

Música oral del Sur

+

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 10 Año 2013

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAandalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)
M^a ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
M^a JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

EL MARQUÉS DE ALTA-VILLA (1845-1909) Y SU MÉTODO COMPLETO DE CANTO (1905): LA ESCUELA LÍRICA FRANCESA EN ESPAÑA

María del Coral Morales-Villar

Musicóloga, Profesora Superior de Canto y Licenciada en Derecho. Profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén. Obtuvo en 2008 el título de Doctor con la Tesis titulada Los tratados españoles de canto durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica (Universidad de Granada). Directora del Programa Formativo para jóvenes cantantes "Jaén Ópera Joven" de la Universidad de Jaén.

Resumen:

Método completo de canto (1905) del Marqués de Alta-Villa constituye una curiosa e interesante aportación a la metodología de la enseñanza del canto lírico. Junto a una intensa actividad en la corte, Alta-Villa dedicó gran parte de su vida al periodismo, la crítica musical, la interpretación lírica y la enseñanza del canto. Su estancia en París como Secretario personal de Isabel II, le permitió moverse en los círculos musicales más selectos, conocer de cerca los últimos estilos y repertorios vocales y promover la música vocal española. Como maestro de canto llevó a cabo una importante labor docente que culminó con la publicación en su tratado de canto.

Palabras clave: Didáctica del canto, enseñanza vocal, Escuelas de canto, tratados vocales, música española.

Marqués de Alta-Villa (1845-1909) and his Método completo de canto (1905): The French School of Singing in Spain

Abstract:

Método completo de canto (1905) by Marqués de Alta-Villa, is a curious and interesting contribution to the teaching methodology of lyrical singing. Along with an intense activity at court, Alta-Villa dedicated much of his life to journalism, music criticism, lyrical interpretation and the teaching of singing. His stay in Paris as queen Isabel II's personal secretary allowed him to know his way around the finest musical circles, learn about the latest styles and vocal repertoires and promote Spanish vocal music. As a singing teacher, he carried out an important educational work ending with the publication of his treatise on singing.

Keywords: Singing Didactics, vocal teaching, Schools of Singing, vocal treatises, Spanish music.

Morales-Villar, María del Coral. “El Marqués de Alta-Villa (1845-1909) y su método completo de canto (1905): la Escuela lírica francesa en España”. *Música oral del Sur*, n. 10, pp. 46-76, 2013, ISSN 1138-8579.

El auge de la actividad lírica en España y la publicación de numerosos tratados y métodos de canto a lo largo del siglo XIX y principios del XX, pone de manifiesto el creciente interés por aprender a cantar. Junto a la enseñanza reglada, a través de los dos principales centros oficiales de educación musical que existían en aquella época: el Conservatorio de Madrid y el del Liceo en Barcelona, también toma protagonismo la enseñanza privada⁹⁴.

Esta investigación quiere dar a conocer la faceta artística y docente del polifacético Marqués de Alta-Villa. Éste reconocido maestro de canto andaluz desarrollará su labor pedagógica con éxito de crítica y publicará en 1905 un completo manual teórico-práctico de técnica vocal. Para ello, presento una semblanza biográfica que incluye datos, muchos de ellos novedosos, sobre su formación musical y vocal así como sobre el desempeño de sus tareas docentes. La descripción y análisis de su Método completo de canto, permitirá profundizar en sus teorías y aportaciones relacionadas con la enseñanza y aprendizaje de la técnica vocal, destacando sus posibles influencias estilísticas. Finalmente, destacaré las referencias a la metodología del canto publicadas por Alta-Villa en la prensa y en su Discurso de ingreso en 1901 como Académico de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

1. El Marqués de Alta-Villa: entre la corte, las letras, las armas y el canto.

Ramiro de la Puente y González Nandín [Nadín]⁹⁵, Marqués de Alta-Villa, Monferrato y Piamonte, nació en Sevilla el 28 de abril de 1845⁹⁶. El Marqués de Alta-Villa fue abogado, escritor, crítico musical, político, entendido en armas, académico, barítono, tratadista y maestro de canto (Figura 1).

⁹⁴ Los dos principales centros oficiales de enseñanza musical en el siglo XIX fueron el Conservatorio de Madrid (1830) y el del Liceo del Barcelona (1837); junto a ellos se crearon otros como la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II en Granada (1861), el Conservatorio de Valencia en 1879 y el de Málaga en 1880.

⁹⁵ En algunas fuentes aparece el apellido Nandín y en otras Nadín.

⁹⁶ Para la elaboración de la biografía de Ramiro de la Puente y González Nandín, Marqués de Alta-Villa, me he basado en las siguientes fuentes bibliográficas: *Enciclopedia Universal Ilustrada* (1988: vol. 48, 269); *Gran Enciclopedia de España* (1990: vol. 17, 8445) y Francisco Cuenca, (1927: 244), así como en reseñas biográficas de la prensa de la época.



Figura 1. El Marqués de Alta-Villa (Alta-Villa 1905: [5])
(Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música)

En su juventud, se trasladó a Madrid donde desarrolló una fructífera carrera como periodista y crítico musical, colaborando con las publicaciones más destacadas de la época, entre las que cabe citar: *El Heraldo de Madrid*, *El Liberal*, *La Ilustración Española*, *Blanco y Negro*, *El Parlamento* y *La Correspondencia de España*.

En Madrid, Alta-Villa frecuentaba los salones de la alta sociedad en los que se celebraban las llamadas “reuniones filarmónicas” o veladas musicales. En una de ellas conoció a la cantante y pianista aficionada Elena Mantilla de Prendergast (más tarde, Marquesa de Victoria de las Tunas), de quien recibió los primeros consejos sobre el arte del canto⁹⁷. Al mismo tiempo, Alta-Villa investigaba sobre temas de fundiciones y minas de cobre, introduciendo una serie de mejoras que le hicieron obtener la encomienda de Carlos III y la placa del Mérito Militar de segunda clase.

Durante siete años asumió el papel de secretario personal y mayordomo mayor de la reina Isabel II, instalándose en París como Jefe Superior de la Casa Real. En el país vecino, Alta-Villa desarrolló las más variadas actividades, entre ellas el periodismo, la esgrima y la música⁹⁸. El Marqués de Alta-Villa, que era un apasionado del canto lírico, aprovechó su

⁹⁷ El propio Ramiro de la Puente cita a Elena Prendergast como la primera persona de la que recibió consejos sobre el canto (Alta-Villa 1901: 6). Según Saldoni, Elena Mantilla de Prendergast era una “pianista y cantante aficionada, que ha tomado parte en las principales reuniones filarmónicas de Madrid durante algunos años, y especialmente desde 1843 a 1868” (Saldoni 1868-81: vol. IV, 182).

estancia en París para recibir lecciones de la *célebre soprano y prima donna* francesa Anne-Caroline de Lagrange (1824-1905). Madame Lagrange había sido discípula de los maestros Bordogni, Lamperti y Rossini y, por tanto, heredera de la escuela italiana de canto (Carelli 1891: 29). Alta-Villa siempre le manifestó su admiración, como ponen de manifiesto las siguientes palabras:

Pasaron los años, y volví a encontrarme con aquella admirable amiga, que vive aún cuando estas líneas escribo, en París, donde residía modestamente dando lecciones de Canto, de las que, por fortuna, pude tomar bastantes cuando estaba al servicio de S. M. la Reina en aquella capital y cuando dejé aquel elevado cargo (Alta-Villa 1905: 105).

Al mismo tiempo, compaginaba las clases de la maestra Lagrange con las de la pianista y compositora parisina Gabrielle Ferrari (1851-1921), quien unos años después publicaría una colección de melodías populares españolas, “según las canta el Marqués de Alta-Villa” (Figura 2).



Figura 2. Portada de *Chansons Espagnoles (Melodías Españolas)* (ca. 1880). (Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía).

Posteriormente, Alta-Villa perfeccionó sus estudios musicales con el maestro Giovanni Lucantoni (1825-1902) y tuvo el privilegio de repasar sus obras con los compositores

Charles Gounod (1818-1893) y Ambroise Thomas (1811-1896). En las primeras páginas de su Método completo de canto hace una señalada referencia a tan “eminentes maestros”:

Entre los cuales debo citar, honrando su memoria, a Mme. De la Grange, la eminente prima donna tan querida del pueblo español; Mme. Ferrari, la eminente concertista y compositora; el célebre maestro G. Lucantoni, y a mi querido amigo el incomparable Gounod, a quien debo tantos consejos y tan cariñosa dirección en el arte en que él alcanzó tanta gloria para sí y para su patria (Alta Villa 1905: 17).

En París, Alta-Villa desarrolló su carrera como barítono en las principales salas de concierto de la ciudad. Su presentación ante el público parisino fue reseñada en España en la sección “Ecos de París” de *La Correspondencia de España*:

Concierto casi exclusivamente español anoche en la sala Erard. Mario Calado, el pianista catalán, primer premio de este conservatorio, se mostró digno émulo de Rubinstein, Mad Erigally cantó como nunca. Tamberlick, cuya barba retinta desafía los años, cinceló melodía sobre melodía con un arte incomparable; pero el clou de la soirée fue la presentación ante el público de un barítono, hasta hoy conocido, no entre bastidores, sino como jefe de una casa regia. D. Ramiro de la Puente, marqués de Alta-Villa, con una serenidad magistral, llegó a las tablas, saludó al auditorio, simuló toser, se atusó el bigote, dio el capirotazo obligado en el papel pautado, abrió la boca y de ella empezó a despedir melodiosas notas, con una maestría notable. Como aficionado, Puente es incomparable, como artista aún puede y debe aprender bastante. Si sus notas bajas son limpias, profundas, ni las medias son distintas, ni las altas sonoras; si su mantien es correcto, su fraseo deja mucho que desear; más si su pronunciación es defectuosa, su voz es chaude, pastosa, y con un poco de método será, si al canto se dedica, un barítono de primo cartello. La representación de anoche, de pura beneficencia, podrá servir al marqués de Alta-Villa de ensayo general; si tal ha sido su objeto, debe hallarse satisfecho del resultado (La Correspondencia de España, 1884: 9471, 1).

