e per verità cosa potrei io aggiungere alle ricchezza lasciateci, e di cui la professione nostra ne è stata erede di tanti ottimi solfeggi senza numero, di Leonardo Leo, e di Niccolò Porpora, e del vivente Giovanni Hasse, e da tanti altri, dai quali raccorre possono i Maestri quel che lor piace per esercitare le loro scuole;

93 *Ibid*, pp. 178: sanno pure, che in ogni Cantilena di questi solfeggi si ritrova un scelto gusto, e metodo di canto, e variato stile, in cui ciascuno può esercitarsi in quello, che crede far per sé. Così lo scolare acquista anche il vantaggio di accostumare l'orecchio ad una cantilena di basso magistrale, che l'accompagna dandoli aiuto, diletto, e risalto alla sua voce;

94 ALIER, Roger: *Diccionario de la Opera*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007, p. 191

95 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, pp. 178-179: Rispondo, che costui s'inganna; no, cose simili non soffrono cangiamento, perché questa qualità di solfeggi è anzi utile alla professione, non solo perché scritti da sì valenti Maestri, ma perché concepiti de essi in quel tempo, che regnava la moda di cantare con perfetto gusto, con regola, e con precisione; tanto è vero, che con questi solfeggi, con l'aiuto dell'arte, e arvedutezza di sì bravi Maestri si formarono quei valenti virtuosi, e quelle brave donne, di cui ho parlato lungamento nel mio secondo Articolo.

para ellos ejercicios tanto del género *sostenuto* como del de agilidad. El impetuoso joven Mancini deseoso de emular a sus compañeros, sin un punto de reflexión, le pidió a su maestro cantar los ejercicios de sus compañeros mayores a la par de ellos. El óptimo maestro con sagaz conocimiento equilibró sus fuerzas y lo llevó hasta su límite sin mantenerlo allí por mucho tiempo.⁹⁶

Lo valioso de este relato es dar el testimonio de lo imprudente que es para quienes no están preparados para ciertas exigencias vocales tratar de abordar un repertorio que no está a su alcance. La manera de resolver las inquietudes del alumno en este caso en particular fue muy ilustrativa, ya que consideró que la corrección debería ser de provecho antes que punitiva. Para sacar de la cabeza al alumno la idea de que tenía mayores capacidades simplemente lo dejó tropezar y así indicar sus deficiencias. Comenzó el ejercicio y el joven Mancini se dio cuenta de que su audacia estaba fuera de proporción pues pasada la primera parte de los ejercicios se dio cuenta de su incapacidad para continuar y se comparó con un niño que emprende una carrera sin medir sus fuerzas y cae sin aliento.⁹⁷

96 *Ibid*, pp. 179-180: *Io fui scolare in Napoli per due anni di Leonardo Leo; ed ero in età allora di soli quattordici anni. Questo grand'Uomo costumava di scrivere ogni tre giorni un nuovo solfeggio a ciascun suo scolare, ma con riflessione di adattarlo alle forze, e all'abilità di ciascuno. Fra questi miei Collegghi, come suole, ve n'erano di quelli di maggior età della mia, e più formati per conseguenza, e più robusti di petto. Quindi il diligente, ed amoroso Maestro scriveva per quelli cose maggiori sì nel genere sostenuto, e sì nel genere d'agilità di voce: io voglioso di emulare i compagni, senza punto riflettere, nel presentarmi un giorno il Maestro un nuovo solfeggio, osservai, che non usciva dall'ordinario sistema, e facendomi coraggio, dissi: Signore, io credo di poter cantare i solfeggi degli altri miei Collegghi, quantunque siano di maggiore età, che io non sono, e di eseguirli al par di loro; l'ottimo Maestro, che coll'avveduto suo conoscimento bilanciato aveva le mie forze, e penetrato fin dove giunger potevo, né esser io da tanto;*

97 *Ibid*, p. 180: *Per correggermi con profitto, e togliermi quella qualunque capricciosa presunzione dal capo; soavemente mi secondò. Incominciai generoso il solfeggio, e sì mi riuscì sulle prime felicemente; ma che? m'avvenne come ad un bambino, che imprende una corsa senza misurar le forze, perciò mancandogli nel meglio la lena, cade stramazzone in terra. Le tante altre cose, che erano le più difficili, sì per il sostenere, come per il graduare, conobbi da me stesso in quel punto di non essere in istato di eseguirle: allora il Maestro con volto ridente a me rivolto: ho ammirato, disse, il vostro desiderio, lo lodo, ma non lo debbo secondare, perché turberei l'ordine del vostro studio, e farei il vostro danno; continuate pure a studiar con metodo, e con pazienza, che fra qualche tempo raggiungerete i Compagni, e gli uguaglierete con maggior gloria.*

Parece, ser que una de las premisas más importantes de la escuela de los maestros castrados era la graduación progresiva personalizada para las características de cada voz. El método era una planeación única para cada individuo dependiendo de su edad, su fuerza y su preparación musical.⁹⁸ Y se consideraba que el estudio de la voz debía hacerse en edad temprana para poder moldear convenientemente las habilidades que conllevan al entendimiento de la música; la espontaneidad en la reproducción de la *cantilena* se convertía en un acto automático, en un acto reflejo. Otro de los ejercicios más comunes para reafirmar la capacidad de los cantantes para permanecer en su línea melódica era la interpretación de duetos, lo que Mancini refiere es conveniente para acostumar el oído a sostener perfectamente la entonación, dominar la expresión y volverse práctico en graduar la voz para que se mezcle con la de su colega.⁹⁹

Ya que se ha desarrollado en la edad temprana la capacidad de reproducir melodías construidas sobre la relación armónica del *basso*, se ha condicionado una capacidad de relacionar las tensiones y distensiones del lenguaje musical (en este caso la tonalidad en completa plenitud), sobre el cual se está construyendo la habilidad del estudiante. De acuerdo con los preceptos de la vieja escuela, si esta habilidad no se consolidaba en esta primera etapa de educación, no se podía tener certeza de llegar a formar un cantante que, cumpliera con las competencias que exigía el entorno cultural y laboral de su momento histórico.

Si los Maestros de Música Vocal no completan y perfeccionan este primer estudio en la edad adecuada de cada uno de sus alumnos, no están seguros de poder lograrlo más tarde, ya que no encontrarán la naturaleza ni más flexible ni más dispuesta a obedecerlos.¹⁰⁰

98 *Ibid*, pp. 180-181: *Bel documento non men per gli studiosi, che per i Maestri. Documento, che se sarà appreso si può sperare, che i compositori Maestri scriveranno graduatamente i solfeggi all'età, ed alle forze de' loro scolari proporzionati; e gli accorti scolari eleggeranno al modo stesso i solfeggi a ciascheduna di essi adattati, ed al proprio dorso.*

99 *Ibid*, pp. 182-183: *Lo studio dei duetti è anch'egli necessarissimo per accostumare l'orecchio a reggere con perfezione l'intonazione, e per impossessarsi dell'espressione, e finalmente per rendersi pratico a graduar la sua voce, acciò perfettamente si unisca con quella del suo Collega.*

100 *Ibid*, p. 182: *Se i Maestri della Musica vocale non compiranno, e perfezioneranno questo primo studio nell'età convenevole di ciascun loro scolare, non son sicure di poterlo conseguire in appresso, poichè non troveranno la natura né più pieghevole, né più disposta ad ubbidirli.*

Una vez que ha transcurrido esta primera etapa en donde fluye con naturalidad la melodía, se procede a la práctica del recitativo, como medio de la ejecución del tono expresivo del texto y de la precisión de la afinación al momento de interpretar la música escrita en una partitura; de un hecho se procede al siguiente acto educativo:

Una vez que el alumno solventado este primer estudio, hay que introducirlo en el recitativo para acostumbrarlo no sólo al comenzar las sílabas de las palabras debajo de cada nota, sino para asegurar su entonación y hacer tome posesión del canto libre y verdadero del recitativo parlante. No aconsejo a los Maestros que utilicen un recitativo teatral, aunque sea uno escrito con reflexión.¹⁰¹

Toda una tendencia estilística para la exaltación del drama, para el lucimiento de la voz, era el rasgo distintivo de la música vocal en Italia y los compositores que han trascendido hasta nuestros días, eran mencionados como aquellos que podían con su música formar a los jóvenes aprendices. A través de la interpretación de las obras de estos compositores, se procedía a la unión de la habilidad para la ejecución de la *cantilena*, en las melodías y la propia *cantilena* del recitativo que tiene su ritmo y su cadencia particular. Hasta este momento esta descripción es bastante común, sin embargo, se encuentra un elemento que relaciona el proceso artístico y creativo dentro de un concepto meramente estético, con una metodología que va concatenando los límites de la producción canora, las formas musicales, el lenguaje armónico y la coherencia expresiva del texto, sobre el que se escribió la melodía para dar como resultado una obra musical relacionada con la ciencia, con el método científico en conjunción con la belleza:

Por eso, entre la colección de solfeggios debe figurar también la de las Cantatas de Alessandro Scarlatti, Cavalier d' Astorga, Bononcini, Gasperini y Niccolò Porpora, de las que hay docenas de ediciones impresas, verdaderamente dignas de tan grandes Maestros. Como decíamos en el artículo anterior, el recitativo tiene su propia cantilena, que no puede sufrir mudanza, ni debe salir de su declamación natural. En efecto, dichos Maestros han escrito admirablemente el recitativo, por lo que no se puede proponer ejercicio más útil a la juventud que éste, porque están

101 *Ibid*, p. 181: *Reso franco lo scolare in questo primo studio, deve farsi passare al recitativo per accostumarlo non solo a partir le sillabe delle parole sotto ciascuna nota, ma per rendergli sicura l'intonazione, e per farlo impossessare della sciolta, e vera cantilena del recitativo parlante. Io non consiglio i Maestri a servirsi d'un recitativo Teatrale, se pure non è di quelli scritto con riflessione.*

*escritos científicamente; si el estudiante se perfecciona con este estudio, podrá presentarse por primera vez en el Teatro, aunque sea joven de edad, será perfecto en el género de la declamación, y si ha sacado provecho, entonces podrá afirmar que incluso él también actuará bien.*¹⁰²

2.2 Aspectos técnicos del canto de los castrados

I. La respiración

En el tiempo en el que se escribieron los métodos de canto de los maestros castrados, no se había conceptualizado sobre los tres principios que serían parteaguas de los métodos de canto decimonónicos. Sin embargo, se hace mención tácitamente a estos principios que de manera sistémica se habían hecho parte de la enseñanza en la vieja escuela de canto italiana. Aunque no se contara con estudios sobre la anatomía ni fisiología del aparato vocal, se entendía la acción del canto como una acción espontánea de la mecánica sonora. La naturalidad del canto estaba ligada íntimamente con los reflejos de la risa, del llanto, la sorpresa, la defensa, emociones explosivas que conectan la respiración, la acción de cerrar las cuerdas vocales para producir sonido al hacerlas vibrar con el aire retenido en los pulmones y la modificación del tono expresivo dependiendo de la emoción que se quiere expresar con la voz. Pero bien, hablando estrictamente de procesos de análisis científico, de la respiración no se escribió prácticamente nada que describiera su fisiología ni su desarrollo. Tampoco se describió sobre el origen de la voz, es decir, sobre el principio mecánico del cuerpo sonoro que produce la vibración, que se convertirá en el habla o en el canto y tampoco se conceptualizó sobre la transformación de la voz

102 *Ibid*, p. 182: *Per questo tra la raccolta dei soffergi vi deve essere anche quella delle Cantate di Alessandro Scarlatti, del Cavalier d'Astorga, del Bononcini, del Gasperini, e di Niccolò Porpora, del quale ve ne sonno dodici di stampate, che sono veramente degne d'un sì gran Maestro. Come si disse nell'antecedente Articolo, il recitativo ha la sua cantilena, né può soffrire cambiamento, perché non può, né deve uscire dalla naturale sua declamazione. Gli anzi detti Maestri hanno scritto egregiamente il recitativo, né si può proporre esercizio di maggior utile alla gioventù di questo, perché son scritti scientificamente; se lo scolare si perfeziona con questo studio, potrà comparire la prima volta in Teatro quantunque giovane d'età, perfetto nel genere della declamazione, e se egli avrà fatto profitto, allora potrà afferire, che reciterà anche bene.*

en función de enriquecerla para hacerla más sonora o estéticamente más adecuada al tipo de música que interpretaba. El canto todavía se concebía desde el punto de vista puramente artístico, aunque el simple hecho de comenzar a hablar de él como un acto volitivo, hace que su esfera de acción se amplíe hasta el campo de la modernidad, en donde el andamiaje cultural está basado en el progreso a través del trabajo.

En relación con la respiración, se encuentra que la manera más efectiva de activar la capacidad de cantar frases largas, es mediante la correcta pronunciación de las vocales con la debida articulación de las consonantes que las unen y evitar a toda costa cortar las palabras y las frases para respirar. Algo que parece elemental pero que brindó un tipo de canto natural e históricamente referenciado, como el clímax de la edad de oro de los cantantes castrados, no tiene una conceptualización del término histórico *appoggio*, pero la forma de mantener activada la respiración y su conexión con la producción vocal, es através de la claridad de la pronunciación y el control del aire de los pulmones. Para Tosi, una vez corregida la dicción del estudiante debe pronunciar las palabras de diferente manera, sin ninguna afectación, de manera que sea capaz de transmitir diferentes emociones y cuidando, de que en ningún momento se pierda la emisión de ninguna sílaba, porque de no escucharse por el público se le está privando de la fuerza y mensaje de las palabras, además de que la voz daría el mismo efecto que un instrumento musical que no puede reproducir el texto. El no declamar correctamente las palabras, se consideraba un defecto notable en prejuicio del canto y por lo tanto no debía ignorarse. Lo notable es que el control de la respiración se dirija en muchos sentidos hacia la correcta enunciación de la poética, en no respirar en medio de una palabra ni de una idea, aunque sin empeñarse en sobrepasar la propia naturaleza de la respiración, pues se corre el riesgo de perder la belleza del canto.

Así, uno de los pilares en el canto no tiene mayor explicación que la correcta planeación sobre los sitios en las frases en donde se puede respirar para no alterar la expresión de la poética musical y dramática: “El maestro puede corregir al alumno con aquellas enseñanzas de las que se aprende a hacer buen uso de la respiración, de proveerse más allá de la necesidad de respirar y de escapar de los esfuerzos si

el pecho no resiste”¹⁰³ Se consideraba apropiado que en cada obra se planificara en donde se debía respirar sin que pareciera algo forzado, sino que fuera tan natural como respirar en la declamación: “En cada composición se haga conocer el sitio de respirar y de respirar sin fatiga, ya que hay cantantes que con el afán de quien sufre como los asmáticos, que luchando por recuperar el aliento en todo momento, llegan a las últimas notas *desfiatados* a muerte.”¹⁰⁴ Para complementar el entrenamiento del control de la respiración, se obligaba al estudiante a estar en contacto permanentemente con público, notable tanto en su posición social como musical con el propósito de acostumbrarse a la ansiedad y que causa la presencia de extraños; de esta manera, se aprende a dominar la agitación de la respiración y el temblor que ocasiona en la voz la falta de serenidad al momento de cantar ya que eso “disgusta a quien escucha y arruina de tal manera la composición que se llega a desconocer”¹⁰⁵.

Para Mancini, la respiración va adquiriendo mayor relevancia y el dominio de ésta se empieza a calificar como “arte”, es decir, deja de ser solo un reflejo natural relacionado con la declamación del texto, para tomar conciencia de que es un acto que por medio de la voluntad se entrena para mejorar su rendimiento. También es de resaltar que, aunque en este texto se habla de las escuelas de canto lideradas por los maestros castrados, se mencione a una mujer, Faustina Hasse, como dueña de todas las características que corresponden al dominio técnico de la voz, es decir, la afinación correcta a lo largo de la pieza, el dominio de la dinámica, la capacidad de mantener notas sostenidas y el control físico de la respiración:

Tenía una entonación perfecta y la posesión segura del canto spianato y del canto sostenido. El arte superfino de conservar y recuperar el aliento, y la elección de un sabor final. Todos estos eran dones sublimes en ella, perfectamente adquiridos y

103 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, p. 36: *Il Maestro può correggerne lo Scolaro con quegli insegnamenti da cui s'impara di far un buon uso del respiro, di provvedersene sempre più del bisogno e di sfuggir gl'impegni se il petto non resiste.*

104 *Ibid*, p. 37: *In ogni composizione gli faccia poi conoscere il sito di respirare e di respirar senza fatica, poiché ci sono de' Cantanti, che con affanno di chi sente penano come gli asmatici ripigliando stentatamente fiato ad ogni momento o arrivando all'ultime note sfiatati morti.*

105 *Ibid*, p. 38: *Disgusta chi lo sente e rovina talmente le composizioni che non si conoscono più per quelle che sono.*

*possedidos por el estudio asiduo, por los cuales se le hacía fácil cualquier ejecución con esa perfección, que debe combinarse con los debidos preceptos del arte.*¹⁰⁶

De igual manera se comienzan a desarrollar análisis y diagnósticos sobre los mecanismos de la respiración que no están funcionando correctamente. En realidad, se adelanta a su tiempo, ya que describe una problemática común en los cantantes que entran en la edad madura, aunque la referencia que utiliza Mancini se refiere a los 35 años, se puede suponer que, dado el promedio de vida en el siglo XVIII, esa era una edad en donde los años de juventud habían quedado lejos. Se refiere a la pérdida de elasticidad en los músculos que sostienen la respiración, por lo que se tiende a dejar la respiración sin profundidad, a tensar el mecanismo de emisión vocal y producir un sonido estridente:

*Naturalmente aturde de tal manera que nada menos por este defecto se hace insoportable, defecto que se ve y se manifiesta cuando el cantante empuja el aliento y tensa con violencia el fuelle de la voz; obsérvese que la entonación es entonces muy incierta, se pierde la claridad y ligereza de la voz, aumenta el ahogo y la angustia y el sufrimiento es el mismo para el que canta y para el que oye cantar.*¹⁰⁷

Nos encontramos entonces con una atención a la respiración y sus efectos más profunda que en Tosi, lo que prueba el avance en el pensamiento científico aplicado de manera incipiente en el arte del canto. Mancini hace una observación casi organológica, cuando describe la función del aire de los pulmones y la laringe con la cabeza de la flauta que se apoya en los labios para vibrar y producir sonido.¹⁰⁸ Así mismo, relaciona el control del aire de los pulmones con cada una de funciones técnicas e interpretativas, dejando claro que dentro del canto no existe una función más básica. En este momento, el único término que se utilizaba para la descripción técnica sobre el manejo de

106 MANCINI, Giambattista, *op. cit.*, p. 22: *Possedeva una intonazione perfetta, un sicuro possesso di spianare e sostenere di voce. L'arte sopraffina di conservare, e ripigliare il fiato, e la scelta di un gusto finito. Tutti questi furono in lei doni sublimi, perfettamente acquistati e posseduti mediante un assiduo studio, per mezzo del quale si rese a lei facile qualunque esecuzione con quella perfezione, che va unita ai dovuti precetti dell'arte.*

107 *Ibid*, p. 52: *S'intona naturalmente per modo ch'egli non men per quello, che per questo difetto si rende insoffribile, il qual difetto si vede e si manifesta quando il cantante spinge il fiato, e sforza con violenza i mantici della voce; e notate, che l'intonazione allora è incertissima, ruba la chiarezza e leggerezza della voce, accresce l'affanno e l'angoscia e il patimento è uguale di chi canta e di chi ode cantare.*

108 *Ibid*, p. 38

la respiración para el canto era el “*fiato*”, que significa aliento, respiración o aire en italiano, dependiendo del contexto. Se puede observar también una de las primeras reflexiones sobre la fisiología del aparato fonador, en el que la concepción artística queda fuera de todo análisis y se procede al estudio del origen de voz como un fenómeno físico en un contexto más científico:

También es cierto, según los fisiólogos, que los dos pulmones son instrumentos, que contribuyen a hablar y cantar con mayor o menor fuerza según la medida y que ellos y el tórax son más o menos grandes y capaces de recibir y expulsar el aire; pero luego, dicho lo mismo, también es cierto que los pulmones no son los verdaderos órganos que forman el habla y la voz. Estos se forman en la garganta y en la boca por medio del flujo y reflujo que hace el aire al pasar por estas partes en el tiempo de la inspiración y la respiración. El aire de los pulmones actúa sobre la laringe al cantar, así como actúa sobre la cabeza de la flauta, que se apoya en los labios para tocar. No son los pulmones los que cantan; estos no hacen sino administrar la materia, es decir, el aire; asimismo, no es esto lo que hace agradable el sonido de la flauta, sino que son los dedos los que le dan las diferentes modulaciones. Así mismo son los órganos de la voz, la laringe, la glotis, la úvula, el velo palatino, el paladar, la lengua, los dientes y los labios, son aquellas partes que dan las diferentes modulaciones a la voz cantada.¹⁰⁹

Cuando Mancini menciona uno de los puntos centrales sobre la construcción técnica de la voz en la escuela italiana, en específico la unión de los registros de la voz, pondera al *fiato* como base para ligar la voz de una anota a otra con perfecta proporción y unión tanto en movimiento ascendente como descendente. En la medida en la que el cantante no interrumpa la emisión de una frase para respirar, el sonido tenderá a ser más bello y se perfeccionará por medio de una graduación

109 *Ibid*, pp. 37-38: *È vero altresì, al dire dei Fisiologici, che i due polmoni sono instrumenti, che contribuiscono al parlare e cantare con maggior e minor forza a misura, che egli ed il petto sono più, o meno ampi e capaci a ricevere ed espellere l'aria introdottavi; ma poi al dire de medesimi, è anche certo, che i polmoni non sono i veri organi che formano la loquela e la voce. Queste si formano nella gola e nella bocca del flusso e riflusso che fa l'aria nel passare da queste parti nel tempo della inspirazione e respirazione. L'aria de' polmoni agisce sopra la laringe nel canto, com'ella appunto agisce nella testa del Flauto, che s'appoggia alle labbra per suonare. Non sono i polmoni che cantano; questi non fanno, che somministrare la materia, cioè l'aria; così pure non è questa, che rende grato il suono del Flauto, ma sono le dita, che gli danno le diverse modulazioni. Così pure gli organi della voce sono, la Laringe, il Glotte, l'Uvola, il Velo Palatino, il Palato, la Lingua, i denti, e le labbra, sono quelle parti che danno le diverse modulazione alla voce del canto.*

de la salida del aire para producir la voz al pasar de una nota a la otra sin tener que interrumpir para tomar aire.¹¹⁰ Para esto, los ejercicios de entrenamiento o de vocalización (*solfeggiò*) deben ser en notas sostenidas, con movimientos y saltos regulares, en donde se pueda respirar en notas que van a descender y se debe abstener de tomar aire, en las notas previas al ascenso melódico o que son previas a un salto ascendente. Se pretende con esto fortalecer los músculos que controlan la respiración, en el caso de que el alumno sea de *petto debole* (pecho débil), en adición a que estos ejercicios deben ser cortos y de intervalos pequeños, en modo lento para que la voz tenga oportunidad de expandirse a su capacidad. No obstante, el cuidado inicial de un instrumento de menor condición es muy similar al de uno robusto, porque, de no acostumbrar a la voz, sea cual fuere, a sostener el sonido al pasar de una nota a otra sin respirar entre las notas, la voz podría debilitarse.¹¹¹

Por tratarse de un cantante con mucha experiencia, el autor puede dilucidar que cada una de las funciones básicas del canto están construidas a partir de un buen *fiato* y que las dificultades técnicas no podrían resolverse sin tener claro el papel de la respiración para solventarlas. Así, el *portamento* se entiende como el pasar de una nota a la otra con la voz en proporción y unión, tanto al ascender como al descender y será más bello y perfeccionado a medida que no tenga que interrumpirse para tomar aire, porque se debe producir una justa y limpia graduación en la salida del aire que produce la voz.¹¹² Es precisamente en el portamento en donde Mancini explica la razón por la cual, se recomienda el entrenamiento de las notas ligadas en forma descendente: se trata de un proceso de diagnóstico, en donde se detecta la parte más perezosa de la voz y se vocaliza unas notas más agudas, en donde se tenga mejor emisión vocal para concientizar esa posición de articulación vocal y del uso de la respiración para comenzar a “sujetarla” y aguantar esta posición de la parte más firme a la parte más débil.¹¹³

110 *Ibid*, pp. 91-92

111 *Ibid*, pp. 92-93

112 *Ibid*, pp. 91-92

113 *Ibid*, p. 93: *Ella è per guadagnare così e soggettare quella porzione di voce che si osserva di sua natura la più pigra e mal atta all'esecuzione.*

De acuerdo con Mancini este tipo de ejercicio se consideraba como una regla para vencer la dificultad de ascender con la misma calidad de voz que en los graves, y con ese acto práctico se puede demostrar con toda claridad que se debe tomar la primera nota y, sin tomar aire, se debe pasar a otra nota con la misma graduación, intensidad y calidad de sonido. Esto permite desarrollar el control de la respiración que parecerá muy larga por la economía de su uso, todo bajo el precepto de que es la pared abdominal y los músculos intercostales los responsables de retener, graduar y retirar la voz.¹¹⁴

Mancini añade otro término de gran trascendencia, que hasta el día de hoy se utiliza como la descripción de una voz capaz de colorear el tono expresivo y las emociones. Se trata del concepto del *chiaroscuro*, mencionado una sola vez en todo el tratado de Mancini, aunque no se trataba de una novedad o invención, porque Tosi también lo utiliza en su tratado y lo menciona al igual que Mancini, una sola vez. Aquí lleva esta explicación al campo de la ejecución y relaciona los efectos musicales y vocales para la construcción de la interpretación. Así, menciona la construcción musical como el medio para conseguir la comunicación con los escuchas: los adornos y cadencias, la expresividad de las palabras, el manejo de las dinámicas a través del *scivolato* y la *mesa de voce*, y especialmente en el *tempo allegro* esta combinación de *forte* y *piano* para conformar el *chiaroscuro* como parte sustancial de la ejecución del cantante.¹¹⁵ Mancini describe este concepto en términos de la construcción técnica de la voz, mencionando al *fiato* como base de la producción vocal, pero añade que esta debe basarse en las letras A y E para producir un *chiaroscuro* efectivo y de calidad en la *cantilena*. Con este recurso, es posible colorear la voz en todo género de canto y al tener que sostener la voz para terminar las frases, se perfeccionará el control de una respiración ligera que proporcione elasticidad a la voz, ya que de otra forma el canto “se interrumpiría si en su ejecución se mezclaran sofocaciones o pesados suspiros.”¹¹⁶ Sobre el tema de las vocales se hará posteriormente una reflexión, sobre la propuesta del uso de la “i” por Tosi, que la considera benéfica y no como una vocal prohibida.

114 *Ibid*, p. 94

115 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, pp. 112-113

116 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, p. 95

Otro de los términos que aparece relacionado intrínsecamente con el control de la respiración es la *messa di voce*, el cual se describirá posteriormente con detalle, sólo se mencionará de momento, que es la producción vocal de una nota sostenida que va del *piano* al *forte* y viceversa y que no puede ser ejecutado tratando de introducir notas de adorno, porque al desconocer la manera de conservar la respiración, no es posible terminar las cadencias y se ven obligados a cantar inadecuadamente u omitir la nota final y no debe ejecutarse como parte de los recursos la *messa di voce* hasta ser capaz de dominar el *fiato*.¹¹⁷ Pero el *trillo* (trino) y el *mordente* también tienen su origen en el *fiato*, así como las cadencias con sus respectivos adornos.¹¹⁸

Más allá de cualquier tipo de interpretación, juicio o enunciado sobre la respiración, sus técnicas para el canto en la era de los castrados, las evidencias permiten verificar que no había ninguna alusión a algún tipo de atención en los músculos que intervienen en ella; no se menciona en ningún término la pared abdominal, los músculos intercostales o los músculos de la espalda baja. Independientemente del poco conocimiento en la anatomía y la fisiología del aparato fonador en su conjunto, no se mencionaban sensaciones específicas que nos remitan a alguna técnica de respiración. La mención de un bien respirar, no da claridad sobre el procedimiento o la sensación sobre dominio del control del aire necesario, para la interpretación de un repertorio tan complejo como el escrito en los siglos XVII y XVIII. Mannstein atribuye a Pachierotti, uno de los grandes cantantes castrados, la siguiente frase: “Prepara bien la voz, respira bien, pronuncia claramente y tu canto será perfecto”.¹¹⁹ Sin embargo, la subjetividad a la que puede ser sometida esta premisa, no permite tener datos precisos sobre la mecánica utilizada en la respiración del canto de los castrados. Queda de manifiesto que el control del aire y su manipulación para el canto, se entrenaba a través de la correcta ejecución de las frases, porque esa música era compuesta por músicos conocedores de

117 *Ibid*, pp. 101-103

118 *Ibid*, pp. 108-122

119 MANNSTEIN, H. F. : *Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*. Dresden und Leipzig: Arnoldishen Buchhandlung, 1834, p. VII: *Mettete ben la voce, respirate bene, pronunciate chiaramente ed il vostro canto sarà perfetto.*

la proporción necesaria para que, en un gran lucimiento vocal, fuera posible ejecutarla con el entrenamiento adecuado.

A pesar del anacronismo en el que habían caído los cantantes castrados en el siglo XIX, todavía se encuentra en este siglo un método de uno de los más grandes representantes de esta estirpe casi extinta. El célebre Girolamo Crescentini, reconocido en Francia en la corte de Napoleón I como maestro de canto de la familia real, a pesar de que en aquel país nunca tuvieron aceptación este tipo de cantantes. Este cantante no se caracterizó especialmente por la práctica de una ornamentación inmoderada, por el contrario, apelaba a la expresión de los sentimientos y las emociones por medio del color vocal como sustitución de los adornos vocales.¹²⁰ Es conocido también por ser el maestro de Isabella Colbran, lo que podría trazar una línea imaginaria en el tiempo sobre la tendencia decimonónica que suprimía la ornamentación en beneficio de la expresión. En tanto, el tema de la respiración describe un defecto al cual evitar que se hiciese sumamente recurrente en textos posteriores a su método y que no se detallaban como algo de especial atención en los primeros tratados, posiblemente porque las exigencias en cuanto al volumen y diámetro vocal requeridos para cantar en teatros cada vez más grandes provocaban una especie de estrés en la respiración, reflejado en la producción de ruido al momento de la inspiración:

También es necesario que el alumno evite hacer oír que toma la respiración. Es un falso principio que algunos cantantes afirman que para dar expresión es necesario hacer sentir el momento en que se respira; hay pocas circunstancias en las que el carácter de la canción requiere este método. Es en los arranques de furia, de alegría

120 GROVE, George: *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Stanley Sadie, 1992, Vol. I, pp.1005- 1006: *After his studies in Bologna under Lorenzo Gibelli he made his debut in 1776, in Fano, in female roles and in 1781, in Treviso, as primo uomo. He sang in Naples (1787-9) and in the most important Italian Theatres, in London (1785) and from 1798 to 1803 in Lisbon, where he was also manager of the S. Carlo Theatre. In 1805 he was in Vienna and from 1806 to 1812 in Paris at Napoleon I's court as singing teacher to the royal family. When he returned from Italy, he was appointed singing teacher at the Bologna Conservatory and from 1825 at the Naples Royal Conservatory. His style can be placed in the general return to patetico at the end of the 18th century and his ornamentation was never immoderate. Stendhal said that no composer could have written the infinitely small nuances that formed the perfection of Crescentini's singing in his aria "Ombra adorata aspetta", inserted into Zingarelli's *Giulietta e Romeo*. Isabella Colbran was among his pupils*

*o de dolor que uno puede permitirse respirar interrumpida, entrecortada o dolorosamente aspirada. En las otras emociones hay que evitar siempre hacerla oír para no privar al canto del encanto y de la dulzura que requiere: el cantor debe estar imbuido de esta verdad, que siempre que la ejecución de una pieza parece para ser doloroso, hace compartir el mismo cansancio a quienes lo escuchan.*¹²¹

Este tema se relaciona directamente con la posición de la boca y la expresión relajada del rostro, algo que será desarrollado con más detalle en los próximos capítulos.

II. De la posición de la boca

Uno de los preceptos más firmes en cuanto a la emisión vocal, se refieren los primeros métodos de canto de los maestros castrados, es la posición sonriente de la boca, postura técnica que ha perdido completamente su vigencia en la estética vocal actual. Aunque Tosi no escribió un capítulo expreso sobre la posición de la boca, ni hace énfasis en justificar la necesidad de mantener la sonrisa al momento de cantar, si hace una observación en cuanto a preferir la dulzura de una sonrisa que una expresión de gravedad. Esto también da la certeza de que Tosi no enfatizó ni estableció como condición del canto que esta posición de la boca fuera determinante para un resultado óptimo, a pesar de que cuando se habla de esta estrategia del canto, se afirma que todos los autores tenían una postura homologada al respecto: “Corríjale rigurosamente si hace muecas o expresiones con su cabeza y rostro, principalmente de su boca, la cual debe estar compuesta de

121 CRESCENTINI, Girolamo: *Raccolta di Esercizj per il Canto all'uso del Vocalizzo con Discorso Preliminare. Recueil d'Exercices pour la vocalisation musicale avec un discours préliminaire*. Paris : Au Mont d'Or, Rue Saint Honoré, No. 123, près de celle des Poulies, 1812, p. 9 : *Il faut aussi qu'un Elève évite de faire entendre, qu'il prend la respiration. C'est un faux principe que celui de quelques chanteurs, de prétendre que pour donner de l'expression, il soit nécessaire de faire sentir le moment où l'on respire ; il n'y a que peu de circonstances où le caractère du chant comporte cette méthode. C'est dans les accès de fureur, de joye ou de douleur, qu'on peut se permettre la respiration entrecoupée, apparante, ou péniblement aspirée. Dans les autres caractères, on doit toujours éviter de la faire entendre, afin de ne point ôter au chant, le charme et la douceur qu'il exige : il faut que le chanteur se pénétré de cette vérité, que, toutes les fois que l'exécution d'un morceau paraît lui être pénible, il fait partager la même fatigue à ceux qui l'écoutent.*

una manera (si el sentido de las palabras lo permite) que se incline más a la dulzura de una sonrisa, que a la gravedad severa”.¹²²

Mancini, sin embargo, hace un planteamiento profundo sobre el uso de la sonrisa durante el canto e incluso, dedica un capítulo entero para reflexionar acerca de las bondades sobre esta práctica detallando la manera de abrir la boca, porque considera sobre este tema haber hecho las suficientes conclusiones a partir de la experiencia de sus maestros y del resultado de su propia experiencia:

*Ya que en todos estos artículos míos he explicado fielmente mis pensamientos y las meditaciones hechas para la elección de la voz adecuada para el oficio de cantor; así que en esto veréis más que en ningún otro la fidelidad con que os explico las reglas de la posición de la boca; reglas que he extraído de mis Maestros gota a gota, y de mi única y desnuda experiencia de muchos años.*¹²³

De acuerdo con Daniela Bloem-Hubatka el cantar con una posición de sonrisa ayuda a relajar las tensiones, mejorar el estado de ánimo e incluso mejorará la apariencia por la expresión que levanta las mejillas. Agrega que esta posición, rejuvenece incluso a cualquier voz ya que se favorece la producción de las vocales claras, lo que da apariencia siempre de una voz más joven que la “edad real del cantante”:¹²⁴ esta es una descripción que confía plenamente en los postulados de Mancini, quien es dogmático al describir la producción vocal, misma que estaba respaldada por una idea estética colectiva, ya que la práctica daba la certeza de un resultado óptimo para las exigencias estilísticas de ese momento histórico. Por esa razón, Mancini considera que los maestros son los principales responsables de que se dé continuidad al tipo de enseñanza que fortalece el canto representativo de los maestros castrados y quien está fuera de esta línea puede perturbar el orden establecido por ellos:

122 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, p. 16: *Lo corregga rigorosamente se fa smorfie di testa, di vita, e principalmente di bocca, la quale deve comporsi in guisa (se il senso delle parole lo permette) che inclini più alla dolcezza d'un sorriso, che ad una gravità severa.*

123 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, p. 61: *Siccome in tutti questi miei Articoli io ho esposto fedelmente i miei pensieri, e le meditazioni fatte per la scelta della voce atta alla professione del canto; così in questo vedrete più che in ogni altro risplender la fedeltà, con cui vi espongo le regole della posizione della bocca; regole che io ho tratte da' miei Maestri a goccia a goccia, e dalla sola, e nuda mia esperienza di tanti anni.*

124 BLOEM-HUBATKA, Daniela, *op. cit.*, p. 75

Antes de entrar en detalles sobre la verdadera y buena posición de la boca, digo primero que de los defectos y falsas posiciones que he encontrado en los alumnos, para hacer justicia, a veces los Maestros no son menos culpables. Y en cuanto a estos, el primer precepto para cualquiera que se comprometa a enseñar y ser maestro de canto es que no se compromete a enseñar si antes no sabe que está dotado de esos dones de la naturaleza y del conocimiento, y sabe, que forman perfectamente a un Maestro. Debe tener un conocimiento penetrante para reconocer todos los defectos en el alumno y un conocimiento sólido para poder corregirlos y enmendarlos: esta es la capacidad que nunca se puede adquirir excepto después de un largo estudio realizado bajo la dirección de otros profesores de valor probado.¹²⁵

Mancini tenía la plena convicción de que el maestro era el responsable de la continuidad en la enseñanza, hoy de las buenas costumbres en el canto y confiaba plenamente hoy en la herencia cultural que se transmitía de generación en generación, entre los maestros castrados. La comunicación era considerada como el don más importante hoy para transmitir de manera fácil y sencilla las reglas del arte, porque resultaba para Mancini una cosa muy dura adquirirla con el estudio.¹²⁶ De cierta manera, parecía que aquellos preceptos muy fáciles de identificar, se podían convertir en un obstáculo por su propia obviedad: los principios obstruyen.

El primer defecto es el de abrir mal la boca, parece a primera vista el más fácil de corregir; pero este defecto, aunque es el más común, no es el más fácil de ser corregido. Lo primero que dice un Maestro a un alumno, y que lo canta, y lo vuelve a cantar, y en voz baja, y en voz alta: abre la boca; y así cree haber cumplido con su deber. No en mi opinión; es mejor explicar con gracia al pobre joven inexperto y tosco cuál es exactamente la verdadera posición de la boca; y vuelves y se lo vuelves a explicar, porque aquí está el punto: Pricipiis obsta.¹²⁷

125 MANCINI, Giambattista, *op. cit.*, pp. 61-62: *Prima di entrare in punto sulla vera, e buona posizione della bocca, premetto, che dei difetti, e false posizioni, che ho ritrovate nelli scolari, a far giustizia, tal volta sono colpevoli non meno anche i Maestri. E quanto a questi il primo precepto per uno, che si mette nell'impegno d'insegnare, e fare il Maestro di Canto, si è, che non imparanda ad istruire se prima non si conosce fornito di quei doni di natura, e cognizioni, e sapere, che formano perfettamente un Maestro. Egli deve avere una penetrante cognizione a conoscer nello scolare tutti i difetti, ed un sodo sapere per saperli correggere, ed emendare: Capacità è questa, che non può mai acquistarsi se non doppo lungo studio, e studio fatto sotto la direzione d'altri Professori di sperimentato valore.*

126 *Ibid*, p. 62: *Il dono poi di natura più necessario d'un Maestro si è una buona comunicativa, con cui possa comunicare allo scolare le regole dell'arte nella maniera più facile, e più piana; dono, di cui non fu liberale la natura a tutti, e che durissima cosa, e rara è l'acquistarlo con lo studio.*

127 *Ibid*, p. 63: *Il primo difetto si è di aprir male la bocca, pare a prima vista il più facile a correggersi, ma questo difetto, quantunque il più comune, non è il più facile ad esser corretto. La prima cosa, che un Maestro dice allo scolare, e che la canta, e ricanta, e a voce bassa, e*

Convenía entonces, que desde el principio el alumno aprendiera a abrir bien la boca y lo aprendiera según las reglas y no a su voluntad. Era considerado de mucho valor, que un joven principiante aprendiera desde un inicio a saber situar esa posición de una leve sonrisa, porque de ésta, de acuerdo con Mancini, provenía la claridad de la voz y la pulcritud de la expresión. De la misma manera, se consideraba que una posición defectuosa de la boca al momento de cantar hola viciaba la cantilena y daba al cantante un aspecto ridículo y hasta repulsivo,¹²⁸ pues se consideraban muchas posiciones de la boca como falsas, de las que se hace una descripción con el propósito de evitarlas.

Se describe en primera instancia, la reacción de los jóvenes que escuchan repetidamente por parte de su maestro que abra, la boca al cantar, lo que da como resultado una expresión antinatural, que Mancini compara con la apertura de un pequeño horno en la boca, y si el maestro no corrige lo que los alumnos no pueden hacer por inmadurez, no podrán darse cuenta que las mandíbulas estiradas no permitirán una emisión espontánea y clara, por el contrario la voz será oscura y pesada. Esta premisa no es muy aceptada en la actualidad, debido al cambio y evolución del repertorio que se volvió más voluminoso y sostenido en la región aguda de las voces, dejando de lado la ligereza de las florituras del repertorio barroco y clásico. Sin embargo, esta información es sumamente valiosa para el entrenamiento de las voces jóvenes, y preservar la claridad y longevidad de cualquier cantante:

Se ha observado a muchos jóvenes que cuando escuchan decir repetidas veces que abran lo boca, la abren ellos, lo que verías como abriendo un pequeño horno en su boca... pero si éstos por mala suerte se encuentran en un Maestro imperativo, que no sabe corregirlos, nunca podrán por sí mismos en su juicio inmaduro darse cuenta que la apertura desregulada de la boca los reduce, y la voz se vuelve en el garganta, y menos aún podrán darse cuenta de que las mandíbulas que quedan así

a voce alta: aprite la bocca; e crede così di aver soddisfatto al suo dover. No a mio giudizio; conviene spiegare con grazia al povero giovane inesperto, e rozzo qual sia precisamente la vera posizione della bocca; e torni a rispiegarlielo, perché qui sta il punto: Pricipiùs obsta.

128 *Ibid*, p. 63-64: *Conviene, che da bel principio l'allievo apprenda, e sappia aprir la bocca bene, e sappia aprirla secondo le regole, e non sua voglia. Io valuto questo saper bene aprire la bocca in un principiante, e saper ben situarla, tanto che, siccome da questa proviene la chiarezza della voce, e la nettezza della espressione; così per il contrario la posizione difettosa della bocca vizia assolutamente la voce, rende disgustosa la cantilena, ridicolo il Cantante, e ributtante per l'aggiunta della sconciatura del volto.*

*estiradas privarán, en consecuencia, a la voz de esa claridad natural tan necesaria para que la voz salga del órgano fácilmente. Así que, si permanece inalterada la situación mal pensada de la boca en el estudiante, el pobre cantará, pero con voz ahogada, cruda y pesada.*¹²⁹

También se hace referencia a quienes apenas abren la boca creyendo que están en la posición correcta. Por lo regular le dan forma redonda a la boca y en ocasiones igualan la lengua con los labios, lo que hace que la voz se quede en la garganta, que el sonido se nasalice y que se pronuncie con siseo. Mancini detecta diferentes defectos vocales, a partir de la conformación y articulación de las palabras y detecta que la lengua no debe obstaculizar la salida del sonido, por el contrario, debe contribuir a la correcta pronunciación y a la claridad de las vocales. Estas reflexiones bastante obvias en nuestro tiempo, fueron los primeros análisis sobre la construcción del timbre vocal y el manejo del tono expresivo, a través de la manipulación del tracto vocal. Sin duda, la experiencia sonora en cuanto a la emisión vocal, era mucho más rica que los primeros atisbos de teorización sobre el canto, sin embargo, remitirse a las fuentes de primera mano, nos permiten una interpretación mucho más rica, especialmente si se conoce la experiencia de la ejecución del canto de manera activa; la recreación de los procesos de enseñanza en el siglo XVIII, no parece en modo alguno lejanos a las experiencias cotidianas de los salones de canto en la actualidad. La construcción de la mecánica y articulación vocal hoy no han cambiado en siglos y aunque pueda parecer anacrónico el relato de Mancini, es algo que sucede con frecuencia en la actualidad:

Por el contrario, se ha observado a otros que creyendo que están posicionando correctamente la boca, la abren, pero apenas la abren... le dan forma redonda... y para colmo... hacen la lengua igual a los labios. Esta posición monstruosa produce

129 Ibid, pp. 64-65: Si sono osservati molti giovani, che al sentirsi dire replicatamente aprite la bocca, l'aprono essi, che voi vedreste come aprirsi un piccolo forno in bocca... ma se questi tali per mala sorte s'incontrano in un Maestro imperito, che non sappia correggerli, non potranno mai eglino da se soli per l'immaturato giudizio accorgersi, che lo sregolato aprimento di bocca gli riduce, e ritorna la voce in gola, e tanto meno potranno poi avvedersi, che le fauci restando così tese, verrà in conseguenza tolta alla voce quella naturale chiarezza tanto necessaria, perché dall'organo facile ne esca la voce. Quindi se resta la mala ideata situazione di bocca nello scolare inemendata, canterà il poverino, ma con voce affogata, cruda, e pesante.

tres efectos muy monstruosos: primero, en lugar de poner la voz en el aire, la llevan a la garganta: segundo, hace que el joven cante con saña con la nariz; y en tercer lugar, lo hace pronunciar con tartamudeo y ceceo. La razón que da la experiencia es que en el primer caso, al no estar la posición de la lengua en su lugar natural, la salida de la voz no puede ser sonora, porque golpea el paladar y queda atragantada en la garganta. En el segundo caso la razón misma es válida, porque como la voz se ve impedida de salir por el grosor de la lengua, además del defecto en la garganta, adquiere el vicio de la nariz. En el tercer caso, por último, es demasiado natural que al pronunciar con la lengua agrandada, deba surgir necesariamente la inconveniente deformidad de pronunciar como un tartamudo y balbuceante.¹³⁰

Al parecer, de acuerdo con la estética del canto de los castrados y la sonrisa que se esbozaba al momento de la emisión vocal, se tendía a cantar frecuentemente con los dientes cerrados y apretados, lo que provoca el máximo de los defectos, el cual traiciona totalmente la voz al no permitir escuchar su extensión y no permitir articular con claridad las palabras.¹³¹ Se consideraba que estos defectos, una vez introducidos en la práctica de un joven cantante se podrían volver incorregibles. Es el maestro el que debe ejemplificar la posición de la boca, pero se debe de acompañar con la fuerza natural del pecho y la posición recta de la garganta, por lo que no es suficiente señalar a un alumno si abre mucho o poco la boca.¹³²

130 *Ibid*, pp. 65-66: *Se ne sono osservati degli altri al contrario, i quali credendo di ben situare la bocca, l'aprono, ma l'aprono appena... gli danno rotonda la forma... e per colmo di errore... agguagliano la lingua al pari delle labbra. Questa posizione mostruosa produce tre mostruosissimi effetti: primo, invece di metter la voce in aria, la porta in gola: secondo, fa che il giovine canti viziosamente col naso; e per terzo, il fa proferire da bleso, e scilinguato. La ragione, che dà l'esperienza, si è, che nel primo caso non essendo la giacitura della lingua nel suo luogo naturale, non può l'uscita della voce esser sonora, perché urta nel palato, e resta strozzata in gola. Nel secondo caso vale la ragione stessa, perché restando per la grossezza della lingua impedita l'uscita della voce, oltre il difetto della gola, acquista il vizio del naso. Nel terzo caso finalmente è troppo naturale, che pronunziando con l'ingrossata lingua, ne deve necessariamente nascere l'inconveniente deformità di proferire da scilinguato, e da bleso.*

131 *Ibid*, p. 66: *Moltissimi poi soni quelli, che cantano a denti chiusi, e serrati. Il cantar a questo modo fra denti è il massimo fra i difetti; difetto che, che totalmente tradisce la voce, poiché non lascia udire la sua estensione, e non lascia né con nettezza, né con chiarezza articular le parole.*

132 *Ibid*, p. 67: *Ora tali difetti di bocca una volta introdotti in un giovane si rendono come moralmente inemendabili: difetti, che deturpan la voce, mercecchè essendo a parer mio la bocca Maestra direttrice, e regola della voce; in quella maniera che si situa la bocca, e in quella che si forma, risuona la voce; ma deve essere accompagnata dalla forza naturale del petto, e dalla diritta posizione della gola, come leggerete in appresso. Quindi è, che inutili saranno sempre tutte le correzioni de Maestri, che declamano dicendo, voi aprite troppo la bocca; e voi troppo*

Uno de los brevísimos momentos en que el carácter conceptual del texto de Mancini se abandona, para dar paso a un criterio práctico y lúdico para la enseñanza del canto, se refiere a un ejercicio práctico en el que el maestro relata una estrategia para relajar los músculos del cuello y evitar tensiones, que llevan a la deformación del gesto y muy seguramente a una posición incorrecta de la boca al momento de cantar; simplemente el maestro baila con sus estudiantes, entendiéndose que el tipo de baile en el barroco procuraba, en todo momento una verticalidad del cuerpo y un equilibrio del peso del mismo sobre la cadera y los pies. Esta sencilla estrategia, lograba el balance del peso de la cabeza sobre el cuerpo evitando la tensión de los músculos del cuello:

*Por mi parte, con mis alumnos siempre he hecho de profesor de baile, los llamaba uno a uno delante de mí, y después de haberlo, colocado en la situación adecuada, hijo, le decía, ten cuidado, fijate... mantén la cabeza erguida... no la inclines hacia adelante... no la echas hacia atrás... sino directo a lo natural; así las partes de la garganta permanecen blandas. Porque si la cabeza cuelga hacia adelante, las partes de la garganta se tensan inmediatamente, y se tensan si cuelga hacia atrás...*¹³³

Finalmente, en un texto de completa claridad se deja de manifestar que, la posición correcta de la boca para el canto es aquella similar a una sonrisa natural que permita apreciar los dientes de arriba separados un poco de los de abajo, algo que parecía una costumbre implementada desde hacía mucho tiempo, porque se hace referencia a los profesores del pasado y a las reflexiones y experiencias del presente. No hay duda, que este postulado era fundamental para el tipo de canto aceptado técnica y estilísticamente en el transcurso del siglo XVIII y sus tiempos inmediatos del pasado:

Abora ten presente esta regla mía, que con mucho gusto te la doy como regalo. Regla, que saqué de mis Grandes Profesores y del infatigable estudio que hice de todas las reflexiones y advertencias que me dieron. Regla probada por mí y por mis alumnos, adoptada por todas las buenas escuelas de la antigüedad y por los

poco; voi poi cantate fra denti. Dica il Maestro precisamente le regole, e gli mostri vis-a-vis qual è la vera, e la perfetta posizione di bocca.

