



**LOS TRATADOS DE CANTO EN ESPAÑA
DURANTE EL SIGLO XIX:
TÉCNICA VOCAL E INTERPRETACIÓN
DE LA MÚSICA LÍRICA**

Tesis Doctoral

presentada para la obtención del Título de Doctor por

MARÍA DEL CORAL MORALES VILLAR

Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS

VOLUMEN I: ESTUDIO

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
GRANADA, 2008

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: María del Coral Morales Villar
D.L.: GR. 2217-2008
ISBN: 978-84-691-6774-8

A mis padres y hermana
A Fran

Estudiad, pues, vosotros que aspiráis a la noble carrera del canto, aumentad el número de los dignos intérpretes del espectáculo lírico español; y considerad que si conseguís tener verdadero mérito, el premio le alcanzaréis fácilmente; puesto que la afición se extiende en nuestra patria más y más de día en día.

Y vosotros, mis carísimos comprofesores, que estáis dedicados a la enseñanza del canto, ejerced vuestra profesión con inteligencia, celo y entusiasmo, que si así lo hacéis no es difícil alcanzar grandes resultados, en razón de que abundan más de lo que se cree las buenas voces y privilegiadas disposiciones en nuestra querida España.

Antonio Cordero y Fernández, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, II/23 (5 de abril de 1858), p. 181.

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I: ESTUDIO

Agradecimientos	xxiii
INTRODUCCIÓN	1
1. Objetivos	1
2. Estado de la cuestión	2
2.1. Publicaciones internacionales relacionadas con la historia del canto y su enseñanza	3
2.2. Publicaciones españolas recientes relacionadas con la historia del canto y su enseñanza	14
3. Fuentes empleadas	17
4. Plan de trabajo	19
CAPÍTULO I. TÉCNICA VOCAL EN LA TRATADÍSTICA ESPAÑOLA ANTERIOR AL SIGLO XIX Y LAS ESCUELAS DE CANTO ITALIANA, FRANCESA Y ESPAÑOLA	23
1. Referencias a la técnica vocal en algunos tratados musicales españoles publicados hasta 1799	25
1.1. Métodos españoles de canto llano que contienen indicaciones sobre técnica vocal	25
1.2. Tratados españoles de música publicados entre 1482 y 1788 que contienen indicaciones sobre técnica vocal	29
<i>Musica practica</i> (1482) de Bartolomé Ramos de Pareja	30
<i>Declaración de instrumentos musicales</i> (1555) de Fray Juan Bermudo	31
<i>El melopeo y el maestro</i> (1613) de Pietro Cerone	31
<i>El porqué de la música</i> (1672) de Andrés Lorente	40
<i>Fragmentos músicos</i> (1683) y <i>Escuela música</i> (1723-1724) de Pablo Nasarre	41
<i>El cantor instruido</i> (1754) de Manuel Cavaza	49
<i>Prontuario músico</i> (1771) de Fernando Ferandiere: preceptos técnicos para el cantor	54
<i>Dell'origine e delle regole della musica</i> (1774) de Antonio Eximeno.....	57
Poema <i>La música</i> (1779) de Tomás Iriarte.....	61
<i>Le rivoluzioni del teatro musicale italiano</i> (1783 a 1788) de Esteban de Arteaga	68
2. La enseñanza del canto y las “escuelas” italiana, francesa y española	75
2.1. Evolución del concepto de maestro de canto	75
2.2. Sistemas de enseñanza del canto	80
2.3. Clasificación por categorías de las obras relacionadas con el canto y su enseñanza	83
2.4. Principales destinatarios de las publicaciones sobre el canto	86

2.5. La “Escuela de canto”. Origen y características de las escuelas italiana, francesa y española de canto	87
2.5.1. Escuela italiana de canto	88
2.5.2. Escuela francesa de canto	92
2.5.3. Escuela española de canto	94
3. El declive de la tradición española de canto a finales del siglo XVIII	96
3.1. <i>Colección de las mejores coplas</i> (1799-1802) de “Don Preciso”: defensa de la tradición vocal española	98
3.2. La “Escuela de cantar Tonadillas” fundada en 1790 por Blas de Laserna (1751-1816) frente a la enseñanza italiana en las Academias privadas	103
3.3. La implantación en España de la escuela italiana de canto: el caso Manuel García (1775-1832)	111
Resumen	116

CAPÍTULO II. LOS TRATADOS DE CANTO DE MAESTROS ESPAÑOLES PUBLICADOS ENTRE 1799 Y 1830: APORTACIONES DE LOS PRINCIPALES PROFESORES DE CANTO

123

1. Miguel López Remacha (1772-1827) y el <i>Arte de cantar</i> : el primer tratado español de canto lírico	125
1.1. Semblanza biográfica	125
1.2. Tratados de canto de Miguel López Remacha	127
1.2.1. <i>Arte de cantar</i> (1799): El primer tratado español de canto lírico	128
1.2.2. El tratado de López Remacha dedicado a José Bonaparte: <i>Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien</i> (1812)	156
1.2.3. <i>Melopea</i> de López Remacha (1815): El perfecto cantor	159
2. Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1765-1831) y José Nonó (1776-1845) ...	166
2.1. Mateo Antonio Pérez de Albéniz y la <i>Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar</i> (1802)	167
2.2. José Nonó y <i>La Escuela completa de música</i> (1814)	169
3. Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832)	173
3.1. Manuel García: el maestro heredero de la escuela italiana de canto	173
3.2. <i>Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto</i> (ca. 1835): la edición española de <i>Exercises and Method for Singing</i> (1824)	178
3.3. <i>Colección de los mejores ejercicios de Vocalización extractados de las obras de Rossini y García</i> (ca. 1840)	195
4. José Melchor Gomis (1791-1836)	200
4.1. José Melchor Gomis: maestro de canto	200
4.2. <i>Méthode de solfège et de chant</i> (1826) de Gomis	201
5. Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847)	213
5.1. Rodríguez de Ledesma: cantante y maestro de canto	213
5.2. <i>Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización</i> (1828) de Rodríguez de Ledesma	221
6. José M ^a de Reart y de Copons (1786-1857): El Maestro de Maestros	239
Resumen	245

CAPÍTULO III. LOS TRATADOS DE CANTO PUBLICADOS EN ESPAÑA ENTRE 1830 Y 1905 VINCULADOS A LA ENSEÑANZA OFICIAL: PRINCIPALES MAESTROS253

1. El Conservatorio de Música de Madrid en el siglo XIX y la enseñanza del canto	256
1.1. Fundación del Conservatorio “María Cristina” (1830) y normativa sobre la enseñanza del canto	256
1.2. Los métodos de canto en el <i>Reglamento</i> de 1831, en el <i>Programa</i> de 1871 y los utilizados por los profesores	266
1.3. Felipe Celli, Basilio Basili, Ángel Inzenga y Giorgio Ronconi	272
1.3.1. Francesco Piermarini (finales s.XVIII-ca.1853): el primer director del Conservatorio de Madrid	272
1.3.1.1. El maestro de canto Francesco Piermarini	272
1.3.1.2. <i>Cours de chant</i> (ca.1840-43) de Francesco Piermarini	276
1.3.2. Felipe Celli, Basilio Basili, Ángel Inzenga y Giorgio Ronconi	287
1.3.2.1. Felipe [Filippo] Celli (1782-1856)	287
1.3.2.2. Basilio Basili (1803-1895)	288
1.3.2.3. Ángel [Angelo] Inzenga (fin. s.XVIII- d. 1860)	290
1.3.2.4. Giorgio Ronconi (1810-1890): La Escuela de Canto y Declamación de Isabel II en Granada e <i>Il Baritono Moderno</i>	291
1.4. Los primeros maestros españoles de canto y los tratados vocales vinculados al Conservatorio de Madrid	309
1.4.1. Marcelino Castilla (1771-?): <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830)	309
1.4.2. Baltasar Saldoni (1807-1889) como maestro y tratadista de canto	327
1.4.2.1. <i>Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo</i> (1837)	329
1.4.2.2. <i>Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces</i> (1839)	334
1.4.3. Hilarión Eslava (1807-1878): aspectos vocales en su <i>Método completo de solfeo</i> (1845) y en la prensa	344
1.4.4. Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891): el maestro de canto de Isabel II	358
1.4.5. Julián Romea (1813-1868): <i>Manual de declamación</i> (1859)	364
1.4.6. José Aranguren (1821-1903): <i>Prontuario del cantante e instrumentista</i> (1860)	368
1.4.7. Mariano Martín (¿-1890): <i>Programa para la enseñanza del canto</i> (1860)	380
1.4.8. Juan Jiménez (s. XIX): <i>Breve tratado de mímica aplicada al canto</i> (1862)	385
1.4.9. Justo Blasco y Compans (1850-1892): <i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> (ca. 1885)	396
1.4.10. Benigno Llana (s. XIX): <i>El arte del canto</i> (1886)	410

1.4.11. José Inzenga (1828-1891): maestro de canto y defensor de la creación zarzuelística	423
1.4.11.1. <i>Primer y segundo Álbum de canto</i> (1855 y 1860)	424
1.4.11.2. <i>Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano</i> (1870)	425
1.4.11.3. <i>Escuela de canto</i> (1894)	429
1.4.12. El Marqués de Alta-Villa (1845-1909): el maestro impulsor de la escuela de canto francesa	434
1.4.12.1. <i>El Método completo de canto</i> (1905)	440
1.4.12.2. Referencias del Marqués de Alta-Villa a la enseñanza del canto en la prensa especializada y en otros escritos	460
1.4.13. Otros maestros y maestras de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto del Conservatorio de Madrid: Encarnación Lama, Amalia Anglés, Amalia Ramírez, Lázaro M ^a Puig, Miguel Galiana, Tirso de Obregón, Baldomero Escobar, José Mirall, José Carrión, Carolina Casanova, Adela Cristóbal, Antonio Moragas, Juan Gil, Juan Pablo Hijosa y Laura Romea	464
1.5. Los métodos extranjeros de canto vinculados al Conservatorio de Madrid: la influencia de la escuela italiana	481
1.5.1. Métodos extranjeros de canto adoptados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid	482
1.5.1.1 Manuel Patricio García (1805-1906): <i>École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties</i> (París, 1847), “el tratado de tratados de canto” y su influencia en España	483
1.5.1.2. Los métodos de canto de Bordogni, Bordese, Bona, Duprez y Lablache	490
1.5.2. Métodos extranjeros de canto empleados en el Conservatorio aunque no adoptados como textos oficiales	494
2. El canto en el Conservatorio del Liceo de Barcelona durante el siglo XIX	497
2.1. La fundación del Liceo Filarmónico-Dramático de Barcelona (1837) y el protagonismo del canto	497
2.2. Juan Barrau y Esplugas (1820-?): <i>Método de canto para voz de soprano</i> (ca. 1862-64)	501
2.3. Mariano Obiols (1809-1888): <i>Solfeos en cuatro libros</i> (ca. 1878)	504
2.4. José Rodoreda (1851-1922): <i>Escuela de canto moderno</i> (ca. 1899)	506
2.5. Otros maestros y maestras de canto del Conservatorio del Liceo en el siglo XIX: Joseph Arteaga, Joan Cuyás y Artés, Gonzalo Tintorer, Joaquín Vidal, Giovanna Bardelli y Cecilio Sanmartí	508
2.6. Traducciones de tratados extranjeros de canto vinculadas al Conservatorio del Liceo de Barcelona: <i>Fisiología del canto</i> (1845) de Stephen de la Madelaine	514
Resumen	527

CAPÍTULO IV. LOS TRATADOS DE CANTO PUBLICADOS EN ESPAÑA ENTRE 1830 Y 1905 VINCULADOS A LA ENSEÑANZA PRIVADA:	
PRINCIPALES MAESTROS	537
1. Manuel Camps y Castellví (1772-1842)	539
1.1. Semblanza biográfica	539
1.2. <i>Escuela elemental del noble arte de la música y canto</i> (1834) de Manuel Camps: el primer tratado de canto lírico publicado en Barcelona	540
2. Antonio Mercé (ca. 1810-1876): “Vocalizaciones y canto” en <i>Método completo de solfeo</i> (ca. 1850) de Fétis, Gomis y Garaudé	545
3. José Valero (¿-1868): escritos sobre el canto en la prensa (1844) y en <i>Nuevo método completo de solfeo</i> (1857)	552
3.1. “Sobre el canto” de José Valero: cuatro artículos publicados en <i>El Fénix</i> (1844)	552
3.2. Nociones sobre técnica vocal en <i>Nuevo método completo de solfeo</i> (1857) de José Valero	559
4. Manuel Climent (1810-1870): <i>Gramática musical</i> (ms.,1852)	561
5. Juan de Castro (1818 -1890)	564
5.1. Juan de Castro: un tratadista polifacético	564
5.2. <i>Nuevo método de canto teórico-práctico</i> (1856) de Juan de Castro: la llegada a España del uso de la respiración diafragmática en el canto.....	565
5.3. <i>Higiene del cantante</i> (1856): Traducción al castellano comentada de <i>Hygiène du chanteur</i> (1846) del doctor francés Louis-Auguste Segond por Juan de Castro	592
6. Antonio Cordero y Fernández (1823-1882): un maestro de canto para la historia	607
6.1. <i>Escuela completa de canto en todos sus géneros</i> (1858) de Antonio Cordero	611
6.2. <i>Tratado abreviado o Método elemental de canto</i> (1872) de Antonio Cordero	668
6.3. Escritos sobre el canto de Antonio Cordero en la prensa especializada	690
6.4. Creación en Madrid de la Escuela Lírico-Dramática en 1866 por Antonio Cordero y Juan Jiménez	697
7. Matías Aliaga (s. XIX): <i>Resumen musical en diez lecciones para poder cantar</i> (1860) y <i>Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la música</i> (1852)	705
8. El <i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (ca. 1860-70): ¿Una versión española de <i>L’Art du chant</i> (1845) de Duprez?	707
9. Benito Andreu (1803-1881): <i>Método seguro para aprender bien la música y el canto</i> (1870)	723
10. El maestro Emilio Yela de la Torre (s. XIX)	725
10.1. Fundación de la Academia Teórico-Práctica de Canto y Perfeccionamiento de la Voz	727
10.2. <i>La voz</i> (ca. 1872) de Yela de la Torre.....	730