Alta-Villa dedicó grandes esfuerzos a la promoción en París del repertorio vocal español, dándolo a conocer e interpretándolo en los círculos musicales más importantes. En sus recitales solía incluir canciones populares españolas, y es que:

En París los artistas españoles están a la orden del día. En una semana, no sólo nuestra colonia a orillas del Sena, más la crema del cogollo de esta alta sociedad, se ha dado cita en la sala Pleyel para aplaudir, primero a Elisa del Rey, al Marqués de Alta-Villa, a otros dos virtuosos; y en la noche del 3, para hacer una verdadera ovación a Mario Calado. Elisa del Rey, Ramiro Puente, Calado, han cautivado a su auditorio; Elisa y Mario, haciendo del piano una orquesta; el ex palaciego Ramiro, detallando con una maestría, con un afinamiento, con un amore digno de su fama, ya universal de consumado cantante, las dulces melodías de Tosti y Caracciolo, las lánguidas, clásicas peteneras y malagueñas. [...] ¿Qué prueba esto? ¿Será acaso exacta la paradoja francesa de “que nadie es profeta en su patria”? (La Ilustración española y americana, 1886: VI, 106).

El 5 de marzo de 1885, escribe a Francisco Ansenjo Barbieri (1823-1894) proponiéndole llevar a cabo personalmente la traducción al francés de su zarzuela *El barberillo de Lavapiés*.

Yo, el último de los aficionados al divino arte, mal cantante y peor cantaor, pero muy admirador del bellissimo estilo de las obras populares de Vd., he concebido la idea de hacer

representar aquí, en francés, el Barberillo de Vd. que yo mismo voy a traducir: [...] Lo que a Vd. pido es el permiso y las condiciones que Vd. nos impone. Pues, como digo a Cardena, estoy rabiando porque conozcan a Vd. aquí y le admiren como ahí, pues aquí están en razón inversa de nosotros; buenos artistas y obras en tonto; nosotros contamos con bellísimas obras y no tenemos artistas a la misma altura.

Si esto no agradase a Vd. le ruego me perdone porque, alejado del mundo cuanto puedo, encuentro sólo placer ocupándome del campo de las artes y de las armas (Barbieri, ed. Casares 1988: 337).

Unos días después, vuelve a escribir a Barbieri y aprovecha para comentarle lo siguiente: *“El otro día tuve el honor de cantar en casa de Gounod canciones españolas: no puede Vd. imaginarse lo que gustaron al autor del Fausto. A propósito de Gounod ¿por qué no hace Vd. ensayar ahí La Redemption, que estoy seguro haría furor?”* (Barbieri, ed. Casares 1988: 338).

A su regreso a España, el Marqués de Alta-Villa se dedicó a la enseñanza del canto, que además hacía de manera altruista, para lo que “[abrió] una Escuela de canto, donde concurrió la juventud aristocrática de Madrid y de donde salieron notables cantantes” (*Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1909: III/12, 176*). Varias reseñas en prensa han dejado constancia de los éxitos obtenidos por sus alumnos:

El Marqués de Alta Villa, [...] tiene a gala formar discípulos, sin exigirles otros honorarios que la promesa de aplicarse. Discípulos son de aquel, y cantan de maravilla en francés, italiano y español, las Srtas. De Fonseca, Callejón, Gironella, Aguirre, del Pozo y la niña Regina García, que promete ser una verdadera estrella; el tenor Sr. Gomis y otros completan la clase de canto. El Marqués de Alta Villa, con un amor al arte y un desprendimiento que le honran, no cobra, según acabamos de indicar, sus lecciones. Esto, sin embargo, tiene sus inconvenientes, pues “si no cierra la mano...”, según frase vulgar, el año que viene, una vez que ya se ha hecho pública su generosidad, el Marqués no va a encontrar casa en Madrid suficientemente amplia para dar sus clases (La Época, 1889: 13.265 [4]).

La prensa se hacía eco de las veladas musicales organizadas por Alta-Villa en las que participaban sus mejores alumnos y en ocasiones él mismo, destacando la variedad y originalidad del repertorio seleccionado:

Anoche se celebró en el Ateneo la última fiesta musical de la temporada, bajo la dirección del señor Marqués de Altavilla. Tomaron parte en la velada las señoritas Concepción Pozo, Regina García, Matilde Vercruyese, y los señores marqués de Altavilla, Figueroa (don Rodrigo), Megía y Tanzi. El programa constaba de tres partes. En la primera, las obras musicales tenían letra francesa, en la segunda italiana y en la tercera española. Las tres señoritas, discípulas del citado señor Marqués, mostraron en la ejecución de diferentes obras excelentes facultades artísticas y conocimiento perfecto de su empleo en la interpretación de la música, siendo muy aplaudidas y no pocas veces llamadas a escena. El Sr. Rodrigo Figueroa, con buena voz de barítono y gran delicadeza de expresión, cantó una melodía de Denza y la romanza del tercer acto de Dinorah, cosechando justos y merecidos aplausos. Dos artistas, los Sres, Tanzi y Megía, contribuyeron al excelente éxito de algunas obras de conjunto; y el señor marqués de Alta Villa, que cantó también maestramente algunas composiciones, puede estar satisfecho de la velada por él dispuesta, como satisfecha salió la concurrencia. Entre las obras ejecutadas merece especial mención un dúo de Tagliafico, titulado en francés, Sur le pont de la Concorde, y cuya letra ha

traducido al castellano, con sumo gracejo, D. Manuel de Palacio. Este dúo, cantado con perfecta expresión por la señorita García y el señor marqués de Alta Villa, fue repetido a instancias del público, que llamó a la escena a los intérpretes y al poeta (El Día, 1891: 4006, [2]).

El barítono Giorgio Ronconi, de quien Alta-Villa afirmaba “tan gran artista y tan fatal maestro de Canto”, falleció en 1890, quedando vacante la plaza de profesor de canto que ocupaba en la Escuela Nacional de Música. Al año siguiente, el Ministerio de Fomento le ofreció una cátedra de canto interina y su labor docente en esta institución así como su formación musical europea fueron enormemente elogiadas en un breve artículo publicado en *El Heraldo de Madrid*:

Mi particular amigo el señor Marqués de Alta Villa está probando, como el filósofo demostraba el movimiento, que es el mejor, por no decir el único, de los profesores de nuestro Conservatorio Nacional. Presenta al público sus discípulas, y va haciendo sentir los adelantos de estas en sucesivos conciertos, a los cuales concurre la más alta sociedad. Buena falta nos hacía un profesor como el querido Marqués. Esos que elige el Ministro de Fomento por expresa recomendación de los electores gallegos, y que a lo sumo han llegado a ser directores de orfeones o cantantes de capilla, carecen de prestigio para el puesto que ocupan [...]. Varios son los maestros del Conservatorio; pero ninguno se toma el trabajo de satisfacer a la opinión pública, y sacan a las discípulas a que canten por Pascua florida, le adjudican un primer premio, hacen que los periódicos al hablar de la chica les arrime un buen bombo, y así pasa un año, y otro, y otro, y los resultados felices de mantener un Conservatorio, no se tocan. El Marqués de Alta Villa es cosa distinta. Procede como corresponde a su indiscutible cultura, y hace las cosas como en Alemania, París y otras capitales de Europa, donde se ha educado y ha vivido durante muchos años. Sigue usos y costumbres que no se gastan en La Coruña ni en Pontevedra ni en el mismo Madrid. (El Heraldo de Madrid, 1892: 748, [2]).

Sin embargo, al no poseer la titulación y las condiciones requeridas para tal puesto, tuvo que cesar, no así en la enseñanza del canto a la que siguió dedicándose en el ámbito privado. En 1893 Alta-Villa volvió a solicitar ante la Academia de Bellas Artes la cátedra de canto que había quedado vacante en el conservatorio tras el fallecimiento de José Inzenga (1828-1891). Varios profesores presentaron instancias para ocupar dicha plaza, entre ellos el cantante Antonio Moragas (1842-1908), que fue el candidato elegido por la Academia⁹⁹. Por su parte, el historiador y académico Pedro de Madrazo (1816-1898) apoyó a Alta-Villa, mientras que Barbieri, en nombre de la Sección Musical, declaró “*que ese candidato no reunía las condiciones*”; además en la siguiente sesión, Peña y Goñi afirmó que “*el aspirante derrotado iba diciendo en las redacciones de los periódicos hallarse en posesión de un documento escrito por una personalidad académica donde se declara ser injusta la*

⁹⁹ En una carta de Felipe Pedrell a Barbieri el 23 de diciembre de 1892, el primero recomendaba a Antonio Moragas para ocupar la plaza de profesor de canto que había dejado vacante José Inzenga al fallecer en junio de 1891: “*Barcelona, 23 de diciembre de 1892. A D. Fran.co A. Barbieri; tiene el gusto de saludarle y recomendarle con toda eficacia al común amigo D. Antonio Moragas que desea merecer; como realmente se lo merece por su experiencia y conocimientos, la cátedra de Canto y Declamación, vacante en ese Conservatorio y sobre la cual ha de dictaminar la Academia de S. Fernando*” (Barbieri, ed. Casares 1988: 866).

elección recaída sobre su contrincante, estando entonces presentes los músicos Monasterio, Zubiaurre, Vázquez y Jimeno de Lerma” (Subirá 1980: 104).