133 *Ibid*, p. 67: *Io per me con miei scolari l'ho fatta sempre a guisa di Maestro da ballo, li chiamavo ad uno ad uno innanzi a me, e dopo d'averlo acconciato nella giusta situazione, figlio, gli dicevo, attento, badate... alta la testa... non la piegate avanti... non la buttate indietro... ma diritta al naturale; così le parti della gola resto molli. Perché se la testa vi pende avanti, le parti della gola si tendono subito, e si tendono, se vi pende indietro.*

*modernos profesores dignos. He aquí: esto es, que todo cantor debe poner la boca como suele ponerla cuando sonríe naturalmente, esto es, de tal manera que los dientes de arriba queden perpendicular y moderadamente separados de los de abajo.*¹³⁴

A pesar de la insistencia del autor en tener completa claridad en las vocales, también pide que la expresión de la plácida sonrisa y ningún tipo de exageración en la pronunciación, deformen la boca y la expresión. Se afirma que las cinco vocales deben poder emitirse con una posición de la boca muy parecida, postura que puede ser completamente contraria a diversas escuelas de canto de la actualidad, sin embargo, en la tratadística se encuentran autores muy fieles a ella. Se verá en capítulos posteriores que autores como Manuel García Jr., compartía plenamente este principio, porque afirmaba que la verdadera boca del cantante se encuentra en la faringe:

*Por tanto, es conveniente que el Maestro haga saber a su alumno con pruebas evidentes, que esta misma posición debe usarse en toda articulación de vocales; y para convencerlo de la verdad absoluta, hágale pronunciar las cinco vocales A, E, I, O, U, con la posición indicada de la boca, y verá que ésta no recibe otro cambio que en pronunciar la O y la U, porque al pronunciar la vocal O requiere sólo un cambio casi invisible de la boca: y al pronunciar la vocal U los labios deben moverse un poco hacia adelante juntos; y de esta manera la boca no se aparta de su movimiento natural, sino que permanece en su ser original, y evita y esquiva todas las perniciosas caricaturas. Sin embargo, no se debe creer por eso que la boca deba ser privada de su movimiento habitual, y que le conviene necesariamente, no sólo para explicar bien las palabras, sino también para difundir y aclarar la voz de aquel signo, que el mismo arte nos enseña. ..*¹³⁵

134 *Ibid*, pp. 67-68: *Tenete ora a mente questa mia regola, che io di buona voglia ve ne faccio un dono. Regola, che io ho ricavata dai miei Gran Professori, e dallo studio indefesso da me fatto di tutte le riflessioni, ed avvertimenti, ch'eglino mi davano. Regola sperimentata da me, e sopra de miei scolari, adottata da tutte le buone scuole dell'antichità, e de moderni Professori valenti. Eccola: questa si è, che ogni Cantante deve situar la sua bocca come suole situarla quando naturalmente sorride, cioè in modo, che i denti di sopra siano perpendicolarmente, e mediocrementemente distaccati da quelli di sotto.*

135 *Ibid*, pp. 69: *Conviene dunque, che il Maestro faccia conoscere con evidenti prove al suo scolare, che questa medesima posizione deve servire in ogni articolazione di vocali; e per convincerlo con l'assoluta verità, gli faccia pronunziare le cinque vocali A. E. I. O. U., con l'indicata posizione di bocca, e vedrà, che questa altro cambiamento non riceve, che nel proferire l'O e l'U, perché nel pronunziare la vocale O obbliga solo una quasi invisibile mutazione di bocca: e nel pronunziare la vocale U si devono un poco unitamente avanzare le labbra; e in tal maniera la bocca non si allontana dal moto suo naturale, ma resta nel suo primiero essere, ed evita, e scansa tutte le perniciose caricature. Non per questo però si deve credere, che debba la bocca restar priva di quel suo moto consueto, e che di necessità le si*

En este periodo de la historia, no se había contemplado la acción del cierre de la glotis para la producción vocal, y no hay datos referidos sobre la fisiología de las cuerdas vocales como cuerpo vibrante del sonido. Un término usado en los siglos posteriores es el “ataque”, el cual se refiere a la preparación y articulación de la respiración, la posición correcta de las cuerdas vocales para iniciar su vibración al contacto con el aire y la adaptación del tracto vocal como cámara de resonancia y como enriquecedora del timbre vocal. La coordinación de estos tres elementos, da como resultado una producción vocal adecuada para el canto, tal y como sucede en el mecanismo del habla y en fracciones de segundo para la emisión de un grito de sorpresa, de miedo o simplemente para emitir una sonora carcajada. Sin embargo, no se puede pensar que no se tenía una plena conciencia de la preparación y articulación de los mencionados tres elementos, para el inicio del canto y parte sustancial, estaba contemplada precisamente en la posición de la boca que garantizaba el descendimiento de la laringe y la conformación del tracto vocal, con un espacio adecuado para servir tanto en la formación de las vocales como en el manejo del timbre y los colores vocales. Esto se deduce de la preparación que se precisaba, para acostumar al alumno a pronunciar las notas desde los primeros ejercicios, practicando con la posición indicada, desde que se inicia con el solfeo y con mucha más atención, cuando se inicia la vocalización para precisar en cada vocal “su verdadera y clara posición”.¹³⁶ Se indica también, con toda precisión que se debe tener cuidado en no contorsionar la boca ni hacerla parecer convulsa, pues al parecer se observaba con frecuencia que cantantes famosos de aquella época, también presentaban rictus de ansiedad y movimientos corporales que no contribuían a una emisión vocal espontánea, como tensar el cuerpo antes de una nota aguda o de un pasaje difícil, ya que, estos malos hábitos y los efectos que producen pueden volverse incurables. Se menciona también que la posición de la boca debe tener una articulación exacta con la función fonatoria de la garganta y sostener la voz con la fuerza natural del pecho, sin permitir que la tensión que se genera en las mandíbulas evite que la emisión

convieni, non solo per bene spiegare le parole, ma ben anche per spandere, e chiarir la voce a quel segno, che l'istessa arte ci insegna.

136 *Ibid*, pp. 70

sea espontánea y natural, porque precisamente se busca el mecanismo contrario, es decir, que el alumno se esfuerce por acostumbrar su pecho a dar la voz con naturalidad, usando la ligereza de las mandíbulas.¹³⁷ Se entiende en este texto, la participación de tres sistemas que actúan para la producción vocal: el sistema respiratorio, que actúa con una respiración aparentemente alta, sin que se pueda afirmar que sea clavicular; el sistema fonatorio, del cual no existe una certidumbre sobre el origen mecánico de la voz y el sistema articulatorio de la producción vocal, relacionado directamente con el idioma italiano, sus vocales y consonantes: “Cabe señalar que cualquiera que sea la vocal, no debe traicionarse colocándola fuera de su debido punto, lo que sucede cuando esta vocal se pronuncia o se adapta demasiado abierta o demasiado cerrada.”¹³⁸ Cuando la interacción de estos tres sistemas se desequilibra, se refleja en la ejecución del canto a través de gestos y actitudes corporales que resultan extrañas y transmiten desesperación. De no corregirse esta mecánica equivocada, se puede convertir en malos hábitos y vicios para el cantante:

También debe tener cuidado de no contorsionarse con la boca, que parece convulsa, y mucho menos con los gestos de toda la persona, como ven tantas mujeres virtuosas, que por la mala costumbre y hábito tomado, al querer tomar un

137 *Ibid*, pp. 69-70: *Lo scolare per maggior suo vantaggio deve accostumarsi fin da principio a proferir le note, solfeggiando con l'indicata posizione, e deve maggiormente praticarla allora quando passerà a vocalizzare, distinguendo ciascuna vocale nella sua vera, e chiara posizione. Deve pure badare di non scontrarsi con la bocca, che paia un convulso, e molto meno con gl'atti di tutta la persona, come si veggono tanti, e tante Virtuose, che per il mal vezzo, ed abito preso, nel voler pigliare un acuto, o fare un gruppetto, o pur passaggio, pensano, contorcendosi, ritrarne aiuto; e non s'avvedono, che sempre più s'inviluppano nel mal abito, e divengono immedicabili i loro difetti; con questa posizione di bocca necessario è, che la gola agisca anch'essa d'accordo. E per spiegarmi con maggior chiarezza dirò, che la gola con moto leggero deve sciogliere la voce, e deve anche chiarire ogni vocale non solo nel proferirla, ma altresì nel piantarla per l'esecuzione di qualunque passaggio. Quel che chiamasi difetto di gola, o sia difetto di voce cruda, ed affogata proviene sempre, perché il Cantante non cava, né sostiene con la forza naturale del suo petto la voce, ma crede ottenerne il buon effetto col solo stringere le fauci. Egli però s'inganna, e deve tener per certo, che questo mezzo non solo è sufficiente per correggere la voce, ma che anzi è assolutamente nocivo, per la ragione, che se le fauci, come si è dimostrato nell'Articolo terzo, sono parte dell'organo della voce, questa non può più uscire naturale, e bella qualora ritrovi le fauci in una posizione forzata, ed impedita ad agire naturalmente. Si dia dunque ogni scolare la fatica d'avvezzare il suo petto a dare con naturalezza la voce, e di servirsi semplicemente della leggerezza delle fauci.*

138 *Ibid*, p. 72: *Avvertasi, che qualunque possa essere la vocale, non si deve tradirla, piantandola fuori del suo dovuto punto, il che succede qualora si pronunzia, oppur si adatta questa vocale o troppo aperta, o troppo chiusa.*

*agudo, o hacer un pequeño grupo, o incluso pasar, piensan, retorciéndose, para obtener ayuda de él; y no se dan cuenta que se envuelven cada vez más en malos hábitos, y sus defectos se vuelven incurables; con esta posición de la boca es necesario que la garganta también actúe en acuerdo.*¹³⁹

Sin embargo, queda de manifiesto, que la enseñanza del canto en los tiempos de los grandes maestros castrados, se llevaba a cabo a través de un conocimiento ancestral sobre el cual no existía ningún tipo de teorización ni sistematización. La percepción del canto a través del oído no tenía una descripción verbal que proporcione en el presente, certidumbre sobre los mecanismos utilizados por los cantantes de aquellas épocas, para la interpretación de un repertorio complejísimo por la cantidad de adornos y la flexibilidad vocal requerida para ellos. El entendimiento auditivo sobre un canto correcto o con defectos, se adquiriría a través de la experiencia de muchos años de entrenamiento y comprensión del fenómeno de la producción vocal, en una disciplina practicada en grupos y guiados a su vez por un maestro que había pasado por el mismo tipo de entrenamiento. De esa manera los profesores podían imitar cualquier tipo de emisión vocal que tuviera algún tipo de deformación con el objeto de identificar y corregir la emisión vocal de los estudiantes. Cabe señalar, que ese criterio basado en la percepción sonora de la voz sigue funcionando hasta el día de hoy para la enseñanza y ejecución del canto, y no es necesario ningún método o tratado para sustituir la intuición del oído de un buen maestro:

*Sin embargo, el medio más fácil, y del que he encontrado un buen efecto para hacer comprender claramente al alumno el error que comete me parece el de falsificar fielmente el propio defecto del alumno. Entonces el alumno conoce claramente el error de cantar con la nariz, cantar con la garganta, o con voz gorda, o áspera, o pesada. Entonces, al oír al Maestro, se le enciende la imaginación al verse falsificado, y observa, y confiesa, y condena aquellos errores en sí mismo, que nunca hubiera advertido, confesado o condenado.*¹⁴⁰

139 *Idem: Deve pure badare di non scontrarsi con la bocca, che paia un convulso, e molto meno con gl'atti di tutta la persona, come si veggon tanti, e tante Virtuose, che per il mal vezzo, ed abito preso, nel voler pigliare un acuto, o fare un gruppetto, o pur passaggio, pensano, contorcendosi, ritrarne aiuto; e non s'avvedono, che sempre più s'inviluppano nel mal abito, e divengono immedicabili i loro difetti; con questa posizione di bocca necessario è, che la gola agisca anch'essa d'accordo.*

140 *Ibidem, pp. 72-73: Il modo però più facile, e da cui io ne ho rilevato buon effetto per far comprendere allo scolare con evidenza l'errore, ch'egli commette, pare a me quello di contraf-*

Mancini da muestra de su gran vocación como maestro, nos permite apreciar que los principios básicos en la enseñanza del canto en la actualidad siguen vigentes hasta el día de hoy. Es posible que resulte obvio el proceso educativo para un cantante, lo que es relevante, es que en el siglo XVII se tenga un testimonio de primera mano, sobre la necesidad de cuidar la ejecución en los cantantes jóvenes, por ejemplo, que no muestre muecas desagradables o exageradas en la boca, independientemente de la postura teórica actual, sobre cómo se debe articular las vocales, que no tenga tensiones en todo su semblante, que sus ojos no estén perdidos y que no haya señales de detención en todo el cuerpo. No menos importante es obligar a los alumnos a cantar de memoria, porque así es más fácil concentrarse en el canto sin la preocupación de cantar las notas escritas en la partitura:

Defectos de este segundo tipo son la mala posición de la boca... el ceño fruncido... el poner los ojos en blanco... la contorsión del cuello... y de toda la persona... y similares: para corregirlos he puesto este método en usar con mis alumnos, obligándolos a cantar su lección de pie en mi cara, y cantarla de memoria. En tal posición llegué a hacer dos ventajas, una para mí, la otra para el estudiante; Señalé y vi más fácilmente sus faltas, y ejerció su memoria; ejercicio necesario, porque cantando de memoria el joven está más dispuesto a evitar todos los demás defectos, no estando obligado a estar pendiente de las notas musicales.¹⁴¹

Queda de manifiesto la postura del autor, al observar un cantante con una posición falsa de la boca, lo que, a su decir, estropea la belleza de la voz y de la expresión, porque el semblante del que canta queda ante los ojos del público y este es quien se encarga de dar valor social, tanto a las obras como a los mismos cantantes. Se puede percibir el juicio de una audiencia acostumbrada a escuchar con frecuencia las

fare fedelmente il difetto stesso dello scolare. Allora lo scolare conosce con evidenza l'errore di cantar nel naso, di cantar nella gola, o con voce grassa, o cruda, o pesante. Allora, nel sentire il Maestro, gli si accende la fantasia al vedersi contraffatto, e rimarca, e confessa, e condanna quegli errori in se, che non avrebbe mai né rimarcato, né confessato, né condannato.

141 *Ibid.*, p. 74: *Difetti di questa seconda specie sono la cattiva posizione della bocca... l'increspamento della fronte... il girar degli occhi... lo scontorcimento del collo... e di tutta la persona... e simili: a corregger questi ho posto in uso con miei scolari questo modo, costringendoli a cantare in piedi la sua lezione in faccia mia, ed a cantarla a memoria. In una tal posizione io venivo a far due vantaggi, uno per me, l'altro per lo scolare; io rilevavo, e vedevo più facilmente i suoi difetti, ed egli esercitava la sua memoria; esercizio necessario, perché cantando a memoria è più pronto il giovane ad evitare tutti gl'altri difetti, non essendo obbligato a stare attento con l'occhio alle note musicale.*

representaciones y a todo tipo de cantantes, dado que la ópera se había convertido en un espectáculo sí de entretenimiento, pero también culturizante, lo que hacía que las audiencias tuvieran la formación necesaria para reconocer una mala ejecución o a un cantante mediocre. De manera sabia, el autor reflexiona sobre la experiencia de la vida profesional como cantante, en la que el continuo peregrinar de teatro en teatro, debe coadyuvar a solucionar los problemas y vicisitudes a los que se enfrenta en cada presentación. Aconseja no perder de vista, cada uno de los errores que surgen inevitablemente para corregirlos y atenderlos de manera puntual, y esto es también parte de la laboriosa paciencia de los maestros, que deben trabajar para solucionar los errores detectados en las presentaciones de sus alumnos:

Que si una falsa posición de la boca, como dije, estropea la belleza de la voz, y de la expresión, cuánto más avergonzará y estropeará la amable situación del rostro cantor; situación, que todos deben tener muy en cuenta, reflexionando, que su rostro queda entonces expuesto a los ojos de un público, que cuelga de su voz, y está en el acto de elogiarlo, o censurarlo. (Oh queridos jóvenes, sabréis con la edad, y cuando piséis varios teatros, a cuántas vicisitudes se expone uno de nuestra profesión, a cuántas reflexiones, que parecen pequeñas, pero son grandes, debe hacer). Por lo tanto, grande debe ser la laboriosa paciencia de vuestros Maestros para corregiros cuando caéis en faltas similares.¹⁴²

Hacia finales del siglo XVIII, apareció otro método de un cantante castrado italiano, Giuseppe Aprile, reconocido cantante por Mancini como uno de los “sostenían el honor y el decoro del arte del canto”¹⁴³ pero no fue en Italia donde se publicó esta edición. Inglaterra se había caracterizado por consumir una cantidad significativa de ópera italiana y con ello la importación de los cantantes castrados italianos para poder interpretarla. Con este fenómeno se generó en la sociedad inglesa el interés por el canto italiano. Las clases de canto proliferaron y los italianos tuvieron un campo fértil para conseguir otro medio de

142 *Ibid*, pp: 71-72: *Che se una falsa posizione di bocca, come ho detto, guasta la bellezza della voce, e dell'espressione, quanto più sconcerà, e guasterà l'amabile situazione del volto Cantante; situazione, di cui ognuno deve tener conto assai, riflettendo, che il suo volto allora è esposto agl'occhi d'un pubblico, che pende della sua voce, e sta nell'atto o si lodarlo, o di censurarlo. (Oh giovani cari saprete voi con l'età, e quando calcherete vari Teatri a quante vicende è esposto uno della nostra professione, a quante riflessioni, che pajon piccole, ma sono grandi, convien che faccia). Quindi grande deve esser la pazienza industriosa de vostri Maestri in correggervi, quando cadete in somiglianti falli.*

143 *Ibid*, pp: 26-27

ingresos adicional a la ejecución como solistas. La figura del maestro de canto estaba surgiendo fuera de Italia y con ello se generaba una nueva forma de ingreso económico, en una actividad que tenía muy poco tiempo de haberse profesionalizado.

Ahora bien, lo sustancial es que se encuentran coincidencias en el método de Aprili, respecto a la posición de la boca y a la importancia de ésta en el momento de la fonación. De esta manera, la escuela italiana se esparcía por todo el continente europeo y se convertía en el canon y referente sobre el canto operístico. El paso del tiempo adaptaría una serie de particularidades en cada país, debido a la mecánica fonatoria de cada lenguaje, pero el principio de la voz entrenada para el teatro y para un repertorio, que se extiende mucho más allá de la región de la voz hablada, tiene como principio los preceptos y fundamentos de la técnica desarrollada por los maestros castrados. El método de Aprili, no es extenso en cuanto a la contextualización y la parte teórica, es más bien pragmático y conciso en cuanto a los principios básicos para los principiantes en el canto, lo que no deja de ser muy preciso en cuanto a los principios que no deben ser descuidados para una malformación en aquellos que quieren dedicarse al canto, ya sea como actividad seria o como parece el caso de este método, una guía para iniciarse en una actividad que ya no se veía únicamente como entretenimiento de la nobleza, sino como un medio de esparcimiento para una sociedad, que aspiraba a ser parte de su entorno cultural y que tenía los medios para pagar esta educación. El tema de la articulación de las palabras a través de un gesto sereno, relaciona directamente los principios de los grandes tratados, en un criterio breve y conciso que podía ser entendido sin mayor complicación en una sociedad ávida de ser reproductora de un concepto estético predominante en su época: “En el ejercicio del canto, nunca descubrir ningún dolor o dificultad por distorsión de la boca, o mueca de ningún tipo, lo cual será mejor examinando el rostro en un espejo, durante los pasajes más difíciles.”¹⁴⁴

144 APRILI, Sig. D. G.: *The Modern Italian Method of Singing with a Variety of Progressive Examples and Thirty-Six Solfeggi*. London: Rt. Birchall, at his Musical Circulating Library, 133 New Bond Street, c. 1791, p. 2: *In the Exercise of Singing, never to discover any Pain or Difficulty by distortion of the Mouth, or Grimace of any kind, wick will be best by examining the Countenance in a Lookingglass, during the most difficult Passages.*

Los métodos prácticos del canto hacían una irrupción en sociedades que consideraban la posibilidad de transformarse, a través de una práctica inconsciente del método científico en actividades reservadas a un estrato social. El canto de la alta cultura tenía un nivel de acceso en toda la población.

III. Los registros de la voz

Este es un tema medular dentro de la interpretación y estudio de los métodos de canto de los maestros castrados, porque, se hace un estudio profundo y posiblemente el más detallado sobre la construcción de la técnica vocal capaz de interpretar un repertorio tan complejo, que se aleja estratosféricamente de la voz hablada. En todos los textos se menciona la existencia de dos registros, (los llamaremos dependiendo del contexto registro grave y registro agudo), tanto en las voces masculinas y femeninas de los adultos, así como en las voces de los niños. A partir de la tratadística del siglo XVIII, al registro grave se le denomina registro de pecho y el registro agudo como registro de cabeza, aunque en diferentes momentos se subdivide en dos: *falsete* y cabeza. El propósito central en la construcción de la técnica vocal occidental, es la unión de los registros en una sola sonoridad homogénea, que tenga a lo largo de su extensión las cualidades más excepcionales de cada uno de ellos. Si el registro grave tiene una sonoridad firme y el registro agudo una sonoridad brillante, por mencionar algunas cualidades, se debe lograr que toda la voz del cantor sea capaz de reproducir ambas cualidades, desde su nota más grave hasta la más aguda.

La primera referencia sobre los registros vocales que se puede reportar en el presente trabajo data del año 1601, en el tratado *Le Nuove Musiche* de Giulio Caccini, aunque en ningún momento use el término de registro, sino que se refiere a los dos diferentes tipos de emisión, como *voce piena* y *voce finta*. Esta es la primera terminología que se utiliza para describir la naturaleza del sonido vocal y se refiere en primer término a una mecánica de solvencia y suficiencia para emitir un sonido de volumen y presencia, mientras que el segundo término se refiere a una voz falsa, algo que parece ser el origen de la palabra *falsete*, concepto

utilizado ampliamente a partir de los tratados de Tosi y Mancini y en toda la tratadística posterior hasta nuestros días. El autor comenta, sobre la necesidad de utilizar un instrumento de acompañamiento de poco volumen sonoro como un guitarrón, para que el cantante, además de mantener la afinación, aprenda a sostener la calidad del registro grave, evitando con ello usar el registro agudo como parte inicial de su formación como cantante.¹⁴⁵ Esta formación que tiene como referente la percepción sonora de la voz, tiene un fundamento fisiológico sobre el órgano vocal, porque con esta práctica se entrenan los músculos de la laringe y las propias cuerdas vocales, para producir un sonido apto para el canto escénico, porque se puede decir teatral en este momento histórico. La evolución sobre este tipo de entrenamiento, se detallará en la medida en que se analiza en otros autores, pero el dato referido en Caccini resulta fundamental para la comprensión del fenómeno sonoro de la voz en la historia de la ópera.

Para el momento en que Tosi y Mancini escribieron sus tratados, la práctica sobre la enseñanza del canto, estaba basada en el entrenamiento de los registros y su posterior fusión hasta lograr una emisión homogénea. La escuela italiana de canto del siglo XVIII, se basa en una dicotomía de la voz en registros, su reconocimiento y ubicación, su desarrollo y fortalecimiento por separado y su posterior fusión hasta lograr un sólo color y la percepción sonora de un sólo color vocal que al momento de ser emitido por el cantante, no se perciba diferencia ni fractura desde la nota más grave hasta la nota más aguda, en un rango mucho más extenso que la voz hablaba convencionalmente. Entendiendo el término de registro, en relación con la extensión vocal se puede dividir para su comprensión en registro grave, registro medio y registro agudo, sin embargo, estos tratados utilizan sin ningún tipo de explicación o justificación los términos de registro de pecho y registros de falsete y de cabeza como algo similar. Dado que el canto es una actividad netamente muscular, podemos suponer que el uso de esta terminología, obedece a la sensación corporal del cantante al momento de emitir su voz, porque no hay alguna explicación anterior. El imaginario sobre la voz hacía sus primeras apariciones.

145 CACCINI, Giulio: *Le Nuove Musiche*. Firenze: Appresso I Marescotti, 1601, p. 11

El arte vocal occidental en el género operístico, tuvo sus fundamentos a partir de las posibilidades técnicas que fueron desarrollando los cantantes castrados. La relevancia de la voz superior como conductor melódico, obligaron a buscar una manera concisa para manejar con toda firmeza el registro agudo de la voz. Por tal motivo desde las primeras referencias, sobre el manejo de los registros no era considerado saludable en términos de técnica vocal, forzar el registro grave de la voz hacia la región aguda. Era preciso haber logrado una mixtura de los registros, para poder abordar la extensión aguda de la voz sin correr el riesgo de fatigarse y perder la capacidad de seguir cantando con frescura: “La poca práctica para todo aquel que enseña la vocalización, obliga a los que estudian a sostener la nota redonda con voz tensa de pecho en las notas más agudas, y finalmente si siguiere, día a día se inflamaría la garganta, y si el Colegial no pierde la salud pierde el Soprano”.¹⁴⁶ Era fundamental para todo tipo de voz identificar, desarrollar y unificar sus registros para determinar cuál era su verdadera clasificación vocal y así poder interpretar con la calidad necesaria el repertorio escrito para su tipo de voz, de otra manera era detectado no se había desarrollado de manera adecuada:

*Muchos maestros hacen cantar a sus discípulos como Contralto porque no saben encontrar el falsetto o por evitar la molestia de buscarlo. Un instructor diligente sabiendo que si tienes a una soprano sin falsete, que canta entre las ansiedades de un rango pequeño, no sólo debe adquirir uno más amplio, ni dejar piedra sin remover hasta unir a él la voz de pecho, que en realidad no se distinguen la una de la otra, que, si la unión no es perfecta, la voz será de más registros, y por lo tanto se perderá su belleza.*¹⁴⁷

Tosi hace alusión en primer término a las voces de soprano en su método, especialmente porque su objetivo principal era la educación de los cantantes castrados, sin embargo, también aclara que los preceptos

146 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, p. 14: *La poca pratica di taluno, che insegna di solfeggiare obbliga chi studia a sostenere la semibreve con voce sforzata di petto sulle corde più acute, e finalmente ne segue, che di giorno in giorno le fauci sempre più s'infiammano, e se lo Scolaro non perde la salute perde il Soprano.*

147 *Idem: Molti Maestri fanno cantare il Contralto ai loro Discepoli per non sapere in essi trovar il falsetto, o per sfuggire la fatica di cercarlo. Un diligente Istruttore sapendo, che un Soprano senza falsetto bisogna, che canti fra l'angustie di poche corde non solamente procura d'acquistar glielo, ma non lascia modo intentato acciò lo unisca alla voce di petto in forma, che non si distingua l'uno dall'altra, che se l'unione non è perfetta, la voce sarà di più registri, e conseguentemente perderà la sua bellezza.*

no eran privativos de un solo tipo de voz, sino que, se aplicaba de igual manera para todo aquel que estudiaba el canto. Se sobreentiende en este párrafo, que esta frase sí está dirigida a las voces agudas, ya que menciona la necesidad de utilizar el registro de cabeza a partir de un Mi5 o Fa5, región en que se considera necesario un cambio de un registro a otro, especialmente si se considera el tipo de afinación más grave que se utilizaba en la época, aunque es un dato del que nunca se podrá tener total certidumbre. Sin embargo, la información es relevante en cuanto que se menciona la importancia del manejo en los cambios de registro, tanto de manera ascendente como descendente y la importancia de no dejar esta habilidad incompleta, por correr el riesgo de arruinar la voz. Es también muy ilustrativo, que para las mujeres no es su naturaleza fundamental la extensión de la voz de pecho, mientras que para los varones, no es natural la presencia de la voz de cabeza. Pero el dato más valioso, se refiere al uso de la vocal “i” durante la emisión del registro de cabeza, puesto que en otros momentos se consideraba como una de las vocales prohibidas y no aptas para el desarrollo de las voces. Este postulado admite una costumbre novedosa y fuera de todo su contexto histórico, seguramente basado en la experiencia cotidiana al vocalizar a sus estudiantes y encontrar elementos valiosos en la vocal “i”:

La jurisdicción de la voz natural o de pecho termina ordinariamente en el cuarto espacio, o en la quinta línea y allí comienza el dominio del falsete tanto en ascender a las notas agudas como en volver a la voz natural donde radica la dificultad de la unión; Considere, pues, el Maestro el peso de la corrección de ese defecto, que trae consigo la ruina del estudiante si lo descuida. En las mujeres que cantan la soprano, a veces se escucha una voz de todo el pecho, y en los hombres, sin embargo, sería raro que la mantuvieran más allá de la edad infantil. Cualquiera curioso por descubrir el falsete en alguien que sabe disimularlo debe tener en cuenta que quien lo utiliza expresa la vocal “i” en los agudos con más vigor y menos esfuerzo que la “a”.¹⁴⁸

148 *Ibid*, pp. 14-15: *La giurisdizione della voce naturale, o di petto termina ordinariamente sul quarto spazio, o sulla quinta riga, ed ivi principia il dominio del falsetto si nello ascendere alle note alte, che nel ritornare alla voce naturale ove consiste la difficoltà dell'unione; consideri dunque il Maestro di qual peso sia la correzione di quel difetto, che porta seco la rovina dello Scolaro se la trascura. Nelle Femmine, che cantano il Soprano sentesi qualche volta una voce tutta di petto, né Mascchi però sarebbe rarità se la conservassero passata, che abbiano l'età puerile. Chi fosse curioso di scoprire il falsetto in chi lo sa nascondere badi, che chiunque se ne serve esprime su gli acuti la vocale i con più vigore, e meno fatica dell'a.*

Sin embargo, no puede pasarse por alto que la escuela de canto italiana, utiliza las vocales abiertas para construir la claridad de su línea vocal y Tosi es también ejemplo de ello, pero su dinámica es más diversa porque no sólo se limita a las vocales A y E, lo que lo vuelve un profesor muy versátil, pronto a la experimentación y alejado de posiciones dogmáticas hoy en la enseñanza: “Luego debe introducirlo en el estudio de vocalizar sobre las tres vocales abiertas, especialmente sobre la primera, pero no siempre sobre la misma, como sabemos hoy, para que de este frecuente ejercicio no confunda una con la otra, y puede abordar más fácilmente el uso de las palabras.”¹⁴⁹

Para Mancini, tema el tema de los registros vocales era de suma importancia, por lo que dedica un capítulo entero a la explicación y decantación de todas las minucias que eran conocidas en su época. Se puede apreciar, la importancia fundamental en la interacción de enseñanza y aprendizaje, para que el conocimiento pueda seguir transmitiéndose de generación en generación, añadiendo que esto es un rasgo distintivo de todas las escuelas italianas de los grandes maestros castrados. Es simplemente imposible, que el repertorio escrito en esa época pueda ser cantado sin la técnica de la unión de los registros, porque solo así la voz adquiere las posibilidades para su interpretación. ¿Pero a qué se refiere todo este discurso?

La antigua escuela italiana de canto, detectó dos tipos de emisión vocal en todas las personas sin importar su género, su edad y su tipología vocal. Menciona en primer término a la voz de pecho y a la voz de cabeza, como la segunda naturaleza vocal sin hacer diferencia de esta última con el falsete. Esta postura cambió varias veces a través de la historia porque en algún momento se describió el falsete como una naturaleza vocal diferente de la voz de cabeza, pero al mismo tiempo hubo varios autores que entendieron la naturaleza vocal de la voz del falsete y cabeza como iguales:

149 *Ibid*, p. 18: *Dopo deve introdurlo allo studio di vocalizzare su le tre vocali aperte, massimamente sulla prima, ma non sempre sulla medesima, come si sa in oggi, acciocché da questo frequente esercizio non confonda l'una con l'altra, e possa acostarsi più facilmente all'uso delle parole.*

La voz, por su constitución natural, se divide ordinariamente en dos registros, que se llaman, uno de pecho, el otro de cabeza, o falsete. Digo ordinariamente, porque también hay algunos raros ejemplos, que alguien recibe de la naturaleza el don muy singular de poder hacerlo todo con sólo la voz de pecho. No estoy hablando de este regalo. Hablo sólo de la voz en general dividida en dos registros, como suele suceder.¹⁵⁰

No deja de reconocer Mancini, que había voces de una gran naturaleza qué tenían un registro de pecho muy extenso, lo que les permitía abordar una cantidad importante de repertorio sin que fuera necesario sin utilizar el registro de cabeza. Esto no era usual, pero fue detectado en su momento. Pero como veremos más adelante, una de las maneras más efectivas de arruinar una voz consiste en extender el registro de pecho hasta sus límites. Dada la naturaleza de la extensión vocal, que se utilizaba en el repertorio operístico, era absolutamente necesario desarrollar la técnica que permitiera incorporar el registro de cabeza en la voz de todos los cantantes, por lo que quedaba descartada la posibilidad de cantar en un solo registro, a pesar de que se podían encontrar voces con una gran naturaleza en la voz de pecho, algo que pasa exactamente en la actualidad, lo que nos permite apreciar el grado de conocimiento al que llegaron en los tiempos de Mancini:

No niego que una voz dotada de un registro válido sea estimable, y la sigo admirando, pero sólo cuando la naturaleza concede ese rango; ni cuando el Maestro o el alumno exijan hacer este registro por la fuerza; ¡je! Que la naturaleza nunca se ha dejado someter por el hombre, cuando el hombre quiere llevarla más allá de los límites prescritos por ella misma; por tanto, es que cualquiera que sea la voz de un alumno, el sabio Maestro debe conducirlo por aquel camino, y con aquel método adecuado a la disposición de la naturaleza del mismo, y a la capacidad, de que está dotado sin esperar milagros.¹⁵¹

150 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, p. 43: *La voce, per costituzione sua naturale, ordinariamente è divisa in due registri, che chiamansi, l'uno di petto, l'altro di testa, o sia falsetto. Ho detto ordinariamente, perché si dà anche qualche raro esempio, che qualcheduno riceve dalla natura il singolarissimo dono di poter eseguir tutto con la sola voce di petto. Di questo dono non parlo. Parlo solo della voce in generale divisa in due registri, come comunemente succede.*

151 *Ibid*, pp. 41-42: *Io non nego, che una voce dotata d'un valido registro sia stimabile, e l'ammiro ancor io, ma solo quando questa estensione l'accordi la natura; non già quando pretenda o il Maestro, o lo scolare far questo registro a viva forza; Eh! Che la natura non si è mai lasciata sottomettere dall'Uomo, quando l'Uomo la vuol condur fuori de' limiti di essa stessa prescritti; quindi è che qualunque sia la voce d'uno scolare, il saggio Maestro deve condurla per quella via, e con quel metodo adattato alla disposizione della natura del medesimo, ed alla capacità, di cui è fornito senza pretender miracoli.*

Podría suponerse en algún momento, que este criterio aplicaba exclusivamente a las voces de los cantantes castrados, sin embargo, se tenía perfectamente identificado, que la voz humana independientemente de su clasificación vocal tiene en su naturaleza dos tipos de producción sonora y que la unión de ambas cualidades era el propósito fundamental de la técnica vocal, desarrollada en Italia y expandida hacia todo el occidente: “Todo estudiante ya sea soprano, contralto, tenor o bajo, puede conocer fácilmente por sí mismo la diferencia entre estos 2 registros separados. Basta que comience a cantar la escala de manera ascendente...”¹⁵²

Se tenía entendido también, que en el proceso de unificación de los registros se obtenía un volumen menor en el registro agudo o voz de cabeza, algo que pasa especialmente en las voces de los varones y que se corrobora más adelante cuando se habla de la naturaleza fuerte en la voz de cabeza en las mujeres y en este caso, en los cantantes castrados a quienes está dirigido en su mayoría el método de Mancini: “Ahora bien que esta mutación no es otra cosa que el cambio de la voz, la cual habiendo llegado al final del primer registro, entrando en el segundo se encuentra necesariamente más débil.”¹⁵³ Incluso la voz de pecho, no funciona de la misma manera en cada individuo, porque, depende de la naturaleza física para el resultado vocal, si la persona es fuerte tiene buenas posibilidades de poder sostener la voz de manera más firme, que alguien de naturaleza física más débil: “Esta voz de pecho hoy no es igualmente válida y fuerte en todos; pero como cada uno tendrá un órgano torácico más o menos robusto así tendrá más o menos gallarda la voz.”¹⁵⁴

El canto entra al proceso de la modernidad con todo el antecedente del empirismo y a los resultados que pueden ser medidos. La

152 *Ibid*, pp. 43-44: *Ogni Scolare, sia egli Soprano, sia Contralto, sia Tenore, sia Basso, può da per se con tutta facilità conoscerne la differenza di questi due separati registri. Basta, che cominci a cantare la scala*

153 *Ibidem*, p. 44: *Ora questa mutazione non è altro che il cambiamento della voce, la quale arrivata al termine del primo registro, entrando nel secondo si trova per necessità più debole.*

154 *Idem*: *Questa voce di petto non è in tutti ugualmente valida, e forte; ma come ognuno avrà più robusto, o più debole l'organo del petto, avrà così più o meno gagliarda la voce.*

experiencia acumulada en siglos de práctica del arte vocal, se ha podido ordenar y sistematizar para convertirse poco a poco en ciencia y en resultados controlados. Cualquier tipo de arte como manifestación divina, queda fuera de toda consideración porque la razón y el trabajo son el único vehículo para la formación de un artista, de un cantante en este caso. Estas sencillas frases, revelan una realidad antropocéntrica e individualista dentro del mundo del canto, en un gremio que provenía de un estrato social miserable, sin posibilidad de inserción en una vida mejor a la adquirida por nacimiento. Ahora, el cantante se ha convertido también en un luchador social y a través del esfuerzo y el dominio de la técnica entra en una carrera progresista en búsqueda de satisfactores materiales. La belleza vocal de nacimiento, ya no es un requisito indispensable para convertirse en un artista, es la inteligencia la que somete a las condiciones naturales para transformarlas en un producto resultado del método. La descripción de la unificación de los registros vocales, es un claro ejemplo de la vocación innovacionista y científicista, incluso señala que quien no se somete a esta nueva realidad no podrá afrontar con éxito los retos de su presente, específicamente hablando, quien no domine esta técnica vocal no podrá insertarse en el mundo operístico:

Sin embargo, el arte puede compensar mucho el defecto de la naturaleza, ya que con el estudio asiduo los jóvenes pueden igualar la disparidad de los dos registros: y por eso se engaña aquel cantor cuando, hablando de su voz, dice que ésta le traiciona en tal o cual situación, llamándolas cuerdas, o voces enemigas. Más bien debería decir que él mismo traicionó su propia voz, porque en los primeros años de sus estudios nunca pensó en unir su voz de pecho con la de su cabeza. No cabe duda de que entre las muchas dificultades que encuentro en el arte del canto, la mayor tal vez sea la de unir bien estos dos registros: pero no es imposible de superar para quien estudia seriamente hacerlo.¹⁵⁵

155 *Ibid.*, p. 45: *L'arte però può molto supplire al difetto della natura, poiché con un assiduo studio possono i giovani uguagliare la disparità de' due registri: e quindi s'inganna quel Cantore, qualora, parlando della sua voce, dice, che questa lo tradisci nella tale, ovvero nella tal'altra situazione, chiamandole corde, o sia voci nemiche. Dovrebbe piuttosto dire, che egli stesso ha tradita la propria voce, perché non pensò mai ne' primi anni di studio ad unire la sua voce di petto con quella di testa. Non v'ha dubbio, che fra le tante difficoltà, che incontrassi nell'arte del canto, si è forse la maggiore quella di ben unire questi due registri: ma pure non riesce impossibile il superarla a chi seriamente studierà di farlo*

El *portamento* como medio para la unificación de los registros

Otro de los recursos más utilizados para la formación de la voz en el canto es el uso del *portamento*. Esto se refiere a la portabilidad o deslizamiento de una nota hacia otra, sin perder una continuidad regular en la emisión de la voz:

Para este portamento no entendemos otra cosa que un paso, ligando la voz, de una nota a otra con perfecta proporción y unión, tanto en la subida como en la bajada. Cuanto más hermoso y perfeccionado sea, menos se interrumpirá por quitarte el aliento, ya que debe ser una graduación justa y clara, que debe sostenerlo y unirlo, en el pasaje que conoces de una nota a otra.¹⁵⁶

Y es precisamente en la búsqueda de una emisión continua y regular, cuando la voz va adquiriendo un color homogéneo a través de un mecanismo de producción, similar desde sus notas graves hasta las más agudas. A partir de una nota con ciertas características aceptadas en la estética del canto occidental, se deslizaba la voz hacia notas más graves o agudas, con la intención de mantener la misma calidad que en la nota inicial, lo que llevaba hacia un control muscular laríngeo en relación equilibrada con el aparato respiratorio y la conformación del tracto vocal para el tipo de color vocal deseado. Para identificar en qué parte de la extensión vocal se debe buscar el mecanismo de cambio o de mixtura de registros, es importante detectar en qué nota se produce ese cambio de manera regular, porque, con esto, se hace una mejor elección del repertorio:

Diré a continuación lo que entiendo por portamento de voz. Ahora permítanme decir solamente que tal portamento nunca será adquirido por ningún alumno, si primero no ha unido los dos registros, que están en cada uno por separado; en quien más, en quien menos. Esta separación, y de dónde procede, lo he demostrado suficientemente en otra parte, donde enseñé el modo fácil de conocer la nota donde se separan los dos registros; me refiero a donde enseñé el modo, que todo escolar

156 *Ibid*, pp. 91-92: *Per questo portamento non s'intende altro, che un passare, legando la voce, da una nota all'altra con perfetta proporzione, ed unione, tanto nel salire, che nel discendere. Viepiù sarà bello, e perfezionato, quanto meno sarà interrotto dal pigliar fiato, poichè dev'essere una giusta, e limpida graduazione, che lo deve reggere, e legare, nel passar che si sa da una nota all'altra.*

*debe poner para ver por sí mismo cuál es la última nota, la que le da la fuerza de su pecho, y cuál es la otra, la que en un principio se mueve al registro de cabeza, o sea al falsete.*¹⁵⁷

Mancini recomienda con mucho afán, el uso del portamento como herramienta para la unión de los dos registros de la voz e insiste en seguir intentando los ejercicios recomendados, aunque no se logre el cometido de manera inmediata, la práctica continua y la guía del maestro darán las pautas para que el dominio muscular del alumno quede concientizado. El nacimiento del individualismo deja atrás el colectivismo de la música eclesiástica y con esto se aprecia el triunfo de la ciencia sobre la magia, la predestinación del pensamiento medieval. Hoy en día, puede resultar completamente natural el concepto de vida en donde el esfuerzo individual puede llevar a una mejora social, pero en los siglos XVII y XVIII, imaginar a un niño de origen humilde y hasta miserable, castrado en contra de su voluntad, convertirse en el arquitecto de su propio destino por medio de su voz, resulta un panorama digno de analizarse y valorarse:

*Puede darse el caso, de que la unión de las dos voces no haya alcanzado el objetivo deseado; sin embargo, ruego al Maestro, y al alumno, que no se desalienten por esto; porque estoy seguro de que, si continuamos, debe arribar un feliz éxito y añadido más para el consuelo mutuo de uno y otro, que el mismo alumno imperceptiblemente se dará cuenta de que está tomando la cuerda enemiga sin dolor y esfuerzo, la que él estaba buscando. Y además, paso a asegurar que todas las demás voces que le sigan serán igualmente reforzadas con vigor.*¹⁵⁸

157 *Ibid*, p. 89: *Dirò appresso cosa io intendo per portamento di voce. Premetto ora solamente, che un tal portamento non potrà mai acquistarlo alcuno scolare, se prima non avrà uniti i due registri, i quali sono in ciascuno separati; in chi più, in chi meno. Questa separazione, e d'onde nasca, io ho altrove bastantemente dimostrato, laddove insegnai la facile maniera di conoscere la nota dove si separano i due registri; intendo dire dove insegnai il modo, che deve porre in opra ogni scolare per avvedersi da sé qual sia l'ultima nota, che gli somministra la forza del suo petto, e qual sia l'altra, che da principio è mossa al registro di testa, o sia falsetto.*

158 *Ibid*, p. 90: *Può darsi il caso, che l'unione delle due voci non siano giunte al desiderato segno; nondimeno prego il Maestro, e lo scolare a non perdersi di coraggio per questo; perché son sicuro, che ne deve, continuando venire un felice successo, ed aggiungo di più per consolazione vicendevole dell'uno, e dell'altro, che lo scolare stesso insensibilmente s'accorgerà di prender senza pena, e fatica la corda nemica, ch'egli cercava. Ed inoltre m'avanzo ad accertarli, che tutte le altre voci, che la seguono, si rinforzeranno egualmente con vigore.*

En este texto, al mencionar a la cuerda enemiga, el autor se refiere a la emisión vocal inapropiada y fuera del contexto estético vocal, de igual manera cuando se mencionan las demás voces, se refiere a toda aquella emisión vocal con los defectos que ya se han detallado previamente en el presente trabajo.