11. Rafael Taboada y Mantilla (1837-1914): escritos sobre la enseñanza del canto	746
11.1. <i>Preceptos para el estudio del canto</i> (1885)	747
11.2. <i>12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces</i> (ca. 1893)	752
12. Matilde Esteban y Vicente (1841-?): <i>Nociones elementales de la teoría del canto</i> (1892), el primer tratado español de canto escrito por una mujer y creación de la Academia de Música	754
13. Ramón Torras (¿-1906): fundamentos de la “escuela española de canto”	763
13.1. <i>Método de canto</i> (1894) de Ramón Torras	764
13.2. <i>Compendio y Prontuario de la gramática española de canto</i> (1898) de Ramón Torras	780
13.3. <i>Escuela española de canto</i> (1905) de Ramón Torras: la segunda edición corregida y ampliada de <i>Método de canto</i> (1894)	783
14. Francisco Turell (s. XIX): <i>Método de canto teórico y práctico</i> (1899)	794
15. R. García (s. XIX): <i>Cuatro palabras sobre el método de canto</i> (ms. finales s. XIX)	802
16. A. Andrade (s. XIX): <i>Método de canto</i> (finales s. XIX)	807
17. Ernesto Villar Miralles (1849-1916): <i>Nociones generales de música y canto</i> (1900)	814
18. Métodos extranjeros de canto traducidos al castellano y publicados en España en la segunda mitad del siglo XIX. Los tratados de Concone, Panofka, Lamperti, Donzelli, Colla, Giraldoni y Pellegrini	822
19. Escritos en la prensa española del siglo XIX sobre el canto y su enseñanza	829
20. Noticias sobre tratados españoles de canto del siglo XIX inéditos	831
Resumen	836
CONCLUSIONES	849
BIBLIOGRAFÍA	863

VOLUMEN II: APÉNDICES

APÉNDICE 1. Tabla cronológica de obras relacionadas con la enseñanza del canto en España publicadas entre 1799 y 1905	1
APÉNDICE 2. Fichas descriptivas de los tratados españoles de canto publicados entre 1799 y 1905	7
APÉNDICE 3. Otros maestros de canto relevantes que ejercieron su actividad en España durante el siglo XIX	79
APÉNDICE 4. Discípulos más destacados de los principales maestros de canto del siglo XIX: su formación musical, características vocales y obras de repertorio	89
APÉNDICE 5. Glosario de términos relacionados con el canto y empleados en el siglo XIX en España	165
APÉNDICE 6. Repertorio recomendado en los tratados españoles de canto publicados entre 1799 y 1905	261
APÉNDICE 7. Apéndice documental	269

LISTA DE TABLAS

Tabla I.1. Métodos de canto llano y tratados españoles de música escritos entre los siglos XV y XVIII que contienen observaciones sobre técnica vocal	24
Tabla I.2. Roel del Río, <i>Institucion Harmonica</i> (1748) Consejos para la articulación correcta de las vocales	27
Tabla I.3. Cerone, <i>El melopeo y maestro</i> (1613) Clasificación de las voces “según los antiguos”	37
Tabla I.4. Cerone, <i>El melopeo y maestro</i> (1613) Clasificación de las voces “según los modernos”	38
Tabla I.5. Nasarre, <i>Escuela música</i> (1723-24) Tipos vocales y características sonoras	43
Tabla I.6. Arteaga, <i>Le rivoluzioni</i> , Libro II (1785), Cuándo, dónde y porqué se debe adornar o no una frase musical	72
Tabla I.7. Tratados españoles escritos entre los siglos XV y XVIII que contienen observaciones sobre técnica vocal	117
Tabla I.7. Características técnicas de las escuelas italiana, francesa y española de canto	120
Tabla II.1. Lista de tratados de canto de autores españoles (1799-1830)	123
Tabla II.2. López Remacha, <i>Elementos teórico-prácticos</i> (1812): Nueve “Advertencias” o recomendaciones a los cantantes	158
Tabla II.3. Clasificación de las voces según José Nonó, <i>Escuela completa de música</i> (1814),	173
Tabla II.4. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Tipos de géneros y adornos que el cantante debe realizar	237
Tabla II.5. Tratados de canto escritos por maestros españoles y publicados en nuestro país o en el extranjero (1799-1830) y otras obras relacionadas con la enseñanza del canto	245
Tabla II.6. Aspectos sobre técnica vocal en <i>Arte de cantar</i> (1799) y <i>Melopea</i> (1815) de López Remacha, <i>Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto</i> (ca.1830) de Manuel García y <i>Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización</i> (1828) de Rodríguez de Ledesma	248
Tabla III.1. Tratados de interés para el canto escritos por maestros del Conservatorio de Madrid publicados entre 1830 y 1900	254
Tabla III.2. Métodos de canto citados como textos oficiales del Conservatorio en las <i>Instrucciones</i> de 1861 y en el <i>Programa</i> de 1871	268
Tabla III.3. Maestros de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto del Conservatorio de Madrid nombrados entre 1830 y 1899, así como Profesores Honorarios relacionados con el canto	270
Tabla III.4. Alumnos de Francesco Piermarini	286
Tabla III.5. Alumnos de Francisco Baltasar Saldoni	343
Tabla III.6. Alumnos de Francisco Frontera de Valldemosa	364
Tabla III.7. Aspectos que se deben tratar durante los seis años de estudio del canto según el <i>Programa</i> (1860) establecido por Mariano Martín	383
Tabla III.8. Partes en que se divide el “arte de la mímica aplicada al canto” según Juan Jiménez	394
Tabla III.9. Ejecución de los ejercicios de <i>El arte del canto</i> (1886) de Benigno Llana, según los distintos tipos vocales	419

Tabla.III.10. Alumnos de José Inzenga	434
Tabla III.11. Clasificación de los Tipos vocales realizada por Alta-Villa en su <i>Método completo de canto</i> (1905)	447
Tabla III.12. Índice de contenidos de <i>École de García</i> : <i>Traité complet de l'art du chant en deux parties</i> (1847) de Manuel García	486
Tabla III.13. Descripción y observaciones sobre <i>École de García</i> (1847) de Manuel García realizadas por Antonio Cordero, <i>La España artística</i> (1858) ...	488
Tabla III.14. Descripción de los métodos extranjeros de canto adoptados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid	491
Tabla III.15. Descripción de los métodos extranjeros de canto empleados en España no adoptados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid	495
Tabla III.16. Tratados de canto publicados en España (1830-1905) vinculados a la enseñanza oficial, obras didácticas y artículos sobre el canto publicados en la prensa española especializada	527
Tabla III.17. Aspectos sobre técnica vocal en <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830) de Marcelino Castilla, <i>Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces</i> (ca. 1839) de Baltasar Saldoni, <i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> (ca. 1885) de Justo Blasco y <i>Método completo de canto</i> (1905) del Marqués de Alta-Villa	531
Tabla IV.1. Tratados publicados en España (1830-1905) vinculados a la enseñanza privada del canto	538
Tabla IV.2. Mercé, <i>Método completo de solfeo</i> (ca.1850): Forma correcta de articular las vocales en el canto	549
Tabla IV.3. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Normas para adornar una melodía adoptadas por los cantantes del siglo XIX	586
Tabla IV.4. Castro en <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Relación de piezas operísticas recomendadas para el estudio de la pronunciación	591
Tabla IV.5. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Dieciocho cualidades que debe tener el maestro de canto “perfecto”	615
Tabla IV.6. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Dos métodos para corregir vicios en la emisión de la voz según el tipo de alumnado	617
Tabla IV.7. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Defectos naturales de emisión de la voz	618
Tabla IV.8. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Defectos de emisión de la voz adquiridos	619
Tabla IV.9. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Tipos vocales: sus características sonoras y extensión	626
Tabla IV.10. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> : Nueve grados de agilidad	636
Tabla IV.11. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Tipo de <i>Portamento</i> y su ejecución	638
Tabla IV.12. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858) Cuatro formas de filar los sonidos	640
Tabla IV.13. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Tres normas para ejecutar correctamente el trino	641
Tabla IV.14. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Tipos de articulaciones empleadas en el canto	643
Tabla IV.15. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Cómo deben emitir las vocales las voces masculinas	644

Tabla IV.16. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Cuatro aspectos fundamentales en la interpretación lírica	649
Tabla IV.17. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Diecinueve aspectos sobre posición corporal e interpretación lírica en escena	659
Tabla IV.18. Cuadro comparativo: Organización de <i>Escuela Completa de canto</i> (1858) y <i>Tratado abreviado</i> (1872) de Antonio Cordero	670
Tabla IV.19. Cuadro comparativo: tipos vocales en <i>Escuela Completa de Canto</i> (1858) y <i>Tratado abreviado</i> (1872) de Antonio Cordero	672
Tabla IV.20. Cordero, <i>Tratado abreviado</i> (1872): “Cuadro de la extensión de las voces, en general, después de educarlas”	673
Tabla IV.21. Cordero, <i>Tratado abreviado de canto</i> (1872): Cuatro pasos que el cantante debe seguir para lograr el “apoyo de la voz”	678
Tabla IV.22. Cordero, <i>Tratado abreviado de canto</i> (1872): Doce requisitos que deben reunir las notas filadas	681
Tabla IV.23. Cordero, <i>Tratado abreviado de canto</i> (1872): Ocho normas para ejecutar un trino correctamente	681
Tabla IV.24. Cordero, <i>Tratado abreviado</i> (1872): Ejemplos de recitados de óperas para los distintos tipos vocales	683
Tabla IV.25. Cordero, <i>Tratado abreviado</i> (1872): Ejemplos de frases de óperas para los tipos vocales según los distintos géneros	685
Tabla IV.26. Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza” (<i>La España artística</i> , 1858), pp.140 y 148: reseñas sobre los métodos de canto de García, Duprez, Lablache y de la Madelaine	694
Tabla IV.27. <i>Gaceta Musical de Madrid</i> (1866), pp.: nueve condiciones para acceder como alumno de la Escuela Lírico-Dramática	699
Tabla IV.28. Estudio comparativo de los contenidos generales de <i>L’Art du chant</i> de Duprez (1845) y del <i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (1860-70)	710
Tabla IV.29. <i>L’Art du chant</i> (1845) de Duprez y el <i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (1860-70): Tipos vocales, extensión y registros de la voz	713
Tabla IV.30. Duprez, <i>L’Art du chant</i> (1845): contenido de la tercera parte	722
Tabla IV.31. Honorarios de las clases de canto de la Academia de Yela de la Torre	729
Tabla IV.32. Yela de la Torre, <i>La voz</i> (ca.1872): características sonoras de los registros de la voz	736
Tabla IV.33. Tesitura y características vocales de las diferentes voces	738
Tabla IV.34. Torras, <i>Método de canto</i> (1894): cualidades sonoras de las vocales	770
Tabla IV.35. Torras, <i>Método de canto</i> (1894): defectos de emisión de la voz cantada	771
Tabla IV.36. Tabla comparativa de los contenidos de los tratados de Ramón Torras <i>Método de canto</i> (1894) y <i>Escuela española de canto</i> (1905)	784
Tabla IV.37. Torras, <i>Escuela española de canto</i> (1905): plan de ejercicios vocales prácticos	792
Tabla IV.38. Andrade, <i>Método de canto</i> (s. XIX): cuatro series de ejercicios	814
Tabla IV.39. Villar Miralles, <i>Nociones generales de música y canto</i> (1900): tipos vocales: características y extensión de las voces	816

Tabla IV.40. Villar Miralles, <i>Nociones generales de música y canto</i> (1900): características y modo de emisión de las vocales	821
Tabla IV.41. Descripción de siete tratados extranjeros de canto traducidos al español y publicados en España (1859-1884)	824
Tabla IV.42. Cinco artículos relacionados con la enseñanza del canto publicados en la prensa española (1843-1879)	830
Tabla IV.43. Tratados de canto publicados en España (1830-1905) vinculados a la enseñanza privada y artículos sobre el canto publicados en la prensa española especializada	836
Tabla IV.44. Aspectos sobre técnica vocal en <i>Escuela elemental</i> (1834) de Manuel Camps, <i>Nuevo método de canto</i> (1856) de Juan de Castro, <i>Escuela completa de canto</i> (1858) de Antonio Cordero, <i>La voz</i> (1872) de Emilio Yela y <i>Escuela española de canto</i> (1905) de Ramón Torras	841
Tabla 1. Seis tratados españoles vinculados con la enseñanza privada del canto de especial relevancia para la historia de la lírica	856
Tabla 2. Contenidos de un “ideal” de tratado español de canto del siglo XIX	859

LISTA DE FIGURAS

Figura I.1. Cavaza, <i>El cantor instruido</i> (1754), Parte I, Dos tipos de “Puesta de voz”	51
Figura I.2. Cavaza, <i>El cantor instruido</i> , Parte II, Dos ejemplos de cadencia o cláusula	52
Figura I.3. Portada de <i>Prontuario músico</i> (1771) de Fernando Ferandiere	54
Figura I.4. Iriarte, <i>La música</i> (1779): Grabado	62
Figura I.5. Torras, <i>Escuela española de canto</i> (1905), Ilustración de la emisión del sonido según la escuela italiana	90
Figura I.6. Torras, <i>Escuela española de canto</i> (1905), Ilustración de la emisión del sonido según la escuela francesa	93
Figura I.7. Torras, <i>Escuela española de canto</i> (1905), Ilustración de la emisión del sonido según la escuela española	96
Figura II.1. Portada de <i>Arte de cantar</i> (1799) de Miguel López Remacha	128
Figura II.2. Portada de <i>Solfèges d'Italie</i> (ca. 1778)	132
Figura II.3. <i>Solfeggi</i> (ca. 1778) de Leonardo Leo	134
Figura II.4. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 1ª: Gorgeo ascendente	143
Figura II.5. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 1ª: Gorgeo descendente	143
Figura II.6. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 1ª: Gorgeos “al ayre”	144
Figura II.7. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Melodía propuesta para ornamentar	145
Figura II.8. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Melodía ornamentada I ...	146
Figura II.9. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Melodía ornamentada II ..	146
Figura II.10. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Melodía original de difícil ejecución, en este caso por las tesitura.....	146
Figura II.11. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Suplemento o alternativa a la melodía anterior	146
Figura II.12. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Melodía original	147