Su formación musical y vocal en París fue determinante para que durante toda su trayectoria como docente del canto defendiera firmemente el idioma francés y la escuela de canto francesa frente a la italiana:

Por su riqueza, por su variedad, por ser hoy la cuna del arte musical y de las bellas artes el país vecino, es insensato renunciar a conocer y a poseer todo lo que allí se produce; Francia tiene hoy la preponderancia artística que Italia venía usufructuando en los pasados tiempos, y España está naciendo en todo cuanto al arte músico se refiere, y tiene que tomar ejemplo de los que van más adelantados. Algunos maestros, tan patriotas como ignorantes, han llegado a sostener que nuestros discípulos pueden hasta perder facultades si se empeñan en cantar en francés, por la colocación especial que debe tener la voz al pronunciar vocales que nosotros no tenemos. Esto es un error gravísimo, es una tontería que se explica sólo por la falta de educación y de cultura: esto lo puede decir el que no ha oído lo que se canta en el Extranjero, y cómo los grandes artistas de la época presente cantan en francés cualquiera que sea su nacionalidad, sin detrimento alguno del acento de sus respectivos idiomas. Verdad es que casi todos se educan en París y aprenden a pronunciar correctamente el francés. La razón es muy sencilla. Los profesores más eminentes de todas partes, o han vivido mucho tiempo en la capital vecina, o residen en ella, persuadidos de que la exclusiva para esta difícil profesión no está como antes en Italia. Porque un profesor acreditado cobra en París 50 francos por lección, y en Italia jamás alcanzaría tal recompensa por su labor; para los maestros no es, pues, dudosa la elección (Alta-Villa 1905: 9-10).

A propuesta del Ministerio, Alta-Villa visitó los conservatorios de París y Bruselas con el fin de informar sobre su organización y estructura y poder tomar ideas para la futura reforma del Conservatorio madrileño. El 4 de noviembre de 1901, el Marqués de Alta-Villa fue elegido Académico de número de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y su discurso de toma de posesión, que tuvo lugar el 22 de diciembre, se tituló *La música de canto íntima o de salón. Su reflejo en la cultura general del país. Iniciativas e influencia que debe ejercer en este asunto la Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

El Marqués de Alta-Villa, que a lo largo de su vida fue distinguido con numerosas condecoraciones, falleció en Madrid el 16 de diciembre de 1909¹⁰⁰. Su sucesor en la

¹⁰⁰ El Marqués de Alta-Villa “estaba en posesión de varias grandes cruces, entre ellas la de San Gregorio el Magno, del Papa; la del León y del Sol, de Persia, y la de Cristo, de Portugal; Francia le nombró oficial de la Legión de Honor. Poseyó, además, el título pontificio de marqués de Alta Villa” (*Enciclopedia Universal Ilustrada*, 1988: vol. 48, 269); y en la portada de *Método completo de canto* se pueden leer parte de los numerosos méritos y distinciones del Marqués de Alta-Villa: “*Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando; Jefe Superior que fue de la Casa de S.M. la Reina D^a Isabel II; Licenciado en Derecho Civil, Canónico y Administrativo, Gran Cruz de la Orden insigne de San Gregorio Magno y de la Imperial del León y del Sol, de Persia; Comendador de Carlos III, de Isabel la Católica y del Cristo de Portugal; Oficial de la Legión de Honor; Placa de segunda clase del Mérito Militar; Profesor que fue del Real Conservatorio de Música y Declamación, etc.*”.

Academia, José Joaquín Herrero (1858-1945), en su discurso de recepción le dedicó estas palabras:

Era el Marqués de Altavilla joven todavía, temperamento artístico y exquisito, voluntad contrastada en la lucha, espíritu a un mismo tiempo tenaz y flexible. Vivió largos años en París, y después de conseguir la notoriedad entre los extraños, regresó a España, para ser entre nosotros maestro respetado. Las dos grandes aficiones de su vida fueron los deportes y el Arte, pero a medida que fue envejeciendo, el Arte fue ganando el imperio de su alma, hasta el punto de absorberla por entero. Enamorado del Canto, consagróse a él con el entusiasmo de toda vocación verdadera, creando discípulos, abriendo Academias, escribiendo libros en defensa de la escuela francesa, de esa escuela en la que él se había nutrido y que había conquistado todos sus entusiasmos. Por sus gestiones y por su mediación hizo la Casa Pleyel espléndido donativo de dos pianos gran cola a nuestro Conservatorio, y dondequiera que su actividad se puso al servicio del Arte, surgió una obra meritoria y simpática. El personal encanto de su trato, sus aficiones aristocráticas, la simpatía que emanaba de su persona, difícilmente podrán olvidarlos sus amigos y cuantos tuvieron la honra de tratarle (Herrero 1912: 7).

El 31 de diciembre de 1909, el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando publicó una nota necrológica en homenaje al Marqués de Alta-Villa:

“¡Descanse en paz nuestro amigo, el caballeroso artista; el renombrado maestro de muchos que le deberán poder ganar su vida con las lecciones que de aquel recibieron tan generosamente! Por su muerte la Sección de Música ha perdido un asiduo colaborador y los Académicos todos un buen compañero” (1909: 12, 176)

2. El Método completo de canto (1905)

Además de numerosos artículos y crónicas periodísticas, en 1905 el Marqués de Alta-Villa publicó un *Método completo de canto* previamente presentado al dictamen de la Academia de Bellas Artes (Figura 3). Esta obra pedagógica era el resultado de sus investigaciones sobre la técnica vocal y de sus propias experiencias como maestro de canto. No obstante, él afirmaba que “*un método de canto sin un profesor que lo comente, lo explique y lo vivifique, es mucho más inútil a un discípulo sin experiencia, que la gramática de una lengua extranjera que jamás se haya oído hablar*” (Alta-Villa 1905: 19).



Figura 3. Portada de *Método completo de canto* (1905) del Marqués de Alta-Villa. (Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).¹⁰¹

El tratado de Alta-Villa fue vivamente recomendado en la prensa por ser una obra innovadora y por su utilidad para el estudio y la enseñanza lírica:

Mucha falta hacía un libro de ese género, a la moderna, lleno de consejos, de cultura y de modelos que imitar; viniendo satisfacer un vacío que había en esa enseñanza, tan distinta hoy de lo que antes era, como diferente es la música de lo que antes gustaba y enloquecía a los públicos. El libro de nuestro compañero [...] es muy curioso e instructivo; tanto que interesará aún a las personas que no se dediquen al estudio del canto, si son siquiera aficionados a la música. [...] El Método coincide con la propuesta que el profesorado del Conservatorio ha hecho al ministerio de Instrucción, pidiendo que el ilustre académico se encargue de una clase de canto en la casa aquella. Además todos sabemos que la Academia particular del marqués de Alta Villa es notabilísima, y las pocas personas que han logrado ser invitadas nos aseguran que no hay en Madrid un solo espectáculo en donde se haga la música que representa cualquier tarde en el curso de canto del marqués. Una persona muy competente, y un gran médico por cierto, decía al presenciar aquel trabajo: “Todas las personas que hacen este prudentísimo ejercicio, tienen una garantía de salud para su garganta y sus pulmones” (La Correspondencia de España 1906: 16.673 [p. 2]).

¹⁰¹ Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, Casal Chapí – 574. En la p. 5, sobre la imagen del Marqués de Alta-Villa aparece la siguiente dedicatoria manuscrita: “Al eminente Maestro, Compositor insigne su modesto pero muy sincero admirador. Marqués de Alta-Villa. Madrid 28 Junio 906. Sr. D. Ruperto Chapí”.

Método completo de canto es una completa obra teórico-práctica. La **sección teórica** está estructurada en tres bloques: 1) el primer bloque está integrado por treinta apartados, en los que se tratan en líneas generales aspectos como la elección de los maestros de canto, la edad idónea para iniciar los estudios de la voz, las bases de la técnica vocal, el canto religioso y de salón y la declamación lírica; 2) en el segundo bloque, de carácter histórico, el autor hace un recorrido por la historia de la ópera italiana en España desde 1737 hasta 1850 y desde 1850 hasta 1900; 3) el tercer bloque contiene datos biográficos de trece grandes cantantes del siglo XIX: Manuel García y su hija María Malibrán, Rubini, Luigi Lablache, Mario, Fraschini, Ronconi, Tamberlick, Madame de la Grange, Adelina Patti, Julián Gayarre, Carolina Cepeda y Faure. La **sección práctica** de *Método completo de canto* contiene diecinueve ejercicios, cada uno de los cuales está indicado para desarrollar un aspecto técnico concreto.

2.1. Sección Teórica de *Método completo de canto* (1905).

PRIMER BLOQUE: La técnica vocal.

En las primeras páginas de su tratado, el marqués de Alta-Villa expone unas “*consideraciones generales y consejos útiles*” sobre el aprendizaje del canto. No existe un único método para enseñar a cantar, pues cada alumno requiere “*consejos diferentes y un trabajo amoldado a las condiciones físicas, al talento y [sus] aptitudes [...]. En el canto es preciso que el maestro estudie con el discípulo para evitar que se adquieran al principio vicios que después son muy difíciles de extirpar*” (Alta Villa 1905: 7). Según el autor, los discípulos que se inician en el canto sin ningún problema vocal son “*raras aves*”. Alta-Villa no está de acuerdo con los maestros que afirman que para cantar sólo hace falta tener voz, ya que “*estamos hartos de oír artistas jóvenes y viejos cantando preciosamente con muy poca voz, y en cambio conocemos otros que con otras voces admirables fueron una calamidad y murieron en la miseria*” (Alta Villa 1905: 10).

Uno de los primeros problemas al que se enfrenta el alumno de canto es la elección acertada de un maestro. Según Alta-Villa es difícil de encontrar, pues se debe tener en cuenta no sólo su trayectoria artística, sino también sus conocimientos y su condición personal. El autor asegura que:

Con un buen profesor, jamás una voz peligra, nunca se resiente una garganta; al contrario vemos jóvenes que de ella padecían antes de comenzar sus estudios, y ser luego de una marcada robustez; pero, ¡ya se ve!, el maestro es bueno cuando, además del músico, el discípulo halla en él un amigo leal y desinteresado, el médico, el consejero, cuanto hay de más querido y respetable [...].