Una vez que se ha logrado el objetivo de unir los registros, el estudiante puedes, sentir la libertad para poder interpretar el repertorio que conviene a su cuerda, claro, resolviendo los retos que implica tanto técnica como musicalmente, pero con la seguridad de que su extensión vocal es suficiente y adecuada. Se procederá entonces, a la construcción de otro elemento técnico necesario para la sensación de continuidad en la emisión vocal: el *portamento*. No es posible pensar que se estudia primero el portamento porque al querer deslizar la voz de una nota hacia otra en la región en donde hay cambio de registros, será muy notorio el cambio y la falta de homogeneidad en el color vocal. Esto, dicho de una manera muy sencilla, implica la organización y sistematización de años de prueba y error en la enseñanza del canto, por lo que no debe tomarse a la ligera la insistencia del autor sobre este procedimiento: “En este punto, el estudiante feliz por la victoria de las dos voces unidas, con su paciente esfuerzo pasará con menos dolor al estudio, lo que le producirá la adquisición del *portamento* de la voz, tan necesaria en toda especie de canto”.¹⁵⁹ Se puede añadir que el autor hace mención la vocalización sobre la A y la E, práctica muy generalizada en la escuela de canto italiana y a diferencia de Tosi, no menciona algún tipo de ejercicio o situación en donde deba de usarse la vocal I, lo que parece un acto de innovación y exploración por parte de Tosi: “Para que el escolar adquiriera fácilmente este don del portamento de la voz, el mejor método es hacerle practicar un solfeo vocalizado con las dos vocales A y E, para que éstas se perfeccionen por igual”.¹⁶⁰

159 *Ibid*, p. 91: *Giunto a questo punto, lieto lo scolare per la vittoria delle due voci unite, con la sua paziente fatica passerà con minor pena allo studio, che gli produrrà l'acquisto del portamento di voce, tanto necessario in ogni genere di cantare.*

160 *Idem*: *Acciò lo scolare acquisti con facilità questo dono del portamento di voce, il miglior metodo è di farlo esercitare con un solfeggio vocalizzato con le due vocali A ed E, acciò queste siano egualmente perfezionate.*

El método ya citado de Giuseppe Aprili, ofrece una completa concordancia con los postulados de Tosi y Mancini, respecto al cultivo del registro de cabeza, para evitar el cansancio innecesario al tratar de cantar las notas agudas en el registro de pecho, lo cual puede causar la ruina de la voz. Nótese que la palabra “registro” no es parte de la terminología utilizada por Aprili, debido a que durante el final del siglo XVIII y principios del XIX se dejó de usar para ser sustituido por el término de “voz”, y fue precisamente Manuel García hijo quien retomó la terminología de los primeros métodos e incluso los cita con la plena conciencia científica y positivista del siglo XIX. Pero incluso Crescentini, no usa ningún tipo de terminología especial para describir algún tipo de fenómeno o fisiología vocal. Lo que resulta muy interesante, es el uso del falsete como registro medio y como mecanismo de unión entre el registro agudo y el registro grave, para obtener una homogeneidad implícita en el color vocal, además de señalar algunos de los defectos de la voz más comunes: “Nunca forzar la voz, para extender su compás en la Voce DI PETTO hacia arriba, sino cultivar la VOCE DI TESTA en lo que se llama FALSETTO para unirlo bien, e imperceptiblemente a la VOCE DI PETTO, por temor a incurrir en el desagradable hábito de cantar en la garganta o por la nariz; imperdonables faltas en un cantante.”¹⁶¹

IV. *La messa di voce*

Nos encontramos con un término que pudo traspasar la línea del tiempo y prevalecer durante varios siglos en los tratados y métodos de canto. Técnicamente, se trata de un concepto reconocido desde los primeros escritos como fundamental, para el desarrollo vocal y para colorear las palabras y las frases de acuerdo con la emoción que se

161 APRILI, Sig. D. G.: *The Modern Italian Method of Singing with a Variety of Progressive Examples and Thirty-Six Solfeggi*. London: Rt. Birchall, at his Musical Circulating Library, 133 New Bond Street, c. 1791, p. 2: *Never to force the Voice, in order to extend its Compass in the Voce DI PETTO up wards, but rather to Cultivate the VOCE DI TESTA in what is called FALSETTO in order to join it well, and imperceptibly to the VOCE DI PETTO, for fear of incurring the disagreeable Habit of singing in the Throat or through the Nose, unpardonable Faults in a Singer.*

quiere expresar. Está conectado en principio con la respiración, con el ataque de la voz y con la conformación del tracto vocal, es decir, se conecta para dar equilibrio a las funciones básicas del canto y con ello identificar las carencias o debilidades de los mecanismos que intervienen para la fonación. En el lenguaje más sencillo, no puede haber un concepto más elemental dentro de la declamación de un texto, en un discurso, que la variación del volumen de la voz al expresar las emociones y las ideas. En el lenguaje de la formación vocal, la *messa di voce* se refiere al inicio de la emisión de una nota en un volumen bajo, a su incremento gradual del volumen, hasta alcanzar su nivel más alto para descender nuevamente al volumen más bajo posible, lo que se puede representar en un esquema muy sencillo como el siguiente: *p. ff p*

Este ejercicio mencionado por una inmensa mayoría de los autores, se consideraba benéfico de manera indefectible y lo recomendaban tanto los tratadistas como los propios cantantes. Es necesario considerar que para llevar a cabo este recurso técnico, era necesario contar con un buen inicio en la formación vocal, es decir, en el ataque; una postura adecuada para el canto y un control de la respiración, que no permita que el aire se acabe rápidamente. Tosi usa un término que no era en absoluto común en su método, el cual se refiere al mecanismo de inicio de la producción vocal, y se refiere a él como “meter la voz”. No hay mayor explicación al respecto, en cuanto alguna función muscular o fisiológica de cualquier tipo, pero en el texto alude al inicio de la producción vocal, capaz de desarrollar las variaciones dinámicas a capricho del cantante. El ejercicio primario consiste, en el inicio de la producción vocal con poco volumen y un incremento dinámico hasta llegar al *forte* y nuevamente al *piano*: “Con las mismas lecciones se enseñe el arte de meter la voz, que consiste en dejarla salir suavemente del *piano* más bajo, para que vaya poco a poco al mayor *forte*, y luego vuelva con el mismo artificio del *forte* al *piano*.”¹⁶²

Mancini utiliza no solamente el mismo término, sino la misma explicación para la producción de una voz regulada en cuanto a la

162 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, p. 17: *Coll'istesse lezioni gl'insegni l'arte di metter la voce, che consiste nel lasciarla uscir dolcemente dal minor piano, affinché vada poco a poco al più gran forte, e che poscia ritorni col medesimo artificio del forte al piano.*

dinámica. El principio de este mecanismo laríngeo consiste en la relajación y elasticidad del cuerpo vibrante, que se manipula a través de la velocidad del aire que produce su vibración, de tal suerte que la práctica cotidiana y la búsqueda auditiva de una estética sonora, encontró a través de la igualación del color vocal en el *piano*, y en el *forte* la regulación correcta de la presión espiratoria en relación con la manipulación del tracto vocal. El ejercicio de la *messa di voce* articula y distribuye la acción del control de la respiración, la manipulación de los registros a través de la fijación de la laringe y el tipo de registro que se quiere emitir y la producción del tono expresivo deseado, es decir, la coloración vocal. La *messa di voce* se utilizaba como un recurso expresivo en sí, por lo que había insistencia en los métodos de canto en utilizarla en las notas largas: “Se llama *messa di voce*, al acto por el cual el profesor da cada nota de valor largo su graduación, colocando al principio, poca voz y después con proporción ir reforzándola proporcionalmente hasta el *forte*, retirándola finalmente con la misma graduación que usó para ascender.” Se consideraba que este recurso, debía ponerse en uso al principio de una pieza o en un calderón y era necesaria al preparar una cadencia, pero podía ser optimizada de tal manera que cualquier nota larga o *cantilena*, permitía su uso para la producción del *chiaroscuro*, lo que resulta completamente lógico, al considerar que las variaciones en el tono expresivo van de la mano con las variaciones dinámicas.¹⁶³

De igual manera, la *messa di voce* en conjunto con otros adornos como el trino, daban un gran valor estilístico al canto del barroco y del clasicismo, por lo que se consideraba necesario poseer la habilidad de poder ejecutarla a voluntad del cantor. Sí se aplicaba en alguna frase, era necesario no agregar una multiplicidad de notas, porque, de no tener absoluto control del *fiato*, se podía caer en el error de no terminar adecuadamente la frase y callar la nota final; Esto se consideraba me engaño imperdonable porque provenía únicamente de la irreflexión y la temeridad.¹⁶⁴ Se debía, por lo tanto, estudiar intensamente el dominio

163 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, pp. 99-100: *Messa di voce chiamasi quell' atto, con cui il Professore dà a ciascuna nota di valore la sua graduazione, mettendovi al principio poca voce, e poi con proporzione rinforzandola sino al più forte, ritirandola finalmente colla medesima graduazione, che adoprà nel salire.*

164 *Ibidem*, p. 102

del *fiato* en concordancia con la posición de la boca hasta adquirir la facilidad y seguridad necesarias. Pero más allá de eso, lo que puede entenderse como la gran facultad de la *mesa di voce*, es la capacidad de mantener la sensación relajada desde el *piano* hasta el *forte*, porque el inicio debe garantizar una sensación placentera y vibrante, misma que debe permanecer a medida que aumenta el volumen y el diámetro de la voz, es decir, se debe mantener la naturalidad y la espontaneidad de un sonido suave hasta un sonido que requiera mayor fuerza. Nada parece más fácil de decirse, sin embargo, esta es una de las grandes premisas del estilo del *bel canto* de los maestros castrados italianos:

Replico que el estudiante no debe suponer que puede ejecutar la messa di voce, si antes no ha adquirido el arte de conservar, reforzar y retirar el fiato en la forma antes indicada, ya que de esto sólo depende el dar la justa y necesaria graduación a la voz; Encontrándose pues en estado de sostener las notas de valor largo, el estudiante deberá practicar dando a cada nota la graduación, y ese valor proporcionado, que pueda resistir sin gran dolor: es decir, desde el principio pondrá una vocicilla sobre él, y luego proporcionalmente lo irá reforzando hasta cierto grado debido, del cual finalmente lo retirará con los mismos grados que usó en su incremento de volumen.¹⁶⁵

Se puede agregar que para Mancini, la aplicación de este recurso técnico y expresivo es conveniente utilizar las vocales A y E por su cercanía a la posición de la boca sonriente, lo que permite la conformación consciente del tracto vocal en la estadística del color de voz que se hace mención en estos métodos. Es interesante observar una metodología de desarrollo vocal, en la cual se utiliza el canto de agilidades en primer término para, una vez dominadas, se proceda a la emisión de notas largas en *mesa di voce*, lo que deja ver una postura contraria a varios tratados de la posteridad, o simplemente nos permite observar una variante fenomenológica en la construcción de la estilística del canto de los castrados:

165 *Ibid*, p. 103: *Replico, che lo scolare non deve presumere di poter eseguire la messa di voce, se prima non avrà acquistata nel modo di sopra additatogli l'arte di conservare, rinforzare e ritirare il fiato: giacché da questo solo dipende il dare la giusta, e necessaria graduazione alla voce. Trovandosi dunque in stato di sostenere le note di valore, dovrà lo scolare esercitarsi a dare a ciascuna nota la graduazione, e quel proporzionato valore, a cui possa senza sua gran pena resistere: vale a dire, da principio vi metterà poca voce, e poi con proporzione l'anderà rinforzando a un certo grado dovuto, dal quale finalmente la ritirerà con quei medesimi gradi, che aveva adoprato nel salire.*

Habiendo llegado a eso hará que el alumno llegue a ese grado de sostener, y pase las notas antes mencionadas sin respirar, deberá continuar este estudio, cantando solfeos de agilidad siempre con las dos propuestas vocales A, y E, y con ese ejercicio llegará a ser maestro en colorear a su antojo cualquier pasaje con esa expresión verdadera, que forma el colorido canto con claroscuros tan necesarios en toda especie de canto. Con este mismo ejercicio, adquiriendo el estudiante poco a poco el arte de graduar y sostener la voz, sentirá entonces una dulce facilidad en perfeccionar la messa di voce, y envolverá con su fiato con tanta ligereza; la cual sería interrumpida, sin embargo, si en su realización se mezclase con ella el abogo o la respiración gutural. ¹⁶⁶

Giuseppe Aprile describe de manera sintética y práctica, la forma de ejercitar y aplicar le *messa di voce* dentro de la vocalización de una escala cualquiera. Eventualmente, cada nota de la escala debe ser alargada a una o dos redondas, con el propósito de formar la voz en el color adecuado y de controlar el *fiato*, esto a través de las variaciones dinámicas que requiere la *messa di voce*. La instrucción es muy breve y se puede suponer que dado que era una práctica común en el ejercicio del canto, no requería detalles muy precisos ni mucho menos una teorización que estaba lejos de un método que pretendía estar al alcance de todo aquel que lo pudiese comprar. Pero lo fundamental, en este caso, es la verificación de la uniformidad de criterios en todo aquel que practicaba la escuela de canto italiana:

*Cantar la Escala, o Gama frecuentemente, dejando a cada sonido una BREVE o dos SEMIBREVES, las cuales deben ser cantadas en un mismo aliento o toma de respiración; y esto debe hacerse, en ambos, A MESSA DI VOCE, esto es, aumentando la Voz, comenzando Pianissimo, y aumentando gradualmente a Forte, en la primera parte del Tiempo, y después disminuyendo gradualmente hasta el final de cada Nota, que se expresará de esta manera.*¹⁶⁷

166 Ibid, p. 95: *Giunto che farà lo scolare a quello grado di sostenere, e passare le note suddette senza pigliar fiato, dovrà continuare questo studio, cantando solfeggi d'agilità sempre colle due proposte vocali A, ed E, e con quello esercizio si renderà egli padrone di colorire a sua voglia qualunque passaggio con quella vera espressione, che forma la cantilena colorita col chiaroscuro tanto necessario in ogni genere di canto. Con quest'istesso esercizio acquistando a poco a poco lo studioso l'arte di graduar, e sostenere la voce, proverà poi una dolce facilità nel perfezionare la messa di voce, e ravvolgerà con tal leggerezza il suo fiato; che verrebbe per altro interrotta, se nell'eseguirlo vi si mischiasse affanno, o fiato grotto.*

167 APRILI, Sig. D. G., op. cit. p. 2: *To sing the Scale, or Gamut frequently, allowing to each sound one BREVE or two SEMIBREVES, which must be sung in the same Breath; and this must be done, in both, A MESSA DI VOCE, that is by swelling the Voice, beginning Pianissimo, and increasing gradually to Forte, in the first part of the Time, and so diminishing gradually to the end of each Note, which will be expressed in this way.*

El método de canto de Crescentini, curiosamente no utiliza el término de la *mesa di voce*, aunque la misma descripción de los objetivos que persigue y el uso continuo de esta convención estilística señalada a detalle a lo largo de todas las partituras de los ejercicios vocales, dan certidumbre de su uso indiscutible, como parte de la ejecución cotidiana del canto. Llama la atención que un hombre tan reconocido en el mundo de la música vocal, decida prescindir el uso de este término tan común y fundamental en la construcción del tipo de canto requerido en su época, sin embargo, como ya se ha mencionado, de ninguna manera prescinde de su uso en la práctica. Es posible que esta decisión en cuanto al discurso, tenga que ver con su propio uso de una terminología que describe de manera diferente el tipo de canto que se estaba gestando, para autores como Rossini, quién decididamente quiso someter la ejecución de las piezas a las notas escritas expresamente en la partitura, dejando poco a poco atrás la tradición de la improvisación de los *pasaggi* o cadencias finales, como parte del referente musical de los cantantes castrados. El antecedente a esta postura, lo expresa Crescentini en donde valora la expresión sobre la forma musical y su ejecución virtuosística:

Aunque las frases virtuosísticas y los pasajes de improvisación alejen de este objetivo, no es menos cierto que un buen cantante debe conocer la manera de regresar al objetivo central, ya sea para no ser monótono o para resaltar más los diferentes caracteres de la música y del habla; de hecho, un TRINO o CADENCIA, un PASAJE DE IMPROVISACIÓN colocados en el momento adecuado, suma infinitamente al ACENTO, a los COLORES y hace brillar aún más la expresión.¹⁶⁸

Crescentini es también muy pragmático en cuanto a las instrucciones de cómo debe construirse el canto. Utiliza especialmente los términos: acento, color y flexibilidad. En la descripción de cada uno,

168 CRESCENTINI, Girolamo: *Raccolta di Esercizi per il Canto all'uso del Vocalizzo con Discorso Preliminare. Recueil d'Exercices pour la vocalisation musicale avec un discours préliminaire*. Paris : Au Mont d'Or, Rue Saint Honoré, No. 123, près de celle des Poulies, 1812, p. 7: VIII. *Quoique les Difficultés, les Roulades et les grands traits d'exécution éloignent de ce but, il n'en est pas moins vrai, qu'un bon chanteur doit savoir les rendre, soit pour ne pas être monotone, soit pour faire ressortir davantage les différents caractères de la musique, et de la parole ; en effet un TRILLE ou CADENCE, une ROULADE, un TRAIT placés à propos, ajoutent infiniment d'ACCENT, de COLORIS à l'une et l'autre, et il fait en conséquence, briller davantage l'expression.*

implícitamente se entiende un canto con variantes en la dinámica como apoyo a la expresión, pero es la flexibilidad la que describe una concordancia textual con la *messa di voce*:

- I. *El ACENTO del canto es el grado de fuerza que se le da a la voz, más en una nota que en otra; es a través de esto que ya se obtiene parte del COLOR. Como en el habla, los acentos son más pronunciados en las pasiones fuertes y nobles que en los sentimientos suaves y moderados, así mismo en el canto, la EMISIÓN de la voz, el TRILLATE o CADENCIA, el ROULADE, el GRUPETTO (b) debe ser más marcada, más perlado y acelerado, en el Allegro que en el Adagio.*
- II. *El COLOR es la conformación de la voz, el tono general de la pieza y de cada frase en particular. Me explico; como hay una inflexión de voz para regañar, una para halagar, otra para suavizar etc., así el cantor debe haz que su voz suene más fuerte o brillante en una pieza, o en una oración, y más velada en otro: debe, por así decirlo, redondear, borrar, matizar, desarrollar su voz, según el carácter de la composición.*
- III. *La FLEXIBILIDAD es aquella elasticidad y morbidez que el estudio da a la voz y que le permite atacar, reforzar y disminuir los sonidos sin esfuerzo. Esta facultad se debe mostrar no solo en cada frase, sino también en todos los períodos y en todo el rango de la pieza.¹⁶⁹*

Este tipo de terminología, se aleja en muchos sentidos de los grandes tratados del pasado, en donde se conceptualizaba sobre la producción de la voz. Ahora, los términos tienden a describir no el origen

169 *Ibid*, p. 5:

- I. *L'ACCENT du chant est le degré de force que l'on donne à la voix, plus sur une note que sur une autre ; c'est par là que l'on obtient déjà une partie du COLORIS. Comme dans le discours, les accents sont plus prononcés dans les passions fortes et nobles, que dans les sentiments doux et modérés, de même dans le chant, l'EMISSIION de la voix, le TRILLE ou CADENCE, la ROULADE, le GRUPETTO (b) doivent être plus marqués, plus perlés et accélérés, dans l'Allegro que dans l'Adagio.*
- II. *Le COLORIS est la conformation de la voix, au ton général du morceau et des phrases particulières. Je m'explique ; comme il y a une inflexion de voix pour gronder, une pour flatter, une autre pour attendrir &c, de même le chanteur doit rendre sa voix plus éclatante dans un morceau, ou dans une phrase, et plus voilée dans une autre : il doit, pour ainsi dire, arrondir, effacer, ombrer, développer sa voix, selon le caractère de la composition.*
- III. *La FLEXIBILITE est une souplesse que l'étude donne à la voix, et qui lui fait attaquer, renforcer et diminuer les sons sans effort. Cette faculté doit se montrer, non seulement dans chaque phrase, mais aussi dans toutes les périodes, et dans toute l'étendue du morceau.*

de la producción vocal, sino el resultado sonoro para la expresividad dramática del texto. No es que Crescentini hablara de una completa novedad, porque la expresividad de las palabras y las ideas en el canto siempre fueron una constante, pero el enfoque tiene mayor énfasis en torno al tono expresivo de las palabras. El color de la voz es un tema de mayor cuidado porque se usan palabras como la “morbidez” que no se encuentran en textos anteriores. Se reconoce por lo tanto, un cambio en los intereses estéticos que se le han atribuido históricamente a otras voces diferentes de los cantantes castrados, pero que queda como evidencia que ellos también participaron en los cambios y transición hacia el romanticismo.

V. Canto florido. El trino

Aunque es imposible saber con claridad, cómo era la ejecución del canto de los maestros castrados con todos los adornos descritos en los tratados, se puede inferir un estilo muy lejano al tipo de emisión vocal en nuestros días, tan influidos por el romanticismo y el verismo. Los adornos eran parte fundamental de la expresión y se entretrejan dentro de las frases y las palabras, para conseguir el efecto de la admiración y la transmisión de emociones. Pero el problema de ser causa y consecuencia, originó el conflicto entre el virtuosismo y la expresión. La refinada y exigente educación que recibían los cantantes castrados les permitía ejecutar un canto de un altísimo nivel de complejidad que paralizaba de admiración al público, pero el mismo tiempo, al ser una práctica imposible de imitar dentro de uno de los impulsos más naturales del ser humano como es el cantar, llegó a ser acusado de falso absurdo y contrario a toda expresión sincera. Claro que esta postura contraria al canto florido no fue inmediata y fue surgiendo a medida que otras mecánicas vocales fueron surgiendo en las voces de las mujeres y los varones. Por lo anterior, es necesario despojarse de toda aquella referencia auditiva relacionada con la agilidad vocal basada en la fuerza, lo que es sumamente común escuchar en los cantantes de ópera actuales e imaginarse un canto

basado en la destreza, en la agilidad y en la flexibilidad vocal. Las líneas melódicas llenas de adornos servían para expresar furia, rabia, venganza y dolor, de la misma manera que, dependiendo de la armonía podrían expresar alegría, júbilo o amor. Por esta razón, es necesario conocer el tipo de adornos sobre los cuales se construían las frases y con ellas las piezas en su totalidad.

El trino es un adorno, producto de una mecánica laríngea que requiere menor presión espiratoria que el canto decimonónico, incluso que el canto popular o vernáculo de la mayoría de los países occidentales. Su producción requiere una articulación exacta y equilibrio entre la presión espiratoria, la posición y tensión del cuerpo vibrante, en este caso las cuerdas vocales y la elasticidad del tracto vocal para la producción del color vocal requerido. Como toda actividad humana, es algo que se puede aprender y desarrollar hasta la medida de la excelencia, pero es también una condición natural de ciertos individuos que nacen con la habilidad de producir este efecto canoro, sin un entrenamiento tan severo. La sistematización en la enseñanza del canto, había demostrado que este arte podría ejecutarse en cierta medida en una población que no necesariamente había llevado un entrenamiento tan meticuloso como el de los cantantes castrados, pero en el caso del trino, también reconocía una condición de nacimiento muy difícil de superar y en algunos casos imposible de reproducir:

Dos obstáculos muy fuertes se encuentran para formar perfectamente el Trino. Lo primero avergüenza al Maestro, porque hasta ahora no ha habido una regla infalible de la que se pueda aprender a hacerlo; y el segundo confunde al estudiante, porque la naturaleza ingrata no se lo permite a muchos, sino a unos pocos. La impaciencia de los que enseñan se combina con la desesperación de los que estudian, de modo que el uno abandona la pena y el otro la aplicación. Doble es pues el fracaso de los que educan, mientras no cumplen con su deber, y dejan al escolar en la ignorancia. Es necesario chocar con las dificultades para superarlas con paciencia.¹⁷⁰

170 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, p. 24: *Due fortissimi ostacoli s'incontrano a formar perfettamenteamente il Trillo. Il primo imbarazza il Maestro, perché non si è trovata sin ora regola infallibile da cui s'impari di farlo, e il secondo confonde lo Scolaro, poiché la natura ingrata a molti non lo concede, che a pochi. L'impazienza di chi insegna si unisce colla disperazione di chi studia, acciocché quello abbandoni la pena, e questi l'applicazione. Doppio allora è il mancamento di chi istruisce, mentre non adempie al suo dovere, e lascia lo Scolaro nell'ignoranza. Bisogna cozzare colle difficoltà per superarle colla pazienza.*

Se puede considerar al trino como el adorno fundamental del canto de los maestros castrados, y sobre el cual se construyen los demás. Se trata de una oscilación de dos notas ligadas, una como base y la segunda siempre en posición ascendente a una distancia de un semitono o un tono. Se consideraba un requisito indispensable, para presentarse como un cantante completo, porque de no poseerlo no podía ser considerado profesional: “Quien tiene un hermoso Trino, aunque fuese escaso de algún otro adorno, goza siempre de la ventaja de ir sin disgusto a las Cadencias, en donde es muy esencial; Y quien esté sin él (o quien la tenga sólo defectuoso) jamás será cantante, aunque supiera mucho.”¹⁷¹ Por este motivo se buscaban los medios y las estrategias didácticas para adquirir esta habilidad laríngea, sin la cual no se podía entrar en la competencia por ser un cantante profesional: “Por lo tanto, siendo el Trino de tanta consecuencia para los cantantes, procure el maestro por medio de ejemplos vocales, especulativos e instrumentales, que el estudiante llegue a adquirirlo igual.”¹⁷²

Aunque Tosi no ofrece ningún tipo de indicación para la producción y entrenamiento del trino, sí describe la nada despreciable cantidad de ocho clases o categorías de éste, lo que permite entender el detalle exhaustivo con el que se escuchaba cada variación en la afinación y en la articulación vocal. Mancini cita a Tosi y comenta, que no quiere remitir a los estudiantes a su lectura porque considera que solamente tres especies de trino describen el batimento de las notas, que se producen en el momento de trinar la voz, situación que parece inusualmente poco extendida, dado el grado de profundidad con el que Mancini aborda todos los temas referentes a la técnica vocal, pero que en la ejecución continua del canto resulta una síntesis muy pragmática. Las tres especies en donde coinciden estos autores son:

- a) *Trillo cresciuto*, que se enseña haciendo subir imperceptiblemente la voz trinando de coma en coma para ascender de grado.

171 *Ibid*, p. 25: *Chi ha un bellissimo Trillo, ancorché fosse scarso d'ogni altro ornamento, gode sempre il vantaggio di condursi senza disgusto alle Cadenze, ove per lo più è essenzialissimo; E chi n'è privo (o non l'abbia che difettoso) non sarà mai Cantante benché sapesse molto.*

172 *Idem*: *Essendo dunque il Trillo di tanta conseguenza a 'Cantori procuri il Maestro per mezzo d'esempli vocali, speculativi, e strumentali, che lo Scolaro giunga ad acquistarlo eguale.*

- b) *Trillo calato*, que consiste en hacer descender la voz de coma en coma en una forma que no se distinga el declive; nada bien visto por Tosi quien lo considera no solamente pasado de moda, sino aborrecido por los de oídos delicados. Al parecer para Mancini este trino se seguía ejecutando pues da instrucciones sobre su manejo al vocalizar la escala.
- c) *Trillo raddoppiato*, o trino doble, se forma haciendo *mesa di voce* en la primera nota sostenida, el primer trino o trino *cresciuto* en la nota siguiente que es la misma nota que la primera y por último una nota descendente y una ascendente que se mueven en torno a la primera nota.¹⁷³

Para Tosi, los trinos que hacen su batimento en una nota superior se dividen en *trillo maggiore*, *trillo minore* y *mezzotrillo*, dependiendo del intervalo con se una la nota superior a la nota *vera* o verdadera; también considera al trino *lento*, el cual debe ejecutarse con sumo cuidado para no parecer un trémolo afectado y por último, trino *mordente*, considerado por Mancini como un tipo de adorno diferente. Y algo sumamente importante es determinar donde se debe usar el trino para no caer en una mala práctica: “Enseñar entonces dónde es apropiado el Trino fuera de la cadencia, y dónde debe estar prohibido, es una lección reservada para la práctica, el gusto y la inteligencia.”¹⁷⁴

El mordente

Tosi lo relaciona directamente con la emisión del trino, y los considera como adornos muy similares, aunque reconoce que tiene un batimento más rápido, y se relaciona más con la habilidad innata que con el estudio y el entrenamiento. No ofrece más detalle sobre su construcción, solamente que tiene una ejecución rápida porque no tiene tanta duración como un trino: “El octavo es el Trino mordente, que tiene el don de servir de grato ornamento al Canto, y la naturaleza lo enseña más que el arte. Nace con más velocidad que los demás, pero

173 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, pp. 114-115

174 TOSI, Pierfrancesco, *op. cit.*, pp. 25-28

apenas nacido debe morir.”¹⁷⁵ Mancini considera de la misma manera que el mordente nace del trino y ofrece una explicación sobre las diferencias entre uno y otro. La diferencia principal manifestada, es la nota con la cual hace alternancia la nota principal o verdadera, que en él trino principalmente hace batimiento con una nota más aguda mientras, que en él mordente la nota con la que hace batimiento la nota principal es más grave:

*Del trino nace el mordente. Este se diferencia de aquel porque el trino, como se ha dicho está compuesto de una nota verdadera y real vibraba igualmente con otra nota un tono más alto; y el mordente está compuesto de una nota verdadera y real con el batimento de otra nota falsa por debajo de medio tono, y esta nota falsa debe tocarse más despacio, y con menos fuerza, y con menos valor que la nota verdadera y real, en que, empero, el trino, que ni más ni menos que el mordente, debe terminar siempre por igual.*¹⁷⁶

En el caso de Aprilì, no hace ningún tipo de alusión sobre la construcción estructural del trino, pero da una indicación sumamente interesante sobre la manera de ejecutarlo, porque da certeza estilística sobre la ejecución del repertorio de su época: “Practicar el *Trillo* con el mayor cuidado y atención, generalmente debe comenzar con la más alta de las dos notas y terminar con la más baja.”¹⁷⁷

La postura de Crescentini permanece fiel a sus principios, es decir, su objetivo estaba enfocado en la interpretación sobre el virtuosismo, entendiendo que era una obligación del cantante ejecutar correctamente, tanto en lo musical como en lo vocal la pieza en cuestión, pero el transmitir el mensaje dramático y expresivo era lo más importante.

175 *Ibidem*, p. 28: *L’ottavo è il Trillo mordente, che ha il dono di servire di grato ornamento al Canto, e la natura più che l’arte lo insegna. Ei nasce con più velocità degli altri, ma nato appena deve morire.*

176 MANCINI, Giambattista, *op. cit.*, p. 116: *Dal Trillo nasce il Mordente. Questo differisce da quello, perché il Trillo, come si è detto, è composto di una nota vera, e reale vibrata egualmente con un’altra nota un tuono più alta; e il Mordente è composto d’una nota vera, e reale con il battimento d’un altra nota falsa al di sotto un mezzo tuono, e questa nota falsa deve’ essere percossa più lentamente, e con minor forza, e con minor valore della nota vera, e reale, nella quale però il Trillo, che né più, né meno, che il Mordente, sempre terminar debbono egualmente.*

177 APRILI, Sig. D. G., *op. cit.* p. 2: *To practice the Shake with the greatest Care and Attention, which must generally commence with the highest of the two Notes and finish with the lowest.*

Incluso, hacía énfasis en que el entrenamiento propio del cantante como la vocalización, estuviera enfocado en construir una capacidad interpretativa dentro de los cánones de la estilística de su época:

Aunque las frases virtuosísticas y los pasajes de improvisación alejen de este objetivo, no es menos cierto que un buen cantante debe conocer la manera de regresar al objetivo central, ya sea para no ser monótono o para resaltar más los diferentes caracteres de la música y del habla; de hecho, un TRINO o CADENCIA, un PASAJE DE IMPROVISACIÓN colocados en el momento adecuado, suma infinitamente al ACENTO, a los COLORES y hace brillar aún más la expresión.¹⁷⁸

La Appoggiatura

La apoyatura, es otro ornamento musical usado ampliamente tanto en la música instrumental como en la música vocal. En esta última, se usa en todos los géneros y en todos los estilos. Este adorno es una nota que esquiva momentáneamente la estructura melódico-armónica como un retardo que normalmente produce una disonancia, que resuelve por grados conjuntos en el siguiente tiempo débil: “La *appoggiatura* no es más que una o más notas retenidas.”¹⁷⁹ Lo que no puede variar es que la resolución de la línea melódica, debe concluir en una nota que sea afín con la armonía, ya que la o las apoyaturas no lo son.

Más allá de cualquier descripción sobre la construcción de estos adornos, sobre los cuales hay múltiples interpretaciones, queda de manifiesto que el tipo de emisión vocal requerido en este canto lleno de adornos, no podía utilizar un sobredimensionamiento de la capacidad vocal del cantante, pues de hacerlo así sería imposible interpretar este estilo. De la misma manera que en el canto romántico, no podría adornarse con todas estas figuras, el canto de esta estilística no se podría interpretar sin adornarse con estas figuras: “La *appoggiatura*, el *Trino* y el *Mordente* no son en realidad más que adornos del canto;

178 CRESCENTINI, Girolamo, *op. cit.* p. 2: *Quoique les Difficultés, les Roulades et les grands traits d'exécution éloignent de ce but, il n'en est pas moins vrai, qu'un bon chanteur doit savoir les rendre, soit pour ne pas être monotone, soit pour faire ressortir davantage les différents caractères de la musique, et de la parole; en effet un TRILLE ou CADENCE, une ROULADE, un TRAIT placés à propos, ajoutent infiniment d'ACCENT, de COLORIS à l'une et l'autre, et il fait en conséquence, briller davantage l'expression.*

179 MANCINI, Giambattista, *op. cit.*, p. 95: *L'appoggiatura non è, che una, o più note trattenute.*

pero tan necesarios, que sin éstos sería insípido e imperfecto, porque sólo de éstos adquiere su mayor protagonismo.”¹⁸⁰

Sin embargo, es importante mencionar especialmente para aquellos que se dedican a la reconstrucción e interpretación de este repertorio, que no debe hacerse un uso indiscriminado de los adornos, porque se corre el riesgo de caer en exageraciones, algo que es muy complejo de encontrar una medida justa por la imposibilidad de hacer una reconstrucción completamente fidedigna de las costumbres y el buen gusto al que hacen alusión los textos teóricos:

*Con todo esto, se le advierte al alumno que no los use sino en la Cantilena, y en las expresiones agradables, ya que estos adornos tampoco se dan en todas partes: Y por desgracia también algunos, que ignoran esta regla, abusan de ella. A decir verdad, me basta ir al teatro para oír que un cantante o una cantante, por ejemplo, en una aria invectiva cantando en el mayor fervor de la acción, acompaña con sus sensibles apoyaturas todas las palabras de Tiranno, Crudele, Spietato, y similares, y así estropea el buen orden de la exclamación; como lo demostraré en otra parte.*¹⁸¹

Tan arraigada era la costumbre del uso de los adornos vocales, que podía causar reacciones impensadas en nuestros días, como hilaridad o admiración. Un dato sumamente valioso, es que el uso de la apoyatura debía administrarse con sumo cuidado en las arias de ópera seria, mientras que en la ópera bufa podía ejecutarse indiscriminadamente sin temor a caer en el mal gusto, por el contrario, era algo deseado: “La regla, que he dado, de no tener que insertar continuamente la *appoggiatura*, no es general, sino que se limita sólo al canto serio. Si el que canta en el *Buffo* lo hace, no sólo no se equivoca, sino que recibe aplausos; porque esa misma caricatura, que hecha por un hombre serio le sacaría la risa, hecha por un *Buffo* trae de vuelta los aplausos.”¹⁸²

180 *Ibidem*, p. 97: *L'appoggiatura, il Trillo, ed il Mordente non sono in realtà che abbellimenti del canto; ma però si necessari, che senza questi egli sarebbe insipido ed imperfetto, poichè da questi soli ne acquista esso il suo maggior risalto.*

181 *Idenr.* *Con tutto ciò avverta bene lo scolare di non servirsene che nelle Cantilene, e nelle espressioni convenevoli, giacchè anche questi abbellimenti non hanno luogo da per tutto: E pur troppo taluni, che ignorano questa regola, ne fanno abuso. Che io dica il vero, basta andare in Teatro per sentire, che un Cantante, una Cantatrice, per ragion d'esempio, in un Aria d'invettiva cantando nel maggior fervore dell'azione, accompagna con la sua sensibile appoggiatura tutte le parole di Tiranno, Crudele, Spietato, e simili, e guasta così il buon ordine della esclamazione.*

182 *Ibidem*, pp. 97-98: *La regola, che ho data, di non doversi caricare l'appoggiatura, non è generale, ma si restringe solo al canto serio. Se la carica chi canta nel Buffo, non solamente non commette errore, ma ne ricava applauso; poichè quell'istessa caricatura, che fatta da un serio ne caverebbe le risa, fatta da un Buffo ne riporta le approvazioni.*

Capítulo III. Los tratados de canto después del cenit de los castrados

3.1 Las mujeres en el arte y la ciencia del canto

Anna Maria Pellegrini Celoni

Después de la hegemonía de los cantantes castrados, surge la figura de la soprano como personaje central en la atención del público. No se puede negar la presencia absoluta de la mujer en la ópera, sin embargo, se cuenta con muchas menos referencias bibliográficas a pesar de su labor permanente como ejecutantes, como docentes y como pedagogas de un arte en donde su presencia era sustantiva. Anna Maria Pellegrini Celoni, publicó cerca de 1810 en Leipzig su método de canto en un momento de gran aridez en la impresión de este tipo de documentos en Italia, aunque alrededor de ese periodo la producción operística estaba en el apogeo de varios compositores. No se puede saber qué habría pasado en el caso de haber intentado publicar su libro en Italia, pero el hecho de que una mujer haya dejado este testimonio escrito, nos permite reafirmar que las voces femeninas estaban en un proceso de desarrollo y consolidación en todos los aspectos de la ópera. Precisamente, con el convencimiento de los resultados que el trabajo bien dirigido puede ocasionar en una voz no muy agraciada por la naturaleza, afirma que cualquier persona, puede aprender a cantar. La Ilustración daba frutos en el poder del pensamiento de esta mujer, que no se limitó a la ejecución y a una certera labor como maestra del canto, sino que decidió sistematizar y proponer una metodología para el proceso de enseñanza y aprendizaje del canto, llenando un espacio de vocación científica que se había mantenido vacío por décadas, en la omnipresencia de las voces femeninas dentro del arte del canto. A pesar de no adentrarse en el análisis de la fisiología de la voz, describe

con mucha precisión los aspectos que hay tomar en cuenta para la educación vocal de un aspirante a cantante. En este caso específico, es muy valioso no seccionar los temas analizados en el presente trabajo, con el fin de dimensionar la visión de Pellegrini Celoni, como representante de sólo una fracción del quehacer estético, musical y vocal de las voces femeninas en el mundo de la ópera.

Entrando en detalles sobre su propuesta pedagógica, se puede mencionar que la posición de la boca era también para ella uno de los principios fundamentales del canto, porque sin ello la naturalidad y espontaneidad de la voz se deforman: “El principiante debe poner toda la diligencia en abrir la boca, para que pronunciando y vocalizando con precisión y sin afectación, la voz salga natural, completamente libre de los defectos de nariz, boca torcida o deforme, etc.”¹⁸³ De acuerdo con esta autora, la voz adquiere una mejor calidad y cualidad en una apertura correcta de la boca, de la cual se deriva un timbre adecuado al canto, lo que describe como *un bel metallo di voce*.¹⁸⁴ El no abrir la boca con una conformación adecuada al canto, hace que voces de grandes cualidades se queden clasificadas como mediocres, porque salen por la mitad de su capacidad, con un color oscuro que no permite ser escuchadas por parecer producirse dentro de un tubo, o la abre tanto que la voz pierde calidad, o la abre tanto hacia los lados que se produce voz de viejo.¹⁸⁵ De ahí se deriva a insistir en que, abrir la boca con naturalidad y sin afectación es la clave para una buena producción vocal, porque el canto está destinado al placer de los sentidos y eso lo debe proyectar el que canta. Sin embargo, es de notarse que no hay insistencia en la posición de la boca en forma de sonrisa, precepto fundamental de la escuela de los maestros castrados y repetido por

183 PELLEGRINI CELONI, Anna Maria: *GRAMMATICA o siano regole di ben cantare*. Leipzig: F. Peters Bureau de Musique, c. 1810, p.6: *Un principiante deve usare tutta la diligenza nell'aprire la bocca, affinché pronunciando e vocalizzando con aggritatezza e senza affettazione, esca naturalmente la voce affatto priva dei difetti di naso, di bocca torta o informe ec.*

184 Este es un término sumamente interesante puesto que sobrevive en la actualidad especialmente para describir el brillo de las voces masculinas, pero se acuña por una mujer después de más de treinta años en que no se había publicado un método de canto en Italia, ya que la última referencia es la edición del tratado de Mancini de Milán en 1777.

185 *Idem*

una gran mayoría de los tratados y métodos de los varones; si insiste en el regocijo, rostro alegre, casi riéndose, pero no especialmente en mantener la sonrisa para todo momento del canto. Esto hace suponer, que el desarrollo de las voces femeninas no consideraba a esto una condición indispensable en la producción vocal, aunque se insiste en una actitud de regocijo del cantante ante el público, no se indica una sugerencia de emisión vocal en forma de sonrisa:

Tendrá, pues, que presentarse con el rostro alegre, y casi riéndose, para reconciliar el amor de los circunstancias, y así transformarse según la norma del sentimiento, incluso anticipándolo si es necesario; advirtiendo, sin embargo, de no ir demasiado lejos (algo fácil) para no quedar en ridículo, un privilegio solo para los bufos.¹⁸⁶

Pellegrini Celoni, describe en su metodología los pasos en la educación de un cantante: *Fermare, Formare, Spianare, Agilitare, Vocalli nelle quali si debba vocalizzare, Cosa sia cantare di Portamento y Perfetta esecuzione*. *Fermare* se refiere a afirmar y sostener la voz en la emisión llena y completa de cada nota, así como en su afinación correcta. Para esto sugiere cantar notas largas en escalas de grados conjuntos, algo que ayuda también a concientizar la formación de las vocales y a disciplinar la respiración entre notas de la misma altura, para mantener la firmeza entre una frase y otra:

Cabe señalar que las siguientes escalas están marcadas con dos pequeños guiones, que indican el sitio donde se debe tomar aire, es decir, nunca entre un tono y otro, como se practica comúnmente, esto con el fin de unir la voz perfectamente.¹⁸⁷

Formare la voz se refiere a construir un sonido amplio, robusto, sonoro, espacioso, pero flexible y ágil. Aunque algunas voces tengan una naturaleza generosa en cuanto a su calidad, debe formarse con rigor para poder abordar las obras que interpretará, de otro modo, sólo resultará un sonido ruidoso y molesto; las otras voces con cualidades menores que se someten a las leyes del arte, tendrán la recompensa de la admiración de sus colegas y del público; insiste en un, atención

186 *Idem: Dovrà egli presentarsi pertanto con volto ilare, e quasi si ridenti, onde conciliarsi l'amor degli astanti, e quindi trasformarsi a norma del sentimento, prevenendolo ancor se bisogna; avvertendo però di non passare all'eccesso (cosa facile) per non dare nel ridicolo, privilegio solo de Buffi.*

187 *Ibid., p. 7: Notisi che le seguenti scale si trovano segnate con due piccole linee, le quali accennano il sito ove si deve prender fiato, cioè non mai fra un tono, e l'altro, come comunemente si pratica, e cioè per unire perfettamente la voce.*

para la formación del alumno de acuerdo a su temperamento, un elemento muy novedoso ligado a estrategias de una pedagogía incipiente. Cuando se refiere a *Spianare la voce*, se está refiriendo específicamente a la maniobra de emitir una nota sostenida en *piano*, crecer en volumen poco a poco y disminuir el volumen en el mismo tiempo hasta llegar al *piano* nuevamente; este ejercicio es conocido en una cantidad enorme de métodos de canto, como *mesa di voce* y está enfocado en el control y economía del *fiato*, así como a suavizar la voz. Otro de los conceptos a los que se hace referencia es el de *Agilitare la voce*, como una de las más importantes, tanto que se considera que el que no la tenga se considerará un pseudo cantante.¹⁸⁸ De ahí se derivan una serie de ejercicios vocales de escalas y todo tipo de dibujos melódicos relacionados con la agilidad, seguidos de la descripción de la *Appoggiatura*, el *Trillo*, el *Mordente*, los *Recitativos*, de las *Arie*, de la *Cavatine*, del *Rondò*, de la Música *concertata a più voci*. En el tema de la pertinencia de cantar sobre las vocales, la autora es muy conservadora y afirma que donde es posible aplicar todos los elementos técnicos mencionados es en la A, en la E y en la O, dejando a la I y la U como inapropiadas para el desarrollo de la voz. Sobre el *Portamento* hay una consideración especial:

*El gran privilegio, pues, de mover los afectos, que es lo que comúnmente se llama cantar al corazón, está reservado sólo a los que cantan en portamento con la debida expresión; y esto se logra afirmando y portando o sea ligando bien la voz.*¹⁸⁹

Por último, se menciona que la conjunción de todos los puntos mencionados, más la ausencia de imitación que se convierte inequívocamente en pedantería, darán como resultado a un cantante competente. Es de notarse que no se dedica un capítulo especial a la respiración ni a los registros de la voz. La instrucción se circunscribe a mantener una posición erguida “con el pecho de fuera”¹⁹⁰ para que los pulmones pueden tener campo de expansión. Esto concuerda completamente con la postura recomendada en los tratados anteriores, aunque no hace énfasis en el cuidado y desarrollo de las sensaciones

188 *Ibid*, p. 15

189 *Ibid*, p. 34: *Il gran privilegio poi di muovere gli affetti, che è quello, che comunemente dicesi cantare al cuore, è riservato solo a chi canta di portamento colla dovuta espressione; e ciò si attiene con il fermare, e portare, o sia legare bene la voce.*

190 *Ibid*, p. 34: *Con il petto in fuori*

encaminadas a la respiración, aunque sí indica que es necesaria la economía de la respiración, para emitir notas largas y poder transitar del *piano* al *forte* con el control del *fiato*. De igual manera, no menciona en ningún momento los registros de la voz y los ejercicios subsecuentes para su unificación, algo que parece desprenderse por completo de la tradición de los maestros castrados, posiblemente por la naturaleza espontánea de la voz femenina para expandirse con menor dificultad al registro agudo de su voz.

Resulta muy novedoso el término *metallo di voce* que puede relacionarse con el timbre, el color de la voz y el tono expresivo, productos de la manipulación y conformación del tracto vocal en articulación con el manejo de la respiración y la firmeza del cuerpo vibrante, en este caso las cuerdas vocales. La metodología que sigue esta autora es muy ordenada, en cuanto a su concepto y sigue el orden de primero afirmar la emisión de la voz, de afinar ese sonido y posteriormente darle forma con un sonido estético, de acuerdo con los cánones de su época. El paso que sigue se concentra en *spianare* la voz y finalmente en construir paso a paso la agilidad de la voz.

Este método tiene varias particularidades. En primer lugar, se trata de una edición bilingüe en italiano y alemán, puesto que está dedicado al príncipe Federico de Sajonia-Gotha, que por la fecha de edición debe tratarse de Federico IV, duque de Sajonia-Gotha-Altenburg. La edición no se hace en Italia sino en Leipzig. Pero lo que resulta de mucho interés, es que este método pasó por una especie de arbitraje por autoridades musicales del sexo masculino, es decir, el reconocimiento a la solvencia académica y pedagógica debió pasar por un filtro de un jurado masculino, para darle legitimidad al conocimiento de la autora Anna Maria Pellegrini, hecho que marca un parteaguas en el reconocimiento a la labor omnipresente de las mujeres en el arte del canto. El primer dictamen, por decirlo así, lo dio en 1802 Io Pietro Guglielmi, Maestro de Capilla Giulia en San Pedro en el Vaticano; el segundo dictamen tuvo lugar hasta 1809 por Luigi Caruso, Maestro de Capilla de Perugia y el tercer dictamen sin fecha lo dio Giuseppe Nicolini, Maestro De Capilla sin nombrar un lugar de residencia. Se

puede observar un lapso de siete años de un dictamen a otro, lo que puede dar una idea de las posibles dificultades y vicisitudes que tuvo que pasar la autora para poder obtener autoridad suficiente para editar su método.

Maria Anfossi

Nuevamente nos encontramos con un tratado de canto teórico práctico, escrito por una italiana fuera de su país, curiosamente también llamada María, en este caso, en Inglaterra y dedicado a un noble que con seguridad fungió como su mecenas, que aunque ese dato no está corroborado era la costumbre de la época. La edición es bilingüe, en italiano e inglés. De acuerdo con la información de los tratados y métodos prácticos de la época, esta autora tiene toda la información asequible de su tiempo, por lo que se trata de una académica de muy alto nivel con preparación en los ámbitos de la ejecución, la enseñanza y la investigación. No incluye en este método, algún término o concepto novedoso o algún punto de vista que resulte diferente a los tratados anteriores en cuanto a la técnica vocal, sin embargo, tiene el mérito de reunir y sintetizar de una manera ordenada y metodológica el conocimiento de su época, para la formación de cantantes en cualquier país. Añade indicaciones específicas para que los angloparlantes puedan entender y pronunciar la fonética del idioma italiano, algo de lo que solamente encontramos antecedentes en Aprili, (que en la pronunciación de las palabras con consonantes dobles en lengua italiana, se debe hacer particular hincapié, y se debe tener cuidado de no convertir las consonantes solas en dobles)¹⁹¹, quien también publicó su método en Londres, lugar que se había convertido en un gran consumidor de la ópera italiana y en dónde se desarrolló otra figura relacionada con este arte: el maestro de canto.

De las partes que resultan diferentes a los métodos citados, se encuentra la enumeración de tres estilos que corresponden a la retórica,

191 APRILI, Sig. D. G., *op. cit.* p. 2: *That in pronouncing the words double Consonants in the Italian Language must be particularly enforced, and Care must be taken not to make those that are single seen double.*

los cuales se denominan el *simple*, el *sublime* y el *ornamentado*.¹⁹² Estos conceptos que no se encuentran en los otros métodos, describen como el estilo simple, no es como muchos se figuran el más fácil, por el contrario, resulta el más difícil puesto que requiere una rigurosa imitación de la naturaleza. Así que, se encuentra una referencia más sobre la dificultad de representar la sencillez y la sobriedad, sobre formas más complejas y elaboradas. Sobre el estilo sublime, la autora lo describe como aquel que inspira admiración y que tiene una fuerza irresistible sobre los sentimientos para transportar al escucha a una vehemencia intensa. Por último, describe al estilo ornamentado como aquel que intercala los pasajes y cadencias que requieren el máximo de la agilidad vocal.

La posibilidad de aprender el arte del canto mediante la sistematización en su enseñanza se había iniciado a partir de los métodos de Tosi y Mancini. Posteriormente al abrirse el mercado de los italianos en Europa, los métodos y tratados de canto comenzaron a ser cada vez más incluyentes para la burguesía que consumía las enseñanzas de los primeros maestros italianos que emigraban a otros países. En este sentido, el arte del canto reservado para aquellos que habían llevado una educación de una élite creada para el entretenimiento y el placer de la nobleza, se abrió a un sector de la población que deseaba ser parte de las actividades de identidad y pertenencia propias de la alta cultura. Sin embargo, en este tratado del canto esa actitud positiva pasa por una reflexión en la que la nueva clase de cantantes no castrados, hacen una aportación válida hasta nuestros días. Las exigencias del repertorio fueron revolucionando un estilo de canto, dejando atrás las ornamentaciones y la nueva tipología de los cantantes se determinaba como una profesión que no dependía de los mecenas, sino de su capacidad para enfrentar las exigencias de una industria que pretendía acaparar todo el público posible sin importar su estatus social. La figura del cantante de ópera comienza a tener un lugar en la sociedad a través del esfuerzo personal para acrecentar los dones que tiene de nacimiento, es decir, es una mezcla de naturaleza pródiga y un trabajo de superación basado en el pensamiento moderno:

192 ANFOSSI, Maria: *A theoretical and practical treatise on the art of singing. Trattato teorico-pratico sull'arte del canto*. London: Published by the authoress, c. 1837, p. 7: *il Semplice, il Sublime, e l'Ornato*

*Pero quien aspire a convertirse en un cantante de ópera de primer nivel, además de las calificaciones antes mencionadas, necesitará lo siguiente: 1° No sólo con una hermosa voz, sino una de esas que, siendo capaz de firmeza y expansión, al mismo tiempo poseen la agilidad suficiente para ejecutar con precisión y delicadeza cualquier pieza de bravura compuesta para la respectiva voz del individuo. 2° Que la voz sea educada según la buena escuela de Italia. 3° Que el cantor conozca la declamación musical, que difiere en muchas cosas de la que sólo pertenece a la elocuencia. 4° Que está dotado de una mente capaz y elevada, porque sólo en este caso podrá comprender las grandes y brillantes ideas del maestro y del poeta, así como entrar perfectamente en cualquier gran personaje que se proponga representar. 5° Un genio creativo, para variar y revivir cualquier pieza musical. 6° Que conozca suficientemente las reglas de la armonía, para no exponer las alteraciones o florituras que introducirá en su canto, para encontrarse en disonancia con los acompañamientos.*¹⁹³

También se encuentra en este tratado la clasificación vocal que operaba en su tiempo, de tal suerte que ya se encuentra a la mezzosoprano y al barítono, tipologías vocales que no existían en los tratados de los maestros castrados. La extensión vocal que determina para cada voz puede considerarse actual, lo que hace concluir que, el conocimiento del desarrollo vocal se había consolidado con el repertorio que se escribía en su época, puesto que la música se producía para consumirse en el momento de su creación.

Nuevamente aparece el término de *un bell metallo di voce* utilizado por Anna Maria Pellegrini, lo que hace suponer una amplia difusión en términos de conceptos representativos del siglo XIX. Con esta expresión, se refiere a las cualidades naturales de las voces que resultan agradables al oído, y que se tienen de nacimiento o que se adquieren con un duro entrenamiento. Para quienes tienen naturalmente esta

193 *Ibidem*, p. 8: *Ma colui che ambisce di divenir cantante dell'opera di primo rango, oltre alle sovraccennate qualificazioni, avrà d'uopo delle seguenti: 1° Non solo di una bella voce, ma d'una di quelle, che essendo capaci di fermezza e di espansione, posseggono nello stesso tempo agilità bastante per eseguire con precisione e delicatezza qualunque pezzo di bravura composto per la rispettiva voce dell'individuo. 2° Che la voce sia educata secondo la buona scuola d'Italia. 3° Che il cantante sappia la declamazione musicale, la quale in molte cose differisce da quella che appartiene soltanto all'eloquenza. 4° Che sia dotato di una mente capace ed elevata, perché solamente in questo caso sarà egli atto a comprendere le grandi e brillanti idee del maestro e del poeta, come puranche di entrar perfettamente in qualunque gran carattere egli imprenderà a rappresentare. 5° Un genio creativo, per variare e rifiorir qualunque pezzo di musica. 6° Che conosca le regole dell'armonia bastantemente, per non esporre le alterazioni, o rifioriture ch' egli introdurrà nel suo canto, a trovarsi in dissonanza cogli accompagnamenti.*

cualidad no es suficiente para considerarse cantante, por el contrario, este tipo de voces también deben someterse al mismo tipo de formación para ser capaces de abordar el repertorio de su época.

Anfossi considera que, cada individuo tiene cualidades particulares en cuanto a la naturaleza de su voz y que una vez identificadas éstas, se debe trabajar con ahínco en aquellas que son más débiles o de naturaleza menos generosa, para buscar el equilibrio y evitar la monotonía en el momento de la ejecución. Para formar una voz se debe buscar la igualdad de sus virtudes, con la incertidumbre de aquellas cualidades de las que adolece, razón de todos los ejercicios de vocalización de su método. La autora coincide con la mayoría de los métodos precedentes, en que a muy pocas personas les es dado poseer todas las cualidades vocales juntas, así que casi siempre sucede que quien tiene la voz naturalmente firme, espaciosa y sonora, carece de agilidad y, por el contrario, las voces ágiles encuentran dificultad en expandirse y ser voluminosas, por lo que la autora recomienda explotar las cualidades naturales sin descuidar por completo las que adolece.