Figura II.13. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Sustitución del trino por un motivo melódico ligado	147
Figura II.14. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Canto a contratiempo o “intercadencia del canto”	148
Figura II.15. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Ejemplo de pronunciación correcta	153
Figura II.16. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Error en la colocación del texto	153
Figura II.17. López Remacha, <i>Arte de cantar</i> (1799), lámina 2ª: Corrección que debe hacer el cantante	153
Figura II.18. Portada de <i>Melopea</i> (1815) de Miguel López Remacha	161
Figura II.19. Retrato de Doña Manuela Téllez y Girón, duquesa de Abrantes, Goya, 1816	162
Figura II.20. Portada de <i>Instrucción metódica</i> (1802) de Mateo Antonio Pérez de Albéniz	168
Figura II.21. Portada de <i>Escuela completa de música</i> (1814) de José Nonó	171
Figura II.22. Portadas de <i>Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)</i> (ca. 1835) y de <i>Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto</i> (ca.1830) de Manuel [del Pópulo Vicente] García	179
Figura II.23. Cadencia sobre una nota de Manuel García en Gilbert Duprez, <i>L'arte del canto</i> (1846)	187
Figura II.24. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejemplos de posibles ornamentaciones partiendo de una melodía sencilla	187
Figura II.25. Manuel García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Tema y 16 variaciones	188
Figura II.26. Ortiz, <i>Tratado de Glosas</i> (1553): dos formas básicas de glosar	188
Figura II.27. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejemplos de <i>cadenze</i> finales	189
Figura II.28. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejemplos de <i>cadenze</i> finales con trino	189
Figura II.29. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Aplicación incorrecta de la letra a la melodía (Ejemplo 1) y aplicación correcta (Ejemplo 2)	191
Figura II.30. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejercicios sobre la correcta Aplicación de la palabra italiana “barbaro” en diversas <i>cadenze</i> finales	192
Figura II.31. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejercicio de saltos ascendentes de octava	193
Figura II.32. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejercicio de saltos descendentes de octava	193
Figura II.33. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejercicio de acentuación	194
Figura II.34. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejercicio de trino	194
Figura II.35. García, <i>Ejercicios para la voz</i> (ca.1830): Ejercicios de mordente	195
Figura II.36. Portada de <i>Gorgheggi e Solfeggi. Vocalises et solfèges</i> (1827) de Gioacchino Rossini	196
Figura II.37. Portada de <i>Colección de los mejores ejercicios de vocalización</i> (ca.1840) de Rossini y García	198
Figura II.38. <i>Colección de los mejores ejercicios de vocalización</i> (ca.1840), Libro 1º: Ejercicio de Gioacchino Rossini	198
Figura II.39. <i>Colección de los mejores ejercicios de vocalización</i> (ca.1840), Libro 1º: Ejercicio de Manuel García	198

Figura II.40. Portada de <i>Méthode de solfège et de chant</i> (edición de 1845) de Joseph Gomis	202
Figura II.41. Gomis, <i>Méthode de solfège et de chant</i> (ed.1845): ligaduras	208
Figura II.42. Gomis, <i>Méthode de solfège et de chant</i> (ed.1845): apoyaturas	209
Figura II.43. Gomis, <i>Méthode de solfège et de chant</i> (ed.1845): <i>portamento</i> de la voz	209
Figura II.44. Gomis, <i>Méthode de solfège et de chant</i> (ed.1845), lección 45	210
Figura II.45. Portada de <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca. 1828) de Rodríguez de Ledesma	221
Figura II.46. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Tipos vocales y extensión	225
Figura II.47. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Tipos de inflexiones de la voz	227
Figura II.48. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Ejercicios de <i>messa di voce</i>	227
Figura II.49. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Ejemplo de ligadura en el canto	228
Figura II.50. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Ejemplo de <i>portamento</i> ascendente de la voz	229
Figura II.51. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Ejercicios de <i>portamento</i> ascendente y descendente en intervalos de terceras a diferentes alturas	229
Figura II.52. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Ejemplo de notas <i>staccatas</i> en tesitura aguda	230
Figura II.53. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): cómo realizar la unión de los registros de pecho y cabeza	231
Figura II.54. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Ejercicio para la realización de agilidades	235
Figura II.55. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Ejercicios de agilidades, indicando con una O los puntos de apoyo	235
Figura II.56. Rodríguez de Ledesma, <i>Colección de cuarenta ejercicios</i> (ca.1828): Ejemplo de apoyatura (primera y penúltima nota)	236
Figura III.1. Portada de <i>Cours de chant</i> (ca. 1843) de Francesco Piermarini	277
Figura III.2. Piermarini, <i>Cours de chant</i> (ca.1843), “Idées générales sur le chant”	279
Figura III.3. Piermarini, <i>Cours de chant</i> (ca.1843), ejercicio nº 60	284
Figura III.4. Portada de <i>6 grandes vocalises pour voix de soprano</i> (s. XIX) de Francesco Piermarini	285
Figura III.5. Retrato de Giorgio Ronconi (ca. 1830)	291
Figura III.6. Portada de los <i>Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación</i> <i>de Isabel Segunda</i> (1862) fundada por Giorgio Ronconi en Granada	295
Figura III.7. Portada de los estatutos de la “Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II” (1862) creada por Ronconi para apoyar económicamente su Escuela	299
Figura III.8. Recibo de cuota de un socio perteneciente a la Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II (1862) y entrada cortada a una de las funciones de la Escuela	300
Figura III.9. Portada de Ronconi, <i>Cuatro palabras al público de Granada, sobre la</i> <i>historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II</i> (Granada, 1864)	303

Figura III.10. Portada de <i>Il Barítono Moderno</i> (ca. 1845) de Giorgio Ronconi	306
Figura III.11. Portada de <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830) de Marcelino Castilla	311
Figura III.12. Segunda portada insertada entre el prólogo y la primera sección de <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830) de Marcelino Castilla	317
Figura III.13. Castilla, <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830)	320
Figura III.14. Castilla, <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830): Ilustración de la <i>messà di voce</i>	321
Figura III.15. Castilla, <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830): Ilustración de <i>portamento</i>	321
Figura III.16. Castilla, <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830): Ejemplos de <i>gruppo</i>	323
Figura III.17. Castilla, <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830): Ejemplo de <i>cadente</i>	324
Figura III.18. Castilla, <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> , 2ª parte (1830): Ejercicio para el trino	326
Figura III.19. Portada de <i>Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo</i> (1837) de Baltasar Saldoni	330
Figura III.20. Saldoni, <i>Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo</i> (1837): Fragmento del solfeo nº 1	333
Figura III.21. Portada de <i>Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces</i> (ca. 1839) de Baltasar Saldoni	334
Figura III.22. Saldoni, <i>Nuevo método de solfeo y canto</i> (ca.1839): 4 ejercicios de vocalización	339
Figura III.23. Saldoni, <i>Nuevo método de solfeo y canto</i> (ca.1839): apoyaturas de <i>portamento</i>	340
Figura III.24. Saldoni, <i>Nuevo método de solfeo y canto</i> (ca.1839): 2 primeros ejercicios de vocalización	341
Figura III.25. Portada de <i>Método completo de solfeo</i> (6ª ed., s. XIX) de Hilarión Eslava	345
Figura III.26. Portada de <i>Manual de declamación</i> (1859) de Julián Romea	366
Figura III.27. Portada de <i>Prontuario del cantante e instrumentista</i> (1860) de José Aranguren	369
Figura III.28. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Vocalización 5ª de <i>Escuela completa de canto</i> del maestro Cordero	374
Figura III.29. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Vocalización 9ª de <i>Escuela completa de canto</i> del maestro Cordero	375
Figura III.30. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Vocalización 22ª de <i>Escuela completa de canto</i> del maestro Cordero	376
Figura III.31. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Ejercicio basado en la cavatina de <i>Il Pirata</i> de Bellini	376
Figura III.32. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Fragmento de una vocalización de Giovanni Battista Rubini	377
Figura III.33. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Fragmento de un aria de Eslava	377
Figura III.34. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Respiración en los filados Fragmento de un vocalización de Cordero	378
Figura III.35. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Respiración en los filados. Fragmento de un vocalización de Cordero	378

Figura III.36. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): <i>Respiración</i> en los filados. Fragmento del <i>Elisir d'amore</i> de Donizetti	379
Figura III.37. Aranguren, <i>Prontuario</i> (1860): Repetición de la palabra “bella”. Fragmento de una Romanza de Donizetti	379
Figura III.38. Portada de <i>Programa para la enseñanza del canto</i> (1860) de Mariano Martín	381
Figura III.39. Portada de <i>Breve tratado del arte mímica aplicada al canto</i> (1862) de Juan Jiménez	391
Figura III.40. Portada de <i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> (ca, 1885) de Justo Blasco y Compans	400
Figura III.41. Blasco, <i>Escuela práctica</i> , 1ª Serie, Ejercicio nº1: Ejercicio con las cinco vocales para trabajar el apoyo de la voz	407
Figura III.42. Blasco, <i>Escuela práctica</i> , 2ª Serie, Ejercicios nºs 1-3: Ejercicios para unir los registros de medio pecho y cabeza	407
Figura III.43. Blasco, <i>Escuela práctica</i> , 2ª Serie, Ejercicios nº 21: Ejercicios de tresillos para unir los registros de medio pecho y cabeza	407
Figura III.44. Blasco, <i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> , 2ª Serie, Ejercicios nº 59: Trino de Semitono	408
Figura III.45. Blasco, <i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> , 2ª Serie, Ejercicios nº 60: Trino de Tono	408
Figura III.46. <i>La Ilustración Española y Americana</i> (1894): Grabado del maestro Justo Blasco junto a sus alumnas Miralles y Gardeta y sus alumnos Calvo y Arroyo	409
Figura III.47. Portada de <i>El arte del canto</i> (1886) de Benigno Llanaza	413
Figura III.48. Llanaza, <i>El arte del canto</i> (1886): Clasificación y extensión de las voces y sus registros	419
Figura III.49. Llanaza, <i>El arte del canto</i> (1886): Emisión de los sonidos en cada uno de los registros	420
Figura III.50. Llanaza, <i>El arte del canto</i> (1886): Fragmento del primer “Ejercicio diario para facilitar el desarrollo de la voz”	420
Figura III.51. Llanaza, <i>El arte del canto</i> (1886): Ejercicio para practicar el trino	421
Figura III.52. Llanaza, <i>El arte del canto</i> (1886): Ejercicio para practicar los arpegios y los picados	421
Figura III.53. Llanaza, <i>El arte del canto</i> (1886): Ejercicio para practicar “la manera de filar las notas”	422
Figura III.54. [Primer] <i>Álbum de canto</i> (1855) de José Inzenga	425
Figura III.55. Portada de <i>Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano</i> (1870) de José Inzenga	426
Figura III.56. Portada de <i>Escuela de canto</i> (1894) de José Inzenga	429
Figura III.57. <i>Escuela de canto</i> (1894) de José Inzenga: Variaciones para la cavatina de soprano “Regnava nel silenzio” de <i>Lucia di Lammermoor</i> de Gaetano Donizetti	430
Figura III.58. <i>Escuela de canto</i> (1894) de José Inzenga: Variaciones para la cavatina de tiple “Alto aquí los caballeros” de <i>El Estreno de una artista</i> de Joaquín Gaztambide	431
Figura III.59. Portada de <i>Chansons Espagnoles (Melodías Españolas)</i> Chantées par M. ^p le Marquis D’Alta-Villa (ca. 1880)	436

Figura III.60. Portada del <i>Método completo de canto</i> (1905) del Marqués de Alta-Villa	440
Figura III.61. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> (1905): Explicación gráfica según Charles Gounod sobre la idoneidad de trabajar el registro central de una voz	446
Figura III.62. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> (1905): Extensión de las voces de tenor de fuerza y primer tenor	448
Figura III.63. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> (1905): Extensión de la voz de barítono alto	449
Figura III.64. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> (1905): Dos posibilidades de extensión vocal en la voz de bajo profundo	449
Figura III.65. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> (1905). Ejercicios: Primer sistema del ejercicio para el “apoyo de la voz” y corregir el trémolo	452
Figura III.66. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> (1905): Ejercicio de escalas con notas picadas	453
Figura III.67. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> (1905): Ejemplo de notas filadas	454
Figura III.68. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> (1905): Ejemplo de Escala	455
Figura III.69. Alta-Villa, <i>Método completo de canto</i> , Ejercicios: Fragmento del Ejercicio nº 11: Agilidad	459
Figura III.70. Retrato de Amalia Ramírez (Biblioteca Nacional)	468
Figura III.71. Retrato de Lázaro M ^a Puig (Biblioteca Nacional)	469
Figura III.72. Retrato de Tirso de Obregón (Biblioteca Nacional)	473
Figura III.73. Anuncio de métodos de canto en la <i>Gaceta Musical</i> de Madrid (1855)	482
Figura III.74. Portada de <i>École de Garcia: Traité complet de l'art du chant</i> <i>en deux parties</i> (1847) de Manuel García	486
Figura III.75. Portadas de <i>Raccolta di esercizi</i> (ca.1840) de Crescentini, <i>Dodici solfeggi per soprano</i> (ca.1850) de Guercia y <i>Metodo di Metodi</i> <i>di canto</i> (ca.1870) de Fétis	494
Figura III.76. Portada de <i>Método de canto para la voz de soprano</i> (ca.1862) de Juan Barrau	502
Figura III.77. Barrau, <i>Método de canto</i> (ca.1862): Primer ejercicio de diapasón	503
Figura III.78. Portada de <i>Solfeos en cuatro libros</i> (ca.1878) de Mariano Obiols	505
Figura III.79. Obiols, <i>Solfeos en cuatro libros</i> (ca.1878), 1 ^{er} Libro: 1 ^{er} Solfeo	506
Figura III.80. Portada de <i>Escuela de canto moderno</i> (ca.1899) de José Rodoreda	507
Figura III.81. Portada de <i>Fisiología del canto</i> (1845), traducción de <i>Physiologie du chant</i> (1840) de Stephen de la Madelaine	514
Figura IV.1. Portada de <i>Escuela elemental del noble arte de la música y</i> <i>canto</i> (1834) de Manuel Camps y Castelví	541
Figura IV.2. Portada de <i>Método completo de solfeo</i> (ca. 1850) de Fétis, Garaudé, Gomis, “Reformado y Aumentado” por Antonio Mercé	546
Figura IV.3. Mercé, <i>Método completo de solfeo</i> (ca.1850): Primera parte de la 1 ^a vocalización que finaliza con una <i>cadenza</i>	549
Figura IV.4. Portada de <i>Nuevo método completo de solfeo</i> (1857) de José Valero y Antonio Romero	560