Ahora, si el discípulo al elegir profesor se fija sólo en lo que fue como artista, sin atender a sus demás condiciones de ilustración, respetabilidad, etc., se expone a muy grandes desengaños (Alta Villa 1905: 11).

Alta-Villa afirma que en España encontramos casos de profesores que fueron grandes cantantes, pero que nunca destacaron como maestros, poniendo como ejemplo a su antecesor en la plaza de canto del Conservatorio, el barítono Giorgio Ronconi.

Para lograr un buen método de canto *“lo necesario es escoger [las vocalizaciones] que más necesite cada cual, según la voz, su extensión, ductilidad, vicios que hay que corregir y efectos que buscar”* (Alta Villa 1905: 17). El autor recomienda los mismos ejercicios y metodología que aprendió de sus maestros y que él mismo pone en práctica con sus alumnos, distinguiendo entre aquellos discípulos que de forma natural tienen una voz apropiada y formada para el canto y aquellos que carecen de ella:

Si la voz del discípulo está caracterizada; si es una voz constituida naturalmente, los ejercicios pueden ser desde luego los arpeggios y escalas hechas a una prudente velocidad, tanta cuanta él pueda soportar, sin que haya confusión en los sonidos de su voz, es decir, que las notas salgan bien claras, precisas y separadas, sin resbalar en ellas, sin arrastrarlas; y las romanzas que el alumno debe ir aprendiendo tendrán la dificultad máxima que él pueda soportar desde que el maestro sienta su voz regularmente colocada, cuidando desde la primera lección de la expresión y de la pronunciación, que el alumno procurará sea correcta en todas las vocales e igual en los pianos como en los fuertes, y en las notas altas como en las graves.

Pero si el discípulo tuviese una voz sin constituir, ya por su naturaleza, ya sea por su poca edad, el trabajo del profesor será muy digno de tenerse en cuenta, porque no se tratará sólo de hacer andar aquella máquina, sino de reunir todas las piezas que la componen y de montarla para que pueda funcionar de un modo perfecto.

Este trabajo es muy pesado; consiste en una observación constante del discípulo, y, lo que es más molesto aún, en darle un ejemplo continuo, no sólo en el manejo de la voz, sino del de la boca (Alta Villa 1905: 17).

Método completo de canto contiene un apartado titulado “El arte de cantar, según Panofka”. Heinrich Panofka (1807-1887), de origen polaco, trabajó en Londres y París, donde era considerado uno de los grandes maestros y tratadistas del canto. Entre sus numerosas obras didácticas destacó *L’Art de chanter* (Panofka, 1854), con la que Alta-Villa, afirmaba estar de acuerdo.

Una vez expuestos sus consejos y advertencias sobre el canto, el Marqués de Alta-Villa explica los principales conceptos sobre técnica vocal, que he estructurado en catorce apartados temáticos:

1) *Higiene de la voz.*

Según Alta-Villa, aquellos que se dediquen al estudio del canto deben tener una buena alimentación y cuidado personal, especialmente de la boca, ya que *“no menos interesantes que los ejercicios vocales o de la voz son los bucales, pues la boca, que debe cuidarse con esmero, es, no sólo la parte principal de la estética de un artista, sino la llave, por decirlo así, de sus facultades [...] y la buena colocación de la voz”* (Alta Villa 1905: 13-14). El cantante debe evitar una gestualidad exagerada especialmente al atacar las notas agudas, para lo que Alta-Villa recomienda la autocorrección mediante el empleo de un espejo. Por último, el autor propone a los alumnos de canto lo siguiente: *“Los muchachos deben buscar salud y postura en la esgrima y las muchachas en los bailes*

andaluces y en la gimnasia doméstica, que establecerá en su cuerpo una circulación regular y descongestionará la garganta, que por fuerza ha de congestionarse con los ejercicios, vocalizaciones, ensayos” (Alta Villa 1905: 14).

2) *Edad idónea para comenzar el estudio del canto.*

Como la mayoría de los maestros, Alta-Villa señala que los estudios de canto deben iniciarse una vez superado el cambio de la voz, es decir, entre los diecisiete y dieciocho años. Los tres primeros años de estudio serán preparatorios y una vez superados, comenzará a preparar su repertorio *“lo cual le será facilísimo después de los ejercicios y romanzas aprendidas en los tres años primeros, cuando ya sabe cantar y decir; [...] entonces le será muy útil oír y apreciar buenos ejemplos de artistas distinguidos, ir comparando y formando su gusto, pero con modestia”* (Alta Villa 1905: 16).

3) *El Aparato fonatorio.*

Alta-Villa enfatiza la conveniencia de que los alumnos de canto conozcan el funcionamiento de los órganos que participan en la fonación, de forma que *“no sólo se dan cuenta más exacta de lo que hacen, sino que, llegado el caso de una indisposición, saben cuidarse mejor”* (Alta Villa 1905: 21).

4) *Respiración en el canto.*

Respecto a la respiración apropiada en el canto, Alta-Villa incide en dos ideas principales: en primer lugar, el cantante debe realizar una inspiración o, según el autor, “aspiración” del aire plena y a tiempo y, en segundo lugar, el autor insiste en el control y la dosificación del aire, para evitar finales de frase insuficientes o sin apoyo de la voz. En este sentido, para el autor:

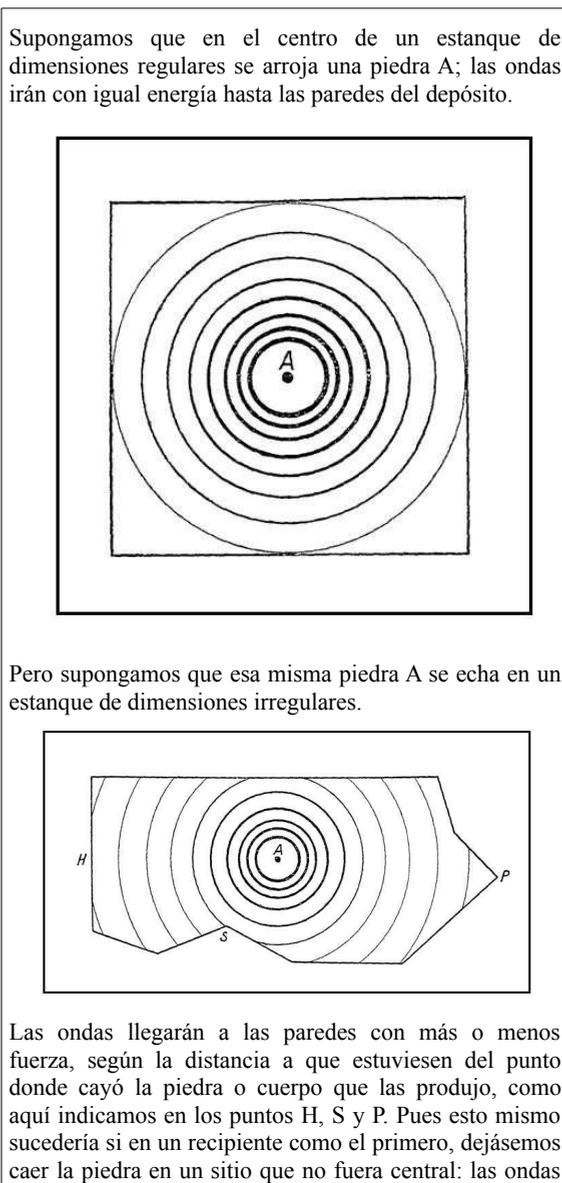
No sólo es preciso tomar bien el aire necesario, sino gastarlo con prudencia y calma, midiendo bien las distancias, de modo que al concluir la frase, haya siempre aire en los pulmones; de otro modo se causa un efecto horrible, pues no hay nada más feo que una frase mal concluida por falta de aliento. El mejor cantante es aquel que sabe aspirar mejor y aprovechar más el caudal de aire recogido, gastándolo con gran prudencia, y en esto sí que era Gayerre un modelo digno de ser imitado (Alta Villa 1905: 23-24).

Sin embargo, y teniendo en cuenta que Método completo de canto fue publicado en 1905, en ningún momento hace mención al empleo del diafragma en el proceso respiratorio, a pesar de que ya se conocía en España desde la publicación en 1856 del *Nuevo Método de canto teórico-práctico* de Juan de Castro (1818-1890). El único dato que aporta el autor al respecto es tratar de evitar subir los hombros al inspirar, con lo que Alta-Villa está en cierto modo desaconsejando la respiración alta o clavicular.

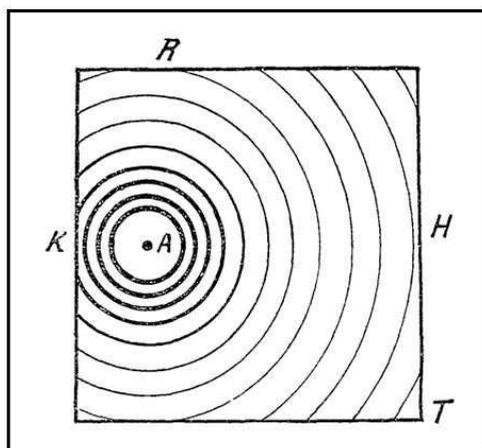
5) *Clasificación vocal.*

Clasificar correctamente la voz de un alumno es esencial para su óptimo desarrollo. En los casos en los que el maestro tenga dudas sobre la extensión de un alumno, Alta-Villa propone trabajar su voz principalmente en su registro medio, es decir como mezzosoprano o como barítono, sin forzarla en las notas extremas, hasta que se defina de

forma natural, pues “*el trabajo constante en su medium no podrá hacerles daño nunca*” (Alta Villa 1905: 25). Respecto a este tema, Alta-Villa expone gráficamente la teoría del compositor Charles Gounod sobre la conveniencia de trabajar primero la tesitura media del cantante (Figura 4).



irían hacia los bordes, pero con desarrollo muy desigual; por ejemplo:



En los puntos K y R las ondas serían más vigorosas que en H y T. Pues bien; esto mismo sucede con la voz humana cuando el hombre comienza los trabajos de su educación.