Una de las estrategias más recomendadas para la formación vocal en los métodos del pasado, es el llamado canto *spianato*, que como ya se ha dicho, consiste en la capacidad de iniciar una nota en *piano*, crecer al *forte* y regresar nuevamente al *piano* con la misma calidad de sonido, término relacionado completamente con la *messa di voce*. Para Anfossi, ésta debe de ser la base técnica sobre la cual se construye la formación de la voz y con ello mantiene un fuerte anclaje a la tradición de la escuela de los maestros castrados. No ofrece una explicación mecánica o fisiológica sobre el aparato vocal, pero asegura que debe ser el primer paso para el desarrollo vocal posterior, especialmente para las agilidades, que curiosamente son contrarias a las notas sostenidas, afirmando con ello de manera implícita, que el ataque vocal anclado con la función espiratoria son la base del canto adornado. No deja de estar presente la poética del arte y la subjetividad sobre los efectos de la interpretación, lo que permite apreciar desde un punto de vista estético, la relevancia que se le atribuye al canto *spianato*:

Desde entonces el objeto principal del canto no es inspirar alegría o asombro, sino dulzura o elevar el alma a ideas nobles y sublimes. Por esta razón, el modo

de cantar, que se llama spianato, debe ser cultivado con toda diligencia posible, especialmente por aquellos que se ayudan de la voz, ya que sólo este modo es capaz de producir juntos estos admirables efectos. Por lo tanto, el alumno debe aplicarse en primer lugar a los ejercicios propios de esta forma de cantar, y cuando haya adquirido con ellos cierta estabilidad y expansión de la voz, entonces, y no antes, comenzará a practicar la agilidad, de lo contrario su estudio impediría considerablemente el efecto del otro.¹⁹⁴

Una de las bases conceptuales, sobre la cual se construye la escuela de los cantantes castrados es la unión de los registros de la voz. Esta autora a diferencia de Anna Maria Pellegrini, menciona y profundiza la existencia de los registros vocales, sin especificar si esto aplica para algún tipo de voz en particular o para todas. En primer lugar, enumera tres tipos de registros, pero al momento de describirlos le da una equivalencia a la palabra “voz” y agrega el término de “voz mixta”. Resulta muy revelador que sea una mujer la que afirma que la voz de pecho o registro de pecho es el que tiene más elasticidad. Le sigue el registro de falsete, el que considera es la voz de cabeza, aunque la explicación resulta confusa y simplista, porque la argumentación sobre este nombre no tiene fundamento fisiológico, pues la voz no proviene de la cabeza, como afirma la autora; también menciona que el ámbito de extensión de ambos registros se interpola, de tal suerte que hay un número determinado de notas que pueden darse con un registro u otro y que el momento de que la voz participa de ambos registros se genera la “voz mixta”. Esto, conceptualmente, sí marca una diferencia en relación con los tratados del siglo XVIII, porque se está describiendo a la extensión más aguda de la voz de un repertorio, que le exigía mayor tensión y volumen con una terminología diferente relacionada con una mecánica vocal apropiada, para las voces de cantantes no castrados y un repertorio con otras características que no correspondían al canto adornado. Se verifica la convicción del uso de la *mesa di voce*, como herramienta efectiva para el desarrollo vocal, en este caso con

194 *Ibidem*, p. 10: *Siccome poi l'oggetto principale del canto non è già d'ispirare allegrezza, o meraviglia, ma piuttosto soavità, oppure di elevar l'animo a nobili e sublimi idee; per questa ragione la maniera di cantare, che chiamasi spianata, devesi coltivare con ogni possibile diligenza, particolarmente da chi è secondato dalla propria voce, essendo questa maniera la sola capace di produrre uniti questi mirabili effetti. L'alunno adunque si applichi prima di tutto agli esercizi appartenenti a questo modo di cantare, e quando avrà da quelli acquistato alquanto stabilità ed espansione di voce, allora, e non prima di allora, comincerà egli ad esercitarsi nell'agilità, altrimenti uno studio impedirebbe considerabilmente l'effetto dell'altro.*

una descripción más detallada sobre el procedimiento práctico para lograr la unión de los registros vocales y con ello la homogeneidad en el color vocal; se trata básicamente de alternar los registros en sus extremos donde coinciden, en especial el extremo agudo de la voz de pecho, el cual se debe alternar con emisión de voz de *falsete* aplicando el ejercicio de la *mesa di voce*. Esta descripción tan elemental marca una diferencia encaminada al fortalecimiento de un tipo de emisión, que requiere mayor volumen en la extensión más aguda de las voces, sin embargo, las agilidades siguen siendo parte consustancial del canto:

La voz se compone de dos y a veces tres registros, es decir, cualidades; éstas se denominan voz de pecho, voz de falsete y voz mixta. La voz de pecho es la mejor, porque es la más fuerte y la que tiene más capacidad de expansión. Esto comienza con las notas más bajas y termina en las notas medias; luego ocurre el falsete, también llamado voz de cabeza, porque proviene de la cabeza. Comienza con las notas medias y termina con las más altas; pero hay quienes tienen las notas más graves del falsete, tan fuertes y claras que parecen voces de pecho; En realidad se trata de voces mixtas, es decir, participantes del pecho y del falsete, y aquí está el tercer registro. Al cantar la escala filada, es decir, la que se compone de notas largas, hay que tener mucho cuidado en unir bien estos registros en las notas en las que se encuentran. Para lograr bien esta unión lo mejor es no elevar la voz de pecho lo más alto posible, sino empezar a cantar el falsete en las notas más altas de la voz de pecho y a esto se le llama unir los registros. Además, como las notas sobre las que se realiza esta unión son generalmente muy débiles, es necesario hacer un ejercicio particular sobre ellas para hacerlas, en la medida de lo posible, iguales a las demás. Esto consiste en detener la voz por encima de aquellas en particular, y modularla, es decir, comenzando por el pianísimo, y poco a poco yendo al forte, luego retirando la voz poco a poco, y así volviendo al pianísimo: esto es lo que se llama igualar la voz. Los ejercicios de agilidad también contribuyen a este efecto.¹⁹⁵

195 *Ibidem*, p. 11: *La voce è formata di due ed alle volte di tre registri, ossia qualità; queste si chiamano voce di petto, voce di falsetto, e voce mista. La voce di petto è la migliore, perché è la più sonora e la più capace di espansione. Questa comincia dalle note più basse, e termina alle medie; indi succede il falsetto, chiamato anche voce di testa, perché procede dalla testa. Esso principia dalle note medie, e termina colle più alte; ma vi sono di quelli che hanno le note più basse del falsetto, così forti e chiare che pajono voci di petto; queste sono infatti voci miste, cioè partecipanti del petto e del falsetto, ed ecco il terzo registro. Cantando la scala filata, cioè quella che è composta di lunghe note, gran cura bisogna avere di unir bene questi registri sulle note in cui s'incontrano. Per riuscir bene questa unione, la miglior cosa è di non portar tanto alto, quanto si potrebbe, la voce di petto, ma piuttosto cominciare a cantar il falsetto sulle più alte note della voce di petto, e questo è ciò che si chiama unire i registri. Siccome poi le note sopra le quali si fa questa unione sono per lo più molto deboli, così sopra di queste devesi fare un particolare esercizio, per renderle, quanto è possibile, eguali alle altre. Questo consiste nel fermar la voce sopra di quelle in particolare, e modularla, cioè, cominciare dal pianissimo, e andar gradatamente al forte, indi ritirar la voce a poco a poco, e ritornar così al pianissimo:*

Este tratado contiene una descripción de la terminología usada, dentro del ámbito del canto en uno de sus apartados, casi a manera de glosario, a diferencia de los otros tratados ya citados, que eventualmente ofrecen una explicación de los conceptos que utilizan en la medida que van surgiendo los diferentes temas, porque esta literatura estaba dirigida a un público muy específico especializado o dedicado al arte del canto. Esta breve descripción que ofrece Anfossi es muy didáctica, especialmente para el público que está interesado en aprender una disciplina que provenía de la cultura de otro país, en donde el uso de ciertos términos estaba, ligados íntimamente al lenguaje italiano, lo cual surte el mismo efecto en la actualidad al concentrar esta información en un sólo apartado:

Afirmar la voz significa sostenerla sin temblar y con perfecta entonación en cualquier nota. Suavizar la voz significa modularla sobre notas de gran valor, lo que requiere una gran economía de aliento. Este ejercicio es difícil y muy agotador, pero recompensa mucho. Una voz hermosa y firme hace un gran honor y de inmediato revela la excelente escuela. Es seguido constantemente por un aplauso universal; pero aquellos de constitución débil no deberían dedicarse más de un cuarto de hora al día a este tipo de estudio. Y a los que son fuertes de pecho, media hora diaria dividida en dos no les hará ningún daño y les hará progresar mucho. Con esta economía, el alumno se dará cuenta en poco tiempo de que disminuye el esfuerzo por suavizar la voz; en cambio, debilitando su pecho (como algunos se dan a creer), lo fortalecerá admirablemente, sobre todo si lo acompaña con otra media hora de ejercicios de agilidad.¹⁹⁶

Anfossi ofrece una explicación muy descriptiva en torno a la diferencia entre cantar *legato* y cantar *portamento*, términos que se confunden usualmente hoy y que se usan en algunos casos de manera indistinta. En los tratados anteriores no se había hecho una distinción

questo è quello che chiamasi eguagliar la voce. Gli esercizi di agilità contribuiscono anch'essi a questo effetto.

- 196 *Ibidem*, p. 11: FERMAR la voce vuol dire sostenerla senza tremare e con intonazione perfetta sopra qualunque nota. Spianar la voce significa modularla sopra le note di molto valore, la qual cosa domanda una grande economia di fiato. Quest'esercizio è difficile, e faticoso assai, ma esso ricompensa largamente. Una bella e ferma spianata di voce fa grande onore, e palesa subito l'eccellentissima scuola. Essa è costantemente seguita dall' universale applauso: però coloro che sono di debole costituzione non devono applicarsi più di un quarto d' ora al giorno a questo genere di studio. Quelli poi che sono forti di petto, una mezz' ora al giorno divisa in due non nuocerà loro, e gli farà progredire moltissimo. Con questa economia, lo studente si avvedrà in breve tempo, che la fatica di spianar la voce; invece, d'indebolirgli il petto (come taluni si danno a credere), glielo fortificerà mirabilmente, tanto più, allorché si unirà a questo un'altra mezz' ora di esercizi di agilità.

entre uno y otro, aunque se hacían sugerencias sobre su uso. La autora describe al *legato*, como una manera de cantar uniendo las sílabas sin la interrupción de las consonantes, que cortan el flujo de la emisión vocal continua, mientras que el portamento es la agilidad con la que una nota sostenida en una vocal asciende o desciende rápidamente en una frase, lo que debe hacerse con buen gusto y apegado a la estilística de la obra interpretada. Aunque no son conceptos nuevos, no puede dejar de considerarse una aportación sumamente valiosa en la interpretación de términos muy usados en la escuela de canto italiana, especialmente porque estaban dirigidos a un público de habla inglesa sumamente interesado en reproducir el fenómeno vocal nacido en Italia:

Hay quienes creen que cantar Legato y cantar Portamento significan lo mismo, pero en esto se equivocan. Cantar Legato significa unir bien las notas que se cantan, ya sea que suban o bajen gradualmente, evitando ese impacto o aspiración, al pasar de una nota a otra. El Portamento consiste en la gracia y ligereza con que la voz debe extenderse de una nota a otra, cuando ésta sube o baja, deslizándola rápidamente y con suprema dulzura al atravesar el intervalo intermedio. Aunque el cantar di portamento es una cosa bella y sumamente valiosa, sin embargo, sólo debe emplearse cuando sea favorable a la expresión, a la palabra, al género y al estilo de la composición, es decir, cuando se quiera expresar dignidad, calma, ternura o sentimientos patéticos. También cabe señalar que cuando les insto a cantar según la expresión de la palabra, me refiero a cantar según el sentido de la oración completa.¹⁹⁷

El tema de la respiración se trata sin ningún tipo de descripción anatómica o fisiológica, con la mayor sencillez y naturalidad. Para evitar cerrar la faringe y la laringe a un espacio lo suficientemente estrecho, en donde la inhalación produzca cualquier tipo de ruido que condicione una posición negativa para la resonancia del canto, Anfossi sugiere respirar de tal manera que produzca la menor perturbación en el canto. Se debe inhalar hasta la máxima capacidad en donde nadie

197 *Idem. Vi sono di quegli che credono che cantar Legato, e cantar di Portamento, voglia dir lo stesso, ma in questo s' ingannano. Cantar Legato vuol dire unir bene le note che si cantano, qualora queste salgano o discendano digrado, evitando quell'urto, ossia aspirazione, nel passare da una nota all' altra. Il Portamento consiste nella grazia e leggerezza con cui si deve porger la voce da una nota all'altra, allorché questa sale o discende di salto, strisciandola rapidamente, e con somma dolcezza nell' attraversare l'intervallo frapposto. Quantunque il cantar di portamento sia cosa bellissima e sommamente pregevole, nulladimeno dovrebbe si soltanto impiegare quando è favorevole all' espressione, della parola, al genere ed allo stile della composizione, cioè quando si vuol esprimere dignità, calma, tenerezza, oppure sentimenti patetici. Conviene inoltre osservare che qualora io esorto a cantare secondo l'espressione della parola, voglio dire di cantar conforme al senso dell'intero periodo.*

note que hay un esfuerzo, pues esto transmite al público una sensación incómoda. Entrando al campo de la interpretación, sugiere que dependiendo la situación dramática es conveniente utilizar la respiración como una herramienta expresiva:

Así que la cuestión es saber cómo y cuándo respirar con la menor perturbación posible para el canto. Al respirar, conviene tomar la mayor cantidad de aire posible y procurar que nadie lo note, para no demostrar que cantar nos cuesta dolor y esfuerzo, que serían suficientes para destruir el placer y la ilusión que debería producir. Hay, sin embargo, casos en que es bueno respirar audiblemente, y casi suspirando, y esto ocurre cuando se quiere expresar agitación extrema, gran dolor, opresión del corazón y otros sentimientos que van acompañados de suspiros e interjecciones, tanto de alegría o de angustia.¹⁹⁸

El ejercicio para entrenar la respiración es el más elemental, lo que no le hace perder su efectividad ni su contemporaneidad. Sin ningún tipo de mención sobre la construcción muscular, la autora recomienda simplemente economizar la respiración para tener y la capacidad de cantar frases completas o frases más largas. Este ejercicio da como resultado, la activación de los músculos encargados de racionar la salida del aire, tal y como lo enseñaban los métodos de los maestros castrados, sin mayor recomendación que mantener el pecho alto, los hombros hacia atrás y una firme convicción para ser capaces de cantar cualquier frase por larga que ésta sea. Más allá de cualquier explicación futura sobre los músculos que intervienen en el canto, los datos encontrados verifican que la formación de los cantantes, no estaba condicionada a cierta información que hoy en día se considera necesaria, como es el caso de la respiración y todas las variantes que se explican inflando diferentes partes del cuerpo. En una época de oro en el canto, la respiración para cantar un repertorio sumamente complejo se reducía a sostener y resistir la sensación muscular de una emisión vocal sostenida por una salida de aire muy controlada, pero sin tensión:

198 Ibidem, p. 16: Adunque il punto sta nel sapere come e quando si abbia a respirare col minor possibile disturbo del canto. Allorché si respira, convien raccogliere quanto fiato è possibile, e far sì che nessuno se ne accorga, per non dare a vedere che il canto ci costi pena e fatica, la qual cosa sarebbe sufficiente per distruggere il piacere e l'illusione, ch' esso dovrebbe produrre. Vi sono però dei casi in cui è ben fatto di respirare audibilmente, e quasi ch'è sospirando, e questo ha luogo qualora si voglia esprimere somma agitazione, gran dolore, oppressione di cuore, ed altri sentimenti che vanno uniti ai sospiri ed alle interjezioni, sia di gioia, sia di affanno.

Una vez que hayas tomado una respiración, deberás entonces tener mucho cuidado en economizarlo, de modo que, si es necesario, te baste para ejecutar una frase entera y en la forma que requiere su puntuación; y por lo tanto los principiantes y aquellos que son de respiración corta, al no poder cantar una frase completa con una sola respiración (principalmente si la música tiene una tendencia sostenida), deben al menos intentar respirar en la mitad de la frase, o en la mitad de la frase. Además de cada silencio, se puede respirar después de una nota larga, antes del trino, de la cadencia, o de una nota sostenida durante uno o más compases y en el segundo de dos notas ligadas y colocadas en el mismo espacio o en la misma línea, siempre que a esta segunda nota no le siga otra que suba o baje en media voz.¹⁹⁹

La posición de la boca es un tema por demás importante, porque, está directamente relacionada con la producción de las vocales, la articulación de las palabras, el tono expresivo, el color vocal y la capacidad de resonancia. Hasta este momento se había promovido, especialmente por los tratados de los maestros castrados, la idea de que una boca en una posición con una leve sonrisa, favorecía enormemente el canto. Anfossi asume una postura muy parecida a Pellegrini, quizá porque las mujeres habían intuido un desarrollo vocal diferente, para solventar el tipo de repertorio que se estaba empezando a producir. No niega ningún momento los grandes postulados que se habían asegurado en los tratados del pasado, pero muy sutilmente sugiere que la posición de la boca varía de acuerdo con la vocal, no permanece en una misma posición sonriente. Hace alusión a los defectos que seguramente podía observar en su entorno de enseñanza, y los menciona para evitarlos, como el caso de cantar con la boca muy cerrada o muy abierta horizontal o verticalmente. Sugiere una expresión de deleite, sin ningún tipo de deformación y hace énfasis en la posición del labio inferior, que no debe separarse de los dientes ni colgar de la boca, observación muy sutil no recomendada como tal en los tratados anteriores, que aunque en la sonrisa de manera implícita, se entiende la cercanía de ambos labios con los dientes, no contempla una apertura más vertical de la boca:

199 *Idem. Allorché si è preso fiato, conviene poi avere gran cura di economizzarlo, acciocché, se fa mestieri, sia bastante per eseguire una intiera frase, e nel modo che la puntuazione di quella richiede; e perciò i principianti, e coloro che sono di corta alena, non potendo cantare una frase intiera con una sola respirazione (principalmente se la musica è in un andamento sostenuto) devono almeno procurare di respirar alla mezza frase, o nei seguenti luoghi. Oltre ad ogni pausa, si può respirare dopo una lunga nota, prima del trillo, della cadenza, o di una nota sostenuta per una o più battute, e sulla seconda di due note legate, e poste sullo stesso spazio, o sulla stessa linea, purché questa seconda nota non sia seguita da un'altra che sale o discende di una mezza voce.*

La boca no debe abrirse ni más ni menos de lo necesario, para que el sonido variado de las vocales salga distinto y sonoro, así como para evitar las siguientes faltas: hay quienes cantan con los dientes apretados y la boca entreabierta y por eso la voz les sale nasal y oscura; en consecuencia, nadie jamás podrá entender una sílaba de lo que canta. Hay quienes abren excesivamente la boca y producen una voz gutural muy desagradable. Finalmente, está aquel que, dilatando la boca en las extremidades, hace oír la voz de un anciano. También hay que advertir que mantengan bien los labios, ya que de ellos no sólo depende en gran medida la expresión de la apariencia, sino que también contribuyen esencialmente a la claridad de la voz y de la pronunciación, y por tanto quienes tienen el labio inferior, o un poco o mucho, volteado hacia afuera, cuando canten la A, la E y la I, deberán acercarlo un poco más a los dientes que al hablar. Aconsejaría al estudiante que haga uso de un espejo, al menos desde el principio, cada vez que cante la escala y de otros ejercicios que no le obliguen a mirar la música, para que esté advertido de los defectos antes mencionados a tiempo para evitar hacer muecas cantando.²⁰⁰

Posteriormente aparece un compendio muy amplio de ejercicios y vocalizaciones, con las indicaciones precisas de cuál objetivo están persiguiendo. Este tratado es una muestra muy representativa de los conocimientos, que se diseminaban de manera regular sobre el arte del canto italiano en el mundo.

Mathilde Marchesi

Es posible considerar a esta cantante y maestra, como uno de los personajes femeninos más importantes en cuanto a la posición que se ganó en el ámbito de la investigación y desarrollo del canto en el siglo XIX. Alumna de Manuel Patricio García, siguió sus pasos en

200 *Ibidem*, p. 13: *La bocca non devesi aprire né più, né meno di quanto è necessario, per lasciar che il vario suono delle vocali esca di stinto, e sonoro, come pure per non incorrere nei seguenti difetti. V'è chi cantando tiene i denti stretti, e la bocca socchiusa, e perciò la voce esce nasale ed oscura; nessuno per conseguenza può giammai capire una sillaba di ciò ch' egli canta. V'è chi soverchiamente apre la bocca, e produce una voce gutturale spiacevolissima. Havvi per ultimo chi dilatando la bocca nelle estremità fa sentire una voce da vecchio. Bisogna parimente avvertire di tener bene le labbra, giacché da queste non solo dipende in gran parte l'espressione dell'aspetto, ma esse contribuiscono pur anche essenzialmente alla chiarezza della voce e della pronuncia, e però coloro che hanno il labbro inferiore, o di poco o dimolto, rilevato infuori, devono, quando cantano l' A, l' E, e l' I, tener questo un poco più vicino ai denti, di quel che farebbero parlando. Io consiglierei lo studioso di far uso di uno specchio, almeno da principio, ogni qualvolta egli canta la scala, ed altri esercizi che non l'obbligino a guardar la musica, acciocché per tempo venga ammonito dei sovraccennati difetti come puranche per evitar di far delle smorfie cantando.*

la disciplina de sistematizar su trabajo de forma escrita, por lo que fue capaz de publicar obras de ejercicios vocales y tratados de canto, que fueron complementándose y enriqueciéndose hasta llegar a un trabajo de gran madurez y conocimiento fruto de su exitosa carrera como maestra de canto. Para efectos de este trabajo, se utilizará la última obra que contiene tanto información teórica como práctica de 1887²⁰¹ en la reedición de la editorial Dover,²⁰² por no haber sido posible consultar la edición original en francés.

Este documento denominado como un método teórico y práctico tiene un orden muy dinámico en cuanto a las indicaciones para de inmediato ejercitarse en la ejecución vocal, sin entrar en ningún tipo de reflexión sobre el pasado, el estado del canto en el momento en que fue publicado, etc. Lo primero que se menciona, es la postura que debe asumir el cantante y coincide con los tratados del pasado, con la posición erguida con los hombros echados para atrás y el pecho libre, de manera que pueda sostener el esfuerzo de la manipulación de la respiración para el canto.

La posición de la boca, es el segundo punto que se toca y se considera como fundamental para la construcción estética de la voz, sin embargo, no va en ningún sentido a favor de los postulados y conceptos de los maestros castrados. Es nuevamente una mujer la que opina, que esa posición no es la más favorable para el canto porque la considera relacionada con el *timbre claro*, concepto que se analizará en breve, y con ciertos tipos de emisión vocal no considerados como favorables:

La boca sonriente, por ejemplo, preferida por muchos profesores de canto del pasado y del presente, es absurda y bastante contrario a las leyes de la acústica. Sonreír hace que la boca adopte la posición requerida para pronunciar la E italiana. Esta vocal cuadra el tubo vocal y da la voz un tono demasiado abierto, llamado por los italianos voce sgangherata y por los franceses voix blanche. Por lo tanto, la boca debe abrirse naturalmente, dejando caer la barbilla, como al pronunciar "ab" (no demasiado amplio), y debe mantenerse inamovible en esta posición durante toda la duración del sonido. Al abrir la boca, sólo se mueve la mandíbula inferior, quedando fija la superior; de ahí la necesidad para bajar la barbilla. Los

201 MARCHESI, Mathilde : *Méthode du chant théorique et pratique*. Paris : L. Gris. Éditeur, Place St. Augustin, 1887

202 MARCHESI, Mathilde: *A Theoretical & Practical Vocal Method*. New York: Dover Publications, Inc., 1970

músculos de la mandíbula poseen un gran poder contráctil (indispensables para la masticación) y al principio, no permanecer relajado durante toda la duración del sonido; pero con la práctica eventualmente obtendrán la elasticidad necesaria. Una vez adquirida esta elasticidad, permitirá al mentón articular las consonantes clara y rápidamente al cantar.²⁰³

En cuanto a la respiración, la autora está acorde con la información generada en el siglo XIX y no se restringe al tipo de entrenamiento que proponían los métodos del pasado, tiempo en el cual, no se había estudiado la anatomía ni la fisiología del aparato respiratorio. Se mencionan tres tipos de respiración: diafragmática o abdominal; clavicular; lateral o intercostal. La respiración normal de una persona sana es la abdominal, mientras que para Marchesi la respiración para el canto debe expandir la base de los pulmones para recibir la mayor cantidad de aire, porque otros métodos promueven una respiración incompleta y por lo tanto no son capaces de permitir al cantante ejecutar frases largas de un solo aliento. Esto marca una gran diferencia, con la forma en que se concebía la sensación corporal para obtener una mayor capacidad de cantar las frases largas y de tener un gran aliento para el canto de acuerdo a los tratados del pasado, porque en ningún momento se pretendía accionar alguna parte en especial del aparato respiratorio, y es la influencia de ciertos conocimientos científicos los que promueven la atención sobre la respiración en el siglo XIX, aunado a observaciones sobre el tipo de indumentaria que usaba la mujer, como el corsé, que impedía el funcionamiento correcto del aparato respiratorio y permitía observar que partes del cuerpo se deben activar para la respiración en el canto: “El uso del corsé por parte de las mujeres provoca la respiración lateral, porque comprime

203 *Ibid*, p. 3: *The smiling mouth, for example, favored by many singing-teachers past and present, is absurd, and quite contrary to the laws of acoustics. Smiling causes the mouth to assume the position required for pronouncing the Italian E (pronounced ay.) This vowel makes the vocal tube square, and gives the voice a too open tone, called by the Italians voce sgangherata and by the French ooï» blanche. Therefore, the mouth should be opened naturally, by letting the chin fall, as in pronouncing “ab” (not too broad), and it must be kept immovable in this position for the entire duration of the sound. In opening the mouth, only the lower jaw moves, the upper one being fixed; hence the necessity for lowering the chin. The muscles of the jaw possess great contractile power, and will not, at first, remain relaxed during the whole length of the sound; but with practice they will eventually gain the necessary elasticity. When this elasticity is once acquired, it will enable the chin to articulate the consonants distinctly and rapidly in singing.*

las paredes abdominales. Por lo tanto, se recomienda encarecidamente a las mujeres que quieran convertirse en cantantes que eviten prendas que, al interferir con la libertad de la cintura, impidan la expansión de los pulmones en la base.”²⁰⁴

Marchesi se revela como alumna y seguidora del método de Manuel Patricio García, al momento de exponer su metodología para el ataque vocal o *coup de glotte* (golpe de glotis), término polémico del que también habrá una explicación amplia cuando se hable de este autor. Se trata de que, una vez llenados los pulmones con la inhalación, el cantante cierre herméticamente la glotis para garantizar que los bordes extremos llamados cuerdas vocales, puedan ser puestos en vibración al momento de la exhalación, por lo que debe considerarse una súbita y enérgica aproximación de los labios de la glotis. Este procedimiento fue concebido por Manuel Patricio García y fue interpretado en muchos sentidos, al punto de producir detractores y fieles seguidores. A esta manera de concebir el ataque, o inicio de la fonación, se le tiene que acompañar con la articulación de la vocal “a”, concordando con los métodos del pasado en cuanto a la construcción de una vocalidad natural, sin esfuerzos o afectaciones. A su favor sobre el término de *coup de glotte*, se menciona que es un movimiento natural del órgano vocal y que el objeto de practicarlo, es la concientización de la acción espontánea del cuerpo para producir la voz, desde el primer llanto hasta el habla cotidiano. Por lo tanto, durante su entrenamiento el alumno, se debe esforzar en mantener la glotis contraída para mantener constante la vibración de las cuerdas vocales y con ello adquirir la elasticidad y resistencia necesaria para un sonido lleno. Por esto, cada sonido debe ser preparado conscientemente. En el sentido contrario a este concepto, si la exhalación o columna de aire para la producción vocal no encuentra la glotis bien cerrada, el aire escapará inevitablemente y la fonación será débil y defectuosa en cuanto a la afinación. Aunado a esto, el aire escapa rápidamente puesto que encuentra el camino abierto y la capacidad de cantar frases largas desaparece por completo, al tener que renovar la respiración constantemente.

204 *Idem*

*En resumen, cuanto más firme y completa sea la aproximación de los labios de la glottis, más resistencia ofrecerán al aire que escapa de los pulmones y menos aire será necesario para hacer vibrar las cuerdas vocales. Cuanto más lenta sea la expiración, más durará el sonido. La presión igual y continua del aire contra el cuerpo vibrante produce vibraciones isócronas y mantiene la igualdad del sonido durante toda su duración.*²⁰⁵

Para Marchesi, la base de su método de canto es el reconocimiento de los registros especialmente de la voz femenina, su desarrollo individual y posterior unión para llegar a una homogeneidad en la emisión vocal. Aunque se trata del capítulo más extenso, la autora afirma que es un tema que no puede tratarse en detalle y que los detalles para profundizar en este tema, se tratan de manera personalizada con cada alumno, apoyada por material didáctico como ilustraciones y una laringe artificial, para las explicaciones anatómicas, fisiológicas y acústicas resultado de la ejecución de los tres registros. Esto da una postura de carácter científico, como medio de desarrollo en el campo del arte desde el punto de vista femenino, es decir, una propuesta de enseñanza de alguien que posee un órgano vocal similar a cualquier mujer que desee aprender el canto; no se trata de un cantante castrado o de un hombre que enseña el canto a las mujeres, es una mujer que toma las riendas como autoridad, en un campo del arte que representaba un medio de producción. Un texto de esta naturaleza, no puede dejar de ser tomado como punto de partida de una lucha por la igualdad en una sociedad dominada por los hombres.

De manera introductoria, Marchesi coloca al sonido como propiedad del aire, de manera análoga al color como propiedad de la luz, pero deja ver que las causas de como un cuerpo vibratorio produce efectos sonoros, que representan las emociones es un campo de investigación pendiente. Describe de manera organológica a la voz en donde la energía que produce la vibración es el aire, un objeto vibrante que produce el sonido y un cuerpo de resonancia que enriquece y

205 *Ibid*, p. 4: *To sum up, the firmer and more complete the approximation of the lips of the glottis, the more resistance they will offer to the air which escapes from the lungs, and the less air it will take to set the Vocal Cords vibrating. The slower the Expiration, the longer the tone will last. The equal and continuous pressure of the air against the vibrating body produces isochronous (equal) vibrations and maintains equality of tone throughout its entire duration.*

transforma el sonido hasta adquirir cualidades estéticas. Sin embargo, todas las características físicas de un instrumento musical permanecen inalterables, mientras que el órgano vocal es completamente elástico y por lo tanto variable en sus formas y acciones; de estas variaciones la más importante es la manipulación del cuerpo de resonancia en la construcción de la técnica vocal.

Para Marchesi la voz femenina tiene tres registros: pecho, medio y cabeza. No utiliza el término de *falsete* porque es un mecanismo que aplica sólo para las voces masculinas y se refiere a los efectos que produce la voz de tenor en sus notas más agudas. Afirmo que los progresos científicos de su tiempo y la pedagogía moderna, respaldan sus afirmaciones y que el empirismo informa de manera errónea que la voz femenina posee sólo dos registros, el de pecho y el de *falsete*. El método ofrece algunos consejos prácticos sobre el procedimiento, para unir los registros y aconseja puntualmente no exceder los tiempos de estudio, que señala bajo riesgo de fatigar las cuerdas vocales y perder tiempo y avance.

Marchesi menciona que la mayoría de los estudiantes de canto no tienen conocimientos de música, lo que no deja de sorprender, pues revela el estado académico de esa profesión; marcaría una diferencia abismal entre la preparación musical de un cantante castrado y un cantante del siglo XIX. Los cantantes ya no eran antes destinados por terceros al arte del canto, sino personas que decidían por sí mismos la construcción de un futuro incierto, dependiendo para ello del talento y de una voluntad de hierro. Por esa razón la autora insta a educar al analfabeto musical, para que pueda ser capaz de desarrollar una carrera como cantante. También presenta la problemática de unificar el canto de acuerdo con la lengua italiana, situación que se aceptaba de manera implícita en el siglo anterior, porque las diferentes escuelas de canto que habían surgido en otros países de habla germana o francesa, no se ajustaban tan fácilmente a la vocalidad italiana. Sin embargo, también afirma que es un error hablar de escuelas de canto italiana, alemana o francesa y que sólo existe la escuela buena o la escuela mala.²⁰⁶

206 *Ibidem*, p. 10: *People often speak of the Italian, French, or German School or Style of singing. Having resided for many years in the different centres of these three nationalities, I can*

Mathilde Esteban y Vicente

Este es un documento de sólo catorce páginas que no lleva el título del tratado o método de canto, pero que representa un avance social en cuanto a la participación de la mujer en el ámbito de la enseñanza y la ciencia.²⁰⁷ También es necesario decir, que el número reducido de páginas se debe a que no están incluidos ejercicios vocales y que otros métodos tienen la misma cantidad de texto teórico. Las cartas credenciales de la autora que muestra en la portada, ya no son supervisadas y aprobadas por autoridades masculinas, sino que son sus propios méritos los que la legitiman para tener presencia en el mundo musical, o por lo menos en el mundo musical español. Doña Mathilde Esteban y Vicente era profesora de canto, alumna emérita del Real Conservatorio de Madrid y primera figura en los teatros más importantes de España, además de ganadora de varios certámenes a lo largo de su carrera. Este reconocimiento en su propio país, fue producto del gran auge que tenía la ópera italiana en España y de la identificación que sentían los españoles por la vocalidad de esa lengua al interpretarla, pero más importante fue la aceptación de la presencia femenina en el arte del canto, sin la cual no se puede concebir la aparición de la ópera.

Este libro se titula con mucha modestia, como el contenedor de nociones elementales de la teoría del canto, en el cual se puede apreciar una gran identificación con los postulados fundamentales del canto italiano desde la respiración, los registros vocales, la *messa di voce*, el *portamento*, agilidades y el uso de las vocales.

Para la respiración, la autora sostiene que es el mismo mecanismo para vivir, para hablar y para cantar, sin embargo, cierta fuerza muscular se somete a un ejercicio y educación diferente, pues es necesaria mayor energía que la ordinaria al momento de cantar.²⁰⁸ Un tema que aclara es la forma de inhalar el aire, que debe verificarse a medias

safely say that, with the exception of national songs of a popular and local character, peculiar to each nation, there are only two Vócal Schools in the whole world: the good, from which the best results are obtained, and the bad, in which the reverse is the case.

207 ESTEBAN Y VICENTE, Matilde: *Nociones Elementales de la Teoría del Canto*. Salamanca: Esteban-Hermanos, Impresores Zamora 19, 1892

208 *Ibid*, p. 4

entre la boca y la nariz, porque considera que sólo respirando por la boca puede producir sequedad en la garganta, muy posiblemente porque algunos maestros afirman que la única manera de preparar la emisión es respirando de esa manera. La manera de calibrar la cantidad de aire necesaria para cantar una frase sólo puede hacerse con la práctica. Se debe ser capaz de determinar hoy cada frase, con brillo en la voz y aire en los pulmones. Para respirar correctamente se debe tener una postura erguida con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, con el pecho de fuera, pero que no se vea forzado. Esta postura debe permanecer gracias a la acción del diafragma en la parte baja de los pulmones al momento del canto cuando el aire va saliendo, lo que ocurrirá mediante la práctica paciente y meticulosa; no hay otro concepto para el control del aire y la capacidad de manejar las frases, que la concentración para articular la musculatura que permita dominar la salida paulatina del aire:

En el acto de expedir el aire, la dilatación del tórax debe permanecer constante, pues esa función ha de practicarse por la presión del diafragma sobre los pulmones, que obrando como fuelles, harán salir la cantidad de aire que voluntariamente se estime necesaria. Este ejercicio, al principio extraño y difícil, se convierte más tarde en habitual, y ha de constituir el principal estudio, por lo que respecta á la respiración, de los maestros y de los artistas.²⁰⁹

En cuanto a los registros de la voz la autora maneja tres: registro de pecho, registro medio y registro de cabeza. Es de notarse que no utiliza el término de *falsete* y que tampoco usa de manera equivalente el término de voz para referirse a un registro. Se encuentra nuevamente un postulado proveniente de una mujer, que afirma cómo la voz de pecho o registro de pecho es la base o centro de emisión en la cual establece su punto de apoyo. Afirma que, aunque las voces de los hombres utilizan casi únicamente los dos primeros registros y las mujeres los dos últimos, la base de cualquier voz es el registro de pecho:

Estos registros tienen diferente importancia, ya se refieran á las voces de hombre, en que la tienen casi exclusiva los dos primeros, ya correspondan á las voces de mujer, en que radica principalmente sobre los dos últimos. No es esto decir que carezca de interés el estudio del registro de pecho en las voces de contralto, mezzosoprano y soprano, porque hay en estas voces, como en todas las otras, que fijar en este registro su punto de apoyo.²¹⁰

209 *Ibid*, p. 5

210 *Idem*

Para la autora, cada uno de los registros tiene un color distinto en su emisión natural y es precisamente el fin de la técnica vocal, lograr un idéntico colorido en toda la extensión de los registros en su conjunto. Uno de los postulados más interesantes de este documento, es que la autora considera que la voz debe fijar un punto de apoyo que no haga oscilar entre un registro y otro, y ese punto de apoyo, se fija en la voz de pecho de manera natural en los varones y con atención especial en las voces femeninas. El dominio del mecanismo del registro de pecho, brinda a la voz la intensidad que no se puede adquirir a partir del registro medio, aunque no se debe exagerar en el desarrollo de la extensión aguda pues podría obstaculizar a la homogeneidad de la voz y la extensión de las notas agudas.²¹¹ No es la primera mujer que afirma que este procedimiento es el más adecuado para las voces femeninas, lo que no deja de llamar la atención, puesto que en la actualidad el uso y entrenamiento del registro de pecho en las mujeres es muy poco atendido como recurso formativo. Lo que propone la autora, es un proceso de asentamiento de la voz de pecho como anclaje hacia la extensión aguda, tal y como se hace en las voces de los varones, lo que puede causar desconfianza en una voz femenina por la extensión mucho menor del registro de pecho y el repertorio lírico que está escrito en gran medida en los registros de falsete y cabeza.

Se localiza un procedimiento para adquirir firmeza en la voz, que no sea mencionado en los métodos anteriores. Se trata de la “emisión simple”, la cual consiste en producir el sonido igual sin aumentar ni disminuir su fuerza, la cual ha “de verificarse de una manera natural, sin presión alguna del pecho, ni esfuerzo, sobre todo de los músculos de la garganta.”²¹² Establece también una premisa en la que pide se fije la atención principal en la calidad de la voz, nunca en su cantidad, porque cuando se adquiere una emisión adecuada y un punto de apoyo firme, naturalmente la cantidad de voz se produce sin esfuerzo. Con este principio, se deben borrar los rastros de diferencia de color entre los registros. Desafortunadamente no indica un procedimiento para

211 *Ibid*, p. 8

212 *Ibidem*, p. 7

adquirir ese tipo de emisión, lo que resulta una pena, puesto que se percibe un conocimiento profundo sobre la producción vocal y es posiblemente la poca apertura que habían tenido las mujeres en el ámbito de la investigación haya sido lo que cohibió que la autora se explayara en este tema.

La formación vocal es muy italiana porque considera varios preceptos como el uso de la vocal “a” como base de la homogenización para el color vocal y la unión de los registros; la “e” y la “i” que son nasales, se deben producir en la sensación de apertura interna de la “a” para evitar que el sonido se nasalice, de la misma manera que la “o” y la “u” que son cerradas, se deben articular en la posición de la “a” para evitar un sonido oscuro no apto para el teatro. La boca debe mostrar una posición de una ligera sonrisa, lo mismo que la manipulación de la boca y la faringe, pues es ahí donde la voz adquiere “redondez, homogeneidad y dulzura.”²¹³ Es muy posible que la influencia de Manuel Patricio García haya permeado en la autora, porque, aunque no lo cita, es muy claro quien promovía una laringe baja y la manipulación de la faringe para la manipulación del “timbre”, término que se verá en el apartado correspondiente.

En cuanto a la *messa di voce*, Esteban y Vicente utiliza el término *filar sonidos*, que describe este manejo de la voz. Agrega un procedimiento fundamental para el dominio de esta competencia en el canto del pasado, el cual consiste en una práctica contraria a lo que se había propuesto en los métodos del pasado, o sea, comenzar del *forte* al *piano* una nota sostenida, hasta que se domine el ejercicio proceder a hacerlo tal y como la tradición lo ha establecido:

*El ejercicio de filar sonidos, que es producirlos pasando del piano á forte é inversamente, figura como el principal entre los ejercicios correspondientes a la intensidad. Este ejercicio se puede y debe dividir en dos partes, colocadas en orden contrario, es decir, empezando por pasar del forte al piano, que es acto más sencillo y natural, y concluyendo por ir del piano al forte; porque de este modo se hace más fácil el estudio. Después de la emisión simple del sonido, habrá que disminuir su intensidad, para lo que se llevará progresivamente el sonido hacia la cavidad de la faringe, con el perpetuo cuidado de no cambiarle de color.*²¹⁴

213 *Idem*

214 *Ibid*, p. 9

La autora describe un mecanismo de producción vocal más cercano al entorno moderno, para *filar* la voz y está en concordancia con la manipulación de la laringe y el velo palatino para procurar más espacio dentro de la boca y la faringe. La boca debe mantener una misma posición durante todo el ejercicio, con el fin de que el trabajo se haga exclusivamente con los músculos de la laringe, la cual debe bajar ligeramente al inicio de la fonación, el velo palatino se levanta y a medida que se incrementa el volumen estos movimientos se pronuncian, mientras que al disminuir el volumen los movimientos, regresan a la posición inicial. La presión del aire debe ser controlada mediante el diafragma, con un acto controlado producto de un perseverante estudio.

Al momento de referirse al *portamento* se propone hacer combinaciones dinámicas, en donde se debe comenzar en *piano* para dirigir el esfuerzo al *forte* evitando en todo momento el “arrastre” de la voz, es decir, pasar de una nota a otra de forma abrupta sin que se perciban los intervalos cromáticos que separan la nota con que se inicia de la nota hacia donde se desplazó la voz. Esto se reafirma al momento de describir la agilidad de la voz y la manera de cultivar esa agilidad, mediante la ejecución de escalas de manera *ligada y picada* en las que se deben percibir claramente todas las notas, ni una más. Dentro de las agilidades se menciona al *trino*, el cual se debe ejecutar apoyando primero la nota inferior y aumentando gradualmente la velocidad. El *gruppetto* o *mordente* se debe “apoyar tenuemente en el fondo de la garganta, de manera que se sienta cada una de las notas de que se compone. Debe ser siempre ligado y el número de sus sonidos es variable, según el gusto del cantante.”²¹⁵

3.2 Los varones y sus métodos

I. La respiración y el *appoggio*

Durante el siglo XIX apareció la figura del maestro especializado de canto, que no tenía una carrera notable como cantante ni una formación musical tan profunda como en el siglo pasado había

215 *Ibidem*, p. 11

sido tradición con los maestros castrados, quienes tenían estudios en teoría musical, composición, improvisación y ejecución instrumental. Para algunos tratadistas, ser buen cantante no es suficiente para ser un buen maestro, pues la capacidad pedagógica es más importante; otros consideran que ser cantante es el requisito número uno para poder enseñar, pues no hay teoría ni verbal ni escrita que sustituya el canto del escenario. Incluso, aparecieron definiciones en países en donde se había extendido el canto italiano, que reflejaban la nueva realidad de quien se dedicaba a la enseñanza en lugar de la ejecución:

El maestro de canto es el que enseña el arte del canto según las reglas de la vocalización. Los principales deberes de un maestro de canto son: formar la voz del discípulo, haciendo que sean justas las entonaciones y de modo que adquiera un grado de flexibilidad igual en los fuertes y en los pianos, tan necesario para la entonación y a la extensión que se debe dar a cada sonido. Acostumbrar al discípulo a leer música a primera vista; procurar que pronuncie y declame con claridad y corrección, en fin, inculcarle la expresión verdadera y natural. Es necesario también que un maestro de canto conozca a la parte práctica de la armonía para acompañar.²¹⁶

Es en el ámbito de la respiración, donde surgen otros especialistas que aportan conocimientos transdisciplinarios para el entendimiento y comprensión del canto, porque la fisiología de los órganos que intervienen en la fonación, apenas se estaba conociendo a nivel científico. Así, podemos encontrar publicaciones de médicos, que hacen sus investigaciones en favor de brindar una explicación más asequible al fenómeno del canto, para que sus principios tengan un origen racional, independientemente de que manifiestan una pasión personal por el arte del canto. Para entender mejor esta evolución, se hará referencia a los métodos de canto con información sobre los temas estudiados.

Bernardo Mengozzi²¹⁷ (1803)

El tratado de canto de Mengozzi se publicó después de su muerte en 1800. Se trata de una obra por encargo del Conservatorio de París, lo que puede dar una idea del prestigio y confianza que había por su

216 FARGAS Y SOLER, Antonio. *Diccionario de la Música*. 1853, pp. 119-120

217 MENGOZZI, Bernardo : *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris en 3 parties*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, c. 1803

trabajo en esa institución. Por la fecha de su redacción, se entiende que el canto se encontraba en un momento de transición de un repertorio con una tradición anclada en el canto ornamentado por la herencia de los cantantes castrados, hacia un repertorio de menor gracia, más silábico y sostenido. Y aunque en Francia los cantantes castrados no tuvieron el mismo impacto que en el resto de Europa, el canto italiano fue imparable como fenómeno cultural en cualquier parte en donde arribaba, de ahí que un italiano haya sido comisionado para redactar un método de canto en París. La edición sostiene en su introducción que la obra está basada en la escuela de Antonio Bernachi, lo que afirma el reconocimiento que se tenía por el canto italiano:

Es oportuno informar al lector que Bernardo Mengozzi, miembro del conservatorio, alejado demasiado pronto de la música y especialmente del arte del canto, formó parte de la comisión que estableció el método de canto del conservatorio. Quienes hayan oído a este hábil cantante y hayan apreciado su método sólo tendrán que lamentar las partes fugaces de su talento; el sentimiento, el sabor y la pureza que lo caracterizaban; ya que depositó en esta obra los principios que había extraído de la escuela del célebre Bernachi, y que los apoyó con excelentes observaciones sobre la buena escuela italiana, y sobre los vicios que se introdujeron, desde hace algún tiempo, en el arte de cantar, incluso en Italia.²¹⁸

En primer término, Mengozzi afirma que la respiración para el canto no debe ser igual a la respiración habitual que el cuerpo hace para la vida normal. Cuando se respira para hablar, es especialmente notorio que en la aspiración, el vientre se infla y su parte superior se desplaza hacia adelante, un poco y cuando se exhala el vientre se hunde, estos movimientos son lentos y acompasados, es el estado de reposo natural del cuerpo. Pero para el canto la mecánica de la respiración es contraria a este estado de reposo, pues se debe activar una mecánica que no se realiza en ningún momento de la vida cotidiana, como lo expone el autor:

218 *Ibid*, p. 3 : Il est convenable d'informer le lecteur que Bernardo Mengozzi membre du conservatoire, enlevé trop tôt à la musique et sur-tout à l'art du chant, faisait partie de la commission qui a établi la méthode de chant du conservatoire. Ceux qui ont entendu cet habile chanteur et qui ont apprécié sa méthode, n'auront plus à regretter que les parties fugitives de son talent ; le sentiment, le goût et la pureté qui le caractérisaient ; puisqu'il a déposé, dans cet ouvrage, les principes qu'il avait puisés dans l'école du célèbre Bernachi, et qu'il les a appuyés d'observations excellentes sur la bonne école italienne, et sur les vices qui se sont introduits, depuis quelques tems, dans l'art du chant, même en Italie.

La respiración es la acción de los pulmones para aspirar y expulsar aire. Esta acción se divide en dos movimientos alternativos, inhalación y exhalación. En la aspiración, los pulmones se expanden para introducir aire exterior en el tórax; y en la exhalación, se hunden para sacarlo. Debe observarse que la acción de respirar para cantar difiere en algo de respirar para hablar. Cuando respiramos para hablar, o simplemente para renovar el aire de los pulmones, el primer movimiento es el de aspiración; luego el vientre se hincha y su parte superior avanza un poco; luego se hunde, este es el segundo movimiento, el de la exhalación: estos dos movimientos se realizan lentamente, cuando el cuerpo está en su estado natural. Por el contrario, en la acción de respirar para cantar, al inhalar, es necesario aplanar el vientre y hacerlo subir rápidamente, inflando y adelantando el pecho. Al exhalar, el vientre debe volver muy lentamente a su estado natural y el tórax debe bajar a medida que avanza, para conservar y aborrar el mayor tiempo posible el aire que se ha introducido en los pulmones; sólo debe dejarse salir lentamente y sin sacudir el pecho: debe, por así decirlo, fluir.²¹⁹

Este postulado difiere de los métodos de los tratados del siglo XVIII escritos por cantantes castrados. Es de notarse que el estado de concientización, sobre la respiración a través de la sola observación del cuerpo, va quedando atrás y se abre un camino el diseño de una técnica de respiración que, aunque construida también a partir de la observación, ya tenía indicios de experimentación y comprobación de resultados. Por otra parte, la redacción de este método se llevó a cabo todavía durante el siglo XVIII bajo los preceptos de un cantante castrado, lo que permite comprobar que esta manera de respirar para el canto, si bien no nace con los primeros métodos de canto, tampoco es un distintivo de la técnica vocal del siglo XIX.

219 MENGOZZI, Bernardo. *Méthode de chant du Conservatoire à Paris en 3 parties*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, ca. 1810, p. 6: *La respiration est l'action que sont les poumons pour attirer et repousser l'air. Cette action se divise un deux mouvements alternatifs, l'aspiration et l'expiration. Dans l'aspiration les poumons se dilatent pour introduire l'air extérieur dans la poitrine ; et dans l'expiration, ils s'affaissent pour le faire ressortir. Il faut observer que l'action de respirer pour chanter, diffère en quelque chose de la respiration pour parler. Quand on respire pour parler, ou pour renouveler simplement l'air des poumons, le premier mouvement est celui de l'aspiration ; alors le ventre se gonfle et sa partie supérieure s'avance un peu ; ensuite il s'affaisse, c'est le second mouvement, celui de l'expiration : ces deux mouvements s'opèrent lentement, lorsque le corps est dans son état naturel. Au contraire, dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant, il faut aplatir le ventre et le faire remonter avec promptitude, en gonflant et avançant la poitrine. Dans l'expiration, le ventre doit revenir fort lentement à son état naturel et la poitrine s'abaisser à mesure, afin de conserver et de ménager, le plus longtemps possible, l'air que l'on a introduit dans les poumons ; on ne doit le laisser échapper qu'avec lenteur, et sans donner de secousses à la poitrine : il faut pour ainsi dire qu'il s'écoule.*

Marcello Perrino²²⁰ (1810)

Se trata de un libro muy poco citado y referenciado, pero necesario mencionar por la escasez de métodos italianos que puedan reflejar el estado del conocimiento teórico que se tenía, de los procesos de enseñanza que se utilizaban en el país de donde surge la tradición del canto. Es especialmente valioso por publicarse en Nápoles, porque los italianos recibían mayores consideraciones en otros países para la difusión y preservación de su conocimiento, seguramente porque los interesados en reproducir el fenómeno del canto que tan espontáneamente surgía en Italia era el resto de Europa.