Figura IV.5. Portada de <i>Nuevo método de canto teórico-práctico</i> (1856) de Juan de Castro	567
Figura IV.6. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Litografía del retrato de Juan de Castro	570
Figura IV.7. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): cuadro sinóptico de la extensión de las voces y clasificación de sus registros	573
Figura IV.8. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> : Serie de sonidos para empezar a trabajar las distintas voces	574
Figura IV.9. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Lámina de Figuras anatómicas	576
Figura IV.10. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejercicio para atacar los sonidos con precisión y a plena voz	580
Figura IV.11. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejercicios de agilidad	581
Figura IV.12. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Forma de ejecución de los ejercicios de notas ligadas de dos en dos	581
Figura IV.13. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Forma de ejecución del <i>Portamento</i> o arrastre de voz	582
Figura IV.14. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejemplo de dónde respirar en relación con el fraseo	582
Figura IV.15. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejemplo de ejecución del trino según el sistema antiguo	584
Figura IV.16. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejemplo de conclusión del trino con un adorno de una o más notas	585
Figura IV.17. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejemplo de Trino precedido por un mordente de tres notas y finalizado con un mordente de tres notas o con un <i>grupetto</i>	585
Figura IV.18. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejemplo de trino intercalado en una sucesión de notas ascendentes y descendentes	585
Figura IV.19. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejemplo de ejercicio preparatorio de pronunciación	588
Figura IV.20. Castro, <i>Nuevo método de canto</i> (1856): Ejemplo de cómo se debe cantar el comienzo del recitativo “È sgombro il loco” de la ópera <i>Anna Bolena</i> de Donizetti	589
Figura IV.21. Portada de <i>Higiene del cantante</i> (1856) de Louis-Auguste Segond, traducida al español por Juan de Castro	593
Figura IV.22. Segond, <i>Higiene del cantante</i> (1856): Tabla de la extensión general de las voces	599
Figura IV.23. Litografía con el retrato de Antonio Cordero	607
Figura IV.24. Portada de <i>Escuela completa de canto</i> (1858) de Antonio Cordero	611
Figura IV.25. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Ejercicios para trabajar el control respiratorio	630
Figura IV.26. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Ejemplo de respiraciones medias o de un cuarto	632
Figura IV.27. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Ejercicios para la unión de los registros de la voz	634
Figura IV.28. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Ejercicios para la unión de los timbres de la voz	634

Figura IV.29. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Frasas en “letra española, italiana y latina”	645
Figura IV.30. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Fragmento “Divoriam in cor lo sdegno” (bajo) de <i>Norma</i> de Bellini	646
Figura IV.31. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Fragmento “Palpito a quell'aspetto!” (bajo) de <i>Mosè in Egitto</i> de Rossini	646
Figura IV.32. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Fragmentos “Corre a valle” (tenor) de <i>I Puritani</i> de Bellini y “En soledad y luto”, canción de Eslava	647
Figura IV.33. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Fragmento “Di verra si che desto ei rieda” (soprano) de <i>Norma</i> de Bellini	648
Figura IV.34. Cordero, <i>Escuela completa de canto</i> (1858): Fragmento de pieza religiosa en italiano y español	650
Figura IV.35. Portada de <i>Tratado abreviado o Método elemental de canto</i> (1872) de Antonio Cordero	668
Figura IV.36. Cordero, <i>Tratado abreviado</i> (1872): Ejercicios de articulación	679
Figura IV.37. Cordero, <i>Tratado abreviado</i> (1872): Ejercicio para practicar la rapidez de la pronunciación	680
Figura IV.38. Portadas de <i>Observaciones sobre el origen</i> (1852) y <i>Resumen musical en diez lecciones</i> de Matías Aliaga	705
Figura IV.39. Portada de <i>Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical</i> (ca.1860-70)	708
Figura IV.40. <i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (1860-70): Cinco ejemplos de ejecución del portamento	718
Figura IV.41. <i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (1860-70): Forma de ejecución del trino de cadencia y del trino breve	720
Figura IV.42. <i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (1860-70): Fragmento del aria “Non so dir se pena sia” de Hilarión Eslava	721
Figura IV.43. Portada de <i>Método seguro para aprender bien la música y el canto</i> (1870) de Benito Andreu	724
Figura IV.44. <i>Método seguro para aprender bien la música y el canto</i> : Diapasón general de las voces, y relación de las llaves	725
Figura IV.45. <i>La Propaganda Musical</i> , I/5 (15 de marzo de 1872): Anuncio de la Academia Teórico-Práctica dirigida por Emilio Yela	728
Figura IV.46. Portada de <i>La voz</i> (ca.1872) de Emilio Yela de Torre	730
Figura IV.47. Portada de <i>Preceptos para el estudio del canto</i> (1885) de Taboada y Mantilla	747
Figura IV.48. Taboada y Mantilla, <i>Preceptos para el estudio del canto</i> (1885): Extensión de los registros en las voces de tiple, contralto y tenor	749
Figura IV.49. Taboada y Mantilla, <i>Preceptos para el estudio del canto</i> (1885): Ejercicio para portar la voz con sílabas	751
Figura IV.50. Portada de <i>12 frases melódicas</i> (ca.1893) de Taboada y Mantilla	752
Figura IV.51. Taboada y Mantilla, <i>12 frases melódicas</i> (ca.1893): Ejercicio nº 12 “de agilidad brillante”	753
Figura IV.52. Anuncio de clases de solfeo, piano y canto en la Academia de Música de Matilde Esteban	755
Figura IV.53. Portada de <i>Nociones elementales de la teoría del canto</i> (1892) de Matilde Esteban y Vicente	756

Figura IV.54. Carta de Matilde Esteban a Francisco Barbieri (1892) que acompañaba al ejemplar de <i>Nociones elementales de la teoría del canto</i>	757
Figura IV.55. Portada de <i>Método de canto</i> (1894) de Ramón Torras	764
Figura IV.56. Torras, <i>Método de canto</i> (1894): Proyección de las vocales	769
Figura IV.57. Torras, Torras, <i>Método de canto</i> (1894): Formación y proyección del sonido	772
Figura IV.58. Torras, <i>Método de canto</i> (1894): Posición correcta de la boca para el canto	773
Figura IV.59. Torras, <i>Método de canto</i> (1894): Representación gráfica de voces agudas y graves	776
Figura IV.60. Portada de <i>Compendio y Prontuario de la gramática española de canto</i> (1898) de Ramón Torras	781
Figura IV.61. Portada de <i>Escuela española de canto</i> (1905) de Ramón Torras	783
Figura IV.62. Torras, <i>Escuela española de canto</i> (1905): Teorías de la fonación laríngea	788
Figura IV.63. <i>La Música Ilustrada</i> (1899): Anuncio de clases de canto impartidas por Francisco Turell	794
Figura IV.64. Portada de <i>Método de canto teórico y práctico</i> (1899) de Francisco Turell	796
Figura IV.65. <i>La Música Ilustrada</i> (1899): Anuncio de <i>Método de canto</i> de Francisco Turell	796
Figura IV.66. Turell, <i>Método de canto teórico y práctico</i> (1899): Tesitura o extensión de las voces	801
Figura IV.67. Turell, <i>Método de canto teórico y práctico</i> (1899): Fragmento de ejercicio para filar los sonidos	802
Figura IV.68. Portada de <i>Cuatro palabras sobre el método de canto</i> (fin. siglo XIX) de R. García	803
Figura IV.69. Portada de <i>Método de canto</i> (fin. siglo XIX) de A. Andrade	807
Figura IV.70. Andrade, <i>Método de canto</i> , “Del arte del canto”: “manera de abrir la boca”	813
Figura IV.71. Portada de <i>Nociones generales de música y canto</i> (1900) de Ernesto Villar Miralles	815

AGRADECIMIENTOS

Deseo comenzar dando las gracias al Dr. Emilio Ros-Fábregas, Director de esta Tesis Doctoral, por la ilusión con la que acogió el proyecto, por su dedicación incondicional, por ser una constante y esencial guía durante estos años, por ofrecerme sus conocimientos e inestimables consejos y, en fin, por esa palabra siempre amable que me ha animado en la investigación.

Agradezco a la Dra. María Gembero Ustárroz, y al Grupo de Investigación “Mecenazgo Musical en Andalucía y su proyección en América” (HUM-579) de la Universidad de Granada al que pertenezco, la confianza depositada en mi labor investigadora, y a mis compañeros del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén donde imparto clase —en especial a su Directora M^a Luisa Zagalaz— por su interés y apoyo.

Quiero expresar mi agradecimiento al Director de la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid, José Carlos Gosálvez Lara, que me orientó desde el principio en la búsqueda de tratados españoles de canto del siglo XIX, así como a la Archivera Elena Magallanes; a ambos les agradezco su amabilidad y las facilidades prestadas. M^a Luz González Peña del Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores de España me ayudó en la localización de uno de los tratados que he estudiado. Agradezco también los consejos y colaboración que me han prestado Reynaldo Fernández Manzano (Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía en Granada), Leandro Herránz (Gerente de dicho Centro) y todo su personal. Quiero dedicar también un recuerdo agradecido a Esteban Valdivieso (†), anterior Director del Centro de Documentación.

El profesor Domenico Carboni, Director de la Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio "Santa Cecilia" de Roma, durante mi estancia de investigación predoctoral en esa ciudad, puso amablemente a mi disposición un extenso fondo de tratados italianos de canto del siglo XIX. He de agradecer al profesor Pedro Oltra, Director Artístico de la Sección de Música del Instituto Cervantes en Roma y Nápoles, su amabilidad e interés en mi estudio. El musicólogo Marco Beghelli, de la Universidad de Bolonia, me permitió generosamente consultar su Tesis Doctoral aún inédita sobre tratados de canto italianos.

Muchas otras personas me han ayudado a que esta investigación deje de ser un proyecto para convertirse hoy en una realidad; deseo mencionar particularmente al personal de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), Biblioteca del Liceo (Barcelona), Biblioteca del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba, Biblioteca de Andalucía (Granada), Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, Biblioteca de la Academia de las Bellas Artes de la Virgen de las Angustias (Granada), Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca y Archivo del Palacio Real (Madrid), Biblioteca de la Academia de las Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Archivo Sonoro de Radio Nacional de España (Madrid), Biblioteca Musical Conde Duque (Madrid), Biblioteca Pública de Menorca, Archivo Eresbil (Rentería), Biblioteca de Valencia, Bibliothèque Nationale de France (Paris), British Library (Londres) y Biblioteca Nacional de México.

Mi gratitud también para la investigadora Belén Vargas que me facilitó datos procedentes de prensa musical; el otorrino y tenor Pablo Ruiz Vozmediano y el logopeda y barítono Francisco Comino, que resolvieron mis dudas sobre fisiología de la voz. A los musicólogos y amigos Mercedes García, Gonzalo Roldán, Mercedes Castillo y Pablo García (por su inestimable ayuda en las traducciones de textos en francés); y a Victoria Quirosa, por su amistad incondicional.

Especial agradecimiento debo a mi maestro de canto Carlos Hacar Montero, por sus enseñanzas, consejos y, sobre todo, por su amistad; y a mis alumnos de canto, de los que tanto he aprendido para esta Tesis.

Por último, deseo expresar mi más profundo agradecimiento a mi familia: a mis queridos padres Miguel y Coral, por sus ánimos constantes y por enseñarme tantas cosas en mi vida; a mis tíos y a mis tías Josefina, Paquita, Margarita y Escolástica; a mi hermana Pura y a Jesús, por acompañarme en los momentos importantes y a mi sobrino Miguel, recién llegado a la familia. A Fran, compañero de vida, por estar siempre ahí.

INTRODUCCIÓN

1. Objetivos

Esta Tesis Doctoral presenta por primera vez un estudio detallado de cuarenta y tres tratados de canto de autores españoles y diez traducciones al castellano de tratados extranjeros que aparecieron entre 1799 y 1905. La enseñanza del canto en España durante el siglo XIX se tuvo que adaptar a los cambios que sufrió el repertorio vocal en castellano, que evolucionó hacia una progresiva italianización. El creciente interés por mejorar y sistematizar la enseñanza del canto favoreció la publicación en España de numerosos tratados y métodos vocales escritos en su mayoría por maestros españoles, pero claramente influenciados por la escuela italiana y, en casos puntuales, por la francesa. Con el estudio de estos textos pedagógicos, y de artículos que sobre este tema se publicaron en la prensa de la época, me propongo conocer: 1) cómo se enseñaba a cantar en España en dicho período; 2) cuál era la técnica vocal e interpretativa que empleaban los cantantes españoles líricos de esa época tras la recepción de la escuela italiana; 3) cuáles eran las obras musicales recomendadas para la enseñanza; 4) cómo evolucionó la forma de cantar el repertorio lírico de ópera y zarzuela en España durante este período; y 5) quiénes fueron los principales maestros y sus aportaciones más importantes.