Entonces llega para el artista el momento más crítico, porque es cuando tiene que escoger la mano que ha de dirigir las ondas sonoras de su voz, la marcha regular de su desarrollo al dejar caer la piedra, es decir, al escoger, descubrir y determinar el centro de aquellas facultades vocales que quiere educar; descubierta la parte central de la voz, allí es donde hay que fijar el trabajo, y aquella se formará fácilmente yendo a buscar los límites naturales de su tesitura o extensión.

Figura 4. Teoría de Charles Gounod sobre la idoneidad de trabajar el registro central de una voz (Alta-Villa 1905: 26-27) (Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música)

Alta-Villa considera que la clasificación de una voz debe realizarse teniendo en cuenta su timbre, más que su extensión. Las consecuencias de una clasificación vocal incorrecta son nefastas, “*las cuerdas vocales adquieren una tensión exagerada y cuando quiere el artista volver a su voz, se encuentra con un centro desequilibrado y la imponen ese espantoso trémolo, [...] que los franceses llaman chevrotement de la voz, porque realmente el efecto se asemeja mucho al que producen las cabras con sus balidos*” (Alta-Villa 1905: 27-28). La siguiente Tabla muestra los distintos tipos vocales clasificados por Alta-Villa.

Voces Masculinas	Contraltino [Falsetista]. Tenor de fuerza o “Gran Tenor”. Primer Tenor, Tenor ligero o Tenorino. Tenor de medio carácter. Barítono alto (o “de Verdi”, o Cantante “di slancio”, también llamado en Francia “Barítono Martín”). Bajo cantante o Barítono grave. Bajo profundo.
Voces Femeninas	Soprano aguda. Soprano Dramática. Mezzo-soprano. Contralto.
Voz Infantil	Niños. Niños precoces.

Tabla 1. Clasificación de los Tipos vocales (Alta-Villa 1905).

Voces masculinas. Se basa en la clasificación vocal francesa que distingue entre: tenor de fuerza, primer tenor de ópera cómica, barítono elevado, bajo cantante, bajo profundo y falsete o voz de cabeza.

Voz de tenor. Según Alta-Villa, entre el tenor de fuerza y el primer tenor prácticamente no existe diferencia y su extensión es la misma (Figura 5), pues el primer tenor “prescindiendo del volumen de su voz, puede alcanzar las notas elevadas con facilidad, demostrando ante el público una seguridad que los tenores de fuerza pueden tener bien raras veces” (Alta-Villa 1905: 34). El autor distingue dos registros en la voz de tenor: de pecho y de falsete o cabeza. En cuanto a la voz de pecho del primer tenor,

“generalmente débil en las cuerdas graves, no encuentra su sonoridad brillante sino a partir del do [do3]. Siguiendo su escala superior, hay un lugar en que hay un cambio de timbre y que suele hallarse entre el mi, fa y fa sostenido [mi4, fa4 y fa#4]” (Alta-Villa 1905: 34).

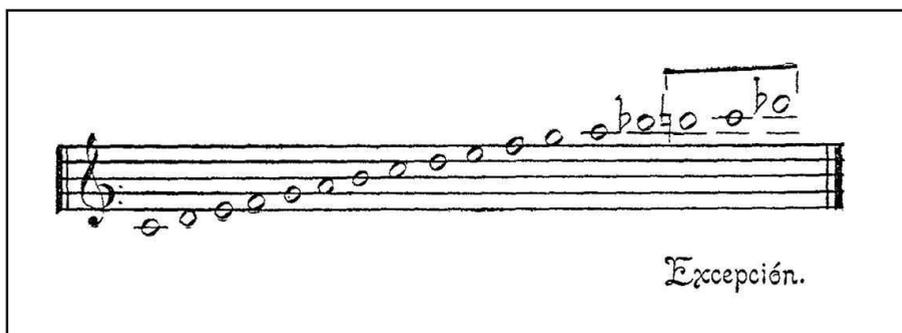


Figura 5. Extensión de las voces de tenor de fuerza y primer tenor. (Alta-Villa 1905: 34).
(Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).

Para Alta-Villa la voz de falsete o de cabeza en los tenores se puede emplear a partir del lab4 hasta el do5 o re5, además “*para facilitar la unión de los dos registros, la voz de cabeza debe ser tomada desde el sol, y aún desde el fa sostenido, según la naturaleza de la voz, y muchas veces según la estructura de la frase musical*” (Alta-Villa 1905: 35).

El tenor de medio carácter es aquel “*cuyo timbre es menor que el del gran tenor o tenor de fuerza; pero esas voces son más aptas para dar cierto sentimiento y cierta ternura a los papeles, [...] son también más a propósito para la interpretación de papeles ligeros y de ejecución, como el Barbero*”. En la voz de tenor de medio carácter, el registro de pecho va “*adelgazando sus sonidos hasta la extremidad superior de la voz hasta que llega a confundirse con el falsete*” (Alta-Villa 1905: 35).

Voz de barítono. Alta-Villa distingue entre barítono alto y bajo cantante o Barítono grave. El barítono alto tiene facilidad para las notas agudas (do3 a sol3), en las que centran toda la expresividad y son denominados cantantes *di slancio* (Figura 6). En Francia, reciben el nombre de *Barítonos Martin*, en honor del cantante Jean-Blaise Martin (1768-1837).¹⁰²

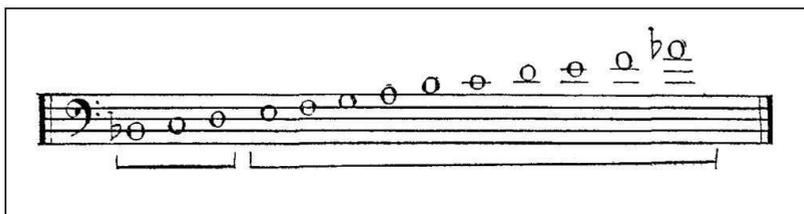


Figura 6. Extensión de la voz de barítono alto. (Alta-Villa 1905: 36).
(Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).

La *voz de bajo cantante o barítono grave*, según el autor, es la voz más general entre los hombres, sin embargo en la ópera moderna (finales del siglo XIX) ha perdido importancia en favor del barítono alto. Se considera una voz idónea para el repertorio rossiniano y en general belcantista, pues es “*apta a la virtuosidad y a la agilidad de garganta [ejecución de adornos vocales]*” (Alta-Villa 1905: 36).

Voz de bajo. En esta categoría, Alta-Villa sólo incluye al *bajo profundo*, de la que afirma que “*rara vez es completa*”, ya que se pueden dar dos supuestos: 1) cuando la extensión de su voz está constituida por las notas del registro medio y las notas graves, estos cantantes son más apropiados para el repertorio litúrgico y 2) cuando su voz se aproxima a la del bajo cantante (Figura 7).

¹⁰² La voz del barítono francés Jean-Blaise Martin (1768-1837) se caracterizaba por poseer un registro agudo amplio, con un color casi atenorado, lo que provocó que se escribiera un repertorio específico para su voz, que más tarde sería de difícil ejecución para otros barítonos. A partir de Jean-Blaise Martin, se denominó “Barítono Martín” a un tipo de voz mixta entre barítono y tenor.

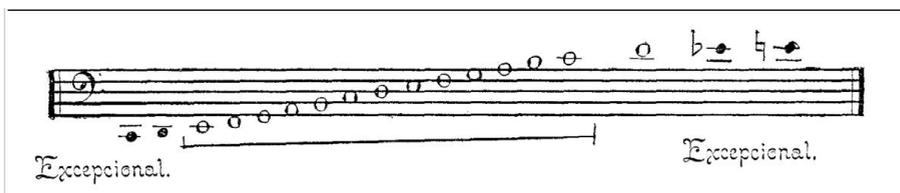


Figura 7. Dos posibilidades de extensión vocal en la voz de bajo profundo. (Alta-Villa 1905: 37). (Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).

Voces femeninas. Se clasifican en sopranos agudas, sopranos dramáticas, mezzo-sopranos y contraltos.

Las *sopranos agudas* tienen mayor facilidad en las notas sobreagudas, mientras que las sopranos dramáticas poseen más fuerza en las notas graves y generalmente su tesitura va desde el la2 hasta el do5. Las voz de *mezzo-soprano*, que según Alta-Villa es más común entre las mujeres, parte del sol2 o lab2 y puede alcanzar el do5, aunque “no tiene en su registro de pecho ni el timbre masculino, ni la sonora voz que tiene la contralto” (Alta-Villa 1905: 39). La voz de contralto suele tener un gran volumen y puede confundirse en su sonoridad con la de mezzo-soprano grave y con la de tenor ligero.

A diferencia de las voces masculinas en las que Alta-Villa diferenciaba dos registros (pecho y cabeza o falsete), en las voces de mujer distingue tres registros: 1) de pecho [do3 a fa3 o sol3], 2) voz Mixta [sol3 a re4] y 3) de cabeza [re4 a re5]. Respecto a las sopranos, Alta-Villa aconseja que no se les trabaje el registro de pecho durante su etapa de formación en el canto. Según el autor, algunos profesores

Pretenden estirar las voces, haciendo llegar las notas de pecho hasta el si natural y aun el do... ¡Grave error!. Lo prudente es no pasar del fa natural, aceptando lo que venga, pero sin hacer nada por que la discípula se esfuerce en ese sentido; porque la unión de la voz de pecho a la de cabeza será tanto más fácil cuanto que el paso se opere en las notas más graves de la voz. Al contrario, y en esto pienso como algunos maestros franceses; cuanta más extensión tenga la voz de pecho, más difícil será la unión de los dos registros (Alta-Villa 1905: 40).

Las Voces infantiles requieren un especial cuidado por parte del maestro y en muchos casos la precocidad de los alumnos en el canto puede perjudicarles vocalmente.

6) El apoyo de la voz y su emisión.