Para Perrino, todo lo dicho sobre el canto no podría funcionar para un estudiante, si no tiene claro que las reglas de la “medida de la respiración” son la base del cantar adecuadamente. Consideraba necesario conocer el mecanismo con el cual funciona el cuerpo, pues su planteamiento es que para el canto la respiración tiene un uso extraordinario, diferente al regular y constante destinado a la conservación de la vida. A este último, lo compara con el flujo y reflujo del mar que produce una acción y reacción constante de los pulmones, destinados a absorber y expulsar una cantidad determinada de aire como principio de la vida. En este discurso, se aprecia una postura diferente a la puramente sensorial expuesta en los tratados de los maestros castrados. Presenta una serie de reflexiones basadas en la observación y reflexión, sobre el mecanismo de la respiración y sus conexiones con otras funciones del cuerpo y con las mismas emociones que producen también alteraciones en el canto:

Cualquier aumento o disminución del volumen de aire necesario para el citado mecanismo, supone una alteración del estado natural de respiración de la máquina humana: ¿Pero está ciertamente sujeta a sufrir tales alteraciones? Puede haber no una, sino muchas causas, no menos físicas que morales, pudiendo incluir entre las físicas la risa, el llanto, el habla, la tos, el estornudo, el sollozo, el calor o el frío en todos los grados posibles, la calidad misma del aire también según todos los grados de su mayor o menor elasticidad y entre las morales, la alegría, y el miedo según

220 PERRINO, Marcello: *Osservazioni sul canto*. Napoli: Dalla Tipografia di Angelo Trani, 1810

*todos los grados igualmente de más y de menos y en proporción a cualquier evento precedido o de forma completamente imprevista e inmediata.*²²¹

El análisis de las alteraciones de la respiración por causas emocionales, da paso a una manera distinta de enseñar y aprender el canto de acuerdo con una realidad y un entorno social diferente. El entrenamiento de un grupo de individuos que fueron mutilados sin su consentimiento razonado, para el fomento y entretención de una actividad de gran identidad cultural era cosa del pasado. Ahora se estudiaba el fenómeno del canto desde el punto de vista científico, para aquellos que estaban interesados en adentrarse en él, porque se mencionan los órganos que intervienen en la fonación y su actividad diferente entre el habla y el canto.

Aunque se trata todavía de conocimientos basados en la observación y experimentación continua, los análisis expuestos reflejan muchas décadas de tradición en la enseñanza. En primer lugar, se compara la acción del habla en la declamación con el canto, es decir, una primera expansión de la acción del habla para magnificar el volumen y control espiratorio para la fonación. Ese control referido, es responsable de producir un tono expresivo entendible a los escuchas, por medio de las inflexiones en la articulación de las palabras y la cadencia, con que se acentúan las frases en la interpretación intelectual de los signos de escritura tales como la coma, el punto, signos de admiración e interrogación, etc. De la misma forma, el control de la respiración en el canto está sujeto a la expresión del contenido dramático de las frases musicales, a través de la intensidad de la vibración del sonido, las pausas y las inflexiones entre ellas. Incluso menciona, que los maestros modernos marcaban en la partitura el lugar justo donde se debe respirar, para que el discurso musical tenga proporción y reconocimiento

221 *Ibid*, p. 34: *Qualunque accrescimento o diminuzione del volume di aria necessario al meccanismo suddetto è un'alterazione dello stato naturale di respirazione della macchina : Ma ella è questa per avventura sicuramente soggetta a soffrire di sì fatte alterazioni? Non una, ma molte ne possono essere le cagioni non meno fisiche, che morali, potendosi tra le fisiche numerare il riso, il pianto, la favella, la tosse, lo starnuto, il singulto, il caldo, il freddo della macchina in tutti i gradi possibili, la qualità istessa dell'aria anche secondo tutti i gradi della sua maggiore o minore elasticità, e tra le morali l'allegria, e il timore secondo tutti i gradi egualmente del più e del meno, ed in ragione del loro avvenimento se con qualche previsione, o del tutto imprevedutamente, e ad un subito.*

por parte de los escuchas. Esto lleva a un dato referencial del tiempo en que esta práctica se comenzó a implementar. Las razones fueron múltiples, pero sin duda el hecho de que los cantantes decimonónicos no tuvieran la autoridad musical de los maestros castrados fue determinante.

Menciona un dato muy valioso: no importa la cantidad de aire que puede tomar el cantante en la respiración, sino la capacidad de administrarlo para la producción del sonido. Al momento de respirar, se debe mantener la sensación elástica de poder graduar del *piano* al *forte* como una regla que puede aplicarse siempre y debe ajustar la cantidad de aire para solventar las frases en ese mismo sentido, vibrando más o menos las palabras dependiendo de donde sea necesario para la expresión. Para este dominio de la respiración, el autor aconseja estar en contacto con el público todo el tiempo posible, solamente así se adquiere la templanza necesaria y que las emociones no afecten el canto. También aconseja la disposición de un buen estado de ánimo por medio de la autosugestión. A pesar de considerar puntos de evolución respecto a la conceptualización del canto, no utiliza ningún tipo de terminología especial.

Manuel del Popolo García²²² (1824)

La dinastía de los García en la ejecución y enseñanza del canto en el siglo XIX, es una de las más significativas dentro de la historia del canto en occidente. Se inicia con la aparición de Manuel del Popolo, como un personaje con características de habilidad musical semejante a los maestros castrados del siglo XVIII, entrenamiento vocal con, uno de los más reconocidos representantes de esa misma tradición, el maestro Giovanni Anzani. A pesar de ser un cantante y compositor legendario, no escribe un método detallado sobre la mecánica vocal y la enseñanza del canto. Se conoce por otras referencias bibliográficas su capacidad como maestro y formador artístico,

222 GARCIA, Manuel : *Exercices pour la voix (avec un Discours Préliminaire), dédiés à Madame Mercedes de Sta, Cruz Baronne Merlin, née Comtèse de Tarnes*, Paris : Pb. Petit, 1824

pero desafortunadamente para la historia ese cúmulo de detalles que se viven en el día a día de las clases presenciales, no quedaron plasmados en ningún documento escrito por él. El caso de la respiración no es un ejemplo de ello, pues solamente hace alusión al momento de la inhalación y la preparación que se requiere para ello. Coincide en los métodos del pasado en la calma y serenidad que se requiere para la preparación al momento de iniciar el canto, en que no debe escucharse ningún tipo de ruido al inhalar, pues delata un estrechamiento en las vías respiratorias e impide usar la capacidad pulmonar adecuadamente:

Convendrá no apresurarse demasiado cuando se empiece a cantar, de hecho, cada vez que tengas que tomar aire se debe hacer muy lentamente sin dejar que se escuche la respiración, lo cual si se toma demasiado rápido no solo es ruidosa para quienes escuchan, sino que también es perjudicial para el cantante: agita los pulmones y le impide terminar la frase iniciada.²²³

Mariano Rodríguez Ledesma²²⁴ (1831)

Este autor de origen español, publica alrededor de 1831 un método de canto con observaciones muy precisas en cuanto a la construcción de una técnica vocal adecuada para el canto. Se trata de una edición bilingüe en francés e inglés publicada en Londres, fenómeno que se ha visto en métodos ya comentados, pues Inglaterra era un país especialmente atractivo para la emancipación del canto italiano por el interés de un sector de la población en aprenderlo como parte de su actividad cultural cotidiana. La explicación al fenómeno del uso de la respiración para el canto toma nuevas dimensiones con Rodríguez Ledesma, puesto que describe esta actividad con calificativos que no se habían dejado por escrito en los tratados de su pasado inmediato; además añade actividades prácticas, que a su decir son valiosas para

223 GARCIA, Manuel: *Exercices pour la voix*, op. cit : *Convendrá non affrettarsi troppo quando s'incomincerà a cantare, anzi tutte le volte che si dovrà prender fiato si farà molto adagio senza far sentire la respirazione che presa con affanno è non solo noiosa per chi sente ma anche nociva per il cantante: agita il polmone e impedisce di finir la frase incominciata.*

224 RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano: *A collection of Forty Exercises or Studies of Vocalization, with an Accompaniment for the Piano Forte preceded by Observation on the Art of Singing and upon the Organical & Material Part of the Voice*. London: S. Chappell, s/a

el entrenamiento del canto, como aguantar la respiración. Coincide con los métodos del pasado en no hacer ruido al momento de la inhalación y tratar de llenar los pulmones a su mayor capacidad sin que se perciba esfuerzo por el público. También describe lo importante, no permitir la salida de aire al momento de la fonación, en general hablada o cantada, aunque no menciona la descripción de los mecanismos para ello:

La respiración es el poder regulador de la voz: el tener la capacidad de contener la respiración durante mucho tiempo es la mayor ventaja que puede poseer un cantante. La respiración es de dos tipos: primero, la aspira hacia los pulmones y, segundo, la envía fuera de los pulmones. Los que estudian música vocal deben esforzarse en adquirir facilidad para respirar y, al mismo tiempo, aspirar hacia los pulmones la mayor cantidad de aire que puedan, sin que sea perceptible para ninguno de los presentes. Cuando un cantante se esfuerza por respirar, destruye la belleza del canto; y, salvo en unos pocos casos, no puede dejar de parecer desagradable a los espectadores: por ejemplo, si un cantante tiene que expresar un sentimiento apasionado y una gran agitación y confusión, entonces puede tener un buen efecto. Expulsar el aire también resulta muy difícil. Es necesario controlar la respiración para no agotarla demasiado rápido, especialmente antes de que la nota suene correctamente. Un buen maestro sabrá orientar a su alumno en la elección de los ejercicios adecuados para alcanzar este punto.²²⁵

Coincide completamente en la necesidad de planear la respiración de acuerdo con la dimensión de la frase que se va a cantar, esto sin mencionar ningún tipo de preparación muscular o alguna condición en el aparato respiratorio. Se considera, al igual que los métodos de los maestros castrados, que el pecho es el responsable de sostener muscularmente la respiración y su capacidad para sostener la voz. Para este momento se tiene claro que la presión del aire está directamente relacionada con la altura del sonido, y a mayor presión mayor altura.

225 *Ibid*, p. 9: *Breath is the regulating power of the voice: to be able to hold on the breath long is the greatest advantage a singer can possess. Breathing is of two kinds: first, drawing it into the lungs, secondly, sending it forth from the lungs. Those who study vocal music should endeavour to acquire facility in taking breath, and, at the same time, in drawing into the lungs the greatest quantity of air that they can, without its being perceptible to any one present. When a singer labours in taking breath, it destroys the beauty of singing; and, excepting in some few cases, cannot but appear disagreeable to the lookers-on: for instance, if a singer has to express impassioned feeling, and great agitation and confusion, it may then have a good effect. Throwing the breath out is also attended with great difficulty. It is necessary to manage the breath so as not to exhaust it too quickly, especially before the note is properly sounded. A good master will know how to direct his pupil in the choice of proper exercises to make him attain this point.*

Se ubica a la garganta como el órgano vibrante, aunque no menciona su funcionamiento ni las partes de las que está compuesto:

La respiración debe ser manejada según la puntuación de la música. Al final de una frase o en una pausa, es necesario respirar; pero, para ayudar a aquellos cuyo pecho está débil, se puede permitir una especie de semi-respiración; por ejemplo, después de una nota larga, antes de una agilidad y después de las divisiones menores de una frase musical. Esto debe hacerlo el maestro para que sea bien comprendido mediante la práctica y el ejemplo. En aquellos ejercicios relacionados con la ligereza y flexibilidad de la voz, el sonido de cada nota debe ser exacto y nunca incierto. Sin corrección, la ejecución más rápida y brillante produce un efecto desagradable. Es requisito que cada nota suene uniformemente y esté bien conectada con las demás (sin confusión), según las reglas establecidas; que todo sonido debe emitirse desde la garganta o la tráquea, sin mover la lengua ni el mentón; y hay que tener cuidado de dar más energía a las notas ascendentes y disminuir el sonido de las notas descendentes.²²⁶

En lo general, es un método conservador basado en los postulados históricos, pero con enriquecimientos descriptivos basados en la observación y la experiencia del autor, lo que va abriendo paso a una postura de reflexión en tanto a la construcción de la técnica que sustituye un entrenamiento desde la infancia. El tiempo se convertía en el elemento más valioso y la predestinación encarnada en la decisión de los padres en convertir en cantantes a sus hijos era una práctica impensable.

Heinrich Ferdinand Mannstein²²⁷ (1834)

Una de las interpretaciones decimonónicas sobre la naturaleza de la respiración de los métodos del pasado, más documentadas e informadas fue la realizada por Mannstein, quien se dio a la tarea de

226 *Ibid*, pp. 9-10: *The breath should be managed according to the punctuation of the music. At the end of a strain, or at a pause, it is requisite to take breath; but, in order to assist those whose chests are weak, a sort of demi-respiration may be allowed; for instance, after a long note, before a shake, and after the lesser divisions of a musical phrase. This the master should make to be well understood by practice and example. In those exercises which relate to lightness and flexibility of voice, the sound of each note should be exact, and never uncertain. Without correctness, the most rapid and brilliant execution has an unpleasing effect. It is requisite for every note to be evenly sounded and well connected with the others (without confusion), according to the rules laid down; that every sound should be uttered from the throat, or windpipe, without moving the tongue or the chin; and care must be taken to give more energy to the ascending notes, and to diminish the sound on the descending notes.*

227 MANNSTEIN, H. F.: *Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*. Dresden und Leipzig : Arnoldishen Buchhandlung, 1834

investigar con todo cuidado el método de canto de Bernacchi, otro de los cantantes castrados famosos del siglo XVIII. Dado que Bernacchi fue el maestro de Mancini²²⁸ y representante de la escuela vocal de Bologna de su tiempo, su sólo nombre representaba garantía de una escuela de canto exitosa. El método ya citado de Bernardo Mengozzi es la base de donde el libro de Mannstein es traducido y enriquecido para un nuevo público alemán interesado en el canto y la investigación. Es decir, otra figura no reconocida como ejecutante del canto hace su aparición: el investigador, producto de la vocación positivista del siglo XIX. De hecho, en la presentación del libro hecha por el mismo autor, aclara que no es un texto nuevo, sino la recopilación de grandes maestros castrados del pasado siglo, como Pistocchi, Bernacchi, Farinelli, Pachierotti, Raff, etc.²²⁹

Un texto de esta dimensión permite ver el interés sobre el canto en los países de habla germana en la escuela de canto del siglo XVIII, la cual parecía seguir en vigor, por los postulados sobre el tipo de respiración que se practicaba en la escuela de los maestros castrados. En la inhalación para el canto, el vientre se contrae para permitir la expansión del tórax para permitir un vaciado gradual y muy lento en la exhalación dirigida a la producción de la voz cantada. El pecho, al igual que en los tratados del siglo XVIII es el responsable de mantenerse en alto como sostén de la voz. Otro punto en el que se hace énfasis, es en no producir ningún tipo de ruido al momento de la inhalación, algo muy remarcado en la escuela del siglo XVIII:

La respiración en el canto se relaciona con dos objetos principales. El primero contempla la inhalación y el segundo, la exhalación de aire. Este debe hacerse sin tirones y sin hinchar el estómago, es sólo el pecho el que dice subir; esto debe ser un flujo sucesivo en lugar de una expulsión de aire, como en el habla; que debe consistir en absorber en lugar de tragar o aspirar el aire. Cuanto mejor sabe el cantante cómo aborrar aliento, menos necesita aire en la laringe para formar un sonido completo y redondo: más proporciona a su salud. Por eso le recomendamos

228 MANCINI, Giambatista, *op. cit.*, p.14

229 MANNSTEIN, H. F.:*op. cit.*, p. VII : *Denen, welche eine Entschuldigung desshalb erwarten, dass ich der grossen Menge vorhandener Gesangschulen noch eine neue hinzufüge, antworte ich: Es ist keine neue, sie enthält vielmehr jene Grundsätze, durch welche die Riesen und Koryphäen des Gesanges, Pistocchi, Bernacchi, Farinelli, Pachierotti, Raff u. s. w., gebildet wurden, und von welchen alle bisber erschienenen Unterrichtbücher ziemlich kleine Abkömmlinge sind, die theils wenig, theils gar nichts von der Grösse ihrer Ältern erben.*

*las siguientes reglas: el vientre se hincha con la respiración al hablar; con la respiración al cantar debe retirarse; en aquél, el pecho sube de repente y baja de la misma manera; en el último, debe subir y bajar imperceptiblemente, de modo que el aire absorbido sea suficiente durante más tiempo. El colegial debe cuidar especialmente que su respiración no se haga con ruido, porque no hay nada más fatigoso, no menos para el cantor que para el oyente, que una respiración acompañada de una especie de sollozo o de gemido.*²³⁰

Luigi Lablache²³¹ (1840)

Un texto de mucha relevancia no sólo histórica sino de análisis profundo es el método de Luigi Lablache, por tratarse de un cantante de mucha reputación y de tesitura de bajo. Hasta el momento las voces graves no habían producido un perfil de protagonismo ni virtuosismo especialmente notable, pero la historia de Lablache es diferente, pues fue muy reconocido en todos los teatros importantes de su tiempo. Al irse adentrando en la lectura, se podría interpretar que las voces de los cantantes castrados, de las mujeres o incluso de aún de algunos tenores, se podían sostener con el tipo de respiración torácica que se usaba en la época, algo que los entendidos de la materia podrían no estar de acuerdo, pero corroborar que también las voces graves de igual manera se podían sostener con ese tipo de respiración, es un asunto valioso de analizar y tema de futuras investigaciones:

230 MANNSTEIN, H. F.: *Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*. Dresden und Leipzig : Arnoldishen Buchhandlung, 1834, pp. 2 y 3 : *La respiration dans le chant se rapporte à deux objets principaux. Le premier regarde l'aspiration et le second, l'expiration de l'air. Celle-là doit se faire sans secousses et sans gonfler le ventre, ce n'est que la poitrine, qui dit se lever ; celle-ci doit être un écoulement successif plutôt qu'une expulsion de l'air, comme dans le parler ; celle-là doit consister à absorber plutôt qu'à gober ou happer l'air. Mieux: le chanteur sait économiser son haleine, moins il a besoin d'air dans le larynx, pour former un son plein et rond : plus il pourvoit à sa santé. C'est pourquoi nous lui recommandons les règles suivantes : le ventre se gonfle à la respiration dans le parler, à la respiration dans le chant il être retiré ; dans celui-là, la poitrine se lève subitement et retombe de même ; dans celui-ci, elle doit se lever et baisser insensiblement, pour que l'air absorbé suffise pour plus long-tems. L'ecolier doit surtout prendre garde que sa respiration ne se fasse avec bruit, car il n'y a rien de plus fatiguant, non moins pour le chanteur que pour l'auditeur, qu'une respiration accompagnée d'une sorte de sanglots ou de gémissement.*

231 LABLACHE, Luigi : *Méthode complète de chant ou analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût*. Paris : 1840

*La respiración larga y tranquila es una de las cualidades más esenciales de un cantante. Por ello, animamos al alumno a que practique mantener la respiración durante un tiempo prolongado, incluso sin cantar. Para tomarlo debe tener cuidado de aplanar el estómago y hacer que el pecho se hinche y se eleve lo máximo posible. Permanecerá en esta posición el mayor tiempo que pueda y luego dejará fluir la respiración muy lentamente, hasta que su estómago y pecho hayan vuelto a su posición natural: después comenzará de nuevo, observando que la boca esté medio abierta tanto al aspirar como al expulsar el aire. Mediante este ejercicio los pulmones de poca capacidad podrán producir un sonido bien posicionado que durará de 18 a 20 segundos.*²³²

Se puede apreciar que el tipo de respiración es el mismo sugerido en el siglo XIX, es decir, retraer la pared abdominal y expandir el pecho, al mismo tiempo que la sensación corporal de poder retener el aire el mayor tiempo posible, sin generar un estado de tensión en el cuerpo hasta extender este estado al canto y ser capaz de producir frases de hasta veinte segundos; un objetivo cuantitativo aparece por primera vez en un método de canto y permite tener una dimensión mucho más clara de la capacidad de emisión vocal sostenida en el siglo XIX, que por cierto, es una medida de frase completamente solvente para el repertorio decimonónico.

Manuel Patricio García²³³ (1840)

La continuidad en la enseñanza del canto de la dinastía García continúa con Manuel Patricio, hijo de Manuel del Popolo. Este tratado sobre el canto reúne varias características al mismo tiempo: proviene de un ejecutante experimentado, que desde niño estuvo inmerso en el universo teatral de la ópera y convivió con algunos de los intérpretes más brillantes de su tiempo; vivió las transformaciones del

232 LABLACHE, Luigi : *op. cit.*, p. 3: *Une longue et facile respiration est une des qualités les plus essentielles au chanteur. Nous engageons, donc l'élève à s'exercer même sans chanter à garder longtemps sa respiration. Pour la prendre il faut qu'il ait soin d'aplatir le ventre et de faire enfler et monter la poitrine autant que possible. Il restera dans cette position aussi longtemps qu'il le pourra et ensuite il laissera écouler le souffle très lentement, jusqu'à ce que son ventre et sa poitrine soient revenus dans leur position naturelle : Apres il recommencera en observant que la bouche soit médiocrement ouverte tant en aspirant, qu'en refoulant l'air. Par cet exercice les poumons d'un médiocre capacité pourront parvenir à fournir un son bien posé qui durera de 18 à 20 secondes.*

233 GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant*. Paris: E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840

canto en el siglo XIX, desde la tradición belcantista de los cantantes castrados, hasta el triunfo de la nueva estética del canto viril, impuesta por los tenores iniciada en el repertorio de Rossini. Se adentró en el estudio científico de la voz, mediante el conocimiento anatómico del aparato fonador de animales y posteriormente de cadáveres humanos. Y, finalmente, se ciñó a una metodología estricta para construir un documento con todo el conocimiento que tenía en su poder. En el rubro de la respiración se identifican diferencias pequeñas pero significativas, respecto a la concepción general del siglo XIX en cuanto al procedimiento para la inhalación y la exhalación. La postura recta, pero haciendo énfasis en que la cabeza también esté recta, el pecho sin ninguna tensión. Al momento de inhalar el pecho se levanta a medida que entra el aire y el vientre se contrae para complementar la expansión torácica:

No puedes ser un buen cantante si no tienes el arte de controlar tu respiración. El fenómeno de la respiración consiste en una doble acción: la primera es la inspiración, acción por la cual los pulmones aspiran el aire exterior; la segunda es la exhalación, que hace que devuelvan el aire recibido. Para inhalar con facilidad, mantenga la cabeza recta, los hombros relajados sin rigidez y el pecho libre. Levante el pecho con un movimiento lento y regular, y contraiga la boca del estómago. En el momento en que comience a realizar estos dos movimientos, los pulmones se expandirán hasta llenarse de aire.²³⁴

García coincide con sus contemporáneos, en que la retención del aire en los pulmones con este tipo de respiración no fatiga ni estresa a los pulmones para su función durante el canto. Menciona la respiración completa y una complementaria para solventar las frases al cantar. También insiste en no producir ruidos al momento de inhalar, pues reseca la mucosa y produce rigidez, elementos novedosos en su análisis. Menciona una acción conjunta entre el tórax y el diafragma para el control de la salida gradual del aire, lo que ofrece elementos más detallados en cuanto a la fisiología del aparato respiratorio para la fonación:

234 GARCÍA, Manuel : *op. cit.*, p. 8 : *On ne saurait être habile chanteur si l'on ne possède l'art de maîtriser sa respiration. Le phénomène de la respiration se compose d'une double action : la première est l'inspiration, action par laquelle les poumons attirent l'air extérieur ; la seconde est l'expiration, qui leur fait rendre l'air reçu. Pour inspirer facilement, ayez la tête droite, les épaules effacées sans roideur, et la poitrine libre. Soulevez la poitrine par un mouvement lent et régulier, et rentrez le creux de l'estomac. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter ces deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air.*

*Los pulmones que se llenan poco a poco y sin sobresaltos retienen el aire sin cansancio y durante mucho tiempo. Esta inhalación lenta y completa es lo que los italianos llaman respiro, en oposición a una inhalación ligera e instantánea, que solo les da a los pulmones un poco de aire extra por el momento. A esta inspiración, la llaman mezzo-respiro. En cualquiera de los dos casos, el paso del aire por la garganta no debe ir acompañado de ningún ruido, de lo contrario el efecto del canto puede verse afectado y se introduce sequedad y rigidez en la garganta. El mecanismo de la espiración es el inverso al de la inspiración. Consiste en operar a través del tórax y el diafragma una presión lenta y gradual sobre los pulmones cargados de aire. Las sacudidas, los empujones del pecho, la caída precipitada de las costillas y la liberación abrupta del diafragma harían que el aire escapara instantáneamente.*²³⁵

A medida que García avanza en sus explicaciones, se identifican elementos de un conocimiento profundo sobre anatomía, que ningún autor había abordado hasta el momento. Menciona al diafragma como base convexa de los pulmones e identifica plenamente el único punto de cierre de las vías aéreas, la glotis, que, aunque se había mencionado por Mancini, no se conocía su funcionamiento hasta el momento de la publicación de este tratado. Se añaden elementos no citados con anterioridad, como la expansión de las costillas al momento de la inhalación y sobre todo el movimiento descendente del diafragma para permitir la expansión de los pulmones. La permanencia de la expansión de las costillas y el descendimiento del diafragma deben permanecer activos para que los pulmones no vuelvan a su estado de respiración natural. Todos los métodos ya habían coincidido en que la respiración para el habla y la vida cotidiana, no podían ser igual a la respiración usada para el canto por la necesidad de generar un mayor volumen en la voz y por lo tanto el uso de una mayor cantidad de aire, pero no se

235 Idem: Les poumons qui se sont remplis graduellement et sans secousse gardent l'air sans fatigue et longtemps. Cette inspiration lente et complète est ce que les Italiens appellent respiro, par opposition à une inspiration légère, instantanée, qui ne donne aux poumons qu'un petit supplément d'air pour le besoin du moment. Cette inspiration, ils l'appellent mezzo-respiro. Dans l'un et l'autre cas, le passage de l'air par le gosier ne doit être accompagné d'aucun bruit, sous peine de nuire à l'effet du chant et d'introduire la sécheresse et la roideur dans le gosier. Le mécanisme de l'expiration est l'inverse de celui de l'inspiration. Il consiste à opérer par le thorax et le diaphragme une pression lente et graduelle sur les poumons chargés d'air. Les secousses, les coups de poitrine, la chute précipitée des côtes et le relâchement brusque du diaphragme feraient échapper l'air à l'instant même.

había publicado una explicación sobre la fisiología del aparato respiratorio, porque la construcción de una expiración adecuada para el canto se había limitado a las sensaciones relacionadas con la producción de las frases musicales. Se encuentra por vez primera, una explicación fisiológica sobre la respiración para el canto, con elementos que describen de manera más integral las diferentes áreas de acción muscular, que intervienen al momento de usar la voz para el canto:

En efecto, los pulmones, masas esponjosas e inertes, están envueltos en una especie de cono (el tórax) cuya base (el diafragma) es convexa por el lado del tórax. Una única hendidura de unas pocas líneas de longitud (la glotis), situada en la parte superior del cono, sirve de paso para el aire. Para que el aire entre en los pulmones, las costillas deben separarse y el diafragma debe bajar; el aire entonces llena los pulmones. Si, en este estado de cosas, dejamos que las costillas retrocedan y el diafragma se eleve, los pulmones, apretados por todos lados como una esponja bajo la mano, abandonan instantáneamente el aire que habían inspirado. Por lo tanto, es necesario no dejar caer las costillas y soltar el diafragma solo lo necesario para alimentar los sonidos. Este es el medio físico de obtener la retención de la voz que se discutirá más adelante.²³⁶

A partir de este momento se puede deconstruir la evolución en la respiración, que se usó para solventar las exigencias del repertorio que se ejecutaba en cada estilo y época. Un tipo de respiración más sólida, de mayor profundidad y arraigo muscular se había estado gestando en la vida teatral, para solventar el nuevo repertorio en boga y es García quien dilucida, que el movimiento descendente del diafragma y los músculos intercostales intervienen en esa respiración, en adición a los músculos pectorales, algo muy novedoso para unos y posiblemente intrascendente para otros, pero sin duda, una transformación que ya no volverá su vista hacia atrás.

236 *Idem: En effet, les poumons, masses spongieuses et inertes, sont enveloppés dans une espèce de cône (le thorax) dont la base (le diaphragme) est convexe du côté de la poitrine. Une seule fissure de quelques lignes de longueur (la glotte), placée au sommet du cône, sert de passage à l'air. Pour que l'air puisse pénétrer dans les poumons, il faut que les côtes s'écartent et que le diaphragme s'abaisse; l'air remplit alors les poumons. Si, dans cet état de choses, on laisse retomber les côtes et se soulever le diaphragme, les poumons, pressés de tous côtés comme une éponge sous la main, abandonnent à l'instant l'air qu'ils avaient inspiré. Il faut donc ne laisser retomber les côtes et ne relâcher le diaphragme qu'autant qu'il est nécessaire pour alimenter les sons. C'est le moyen physique d'obtenir la tenue de la voix dont il sera parlé plus loin.*

Doménico Crivelli²³⁷ (1841)

Domenico Crivelli pertenece a una escuela de canto práctica, la cual está basada en la experiencia perceptiva de la construcción de la técnica vocal, aquella que da la responsabilidad al conocimiento de las sensaciones corporales, como método de la interiorización del canto. Sin embargo, deja claro cuáles son las cualidades que debe tener una voz que aspira a convertirse en profesional en su cultivo y desarrollo: clara, sonora e igual en toda su extensión, además de asegurar que la teoría y la práctica de la música no son suficientes para cantar bien porque tienen poco o nada que ver con el arte del canto. Así que comienza a hacer sus planteamientos, en los que menciona a la necesidad de conocer a fondo el mecanismo de la respiración y la fisiología de los pulmones, aunque no hace ninguna aportación sobre el tema:

Para producir el desarrollo de la voz humana con el mayor provecho, primero se debe aprender a conocer la estructura física del órgano vocal, examinando diligentemente su posición exacta en la garganta, para poder comprender perfectamente la fuerza natural de la acción en la producción de sonidos, derivados de esto, y las diversas cualidades y fuerza de la flexibilidad y energía de la voz. Y así como saber hacer un buen uso de la respiración es de suma importancia para los cantantes, conviene volver a estudiar detenidamente el estado, funciones y capacidad de expansión de los pulmones; y aquellos maestros que ignoran este conocimiento o que no lo cuidan en la enseñanza del canto, esperarán en vano lograr alguna vez desarrollar la voz de sus alumnos de manera que les proporcione al mismo tiempo facilidad y fuerza en la articulación, modular y sostener los sonidos, y darles ese arte encantador de expresar con brío y delicadeza todos los sentimientos y las diversas pasiones del alma.²³⁸

237 CRIVELLI, Domenico: *L'arte del canto, ossia Corso completo d'Insegnamento*. Londra: Pubblicato dall'autore, 71 Upper Norton Street Portland Place, c. 1841

238 *Ibid*, p. 1: *Per produrre lo sviluppo della voce umana col più gran vantaggio bisogna prima imparare a conoscere la struttura fisica dell'organo vocale, esaminando diligentemente la sua esatta positura nella gola, per poter perfettamente comprendere la forza naturale della azione nella produzione dei suoni, derivando da ciò e le varie qualità e la forza della flessibilità ed energia della voce. E come il saper far buon uso del fiato è di somma importanza ai cantanti, conviene studiare ancora attentamente lo stato, le funzioni e la capacità d'espansione dei polmoni; e quei maestri i quali o ignorano queste conoscenze o che non le curano nell'insegnare il canto, spereranno invano di mai riuscire a sviluppare la voce degli allievi loro di maniera a procurar loro nel tempo stesso e facilità e forza nell'articolare, modulare e sostenere i suoni, ed a somministrar loro quell'arte incantatrice nell' esprimere con brío e delicatezza tutti i sentimenti e le varie passioni dell'anima.*

Esta afirmación no viene acompañada del estudio del estado de las funciones y capacidad de expansión de los pulmones, a pesar de asegurar que quien no entienda esto no podrá lograr el desarrollo de ninguna de las cualidades necesarias para el canto y la belleza de la voz. Pero si se mencionan diferentes postulados que resultan sumamente novedosos, en cuanto a la inhalación como preparación para el canto. Crivelli considera que la respiración no debe ser profunda, pues lejos de ser una condición para conseguir un incremento en la potencia de la voz, solo se conseguirá que los pulmones tiendan a expulsar el aire de manera abrupta. Esto da como consecuencia que sea imposible producir frases de manera adecuada, pues se verán interrumpidas por el escape de aire, mientras que una justa respiración da como resultado un mejor control de la emisión vocal. También observa que una respiración profunda en exceso origina muecas y deformaciones en la naturalidad de la posición de la boca, dando como resultado desigualdad en el color vocal, un tema en el que se tiene coincidencia con los tratados de los maestros castrados. Parece una observación simple, pero es novedosa en cuanto a que no se había hecho en los métodos anteriores y muy posiblemente, surge debido a las exigencias diferentes del repertorio que se había puesto de moda, con frases sostenidas cada vez más silábicas y en tesituras más agudas. El estilo florido del barroco y del clasicismo se estaba transformando en un canto de mayor fuerza y resistencia. Esto puede ser considerado como parte de la evolución del canto y la adaptación de las nuevas estrategias, para la conformación de una técnica vocal competente en las exigencias del nuevo repertorio relatadas directamente de las fuentes originales:

Muchos creen que antes de emitir la voz al iniciar un pasaje de sonidos sostenidos o de divisiones rápidas, deben respirar profundamente sin pensar que por este medio necesariamente perderán esa potencia que deseaban adquirir; porque los pulmones en el estado de relajación, agravados por el exceso de aire, tienen naturalmente tendencia a emitir el aliento con fuerza y rapidez y en consecuencia el cantante no podrá guiar fácilmente su voz. Por lo tanto, la respiración debe tomarse sin esfuerzo o, habiendo inhalado demasiado aire hacia los pulmones, será necesario hacer uso de violentas contorsiones de la boca y estiramientos del cuello, lo que sólo destruye la igual y distinta cualidad de vibración que toda voz cultivada debería poseer; pero necesariamente impide la articulación y a veces puede provocar la rotura de algún pequeño vaso sanguíneo ya sea en el pecho o en la garganta o la cabeza.²³⁹

239 Ibid, p. 21: Molti credono che prima d'emettere la voce la voce nel cominciare un passaggio di suoni sostenuti, o di rapide divisioni, eglino dovrebbero

Gilbert Louis Duprez²⁴⁰ (1845)

El método de este legendario cantante, es característico de aquellos ejecutantes que no son muy dados a profundizar sobre temas relacionados con anatomía o fisiología, pero que se respaldan en su capacidad como ejecutantes. La autoridad que tuvo en vida este cantante, no podía ser mayor, pues fue el responsable de imponer la moda permanente sobre la emisión de voz plena en el registro agudo masculino, tema que se desarrollará posteriormente. Sin embargo, a pesar de haber desarrollado una técnica de respiración muy efectiva, no profundizó ni desarrolló una explicación sobre el entrenamiento que tuvo, sólo se limitó a mencionar la importancia de retener el aire en los pulmones, para distribuirlo de acuerdo con la necesidad de la frase que se va a cantar. Coincide como todos los autores, en no hacer ruido ni esfuerzo al momento de inhalar y en tomar aire en medio de frases largas mediante una respiración más rápida y superficial, (mezzo respiro) para acentuar la frase correctamente de acuerdo con la construcción musical o prosódica. El texto dedicado a este tema central es bastante escueto:

Aspirar aire hacia los pulmones, retenerlo allí y distribuirlo hábilmente según los sonidos emitidos por la garganta es un punto importante en el canto. Debes saber respirar sin esfuerzo y sin ruidos en todas las ocasiones. Cuando en un período vocal donde el tiempo de parada no esté marcado por una pausa, un suspiro, un mezzo respiro o incluso menos y se está obligado a respirar entre dos notas, se deberá hacerlo siempre tomando un poco en la penúltima nota, para acentuar estrictamente en el tiempo que le sigue.²⁴¹

prendere un lungo fiato senza riflettere, che per questo mezzo perderanno necessariamente quel poter che bramavano d'acquistare, perché i polmoni nello stato di distensione essendo aggravati da troppo' aria, hanno naturalmente la tendenza d'emettere il fiato con forza e rapidità ed in conseguenza il cantante non potrà allora facilmente guidar la sua voce. Il fiato, dunque, o deve prendersi senza sforzo o avendo inspirato troppo' aria nei polmoni, bisognerà far uso di violente contorsioni della bocca ed allungar il collo, il che solo distrugge la qualità eguale e distinta vibrazione che ogni voce coltivata dovrebbe possedere, ma impedisce bensì necessariamente l'articolazione e può talvolta risaltarne lo scoppio di qualche piccol vaso sanguigno sia nel petto sia nella gola o nella testa.

240 DUPREZ, Gilbert : *L'Art du Chant Methode Complete*. Berlin : Schlesinger, Buchen Musikhandlung, 1845

241 *Ibid*, p. 8 : *Aspirer l'air dans les poumons, l'y maintenir et le dispenser avec art sur les sons qu'on émet du gosier est un point important dans le chant. Il faut savoir en toutes occasions*

Antonio Cordero²⁴² (1858)

Este profesor muy reconocido en España, tiene las características del maestro de canto, es decir, más dedicado a la enseñanza que a la ejecución. A inicios de la segunda mitad del siglo XIX, es un difusor de los postulados nacidos en la escuela de los maestros castrados y la interpretación decimonónica sobre el mecanismo de respiración para el canto. Ya se habían difundido teorías sobre la acción del diafragma y con toda naturalidad incorpora el compendio de acciones musculares sugeridas en varios métodos como un solo mecanismo, pues advierte que cada una tiene una razón de haberse propuesto como efectiva y eficiente. Insiste en la necesidad de una postura correcta y una inhalación sin ruido, en la cual añade una justificación sobre el estrechamiento de la faringe como causa del ruido y la resequedad, como consecuencia del aire circulando en un conducto estrecho, de la misma manera que lo hace Manuel Patricio García:

La respiración se compone de dos actos, aspiración y espiración. La aspiración que también se llama inspiración, es el acto de llenar los pulmones de aire atmosférico; espiración es la acción de vaciarlo. La 1.ª se efectúa levantando las paredes del pecho con un movimiento regular, atrayendo hacia adentro al mismo tiempo el estómago. La 2.ª consiste en obrar por el tórax, el diafragma y las paredes del pecho, una presión lenta y gradual sobre los pulmones cargados, la que les hace vaciar el aire con lentitud y regularidad. Estas operaciones las hará el discípulo con facilidad, si pone la cabeza naturalmente derecha, la espalda recta sin tirantez, el pecho libre y los brazos naturalmente caídos. La aspiración debe tomarse con franqueza, prontitud, naturalidad, facilidad y sin hacer ruido alguno. Este nace de la contracción de la parte inferior de la faringe; contracción que produce una especie de pequeño estertor que seca las fauces, quita la flexibilidad a los órganos, los irrita, y da al sonido emitido después cierto carácter de sequedad y de aridez desagradables. Las consecuencias de aquel vicio son el cansancio del que canta, y el desagrado del que lo escucha.²⁴³

respirer sans efforts et sans bruit. Lorsque dans une période vocale où le tems d'arrêt n'est point marqué per une pause, un soupir, un demi soupir ou moins encore, vous êtes obligé de respirer entre deux notes, il faut toujours le faire en prenant un peu sur l'avant dernière note, afin de reprendre strictement en mesure celle qui la suit.

242 CORDERO, Antonio: *Escuela Completa del Arte del Canto en todos sus géneros y principalmente el dramático castellano e italiano*. Madrid: s/e., 1858

243 *Ibid*, p. 15

Para racionar y economizar el aire Cordero utiliza descripciones muy similares a las que usa García sobre mantener activada la acción muscular de la inhalación y no permitir que vuelvan a su estado natural, pues de esa manera los pulmones se “exprimen” y pierden su activación para el canto. Cordero hace una reflexión muy provechosa para los cantantes: no es tan importante la cantidad de aire que se inhale ni cuanto se puedan expandir los pulmones como la capacidad de racionar el aire para que pueda usarse con eficiencia en la fonación. En la práctica se encuentran cantantes que parecen apenas tomar aire o de complexión muy delgada que no aparentan tomar aire suficiente para las exigencias de un repertorio tan sofisticado como la ópera, pero resuelven con suficiencia su fraseo musical. A eso se refiere Cordero en su reflexión sobre la tranquilidad del movimiento de expansión corporal al inhalar como preparación para el canto:

La espiración debe ser lenta, regular y precisa; la economía en el consumo de ella es difícil; y por lo tanto debe el maestro acostumbrar al discípulo á que desde el principio se vaya habituando a gastarla de una manera conveniente. Ambos fenómenos se ejecutarán sin sacudimiento ni impulso alguno violento. Hay cantantes que, al inspirar, levantan demasiado las paredes del pecho, y este movimiento forzado los cansa antes de tiempo. Otros haciendo esto mismo, dejan caer además dichas paredes a su estado -natural sin precaución y con violencia. De este modo se exprime el pulmón a manera de esponja forzada por la mano, y vacía el aire demasiado pronto. De aquí la necesidad de tomar aliento muy a menudo, con lo que se agitan y se cansan los pulmones muy pronto. Otros más cautos o mejor educados en este difícil mecanismo, hacen el movimiento de dilatación casi invisible: en cuyo caso la caída de las paredes, del pecho es blanda, porque la distancia es corta y la posición más natural: de lo que resulta mayor tranquilidad en el movimiento y más facilidad para contener la precipitada expulsión del aire. Imite el discípulo a estos, que son los que aciertan. Las comas que hay entre las notas musicales, indican el momento de aspirar.²⁴⁴

Cabe una reflexión en este momento de análisis de textos. El interés sobre el canto italiano se había expandido por toda Europa y el mundo occidentalizado, por lo que la información circulaba de manera más efectiva en un mundo de por sí envuelto en una rápida transformación. Este método no ofrece una aportación especialmente novedosa, pero hace una recopilación de las últimas tendencias en cuanto a las técnicas de respiración se refiere, por lo que se destaca la

244 *Ibid.*, p. 16

vocación del investigador en un entorno en donde lo más valorado y creíble es la capacidad artística.

Francesco Lamperti²⁴⁵ (1864)

El tratadista y maestro de canto Francesco Lamperti, da testimonio de la postura en el siglo XIX sobre las diferentes técnicas del canto de los castrados y la manera de interpretar ésta en su tiempo. En su propio tratado, F. Lamperti hace alusión al método de Bernacchi, el cual fue editado en París en 1803 por su discípulo Bernardo Mengozzi.²⁴⁶ En ningún momento hace referencia o cita los textos en los que se ha basado Mengozzi para escribir ese método, ni Mengozzi habla de una edición previa de la autoría de su maestro, por lo que no es claro el origen de los conceptos ni la metodología que usa para conformar el método descrito por sus contemporáneos como un reflejo del glorioso canto del pasado. Cabe señalar que nuevamente se encuentra la medida cuantitativa para sostener el aire, lo que marca un estándar para la capacidad que debe tener un cantante para sostener una frase musical:

*El estudiante deberá permanecer erguido, con el pecho hacia fuera, los hombros naturalmente serenos y la cabeza ni demasiado alta ni demasiado baja, en una palabra, en posición de soldado... Obtendrá entonces una excelente respiración aspirando aire, sin dejar que se arrastre en la garganta, de forma gradual para que los pulmones se llenen lentamente y sin sobresaltos, pudiendo sostenerlo durante más de veinte segundos sin fatiga.*²⁴⁷

Este autor menciona tanto la respiración entera, que se obtiene cuando hay el tiempo y calma suficiente para poder prepararla y la respiración instantánea o *mezza respirazione*, que se obtiene en medio

245 LAMPERTI, Francesco: *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*. Milano-Napoli: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, 1864

246 *Ibid*, p. 4

247 *Ibidem*, p. 2-3: *L'allievo dovrà tenersi dritto, col petto in fuori, le spalle composte naturalmente e la testa né troppo alta né troppo bassa, in una parola, nella posizione del soldato... So otterrà una eccellente respirazione aspirando poscia l'aria, senza farla strisciare nella gola, a gradi a gradi onde si riempiano i polmoni lentamente e senza scosse, potendo allora trattenerla per più da venti secondi senza fatica.*

de una frase a través de una inhalación muy breve para solventar la necesidad de aire y con ello solventar la frase.

Se encuentra por primera vez un término que en la actualidad es completamente común y corriente, del cual sería impensable que el canto operístico pudiera prescindir; se trata del *appoggio*, que en italiano quiere decir “apoyo”. Se refiere precisamente a la acción del aparato respiratorio, para usar el mínimo de aire en la fonación mediante la acción de los músculos del pecho según el autor:

- P. *¿Qué apoyo se le debe dar a la voz para poder estudiar sin cansar la garganta?*
R. *Es el soporte de los músculos del pecho y del aire concentrado en los pulmones.*
P. *¿Cómo se logra este soporte para el pecho y la respiración?*
R. *Manteniendo la posición y siguiendo las reglas indicadas en el artículo 3 y abriendo bien la parte posterior de la garganta con la vocal A, la voz será clara, sonora y bien sustentada tanto en el piano como en el fuerte, lo cual es muy importante. Lograr, dependiendo de esto se inicia el buen resultado de la carrera. Dado el caso que el alumno no pudiera emitir la vocal A, bien colocada en el pecho y si estuviera demasiado abierta, o como dicen, en la máscara, o nasal, al principio podrá emitirla con la L, pronunciando LA, con el fin de facilitar la manera de dejarla sustentada y segura.²⁴⁸*

Louis Mandl²⁴⁹ (1876)

Para este momento del canto operístico, había surgido una figura radical en el extremo opuesto a lo que había representado la figura mítica del cantante castrado. Este último, comenzaba su entrenamiento musical y vocal desde la infancia y continuaba por largos años una educación específica como un ejecutante con la capacidad

248 *Ibidem*, p. 6-7: D. *Qual è l'appoggio che devesi dare alla voce onde poter studiare senza stancare la gola?*

R. *È l'appoggio dei muscoli del petto e dell'aria concentrata nei polmoni.*

D. *Come si ottiene tale appoggio del petto e del fiato?*

R. *Tenendosi nella posizione ed alle norme indicate all'articolo 3 ed aprendo bene il fondo della gola con la vocale A la voce sortirà limpida, sonora e bene appoggiata tanto nel piano che nel forte, cosa importantissima da ottenersi, dipendendo da ciò in buona parte l'esito della carriera. Dato il caso che l'allievo non potesse emettere la vocale A, bene appoggiata al petto e gli riescisse troppo aperta, o come dicesi, nella maschera, oppure nasale, da principio potrà emetterla colla L, pronunciando LA, onde facilitare il modo di renderla appoggiata e sicura.*

249 MANDL, Louis : *Hygiène de la voix parlée ou chantée : suivie du formulaire pour le traitement de la voix*. Paris : J. B. Baillièere et fiels, Heugel et Cie. 1876

de un compositor dado el dominio que tenía sobre la teoría musical, mientras que los nuevos analistas sobre la situación del canto y su futuro ya no eran cantantes ni músicos, sino científicos del área de la salud. En la segunda mitad del siglo XIX, surgió en Francia una tendencia por el conocimiento científico sobre la producción vocal, esto debido a la influencia natural del positivismo en cualquier área del conocimiento humano, pero más que nada a una crisis reflejada por el declive de la calidad en las presentaciones operísticas francesas, porque se podía apreciar que los egresados del conservatorio de París, desarrollaban carreras extremadamente cortas ante las exigencias de su casa de ópera nacional. Parecía una oleada de desconcierto de la vocalidad francesa ante las crecientes demandas del repertorio emergente, especialmente el italiano. Los juicios sobre el estado de la vocalidad en Francia eran apabullantes y nada alentadores, puesto que Mandl era tajante al afirmar que la decadencia provenía de las mismas instituciones educativas.²⁵⁰ Aunque el primer trabajo de Mandl data de 1955, donde presenta sus primeros análisis sobre el tipo de respiración, que debe usarse para el canto es en el citado texto donde profundiza sobre la situación decadente del canto en su país:

Tenemos entonces ante nuestros ojos el triste espectáculo de la pérdida de voz entre los artistas que, durante un espacio de tiempo demasiado corto, hicieron gloria de nuestras escenas líricas. Dejan al cabo de unos años los teatros de sus triunfos, en el momento en que la experiencia los ha endurecido y el público los ha adoptado. Los dejan porque les abandonan los medios, porque les falta la voz. ¿No lo vemos, ay? Demasiado a menudo, incluso los jóvenes pierden la voz. ¿Después de uno o dos años de estudio?²⁵¹

Es sumamente interesante encontrar este tipo de críticas expresadas en el momento de los hechos, puesto que unos años después se

250 FRANCIS, KIMBERLY, and SOFIE LACHAPELLE. “*The Medical and the Musical: French Physiology and Late Nineteenth-Century Operatic Training.*” *Cambridge Opera Journal*, vol. 28, no. 3, 2016, pp. 347–62. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26291250>. Accessed 15 Oct. 2023.