La mayoría de los cantantes españoles que desarrollaron su carrera artística durante el siglo XIX asumieron como propia la técnica italiana “que se impuso al mundo filarmónico al calor irresistible del genio rossiniano”.¹ El entusiasmo en Madrid por la ópera italiana y por todo lo que con ella se relacionaba originó, en la primera mitad de dicho siglo, el llamado “furor filarmónico” al que se refirió de forma satírica el dramaturgo Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873).² Esta pasión por el canto “a la italiana” alcanzó cotas insospechadas, tal y como relató Antonio Peña y Goñi:

¹ Peña y Goñi, *Arte y Patriotismo. Gayarre y Masini* (Madrid: Imprenta de M.G. Hernández, 1882), p. 6.

² Manuel Bretón de los Herreros, *Contra el furor filarmónico ó mas bien contra los que desprecian el teatro español: sátira* (Madrid: [s.n.], 1828).

Los españoles siempre tuvimos una marcada debilidad por los cantantes italianos, y más de una vez, lo mismo a fines del pasado siglo, como en la época célebre que dio margen al furor filarmónico madrileño, por los años de 1826 y 1827, se ha manifestado en la villa y corte de todas las Españas de una manera elocuente, el entusiasmo llevado hasta la insensatez, el culto idólatra de que eran objeto las Sala, Dalmani-Naldi, Fabbrica y Tosi; los Pasini, Maggiorotti y Montrésor, cuyas *toilettes* y peinados se copiaban, cuyos *menús* de comida y almuerzo se buscaban con inquisitorial anhelo, y cuyas miradas, gestos, usos y costumbres daban pretexto a gigantescos trabajos de asimilación.³

Como consecuencia de la enorme demanda de ópera y zarzuela por parte de la sociedad española se creó en 1830 el Conservatorio de Madrid, impulsado por la reina María Cristina, cuarta esposa de Fernando VII, de origen italiano y gran amante del canto. Se trataba del primer centro de estas características que se establecía en nuestro país y su dirección, dada la ascendencia de la reina, se encomendó al cantante italiano Francesco Piermarini. Con el tiempo, serían maestros españoles los que tomarían las riendas de la enseñanza oficial del canto, aunque la técnica que se impartiría sería en esencia la italiana.

2. Estado de la cuestión

La evolución de la enseñanza vocal y la tratadística sobre el canto lírico durante el siglo XIX han sido y son parcelas poco estudiadas por la musicología española. Sin embargo, la literatura internacional es abundante, en especial en lo que se refiere a la práctica histórica, de la que se ha ocupado sobre todo la musicología anglosajona y especialmente la estadounidense. Por eso, he estructurado este apartado sobre el estado de la cuestión en dos bloques: 1) publicaciones internacionales sobre la historia y enseñanza del canto en el siglo XIX; y 2) publicaciones españolas sobre esos mismos temas.

³ Antonio Peña y Goñi, *Arte y Patriotismo*, pp. 5-6.

2.1. Publicaciones internacionales relacionadas con la historia del canto y su enseñanza

Dentro de este apartado podemos distinguir publicaciones sobre cinco temas relacionados con el canto lírico: 1) interpretación histórica o “performance practice”; 2) terminología y conceptos sobre voz; 3) historia del canto lírico; 4) historia de la enseñanza del canto; y 5) tratadística del canto.

1) Interpretación histórica o “performance practice”

La expresión “interpretación histórica” (“performance practice”, en inglés, y “Aufführungspraxis”, en alemán) define un amplio campo de investigación musicológica que ayuda al intérprete a ejecutar una obra musical con conocimiento de causa de la práctica interpretativa del pasado. El estudio de cómo se interpretaba la música en otras épocas empezó a realizarse de una forma sistemática a partir de las primeras décadas del siglo XX y se ha desarrollado enormemente en la actualidad.⁴ La controversia sobre la “autenticidad” en la correcta ejecución de la música antigua ha abierto las puertas a un debate sobre muchos aspectos importantes de la interpretación musical.⁵ Los

⁴ Arnold Dolmetsch (1858-1940) fue pionero en investigar la interpretación de la música antigua al construir instrumentos antiguos y aprender a tocarlos leyendo tratados de música de los siglos XVII y XVIII; construyó su primer laúd en 1893, su primer clavicordio en 1894, su primer clavicémbalo en 1895-96 y la primera flauta de pico barroca en 1905. Tanto él como su esposa e hijos dieron conciertos de música antigua por Europa y Estados Unidos. Su libro *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence* (Londres, 1915; nueva ed. con introd. de R. Alec Harman, Seattle y Londres, 1969), junto con los de Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931; reimpr., 1949), vol. 8 de la colección *Handbuch der Musikwissenschaft*, 13 vols., ed. Ernst Bücken (New York: Musurgia, 1949) y Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik* (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1983; 2ª ed. ampliada y corregida de la publicada en Leipzig, 1931), fueron las obras que establecieron las premisas con las que todavía los musicólogos y músicos de hoy en día abordan muchos aspectos de la música antigua. La obra clásica que presentó de una forma clara, precisa y provocativa los problemas con los que se encuentra el intérprete a la hora de abordar la música antigua fue *The Interpretation of Music* (Londres: Hutchinson's University Library, 1955) de Thurston Dart. Como musicólogo y clavicembalista Dart compaginó de una forma ejemplar su interés teórico y práctico por la música antigua. A través de sus enseñanzas en las universidades de Cambridge y Londres ejerció una poderosa influencia en toda una generación de musicólogos anglosajones y estadounidenses.

⁵ Véase, por ejemplo, “The Limits of Authenticity: A Discussion,” *Early Music*, 12/1 (1984), 3-25, discusión en la que intervienen: Richard Taruskin, “The authenticity movement can become a positivistic purgatory, literalistic and dehumanizing”, 3-12; Daniel Leech-Wilkinson, “What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning”, 13-16; Nicholas Temperley, “The movement puts a stronger premium on novelty than on accuracy, and fosters misrepresentation”, 16-20; Robert Winter, “The most unwitting foes of the Romantic piano may be those well-intentioned curators who lend their instruments for recording sessions”, 21-25. La discusión sobre el tema continuó en *Early Music*, 12/4 (1984), 517-25, con Hans Keller, “Whose authenticity”, 517-19; Malcolm Bilson, “Interpreting Mozart”, 519-22; Barbara Thornton, “The singer's view”, 523-24; y

musicólogos-intérpretes parecen estar de acuerdo en abandonar la panacea de la “autenticidad”, procurando presentar el repertorio del pasado en interpretaciones “informadas históricamente” (“historically informed”).⁶

El interés de la musicología internacional por los aspectos históricos que inciden en la interpretación de la música vocal ha ido en aumento en los últimos años; buena prueba de ello son las numerosas publicaciones sobre el tema, así como grabaciones de música vocal antigua que responden a criterios de interpretación histórica avalados por prestigiosos musicólogos. La mayoría de las publicaciones sobre interpretación musical histórica profundizan en un período estilístico concreto, aunque también encontramos obras de referencia que tratan el tema desde la Edad Media hasta la actualidad.⁷ Cabe destacar *Readings in the History in Performance* (1982) de Carol MacClintock, que contiene una selección de textos de los principales tratadistas y músicos de la Edad Media, Renacimiento, Barroco, siglo XVIII y siglo XIX relacionados con la interpretación musical.⁸ También son básicos los dos volúmenes *Performance Practice* (1989),

Nigel Rogers, “Intituled remarks”, 524-25. El problema ha seguido acaparando la atención de musicólogos e intérpretes, como demuestran los estudios de Raymond Leppard, *Authenticity in music* (Portland, OR: Amadeus Press, 1988), Nicholas Kenyon, ed., *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1988), Frederick Neumann, “The rise of the early music movement” y “Some controversial aspects of the authenticity school,” en *New Essays on Performance Practice. Studies in music*, No. 108 (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1989), 3-31, Peter Le Huray, *Authenticity in performance: eighteenth-century case studies* (Cambridge y New York: Cambridge University Press, 1990) y Richard Taruskin, *Text and act: essays on music and performance* (New York: Oxford University Press, 1995). Actualmente existe un cierto consenso respecto a lo poco afortunado del término “autenticidad” en este contexto. La pregunta de Taruskin “Do we really want to talk about 'authenticity' any more?” [¿De verdad queremos seguir hablando de ‘autenticidad’?/] al principio de su artículo “The pastness of the present and the presence of the past”, *Authenticity in Early Music*, ed. N. Kenyon, pp. 137-207, es suficientemente elocuente.

⁶ La expresión “informada históricamente” indica la necesidad que tiene el intérprete de estar informado de los aspectos que desde el punto de vista histórico afectan a la interpretación del repertorio escogido.

⁷ En las últimas décadas, han proliferado mucho las publicaciones anglosajonas sobre “Performance Practice”; por orden cronológico destacan las siguientes: Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music. A Performer's Guide* (Toronto: University of Toronto Press, 1988); Frederick Neumann, *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth centuries* (New York: Schirmer Books, 1993); Jeffrey Kite-Powell (ed.), *A Performer's Guide to Renaissance Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1994); Stewart Carter (ed.), *A Performer's Guide to Baroque Music* (New York: Schirmer Books, 1997); Ross W. Duffin (ed.), *A Performer's Guide to Medieval Music* (Bloomington: Indiana University Press, 2000); Anthony Burton (ed.), *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period (Performers Guide)* (London: Associated Board of the Royal School of Music, 2002) y *A Performer's Guide to Music of the Classical Period (Performers Guide)* (London: Associated Board of the Royal School of Music, 2002); Heinrich Schenker, *The Art of Performance* (Oxford: University Press, 2002); y John Potter (ed.), *The Cambridge Companion to Singing*, ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), entre otras que citaré más adelante.

⁸ Carol MacClintock, *Readings in the History of Music in Performance* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1982).

editados por Howard Mayer Brown y Stanley Sadie.⁹ Ciñéndome al siglo XIX, período sobre el que se desarrolla mi investigación, una obra importante es la de Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900* (1999), en la que de forma detallada se tratan aspectos vocales como la acentuación, articulación, fraseo, fermata y recitativo, entre otros.¹⁰ Otra publicación sobre la interpretación musical en el siglo XIX es *A performer's Guide to Music of the Romantic Period (Performers Guide)* (2002), en la que se incluye un interesante capítulo sobre interpretación de la música vocal titulado “singing” escrito por David Mason.¹¹ Una obra muy interesante y útil para los intérpretes es *Performance Practice* (2005) de Roland Jackson, estructurada como un diccionario con entradas sobre los principales compositores, cantantes e instrumentistas, géneros y evolución de los términos musicales técnicos a lo largo de los distintos períodos estilísticos.¹² Recientemente se ha publicado *Singing in Style* (2006) de Martha Elliott, que ofrece a los profesores, estudiantes y cantantes una guía práctica sobre interpretación de la música vocal desde el Barroco temprano hasta la actualidad.¹³

En el ámbito de la música vocal, tanto profana como religiosa, los temas más importantes en el estudio de la práctica de interpretación histórica son: 1) la forma de emisión y producción de la voz; 2) clasificación de tipos vocales; 3) articulación y dicción; 4) ornamentación e improvisación; 5) estilos de canto y buen gusto; y 6) evolución del repertorio interpretado. Para un análisis general de estos aspectos, es imprescindible consultar *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, y especialmente la entrada “singing”, que contiene siete apartados en los que se exponen temas como el estudio histórico de la voz a través de las principales fuentes teóricas, su evolución e interpretación desde el canto gregoriano hasta el siglo XX y, por último, el canto popular. La sección “singing: a bibliography” en *Grove Music Online* presenta

⁹ Howard Mayer Brown y Stanley Sadie (eds.), *Performance Practice, 2 vols: I. Music before 1600; II. Music after 1600* (New York / Londres: Macmillan, 1989).

¹⁰ Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900* (Oxford: University Press, 1999).

¹¹ Anthony Burton (ed.), *A Performer's Guide to Music of the Romantic Period (Performers Guide)* (London: Associated Board of the Royal School of Music, 2002).

¹² Roland Jackson, *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians* (New York: Routledge, 2005).

¹³ Martha Elliott, *Singing in Style. A Guide Vocal Performance Practices* (New Haven & London: Yale University Press, 2006).

por orden cronológico un amplio y pormenorizado listado de métodos y tratados internacionales vinculados al canto y a su enseñanza desde el siglo XVI al siglo XX.¹⁴ Sin embargo, son evidentes las escasas referencias que esta obra hace a métodos españoles, pues de los 1.234 textos relacionados en dicho artículo, sólo 10 son españoles, lo que pone de manifiesto el vacío científico que existe, a pesar de la abundante tratadística del canto en España.

2) Terminología y conceptos sobre voz

A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis (1995) de Cornelius L. Reid recoge conceptos básicos sobre técnica vocal, tomando como base sus propias investigaciones y las teorías de grandes maestros históricos como Manuel Patricio García, Matilde Marchesi y Francesco Lamperti, entre otros.¹⁵

El *Grove Music Online* es particularmente útil para aclarar diferentes aspectos de numerosos conceptos estilísticos como “belcanto” y “goût du chant” o de técnica vocal como: “portamento”, “coup de glotte”, “cercar della nota”, “messa di voce”, “son filé”, “filar il suono [*fil di voce, filar la voce, filar il tuono*]”, “cadenza”, “fermata”, “pause”, “organ point o point d’orgue”, y “ornaments”; esta última entrada del diccionario es de especial interés, pues aporta una visión histórica sobre la evolución de los adornos en el canto.¹⁶

3) Historia del canto lírico

Publicaciones sobre la historia de la ópera hay muchas, sin embargo son puntuales las que tratan la historia del canto lírico en general. En este sentido, una obra pionera es la

¹⁴ Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Revised Edition*, 29 vols. (London: MacMillan, 2001); este diccionario se puede consultar en versión “online”, que incorpora periódicamente actualizaciones de sus contenidos, y se denomina *Grove Music Online*, ed. Laura Macy. Owen Jander/Allen T. Harris (1, 3-6), David Fallows (2) y John Potter (7), “Singing”, *Grove Music Online* (última consulta realizada el 10-09-2007). La recopilación bibliográfica en “Singing: a bibliography”, *Grove Music Online*, no indica quién la realizó.