El concepto de “apoyo de la voz”, según Alta-Villa, está relacionado con la sonoridad de la voz en algunas de las cavidades de resonancia, es decir

“se dice que una voz está apoyada en el pecho, la nariz, la garganta o las fosas nasales, según que la sonoridad parece producirse particularmente en una de esas diferentes partes del aparato sonoro del individuo”, sin embargo, “se dice que no está apoyada una voz cuando en ella no hay homogeneidad, cuando su timbre es incierto o se rompe” (Alta-Villa 1905: 29).

Respecto a la emisión correcta de la voz, el autor asegura que el alumno al cantar debe mantener una posición natural de la boca, como sonriendo, teniendo en cuenta que en los agudos (a partir de un $fa\#4$) deberá

“estirar el labio inferior, [...]. La contracción que al estirar dicho labio se verifica o la que se hace al levantar las cejas, producen la aproximación de las cuerdas vocales y, por tanto, los sonidos más agudos” (Alta-Villa 1905: 18).

Alta-Villa incluye en su *Método Completo de Canto*, un apartado titulado “Diferentes clases de sonoridad en la voz”, donde distingue entre: 1) voces mixtas, 2) voces sombreadas, 3) voces guturales y 4) voces nasales. La voz Mixta, que existe tanto en las voces de los hombres como de las mujeres, es aquella que *“no teniendo todo el brillo y el efecto que puede producir empleando su entero desarrollo, parece participar de la voz de pecho y de la voz de cabeza”* (Alta-Villa 1905: 43). Según el autor, es un error común confundir la voz mixta con la mezza-voce, que es el efecto sonoro provocado por *“una aptitud particular que tienen en su aparato vocal algunos tenores y barítonos para el uso exclusivo de su voz de pecho disminuida en su sonoridad; en esta voz resulta el fuerte, medio fuerte y el piano, pianísimo”* (Alta-Villa 1905: 43). Las voces sombreadas, nasales o guturales son producidas por vicios en la emisión de la voz cantada y deben ser corregidos

“cuidando mucho la posición y movimientos de la cabeza, así como haciendo que el discípulo apoye la voz de un modo correcto y natural, ejercitándose sobre ciertas vocales (a,e,o), según la necesidad de hacerle adelantar o estirar los labios” (Alta-Villa 1905: 44).

Uno de los principales defectos de la voz cantada es el trémolo, “temblor”, o como curiosamente denomina Alta-Villa “cabreo de la voz”. Para el autor, las causas de este defecto en la emisión de la voz pueden hallarse en un esfuerzo realizado en las cuerdas vocales, “en la falta de fijeza, en la laringe, mientras que el sonido se produce; en sacudidas que siente el cuerpo al marchar cantando; en el ejercicio muy prolongado del canto; en el uso exagerado de la voz chillando, y en los movimientos convulsivos de las mandíbulas o de los labios” (Alta-Villa 1905: 31). El autor propone dos ejercicios para corregir el trémolo: 1) practicar ejercicios de posición fija, esto es, “comenzando por el do grave, debe atacar la nota (con la a o con la o [...]), pero de un modo seco y fuerte; repetir la nota así cogida tres veces, con la duración de una corchea, y a la cuarta atacarla del mismo modo y fijarla para caer en el semitono siguiente” (Figura 8, [en lugar de un do grave aparece un la]) (Alta-Villa 1905: 31); 2) superado el primer ejercicio, el alumno debe atacar cada nota dándole la duración de una negra, hasta que pueda sostener la nota durante más tiempo sin temblor.

7) Adornos, agilidades y otros recursos vocales.

Entre los principales adornos empleados en el canto, Alta-Villa destaca la apoyatura, el mordente, el grupito [grupeto] y el trino. Asimismo, el autor explica los siguientes recursos vocales y de agilidad: *notas picadas, notas filadas y portamento.*



Figura 8. Primer sistema del ejercicio para el “apoyo de la voz” y corregir el trémolo (Alta-Villa 1905: Ejercicios, 1).1 (Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).

Trino. Alta-Villa explica la ejecución del trino con las siguientes palabras: “se realiza batiendo de una manera rápida y regular la nota sobre la cual se coloca, y la siguiente superior con intervalo de un tono o semitono” (Alta-Villa 1905: 59). Para comprobar que el trino se ha realizado correctamente han de diferenciarse claramente las dos notas que lo constituyen, lográndose el “trino natural”, pues, en caso contrario “el discípulo bate sólo la primera y entonces se produce el trémolo, del cual es preciso huir”. Alta-Villa asegura que en la música de su época (finales del siglo XIX y principios del XX), el empleo del trino es cada vez menor.

Notas picadas. Este tipo de agilidad vocal sólo lo emplean las mujeres

“haciendo que las frases en que las aplican sean de mucha gracia y soltura, si resultan limpias y afinadas las notas atacadas en esa forma” y consiste en “un golpe seco, sonido cortado y como realizado con la garganta misma, pero sonoro, afinado y de resultado grato cuando está bien hecho” (Alta-Villa 1905: 61) (Figura 9).



Figura 9. Ejercicio de escalas con notas picadas (Alta-Villa 1905: 62).¹⁰³ (Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).

¹⁰³ Para la realización correcta de los ejercicios de escalas con notas picadas, “los discípulos harán la escala del modo siguiente, atacando los picados sin tomar nuevo aliento, subiendo por semitonos hasta las notas más agudas” (Alta-Villa 1905: 62).

Notas filadas. Alta-Villa afirma que filar una nota consiste en:

Cogerla, irla agrandando gradualmente, y llegado al máximo de sonoridad, a juicio del ejecutante, y conservando el aliento necesario, bajar, decreciendo hasta el pianísimo, al punto de partida. De modo que el discípulo debe hacer que la voz arranque en el mezzo-forte de los labios; siga engrosándola, pasando por la garganta al pecho, y volviendo del mismo modo para morir en un pianísimo, à fior dei labra; es decir, en el labio inferior, base, llave y registro de toda filatura bien hecha (Figura 10).



Figura 10. Ejemplo de notas filadas (Alta-Villa 1905: 57).
(Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).

Portamento. Alta-Villa lo define como “la unión entre dos sonidos, haciendo resbalar la primera nota sobre la segunda, [...]” y para su correcta ejecución:

Es preciso tener buen oído, buen gusto y evitar que salga una nota arrastrada: para que el portamento sea perfecto, se necesita tocar de una manera imperceptible todas las notas que están comprendidas en el intervalo, sin que el oído pueda distinguirse o apreciarse ninguna de ellas. Si el portamento no está bien hecho, resulta una especie de aullido, que es preciso evitar a todas costa (Alta-Villa 1905: 45).

Alta-Villa defiende el uso prudente de este efecto vocal y nunca su “abuso”, a diferencia de los tratadistas de principios del siglo XIX para los que el portamento formaba parte del gusto de la época.

8) *El estudio práctico del canto a través de ejercicios y vocalizaciones.*

Según Alta-Villa, los ejercicios de canto se realizarán básicamente por medio de escalas y arpeggios.

Escalas. El discípulo de canto debe realizar las escalas primero lentamente y una vez que estén bien afinadas ha de practicarlas con cierta agilidad. Alta-Villa recomienda que el alumno ataque las escalas con la sílaba la, realizando el siguiente giro melódico (Figura 11). Para ejecutar correctamente las escalas, “*deben ser todas las notas igualmente claras, sin arrastrar ninguna de ellas, y que la expresión de la fisonomía sea agradable, casi sonriente*” (Alta-Villa 1905: 48).

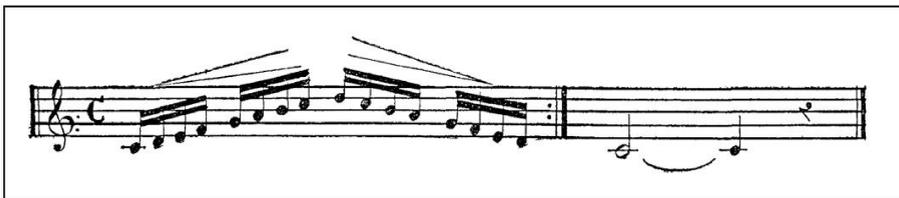


Figura 11. Ejemplo de Escala (Alta-Villa 1905: 57
(Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).

Arpeggios. Al igual que en las escalas, en la ejecución de los arpeggios el alumno debe comenzar con la sílaba *la*, tratando de que no varíe la sonoridad de forma que se consiga la soldadura de los diferentes registros de la voz. Alta-Villa, afirma que el estudio de los arpeggios es más indicado para las mujeres que para los hombres, pues aquellas “hallan aplicación inmediata en sus piezas brillantes y de bravura” (Alta-Villa 1905: 49).

9) *Expresividad o “colorido” en el canto.*

Alta-Villa sostiene la importancia de que desde los primeros estudios vocales del alumno de canto, el maestro incida en el fraseo, la expresividad, la dicción, la variedad, la gracia y la acción lírica. El autor menciona el concepto de “encanto” que consiste en el gran abanico de recursos vocales que puede desplegar el discípulo tras un estudio constante, unido a su buen gusto y al ejemplo que reciba de su profesor. Según Alta-Villa, el “colorido” en el canto,

No se limita al piano y al fuerte; los medios efectistas del cantante son infinitos, [...]; pero las variedades rítmicas [entre las que Alta-Villa destaca el tempo rubato], las inflexiones de la voz, el ademán, el gesto, la actitud del que canta, todo influye, todo forma parte de ese conjunto que constituye hoy al artista verdadero, porque una voz, por muy hermosa que sea, si está sola, si no va acompañada de cuanto llevamos dicho, ni constituye una reputación, ni supone nada (Alta-Villa 1905: 54).

10) *Estilos de canto.*

Para Alta-Villa existen dos estilos vocales: el canto ligado y sostenido y el recitado.

Canto ligado y sostenido. Alta-Villa cita al tenor Julián Gayarre como ejemplo de este tipo de canto, pues “sus notas parecían soldadas las unas a las otras” y “sin alterar para nada la frase, ni privarla de su perfecta homogeneidad, pasaba del fuerte al piano y pianísimo según su voluntad y de una manera imperceptible” (Alta-Villa 1905: 56).