251 MANDL, Louis : *op. cit* : *Nous avons alors sous les yeux le triste spectacle de la perte de la voix chez des artistes qui, pendant un espace de temps trop court, ont fait la gloire de nos scènes lyriques. Ils les quittent about de quelques années, les théâtres de leurs triomphes, au moment où l'expérience les a aguerris et que le public les a adoptés. Ils les quittent parce que leurs moyens les quittent, parce que la voix fait défaut. Ne voyons-nous pas, hélas ! trop souvent, même des jeunes gens, perdre leur voix au bout d'un ou deux ans d'étude?*

refieren a esa época criticada como una edad de oro en la vocalidad teatral. Como ya se analizó en el capítulo I, cada generación idealiza a la anterior, como parte de ese imaginario artístico, que en algunas ocasiones idealiza un pasado que no se podía analizar con detalle, por la inexistencia que había de medios de grabación. Lo realmente interesante es la crítica sobre la situación de fracaso de cantantes de voces prometedoras, que se estropeaban rápidamente a lo que Mandl responsabilizaba directamente a la técnica de respiración, que se había utilizado durante todo el siglo XIX, y que se fomentaba con toda insistencia en cada método de canto analizado hasta este momento. Especialmente critica el hecho que esta técnica de respiración, esté reconocida en un método aprobado por una institución oficial como el Conservatorio de París, pues hace alusión directa al trabajo de Mengozzi. Después de tres cuartos de siglo de fomento a una técnica, que funcionó evidentemente, aparece un científico que no ha tenido ninguna experiencia como cantante y se le reconoce y cita la persona que descubrió la importancia del uso del diafragma para el canto, como deja testimonio Giovanni Battista Lamperti²⁵² de manera un tanto ambigua, pues en la práctica de la tradición italiana sigue considerando positivo el retraer la pared abdominal para la preparación del canto, mientras que Mandl insiste en que ese movimiento propicia la respiración clavicular:

*Esta deplorable doctrina ha sido adoptada por un buen número de profesores y puede considerarse sin duda alguna como la causa de la pérdida de un gran número de voces. Aplanar el estómago impide el descenso normal del diafragma y obliga a la respiración a volverse clavicular, en cuanto es profunda. Por lo tanto, no podemos levantarnos con suficiente fuerza para combatir un principio fatal cuando lo vemos aparecer en un método oficial.*²⁵³

252 LAMPERTI, Giovanni Battista: *The Technics of Bel Canto*. New York: G. Schirmer. 1905, p. 5

253 MANDL, Louis, DE LA FATIGUE DE LA VOIX DANS SES RAPPORTS AVEC LE MODE DE RESPIRATION. (Gazette médicale de Paris, 1855.) : *Cette doctrine déplorable a été adoptée par bon nombre de professeurs et peut sans hésitation être considérée comme cause de la perte d'un grand nombre de voix. Aplatir le ventre, c'est empêcher l'abaissement normal du diaphragme, c'est forcer la respiration à devenir clavulaire, dès qu'elle est profonde. On ne peut donc s'élever avec assez de force pour combattre un principe fatal, lorsqu'on le voit figurer dans une méthode officielle.*

Julius Stockhausen²⁵⁴ (1884)

Este autor reconocido como un gran cantante, fue alumno de Manuel Patricio García y seguidor fiel de los principios que su maestro le legó. Finalmente, no hay una recomendación especial en contraer la pared abdominal al momento de respirar y se considera la expansión de los costados, como base de una respiración completa, dando más importancia a la acción del diafragma en la base de los pulmones. Ahora la atención sobre la respiración, se ha ligado a la relación que guarda con la posición de la laringe, que debe ser más baja que en su estado de reposo y en evitar la respiración alta o clavicular que propicia la elevación de la laringe de acuerdo con su construcción técnica respiratoria. Se identifica un elemento adicional en donde se asegura que la respiración debe ser tomada por la nariz, para favorecer la relajación de laringe y la activación del diafragma, algo que no había sido señalado en métodos anteriores. Coincide en todos los métodos de su presente y su pasado en que la inhalación debe hacerse sin ningún tipo de ruido y solo permitirle algún tipo de ruido cuando está relacionada con una emoción:

*Para el reposo de la laringe es indispensable la respiración diafragmática y costal. La respiración clavicular (que eleva la clavícula) hace que la laringe baje rápidamente y la deja subir con igual rapidez cuando se emite la voz. El estado de inquietud en que se mantiene así la laringe es fatal para el desarrollo de la voz y de la técnica en general. La respiración diafragmática es suficiente para la respiración rápida o media respiración (mezzo respiro), pero para la respiración completa (respiro pieno) es indispensable la respiración costal. Respirar por la nariz es muy favorable al reposo de la laringe y favorece, al mismo tiempo, la actividad del diafragma. La respiración debe ser silenciosa, excepto, quizás, ocasionalmente para expresar una gran emoción.*²⁵⁵

254 STOCKHAUSEN, Julius: *Method of singing*. Translated into English by Sophie Löwe. London: Novello and Company, 1884

255 *Ibid*, p. 11: *For the repose of the larynx, diaphragm and rib breathing is indispensable. Clavicular breathing (which rises the collar bone) draws the larynx rapidly down and lets it rise with equal suddenness when the voice is emitted. The restless state in which the larynx is thus kept is fatal to the development of the voice and the technique in general. Diaphragm breathing is sufficient for the quick or half breath (mezzo respiro), but for the full breath (respiro pieno) rib-breathing is indispensable. Breathing through the nose is very favorable to the repose of the larynx and it furthers, at the same time, the activity of the diaphragm. The respiration must be noiseless, except, perhaps, occasionally to express great emotion.*

Joseph Joal²⁵⁶ (1893)

Nuevamente aparece un texto escrito por un hombre de ciencia, que nunca tuvo la oportunidad de presentarse en escenarios y mucho menos pasó por la experiencia de haber dedicado una vida a los sinsabores de una carrera como cantante, en donde el entrenamiento musical y técnico toma años para asimilar. Todo el texto está dedicado a la respiración y sus implicaciones positivas y negativas. No hay cambios en cuanto a conceptos básicos como, el inhalar de manera silenciosa y calmada, expandir el pecho lo más amplio posible en todas direcciones y no solamente hacia adelante para guardar la mayor cantidad de aire posible:

Por el contrario, en un cantante consumado la inspiración debe ser: 1° Calmada. La introducción de aire se hace sin violencia, sin brusquedad, el pecho se expande de manera regular, sin tirones, sin sacudidas, so pena de aumentar el gasto muscular y provocar dificultad para respirar; 2° Amplio. La caja torácica adquiere sus mayores dimensiones para almacenar la mayor cantidad de aire posible; 3° Generalidades. El aumento del volumen del pecho no se limita a una sola región; se utilizan todas las fuerzas musculares, de ahí la distribución del trabajo y la reducción de la fatiga; 4° Silencioso. La columna de aire pasa libremente a través de la laringe bien abierta, las cuerdas vocales no vibran; no se produce la voz inspiratoria conocida como hipo dramático; sus desafortunadas consecuencias, temblores y catarro laríngeo, ya no son de temer.²⁵⁷

Este libro está dedicado a uno de los tenores más famosos de su tiempo, Jean de Reszké. La explicación de la preparación en la respiración y el ataque con el aire para producir el sonido es muy completa

256 JOAL, Joseph (Dr) : *De la Respiration dans le chant, par le Dr. Joal*. Paris : Rueff et C., Editeurs, Boulevard Saint-Germain 106, 1893

257 JOAL, Joseph (Dr) : *De la Respiration dans le chant, par le Dr. Joal*. Paris : Rueff et C., Editeurs, Boulevard Saint-Germain 106, 1893, p. 153 : *Au contraire, chez un chanteur accompli, l'inspiration doit être : 1° Calme. L'introduction de l'air se fait sans violence, sans brusquerie, la poitrine se dilate d'une façon régulière, sans secousses, sans saccades, sous peine d'augmenter la dépense musculaire et de provoquer l'essoufflement ; 2° Ample. La cage thoracique prend ses plus grandes dimensions, afin d'emmagasiner le plus de souffle possible ; 3° Générale. L'ampliation de la poitrine n'est pas limitée à une seule région ; toutes les forces musculaires sont utilisées, d'où répartition du travail et diminution de la fatigue ; 4° Silencieuse. La colonne d'air passe librement à travers le larynx largement ouvert, les cordes vocales ne sont pas mises en vibration ; la voix inspiratoire dite boquet dramatique ne se produit pas ; ses fâcheuses conséquences, le chevrotement, le catarrhe laryngé, ne sont plus à redouter.*

y fundamentada en métodos de canto conocidos y respetados, especialmente en Manuel Patricio García de quien cita el “golpe de glotis”:

Después de inhalar, el hábil cantante retiene el aire detrás de la glotis, que se cierra por un instante, para evitar perder parte del aliento antes de que las cuerdas vocales comiencen a vibrar. Según los casos, según el efecto a producir, el sonido es atacado sin brusquedad por un ligero movimiento de los bordes de la glotis, que se abre bruscamente sin tirones ni contracción; o la nota se emite mediante un golpe seco y vigoroso, similar a la acción de los labios al pronunciar enérgicamente la letra p. Se trata del famoso “golpe de glotis” de García, que debe utilizarse con moderación, porque requiere un trabajo adicional en el órgano laríngeo; tiene, sin embargo, la ventaja de hacer que ciertos pasajes musicales sean más expresivos, más vigorosos y enérgicos. Finalmente, el experimentado artista ajusta el flujo de aire a su gusto con perfecta precisión; con él, la expiración es, a su voluntad: 1° Potente en fuertes ráfagas de voz; 2° Débil cuando canta piano, pianissimo; 3° Ampliada en frases musicales de larga duración; 4° Igual, regular, para sostener una nota.²⁵⁸

Este libro publicado a finales del siglo XIX, es el resultado de una tradición oral y escrita, pero lo que le da una legitimidad histórica es que un especialista en la medicina hace las descripciones de carácter hasta cierto punto científico, a una actividad que se había desarrollado específicamente dentro de los límites del arte del canto. Por lo demás no hay aportaciones que resulten novedosas.

Manuel García²⁵⁹ (1894)

A más de cincuenta años de la publicación de su primer tratado, aparece un nuevo método de canto de Manuel Patricio García en un

258 *Ibid*, pp. 54-55 : *Après avoir inspiré, le chanteur habile maintient l'air derrière la glotte, qui se ferme pour un instant, afin d'éviter la perte d'une partie du souffle avant que les cordes vocales entrent en vibration. Suivant les cas, suivant l'effet à produire, le son est attaqué sans brusquerie par un léger mouvement des rebords de la glotte, qui s'ouvre subitement sans secousse et sans contraction ; ou bien la note est émise par un coup sec, vigoureux, semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement la lettre p. C'est le fameux coup de glotte de Garcia, qu'il faut employer avec modération, car il exige un surcroît de travail dans l'organe laryngé ; il a cependant l'avantage de rendre plus expressifs, plus vigoureux, plus énergiques certains passages musicaux. Enfin, l'artiste expérimenté règle le débit de l'air à son gré avec une précision parfaite ; chez lui, l'expiration est, à sa volonté : 1° Puissante dans les grands éclats de voix ; 2° Faible quand il chante piano, pianissimo ; 3° Prolongée dans les phrases musicales de longue durée ; 4° Égale, régulière, pour tenir une note.*

259 GARCÍA, Manuel: *Hints on Singing. Translated from the French by Beata García.* London: E. Schuberth & Co., 1894

formato de preguntas y respuestas, posiblemente con la intención de hacer muy accesible y trivial el razonamiento de temas que normalmente se vuelven muy complejos al momento de llevarlos a la práctica. De esta manera, después de haber vivido todas las transformaciones estéticas del siglo XIX y con la experiencia acumulada de toda una vida en la enseñanza, García asume una postura un tanto ecléctica sobre la tradición y la implementación del uso del diafragma para una respiración más amplia. Cataloga a la respiración usada para la vida cotidiana como abdominal, misma que también se considera como una respiración parcial o *mezzo respiro*, mientras que para el canto las costillas deben elevarse por la acción del movimiento descendente del diafragma. Pero lo que no tiene ninguna variación conceptual en torno a todo el siglo XIX es que la pared abdominal se debe contraer para permitir la expansión completa de los pulmones de manera elástica en todas direcciones; para García esta respiración es completa y se llama torácica o intercostal. La justificación implícita que da para esto, es que la base de las costillas mantiene activada la capacidad pulmonar de sostener la emisión vocal con firmeza y sin fatiga. Esa activación de las costillas abiertas se puede desviar por cualquier movimiento muscular mal dirigido y puede convertir la acción elástica de la expansión del tórax en una respiración clavicular. Bajo esta reflexión se podría entender que la técnica de respiración del siglo XVIII, basada en sensaciones de medición mental de frases y pecho levantado, y la técnica del siglo XIX basada en el mismo levantamiento del pecho y contracción de la pared abdominal, se construían bajo este precepto de García, aún sin saber que utilizaban este tipo de respiración completa, pues de otra manera no se puede explicar el cómo fueron capaces los cantantes de aquellas épocas, de interpretar el repertorio que surgía día a día con exigencias técnicas sumamente complejas. No hubiera sido posible una vida teatral tan activa como la que tenían los cantantes que estrenaban ese repertorio, si no hubieran poseído una técnica de respiración completa:

En el primer intento de emitir un sonido el diafragma se aplana, el estómago sobresale ligeramente y la respiración se introduce a voluntad por la nariz, por la boca o por ambas a la vez. Durante esta inspiración parcial, que se llama abdominal, no se mueven las costillas, ni se llenan los pulmones al máximo de su capacidad, para lo cual el diafragma debe y se contrae por completo. Entonces, y sólo entonces,

se elevan las costillas, mientras se contrae el estómago. Esta inspiración, en la que los pulmones tienen su libre acción de un lado a otro, de adelante hacia atrás, de arriba hacia abajo, es completa y se llama torácica o intercostal. Si por cualquier tipo de compresión se impide que las costillas inferiores se expandan, la respiración se vuelve esternal o clavicular.²⁶⁰

II. La posición de la boca

Bernardo Mengozzi²⁶¹ (1803)

A inicios del siglo XIX y con los antecedentes de su origen, Mengozzi mantiene los preceptos de los antiguos métodos de canto y afirma que la boca en forma de sonrisa en la posición más adecuada para el canto, aunque añade que esa conformación depende de la fisionomía del cantante. Esto deja ver que, la posibilidad de articular las vocales y las palabras en general en una posición más cómoda para el cantante era una realidad; podría incluso ser una pista sobre la necesidad de abrir más la boca en algunos casos o adaptarla a las necesidades de la articulación, que el cantante lo requiera y no tomar como una ley inamovible el mantener la boca en una sonrisa:

La boca debe estar como sonriente y adecuadamente abierta, al menos tanto como la conformación de la del alumno permita, para pronunciar sin alterarla, la vocal sobre la que debe cantar la escala. El alumno debe cuidar que al abrir la boca su fisonomía no adquiera un carácter siniestro; también debe evitar hacer muecas con las partes móviles de la cara.²⁶²

260 *Ibid*, p. 4: *In the first attempt to emit a sound the diaphragm flattens itself, the stomach slightly protrudes, and the breath is introduced at will by the nose, by the mouth, or by both simultaneously. During this partial inspiration, which is called abdominal, the ribs do not move, nor are the lungs filled to their full capacity, to obtain which the diaphragm must and does contract completely. Then, and only then are the ribs raised, while the stomach is drawn in. This inspiration -in which the lungs have their free action from side to side, from front to back, from top to bottom- is complete, and is called thoracic or intercostal. If by compression of any kind the lower ribs are prevented from expanding, the breathing becomes sternal or clavicular.*

261 MENGGOZZI, Bernardo : *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris en 3 parties*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, c. 1803

262 *Ibid*, pp. 12-13 : *La bouche doit être comme souriant et convenablement ouverte, autant du moins que la conformation de celle de l'élève le comportera, afin de prononcer sans l'altérer, la voyelle sur la quelle il doit chanter la gamme. Il faut que l'élève prenne garde qu'en ouvrant la bouche, sa physionomie n'emprunte un caractère sinistre ; il doit éviter aussi de faire aucune grimace avec les parties mobiles du visage.*

Se identifica también, la búsqueda de la homogeneidad de las vocales y su articulación interna en los ejercicios que mueven muy poco la boca al cambiar de vocal, esto con el propósito de hacer una articulación en la faringe de las vocales y con ello mantener la continuidad en la emisión sin alterar el color vocal: “Al vocalizar, el alumno debe tener cuidado de mantener siempre la boca igualmente abierta, y sobre todo de no mover nunca ni el mentón ni la lengua. En una palabra, para vocalizar debe seguir el mismo método que para hacer la escala, relativo a la posición de la boca.”²⁶³ Este comentario resulta muy revelador pues se está relacionando el uso de la mandíbula y la lengua en la emisión del canto, algo que no se consideraba en los métodos del siglo XVIII.

Marcello Perrino²⁶⁴ (1810)

Por parte de Perrino, s

e encuentra una postura diferente a los tratados antiguos en los inicios del siglo XIX. En realidad, el término de la boca vertical no se había referenciado en ninguno de los métodos citados, posiblemente por tratarse de una relatoría de experiencias con cantantes varones, que espontáneamente articulaban así al momento de la ejecución. Se identifica la boca vertical con las vocales A, E y O, mientras las vocales I y U se identifican con una boca horizontal combinada con la vertical. Resulta una postura encontrada, con los maestros castrados, que consideraban de manera general a las vocales A, E y O como vocales abiertas apropiadas para el canto y el uso de la boca sonriente para su articulación, mientras que la I y la U, eran las vocales prohibidas por lo cerrado de su articulación, algo que no se considera por Perrino, que incluso las considera en una articulación vertical combinada con horizontal:

263 *Ibid*, p. 15 : *En vocalisant, l'élève doit faire attention à tenir toujours la bouche également ouverte, et surtout à ne jamais mouvoir ni le menton ni la langue. En un mot, il doit suivre pour vocaliser, la même méthode que pour faire la gamme, relativement à la position de la bouche.*

264 PERRINO, Marcello: *Osservazioni sul canto*. Napoli: Dalla Tipografia di Angelo Trani, 1810

*Abora bien, si para expresar las cinco vocales del alfabeto italiano, ya sea simplemente a solas, ya sea en unión de las consonantes, la naturaleza dispone que esto se haga por la boca de dos maneras, es decir, abriéndola verticalmente para la articulación de las dos primeras y de la cuarta y de manera horizontal mezclada con la vertical para la articulación de la tercera y la última; las mismas direcciones vertical y horizontal serán propias de la boca al articular los tonos combinados con las palabras o lo mismo en la entonación de las vocales combinadas con las consonantes.*²⁶⁵

Una vez presentada esta novedad, el autor se vuelve conservador y se ajusta a los siglos de tradición que aseguraban que la posición de la boca debía ser, por lo menos para los cantantes de su cuerda, en la posición de una dulce sonrisa. Más aún, el autor propone ajusten la posición de la boca de acuerdo con las necesidades propias de la articulación:

*Sin embargo, en cualquiera de las formas antes mencionadas, también se debe asegurar que la boca se abra de tal manera que el registro de los dientes superiores sea perpendicular al inferior y eso sin la más mínima alteración, casi en la forma de una dulce sonrisa, conserve la posición indicada con exactitud y gracia naturales. El hecho de que algunas personas mantengan la boca mal compuesta en el acto de cantar, manteniéndola demasiado suelta y abierta o demasiado cerrada, siempre tendrá como resultado, en el primer caso, que la voz completamente errante no pueda modular con dulzura y expresión, y en el segundo, al estar restringido y obligado a pasar por los intersticios de los dientes, no puede salir libre y sonora.*²⁶⁶

Manuel del Popolo García²⁶⁷ (1824)

En el caso de uno de los ejecutantes más notables de su tiempo que en adición tuvo un entrenamiento especial en la escuela de

265 *Ibid*, pp. 9-10: *Or se ad esprimere le cinque vocali dell'italiano alfabeto, o semplicemente e dà per se sole, o in unione delle consonanti, in due modi dispone la natura che ciò dalla bocca si esegua, con aprirsi questa cioè verticalmente per l'articolazione delle due prime e della quarta, ed in maniera orizzontale mista alla verticale per l'articolazione della terza e dell'ultima, le stesse direzioni verticali, ed orizzontali saranno proprie della bocca nell'articolare i tuoni combinati con le parole, o sia, che val lo stesso nell'intonazione delle vocali unite alle consonanti.*

266 *Ibid*, pp. 10: *In qualunque però de' suddetti modi dovrà badarsi altresì, che la bocca sia aperta in guisa, che il registro della dentatura superiore venga ad essere perpendicolare all'inferiore, e che senza il menomo dissesto, in atto presso a poco di dolce sorriso serbi nell'indicata posizione una naturale aggiustatezza, e grazia. Il tenersi da taluni nell'atto del canto mal composta la bocca, con tenerla o troppo sgangherata ed aperta, o troppo chiusa, ciò produrrà sempre, nel primo caso, che la voce divagata all'intutto non possa modular con dolcezza ed espressione, e nel secondo venendo ristretta ed obbligata a passare per gl'interstizi de denti, non possa uscir libera e sonora.*

267 GARCIA, Manuel : *Exercices pour la voix (avec un Discours Préliminaire)*, dédiés à Madame Mercedes de Sta, Cruz Baronne Merlin, née Comtèse de Tarnes, Paris : Pb. Petit, 1824

los maestros castrados, no hay una especial recomendación en que se mantenga la boca en la posición de una sonrisa. Se percibe una postura pragmática que permita a la naturaleza vocal tener una función sonora resonante y efectiva en el teatro sin entrar en detalles que describan el mecanismo, lo cual es sólo posible adquirir en el ejercicio constante del canto en espacios abiertos. El autor menciona la necesidad de tener un espacio lo suficientemente abierto en la boca para permitir la salida óptima la voz, sin que los labios, el fondo de la garganta o los dientes intervengan en ella. Es muy simple, pero irrefutable:

*La garganta, dientes y labios deben estar lo suficientemente abiertos para que la voz no encuentre ningún impedimento, haciendo lo contrario se altera el buen sonido de la voz que se torna gutural y nasal según la mala posición de labios, garganta y dientes, lo cual es perjudicial para la buena pronunciación clara tan necesaria para cantar bien y que lamentablemente tan pocos tienen.*²⁶⁸

Mariano Rodríguez Ledesma²⁶⁹ (1831)

Este autor que también se destacó por ser un gran ejecutante, toma también una postura pragmática en el tema de la posición de la boca, aunque no se despegue de la tradición centenaria, por lo menos en su escrito, porque es imposible saber de qué manera se desempeñaba al momento de cantar. De cualquier manera, se identifica un cambio que opera lentamente en relación con la estética vocal y visual de los grandes cantantes castrados, pues el comentario que hace el autor sobre mantener la boca en media sonrisa, está relacionado también con un aspecto teatral y no puramente vocal. Otro aspecto que se puede destacar es la postura del autor, en ser capaz de adaptarse a la mecánica vocal de cada individuo sin asumir que existe una sola

268 *Ibid*, p. 4: *La gola i denti e le labbra dovranno essere aperte sufficientemente acciò che la voce non trovi nessun impedimento, facendo il contrario si altera il buon suono della voce che diviene gutturale e nasale secondo la cattiva posizione dei labbri, gola e denti, ch'è pur nociva alla buona chiara pronuncia tanto necessaria per ben cantare e che per disgrazia così pochi hanno.*

269 RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano: *A collection of Forty Exercises or Studies of Vocalization, with an Accompaniment for the Piano Forte preceded by Observation on the Art of Singing and upon the Organical & Material Part of the Voice*. London: S. Chappell, s/a

manera de producir un sonido estéticamente correcto. Sin duda, este es un avance en la pedagogía del canto, que acepta la adaptación de una mecánica para los diferentes órganos vocales. Bajo esta reflexión se podría pensar que la unidad de criterios en los métodos del siglo XVIII, se debía a una similitud en los órganos vocales de los cantantes castrados, mismos que respondían de una manera similar en su mecánica, mientras que los cambios necesarios en la mecánica de las demás voces, comienza a ser evidente:

La boca debe estar abierta naturalmente, para dar paso a la voz y abierta para que la voz pueda salir, con un efecto placentero; pero como la belleza de la voz depende de la organización particular de una infinidad de partes interiores, y como en estas partes pueden existir, o se encuentran, diferentes grados de un individuo respecto de otro, de ahí que algunos necesiten abrir más la boca o menos que otros, para que el efecto de su voz resulte agradable; por eso no se puede dar ninguna regla fija. Sin embargo, se ha observado que en la mayoría de los cantantes lo mejor es mantener la boca regularmente abierta, en posición de media sonrisa: porque es muy importante no desfigurar la fisonomía, ni mostrar un aspecto desagradable a la vista de quienes los escuchan. Para evitar este inconveniente, también recomendaría a los estudiantes, cuando practiquen este ejercicio, que lo hagan frente a un espejo, para observar la posición de la boca.²⁷⁰

Luigi Lablache²⁷¹ (1840)

Este autor resulta de un interés especial, por tratarse de un ejecutante poseedor de un órgano vocal muy diferente al de los autores del siglo XVIII, pues se trata de un cantante de la tesitura del bajo. Sin

270 *Ibid*, p. 7: *La bouche doit être ouverte naturellement, pour donner passage à la voix, et ouverte de manière à ce que la voix puisse sortir, en faisant un effet agréable; mais comme la beauté de la voix dépend de l'organisation particulière d'une infinité de parties intérieures, et comme dans ces parties il peut exister, ou se trouve, des degrés différents d'un individu à l'égard d'un autre, de là vient que les uns ont besoin d'ouvrir plus ou moins la bouche que les autres, afin que l'effet de leur voix devienne agréables; c'est pourquoi on ne peut donner aucune règle fixe. Néanmoins on a observé que dans la majeure partie des chanteurs la meilleure manière est de tenir la bouche régulièrement ouverte, en position d'un demi sourire : car il est fort essentiel de ne point défigurer la physionomie, ni de montrer un aspect désagréable à la vue de ceux qui les écoutent. Pour éviter cet inconvénient, je conseillerais même aux élèves, lorsqu'ils pratiqueront cet exercice, de le faire devant un miroir, afin d'observer la position de la bouche.*

271 LABLACHE, Luigi : *Méthode complète de chant ou analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût.* Paris : 1840

embargo, resulta más apegado a la tradición que los tenores e incluso de las mujeres que podría pensarse tienen cierta similitud en la mecánica de los cantantes castrados por la tesitura donde cantan. Lablache afirma que la posición de la boca debe ser en forma de sonrisa como lo plantearon los métodos del pasado, pero adaptándose a la fisonomía de cada individuo, nuevamente atendiendo a la naturalidad, lo cual comparte con los métodos de su presente y de lo que parece una constante necesaria para el tipo de repertorio que se interpretaba en su época:

La boca debe mantenerse sonriendo sin hacer muecas y abierta para que la punta del dedo índice pueda pasar sobre ella. Las mandíbulas deben permanecer, no siempre perpendiculares entre sí como erróneamente se ha dicho, sino en la posición más natural a la conformación de la boca del alumno. La lengua debe suspenderse y colocarse de manera que quede el mayor espacio vacío posible en la boca.²⁷²

Manuel Patricio García²⁷³ (1840)

En este tratado se encuentra un análisis con mucho detalle sobre las consecuencias de manipular de manera inadecuada la boca, algo sobre lo que los métodos antiguos no dejaban de insistir y dedicaban largos párrafos con sus argumentos para recomendar la boca en posición de una leve sonrisa. García, no recomienda abiertamente esta posición de la boca, aunque su concepto tiene algunas similitudes, pues considera que los labios deben estar lo más posible pegados a los dientes y articular las vocales con el movimiento de los labios acercando o separando sus extremos. La posición de la boca en donde los labios se colocan frente a los dientes y se ovala, no es recomendada por este autor, que considera que el color vocal no es brillante ni tiene las características que lo hacen teatral. El otro extremo de la posición de la boca en donde las comisuras se abren demasiado tampoco lo

272 *Ibid*, pp. 4-5: *La bouche doit être tenue riante sans grimace et ouverte de manière à pouvoir y placer le bout de l'index en travers. Les mâchoires doivent rester, non toujours perpendiculaires l'une à l'autre comme on l'a dit à tort, mais dans la position la plus naturelle à la conformation de la bouche de l'élève. La Langue doit être suspendue et placée de manière à laisser dans la bouche le plus d'espace vide possible.*

273 GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant*. Paris : E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840

recomienda, pues considera que el color vocal es estridente. Lo que más destaca García, es evitar que la boca conforme una posición en donde los labios se adelanten en exceso a los dientes, pues con esto se provocaría que la salida de la voz adquiriera una cualidad no propia para el canto, por el color “triste y pesado”, coincidiendo con la postura generalizada de su tiempo que consideraba como la voz debía encontrar en los dientes su último contacto al salir de la boca, para poder multiplicarse y adquirir el color que favorece al buen canto. Considera que la mandíbula debe moverse mínimamente y que los labios sean los responsables de la articulación vocal por medio del acercamiento y separación de sus comisuras, pero como ya dijimos anteriormente, sin acercarse en exceso las comisuras:

Los antiguos maestros daban gran importancia a la forma en que sus alumnos colocaban la boca. El tubo sonoro sólo termina en los labios, la disposición más feliz de este tubo perdería todo su efecto si el estudiante colocara su boca incorrectamente. Las bocas abiertas, de forma ovalada, como las de los peces, producen sonidos de carácter triste y retumbante; aquellos cuyos labios avanzan en forma de embudo dan una voz pesada y ladradora; bocas demasiado partidas, que exponen demasiado las comisuras hacen que el sonido sea áspero; aquellos cuyos dientes están apretados emiten chisporroteos. Sólo hay una forma razonable de mover los labios: es acercando o separando sus extremos. Mientras la separación de los dientes sea invariable, es obvio que sólo podemos ampliar el resultado presentado al sonido alejando las comisuras de la boca; en este caso los labios se presionan contra los dientes y la voz gana notablemente. Si buscáramos lograr el agrandamiento separando los labios en altura, por el contrario, acercaríamos las comisuras y por tanto reduciríamos, redondeando, la apertura de la boca. Esta disposición tiene el inconveniente de ensordecer la voz, asimilar todas las vocales entre sí, impedir la articulación, endurecer la fisonomía, etc.²⁷⁴

274 *Ibid*, p. 9 : Les anciens maîtres attachaient une grande importance à la manière dont leurs élèves plaçaient la bouche. Le tuyau d'écoulement du son ne se terminant qu'aux lèvres, la disposition la plus heureuse de ce tuyau perdrait tout son effet si l'élève disposait mal sa bouche. Les bouches ouvertes en forme ovale, comme celle des poissons, produisent des sons d'un caractère triste et grondeur ; celles dont les lèvres avancent en forme d'entonnoir donnent une voix lourde et aboyant ; les bouches trop fendues, qui découvrent trop les râteliers, rendent le son âpre ; celles dont les dents sont serrées forment des sons grésillant. Il n'y a qu'une manière raisonnable de mouvoir les lèvres : c'est d'en rapprocher ou d'en éloigner les extrémités. Tant que la séparation des dents est invariable, il est évident qu'on ne peut agrandir l'issue présentée au son qu'en éloignant les coins de la bouche ; dans ce cas les lèvres sont pressées contre les dents et la voix y gagne sensiblement. Si l'on cherchait à opérer l'agrandissement par l'éloignement des lèvres en hauteur, on produirait au contraire le rapprochement des coins, et, partant on amoindrirait, en l'arrondissant, l'ouverture buccale. Cette disposition a l'inconvénient d'assourdir la voix, d'assimiler l'une à l'autre toutes les voyelles, d'empêcher l'articulation, de rendre la physionomie dure, etc.

Domenico Crivelli²⁷⁵ (1841)

Este autor caracterizado por ser muy pragmático, sintetiza todos los puntos de coincidencia de tratados del pasado y de su presente respecto a la posición de la boca. Describe desde el momento de la respiración y la preparación de un fondo de la boca con espacio amplio, lo que se logra levantando el velo del paladar y ampliando el espacio de la laringe. La fonación de una A completamente audible y clara, como es la naturaleza de esta vocal, asegura un ataque correcto en la mecánica fisiológica del aparato vocal. También insiste en no sobresalir los labios ni extenderlos lateralmente, sino articular una posición sonriente que acerque los labios a los dientes. Este criterio, para ese momento de la tratadística parece un punto universal de coincidencia. Añade la posición de la lengua, a la que no todos los métodos y los tratados hacen alusión y con ello presenta una instrucción práctica muy completa y sencilla para el lector:

La respiración debe realizarse siempre sin esfuerzo aparente y al pronunciar el sonido abierto de la A italiana, la boca adopta naturalmente una posición agradable y sonriente, ni demasiado abierta ni demasiado cerrada, lo que evita que los labios sobresalgan demasiado o se extienden demasiado lateralmente, porque su extensión hacia afuera produce un sonido gutural y su expansión lateral un sonido aplastado; la lengua en esta posición permanece plana y libre en la boca, tocando apenas los dientes de la mandíbula inferior.²⁷⁶

Gilbert Louis Duprez²⁷⁷ (1845)

La descripción de este icónico cantante, es igual de escueta que todas las que se refieren a un proceso técnico-vocal. Sugiere una inhalación con la boca extendida, en una posición lateral no recomendada

275 CRIVELLI, Domenico: *L'arte del canto, ossia Corso completo d'Insegnamento*. Londra: Pubblicato dall'autore, 71 Upper Norton Street Portland Place, c. 1841

276 *Ibid*, p. 22: *Il fiato dovrebbe sempre prendersi senza alcuno sforzo apparente e nel pronunziare il suono aperto dell'A italiano, la bocca naturalmente prende una posizione piacevole e sorridente, né troppo aperta né troppo chiusa, la quale impedisce che le labbia o si sporgano troppo in fuori o si stendano troppo lateralmente, perché il loro spargimento in fuori produce un suono gutturale e il loro dilatamento laterale un suono schiacciato; la lingua in questa positura rimane piatta e libera nella bocca, toccando appena i denti della mascella inferiore.*

277 DUPREZ, Gilbert : *L'Art du Chant Methode Complete*. Berlin : Schlesinger, Buchen Musikhandlung, 1845

por otros autores y simplemente pide repetir el ejercicio hasta obtener un resultado satisfactorio, lo cual puede ser de una ambigüedad enorme, si no se está bajo la supervisión de un maestro que guíe el resultado sonoro en su estética y fonación saludable.

*Abra la boca horizontalmente y con la mayor gracia posible, respire sin esfuerzo, contenga y extienda los sonidos en toda su extensión. Repita cada nota hasta que haya obtenido un resultado satisfactorio.*²⁷⁸

Antonio Cordero²⁷⁹ (1858)

La opinión de Cordero es de una persona informada, con mucha experiencia y crítica al momento de aplicar los postulados que se han recomendado por siglos. En la actualidad puede parecer sumamente normal y lógica la reflexión que hace al momento de describir la anatomía y fisionomía de diferentes individuos y la implicación que tiene para la voz la posición de la boca, pero tuvieron que trascurrir muy diversos estilos de composición vocal y transformaciones sociales profundas, para dejar atrás el criterio de una estética que parecía insuperable en su momento. La evolución del canto para todo tipo de individuos apenas se puede entender en este periodo, antes de este momento, la presencia de los cantantes castrados influía un halo de misticismo, admiración e incluso repulsión. Este documento hace evidente la normalización de una actividad para todo tipo de persona interesada en ello, pues no necesariamente implica un proyecto de vida y un compromiso total ante la disminución de facultades que no le permitían llevar una vida normal:

No todos los autores están acordes en la posición que más conviene a la boca para cantar. La opinión más recibida es que aquella esté entreabierta y en actitud de sonreír; y que la separación de las mandíbulas sea tal que quepa nada más que el dedo índice atravesado entre los dientes. Adoptada dicha regla como general, creo que no siempre daría buen resultado; porque se nota una marcada variación en la configuración, en la capacidad interior de los labios de algunos individuos, así como

278 *Ibid*, p. 7 : *Ouvrez la bouche horizontalement et le plus gracieusement possible, prenez sans efforts votre respiration, tenez et filez les sons toute sa longueur. Recommencez chaque note jusqu'à ce que vous ayez obtenu un résultat satisfaisant.*

279 CORDERO, Antonio: *Escuela Completa del Arte del Canto en todos sus géneros y principalmente el dramático castellano e italiano*. Madrid: s/e., 1858

también en la robustez de los músculos de aquellos, y hasta en la configuración de las mandíbulas. Las personas que tienen estas muy anchas y casi planas en la parte anterior de la boca, región bucal, tienen los labios naturalmente tersos y adheridos a ellas. A estos les basta dejar caer naturalmente la mandíbula inferior, para colocar su boca en la posición ya descrita. Pero las personas que tienen las mandíbulas estrechas y muy agudamente ovaladas tienen los labios mucho más flojos y despegados de ellas, a causa de que los músculos de estos tienen menos tersura o tirantez; Estos individuos, si hubieren de colocar la boca en la antedicha posición, tendrían necesidad de impulsar los labios, en sentido retrógrado para adherirlos a los dientes; posición que les sería violenta. Por cuya razón, les es mucho más fácil y natural abrir la boca ovalada. En este caso le basta al profesor cuidar de que el discípulo no exagere dicha posición, porque toda contracción he dicho, porque es perjudicial. De aquí se deduce mi opinión, que es, que el maestro haga adoptar a su escolar aquella posición de boca que le sea más natural, atendida la estructura de este órgano en el discípulo, con tal que su fisonomía no se desfigure de mala manera.²⁸⁰

Francesco Lamperti²⁸¹ (1864)

Unos años después de las reflexiones de Cordero, aparece el método de Lamperti que no concuerda con la flexibilidad y adaptación del autor español. La capacidad de adaptarse de acuerdo con la fisonomía del individuo que manifestó Cordero está relacionada con la ejecución de un repertorio diferente al italiano y que idiomáticamente tiene tonos expresivos que requieren una vocalidad también diferente. Lamperti, justifica la tradición italiana de la conformación de la boca para el canto a través de un argumento de la física. Los labios protuberantes detienen la sonoridad de la voz, por tal razón, la voz debe rebotar en los dientes para enriquecer estéticamente el color vocal. Este razonamiento es novedoso, original y reivindicante de la escuela italiana, que se había adoptado y adaptado a la lengua y vocalidad de todos los países en donde se practicaba la ópera: “La boca debe simular una sonrisa separando las comisuras de los labios para mostrar los dientes de la mandíbula superior, presionando los labios con los dientes para que la onda sonora, al golpear una parte dura, oscile con mayor fuerza, y

280 *Idem*

281 LAMPERTI, Francesco: *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*. Milano-Napoli: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, 1864

entonces la voz saldrá libre y clara.”²⁸² También, hace una afirmación sobre la posición de la lengua que concuerda en lo general con los métodos del pasado y de su presente, por lo que puede tomarse como una premisa para el canto de cualquier época: “La lengua se mantiene plana en toda su longitud para que quede el mayor vacío posible en la boca y todo el aparato vocal esté naturalmente dilatado y suave.”²⁸³

Julius Stockhausen²⁸⁴ (1884)

Este autor, reconocido como cantante y maestro de canto y alumno destacado de la Escuela de García, da un paso histórico de gran valentía al atreverse a afirmar que la tradición italiana era en muchos sentidos, una práctica que obedecía a un pasado que ya no era operante en la técnica requerida para el repertorio de su momento. Es muy significativo que muchas reflexiones y sugerencias como se habían manifestado veladamente, se volvían a sujetar a una tradición que había dejado una sombra que no se podía disipar: el cantante castrado. Finalmente, el autor afirma con toda la legitimidad de su trayectoria, que esa tradición tan defendida y de la que todos se sujetaban, ya no resultaba un principio incuestionable: “La posición de la boca depende en general de la expresión requerida del rostro; por lo tanto, la sonrisa estereotipada de los viejos italianos debe considerarse cosa del pasado. La movilidad de la mandíbula, es de mucha mayor importancia que estas reglas anticuadas, porque de ella a menudo depende la posición adecuada de la lengua y la vocalización correcta.”²⁸⁵

282 *Ibid*, p. 2: *La bocca deve atteggiarsi al sorriso allontanando gli angoli delle labbra in modo di mostrare i denti della mascella superiore, stringendo le labbra ai denti onde l'onda sonora percuotendo in una parte dura oscilli con maggior forza, ed allora la voce sortirà liberamente chiara.*

283 *Idem*: *La lingua si tiene spianata in tutta la sua lunghezza di modo che rimanga il maggior vuoto possibile nella bocca, e tutto l'apparecchio vocale naturalmente dilatato e morbido.*

284 STOCKHAUSEN, Julius: *Method of singing*. Translated into English by Sophie Löwe. London: Novello and Company, 1884

285 *Ibid*, p. 9: *The position of the mouth depends in general on the required expression of the face; the stereotyped smile of the old Italians is, therefore, to be considered as a thing of the past. The mobility of the jaw is of much greater importance than this antiquated rules, as the proper position of the tongue and correct vocalization often depend on it.*

Manuel García²⁸⁶ (1894)

La experiencia de García, proporciona una enseñanza incuestionable. Cuando se toca el punto de la posición de la boca en su último tratado se habla de la apertura de ésta. Es muy posible que dentro de todos los cambios y adaptaciones, que se producían en el nuevo repertorio de mayor diámetro vocal y volumen para competir con una orquesta en un teatro de grandes dimensiones, se magnificaran también toda la mecánica muscular para la fonación. Un tema que es muy recurrente es la apertura de la boca, misma que refleja en muchos sentidos, el grado de esfuerzo que está haciendo todo el cuerpo para producir la voz. Sin embargo, García no se deja llevar por las tendencias en boga, permanece fiel a sus principios y a la tradición que lo acompañó en su larga vida. Aunque no menciona directamente en la posición de la boca en forma de sonrisa, sí insiste en una apertura muy moderada del grosor de un dedo y relajada en una simple caída natural de la mandíbula. Manifiesta un completo desacuerdo en abrir la boca en demasía, como medio para adquirir mayor volumen en la voz o para encontrar un sonido estéticamente más aceptable. Aprovecha el momento para mencionar la posición de la lengua, que considera más adecuada y el espacio que se genera al fondo de la boca, al levantar el paladar como cámara de resonancia. Pero el último comentario, resulta revelador para comprender el espíritu de la enseñanza de García, pues considera a la faringe la verdadera boca del cantante. Ningún tratado había sido tan enfático en este punto porque la boca había sido la última parte del aparato fonador para construir un sonido estético, sin embargo, la afirmación de García considera una mecánica interna más intensa que no necesita de la acción de la boca y labios para construir su terminado estético:

P. ¿Debería abrirse bien la boca como medio para obtener potencia y belleza del sonido? R. Este es un error común. La boca debe abrirse por la caída natural de la mandíbula. Este movimiento, que separa las mandíbulas con el grosor de un dedo y deja los labios en paz, le da a la boca una forma fácil y natural. La lengua debe mantenerse flácida e inmóvil, ni levantada en la punta, ni hinchada en la raíz. Finalmente, se debe elevar el paladar blando como si se estuviera respirando profundamente. La apertura exagerada no favorece ni las notas bajas ni las altas.

286 GARCÍA, Manuel: *Hints on Singing. Translated from the French by Beata García.* London: E. Schubert & Co., 1894

*En el último caso puede ayudar al vocalista gritar, pero eso no es cantar; el rostro pierde encanto y la voz adquiere un tono violento y vulgar. La verdadera boca de un cantante debería considerarse la faringe.*²⁸⁷

III. Los registros de la voz

Sobre este tema se construye la fundamentación de la escuela de canto italiana, la “vieja escuela”. El reconocimiento, desarrollo y posterior unión de los registros en la voz humana, sea cual sea su tesitura o clasificación, es el punto medular en la construcción de la técnica vocal en occidente. Todos los métodos y tratados del siglo XVIII y XIX, mencionan su existencia y cada cual hace su aportación para su homogenización en una sola cuerda o color a lo largo de la extensión de ambos, desde la nota más grave hasta la más aguda. Curiosamente, hasta Manuel Patricio García, no se encuentra una definición de este fenómeno, pues se trata de un término que se entiende dentro de la vida cotidiana de los cantantes.

Bernardo Mengozzi²⁸⁸ (1803)

Desde los inicios de la tratadística del siglo XIX, se encuentran discrepancias en cuanto a la terminología, seguramente porque la misma evolución del repertorio iba exigiendo mecánicas diferentes a los cantantes, que ya no necesitaban un conocimiento musical tan exquisito, pero si mayor resistencia vocal para sostener grandes líneas en tesituras generalmente más agudas que el repertorio barroco y clásico.

287 Ibid, p.12: *Q. Should the mouth be opened wide as a means of obtaining power and beauty of sound? A. This is a common error. The mouth should be opened by the natural fall of the jaw. This movement, which separates the jaws by the thickness of a finger and leaves the lips alone, gives the mouth an easy and natural form. The tongue must be kept limp and motionless, neither raised at the point nor swollen at the root. Finally, the soft palate must be raised as in taking a full breath. The exaggerated opening favours neither low nor high notes. In the latter case it may help the vocalist to scream, but that is not singing; the face loses charm, and the voice assumes a violent and vulgar tone. The real mouth of a singer ought to be considered the Pharynx.*

288 MENGOZZI, Bernardo : *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris en 3 parties*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, c. 1803

Mengozzi afirma que el registro de cabeza es llamado incorrectamente falsete, pero los tratados de Tosi y Mancini los consideran iguales. La justificación de la terminología en cuanto a los registros, es mediante la descripción de una sensación corporal del cantante: el registro de pecho proviene del pecho y el registro de cabeza se conducen hacia la parte frontal de la cara. Esto es, parte del imaginario que se ha creado sobre las sensaciones que producen las vibraciones de la voz en diferentes partes de la cabeza y el cuerpo, pues en la actualidad, queda claro que la voz no puede producirse en ninguna de esas partes. Sin embargo, es una evidencia fehaciente de primera mano, que permite identificar en qué momento se iban incorporando nuevos elementos en la interpretación del fenómeno del canto:

*Los hombres tienen dos registros o dos clases de voz; uno llamado de pecho y el otro de cabeza, incorrectamente llamado falsete. Para producir los sonidos, que llamamos de pecho, el impulso debe provenir del pecho. Observaremos que estos sonidos son siempre los de los graves y medios de la voz. Los llamados de cabeza deben ser llevados en los senos frontales y en las cavidades nasales. Deberán realizarse con las precauciones necesarias para evitar los defectos señalados anteriormente.*²⁸⁹

Marcello Perrino²⁹⁰ (1810)

Este autor, hace algunas aportaciones novedosas respecto a los métodos anteriores a él. Lo más destacado, es que formula un procedimiento para unificar los registros mediante una homogenización del diámetro vocal en las notas, en donde termina el registro de pecho y comienza el registro de cabeza. En general, se trata de fortalecer y engrasar el registro más débil para semejarlo al que se tiene más desarrollado. Así, si el registro más fuerte es el de cabeza, se debe fortalecer el de pecho, como lo describe el autor. Pero lo que al parecer, es una terminología usada, en el argot de los cantantes resulta un dato muy

289 *Ibid*, p. 8: *Les hommes ont deux Registres ou deux espèces de voix; l'un que l'on appelle de poitrine et l'autre de tête, improprement dit Fausset. Pour produire les sons, que l'on nomme de poitrine, l'impulsion doit être en effet donnée de la poitrine. On observera que ces sons sont toujours ceux du grave et du medium de la voix. Ceux qu'on appelle de tête, doivent être portés dans les sinus frontaux et les fosses nasales. Ils doivent l'être avec les précautions nécessaires pour éviter les défauts indiqués ci-dessus chapitre troisième.*

290 PERRINO, Marcello: *Osservazioni sul canto*. Napoli: Dalla Tipografia di Angelo Trani, 1810.

valioso en el análisis del desarrollo y evolución del canto, pues utiliza las palabras *corda* y *passaggio*. Con la primera, se refiere a una nota en específico al mencionar los últimos sonidos vocales emitidos con una característica determinada, a los primeros que tienen otra característica: *dall'ultima corda di petto alla prima di testa* (de la última nota de pecho a la primera de cabeza). En cuanto al término *passaggio*, es hasta el momento la primera vez que se localiza en los métodos y tratados estudiados, como la descripción del tránsito y homogenización de una naturaleza determinada de voz a otra. Es muy evidente, el hecho de que pretende igualar el color en toda la extensión vocal, por lo que se puede concluir que en la práctica vocal italiana de 1810, ya hay un antecedente de la estética del canto en la que se pretende cantar las notas agudas del tenor, con el mismo color que en las notas graves:

Por lo tanto, en la unión de los dos registros, siendo difícil y tosco el passaggio que hace la voz desde la última nota de pecho a la primera nota de cabeza, es precisamente de tal manera que se deben hacer ambas de igual fuerza y solidez; El maestro se esforzará por eliminar los obstáculos y allanar el camino al discípulo; y si sucede que las notas del pecho son mucho más débiles y delgadas que las de la cabeza en este caso, el maestro tendrá que suspender la unión de los dos registros, y en lugar de debilitar las notas de la cabeza para igualarlas a las del pecho, se asegurará de que primero se fortalezcan con el ejercicio indicado anteriormente, para luego unirse con ellas, procurando que todo el cuerpo de la voz se incremente, en lugar de disminuir.²⁹¹

Manuel del Popolo García²⁹² (1824)

La manera en que explica este tema nodal, uno de los intérpretes más notables de su tiempo es nuevamente muy breve, porque su método en general no busca ahondar en ninguna explicación fisiológica de

291 *Ibid*, pp. 15-16: *Nell 'unione quindi de 'due registri , siccome il passaggio che fa la voce dall'ultima corda di petto alla prima di testa è difficile e scabroso, egli è in tal rincontro appunto, che a renderle amendue di egual forza e solidità, dovrà il Maestro adoprarsi in rimuoverne gli ostacoli, e spianarne la strada al Discepolo; E laddove accadesse, che le corde di petto fussero molto più deboli ed esili di quelle di testa in tal caso, dovrà il Maestro sospendere l'unione de due registri, ed in vece d 'indebolire le corde di testa per eguagliarle a quelle di petto, farà che queste vengano prima rinforzate col di sopra indicato esercizio, e poi riunite a quelle, dovendosi provvedere che sia aumentato, anzi che diminuito l'intero corpo della voce.*

292 GARCIA, Manuel : *Exercices pour la voix (avec un Discours Préliminaire)*, dédiés à Madame Mercedes de Sta, Cruz Baronne Merlin, née Comtèse de Tarnes, Paris : Pb. Petit, 1824.

la voz. En realidad, solamente menciona una sola vez la palabra *registri* (registro en plural) y como sinónimo usa la palabra *corde* (cuerda en plural), término que es muy común en la actualidad, pero que no era usado con frecuencia en los métodos hasta el momento, por lo tanto, es un dato novedoso. A diferencia de usar este término, para resaltar una sola nota como lo hace Perrino, lo usa para la descripción de un rango vocal de una misma naturaleza, en este caso el de en medio. Relaciona los ejercicios prácticos para la unión de registros, como el uso de todas las vocales sin usar la “h” y la posición del cuerpo derecha con el pecho levantado y echados para atrás:

“Los ejercicios No. 2, 3 y 4, sirven para que con diferentes dinámicas y ligando los sonidos se puedan unir la voz de pecho con la cuerda de en medio y con la voz de cabeza. Para unir estos tres registros es necesario pasar muy lentamente de uno a otro y ligar cuanto antes exageradamente una nota a la otra.”²⁹³

Mariano Rodríguez Ledesma²⁹⁴ (1831)

Este autor, da una amplia explicación sobre el tema de los registros y aunque finalmente coincide en general con sus contemporáneos, agrega algunos puntos de los que vale la pena hacer mención. Considera que todas las voces, deben extender el registro de pecho dos o tres notas arriba de donde se sienta el límite, esto considerando, a quienes no están bien instruidos en el canto, pues el cambio de registro es más fácil que si se realiza en notas que son todavía graves:

Al hablar de la voz, he dicho que en la soprano, contralto y tenor existe una diferencia considerable en la cantidad y calidad del sonido, tanto entre las notas que están dentro del pentagrama como entre las que están arriba; la primera se llama voz de pecho, la segunda voz de cabeza. En las voces débiles, y en las que no están bien instruidas en el canto, este cambio se produce dos o tres tonos más bajos de lo normal: entonces es importante acostumbrar aquellas voces débiles, defectuosas o mal cultivadas, a prolongar o mantener la voz de pecho lo más alto

293 *Ibid*, p. 6 : I Numeri 2, 3, 4, servono filando e legando i suoni ad unire la voce di petto, colle corde di mezzo e di quelle testa. Per unire questi tre registri bisogna passar molto adagio dall'uno all'altro e legando più tosto con esagerazione una nota all'altra.