¹⁵ Cornelius L. Reid, *A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis* (Huntsville, Texas: Recital Publications, 1995, reed. de New York: Joseph Patelson Music House, 1983).

¹⁶ Los autores de las respectivas entradas en el *Grove Music Online* son los siguientes: Owen Jander y Allen T. Harris (“bel canto”, “son filé”), Allen T. Harris (“portamento”, “coup de glotte”, “cercar della nota”, “messa di voce”, “filar il suono”), Eva Badura-Skoda y William Drabkin (“cadenza”), David Fuller (“fermata”, “pause”, “organ point”), Kenneth Kreitner, Clive Brown et al. (“ornaments”); la voz “goût du chant” aparece como anónima. *Grove Music Online* (última consulta realizada el 10-09-2007).

Storia Universale del Canto (1873) en dos extensos volúmenes de Gabriele Fantoni.¹⁷ En el primer volumen, el autor relata con detalle la “Parte Antica” de la historia del canto, desde sus orígenes, primeros compositores y elementos del canto hasta los primeros métodos y escuelas italianas de canto desarrolladas en los siglos XVII y XVIII. El segundo volumen recoge la “Parte Nuova”, donde Fantoni continúa con las escuelas de canto del siglo XVIII, la vocalidad en el siglo XIX, la creación de los primeros conservatorios modernos y sus métodos de enseñanza. *Storia Universale del Canto* finaliza con un apartado sobre los artistas líricos contemporáneos al autor y dos Apéndices con los elencos de los cantantes de ópera más famosos desde 1750 a 1872.

La importancia de *Storia Universale del Canto* es innegable, pues como afirmaba su editor Natale Battezzatti, el objetivo de esta obra era “llenar un vacío en nuestra literatura, y de ofrecer un libro que bien podría también servir de texto en las escuelas del divino arte del canto”.¹⁸ Sin obviar la calidad de la obra de Fantoni y la importancia de los datos aportados sobre el canto, en *Storia Universale del Canto* es evidente la notoria defensa de la primacía de la tradición lírica italiana y sus intérpretes por encima de cualquier otra. Otras historias del canto que considero básicas son *Early History of Singing* (1921) de James William Henderson, *Storia del belcanto* de Rodolfo Celletti y *Canto e cantanti* (ambas de 1996).¹⁹ Henderson realiza a lo largo de trece capítulos un denso estudio histórico del canto desde sus orígenes en los cantos de los primeros cristianos hasta los comienzos de la ópera en el siglo XVII, concluyendo con un interesante apartado titulado “Early Ideals of Singing”. En *Storia del belcanto*, Celletti analiza la voz lírica tomando como punto de partida la historia de la ópera belcantista, desde su nacimiento en el Barroco con el recitativo hasta su muerte tras su época de esplendor con Rossini. Por su parte, Gustavo Marchesi en *Canto e cantanti* presenta de forma clara el desarrollo de la vocalidad desde el Barroco hasta la

¹⁷ Gabriele Fantoni, *Storia Universale del Canto*, 2 vols. (Milano: Natale Battezzati Editore, 1873).

¹⁸ Fantoni, *Storia Universale del Canto*, [p. 6]: “[...] rompiere un vuoto nella nostra letteratura, e di offrire un libro che ben potrebbe anche servire di testo nelle scuole della divina arte del Canto”.

¹⁹ James William Henderson, *Early History of Singing* (New York: Longmans, Green & Co., 1921); Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, nueva ed. ampliada [1ª ed. Fiesole: Discanto, 1983] (Scandicci, Florencia: La Nuova Italia, 1996) [ed. inglesa: *A History of Belcanto* (Oxford: Oxford University Press, 2001)]; y Gustavo Marchesi, *Canto e cantanti* (Milán: Casa Ricordi, 1996).

actualidad, incorporando al final un útil diccionario biográfico de los cantantes más destacados de todos los tiempos.

La evolución del cantante a lo largo de la historia fue estudiada por Sergio Durante en el capítulo “Il cantante”, publicado en el cuarto volumen de la *Storia dell’opera italiana* (1987), obra de referencia dirigida por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli en la que colaboraron grandes especialistas como Marcello Conati, John Roselli y Carl Dahlhaus, entre otros.²⁰ Finalmente, *Musikalische Lyrik* de Hermann Danuser constituye la obra de referencia en alemán más reciente sobre el canto y los géneros vocales desde la antigüedad al presente.²¹

4) Historia de la enseñanza del canto

Las investigaciones extranjeras que analizan en profundidad la historia de la pedagogía vocal y las diferentes escuelas nacionales de canto no mencionan la existencia de una posible escuela española. En la historia del canto es indiscutible la importancia de la escuela italiana, entre otras cosas por ser la más antigua y la que consiguió un mayor desarrollo técnico, extendiéndose a otros países y logrando monopolizar la escena lírica mundial. En concreto, la escuela vocal napolitana alcanzó un gran prestigio y su historia la podemos conocer gracias al investigador Francesco Florimo, quien en los tres volúmenes *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorii* (1882) estudió detalladamente su fundación y la de otras famosas escuelas como la Boloñesa, Lombarda, Veneciana, Romana y Florentina, así como sus principales compositores y cantantes.²²

En 1951, Philip A. Duey publicó *Bel Canto in Its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*; se trata de un interesante estudio sobre el desarrollo de la técnica vocal lírica a partir de 1600 y sus principales conceptos, dedicando un apartado especial a los castrati.²³ Tommaso Bolognini, en su *Trattato di tecnica del canto dalla pratica antica alla moderna* (1982), incluyó un capítulo breve titulado “Evoluzione della

²⁰ Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli, eds., *Storia dell’opera italiana*, 6 vols. (Turín: EDT/Musica, 1987).

²¹ Hermann Danuser, *Musikalische Lyrik*, 2 vols. (8/1-2) en *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 16 vols. (Laaber: Laaber-Verlag, 2004).

²² Francesco Florimo, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, 3 vols., 2ª ed. (Nápoles: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1882).

²³ Philip A. Duey, *Bel Canto in Its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts* (New York: Columbia University, 1951).

tecnica e dell'arte del canto”, en el que valoraba la sucesión progresiva de cambios vocales técnicos en el tiempo.²⁴ En la actualidad, sobre este tema hay varias obras de interés, como *Nacional Schools of Singing* (2002) de Richard Miller, que explica ampliamente las características técnicas y sonoras de las escuelas inglesa, francesa, alemana e italiana de canto, sin incluir la escuela española.²⁵ No obstante, el autor basa gran parte de su estudio en las enseñanzas técnicas del maestro e inventor del laringoscopio Manuel Patricio García, español de nacimiento que desarrolló su labor pedagógica fundamentalmente en París. Miller es autor también de un artículo reciente titulado “Voice Pedagogy: In the Beginning. The Genesis of the Art of Singing”.²⁶

Un estudio específico sobre la técnica vocal empleada en la escuela italiana de canto es el realizado por la cantante e investigadora Nella Anfuso en *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.). Dei principi e degli stili*; la autora presenta los principales aspectos y recursos vocales desde la óptica de los tratadistas más relevantes.²⁷ Otra obra relevante es *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy* en la que James Stark, partiendo de las teorías vocales de Manuel Patricio García, trata siete aspectos técnicos de la enseñanza del canto: el *coup de glote*, el *chiaroscuro*, los registros de la voz, el *appoggio*, el *trillo* y trémolo de la voz, idioma y expresión, y el concepto de *bel canto*.²⁸ Recientemente se ha publicado *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach* (2006) de Karen Sell.²⁹ Esta obra, resultado de sus estudios doctorales, está estructurada en cinco apartados: 1) historia de la pedagogía voca; 2) ética, psicología y pedagogía vocal; 3) ciencia y pedagogía vocal; 4) Voces, ideales tonales, clasificación y técnica; y 5) “performance”.

²⁴ Tommaso Bolognini, *Trattato di tecnica del canto dalla pratica antica alla moderna* (Fasano di Puglia: Schena, 1982), pp. 101-113.

²⁵ Richard Miller, *Nacional Schools of Singing. English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002).

²⁶ Richard Miller, “Voice Pedagogy: In the Beginning. The Genesis of the Art of Singing”, *Journal of Singing: The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, LXIII/3 (2007), pp. 287-292.

²⁷ Nella Anfuso, *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.). Dei principi e degli stili* (Sezze Romano: Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, 2003).

²⁸ James Stark, *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy* (Toronto: University of Toronto Press, 2003).

²⁹ Karen Sell, *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach* (Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2005).

5) Tratadística del canto

En los últimos años, el estudio de la tratadística del canto se ha visto favorecido por la edición facsímil de tratados y métodos extranjeros de canto que gozaron de gran popularidad en su época. Estas publicaciones facilitan la consulta de fuentes primarias sobre el arte vocal como *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogno scolaro* (1593) de Giovanni Luca Conforto, considerado como uno de los primeros métodos de canto de la historia.³⁰ Otras reproducciones facsímiles de tratados históricos que podemos encontrar y que han sido de gran utilidad en mi investigación son: *L'Art de bien chanter* (1668 / 1679) de Bénigne de Bacilly, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique* (1678) de Jean Rousseau, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* (1723) de Pier Francesco Tosi, *L'art du Chant* (1755) de Jean-Antoine Bérard, *Traité général des éléments du chant* (1766) de Joseph Lacassagne, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774 / 1777) de Giovanni Battista Mancini, *Traité complet de l'art du chant en deux parties* (1847) de Manuel [Patricio] García; y *L'École de Chant de L'Opéra (1672-1807)* de Constant Pierre, entre otros.³¹ Recientemente, la editorial Fuzeau ha publicado en su colección *Méthodes & Traités* una serie de siete volúmenes que contienen diecisiete métodos y tratados de canto publicados en Francia entre los años 1800 y 1860.³²

³⁰ Giovanni Luca Conforto, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogno scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desdiera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro valore con le cadente, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera, et aria passeggiata che vorranno, et come si notano* (Roma, 1593; edición actual: New York: Broude Brothers Limited, 1978).

³¹ Bénigne de Bacilly, *L'Art de bien chanter* (Paris, ed. de 1679; edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1994); Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique* (Paris, 1678; Réimpression de l'édition d'Amsterdam, ca 1710, edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1976); Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723; ediciones actuales: en it. en *Canto e bel Canto*, ed. de Andrea della Corte, Torino: G. B. Paravia & C., 1933; en ing., New York: Broude Brothers, 1968); Jean-Antoine Berard, *L'Art du chant dédié à Madame de Pompadour* (Paris: Dessaint et Saillant, 1755; edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1972); Joseph Lacassagne, *Traité général des éléments du chant dédié a Monseigneur le Dauphin* (Paris: l'Auteur, 1766; edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1972); Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Viena: Stamperia di Ghelen, 1774; edición facsímil, Michigan: UMI Books on Demand, 2003); Manuel García, *Traité complet de l'art du chant en deux parties* (Paris, ed. de 1847; edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1985); y Constant Pierre, *L'École de Chant de L'Opéra (1672-1807) D'après des documents inédits* (Paris: Tresse & Stock, Éditeurs, 1895).

³² *Méthodes & Traités, Chant, Serie II France 1800-1860, collection dirigée par Jean Saint-Arroman, 7 vols. réalisés par Janne Roudet* (Courlay: Éditions Fuzeau, 2005). Contenido de los 7 vols.: Vol. 1: Bernardo Mengozzi & Alii, *Méthode de chant du conservatoire* (1804); y Girolamo Crescentini, *Raccolta di esercizi* (c.1811). Vol. 2: Girolamo Crescentini, *Vingt-cinq nouvelles vocalises* (c.1818-1823); y Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, 2ª ed. (c.1841). Vol. 3: Manuel García (père), *Exercices pour la voix* (c.1835); Gilbert Louis Duprez, *L'art du chant* (1846); y Gioacchino Rossini, *Gogheggi e solfeggi* (1827).

Los tratados antiguos de canto también han sido tomados como base por diversos autores para la elaboración de sus propios métodos, como es el caso de *Il Bel Canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto* (1923) del compositor y maestro de canto Vittorio Ricci, que comienza con una breve reseña histórica sobre los orígenes del canto y su desarrollo hasta finales del siglo XVIII. Se trata de una recopilación de las teorías de los maestros de canto más importantes sobre conceptos vocales como: el maestro de canto, la voz (extensión, *appoggio*, ataque, emisión, desarrollo, defectos), aparato fonador, respiración, diafragma, registros de la voz, *falsetto*, resonancia, timbre, fraseo, *portamento*, la agilidad, color de la voz, gusto artístico, pronunciación, expresión, interpretación, método, virtuosismo y consejos de higiene, entre otros.³³

Rodolfo Celletti dedica el primer capítulo de su libro *Il canto* (1989) a los “Trattati di canto”, donde cita y comenta brevemente los principales textos sobre la pedagogía del canto partiendo del histórico tratado del maestro Pier Francesco Tosi *Opinión dei cantori antichi e moderni* (1723), hasta llegar a *Canto e voce* (1959) de Nanda Mari, considerada una de las obras de referencia del siglo XX.³⁴

Antonio Juarra en *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni* (2006) analiza once tratados históricos de canto de maestros como Pier Francesco Tosi, Giambattista Mancini, Bernardo Mengozzi, Luigi Lablache, Manuel Patricio García, Mathilde Marchesi y Lili Lehmann, entre otros.³⁵ Juarra concluye su estudio con dos apartados sobre la situación actual de la enseñanza del canto: 1) la difusión de la escuela italiana de canto en los Estados Unidos y 2) tendencias de la didáctica vocal contemporánea en Europa.