Recitado. Alta-Villa distingue tres tipos de recitados: 1) *Recitado no medido*, es decir, “aquel que los artistas dicen sin preocuparse nada de la medida”; 2) *Recitado medido*, es decir, “aquel que el artista no puede prescindir de la marcha de la orquesta”; y 3) *Recitado libre*, que suele tener un leve acompañamiento con acordes realizado por un cuarteto (Alta-Villa 1905: 63). Según el autor, es en el recitado “donde un artista da mejor

la medida exacta de su talento y de sus recursos”, además *“es preciso pronunciar y articular de una manera perfecta”* (Alta-Villa 1905: 64).

11) *El miedo escénico.*

Denominado por Alta-Villa “orgasmo”, consiste en *“un fenómeno nervioso que anula hasta cierto punto las facultades del artista, y que es producido por el miedo natural en todo aquel que tiene que afrontar un público”*. Algunos de sus efectos se revelan cuando el cantante *“falsea la entonación, cuando faltan los alientos y cuando el artista siente que le tiemblan las piernas o las manos y la laringe se contrae, trayendo como consecuencia la veladura de la voz”* (Alta-Villa 1905: 65). Uno de los medios propuestos para el autor para superar el miedo escénico es que los discípulos de canto, desde los primeros años de formación, canten y actúen en público.

12) *Declamación lírica.*

Alta-Villa comienza exponiendo que en España no se daba mucha importancia al estudio de la declamación lírica, al contrario que en otros países como Francia. Ante esta situación, el autor aconseja a los maestros y a los discípulos de canto que *“desde el momento en que comienzan a cantar estudien romancitas de acción, de modo que desde luego se acostumbren a caracterizar lo que dicen, a sentirlo y a procurar que lo sientan todos aquellos que les estén escuchando”*; asimismo, insiste en la importancia de que los alumnos de canto dominen los bailes de sociedad (Alta-Villa 1905: 74).

13) *El canto en las iglesias y el canto en los salones.*

Alta-Villa recomienda a los estudiantes de canto que actúen en las iglesias y no sólo en los teatros, añadiendo que para que el canto en las iglesias sea *“bueno y artístico, requiere de un estudio especial, mucho gusto y una observación detenida del templo en que se cante, por sus condiciones acústicas”* (Alta-Villa 1905: 68).

Respecto al canto en los salones, Alta-Villa ofrece a los alumnos de canto los siguientes consejos: 1) No cantar dando la espalda al público, lo que, según el autor, era algo frecuente en España; 2) Si el cantante no tiene seguridad en la letra o en la música, debe sostener la partitura en su mano *“para auxiliarse de un modo discreto y conveniente”*; 3) Es conveniente tener en cuenta la acústica de la sala para la elección de las piezas que se van a interpretar, que además deben de pertenecer al repertorio de música de salón; 4) No se debe cantar en una posición inclinada o apoyado sobre el piano, pues el público aplaude una actitud gallarda; 5) *“Debe mirarse al todos y a ninguno, fijándose, al cantar, en la más grata impresión o recuerdo para que la voz no revele disgusto ni debilidad; recibir amablemente los aplausos sin decir, en gratitud, frases ridículas ni exageradas”*; y 6) La expresividad y la interpretación es muy importante en la música de salón (Alta-Villa 1905: 69).

14) *Consejos de higiene vocal.*

Alta-Villa sugiere a los estudiantes de canto ocho consejos sobre higiene y cuidado de la voz: 1) Evitar, antes de cantar, el hacer largos trayectos a pie, en coche y aún en

camino de hierro. La trepidación y las sacudidas no son buenas para la voz; 2) No hacer esgrima, equitación o baile el día en que se cante; 3) Nunca se debe cantar cuando se esté o ligeramente ronco, pues se expone a perder la voz y a enfermedades muy serias; 4) Cada artista puede tomar, durante la representación o concierto, aquello que mejor va con sus costumbres y temperamentos: caldo, vino tinto o blanco con agua, cerveza o café, etc. Todo aquello es perfectamente inofensivo; pero los que toman excitantes, como grogue, Champagne, etc., no saben que, si bien dan a su voz por el momento una cierta energía, ésta es seguida casi siempre de una reacción en sentido opuesto; 5) Es preciso tener un orden riguroso en las comidas el día que se ha de cantar; deben hacerse tres o cuatro horas antes del trabajo; 6) El artista no debe llevar nada que le ajuste el cuello, la cintura o los pies, de modo que se mueva con soltura y la sangre circule libremente; 7) Evitar los olores fuertes de perfumes o de flores, que pueden provocar el estornudo y ronquera repentina; y 8) Procurar hablar poco y sin esforzar la voz antes que el trabajo esté terminado (Alta-Villa 1905: 70).

Finalmente, Alta-Villa insiste en la importancia que el público da al porte y a la distinción en las maneras y por supuesto en la forma de saludar del cantante.

SEGUNDO BLOQUE: La Historia de la ópera italiana en España.

Para la realización de este bloque, Alta-Villa se basó en la obra de Carmena y Millán *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días* (Carmena y Millán, 1878). De forma concisa, Alta-Villa aporta una visión histórica de la situación de la ópera italiana en España desde 1737 hasta 1850 y desde 1850 hasta 1900. El autor se centra en dos acontecimientos que marcaron la historia de ópera en España: la llegada de Farinelli a la corte de Felipe V y la construcción del Teatro Real en Madrid, donde cantaron los grandes intérpretes del momento y se representaron las obras más emblemáticas del repertorio operístico. Alta-Villa defiende la idea de alcanzar la ópera nacional a través del perfeccionamiento de la zarzuela o también llamada “ópera cómica” y manifiesta la importancia de cantar en español *“a ver si así podemos lograr que nuestros discípulos comprendan lo que dicen, que expresen bien y vocalicen mejor, llevando de este modo al público la convicción de lo que dicen, la comprensión exacta del asunto que se representa”* (Alta-Villa 1905: 78).

TERCER BLOQUE: Datos biográficos de cantantes del siglo XIX.

Contiene datos biográficos, de trece destacados cantantes del siglo XIX: Manuel García y su hija María Malibrán, Rubini, Luis Lablache, Mario, Fraschini, Ronconi, Tamberlick, Madame de la Grange, Adelina Patti, Julián Gayarre, Carolina Cepeda y Faure.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Algunos de los datos no fueron contrastados, como por ejemplo, el origen gaditano de Manuel García, que en realidad nació en Sevilla.

2.2. Sección Práctica del Método completo de canto (1905).

Esta sección está integrada por diecinueve ejercicios manuscritos, extensos aunque poco elaborados, que ascienden por semitonos y con acompañamiento de piano. Consisten fundamentalmente en escalas y arpeggios y en ellos el autor trata los siguientes aspectos técnicos: el apoyo de la voz, agilidades, trino, notas filadas, notas picadas, notas tenidas y grupetos (Figura 12).

Agilidad.



The image shows a musical score for an exercise titled "Agilidad." It consists of three systems of staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 3) indicating a scale-like exercise. The middle and bottom systems each consist of two staves for piano accompaniment, with a bass clef and a 2/4 time signature. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

Figura 12. Fragmento del Ejercicio nº 11: Agilidad (Alta-Villa 1905: 59).
(Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música).

Método completo de canto es una obra amplia e innovadora que comprende aspectos técnicos, históricos, biográficos y prácticos del canto. En este sentido, se puede considerar precursor del famoso tratado de Francisco Viñas *El arte del canto*, que se publicó en Barcelona en 1932 y que también incluía una sección histórica sobre la enseñanza del canto. Por tanto, la obra de Alta-Villa rompe con el esquema metodológico que se había seguido en España hasta el momento, que se centraba sólo en los aspectos teórico-prácticos de la enseñanza del canto.

La sección teórica de *Método completo de canto* aporta datos interesantes sobre la situación de la enseñanza del canto y la influencia en España de la escuela francesa. Sin embargo, los ejercicios que integran la sección práctica del método resultan reiterativos y de dudoso interés técnico.

3. Referencias del Marqués de Alta-Villa a la enseñanza del canto en otras publicaciones.

La actividad de Alta-Villa como crítico musical en la prensa especializada le permitió hablar de la situación en la que se encontraba la enseñanza musical y, en concreto, la del canto en España a finales del siglo XIX y principios del XX. El 10 de junio de 1899, se publicaba en *La Música Ilustrada Hispano Americana* un artículo firmado por el Marqués de Alta-Villa titulado “El arte músico en España” (Alta-Villa 1889: 6). En él y ante una petición del director de la revista, Agustín Salvans, Alta-Villa daba a conocer su opinión sobre la divulgación de la música en España.

Según el autor, el público podía canalizar su afición musical a través de tres vías: el Teatro Real, la enseñanza oficial en el Conservatorio y el profesorado particular. El Teatro Real no estaba en sus mejores momentos debido a las especulaciones empresariales y a los elevados costes de los artistas, de manera que

“de pagar a divas y tenores 6 y 6,500 pesetas ¡por noche! Lo cual era ruina segura, aun estando el teatro lleno, han ido hasta no tener en cartel artista alguno aceptable y presentar de ese modo óperas imposibles que disgustaron el escaso abono que tenían, y que alejan al público que acude sólo cuando le gusta la función” (Alta-Villa 1889: 6).

Respecto al Conservatorio de Música y Declamación, según Alta-Villa es, “*como todo el mundo sabe, una escuela desorganizada en extremo, donde no hay ni pies ni cabeza, ni plan ni nada; es una Casa asilo artístico-musical donde se da un timo oficial espantoso al infeliz que aspira á un título académico que le sirva para algo*”. En este pésimo escenario, el autor se pregunta ¿qué queda como medio de difusión de la enseñanza artística en España? Y la respuesta está en la enseñanza particular, aunque Alta-Villa alerta de que es imposible encontrar a un “*solo profesor capaz de hacer cantar como es debido una romanza de salón*” (Alta-Villa 1889: 6). Alta-Villa asegura que el motivo de esta decadencia musical en España está en la falta de cultura y de educación social, situación bien distinta a lo que sucede en el extranjero, donde la dedicación a la música está muy valorada.