294 RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano: *A collection of Forty Exercises or Studies of Vocalization, with an Accompaniment for the Piano Forte preceded by Observation on the Art of Singing and upon the Organical & Material Part of the Voice*. London: S. Chappell, s/a

*posible, prestando la debida atención a su estructura y peculiaridad; y como es la cualidad de voz más agradable, se debe prestar atención a esta regla, no sólo por su naturaleza y carácter, sino que es más fácil efectuar el paso de la voz de pecho a la de cabeza en las notas medias que en las notas más bajas.*²⁹⁵

Rodríguez Ledesma da testimonio de que el canto de su época se practicaba con los registros emparejados, pues describe a los cantantes que ya habían superado su entrenamiento como solventes en la vida profesional. Esto parece no coincidir con el argot común que asegura que los tenores cantaban todo su registro agudo en falsete, pues la descripción es muy clara, en cuanto el procedimiento para solventar la etapa de formación para unir los registros. El procedimiento sugerido, es adecuar el diámetro vocal de ambos registros, para encontrar un punto de ajuste entre ambos. El autor describe un proceso típico de tenor, posiblemente por ser el mismo de esa clasificación vocal, en donde el registro de pecho es más fuerte que el de cabeza y debe ajustar el diámetro vocal al registro de falsete, una vez que se acerca al punto en donde debe cambiar de registro, para que puedan embonarse con precisión como dos tubos de diámetro muy similar:

*La perfecta unión de estas dos cualidades de la voz es un punto esencial y proporciona grandes recursos al cantante. Para lograrlo se requiere mucho trabajo y mucha práctica, especialmente para voces de tenor. Un experto deberá señalar los ejercicios que el alumno debe practicar para lograrlo. La regla general que debo dar para conseguir la perfecta unión de las voces de pecho y de cabeza es la siguiente: siendo mayor la potencia de la voz de pecho que la de cabeza, debemos calcular (si se me permite expresarme así) la potencia o la cantidad de los dos; y, a medida que el cantante se acerca al intervalo donde comienza la voz de cabeza, debe disminuir gradualmente la cantidad de la voz de pecho hasta que esté en igualdad con las primeras notas de la voz de cabeza.*²⁹⁶

295 *Ibid*, p. XX: *In speaking of the voice, I have said that in the soprano, contralto, and tenor, there exists a considerable difference in the quantity and quality of sound, both amongst the notes that are within the staff, and those that are above; the first is called the chest voice, the latter the head voice. In weak voices, and those not well instructed in singing, this change takes place two or three tones lower than ordinary: it then becomes important to accustom those voices that are weak, defective, or badly cultivated, to prolong or carry on the chest voice as high as possible, with due attention to its structure and peculiarity; and as it is the most pleasing quality of voice, this rule should be attended to, not only on account on its nature and character, but it is easier to effect the passage from the chest to the head voice in the middle notes than in the lower notes.*

296 *Ibid*, p. 8: *The perfect union of these two qualities of voice is an essential point and furnishes great resources to the singer. To attain it, much labour is required, and great practice, especially for tenor voices. A skilful should point out the exercises that a pupil is to practise*

Rodríguez Ledesma, insiste en extender el registro de pecho hasta el límite y en este ejercicio, no disminuir la energía de la voz cuando se hace más chico el diámetro de la voz para embonar con el registro de cabeza. El procedimiento que describe es muy original y ningún autor lo había considerado o descrito de esa manera. Se trata de producir esas notas con toda la fuerza de la mecánica corporal, pero en un volumen mucho menor:

Cada uno debe hacer este cambio en la nota que le resulte más fácil, según la calidad de sus órganos vocales. Ya he dicho que la voz de pecho debe llevarse lo más lejos posible. También es necesario que los alumnos comprendan que, al disminuir la potencia de la voz de pecho, al unirla con la voz de cabeza, la energía de la voz no debe disminuir en el ascenso. Hago esta observación porque he visto alumnos a los que, al aprender a cantar, no se les podía hacer comprender que era posible dar energía a la voz sin expulsarla en toda su potencia. Ahora es bien sabido que un cantante, sin desperdiciar toda la fuerza de su voz, puede expresar igual energía y con una entonación igual de pura en cada nota. No hablo de la energía que requiere la articulación de palabras; Me refiero simplemente a lo que es necesario para formar sonidos puros y perfectos.²⁹⁷

Finalmente, el autor menciona la capacidad de poder alternar ambos registros en los extremos en donde se unen. Se trata del dominio de la mecánica laríngea en donde se tiene conciencia de la manera de producir cada uno de los registros y de acuerdo con los métodos y tratados estudiados, Rodríguez Ledesma parece el pionero en el tema. Este es también un antecedente para los métodos del futuro que plantean procedimientos similares:

to attain it. The general rule I should give to acquire the perfect union of the chest and head voices is the following: the power of the chest voice being greater than the head voice, we must calculate (if I may so express myself) the power or the quantity of the two; and, in proportion as the singer approaches the interval where the head voice begins, he must gradually diminish the quantity of the chest voice until it is on an equality with the first notes of the head voice.

297 *Ibid*, p. 9: *Everybody should make this change on the note that is easiest to them, according to the quality of their vocal organs. I have already said that the chest voice should be carried on as far as possible. It is also necessary for the pupils to understand that, in diminishing the power of the chest voice, when uniting it with the head voice, the energy of the voice is not to be diminished in ascending. I make this observation, because I have seen pupils who, when learning to sing, could not be made to understand that it was possible to give energy to the voice without throwing it out to its fullest power. It is now well known that a singer, without throwing out the whole force of his voice, may express equal energy and with as pure an intonation in every note. I do not speak of the energy which the articulation of words requires; I merely speak of what is necessary in forming pure and perfect sounds.*

*Un cantante debe poder dar cinco o seis notas desde el medio de su voz, ya sea desde la cabeza o desde el pecho, sin ninguna diferencia perceptible de tono. Entonces se puede decir que ha alcanzado una gran perfección y, desliziándose sobre las notas, pasa de la voz del pecho a la voz de cabeza; algo a veces difícil de adquirir, pero cuando lo domine, su conocimiento y ejecución en el canto serán el doble de lo que eran.*²⁹⁸

Luigi Lablache²⁹⁹ (1840)

De la misma forma en que el autor anterior hace algunas aportaciones desde su punto de vista como tenor, Lablache opina como bajo. Para este autor los varones tienen dos series de sonidos identificados como registros. Los bajos no necesitan un procedimiento de unificación de registros por la fuerza que tiene su registro de pecho, pero los barítonos y tenores hacen su cambio alrededor de la nota Mi4, nota que ubica como frontera entre la voz de pecho y la voz de cabeza de ambas voces. No está tan alejado de la realidad, aunque no hace diferencia alguna en todas las voces masculinas:

*Los hombres tenemos la capacidad de formar dos series de sonidos que llamamos registros de voz. La primera serie comienza en la nota más baja, se extiende para el bajo hasta E4 y se llama registro de pecho. Por encima de este sonido comenzaría otra serie de sonidos a los que llamaríamos registro de cabeza; pero la voz de Bajo tiene tal poder en su registro de pecho que es casi imposible unir o equalizar adecuadamente estas dos cualidades del sonido; Por tanto, renunciamos a utilizar los sonidos del registro de cabeza en este tipo de voz. El Concordante de Barítono y el Tenor, voces más suaves y flexibles, pueden hacer uso de los dos registros.*³⁰⁰

298 *Ibid.*, pp. 15-16: *A singer should be able at pleasure to give five or six notes from the middle of his voice, either from the head or chest without any perceptible difference of tone. He may then be said to have attained great perfection, and by gliding over the notes, pass from the chest to the head voice; a thing sometimes difficult to acquire but when once he is master of this, his knowledge of, and execution in singing, will be double what they were.*

299 LABLACHE, Luigi : *Méthode complète de chant ou analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût.* Paris : 1840

300 *Ibid.*, p. XX: *Les hommes ont la faculté de former deux séries de sons qu'on est convenu d'appeler registres de la voix. La 1re série commence à la note la plus grave, s'étend pour la basse jusqu'au Mi4 et s'appelle registre de poitrine. Au-dessus de ce son commencerait une autre série de sons qu'on appellerait registre de tête ; mais la voix de Basse a une telle puissance dans son registre de poitrine qu'il est presque impossible de bien unir ou égaliser ces deux qualités de sons ; on a donc renoncé à faire usage des sons du registre de tête dans ce genre de voix. Le Concordant ou Bariton et le Ténor, voix plus douces et plus flexibles peuvent faire usage des deux registres qui se partagent de la manière suivante*

Para las voces femeninas tiene un análisis más complejo, pues considera que éstas tienen tres registros en vez de dos y a pesar de estas diferencias hace una analogía entre el contralto y el bajo porque según el autor, rara vez usa la voz de cabeza, opinión que en el presente sería cuestionada: “La voz femenina se divide en tres series de sonidos o registros: (pecho, medio y cabeza). La voz de contralto, que es el bajo de las mujeres, rara vez utiliza el registro de cabeza.”³⁰¹

Manuel Patricio García³⁰² (1840)

En el tratado de Manuel Patricio García, encontramos la definición más completa y objetiva del término registro, la cual se fundamenta en la fisiología del aparato vocal. A partir de este momento, se tiene una descripción del término como no hubo en todos los documentos citados con anterioridad. Aunque respeta la tradición de la nomenclatura usada desde el inicio de la tratadística, la racionalización del término parte de la causa y el origen de la fuente sonora, a diferencia de la percepción auditiva con la que se había construido la teoría sobre el canto. Cabe señalar, que los conceptos anteriores se acercaban a esta descripción, pero ninguna acotó la parte mecánica de la producción del sonido, en relación con el sonido que se tiene como resultado de esa mecánica:

*Por la palabra registro, se entiende a una serie de sonidos consecutivos y homogéneos que van del grave al agudo, producidos por el desarrollo del mismo principio mecánico y cuya naturaleza es esencialmente diferente de otra serie de sonidos igualmente consecutivos y homogéneos producidos por otro principio mecánico.*³⁰³

Lo destacable en este caso, es que García partió de postulados a comprobaciones de estos mediante experimentaciones muy

301 *Ibid*, p. 15 : *La voix de femme se divise en trois séries de sons ou registres : (poitrine, médium et tête). La voix de Contralto qui est la Basse des femmes emploie rarement le registre de tête. Le mezzo-soprano et le Soprano partagent leurs sons de la manière suivante.*

302 GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant*. Paris : E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840

303 *Ibid*, pp. x-xi : *Par le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique.*

rudimentarias, que permitían obtener conclusiones lo suficientemente concretas para ser tomadas como verídicas. El espíritu positivista decimonónico, llevó a García a legitimar su trabajo de investigación mediante un artículo titulado *Mémoire sur la voix humaine*, el cual envió a la Academia de Ciencias de París, para ser sometido a un arbitraje por expertos científicos. Ser aprobado por este organismo, otorga un prestigio que más allá de la solvencia artística, y García encontró un camino para el reconocimiento social, más allá del descubrimiento real que representa su escrito:

*“En resumen, nosotros pensamos que M. García, por su sagacidad y la justeza de sus estudios como profesor de canto, ha observado y descrito muchos hechos interesantes en su Memoria, mismos que deberán de ahora en adelante, ser admitidos en la teoría física de la voz humana. Tenemos el honor de proponer a la Academia que de testimonio de su satisfacción. Las conclusiones del presente Reporte fueron adoptadas.”*³⁰⁴

El punto central del artículo que se discutió, era referente al mecanismo de los registros de pecho y falsete. Se concluyó que el registro de pecho, más sonoro y voluminoso funciona con menor cantidad de aire que el registro de falsete, que es opaco y sin proyección para ser utilizado en el teatro. La manera en que se llegó a este resultado fue medir el tiempo que se puede sostener una nota en ambos registros:

“No queda duda de este hecho, que la voz plena o de pecho y la voz de falsete son producidas cada una por una modificación particular e importante en el mecanismo del instrumento vocal. Esta conclusión es también confirmada por una observación de M. García, observación que había realizado particularmente nuestro colega Savart, quien dio testimonio como nosotros. La voz plena y la voz de falsete, al producir la misma nota en la sección de la escala diatónica que le es común, emplean una cantidad de aire o aliento muy distinta. Este hecho fue demostrado por el Sr. García por medio del siguiente experimento: un cantante, después de haber llenado sus pulmones con todo el aire posible, cantó con voz de pecho una nota tomada del rango común a los dos registros, y prolongó el sonido hasta terminar el aire de sus pulmones. El péndulo de un metrónomo midió con sus oscilaciones el tiempo en que se emitió la nota. Terminado el ejercicio, el cantante llenó nuevamente sus pulmones de aire y repitió el ejercicio con voz de falsete, prolongándola cuanto le fue posible. De estos experimentos comparativos, varias veces repetidos,

304 *Ibid*, p. VIII : « *En résumé, nous pensons que M. García, par sa sagacité et par la justesse de ses études, comme professeur de chant, a observé et décrit dans son Mémoire plusieurs faits intéressants, dont il faudra désormais tenir compte dans la théorie physique de la voix humaine. Nous avons l'honneur de proposer à l'Académie de lui témoigner sa satisfaction.* » *Les conclusions de ce Rapport ont été adoptées.*

*se pudo observar que el péndulo, durante la ejecución de la nota con voz de pecho, marcó de 24 a 26 oscilaciones, mientras que con la voz de falsete sólo marcó de 16 a 18 oscilaciones.*³⁰⁵

Al paso del tiempo, lo que resultó increíble es que todos los postulados de García sobre el registro, resultarían validados gracias a la invención del laringoscopio por el propio autor en el año 1854. A partir de que el autor, se convirtió en el primer ser humano en observar la fisiología de la glotis y la manera en que vibraba con la acción del aire cada cuerda vocal, de inmediato acudió nuevamente a una institución, *The Royal Society of London*, con otro artículo de investigación científica, que describe la mecánica laríngea para la producción de los registros de pecho y cabeza. Por fin, después de siglos del más hermoso canto y de la interpretación del repertorio, que hasta el presente sigue siendo el paradigma vocal de occidente, se conocía el funcionamiento del aparato vocal y sus diferentes mecánicas para la fonación. Cualquiera persona que se dedique a la música, concluye de inmediato al observar las cuerdas de un piano, que las más gruesas producen sonidos graves y que a medida que son más delgadas producen sonidos más agudos. Así mismo, García describe el movimiento de los cartílagos para manipular el espacio de contacto de las cuerdas vocales y dependiendo de la masa de tejido que vibra el sonido es agudo o grave; si las cuerdas se adelgazan el sonido es agudo, y si las se ensanchan el sonido es grave. Las cuerdas vocales como cuerpos musculares, tienen una gran capacidad elástica y adaptan su espesor

305 *Ibid*, pp. VII-VIII : *Il n'est pas douteux, d'après ces faits, que la voix pleine ou de poitrine, et la voix de fausset, ne soient produites chacune par une modification particulière et importante dans le mécanisme de l'instrument vocal. Cette conclusion est encore confirmée par une observation de M. García, observation dont avait été particulièrement frappé notre confrère Savart, qui en fut témoin comme nous. La voix pleine et la voix de fausset, pour produire la même note dans la partie de l'échelle diatonique qui leur est commune, emploient une quantité d'air ou de souffle qui n'est point, à beaucoup près, la même ; c'est ce que M. García nous a démontré par l'expérience suivante. Un chanteur ayant sa poitrine aussi remplie d'air qu'elle pouvait l'être, produisit, avec la voix pleine, une note déterminée, prise dans la partie commune aux deux registres, et il prolongea ce son vocal jusqu'à l'épuisement de l'air contenu dans ses poumons. Le pendule d'un métronome servait par ses oscillations à indiquer le temps pendant lequel durait ce son vocal ; ensuite, ayant rempli de nouveau ses poumons d'air, le chanteur produisit la même note avec la voix de fausset, et il la soutint autant que cela lui fut possible. Or nous avons vu, dans ces deux expériences comparatives répétées plusieurs fois, que le pendule offrit 24 à 26 oscillations pendant la durée du son de voix pleine, tandis qu'il n'en offrit que 16 à 18 pendant la durée de même son de voix de fausset.*

para producir la altura del sonido deseado, algo tan lógico en nuestros días, se comprueba por vez primera en la historia del canto:

Registro de pecho. De hecho, cuando los músculos aritenoides han puesto en contacto los cartílagos aritenoides y cerrado la glotis, la voz puede tomar dos caracteres muy diferentes. Más aún, se producirá en tonos ampliamente separados unos de otros, y se sabrá si es registro de pecho o falsete, según estén activas o no las fibras del músculo tiro-aritenoides unido a la membrana vocal. Por la acción de estas fibras, como hemos visto, este músculo eleva la membrana vocal, y hace su parte opuesta más fina; mientras que el crico-aritenoides lateral da un movimiento rotatorio al cartílago, lo que pone las apófisis en contacto profundo... Este contacto profundo, que continúa incluso después de que las apófisis ya no participan en las vibraciones, da una profunda tensión a las membranas, aumenta la profundidad de su contacto y, como consecuencia necesaria, aumenta la resistencia que presentan al aire. Es en la medida de esta resistencia que atribuimos la formación del registro de pecho, tan distinto por su amplitud particular. A ella atribuimos también la lentitud de los latidos de la glotis y el consiguiente tono bajo de los sonidos, un tono que, incluso en las voces agudas de los tenores, es por lo menos una octava más baja que las notas ordinarias de una soprano.³⁰⁶

De igual manera, se hace la descripción del registro de falsete en donde se ofrece poca resistencia a la salida del aire por parte de las cuerdas vocales y por lo tanto la duración de las frases es menor con este registro. Esta descripción, resultó una revelación para el entendimiento, de aquellos sonidos que no poseen la calidad necesaria para considerarse estéticamente adecuados para el teatro. Estos descubrimientos marcaron una nueva era en el canto y en su enseñanza:

306 GARCIA, Manuel: *Proceedings of the Royal Society of London. Observations on the Human Voice*. London, Taylor and Francis, 1856, pp. 407-408: *Chest Register: In fact, when the arytenoid muscles have brought in contact the arytenoid cartilages, and closed the glottis, the voice may take two very different characters; nay, more, it will be produce in pitches widely apart from one another, and will give forth the chest or falsetto registers, according as the fibres of the thyro-arytenoid attached to the vocal membrane are active or not. By the action of these fibres, as we have seen, this muscle raises the vocal membrane, and makes its opposable part thinner; whereas the lateral crico-arytenoid gives a rotatory movement to the cartilage, which brings the apophyses into deep contact. This deep contact, which continues even after the apophyses no longer partake in the vibrations, gives a deep tension to the membranes, increases the depth of their contact, and, as a necessary consequence, augments the resistance they present to the air. It is to the extent of this resistance that we attribute the formation of the chest-register, so distinct by its particular amplitude. To it we attribute also the slowness of the beats of the glottis, and the consequent low pitch of the sounds, a pitch which, even in the highest tenor voices, is at least an octave lower than the head notes of ordinary soprani.*

“Registro de falsete. Cuando, por el contrario, las fibras externas del músculo crico-aritenoides lateral permanecen inactivas, producimos el falsete. Los labios de la glotis, estirados por el haz horizontal del tiro-aritenoides, entran en contacto solo por su borde, formado a la vez por el ligamento y las apófisis, y ofrecen poca resistencia al aire. De ahí surge la gran pérdida de este agente, y la debilidad general de los sonidos producidos aquí.”³⁰⁷

Doménico Crivelli³⁰⁸ (1841)

Uno de los autores que se basa en la percepción sonora para la construcción de la técnica vocal es Domenico Crivelli. Su método, tiene una ilustración del aparato vocal en corte transversal, que tiene como función enseñar la anatomía del aparato vocal, sin embargo, la laringe no está incluida, porque Crivelli considera que el conocimiento anatómico y fisiológico se circunscribe a los músculos que rodean la fuente del sonido. Esto puede ser resultado del desconocimiento general sobre la fisiología del aparato vocal, algo que cambiaría radicalmente algunos años, después con la invención del laringoscopio por Manuel Patricio García. Sin duda, funcionó por siglos esa enseñanza del canto y no era necesario, más para seguir construyendo la técnica vocal indispensable capaz de solventar el repertorio emergente, pero la tendencia generalizada buscaba dar una explicación sobre el funcionamiento muscular de la producción vocal. Lo primero que afirma el autor, es que las voces tienen tres grados diferentes de sonido, grave, medio y agudo, lo que coincide en general con los postulados de los registros. Sin embargo, el origen de la fonación que se propone, no tiene fundamentación y la explicación es extravagante. El desconocimiento de la fisiología del aparato vocal daba lugar a que, incluso maestros de gran prestigio dieran interpretaciones sin ningún tipo de fundamento sobre la fonación para el canto operístico:

307 *Ibid*, p. 408: *Register of Falsetto. When, on the contrary, the external fibres of the lateral crico-arytenoid muscle remain inactive, we produce the falsetto. The lips of the glottis, stretched by the horizontal bundle of the thyro-arytenoid, come in contact by their edge alone, formed at once by the ligament and the apophyses, and offer little resistance to the air. Hence arises the great loss of this agent, and the general weakness of the sounds produced here.*

308 CRIVELLI, Domenico: *L'arte del canto, ossia Corso completo d'Insegnamento*. Londra: Pubblicato dall'autore, 71 Upper Norton Street Portland Place, c. 1841

Cada voz tiene también tres grados diferentes de sonido, a saber, el grave, el medio y el agudo, y esta variedad de bajo o grave al alto o agudo es causada por la elevación o descenso del órgano vocal, hecho gradualmente o con ímpetu; y como todo sonido debe ser producido en un espacio, y la laringe u órgano vocal está naturalmente situado en la parte superior del tubo de los pulmones, y está dotado de un poder elástico por la elevación o descenso del esófago, los músculos se dilatan o estrechan según su acción ascendente o descendente, y de ahí derivan los diversos sonidos de la escala y por tanto, la calidad natural de la voz se sustenta en su carácter según la potencia y fuerza de los músculos, asegurando así su calidad y se conocen sus límites naturales; y aunque con la práctica sea posible dar a sus músculos un mayor grado de elasticidad y extensión, sin embargo, tratar de forzar la voz más allá de sus límites naturales siempre produce el mismo resultado, es decir, aspereza, irregularidad, falta de entonación correcta y, a veces, su pérdida total.³⁰⁹

Gilbert Louis Duprez³¹⁰ (1845)

Se puede considerar que, este gran cantante era enemigo declarado del estudio de la anatomía y fisiología vocal. Consideraba que, para los cantantes era tan inútil tener esa información, como para los escritores y poetas conocer la anatomía y fisiología del cerebro. Utiliza una sola vez la palabra “registro” en su método de canto, lo que deja en claro que conocía el término, pero no le preocupaba el movimiento positivista en el canto. Usa la palabra “voz” para describir los registros, e indistintamente también usa el término “timbre” para el mismo efecto; considera que las mujeres tienen tres tipos de voces o timbres, de pecho, mixto y si es soprano falsete brillante, si es mezzosoprano o

309 CRIVELLI, Domenico: *L'ARTE DEL CANTO ossia Corso completo d'Insegnamento sulla coltivazione della Voce*. Londra: Pubblicato dall'Autore, 71 Upper Norton Street Portland Place, c. 1841, p. 7: *Ogni voce possiede altresì tre differenti gradi di suono, cioè, il Grave, il Medio e il Acuto, e questa varietà dal Basso o Grave all'Alto o Acuto è cagionata dall'elevazione o abbassamento dell'organo vocale, fatto gradualmente o con ímpetu; e come ogni suono deve esser prodotto in uno spazio, e la Laringe o organo vocale essendo naturalmente situato alla cima della canna dei polmoni, ed essendo fornito d'un potere elastico per mezzo dell'elevazione o abbassamento dell'esofago, i muscoli si dilatano o si restringono secondo la sua azione ascendente o discendente, e da questo derivano i vari suoni della scala e perciò la qualità naturale della voce è sostenuta nel proprio carattere secondo il potere, e forza de muscoli, nell'assicurarsi dunque in questa maniera della qualità d'una voce, se ne conoscono i suoi limiti naturali; e benché colla pratica si possa riuscire a dare ai suoi muscoli un più forte grado di elasticità, e di estensione, purtuttavia il cercare a sforzar la voce al di là de suoi limiti naturali produce sempre lo stesso risultato, cioè, asperezza, inegualità, mancanza di giusta intonazione, e qualche volta la sua perdita totale.*

310 DUPREZ, Gilbert : *L'Art du Chant Methode Complete*. Berlin : Schlesinger, Buchen Musikhandlung, 1845

contralto falsete fuerte como la extensión más aguda, pero en el texto en alemán usa el término “voz de cabeza” como sinónimo de falsete. Para los tenores, hace la misma subdivisión de tres tipos de voces o timbres y para los barítonos y bajos, describe solamente dos, timbre de pecho y mixto fuerte.³¹¹ Se puede apreciar la cercanía a los conceptos generales del número de registros de mujeres y varones, pero presenta un uso indiscriminado de todo tipo de terminología que, finalmente era legible para cualquier lector entendido en el medio de la enseñanza del canto, lo que permite constatar la variedad de uso del escaso vocabulario que describe el fenómeno del canto. Se puede apreciar que a pesar de que otros autores si propusieron una terminología mucho más concreta y sujeta a los fenómenos de producción sonora, no lograron unificar la descripción de los conceptos y ese problema continúa hasta el día de hoy.

Antonio Cordero³¹² (1858)

La explicación que ofrece este autor, sobre el término de registro es completamente diferente a la que ofrece García en su artículo de 1956, en donde hay argumentos basados en la observación directa de las cuerdas vocales. Hasta este término, Cordero se había mostrado como un maestro informado de la tradición y la tratadística italiana, hasta el punto de coincidir en todos los aspectos analizados y ser capaz de hacer aportaciones personales muy valiosas, como fruto de su experiencia. Sin embargo, su concepto del registro está relacionado con criterios muy lejanos a su tiempo, basados en la percepción de las vibraciones de la voz en el cuerpo del cantante. Mas aún, la explicación personal que brinda no tiene relación con alguno de los métodos y tratados analizados. Resulta la creación de todo un imaginario ligado al fenómeno de la resonancia, pero equivocado en su formulación, puesto que no tiene claridad en el origen de la fuente sonora porque la atribuye al pecho y a la cabeza, algo que ya había sido superado como se comprueba en las referencias citadas:

311 *Ibid*, pp. 4-5

312 CORDERO, Antonio: *Escuela Completa del Arte del Canto en todos sus géneros y principalmente el dramático castellano e italiano*. Madrid: s/e., 1858

“La resonancia que indudablemente toma o produce el aire en el pecho al emitirse los sonidos cuyo registro toma nombre de pecho, la adquieren éstos de rechazo; y de la misma manera la toman en la cabeza los sonidos que componen el registro de cabeza. Más claro: Cuando el aire que sale de los pulmones, preparado por la faringe, choca con el aire atmosférico, de cuyo choque, según mi sentir, nace el sonido de la voz, vibran ambos, fluidos. Pues bien, como los cuerpos gaseosos no pueden ponerse en movimiento o vibración en una dirección determinada sino en todas las posibles indistintamente, es claro que el fluido que sale y el que recibe el choque esparcen sus respectivas ondulaciones por todas partes, bien sea que estén libres o encerrados, con tal de que tengan entre sí alguna comunicación. El aire atmosférico, como libre, derrama sus vibraciones sonoras por el espacio. El que se lanza desde el pecho las promueve, inocula y mezcla en aquel; y además, como tiene comunicación directa y no interrumpida con el aire que todavía existe en los pulmones, se las imprime también a éste por retroceso. He aquí la causa de que sintamos vibrar el aire en la faringe y dentro del pecho al emitir los sonidos cuando aquel se encamina de un modo directo desde los pulmones hasta el paladar. Ahora bien: si dicho aire antes de salir por los labios se dirige y ocupa los conductos por los cuales se comunica el órgano respiratorio con los órganos de la cabeza, es innegable que al retroceder las ondulaciones vibrantes y sonoras del fluido, imprimirá también estas mismas vibraciones sonoras en el aire acumulado en los citados conductos, y que oscilará en ello mas o menos, según la cantidad que contengan y las dimensiones de los mismos. Este es el motivo de la resonancia que la voz toma en el pecho y en la cabeza, al engendrar los sonidos a que damos el nombre del uno y de la otra; y por consiguiente, éste y no otro es a mi ver el origen de los registros o sean modificaciones esenciales y principales de la voz en ambos sexos. Para atraer el sonido al pecho, se baja y ensancha la faringe. Para dirigirlo á la cabeza, se eleva y se estrecha este mismo órgano.” (sic)³¹³

Francesco Lamperti³¹⁴ (1864)

Se puede constatar un apego a la tradición en este autor y una correspondencia total a los criterios generales del pasado y de su presente. Él, es uno de los más grandes representantes de la escuela italiana y no hace ninguna aportación sobre un tema, que es nodal en la conceptualización y construcción técnica. De cierta manera, parece que no quiere entrar en discusiones sobre temas que impliquen alejarse de la enseñanza común, en donde la práctica es más valiosa que el conocimiento sobre anatomía y fisiología:

313 *Ibid*, pp. 49-50

314 LAMPERTI, Francesco: *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*. Milano-Napoli: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, 1864

“ARTÍCULO II. DE LOS SONIDOS DE DIFERENTE NATURALEZA PRODUCIDOS POR LOS DIVERSOS REGISTROS DE LA VOZ.

P. Los sonidos que puede producir la voz del grave al agudo ¿son entre sí de igual naturaleza?

R. Lo son sólo aquellos que pertenecen al mismo registro: los demás, aunque son homogéneos en toda la extensión de la voz, difieren esencialmente, según varía el mecanismo de la garganta que los produce.

P. ¿De cuántos registros se compone la voz de la mujer?

R. De tres

P. ¿Cuáles son?

R. El registro de pecho, que es el más grave, el de falsete o medio, que está en el centro de la voz, y el de cabeza, que es el más agudo y más brillante de la voz femenina.

P. ¿De cuántos registros se compone la voz del hombre?

R. De dos solamente; el de pecho y el de falsete, llamado vulgarmente voz mixta.”³¹⁵

Julius Stockhausen³¹⁶ (1884)

El inicio de la explicación de este autor coincide completamente con Manuel Patricio García, aunque para ser su alumno, no le dio el crédito sobre la invención del laringoscopio y al artículo con las explicaciones científicas que se derivó de ello, sino a Ch. Bataille, profesor

315 LAMPERTI, Francesco: *Guida Teorico-Pratica-Elementare per lo studio del canto*. Milano: Ricordi, 1864, pp. 1-2. Se transcribe literalmente la traducción de Rosario Zapater de la edición española: LAMPERTI, Francesco: *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto*. Madrid: Antonio Romero, Editor, 1865, pp. 1-2.

ARTÍCULO II. DEI SUONI DI DIFFERENTE NATURA PRODOTTI DAI DIFFERENTI REGISTRI DI VOCE.

D. I suoni che la voce può produrre dal grave all'acuto, sono egliino della stessa natura?

R. No, soltanto quelli che appartengono allo stesso registro sono della stessa natura; gli altri, quantunque sieno omogenei per tuta l'estensione della voce, differiscono essenzialmente a norma che varia il meccanismo della gola che li produce.

D. Di quanti registri è composta la voce della donna?

R. Di tre.

D. Quali sono?

R. Il registro di petto che è il più grave, quello di falsetto o di mezzo che è nel centro della voce, e quello di testa che è il più acuto ed il più brillante della voce femminile.

D. Di quanti registri è formata la voce dell'uomo?

R. Di due soli registri, cioè quello di petto e quello di falsetto, detto vulgarmente voce mista.

316 STOCKHAUSEN, Julius: *Method of singing*. Translated into English by Sophie Löwe. London: Novello and Company, 1884

de canto con amplios conocimientos médicos que publicó sus últimas investigaciones en 1861.³¹⁷ Nos encontramos entonces, con una descripción igual de tradicionalista que Lamperti, pero con la adición de los descubrimientos científicos más novedosos de su tiempo, en donde incluso, proporciona información sobre la cantidad de masa de tejido que usan las cuerdas vocales en los registros de pecho y falsete, algo que resulta información novedosa en su tiempo:

*Se llama registro a una sucesión de sonidos vocales producidos por un mismo mecanismo. La voz humana tiene tres tipos de registros, llamados voz de pecho, falsete o voz media y voz de cabeza. Estoy bastante de acuerdo con Ch. Battaille, quien demuestra que para la voz de pecho se necesita toda la anchura de las cuerdas vocales, y para el falsete sólo dos tercios. Las voces masculinas utilizan únicamente dos registros, el de pecho y el falsete. Muy excepcionalmente, los tenores pueden utilizar la voz de cabeza. Generalmente, las voces femeninas utilizan tres registros, con la única excepción de las sopranos muy altas, que a veces utilizan sólo el falsete y la voz de cabeza, y no el registro de pecho. El registro principal de las voces femeninas es el falsete, de las voces masculinas, el registro de pecho.*³¹⁸

A lo largo de la extensión vocal de todas las voces, hay notas que coinciden especialmente en el registro de pecho y también la extensión de éste es elástica y puede llevarse más allá del límite natural, donde la misma sensación del cantante, obliga a buscar el cambio de registro; en estas notas se puede alternar el mecanismo de pecho y cabeza como lo habían sugerido algunos autores como Rodríguez Ledesma. La novedad que propone Stockhausen, es el control de la mezcla de registros por la manipulación de la laringe, que debe permanecer en una posición fija para este propósito, tema que se revisará en el capítulo siguiente.

317 BATAILLE, Ch. : *Nouvelles Recherches sur la phonation*. Paris : Victor Masson et fils, 1861

318 STOCKHAUSEN, Julius, *op. cit.*, p. 11: *A succession of vocal sounds produced by the same mechanism is called register. The human voice has three kinds of registers, called chest-voice, falsetto or middle-voice, and head voice. I quite agree with Ch. Battaille, who proves that for the chest-voice the whole width of the vocal cords is required, for the falsetto only two-thirds. Male voices use two registers only, the chest and falsetto. Quite exceptionally tenors may use head-voice. Generally female voices use three registers, the only exception being very high sopranos, which sometimes use only falsetto and head-voice, and not the chest-register. The principal register of female voices is the falsetto of male voices the chest-register.*

Manuel García³¹⁹ (1894)

Manuel García, a sus 89 años de vida, dio una explicación más acotada, más precisa y al mismo tiempo muy sencilla y asequible. Todas las voces tienen tres registros en la denominación “incorrecta pero aceptada” de pecho, medio y cabeza. Naturalmente siguió usando la descripción del término “registro”, que nació como su propio postulado y que se comprobó científicamente mediante la observación directa de la glotis al momento de la fonación. De manera muy sutil, introduce otros elementos que son novedosos y aportan al conocimiento, el hecho de que las modificaciones al timbre y a la intensidad de la emisión, no intervienen en la producción de un registro, pues se trata de mecanismos independientes y que las variantes de extensión y volumen de los registros son diferentes en cada persona, de la misma manera que la conformación de un rostro, por poner un ejemplo:

Cada voz está formada por tres porciones o registros distintos: pecho, medio y cabeza. El registro de pecho ocupa el lugar más bajo, el registro medio en el lugar que dice su nombre y el registro de cabeza en la región más alta. Estos nombres son incorrectos pero aceptados. Un registro es una serie de sonidos homogéneos consecutivos producidos por un mecanismo, que difieren esencialmente de otra serie de sonidos igualmente homogéneos producidos por otro mecanismo, cualesquiera que sean las modificaciones de timbre y de fuerza que puedan ofrecer. Cada uno de los tres registros tiene su propia extensión y sonoridad, que varía según el sexo del individuo y la naturaleza del órgano.³²⁰

García ofrece nuevamente una explicación detallada sobre la mecánica vibratoria de las cuerdas vocales al momento de la fonación, sin duda, la más completa de su tiempo en cuanto a la tratadística. Confirma que a medida que las cuerdas estén engrosadas por el cantante, el sonido de la voz es más grave, mientras que los sonidos agudos se producen adelgazando las cuerdas. También confirma que si la cuerda

319 GARCÍA, Manuel: *Hints on Singing. Translated from the French by Beata García.* London: E. Schuberth & Co., 1894

320 *Ibid*, pp. 7-8: *Every voice is formed of three distinct portions, or registers, namely, chest, medium and head. The chest holds the lowest place, the medium the middle, the head the highest. These names are incorrect but accepted. A register is a series of consecutive homogeneous sounds produced by one mechanism, differing essentially from another series of sounds equally homogeneous produced by another mechanism, whatever modifications of timbre and of strength they may offer. Each of the three registers has its own extent and sonority, which varies according to the sex of the individual, and the nature of the organ.*

vibra solamente por los bordes se produce registro de falsete, mientras que al vibrar con más masa de tejido, se produce el registro de pecho. En notas agudas, de falsete cuando la cuerda está vibrando muy delgada, la activación rotatoria de los cartílagos aritenoides que implica mayor superficie de contacto y vibración en lo ancho de las cuerdas, provoca mayor resistencia a la salida del aire por la tensión que genera mayor masa de tejido y aparece entonces el registro de cabeza. Con esta información, queda de manifiesto el por qué García afirma cómo la denominación histórica de los registros es errónea, porque la voz no se produce ni en el pecho, ni en el medio de nada, ni en la cabeza. El proceso fonatorio quedó explicado con detalle gracias a los trabajos de García:

Al prepararse para emitir un sonido, los dos lados de la glottis, que están separados para respirar, cierran el paso, y si el sonido es una nota de pecho profunda, se tensan ligeramente. Las vibraciones afectan a toda la longitud y anchura de los labios (que comprenden la prolongación anterior o apófisis del cartílago aritenoides y las cuerdas vocales). A medida que los sonidos aumentan de registro, la tensión de los labios aumenta y el grosor disminuye. Mientras tanto, el contacto de las superficies internas de los aritenoides progresará y se extenderá hasta el final de los procesos vocales, acortando así la longitud vibratoria de los labios. El medio o falsete es el resultado de acciones similares, salvo que los labios entran en contacto, no en su profundidad sino simplemente en sus bordes. En ambos registros la glottis tiene su longitud disminuida desde atrás, por los aritenoides, que avanzan su contacto hasta completar su adhesión. Tan pronto como esto ocurre, el falsete cesa y la glottis, formada únicamente por las cuerdas vocales, produce el registro principal. La resistencia que oponen al aire las grandes superficies genera el registro del pecho y la oposición más débil que presentan los bordes produce el falsete.³²¹

321 *Ibid*, p. 8: *When preparing to emit a sound the two sides of the glottis, which are separated for breathing, shut the passage, and if the sound be a deep chest note, they become slightly tense. The whole length and breadth of the lips (comprising the anterior prolongation, or process of the arytenoid cartilage and the vocal cord) are engaged in the vibrations. As the sounds rise in the register the tension of the lips increases, and the thickness diminishes. Meanwhile the contact of the inner surfaces of the arytenoids will progress and extend to the end of the vocal processes thereby shortening the vibratory length of the lips. The medium or falsetto is the result of similar actions, save that the lips come into contact, not through their depth but merely at their edges. In both registers the glottis has its length diminished from the back, by the arytenoids, which advance their contact till their adhesion is complete. As soon as this takes place, the falsetto ceases, and the glottis, consisting of the vocal cords alone, produces the head register. The resistance opposed to the air by the large surfaces generates the chest register, and the feeblor opposition presented by the edges produces the falsetto.*

IV. Una constante absoluta: *la messa di voce*. Una variable nueva y definitiva: el timbre

Domenico Donzelli³²² (1839).

Resultaría tedioso citar cada una de los enunciados respecto a la *messa di voce*, porque todos y cada uno de los autores, coincidieron en la importancia y trascendencia de este ejercicio y manejo necesario de la emisión vocal. Como referencia representativa de la visión decimonónica se citará a Domenico Donzelli, exponente de la *scuola tenoristica bergamasca* (escuela tenoril de Bérgamo), misma a la que perteneció Domenico Crivelli, a quien se ha citado ampliamente. Donzelli es considerado el representante y fundador de una nueva tipología de tenor capaz de interpretar el repertorio romántico de mayor diámetro y volumen vocal. En 1839, publicó su método de canto, el cual tiene escasa información teórica pues se concentró en los ejercicios de vocalización que consideraba necesarios para desarrollar la voz en el estilo que se estaba imponiendo: *Esercizi giornalieri di canto basati sull'Esperienza di molti Anni* (Ejercicios diarios de canto basados en la experiencia de muchos años).

El breve texto teórico, contempla un entrenamiento de la respiración con el mismo criterio que los métodos del siglo XVIII: el cálculo mental de la cantidad de aire necesaria para cada una de las frases, que contiene la obra que se va a interpretar. En efecto, es muy escasa la explicación, pero ese fenómeno de gran complejidad se puede resumir así de simple. De la misma manera, como el cerebro sabe calcular un salto, una caída, un ataque en una lucha, una carrera, etc., también puede entrenarse de manera muy precisa, para concientizar la cantidad de aire que se necesita para cantar con suficiencia una determinada pieza. Fue un método que funcionó por siglos, y no fue desechado por Donzelli ante todas las tendencias que iban surgiendo. También propone, un criterio cuantitativo en la duración de la emisión de la voz muy similar a los demás autores, algo que por cierto, es una medida

322 DONZELLI, Domenico: *Esercizi giornalieri di canto basati sull'Esperienza di molti Anni*. Milano: Ricordi, 1839

considerablemente larga. Aparece el ejercicio de la *messa di voce*, con la descripción que se ha usado desde el inicio de la tratadística hasta los contemporáneos del autor: nada cambió en el paso del tiempo. Y finalmente, sugiere iniciar la emisión vocal en la nota justa requerida para evitar deslizar la voz para buscar la afinación:

El ejercicio presentado primero es sin duda el más importante para quienes se dedican a aprender el arte del canto y no puede recomendarse suficientemente su asidua repetición. Al realizarlo, preste especial atención a:

1° calcular exactamente el volumen de respiración a tomar antes de pronunciar la voz;

2° mantener la nota tanto tiempo como lo permita la duración de la respiración que, con una práctica bien regulada, puede aumentarse a 20 segundos o más.

3° entonar la nota con voz pequeña, luego fortaleciéndola gradualmente hasta fuerte, la mitad del aliento, luego retrocediendo con la misma gradación que se usa en el ascenso, y esto se indica con el signo <ff>.

4° captar la entonación correcta de la nota en el primer tono de la voz, para no tener que arrastrarla para llegar allí.

El autor ha considerado oportuno proporcionar a estos ejercicios un acompañamiento lo más fácil posible, para no perturbar la atención del cantante, necesaria para su objetivo principal.³²³

Este método, no refleja en ningún sentido la relevancia histórica de Donzelli como vocalista. Era clasificado como un baritenor por el color de su voz que en la parte central era más parecido al barítono, pero tenía la flexibilidad para cantar todo su segundo registro en un falsete de mucha fuerza, hasta el punto de interpretar el repertorio de

323 *Ibid*, p. 3: *L'esercizio che si presenta il primo è indubitatamente il più importante per chi si applica ad imparare l'arte del canto, né si può abbastanza raccomandarne assiduo il ripetimento. Nell'esecuzione di esso si osservi particolarmente:*

1° di calcolare esattamente il volume del fiato a prendere, prima de emettere la voce.

2° di sostenere la nota a lungo quanto lo permette la durata del fiato, il che, per mezzo di ben regolato esercizio, si può portare a 20 e più minuti secondi. (Al parecer esto se trata de un error de edición pues es imposible sostener la voz por 20 minutos).

3° d'intonare la nota con poca voce, rinforzandola indi gradatamente sino al forte, metà del respiro, poi retrocedendo colla medesima gradazione usata nel salire, e ciò vedesi indicata col segno <ff>.

4° di cogliere la giusta intonazione della nota al primo metter della voce che non debbesi strascicare per arrivarvi.

A questi esercizi l'autore ha creduto bene di sottoporre un accompagnamento facile per quanto è possibile, onde non isturbare l'attenzione del cantante, necessaria allo scopo principale di essi.

tenor de manera contundente, como lo demuestra su historial como cantante:

*Las voces de David, de Rubini y de Donzelli pasaron por las fases de entrenamiento y presentan la más notable extensión de los dos registros. Sin embargo, en Donzelli la facultad moduladora, particularmente en las notas del segundo registro, es infinitamente más elaborada y más restringida que los otros dos, aunque puede alcanzar el re sobreagudo. Sin embargo, sus notas laríngeas son mucho sonoras que las de David y Rubini. La dificultad que experimenta Donzelli es inherente al tipo de voz que posee, es decir, la voz de un baritenor, que generalmente se forma de un solo registro. En Donzelli se distinguen dos registros, porque, ya he dicho antes, inició muy joven el ejercicio del canto y por lo tanto la espontaneidad de la voluntad de los músculos que, antes de la edad de la pubertad, no se subordinan a que el trabajo interno y sucesivo de la laringe forme un solo registro.*³²⁴

Pero lo relevante para este análisis, es la terminología que se usa para describir esa tipología vocal, de un color parecido al barítono interpretando el repertorio de tenor, a pesar de no haber consolidado a la totalidad, la unión de los registros para que toda la extensión tuviera la virilidad del registro de pecho y mantener la cualidad sonora masculina. Se trata del término de “timbre oscuro” o “timbre sombrío”. Ese término, se le otorgaba en el momento en que todavía estaba en una vida teatral muy activa. Alberto Mazzucato en 1842, describe la vocalidad de Donzelli de la siguiente manera: “Su uso del timbre oscuro; su sobreexplotación de notas largas en los recitativos; su exagerado deslizamiento en los *portamenti* ascendentes; su frecuente uso de la *mesa di voce*; y su habilidad para interpolar verdaderos *gruppetti* claros, en melodías lentas”.³²⁵ Esa coloración de la voz, se fue convirtiendo en

324 BENNATI, Francesco: *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*. Paris: Chez J. B. Baillière, Libraire, 1832, pp. 51-52: *Les voix de David, de Rubini, de Donzelli, ont passé par ces phases, et elles présentent l'étendue la plus remarquable des deux registres. Toutefois, chez Donzelli la faculté modulatrice, particulièrement dans les notes du second registre, est infiniment plus laborieuse et plus restreinte que chez les deux autres, bien qu'il puisse atteindre le ré suraigu. En revanche, ses notes laryngiennes sont beaucoup plus sonores, plus rondes que chez David et Rubini. La difficulté qu'éprouve Donzelli est inhérente au genre de voix qu'il possède, c'est-à-dire à la voix de baritenor, qui n'est généralement formée que d'un seul registre. Chez Donzelli on distingue deux registres, parce que, comme je l'ai dit précédemment, il s'est livré fort jeune à l'exercice du chant, et qu'il a en conséquence disposé, de très-bonne heure, à la spontanéité de la volonté les muscles qui, avant l'âge de puberté, ne se subordonnant qu'au travail interne et successif du larynx, ne formaient qu'un seul registre.*

325 DAVIES, James Q: *Romantic Anatomies of Performances*. Los Angeles: University of California Press, 2014, p. 225: *Donzelli's reputation has developed out of Alberto Mazzucato's 1842 expert delineation of the six (sic) characteristics of his style: 1) his use*

una necesidad estética, pero más allá de eso era una condición técnica necesaria para que la unión de los registros pudiera consolidarse de manera definitiva.

En los métodos de los maestros castrados, los timbres no eran tema que se contemplara porque la unión de los registros resolvía las necesidades técnicas del repertorio que se producía en su momento. No se puede saber a ciencia cierta, hasta que grado la mecánica con la que se cantaba lograba el dominio técnico hasta el punto de manejar el movimiento de la laringe. De acuerdo con la tratadística, el manejo de los timbres comenzó en el siglo XIX, pero hay un dato no referenciado ni localizado en la bibliografía sobre el tema. Se trata del tratado de canto de Jean Blanchet de 1755, en donde se menciona directamente la manipulación de la laringe, como recurso técnico para el canto. Esto hace suponer que, por lo menos en Francia se comenzó a tener conciencia de las consecuencias de un uso correcto de la altura de la laringe para la manipulación del canto. Aunque no se encontraron datos en la tratadística del siglo XVIII sobre el timbre, este dato es suficiente para considerar que la transformación del canto inició desde entonces y no hasta el siglo XIX, como se ha referenciado hasta el momento: “Todo el Arte del Canto considerado precisamente en lo que respecta a la voz, consiste en hacer subir y bajar la Laringe adecuadamente, inhalar bien y exhalar bien.”³²⁶

Manuel Patricio García³²⁷ (1840)

De la misma manera que García, propone una definición para el término de “registro”, hace también la conceptualización del término “timbre”. Hasta ese momento, García había construido toda su teoría

of the timbre somber; 2) his overexploitation of long notes in recitative; 3) his exaggerated slides on ascending portamenti; 4) his frequent use of the messa di voce; and 6) his skillful “clear and true gruppetto” that he interpolated in slow melodies. “Preliminari ad un esame critico sul Metodo di Canto di Garcia”, *Gazzetta musicale di Milano* 1/14 (3 April 1842), 55-56.