Vol. 4: Manuel García (fils), *Traité complet de l'art du chant en deux parties* (1847); Laure Cinti Damoreau, *Méthode de chant* (1849); y Giuseppe Concone, *Introduction à l'art de bien chanter* (c.1845). Vol. 5: Luigi Lablache, *Méthode complèt du chant* (1840); y Henri Romagnesi, *L'art de chanter les romances* (1648). Vol. 6: Auguste Panseron, *Méthode de vocalisation en 2 parties*, partie 1 (1840); y Auguste Panseron, *Méthode de vocalisation en 2 parties*, partie 2: basse-taille, baryton, contralto (1841). Vol. 7: Heinrich Panofka, *L'art de chanter théorique et pratique* (1854); Heinrich Panofka, *L'art de chanter. 24 vocalises* (1854); y François-Joseph Fétis, *Méthode des méthodes de chant* (1870).

³³ Vittorio Ricci, *Il Bel Canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto* (Milán: Ulrico-Hoepli, 1923).

³⁴ Rodolfo Celletti, *Il canto* (Milán: Garzanti-Vallardi, 1989). Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni* (1723); Nanda Mari, *Canto e Voce. Difetti causati da un errato studio del canto* (Milán: Ricordi, 1959), 4ª ed., 1990.

³⁵ Antonio Juarra, *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni* (Milán: Edizioni Curci, 2006).

La Tesis Doctoral de Kandie K. Kearley *A Bel Canto Tradition: Women Teachers of Singing During The Golden Age of Opera* (1998) se inserta en un ámbito de gran actualidad como son los estudios de género.³⁶ Para la autora, en la pedagogía del canto del siglo XIX, fue determinante la labor de profesoras como Lilli Lehmann, Matilde Marchesi, Blanche Marchesi, Luisa Tetrazzini, Jenny Lind y la maestra de origen español Pauline Viardot (1821-1910), hija del célebre Manuel García. Esta investigación presenta un análisis detallado de la actividad docente de estas profesoras, así como de su metodología y técnica vocal a través del estudio de sus tratados de canto.³⁷

Finalmente, la Tesis Doctoral *I trattati di canto italiani dell'Ottocento* (1995) de Marco Beghelli es una obra de referencia para los interesados en la técnica vocal italiana del siglo XIX, especialmente para los cantantes, ya que incluye una descripción exhaustiva de los recursos vocales y su evolución según la tratadística italiana.³⁸ Dado

³⁶ Kandie K. Kearley, *A Bel Canto Tradition: Women Teachers of Singing During The Golden Age of Opera*, Tesis Doctoral, University of Cincinnati, 1998.

³⁷ Existen otras dos Tesis Doctorales relacionadas con la técnica vocal, aunque no he podido tener acceso a ellas: Sally Sanford, *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*, Tesis Doctoral, Stanford University, 1979, y Lauren Lisette Valiente, *The Impact of Science on the Art of Singing in the Mid-Nineteenth Century*, Tesis Doctoral, Harvard University, 2000.

³⁸ Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*. Tesis Doctoral (Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1995). Los tratados más relevantes en los que se basa Beghelli para su investigación son, por orden cronológico, los siguientes: Bernardo Mengozzi, *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* (París: Gravée par M.me Le Roy à l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1803); Anna Maria Pellegrini Celoni, *Grammatica o siano Regole di ben cantare* (Roma: presso Pietro Piale e Giulio Cesare Martorelli, 1810); Marcello Perrino, *Osservazioni sul canto* (Nápoles: nella Stamperia Reale, 1810); Girolamo Crescentini, *Raccolta di esercizi per il canto all'uso del vocalizzo* (París: chez Imbault, ca.1812); Alexis de Garaudé, *Méthode complète de chant*, edic. bilingüe it.-fr. (París: chez l'auteur et chez Vaillant, 1826); Nicola Vaccaj, *Metodo pratico di canto italiano per camera* (Londres: L'autore, 1833); Antonio Calegari, *Modi generali del canto* (Milán: Gio. Ricordi, 1836); Maria Anfossi, *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto* (Londres: Publisher by the autores, 1837); Francesco Florimo, *Breve metodo di canto* (Nápoles: B. Girard & C.¹, 1840); Luigi Lablache, *Méthode complete de chant* (París: Canaux, 1840); Antonio Belgiojoso, *Sull'arte del canto* (Milán: Paolo Lampado, 1841); Domenico Crivelli, *L'Arte del Canto, ossia Corso completo d'Insegnamento sulla Coltivazione della Voce* (Londres: pubblicato dall'Autore, 1841); Gilbert-Louis Duprez, *L'art du chant* (París: Heugel, 1845); Giuseppe Concone, *Introduction à l'art de bien chanter* (París: Richard, ca.1845); Giovanni Agostino Perotti, *Guida per lo Studio del canto figurato* (Milán: Dall'I.R. Stabilimento Naz.^e Privileg.^o di Giovanni Ricordi, 1846); Laure Cinti-Damoreau, *Méthode de chant* (París: au Ménestrel, ancienne Maison A. Meissonier Heugel et C.^{ie} Editeurs, ca.1849); Manuel [Patricio] García, *École de García. Traité complet de l'art du chant en deux parties* (París: Chez l'Auteur, 1847); Heinrich Panofka, *L'art de chanter* (París: Brandus et C.^{ie}, 1854); Auguste-Mathieu Panseron, *Méthode de vocalisation pour soprano et ténor* (París: Chez l'Auteur, 1854); Giuseppe Gerli, *L'aalievo al primo corso vocale* (Milán: F. Lucca, 1863); Francesco Lamperti, *Guida teorico-pratica elementare per lo Studio del canto* (Milán-Nápoles: Ricordi, 1864); François-Joseph Fétis, *Méthode des Méthodes de chant, basée sur les principes des écoles les plus célèbres de l'Italie et de la France* (París: Brandus, ca.1869); Beniamino Carelli, *L'arte del canto* (Nápoles: Società Musicale Napolitana, 1873); Enrico Delle Sedie, *L'art lyrique* (París: Léon Escudier, 1874); Alessandro Busti, *Metodi Classici del R. Conservatorio di Napoli. Studio di Canto per Soprano* (Nápoles: Stabilimento

que esta magnífica Tesis Doctoral es particularmente relevante para el tema de mi investigación, resumiré su contenido. El estudio de Beghelli se divide en tres partes: 1) panorama editorial; 2) caracteres y contenidos de la producción del siglo XIX; y 3) elementos de la praxis ejecutiva. La primera parte, integrada por tres capítulos, tiene carácter introductorio y contiene un interesante estudio sobre el tratado de canto como producto editorial, así como 364 fichas bibliográficas de tratados de canto publicados entre los siglos XVIII- XX y tablas estadísticas. Entre estas obras, que en su mayoría pertenecen a autores italianos, Beghelli incluye cinco fichas de tratados de tres maestros españoles: Esteban de Arteaga (1747-1799), Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832) y Manuel Patricio García (1805-1906).³⁹ En la segunda parte, estructurada en dos capítulos, el autor describe qué es un tratado de canto así como sus principios técnicos y didácticos: el rol del maestro de canto, la decadencia de la escuela italiana, fisiología del órgano vocal e higiene del cantante, los registros, clasificación de las voces y su extensión, respiración, emisión de la voz, ejercicios, vocalizaciones y consejos didácticos. Por último, en los seis capítulos que integran la tercera parte, Beghelli trata los siguientes temas: 1) la recuperación del sonido perdido (línea melódica y fraseo operístico); 2) la palabra cantada (italianidad del canto operístico, declamación, acento musical y dicción operística); 3) el cantante-actor (el canto de expresión, acento y color tímbrico, graduaciones de la voz, los colores o timbres de la voz, la agógica del canto y la acción mímica); 4) el fraseo melódico (la segmentación de la frase musical, la respiración según el fraseo, canto *legato*, *portamento* de la voz, *messa di voce*, vibración de la voz, sonidos flautados, *staccato e picchettato*, *martellato*, *ribattuto*; 5) adornos y variantes melódicas (variaciones ornamentales, *le grazie* del canto, tipo de *apoggiature*,

Musiale T. Cottrau, 1874); Vincenzo Cirillo, *The Neapolitan School. A Lecture on the Art of Singing* (Boston: George H. Ellis, 1882); Giuseppe Capretti Guidi, *La ginnastica della voce* (Bergamo: Tip. Fagnani e Galeazzi, 1886); Mathilde Marchesi, *École Marchesi. Méthode de chant théorique et pratique en tríos parties* (París: L. Grus, ca.1886); Amintore Galli, *Il canto di sala e di teatro* (Milán-Buenos Aires: Editore Arturo Demarchi, 1889); Pietro Agostino Roche, *Avviamento allo Studio del Canto* (Nápoles: Proprietà dell'Autore, 1892); Luigi Leonesi, *La decadenza dell'arte del canto* (Bologna: Stab. Mus. Achille Tedeschi, 1894); y Benedetto Campana, *L'arte del canto* (Pesaro: Stab. Tip. Annesio Nobili, 1901).

³⁹ Marco Beghelli se refiere a las siguientes cinco obras de maestros españoles: Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols. (Bologna: Per la Stamperia di Carlo Trento all'Insegna di Sant'Antonio, 1783, 1785 y 1788); Manuel [del Pópulo Vicente] García, *Grandi esercizi vocali, ossia Metodo completo di canto* dedicado a sua figlia Maria Malibran in 3 libri (Nápoles: Girard, ca. 1815-1830); y de Manuel [Patricio] García, *Mémoire sur la voix humaine* (París: Imprimerie Duverger, 1840), *École de García. Traité complet de l'art du chant*, Première Partie (París: Chez l'auteur, 1840) y *École de García. Traité complet de l'art du chant en deux parties* (París: Chez l'auteur, 1847).

acciaccatura, grupetto, mordente, trillo, cadenza y volata); y la *prassi ejecutiva* según los diversos géneros compositivos (canto silábico, canto florido, recitativo, canto *mensurato* y formas operísticas). Los capítulos 2, 3, 4 y 5 incluyen al final un glosario en el que se explican los términos técnicos estudiados y su evolución partiendo de las definiciones de los principales tratadistas de la época.

2.2. Publicaciones españolas recientes relacionadas con la historia del canto y su enseñanza

Frente a las numerosas investigaciones extranjeras sobre interpretación histórica, evolución técnica del canto y su enseñanza, en España las publicaciones existentes son escasas y tratan el tema, en la mayoría de las ocasiones, de forma muy general. En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, la voz “Canto”, escrita por Arturo Reverter, resume en siete páginas la historia de la enseñanza del canto en España desde el siglo IX, con las primeras noticias sobre el sistema pedagógico empleado por el músico Ziryab en Córdoba, hasta los últimos métodos de canto publicados en la década de los ochenta del siglo XX.⁴⁰ Del mismo autor encontramos un estudio más extenso, aunque también de tipo general, “La escuela de canto española: una síntesis ejemplar”, en el que Reverter, tras destacar la enorme influencia de la escuela italiana de canto en España, realiza un recorrido por los principales maestros españoles, deteniéndose especialmente en Manuel Patricio García y su *École de García: Traité complet de l’art du chant* (París, 1840).⁴¹ Francisco Gutiérrez Llano ha aportado datos sobre los maestros españoles de canto más significativos en el artículo “¿Existe una verdadera escuela de canto española?”, que sirve de introducción al *Diccionario de cantantes líricos españoles* (1997) realizado por Joaquín Martín de Sagarmínaga.⁴²

⁴⁰ Arturo Reverter, “Canto”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en adelante *DMEH*), 10 vols., Director Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999-2002), vol. 3, pp. 91-97.

⁴¹ Arturo Reverter, “La escuela de canto española: una síntesis ejemplar”, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 2001-2002), vol. II, pp.267-282.

⁴² Francisco Gutiérrez Llano, “¿Existe una verdadera escuela de canto española?”, en: Joaquín Martín de Sagarmínaga, *Diccionario de cantantes líricos españoles* (Madrid: Acento Editorial, 1997), pp.13-41.

El tipo y número de voces más utilizadas en las composiciones del siglo XVIII y su tratamiento compositivo fue estudiado por María Antonia Virgili en el artículo “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”.⁴³

En los artículos “El Tenorista, un antecesor del falsetista del siglo XVI y el problema de su técnica vocal: el único registro” y “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco”, Josep Maria Gregori analiza el falsete en los siglos XV y XVI, un tipo de emisión técnica de la voz que creó una importante escuela en España.⁴⁴ Tomando como base los principales tratadistas de la época el autor expone el origen y evolución de dos tipos vocales fundamentales en la historia del canto de nuestro país: los tenoristas y los falsetistas.

Los *castrati*, denominados en España “capones”, han sido estudiados por Nicolás Morales, Andrés Ruiz Tarazona y, con mayor amplitud, por Ángel Medina en su libro *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España*.⁴⁵

Emilio Casares incluyó en *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes* (2000) un capítulo sobre “La escuela española de canto y la zarzuela” en el que relata la historia de la enseñanza del canto a través de los profesores y cantantes españoles más destacados, dedicando un apartado a la familia García. Otro aspecto importante y novedoso del que se ocupa Casares es el cantante de zarzuela y los tipos vocales más empleados en este género. Este estudio incluye las primeras imágenes y fotografías conservadas de cantantes españoles, que datan aproximadamente de mediados del siglo XIX.⁴⁶ Sobre el modo de emisión vocal en la zarzuela, Ramón Regidor publicó en 1991 *La voz en la zarzuela*, donde presentaba un “análisis vocal

⁴³ María Antonia Virgili Blanquet, “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”, *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, III/2 (1987), pp. 95-105.

⁴⁴ Josep Maria Gregori, “El Tenorista, un antecesor del falsetista del siglo XVI y el problema de su técnica vocal: el único registro”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 4 /1-2 (1988), pp. 119-126; “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco”, *Revista de Musicología*, XVI/5 (1993), pp. 2770-2780.

⁴⁵ Nicolás Morales, “El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración”, *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), 417-431; Andrés Ruiz Tarazona, “Los cantores capones un texto revelador”, *Revista de Musicología*, 21/2 (1998), pp. 645-654; Ángel Medina, *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España* (Madrid: ICCMU, 2001).