El 22 de diciembre de 1901, Alta-Villa leyó un discurso ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con motivo de su ingreso como Académico de número de la Sección de Música de dicha institución. Bajo el título de *La música de canto íntima o de salón. Su reflejo en la cultura general del país. Iniciativas e influencia que debe ejercer en este asunto la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, trata aspectos relacionados con el estado en el que se encuentra el canto lírico en España en los primeros años del siglo XX (Alta-Villa 1901: 5-15). Según el autor, “*en España escasean los artistas líricos, [...] Las razones de este fenómeno pueden ser dos: la carencia absoluta de profesorado y el gusto estragado de la época moderna*” (Alta-Villa 1901: 10). Además, denuncia que los cantantes de la escuela moderna pueden triunfar careciendo de estudios musicales y tan sólo con una voz aceptable, a diferencia de cantantes míticos del siglo XIX como los tenores Mario, Tamberlick y Frascini o las sopranos Frezzolini, Persiani, Patti y Grissi, que alcanzaron el éxito por sus cualidades musicales, técnicas y expresivas. Alta-Villa destaca en especial al tenor español Julián Gayarre (1844-1890), al que consideraba un “*coloso de la música di camera, la del bien decir*” (Alta-Villa 1901: 11).

Según Alta-Villa, España carece de profesores de canto que enseñen el arte del “bien decir”, tan importante en la música de salón y base de la música teatral. En este sentido, el autor ofrece una visión aperturista, pues para él la solución estaría en formar el profesorado en el extranjero, o bien en abrir cursos de canto con profesores invitados de otros países. España cuenta con grandes voces, pero el furor por el “wagnerianismo” y la actual tendencia a interpretar obras dramáticas alemanas hace, a juicio de Alta-Villa, que los cantantes principiantes

“comiencen el edificio por el tejado”, pues “es absurdo querer empezar una carrera por donde debe terminarse, como es absurdo pensar que sólo puede existir la música alemana, a que todo se quiere subyugar, con grave daño para el arte en general, y para la cual sólo se necesita voz, voz y voz” (Alta-Villa 1901: 14).

En conclusión, Ramiro de la Puente, Marqués de Alta-Villa, contribuyó desde su posición en París en la corte de Isabel II a la difusión del patrimonio musical español en el extranjero, interpretándola y dándola a conocer en los salones franceses más selectos. Su intensa labor como maestro de canto en el Conservatorio por un período corto de tiempo y, especialmente, en su Academia particular lo sitúan en un lugar protagonista de la enseñanza lírica en España.

A través de su *Método completo de canto*, podemos conocer su metodología con evidentes influencias de la escuela francesa de canto y su característica forma de emisión cubierta. Esta obra ofrecía a los profesores y alumnos españoles de canto una nueva perspectiva de la enseñanza lírica, en la que a los aspectos técnicos de emisión y producción de la voz cantada se unían detalles de modernidad como: consejos de higiene vocal, una pormenorizada clasificación de las voces, referencias a la voz infantil, al miedo escénico, apuntes sobre historia de la ópera y semblanzas biográficas de cantantes famosos.

Por tanto, Alta-Villa presentaba en su tratado un concepto de técnica vocal adaptada a las tendencias compositivas de su época y basada en los conocimientos y cultura del cantante.

Además el artista debía internacionalizarse, por ejemplo “*a un español no le es posible alternar en el concierto artístico si no canta además en francés y en italiano*”, y así sucedió con el tenor Julián Gayarre, quien “*¿pudo prescindir de hacerse consagrar por el público más artístico y más competente del mundo, por el de París?*” (Alta-Villa 1905: 10).

Además, al confrontar los antiguos y actuales métodos de enseñanza del canto, Alta-Villa anunciaba a los maestros españoles la implantación en los escenarios europeos de un estilo nuevo estilo de canto en el que la expresividad venía determinado por una dicción clara y un dramatismo y colorido notable.

BIBLIOGRAFÍA

BARBIERI, Francisco Asenjo. *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*. Ed. Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

CARELLI, Beniamino. *Torniamo a cantare (maestri e cantanti)*. Napoli: F. Bideri, 1891.

CARMENA Y MILLÁN, Luís. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878.

CASTRO, Juan de. *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en dos secciones. La 1ª concerniente al canto sostenido y la 2ª al canto de agilidad*. Madrid: Almacenes de Música de Carrafa, Casimiro Martín, Romero, Martín Salazar y Maíquez, 1856.

CUENCA, Francisco de. *Galería de Músicos Andaluces*. La Habana: Cultura S.A., 1927; ed. facsimil, Málaga: Unicaja, 2002.

El Día. 1891, 4006, [p. 2].

El Heraldo de Madrid. 1892, III/748, p. 2.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. Bilbao, Madrid y Barcelona: Espasa-Calpe, 1921; reed. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.

FERRARI, Gabriella. *Chansons Espagnoles (Melodías Españolas) Chantées par M.P le Marquis D'Alta-Villa (según las canta el Marqués de Alta-Villa) Accompagnements de Gabriella Ferrari*, op. 32. París: Léon Grus, Editeur, ca. 1880.

Gran Enciclopedia de España, 20 vols., dir. editorial de Javier Arbués Villa y dir. Científica de Guillermo Fatás Cabeza. Zaragoza: Enciclopedia de España, S.A., 1990.

HERRERO, José Joaquín. *Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe y la cultura artística de su tiempo. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del... Sr. D. Jose Joaquín Herrero / y contestación del Sr. D. Cecilio de Roda López el 23 de junio de 1912*. Madrid: Tip. de Suarez y Abbad, 1912.

La Correspondencia de España. 1884, XXXV/9471, p.1; 1906, LVII/16.673 [p. 2].

La Época. 1889, XLI/13.265, [p. 4].

La Ilustración española y americana. 1886, XXX/VI, p. 106.

MARQUÉS DE ALTA-VILLA, [Ramiro de la Puente y González Nandín]. “*El arte músico en España*”, *La Música Ilustrada Hispano Americana*, II/12 (10-VI-1889), p. 6.

_____. *Manual práctico de incubación artificial: guía del avicultor; manejo de las máquinas incubadoras*. Madrid: Imp. de Antonio Marzo, 1898.

_____. “La música de canto íntima o de salón. Su reflejo en la cultura general del país. Iniciativas e influencia que debe ejercer en este asunto la Academia de Bellas Artes de San Fernando” en: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Ramiro de la Puente Marqués de Altavilla el día 22 de Diciembre de 1901*. Madrid: Romero, impresor, 1901, pp. 5-15.

_____. *Método completo de Canto*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905.

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. Universidad de Granada, 2008.

_____. “Aproximación a la didáctica del canto lírico en España en el siglo XIX”. *Arte y Movimiento*. Jaén: Universidad de Jaén, 2009, 1, pp. 75-85.

PANOFKA, Heinrich. *L'Art de chanter. Theorie et pratique suivies du Vade-Mecum du chanteur contenant des exercices nécessaires pour former, développer et egaliser la voix, écrits dans tous les tons et pour toutes les voix, et de vingt-quatre vocalises*. Paris: Brandus, 1854.

R., “Necrología. El Marqués de Altavilla”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1909, III/12, p. 176.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Madrid: Imprenta Antonio Pérez Dubrull, 1868-81; ed. facsimil de Jacinto Torres, Madrid: Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura, 1986.

SUBIRÁ, *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.

VIÑAS, Francisco. *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Barcelona: Salvat Editores, 1932.

APÉNDICE: Índice de Método de canto (1905) del Marqués de Alta-Villa

[PARTE TEÓRICA]

Consideraciones generales y consejos útiles

Cultura de alumnos y maestros

De los maestros de canto

Higiene de los que al Arte se dedican

Edad

Estudios y advertencias útiles

El arte de cantar, según Panofka

Del aparato sonoro en las personas

De la respiración

Clasificación de las voces

Notas típicas y apoyo de la voz

Temblor o cabreo de la voz

De las voz en los hombres

Voz de falsete (en el tenor)
Tenor de medio carácter
Barítono alto
Bajo cantante
Bajo profundo
Voz de falsete en general
La voz en las mujeres
La voz en los niños, y niños precoces
Diferentes clases de sonoridad en la voz
Del portamento
De las escalas
De los arpeggios
De las apoyaturas, mordentes y grupetos
De la expresión ó colorido
Del canto ligado y sostenido
Notas filadas
Del trino
Notas picadas
Recitados
Del orgasmo
El Canto en las iglesias
El Canto en los salones
Declamación lírica
Historia de la ópera italiana en España desde 1737 hasta 1850
Historia de la ópera italiana en España desde 1850 hasta 1900
Manuel García y su hija la Malibrán
Rubini
Luis Lablache
Mario
Fraschini
Ronconi
Tamberlick
Madame de la Grange
Adelina Patti
Julián Gayarre
Carolina Cepeda
Faure
Nota Final

[PARTE PRÁCTICA]

Ejercicios (19 ejercicios)
nº 1. Para apoyar la voz
nº 2. Para apoyar la voz
nº 3. Escalas sencillas
nº 4. Escalas de octava y media
nº 5. Arpeggios sencillos
nº 6. Arpeggios sencillos
nº 7. Arpeggios dobles

- nº 8. Arpeggios
- nº 9. Escalas terminadas por arpeggios
- nº 10. Arpeggios terminados por escalas
- nº 11. Agilidad
- nº 12. Del trino
- nº 13. Notas filadas
- nº 14. Notas picadas
- nº 15. Notas tenidas
- nº 16. Agilidades
- nº 17. Agilidades
- nº 18. Agilidades
- nº 19. Grupetos