326 BLANCHET, Jean : *L'Art du chant*. Paris : Dessaint & Saillant, rue S. Jean de Beauvais, 1755, p. 42 : *Tout l'Art du Chant envisagé précisément eu égard à la voix, consiste à faire monter & descendre à propos le Larynx, à bien inspirer & à bien expirer.*

327 GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant*. Paris : E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840

de la técnica vocal basado en la observación externa de los cantantes, a su propia experiencia y a una gran intuición. Hasta cierto punto, habría sido posible construir una definición del timbre más fácilmente que del registro, porque la mecánica se puede observar externamente y se puede sentir para quien canta. No obstante, no se produjo una conceptualización terminológica hasta el tratado de García:

Lo mismo que la voz está sometida a la mecánica de los registros también se encuentra sujeta a la acción inevitable de los timbres. Llamamos timbre al carácter propio e infinitamente variable que puede ejercer cada registro, cada sonido, con independencia de su intensidad. Apenas la laringe produce un sonido, la faringe se apodera de este sonido y lo modifica.³²⁸

García reporta datos desde 1832, sobre el conocimiento del timbre oscuro, pues cantantes como Donzelli, habían comenzado esa transformación estética en el canto antes de cualquier tipo de descripción teórica. Pero el uso era de ambos timbres, dependiendo la coloración o el tono expresivo de la pieza a interpretar y no se restringía al timbre oscuro que se encontraba como novedad. En primer término, el autor describe las cualidades de cada timbre y ciertas acepciones relacionadas con la vocalidad idiomática francesa e italiana:

El timbre claro comunica al registro de pecho un carácter metálico y brillante. En Francia este carácter es llamado impropriamente voz blanca, cuando sería mejor llamarlo color o timbre blanco. Esta expresión fue tomada de los italianos y alude a las voces de las mujeres y los niños. Por una falsa idea sobre los timbres vocales, en Francia se le llama voz blanca al timbre claro, así como se llama voz mixta al timbre oscuro... El timbre oscuro, por el contrario, produce un sonido pleno y redondo. Es sólo mediante este timbre que el cantante puede comunicar a su voz todo el volumen de que es susceptible (remarco que hablo de volumen y no de la fuerza o del brillo). Este timbre llevado a la exageración vela los sonidos, los sofoca, los torna roncós y sordos.³²⁹

328 *Ibid*, p. xiii: *De même que la voix est soumise à la distinction des registres, de même elle l'est encore à l'action inévitable des timbres. Nous appelons TIMBRE le caractère propre et variable à l'infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction de l'intensité. Lorsque le larynx produit un son, le pharynx s'en empare dès qu'il est émis et le modifie.*

329 *Ibid*: pp. xiii-xiv: *Le timbre clair communique au registre de poitrine beaucoup d'éclat et de brillant. En France, on exprime ce caractère par le nom impropre de voix blanche; il serait mieux de dire timbre blanche. Ce mot signifiait, pour les Italiens, à qui on l'a emprunté, la voix des femmes et des enfants. Par une fausse idée des timbres, en France, on appelle voix blanche le timbre clair, comme on appelle voix mixte le timbre sombre.*

García está considerando las infinitesimales partes que pueden variar al momento de la fonación y con ello la variación del timbre en sus particularidades. Este tratado se convirtió en la primera referencia sobre la fisiología del aparato vocal, aún antes de la invención del laringoscopio, pues es resultado de análisis muy detallados que no se reportan en ningún otro escrito de su presente o su pasado:

Es indudable, basándonos en nuestras observaciones, que las formas, los diámetros, la tensión de las paredes de la faringe, las diferentes longitudes que afectan el tubo vocal, son indispensables para la producción de los timbres. Estas condiciones están determinadas por: 1o las diferentes posiciones de la laringe. 2o los movimientos correspondientes del velo del paladar. En efecto la laringe sirve de base al tubo vocal, debe necesariamente elevarse o abatirse para permitir que el tubo se reduzca o se alargue y varíe su forma, su diámetro y las tensiones de sus paredes.³³⁰

García también reporta la construcción del timbre oscuro, que coincide en el movimiento descendente de la laringe con Blanchet. Se concluye que la transformación del canto hacia la estética del repertorio del siglo XIX, comenzó en la práctica escénica cotidiana del repertorio del siglo XVIII, que ya presentaba grandes retos técnicos para las voces que no se habían entrenado desde la niñez, como los grandes maestros castrados. Esta descripción sobre la conformación del aparato vocal para la ejecución del timbre oscuro también, se puede considerar la más detallada de su época, aunque tiene completa vigencia por haber alcanzado la capacidad técnica para el repertorio, que sigue siendo paradigma del arte del canto. Por el tipo de descripción, se comprende que la forma de cantar con esta mecánica es una constante necesaria, lo que dejaría atrás el canto ornamentado de la escuela italiana del pasado, para asumir una nueva estética de mayor diámetro y volumen vocal:

La distinción de los timbres, como ya se ha mencionado, se percibe a partir del re2. A partir de dicha nota, el velo del paladar se levanta hasta cerrar plenamente la abertura posterior de las fosas nasales, y la lengua aplanada en su base con

330 Ibid, p. xiv: Il n'est nullement douteux, d'après nos observations, que les formes, les diamètres, la tension des parois, les diverses longueurs qu'affecte le tube vocal sont indispensables pour la production des timbres; ces conditions sont elles mêmes déterminées; 1o par les différentes positions du larynx; 2o par les mouvements correspondants du voile du palais. En effet le larynx servant de base au tube vocal doit nécessairement s'élever ou s'abaisser pour permettre à ce tube de se raccourcir ou de s'allonger, et de varier sa forme, son diamètre et la tension de ses parois.

*una forma profundamente acanalada por el descendimiento de la laringe. Así, la faringe toma la forma de una cavidad alargada y el cuerpo sonoro tendrá por consiguiente una forma larga, curvada en ángulo recto y estrechado. La columna de aire que se eleva verticalmente incide contra el velo palatino. Así, el sonido se produce redondo, lleno y obscuro, convirtiéndose en lo que se llama voz mixta o timbre oscuro.*³³¹

Antonio Cordero³³² (1858)

Se tiene nuevamente una opinión cautelosa de Cordero, quien no entra en detalles sobre el origen de los timbres. Se canta en uno o en otro registro y estos se modifican en el sentido que manifiesta García, la modificación de los registros, sin que se altere el mecanismo de origen. Reconoce que hay dos timbres principales, el claro y el oscuro, pero no ofrece ningún tipo de explicación sobre el mecanismo necesario, para ser capaz de hacer las modificaciones a los registros. Este autor, prefiere no adentrarse en las nuevas tendencias de su tiempo y permanece muy conservador en la tradición heredada de la vieja escuela italiana de los cantantes castrados:

*Con estos registros nos es dado emitir toda la extensión de la voz, o casi toda, ya de la una o de la otra manera, alternativamente. Lo que si concedo es, que dichos registros pueden modificarse, y que sus sonidos pueden emitirse más claros o más oscuros, más abiertos o más cerrados, más blancos o más opacos, o sea redondos los unos que los otros. Pero estas últimas modificaciones son secundarias y de consiguiente no alteran la esencia del mecanismo principal y primitivo, si bien lo modifican algún tanto. A estas modificaciones las llamamos timbres y las principales de estos son dos claro y oscuro. Se entiende por timbre claro, la modificación más blanca, más abierta o clara que puede obtenerse en cualquiera de los dos registros: y timbre oscuro a la modificación más opaca, más redonda u oscura, que puede resultar de la modificación de los mismos.*³³³

331 *Ibid*, p. xv: *La distinction des timbres, avons-nous dit, ne devient sensible que vers le ré2. A partir de cette note, le voile du palais se relève, pour le timbre sombre, jusqu'à fermer complètement l'ouverture postérieure des fosses nasales. La langue, dont la basse est entraînée par l'abaissement du larynx, s'est profondément cannelée. Alors le pharynx représente une voûte allongée et le corps sonore a reçu une forme longue recourbée à angle droit et assez resserrée. La colonne d'air qui s'élève verticalement frappe contre l'arcade palatine. Le son se fait entendre rond, plein et couvert ; c'est ce que l'on appelle la voix mixte, ou la voix sombrée.*

332 CORDERO, Antonio: *Escuela Completa del Arte del Canto en todos sus géneros y principalmente el dramático castellano e italiano*. Madrid: s/e., 1858

333 *Ibid*, p. 50

Francesco Lamperti³³⁴ (1864)

Este autor también reconoce dos tipos de timbre, que tienen en primera instancia semejanza con el concepto de García, porque uno describe una emisión clara. Se denominan “abierto y cerrado”, y hay una predilección por el timbre abierto para el estudio cotidiano. El argumento es que, la fonación con el fondo de la garganta abierta mediante la letra A, es más fácil guiar y corregir en caso de ser necesario y sobre esa posición, se pueden cantar las demás vocales:

P. ¿Cuáles son los timbres principales que tienen una acción de voz distinta? R. Hay dos timbres principales, es decir, abierto y cerrado. P. ¿Cuál es el mejor timbre para el estudio diario? A. El timbre abierto. P. ¿Por qué motivos se adopta el timbre abierto? R. Se adopta el timbre abierto porque con él se corrigen más fácilmente los defectos de la voz, se facilita la emisión de sonidos agudos, la voz es más clara y sobre todo no se cansa el órgano vocal. P. ¿Cómo se obtienen los sonidos de timbre abierto? R. Se obtienen poniendo en práctica los preceptos establecidos en el artículo 3 y manteniendo bien dilatada la parte posterior de la garganta con la vocal A. P. ¿Por qué indica la vocal A y no cualquier otra? R. Porque la vocal antes mencionada es la única que abre bien el fondo de la garganta, y porque cuando el alumno vocaliza claramente en la A le resulta muy fácil vocalizar sobre todas las demás vocales.³³⁵

Hasta el momento, se encontraba cierta concordancia con la literatura recién citada, pero no aparece ninguna descripción del timbre cerrado, por lo que no se puede trazar una línea paralela con el timbre oscuro. En adición a la falta de un concepto sobre el timbre, no hay una recomendación de cuándo ni cuando se deba usar. La justificación

334 LAMPERTI, Francesco: *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*. Milano-Napoli: R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, 1864.

335 *Ibid*, p. 4: D. *Quali sono i Timbri principali che hanno un'azione distinta della voce?*

R. *I Timbri principali sono due, cioè, l'aperto ed il chiuso.*

D. *Qual è il Timbro che conviene adottare per lo studio giornaliero?*

R. *Il Timbro aperto.*

D. *Per quali ragioni si adotta il Timbro aperto?*

R. *Si adotta il Timbro aperto perché con esso si correggono più facilmente i difetti della voce, si rende facile l'emissione dei suoni acuti, si fa sortire la voce più limpida e soprattutto non si stanca l'organo vocale.*

D. *Come si ottengono i suoni in Timbro aperto?*

R. *Si ottengono mettendo in pratica i precetti esposti nell'articolo 3° e tenendo bene dilatato il fondo della gola con la vocale A. (*)*

D. *Perché indicate la vocale A, piuttosto che un'altra qualunque?*

R. *Perché la vocale anzidetta è l'unica che faccia aprir bene il fondo della gola, e perché quando l'allievo vocalizza con chiarezza sull'A gli riesce assai facile di vocalizzare sopra tutte le altre vocali.*

usa el criterio expresado por Duprez, en su método que se debe usar la letra A y que no cambie en la letra O, porque esa sería una manera de quitarle vibración a las notas y perder su calidad de vibración para un teatro. Considera negativo el hecho de que la vocal A se haga más oscura en la mezcla con la letra O, lo que lleva ahora a una postura diferente a García, pues el timbre oscuro, lleva a redondear en una articulación vocal con la letra O. Lamperti parece mucho más cercano a la vieja escuela de los castrados, aunque García se asumía fiel seguidor de ella:

*Se dijo anteriormente que para el estudio es necesario adoptar el timbre abierto, pero este no debe confundirse con el timbre blanco y tosco. La emisión del timbre, como acertadamente observa Duprez, debe tomarse en la emisión del canto con la vocal A de la palabra anima, debe formarse en la parte posterior de la garganta y debe tenerse cuidado de que no cambie en O, porque esta inflexión arrastraría al timbre gutural, que puede dar a la voz un carácter más redondo en una sala, pero la vuelve muda y sin vibraciones en un teatro. Algo muy esencial a observar en la educación, especialmente de las mujeres, es el desarrollo de las notas medias, generalmente débiles en el sexo femenino y debilitadas y defectuosas aún más por el deseo de forzar las notas altas en las sopranos y las bajas notas en las contraltos. Salvo contadas excepciones, esta debilidad general en el centro de la voz es la que causa mayor daño a los artistas, que tienen que interpretar la mayoría de sus canciones con ella y sacar de ella los mayores efectos.*³³⁶

Julius Stockhausen³³⁷ (1884)

El autor utiliza criterios sobre la cualidad del timbre, que consiste a grandes rasgos en el timbre oscuro que se obtiene bajando la laringe de su posición de reposo y el timbre claro que se obtiene como resultado de

336 *Ibidem: Si disse più sopra che per lo studio fa duopo adottare il Timbro aperto, ma questo non va confuso col Timbro bianco e sguajato. L' emissione del Timbro, come opportunamente osserva Duprez, dev'esser presa nell'emissione del canto colla vocale A della parola anima, deve formarsi nel fondo della gola, e vuolsi far attenzione che non si cambi in O, poichè tale inflessione trascinerrebbe al timbro gutturale, locchè potrà dare alla voce un carattere più rotondo in una sala, ma la rende muta e senza vibrazione in un teatro. Cosa essenzialissima da osservarsi nell'istruzione, specialmente delle donne, è lo sviluppo delle note di mezzo, generalmente deboli nel sesso femminile, e rese ancora più deboli e difettose dalla smania di forzare gli acuti nei soprani ed i bassi nei contralti. Fuori di poche eccezioni, questa debolezza generale nel centro della voce è quella che torna di maggior danno alle artiste, dovendo esse eseguire appunto col medesimo la massima parte dei loro canti, e trarne con quello i maggiori effetti.*

337 STOCKHAUSEN, Julius: *Method of singing*. Translated into English by Sophie Löwe. London: Novello and Company, 1884.

una laringe más alta que la posición de reposo. La premisa es clara, en movimiento ascendente de la voz se debe articular la fonación descendiendo la laringe, mientras que en movimiento descendente de la voz, estando en el registro agudo, la laringe se debe posicionar un poco más alta que en la posición del habla. También menciona la función de la epiglotis, que debe taponear lo más posible la salida del aire al momento de la fonación para que se comprima y la velocidad del aire de salida sea mayor y con ello, obtener frecuencias de vibración más rápidas y mejor calidad estética de la voz. La comparación con el corno francés resulta muy ilustrativa:

*Naturalmente, los registros se superponen entre sí. Los dos registros principales de cada voz tienen muchas notas en común, que pueden igualarse fácilmente con una posición fija de la laringe. La combinación del registro de pecho y falsete se puede lograr en ascendente utilizando la cualidad sombría, en descendente utilizando una cualidad de tono clara. En este caso el funcionamiento de la epiglotis es inconfundible. Para las vocales profundas, O, OE, U, Ü, parece cubrir la laringe como un amortiguador. Actúa casi como la mano en la campana de un corno francés cuando produce notas cerradas.*³³⁸

Manuel García³³⁹ (1894)

En su último trabajo García da una explicación aún más detallada de la mecánica de los timbres comenzando con su propia definición publicada años atrás. Se mencionan diversas partes del aparato fonatorio y como su articulación entre si dan como resultado un sinfín de variedades de colores expresivos. De una manera muy incluyente, incorpora los términos que usan otros autores, posiblemente en una intención de unificación de criterios, necesaria en la terminología del canto. También comenta sobre el manejo de la altura del paladar blando y de la altura de la laringe, los cuales guardan una relación de proporcionalidad en movimientos contrarios: si sube la laringe, el paladar

338 *Ibid*, p. 13: *The registers naturally overlap each other. The two chief registers of every voice have many notes in common, which can easily be equalized with a fixed position of the larynx. The blending of the chest and falsetto register can be achieved in ascending by using the sombre quality, in descending by using a clear quality of tone. In this instance the working of the epiglottis is unmistakable. For the deep vowels, O oe U ü, it seems to cover the larynx like a damper. It acts almost like the hand of a player of the French horn when he produces closed notes.*

339 GARCÍA, Manuel: *Hints on Singing. Translated from the French by Beata García.* London: E. Schuberth & Co., 1894.

blando tiende a bajar, pero si el paladar blando sube la laringe tiende a bajar. En este último movimiento muscular, se resume la acción de los timbres para la expresión artística en el canto, pero más importante, para la salud del instrumento vocal:

P. *¿Qué se entiende por timbre?*

R. *Cada sonido de la voz puede adquirir una infinita variedad de matices además de la intensidad. Cada uno de estos es un timbre.*

P. *¿Qué produce la variedad de timbre?*

R. *Son dos, primero, las causas permanentes que afectan la voz de cada individuo, tales como la constitución, edad, salud o enfermedad del aparato vocal; en segundo lugar, a la acción de la glotis; tercero, a los cambios de forma en el tubo que atraviesan los sonidos.*

P. *¿Puedes explicar estos cambios?*

R. *La trayectoria del sonido, al estar formada por partes elásticas y móviles, varía sus dimensiones y formas de infinitas maneras, y cada modificación -incluso la más mínima- tiene una influencia correspondiente y definida en la voz.*

P. *¿Cómo puede un estudiante seleccionar entre estas complejidades del timbre?*

R. *Los timbres pueden dividirse en dos clases, los claros (brillantes) o abiertos y los oscuros o cerrados. Estas dos cualidades opuestas se obtienen principalmente a través de la laringe y el paladar blando. Los movimientos de estos dos órganos son siempre en dirección contraria. La laringe sube cuando el paladar blando baja, y cuando la laringe baja, el paladar blando sube. La bóveda alta produce los timbres oscuros, el arco inferior los claros. El arco se eleva cuando estamos en el acto de bostezar y baja cuando estamos en el acto de tragar.³⁴⁰*

340 *Ibid*, p. 11: *Q. What is meant by Timbre?*

A. Every sound of the voice may assume an infinite variety of shades apart from intensity. Each of these is a timbre.

Q. What produces the variety of timbre?

A. They are due, first, to permanent causes that affect the voice of each individual, such as the constitution, age, health or disease of the vocal apparatus; secondly, to the action of the glottis; third, to the changes of form in the tube which the sounds traverse.

Q. Can you explain these changes?

A. The path of the sound, being formed of elastic and movable parts, varies its dimensions and forms in endless ways, and every modification -even the slightest- has a corresponding and definite influence on the voice.

Q. How is a student to select from among these intricacies of timbre?

A. The timbres may be divided into two classes, the clear (bright), or open, and the dark or closed. These two opposite qualities are obtained principally through the agency of the larynx and the soft palate. The movements of these two organs are always in a contrary direction. The larynx rises when the soft palate falls, and when the larynx falls, the soft palate rises. The high vault produces the dark timbres, the lower arch the clear ones. The arch rises when we are in the act of yawning and falls when we are in the act of swallowing.

Conclusiones

El acceso a la traducción parcial de documentos de primera mano, procedentes del siglo XVIII y XIX sobre el arte del canto es en sí, una experiencia embriagadora, pues economiza gran cantidad de tiempo empleado normalmente en la selección de la bibliografía, en la detección del contenido de temas de interés, en la traducción de diferentes idiomas y en la concatenación de información proveniente de diferentes fuentes. Es una tarea pendiente, la traducción total al español y la edición crítica de casi todos los tratados y métodos citados, esto para su estudio y análisis en el medio académico latinoamericano, pues independientemente de su valor histórico, su contenido en el conocimiento, en el desarrollo de la técnica vocal, ofrece bases certeras a los cantantes del presente sobre su decisión en la construcción de su propia técnica.

El estudio sobre la percepción social de la castración de niños para convertirlos en cantantes, es un tema que no ha sido referenciado desde los tiempos de Charles Burney en 1771. Tampoco las referencias de primera mano de los implicados en esta práctica se han difundido, para tratar de reconstruir el fenómeno de esta mutilación hecha en aras del arte. La información que proporciona Mancini, sobre su percepción como víctima de la castración, fue eliminada, incluso de la reedición de 1776 de su método en París. El conocimiento sobre la información de primera mano, escrita por el propio Mancini y referenciada en el presente trabajo, abre la posibilidad de nuevos campos de investigación sobre un tema muy poco explorado.

La producción de la tratadística del canto en Italia en el siglo XIX, fue de manera definitiva escasa, especialmente de las mujeres, pues sólo se encuentra el método de canto de Anna Maria Pellegrini Celloni de 1810, que fue auspiciada por un mecenas alemán. Sería imposible

tratar de hacer una medición de la participación y trascendencia de las mujeres en el desarrollo de la ópera en Italia, y por lo tanto, en todo occidente, sólo se puede concluir que el canto no podría concebirse sin la voz femenina. La falta de igualdad en oportunidades, también repercutió en una casi nula investigación en el canto, por parte de las mujeres y con ello se perdió la oportunidad de ampliar de manera más temprana el conocimiento y desarrollo del canto.

Las aportaciones que se encuentran en los métodos de las mujeres, son revolucionarias para el desarrollo en la interpretación de la nueva estética del canto en el siglo XIX. Pellegrini, metodiza y concluye los pasos en la formación de un cantante, que ya está sujeto a un entrenamiento supervisado desde la infancia, como los niños castrados: afirmar la emisión vocal mediante la emisión de notas largas, que le den solidez a la emisión; formar la completitud de la voz en cuanto a su sonoridad, calidad de timbre y flexibilidad; dominio del uso de la respiración, a través de la *messa di voce* y finalmente cultivar la agilidad, para ser capaz de ejecutar el canto ornamentado que estaba en boga en su tiempo.

La posición de la boca debe abrir, con naturalidad y en ningún momento menciona a la sonrisa como condición para el canto, por el contrario, se insiste en la naturalidad al momento de articular las palabras y eso no implica una sonrisa. La naturalidad en la articulación de las palabras da como resultado *un bell metallo di voce*, cuyo resultado no puede obtenerse sin la manipulación del tracto vocal, es decir, de los timbres. Se estaría hablando de criterios de coloración vocal más cercanos al criterio de García, que el *chiaroscuro* de la vieja escuela italiana, que tiene la premisa de la posición de la boca en forma de sonrisa.

Maria Anfossi en su tratado de 1837, considera los registros de la voz como la parte medular en la emisión vocal, esto heredado de la escuela de los maestros castrados, pero de manera un tanto sorpresiva considera el registro de pecho, como base para la construcción de la “voz mixta”, término que resulta un tanto revolucionario y similar al criterio de Gilbert Duprez, quien piensa que el registro más alto de las voces agudas como “mixto fuerte”. Se está examinando la unión de los registros, antes de que los tenores

pusieran de moda la estética del canto de los registros mezclados, con la preponderancia del registro más grave de su voz. También se inclina por una apertura de la boca de forma natural y espontánea, antes que recomendar la posición de la sonrisa. En esta sencillez, se pretende activar una propiedad que ya fue mencionada por Pellegrini, el *bell metallo di voce*, que se interpreta como una voz con los registros homogeneizados y más aún, el control de diferentes timbres, aunque no se conceptualizaban como tal.

El método de Mathilde Marchesi de 1887, aporta en especial reflexiones sobre la posición de la boca, en donde niega completamente la pertinencia del canto en una posición con la boca sonriente por considerarla absurda y contraria a las leyes de la acústica. Tomar esta postura de negación de una tradición tal en su condición de mujer, se puede considerar un acto de valentía. De igual forma, promueve una respiración intercostal, algo sobre lo que todavía había dudas y hacía permanecer en la tradición a muchos métodos contemporáneos a ella. Marchesi, fue alumna de Manuel Patricio García y es seguidora de todas sus conceptualizaciones, incluso de las más polémicas, como el *coup de glotte*, (golpe de glotis) criticado e incluso negado por muchos de sus contemporáneos y prácticamente olvidado en la actualidad, tema que es en definitiva ajeno a los métodos del pasado. Lo que hace una gran diferencia entre ese pasado y un presente con información desconocida en aquellos. Es la fisiología de la laringe para producción del sonido. Es contundente en su premisa para la emisión vocal, en donde asegura que mientras más firme sea la resistencia de las cuerdas vocales al aire que sale de los pulmones, la vibración se producirá en ondas más regulares, y por lo tanto el enriquecimiento del sonido será positivo, la espiración será más lenta y con ello incrementará la capacidad de hacer frases más largas, además de mantener la regularidad e igualdad del sonido. Es la explicación al principio de la producción de frases largas, mediante el control mental de la respiración, practicado por los maestros castrados. La claridad de esta explicación no ha sido superada, viene de una mujer y es un principio que todo aquel que se dedique al canto debería conocer.

En lo que se refiere a Mathilde Esteban y Vicente, se puede destacar su interés por formar la voz a partir del registro de pecho en las

mujeres, algo que no siempre es bien aceptado en el presente, pero tiene referencias también en María Anfossi años atrás. Este criterio fue ampliamente efectivo en su tiempo y no habría razón para considerarlo anacrónico o dañino para las voces femeninas, por el contrario, es un camino para firme seguimiento de la metodología de Anna Maria Pellegrini: afirmar la voz, formarla, conectarla con *la mesa di voci* y finalmente agilizarla hasta hacerla elástica.

En la interpretación del significado de la terminología usada, existe una gran concordancia, entre la vieja escuela italiana de los maestros castrados con los métodos del siglo XIX. Los adelantos en la ciencia, fueron justificando los postulados y preceptos expresados en los tratados y métodos, que sólo tuvieron como guía la construcción estética de la voz y un entrenamiento muy intenso desde la niñez. El cambio en los estilos de composición tuvo varios orígenes, entre ellos, la participación más constante de la voz del tenor como protagonista y con ello, la necesidad de explotar sus capacidades al máximo, en aras de la expresión dramática.

Respiración. En este mecanismo vital para la vida, es donde encontramos mayor intervención de personajes ajenos al canto. Del dominio legendario del aliento interminable de los cantantes del pasado, la historia abrió paso a los especialistas de la salud, para dar un carácter de investigación científica al tipo de respiración óptima para el canto. No se puede tener la seguridad de como hubiera evolucionado el canto, sin la intervención de las ramas de la medicina, pero para solventar el nivel de complejidad en el estilo florido del pasado, sólo fue necesaria la participación de los maestros de voz. De ninguna manera, se puede asegurar que los cantantes castrados (o cualquier otro) del pasado usaban una respiración alta o incompleta, cuando se describe su técnica, simplemente hubiera sido imposible cantar el fraseo de las obras vocales, de no existir un dominio del *fiato* más allá de lo común. Y el único precepto era el control de las frases, a través del cálculo mental de la cantidad de aire necesaria. Ni un sólo ejercicio de respiración, ningún movimiento muscular especial, solo la concientización y la voluntad de dominio de la función de la espiración a través de un entrenamiento de años.

Cuando la educación musical, ya no se hacía desde niños y más aún, cuando el aparato vocal sufría un crecimiento que hacía cambiar radicalmente el tipo de voz que producía, surgió la necesidad de entrenar al cuerpo de manera diferente si quería integrarse a la nueva estética del canto. A lo largo de una buena parte del siglo XIX, se insistió en una respiración que se aseguraba, provenía de la escuela de los maestros castrados, pero con la excepción del pecho levantado que es la única coincidencia, no hay evidencias en los métodos del pasado, que reporten el movimiento muscular de retraer la pared abdominal como método de respiración. Francesco Lamperti, es el único que menciona el término *appoggio* en 1864 y todavía no relaciona la acción del diafragma para el soporte de la emisión vocal. Después de la aparición de los estudios fisiológicos de los franceses, los métodos del siglo XIX, especialmente Manuel Patricio García, definió la construcción de la respiración completa como torácica. Es imposible saberlo, pues los estudios fisiológicos todavía no habían avanzado a ese punto, pero es probable que los maestros castrados, usaran ese tipo de respiración para solventar el estilo musical que es de ciclos muy regulares, con frases de cierta duración que se repiten constantemente, todo en una construcción gradual hacia la región aguda o la región grave de la voz, lo que permitía construir con cuidado el color de la voz y la unión de los registros.

La música belcantista e incluso la obra inicial e intermedia de Giuseppe Verdi, guardaban una forma de continuidad progresiva, aunque sin los adornos intermedios de las frases, lo que permitía también, tener un ciclo respiratorio más espontáneo y con mucho menos estrés, que el estilo de composición que comenzó a surgir a mediados del siglo XIX. La forma estética de las obras barrocas, clásicas y románticas se remplazaba por la imitación de la expresión cotidiana, obviamente no construida en formas regulares; los intervalos melódicos se hicieron más complejos y el ataque de notas más agudas que en el repertorio florido era frecuente, lo que contribuyó a la pérdida de ciclidad en el ritmo respiratorio. De ahí, se derivó un cierto rompimiento con la espontaneidad de la respiración para dar paso a mecanismos de vocalidad más complejos. El conocimiento de los métodos históricos, puede ser un parteaguas para retornar a una cultura vocal que vuelva

a encantar a un público cada vez más ajeno a la ópera, y a propiciar un desarrollo vocal más sólido en los jóvenes, que inician su carrera en el canto operístico.

La posición de la boca. Nada es tan representativo de la vieja escuela de canto que una boca sonriente como principio de la emisión. Se debe asegurar, que la boca se abra de manera que los dientes superiores estén a una distancia perpendicular de aproximadamente un dedo de distancia de los inferiores y el labio superior cubra más o menos la mitad de los dientes. Ambos labios, deben presionar los dientes para que la voz golpee una parte dura al salir y su volumen se multiplique. Mantener la separación de los dientes lo más regular posible, podrá hacer que se articulen las palabras acercando o separando los extremos de los labios. Cualquier alteración o mueca, dará como resultado la afectación de la voz. Y sin duda, es una posición que siempre traerá beneficios a un canto amable, con posibilidad de controlar tensiones y de articular adornos y resonancias claras. Sin embargo, los cambios fueron operando paulatinamente en los criterios de formación vocal, como en la unión de los registros, el tono expresivo y los timbres.

La construcción anatómica de las personas fue el detonante para considerar una apertura de la boca diferente, pero más que eso, la necesidad de dar un mayor diámetro vocal al repertorio cada vez más exigente en volumen y extensión. Ante esta situación, los autores comenzaron a expresar lo que seguramente era una realidad en la vida teatral: “la sonrisa estereotipada de los viejos italianos debe considerarse cosa del pasado.” Por lo tanto, la tendencia general cambió de la boca sonriente, posición que requiere la letra E, a una boca en posición de la letra A, aunque no quedaba claro que se producía un buen cierre de glotis y un espacio mayor de la parte interna de la boca. Esta práctica se comenzó a ejecutar de manera muy espontánea, pero desafortunadamente se fue corrompiendo hasta llegar a extremos de deformación del rostro y por ende de la voz.

Los registros de la voz. Se puede afirmar, que el concepto de registros fue la base angular sobre la que se construyó toda una escuela occidental para el cultivo de la voz. Existe también, gran coincidencia sobre su conceptualización entre los siglos XVIII y XIX,

en cuanto a la percepción sonora y el tipo de procedimientos para unir los registros como un sonido homogéneo. Algunos autores consideran que, existen básicamente dos registros en las voces, otros que existen tres, otros consideran que eso depende del tipo de voz, puesto que las voces graves de varones pueden cantar en un solo registro, las voces agudas de varones en dos y las mujeres en tres. De alguna manera todos tienen razón, porque se está percibiendo auditivamente a una misma fuente sonora, que produce diferentes tipos de sonidos y el objetivo es optimizar y potencializar toda la capacidad de esa fuente, para que todas las variantes de vibración se unifiquen. Es hasta Manuel García como se llega a conceptualizar el término a partir de la fisiología del aparato vocal, aunque sin una verificación comprobable, lo que seguía dejando al imaginario suponer todo tipo de teorías sobre la voz. Es hasta la invención del laringoscopio, cuando se tiene la certeza del mecanismo laríngeo para la producción de la voz y eso permite replantear con precisión los antiguos postulados; nada había lejano al presente, ni se contraponía a la manera de cantar repertorios de exigencias técnicas diferentes, puesto que la unión de los registros seguía siendo la prioridad.

La mesa di voce. Este puede ser considerado el único término invariable en su significado, a lo largo de su primera mención y hasta el día de hoy. Y es que precisamente, su significado es tan simple que no hay posibilidad de hacer diferentes interpretaciones: se inicia la emisión de la voz en *pp*, se incrementa el volumen hasta llegar al *ff* y se decrece el volumen hasta llegar nuevamente al *pp*. En más de una ocasión, se ha recomendado que todos los ejercicios estén bajo la supervisión de un maestro experto y este ejercicio tan fácil en apariencia, guarda uno de los principios mecánicos más importante en la construcción de la voz ideal, si se toma este ideal como una emisión espontánea natural, en el sentido, que el cantante sienta su propia voz sin afectaciones, y que no muestre signos de fatiga a lo largo de su extensión, con los registros unidos en un color homogéneo. Para que esto realmente ocurra, y es algo tan obvio que no se explica con cuidado en ningún método consultado, la calidad de la emisión vocal, se debe garantizar con un ataque en donde la voz tenga la misma calidad en su emisión, más suave y de menos volumen que en la de

mayor volumen. El principio es que, si una nota no se puede cantar *pp* con la misma que cuando se canta *forte*, no está bien construida y las razones pueden ser múltiples: la presión espiratoria, la mecánica laríngea o la conformación tímbrica. Es decir, la *mesa di voce* estuvo siempre ligada a la mecánica respiratoria y a la producción de registros y timbres, aún sin estar conceptualizadas estas últimas, por lo que debe seguir considerándose como una herramienta invaluable en la construcción de la vocalidad históricamente comprobada como eficaz y estéticamente apropiada.

El timbre. Este término tan característico del siglo XIX y del repertorio, que exigía una extensión mucho mayor en los extremos de la voz, especialmente en el registro agudo, tiene en la actualidad un significado diferente. Hoy en día, el timbre se refiere a la cualidad que le brinda a la onda fundamental, el criterio de identidad o reconocibilidad mediante la vibración continua de las ondas, que de ella se derivan; dichas ondas se denominan armónicos y son múltiplos de la onda fundamental. En la voz del cantante, el timbre se compone también del sonido básico, o sea la onda fundamental, y las ondas derivadas que se producen en el tracto vocal denominadas *formantes*. Y aunque el estudio de ese tema no es el objetivo del presente trabajo, sí permite entender, como la intuición y el entendimiento auditivo estaba tan desarrollado que no necesitaba una explicación netamente científica para percibir que se comprendía el fenómeno de la producción vocal. La glotis produce la onda fundamental y el tracto vocal actúa como cámara de resonancia, misma que se puede adaptar a “infinitas” formas por su cualidad elástica, como lo describió García. Como resultado de esas adaptaciones, que el cantante va entrenando mediante la práctica, la onda fundamental se deriva en ondas que el oído aprende a distinguir si son aptas estéticamente. El timbre se clasifica en el siglo XIX como claro y oscuro, por lo que no puede dejarse de lado, su relación con el criterio del *chiaroscuro* nacido en la escuela de los castrados en el siglo XVIII. Se puede recordar que este término, estaba más relacionado con las dinámicas, pero por la descripción del término relacionado con la luminosidad, se puede suponer que los colores expresivos también se tomaron en cuenta para la descripción de un fenómeno vocal, que no había entrado en

ningún tipo de teorización. Manuel García analizó y sistematizó el procedimiento de la manipulación de la altura de la laringe, para producir los diferentes tipos de timbres. Esto llegó hasta el punto de la consolidación, de la unión de los registros a través de la articulación de ambos mecanismos. Hasta el día de hoy, este procedimiento es vigente, aunque no haya evidencias en la tratadística del pasado, sobre temas como “la resonancia” o “la máscara”, por mencionar un par de ejemplos comunes en la terminología cotidiana actual.

En este recorrido bibliográfico, se han verificado los términos y procedimientos para la construcción de la técnica vocal, que solventó la ejecución del repertorio operístico más complicado de la historia, pasando desde el canto florido del barroco hasta el voluminoso canto wagneriano y verista. Todo el periodo referenciado, fue considerado en algún momento como una era dorada, aunque en su presente se considerara una continua decadencia, algo que resulta muy difícil de comprender, pues los estilos vocales no podrían considerarse disminuidos respecto a sus predecesores, diferentes sí, pero no decadentes. A pesar de cualquier tipo de condena histórica, el estudio y conocimiento de ese pasado, nos da la certidumbre de que cada estilo de composición aportó nuevos retos a la vocalidad, sin que por ello haya menguado la cantidad y calidad de nuevos cantantes, capaces de solventar cada dificultad en el camino de la interpretación.

Toda esa sabiduría está vertida en los documentos que se han estudiado, es una tarea inacabada desentrañar cada misterio y hacer nuevas interpretaciones sobre los postulados de cada método, pues seguramente se podrían encontrar sorpresas agradables.

Bibliografía Histórica

AGRICOLA, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst* (1757). Re-impr. Kassel: Bärenreiter, 2002.

APRILI, Sig. D. G. *The Modern Italian Method of Singing with a Variety of Progressive Examples and Thirty-Six Solfeggi*. London: Rt. Birchall, at his Musical Circulating Library, 133 New Bond Street, c. 1791.

ANFOSSI, Maria: *A theoretical and practical treatise on the art of singing. Trattato teorico-pratico sull'arte del canto*. London: Published by the authoress, c. 1837.

BATAILLE, Ch. : *Nouvelles Recherches sur la phonation*. Paris : Victor Masson et fils, 1861.

BENNATI, Francesco : *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine*. Paris: Chez J. B. Baillièrre, Libraire, 1832.

BLANCHET, Jean : *L'Art du chant*. Paris: Dessaint & Saillant, rue S. Jean de Beauvais, 1755.

CACCINI, Giulio: *Le Nuove Musiche*. Firenze: Appresso I Marescotti, 1601.

CLÉMENT, Félix, LAROUSSE, Pierre : *Dictionnaire des Opéras*. Paris : Administration du grand Dictionnaire Universel Rue Montparnasse 19, 1881.

CORDERO, Antonio: *Escuela Completa del Arte del Canto en todos sus géneros y principalmente el dramático castellano e italiano*. Madrid: s/e., 1858.

CRESCENTINI, Girolamo: *Raccolta di Esercizi per il Canto all'uso del Vocalizzo con Discorso Preliminare*. Paris: Au Mont d'Or, Rue Saint Honoré, No 123, près de celle des Poulies, 1762-1846.

CRIVELLI, Domenico: *L'ARTE DEL CANTO ossia Corso completo d'Insegnamento sulla coltivazione della Voce*. Londra: Pubblicato dall'Autore, 71 Upper Norton Street Portland Place, c. 1841.

DE LA MADELAINE, Stephen: *Fisiología del Canto* (Puesta en castellano por Don Eduardo Domínguez, director del *Mundo Musical*). Barcelona: Imprenta musical de D. José Vilar y de Mas, calle de san Pablo núm. 84, 1845.

DONZELLI, Domenico: *Esercizi giornalieri di canto basati sull'Esperienza di molti Anni*. Milano: Ricordi, 1839.

DUPREZ, Gilbert: *L'Art du Chant Methode Complete*. Berlin: Schlesinger, Buchen Musikhandlung, 1846.

ESTEBAN Y VICENTE, Matilde: *Nociones Elementales de la Teoría del Canto*. Salamanca: Esteban-Hermanos, Impresores, 1892.

GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant*. Paris: E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840.

GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant en deux parties. (Première Partie, Deuxième Édition. Seconde Partie, Première Édition)*. Paris : E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1847.

GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant en deux parties. (Première Partie 3^o Édition)*. Paris et Londres: Chez Brandus, successeurs de E. Troupenas, 1851.

GARCIA, Manuel: *Exercices pour la voix (avec un Discours Préliminaire)*, Paris: Pb. Petit, 1824.

GARCÍA, Manuel: *Hints on Singing. Translated from the French by Beata García*. London: E. Schuberth & Co., 1894.

GARCÍA, Manuel: *Observations on human voice*. London: Communicated by Dr. Sharpey, Sec. R.S., Received March 22, 1855.

HERBST, Johann Andreas: *Musica moderna prattica over maniera di buon canto*. Frankfurt: Müller, 1653.

JOAL, Joseph (Dr) : *De la Respiration dans le chant, par le Dr. Joal*. Paris : Rueff et C., Editeurs, Boulevard Saint-Germain 106, 1893.

LABLACHE, Luigi : *Méthode complète de chant ou analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût*. Paris : 1840.

LAMPERTI, Francesco: *Guida Teorico-Pratica-Elementare per lo studio del canto*. Milano: Ricordi, 1864.

LAMPERTI, G. B.: *The Technics of Bel Canto. (Translated from the German by Dr. Theodor Baker)*. Berlin: Albert Stahl, 1905. New York: G. Schirmer: 2012.

LAMPERTI, Giovanni Battista: *Vocal Wisdom*. New York: William Earl Brown, 1931.

LEMAIRE, Théophile, LAVOIX, Henry : *Le Chant, ses principes et son Histoire*. Paris: Heugel et Fils, 1881.

LEHMANN, Lilli: *How to sing*. New York: The MacMillan Company, 1914.

LÓPEZ REMACHA, D. Miguel: *Arte de Cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. S/Localión: Don Benito Cano, 1779.

MANCINI, J. B. : *L'Art du Chant Figuré. Maître de Chant de la Cour Impériale de Vienne, e Membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne;*

Traduit de l'Italien par M. A. Désaugiers. Paris: Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Saint-Severin, 1776.

MANCINI, Giambattista: *Pensieri, e Riflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato.* Vienna: Nella Stamparia di Ghelem, 1774.

MANDL, Louis, DE LA FATIGUE DE LA VOIX DANS SES RAPPORTS AVEC LE MODE DE RESPIRATION. (Gazette médicale de Paris, 1855.)

MANDL, Louis : *Hygiène de la voix parlée ou chantée : suivie du formulaire pour le traitement de la voix.* Paris : J. B. Baillièere et fiels, Heugel et Cie. 1876.

MANNSTEIN, Heinrich F. *Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit.* Leipzig: Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1845.

MANNSTEIN, Heinrich F.: *Das Système de la grande Méthode de Chant de Bernacchi de Bologne.* Dresde et Leipzig: Chez Arnold, Libraire, c. 1834.

MARCHESI, Mathilde: *A Theoretical & Practical Vocal Method.* New York: Dover Publications, Inc., 1970.

MARCHESI, Mathilde: *Méthode du chant théorique et pratique.* Paris: L. Gris. Éditeur, Place St. Augustin, 1887.

MENGOZZI, Bernardo: *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris en 3 parties.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, c. 1803.

PELLEGRINI CELONI, Anna Maria: *GRAMMATICA o siano regole di ben cantare.* Leipzig: F. Peters Bureau de Musique, c. 1802.

PÉREZ DE ALBENIZ, Mateo Antonio: *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua.* S/ Locación: en la imprenta de Antonio Undiano, 1802.

PERRINO, Marcello: *Osservazioni sul canto*. Napoli: Dalla Tipografia di Angelo Trani, 1810.

QUICHERAT, Louis : *Adolphe Nourrit, sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance, par L. Quicherat*. Tome Premier. Paris: Librairie de L. Hachette et C, 1867.

RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Mariano: *A collection of Forty Exercises or Studies of Vocalization, with an Accompaniment for the Piano Forte preceded by Observation on the Art of Singing and upon the Organical & Material Part of the Voice*. London: S. Chappell, s/a.

STOCKHAUSEN, Julius: *Method of singing*. Translated into English by Sophie Löwe. London: Novello and Company, 1884.

TOSI, Pierfrancesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723.

YELA DE LA TORRE, Emilio: *La Voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación, según los principios de la Física, la Anatomía y la Fisiología*. Madrid: Establecimiento tipográfico de B. Vicente, Cuesta de Santo Domingo, núm. 10, 1872.

Complementaria

ALIER, Roger: *Diccionario de la Ópera*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007.

ALVIRA, José María: *Schola cantorum: estudio teórico práctico de la manera de enseñar y aprender a cantar como cantaban los que cantaron*. Madrid: imp. Torrent, 1940.

BAÑO, Fernando: *“La Antitécnica.: la impostación vocal: ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales”*. Madrid: Alpuerto, 2003.

BASSO, Alberto: *La época de Bach y Haendel*. Madrid: Turner Libros, S.A. 1999.

BEGUELLI, Marco: *I trattati di canto italiani dell'Ottocento (Tesis Doctoral)*. Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1995.

BARBIER, Patrick: *Historia de los Castrati*. Argentina: Javier Vergara Editor S.A., 1990.

BLOEM-HUBATKA, Daniela: *The Old Italian School of Singing: a theoretical and practical guide*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.

BORCHARD, Beatriz: "Pauline Viadort". Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponible en: www.oxfordmusiconline.com

CANUYT, Georges: *La voz*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina, S. A., 1955.

CARPENEDO, Cecilia: *Studio sul termine "Registro". Il caso di Violetta ne "La Traviata"*. Venezia, Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello", 2008.

CELLETTI, Rodolfo: *A History of Bel Canto*. New York: Oxford University Press, 1991.

CELLETTI, Rodolfo: *La vocalità al tempo de Tosi*. Nuova Rivista Musicale Italiana. Anno 4, 1967.

CELLETTI, Rodolfo (Direttore): *Le Grandi Voci, Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*. Cernusco: Istituto per la Collaborazione Culturale, Industrie per le Arti Grafiche Garzanti-Verga, 2001.

CUARTERO, Arturo: *Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*. Barcelona. Labor. 1959.

DAVIES, James Q: *Romantic Anatomies of Performances*. Los Angeles: University of California Press, 2014.

DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, VILLORIA MORILLO, Mario: *La práctica del canto según Manuel García. Ejercicios y Arias de Ópera del*

Tratado Completo del Arte del Canto. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

DI STEFANO, Giuseppe: *El arte del canto*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S. A., 1991.

DUEY, Philip: *Bel Canto in its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*. New York: Da Capo Press, 1951.

FARGAS Y SOLER, Antonio. *Diccionario de la Música*. 1853.

FERRANTI, Taylor: *A historical approach to training the vocal registers: Can ancient practice foster contemporary results? An monograph Crane School of music, 1996*. Boston Conservatory, 1999.

FERRER SERRA, Joan S.: *Teoría y práctica del canto*. Barcelona: Empresa Editorial Herder S. A., 2001.

FRANCIS, KIMBERLY, and SOFIE LACHAPELLE. "The Medical and the Musical: French Physiology and Late Nineteenth-Century Operatic Training." *Cambridge Opera Journal*, vol. 28, no. 3, 2016, pp. 347–62. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26291250>. Accessed 15 Oct. 2023.

GARCÍA, Manuel: *Tratado completo del arte del canto. Traducción, edición crítica y notas de Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria Morillo*. Stuttgart: Edition Reichenberger-Kassel, 2012.

GARCÍA-TAPIA, Antonio: *Manuel [Patricio] García. Su influencia en la laringología y en el arte del canto*. Madrid: Nicolás Moya, 1905.

GROVE, George: *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Stanley Sadie, 1992.

HINES, Jerome: *Great Singer son Great Singing*. New York: Limelight Editions, 1982.

HINES, Jerome: *The Four Voices of Man*. New York: Limelight Editions, 1997.

KELSEY, Franklyn: *The Foundations of Singing*. London: Williams & Norgate, 1950.

LATHAM, Alison: *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México D. F. Fondo de Cultura Económica, 2008.

LAURI-VOLPI, Giacomo: *Voci Parallele*. Milano: Officine Grafiche Aldo Garzanti, 1955.

LÁZARO, Hipólito: *Mi método de canto*. Barcelona: Agustín Núñez, París 208, 1947.

MACKINLAY STERLING, Malcom: “*García the centenarian and his times*”. New York: Da Capo Press, 1976.

MACKINLAY STERLING, Malcom: “*Life and labors of Manuel García*”. The New York Times, 19 de enero de 1909.

MANÉN, Lucie: *Bel canto the teaching of the Classical Italian Song-Schools, its Decline and restoration*. New York: Oxford University Press, 1997.

MANSION, Madeleine: *El Estudio del Canto*. Buenos Aires: Ricordi, 2002.

MARAFIOTI, Mario: *Caruso's Method of Voice Production. The Scientific Culture of the Voice*. New York: Dover Publication Inc., 1881. Originally published in 1922 by D. Appleton & Co., New York.

MARCHESI, Mathilde: *Marchesi and music: passages from the life of a famous singing teacher*. New York: da capo Press, 1978.

MATHEOPOULOS, Helena: *Bravo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S.A., 1987.

MILLER, Richard: *National Schools of Singing*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1997.

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

MILLER, Richard: *Solutions for Singers. Tolls for every performer and teacher*. New York: Oxford University Press, Inc., 2004.

MILLER, Richard: *The Structure of Singing*. London, Collier Macmillan Publishers, 1986.

MORALES VILLAR, María del Coral: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la Música Lírica (Tesis Doctoral)*. Granada: Universidad de Granada, 2008.

PLEASANTS, Henry: *The Great Singers: From the Dawn of Opera to Our Own Time*. New York: Simon & Schuster, 1970.

RADOMSKI, James: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Sara Ruiz. (trad.). Madrid, ICCMU, 2002.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón: *Temas del canto. El aparato de fonación (cómo es y cómo funciona)*. Madrid: Real Musical, 1989.

REGIDOR ARRIBAS, Ramón: *Temas del canto. La clasificación de la voz*. Madrid: Real Musical, 1979.

REPARAZ de, Carmen: *María Malibrán*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

ROSELLI, John: *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*. New York: Cambridge University Press, 1992.

RUFFO, Titta: *My Parabola, The Autobiography of Titta Ruffo (Translated by Connie Mandracchia DeCaro with Collector's CD and photographs)*. Dallas: Baskerville Publishers, Inc., 1995.

SAGARMÍNAGA, Joaquín Martín de: *Diccionario de Cantantes Líricos Españoles*. Madrid: Acento Editorial, 1997.

SEIDNER, Wolfram, WENDLER, Jürgen: *La voz del cantante. Bases foniatricas para la enseñanza del canto*. Berlín: Editorial Henschel, 1982.

SEGRE, Renato-NAIDICH, Susana: *Principios de foniatria para alumnos y profesionales del canto y dición*. Buenos Aires: Medica Panamericana, 1987.

STARK, James: *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2000.

SEGHERS, René: *Franco Corelli, Prince of Tenors*. New York: Amadeus Press, an imprint of Hal Leonard Corporation, 2008.

SMITH, Michael Lee Jr. *Adolphe Nourrit, Gilbert Duprez, and the high C: The influences of operatic plots, culture, language, theater design, and growth of orchestral forces on the development of the operatic tenor vocal production* (2011). UNLV eses/ Dissertations/Professional Papers/Capstones. Paper 1273.

TINTORI, Giampiero: *L'Opera Napoletana*. Milano: Ricordi, 1958.

TORRAS, Ramón: *Escuela castellana de canto: método de enseñanza*. Valladolid: Maxtor, 2005, pp.72-101.

VIÑAS, Francisco: *El Arte del Canto*. Barcelona: Salvat Editores, 1963.

V. PALISCA, CLAUDE: *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1991.

VEST, Jason Christopher: “*Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez, and transformations of tenor technique in the early nineteenth century: historical and physiological considerations*” (2009). University of Kentucky Doctoral Dissertations. Paper 705. http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/705.

VIÑAS, Francisco: *El Arte del Canto*. Barcelona, Salvat Editores, 1963.

WALTER HILL, John: *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2008.

El Arte del Canto

Terminología sobre técnica vocal de los tratados de canto
de los castrados y su relación con métodos de canto del siglo XIX

de Salvador Ginori Lozano

e-book

se terminó de editar en el mes de octubre del año 2024,
en la Editorial y Librería Universitaria.

Formación y Diseño: Mónica Magaña

Portada: Giovanni Hernández

Jefe de Editorial y Librería Universitaria:

Dr. Ricardo Vega Tavera



Difusión
Cultural y
Extensión
Universitaria

Salvador Ginori Lozano, Bajo-barítono

En su infancia formó parte del Coro de los Niños Cantores de Morelia. Inició su educación vocal como adulto con el tenor Norberto Agüeros en la Escuela Popular de Bellas Artes.

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de las Rosas como cantante bajo la dirección de Hugo Barreiro. Posteriormente se tituló como el primer musicólogo del estado de Michoacán. Cuenta también con la Maestría en Artes de la Universidad de Guanajuato y el Doctorado en Artes de la misma Institución en donde obtuvo el Mérito Universitario 2017 por la mejor trayectoria académica de generación y mención Summa cum Laude a su trabajo de tesis.

Ganador del premio In Memoriam Antonio Dávalos en el Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli celebrado en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México en el año de 1996. También ha sido acreedor a premios del FONCA y FOESCAM como representante del Ensamble Enrico Caruso. Ha participado en el Michigan Opera Theatre y en Austin, Texas en diversos roles operísticos. Publicó en 2009 el libro “Los agustinos y la música en la colonización de Michoacán” en la Serie Patrimonio Artístico de Michoacán y en 2020 el libro “De la estética vocal de los castrados hasta finales del siglo XIX” bajo el sello editorial del Archivo General de la Nación.

En el terreno de la administración se ha desempeñado como director de la Facultad Popular de Bellas Artes y como Secretario de Cultura del Estado de Michoacán.

En la actualidad es director del Taller de Ópera de Facultad Popular de Bellas Artes y es Investigador Nacional Nivel I del Sistema Nacional de Investigadores del Conahcyt.