⁴⁶ Emilio Casares Rodicio “Capítulo I. La Escuela española de canto y la zarzuela”, en: Emilio Casares Rodicio, *Historia gráfica de la Zarzuela. Del canto y los cantantes* (Madrid: ICCMU, 2000), pp. 17-47.

esquemático de personajes de zarzuela” y una “relación de romanzas de zarzuela”, útil para la búsqueda de repertorio adecuado a cada tipo de voz.⁴⁷

Junto a estos estudios generales sobre la historia del canto y la técnica vocal en España, destacan dos publicaciones recientes sobre dos maestros de gran peso en la enseñanza de la música vocal española del siglo XIX. La primera es la espléndida monografía de James Radomski sobre el tenor y maestro de canto Manuel García, patriarca de una gran saga de profesores y cantantes.⁴⁸ La segunda aportación es la edición crítica realizada por Marc Heilbron Ferrer del tratado de canto publicado hacia 1828 por Mariano Rodríguez de Ledesma *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización* (2003).⁴⁹ En el estudio preliminar, Marc Heilbron describe y analiza el contenido del tratado de Rodríguez de Ledesma, compara su edición francesa con la inglesa y presenta un conciso y riguroso estudio preliminar de la bibliografía sobre la didáctica del canto existente en España hasta 1936.

María Asunción Flórez abordó el aprendizaje de la técnica vocal en la España del siglo XVII anterior a la influencia italiana en la sección “Educación musical de los actores españoles” de su libro *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro* (2006).⁵⁰ Esta exhaustiva investigación, que parte de las composiciones musicales que acompañaban a las representaciones teatrales de dicho período, incorpora al final un interesante capítulo titulado “Los actores y la música”, en el que la autora defiende la presencia en España de una técnica vocal propia de los actores y actrices cantantes, así como la creación de un estilo “belcantista” hispano, a pesar de la ausencia de documentos escritos que lo atestigüen.⁵¹ De la misma autora es un reciente artículo sobre técnica vocal en el teatro hispano de los siglos XVII y XVIII.⁵²

⁴⁷ Ramón Regidor Arribas, *La voz en la zarzuela* (Madrid: Real Musical, 1991).

⁴⁸ James Radomski, *Manuel García (1775-1832) Maestro del bel canto y compositor* (Madrid: ICCMU, 2002), versión española de *Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

⁴⁹ Marc Heilbron Ferrer (ed.), *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (Paris, 1828c)* (Barcelona-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003).

⁵⁰ María Asunción Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro* (Madrid: ICCMU, 2006).

⁵¹ Flórez, *Música teatral*, pp. 385-490.

Els mètodes de cant 1750-1860 (2006) de Giuliana Montanari y Maria Lluïsa Cortada no es un estudio de los métodos de canto publicados entre 1750 y 1860, sino un conjunto de “observaciones sobre la técnica vocal” que inserta al final un breve e impreciso apartado sobre el canto en la Península Ibérica con frases extractadas de nueve tratados de autores españoles o publicados en España.⁵³

Recientemente ha salido al mercado *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado* (2008) de Arturo Reverter. En esta interesante y pionera obra, el autor trata aspectos vocales diversos como: cuestiones de anatomía y fisiología de la voz, clasificación de las voces según su timbre y extensión, el pasaje y recursos empleados en el canto (media voz, *messa di voce*, filado, *sfumatura*, *smorzatura*, *fiato*, *legato*, *canto spianato* y *portamento* tipos de emisión, entre otros). Reverter dedica un apartado a describir la “Antigua Escuela Italiana de canto” y la “escuela de canto española” creada e impulsada por Manuel del Pópulo Vicente García tras su formación belcantista.⁵⁴ *El arte del canto*, que finaliza con cuatro apartados sobre la vocalidad mozartiana, verdiana, wagneriana y straussiana, incluye un CD con noventa y ocho ejemplos musicales extractados de diversas óperas e interpretados por prestigiosos cantantes.

Una vez revisada la bibliografía existente, se puede concluir que, a diferencia de los países anglosajones, en España la investigación sobre interpretación histórica de la música vocal ha sido escasa. Ante esta carencia, no es de extrañar que los cantantes se hayan visto obligados a presentar el repertorio vocal español histórico siguiendo prácticas interpretativas ajenas a la tradición musical de nuestro país.

3. Fuentes empleadas

Las fuentes empleadas para la realización de esta Tesis Doctoral son en su mayoría primarias y proceden de diferentes bibliotecas y archivos españoles y extranjeros. El corpus central de la documentación estudiada está integrado por tratados y métodos de canto publicados en el siglo XIX conservados en la Biblioteca del

⁵² María Asunción Flórez, “*Los vientos se paran oyendo su voz*: de «partes de música» a «damas de lo cantado». Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de Musicología*, XXIX/2 (2006), pp. 521-536.

⁵³ Giuliana Montanari y Maria Lluïsa Cortada, *Els mètodes de cant 1750-1860* (Barcelona: Dinsic, 2006).

⁵⁴ Arturo Reverter, *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado* (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

Conservatorio Superior de Música de Madrid. Este centro fue la sede oficial de la enseñanza del canto en España a lo largo del siglo XIX, por lo que cuenta con un rico fondo de textos pedagógicos, partituras, diccionarios musicales biográficos y técnicos, publicaciones periódicas y legajos con manuscritos relativos a la organización y funcionamiento de las clases de canto; estos legajos han sido muy útiles para documentar nombramientos de profesores y recoger información relevante, y en muchos casos inédita, sobre el alumnado del Conservatorio.

La Biblioteca Nacional de España también contiene en su Sala Barbieri numerosos tratados de canto, con los que he completado prácticamente la totalidad de obras didácticas publicadas en el siglo XIX que fueron escritas por maestros españoles. En la sección de prensa y revistas de la misma Biblioteca Nacional he podido consultar artículos, crónicas y reseñas periodísticas relacionados con la enseñanza del canto.

He consultado también algunos tratados españoles y documentación sobre canto en bibliotecas y archivos españoles como: Archivo Canuto Berea y Biblioteca de la Diputación (A Coruña), Biblioteca de Catalunya (Barcelona), Biblioteca del Orfeo Català (Barcelona), Biblioteca del Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” (Córdoba), Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada), Biblioteca Musical Conde Duque (Madrid), Biblioteca de la Universidad Complutense (Madrid), Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Biblioteca Pública de Maó (Menorca), Archivo Eresbil (Rentería) y Biblioteca Pública de Valencia. También he encontrado material relevante en bibliotecas extranjeras como la Bibliothèque Nationale de Francia (París), The British Library (Londres), Biblioteca Nacional de México, Biblioteca de la Università (Bologna), Biblioteca Nazionale Centrale (Roma) y Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio di Musica “Santa Cecilia” (Roma). En esta última, gracias a una estancia de varios meses, pude investigar gran parte de los ricos fondos conservados sobre canto, su enseñanza e interpretación de la música operística del siglo XIX.

Mi investigación en la Biblioteca del Palacio Real (Madrid) me permitió descubrir y analizar dos métodos de canto del siglo XIX que se conservan manuscritos e inéditos hasta el momento. Con los expedientes consultados en el Archivo General de

Palacio sobre maestros de canto que pertenecieron a la Capilla Real he podido reconstruir algunos aspectos de sus biografías.⁵⁵

Para el desarrollo de esta Tesis he consultado también fondos bibliográficos de las Bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada, Biblioteca de Andalucía (Granada), Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias (Granada), Biblioteca Municipal del Salón (Granada), Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Històrica de la Universitat de Valencia y Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

En el Archivo Sonoro de Radio Nacional de España (Madrid) pude escuchar y comparar diferentes grabaciones de los cantantes españoles más destacados de finales del siglo XIX y principios del XX. El análisis de su forma de emisión y producción de la voz ha sido muy esclarecedor para entender qué tipo de técnica vocal se enseñaba y se empleaba en España durante el siglo XIX.

4. Plan de trabajo

El punto de partida de esta investigación fue la localización, revisión y análisis detallado de los tratados españoles de canto publicados en el siglo XIX, a través de los que se podría conocer cómo se cantaba el repertorio lírico en España. Una vez examinada esta documentación, resultaba evidente que la historia de la enseñanza del canto en el siglo XIX no se podía estudiar como un fenómeno aislado en el tiempo y que por tanto era necesario remontarse a la tratadística musical anterior. Mi estudio, organizado diacrónicamente, enfatiza los maestros de canto y la evolución de la tratadística española, que hasta ahora era prácticamente desconocida. En cada tratado analizo no sólo las cuestiones técnicas, sino también la actividad de sus autores, sus discípulos y la evolución en la forma de cantar el repertorio lírico. La fundación en 1830 del Conservatorio de Música por la reina María Cristina marcó un punto de inflexión en la enseñanza del canto en España, que ha quedado reflejado en la organización cronológica de los capítulos y en la distinción que hago entre la formación oficial y la privada.

Esta Tesis Doctoral consta de dos volúmenes: Volumen I: Estudio y Volumen II: Apéndices. El primer volumen contiene cuatro capítulos. El Capítulo I está estructurado

⁵⁵ Sobre los músicos de la Capilla Real en la primera mitad del siglo XVIII, véase Nicolás Morales, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe Siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2007).

en tres secciones. En la primera sección analizo tres tratados de canto llano y otros diez tratados españoles de música de los siglos XV al XVIII que contienen comentarios sobre técnica vocal. La segunda sección, dividida en cinco apartados, estudia diversos aspectos relacionados con la tratadística del canto en el siglo XIX, como por ejemplo el origen y características de las “escuelas de canto” italiana, francesa y española. La tercera sección presenta la situación de la tradición española de canto a finales del siglo XVIII y los intentos de resistencia ante la imparable influencia vocal italiana.

En el Capítulo II analizo en profundidad los tratados de canto de maestros españoles publicados entre 1799 y 1830, bien en nuestro país o bien en el extranjero. La elección del año 1799 como punto de partida para comenzar esta investigación no es arbitraria, pues en esa fecha se publicó *Arte de cantar* de Miguel López Remacha, obra que considero el primer tratado español de canto lírico de la historia.⁵⁶ Tras realizar una semblanza biográfica de cada uno de los maestros citados, que a mi juicio ofrece al lector una visión más completa de su entorno artístico, centro mi estudio en las principales aportaciones que hicieron estos profesores a la enseñanza vocal a través de sus innovaciones técnicas. Tanto en este capítulo como en los siguientes incorporo nueva información biográfica y/o reúno información que a menudo se encuentra dispersa sobre los autores de los tratados.

En el Capítulo III presento los tratados de canto de maestros españoles o extranjeros publicados en España entre 1830 y 1905 y vinculados a la enseñanza lírica oficial, así como un estudio de los principales profesores que en dicho ámbito desarrollaron su actividad docente.⁵⁷ Las instituciones estudiadas son el Conservatorio de Música de Madrid, fundado en 1830 por la reina María Cristina, y el Liceo Filarmónico-Dramático de Barcelona, creado siete años después.

⁵⁶ Miguel López Remacha, *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* (Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799). Aunque considero esta obra como el primer tratado español de canto lírico en sentido global, ya en la segunda mitad del siglo XVIII aparecen dos precedentes: *El cantor instruido* (Madrid, 1754) de Manuel Cavaza, dividido en dos partes, la primera sobre el canto llano y la segunda sobre el “canto moderno” que constituye un completo método de canto lírico; y *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (Málaga, 1771) de Fernando Ferandiere, estructurado en dos tratados, el primero de ellos contiene siete apartados sobre teoría musical y un breve apartado titulado “Secretos del violín”. En el segundo tratado o “De los cantantes” Ferandiere expone diez observaciones sobre técnica vocal e interpretativa.

⁵⁷ Aunque esta Tesis se centra principalmente en los tratados españoles publicados en el siglo XIX, he decidido, por su interés para la investigación, incluir en los capítulos II y III dos tratados que se editaron en 1905.

El Capítulo IV examina detenidamente los tratados de canto publicados en España entre 1830 y 1905 vinculados a la enseñanza privada del canto, así como la actividad profesional de los principales profesores, algunos de los cuales, con más o menos éxito, abrieron sus propias academias y escuelas líricas. También se revisan los tratados extranjeros que fueron traducidos al castellano con el objetivo de facilitar su acceso a los lectores españoles. Este capítulo incorpora información relacionada con la enseñanza del canto publicada en la prensa especializada de la época, y concluye con un apartado dedicado a los tratados españoles de canto que quedaron inéditos en el siglo XIX.

El segundo volumen contiene siete Apéndices: 1) Tabla cronológica de tratados de canto y otros documentos relacionados con su enseñanza escritos entre 1799 y 1905 por maestros españoles y traducciones al castellano de tratados extranjeros empleados en España en el siglo XIX; 2) treinta y nueva fichas descriptivas de tratados de canto de maestros españoles publicados entre 1799 y 1905; 3) información sobre otros maestros de canto relevantes en España durante el siglo XIX; 4) discípulos más destacados de los principales maestros de canto del siglo XIX: su formación musical, características vocales y obras de repertorio; 5) glosario de términos relacionados con el canto empleados en el siglo XIX, extractados de los principales diccionarios musicales de la época;⁵⁸ 6) repertorio recomendado en los tratados de canto estudiados; y 7) selección de documentos de interés relacionados con el canto y su enseñanza.

Esta Tesis Doctoral quiere contribuir a ofrecer una visión amplia y sistemática de la enseñanza vocal que se impartía en España en el siglo XIX. El estudio de sus características técnicas es también relevante para aquellos interesados en la interpretación del repertorio vocal en español anterior al siglo XIX.

⁵⁸ En el siglo XIX, los principales diccionarios españoles sobre música eran por orden cronológico: Fernando Palatín, *Diccionario de música* (Sevilla, 1818); Isidoro Castañeda y Parcés, *Diccionario musical español* (Sevilla, 1824; en la actualidad perdido); Antonio Guijarro y Ripoll, “Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella”, en *Principios de Armonía y Modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor, con un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia* (Valencia: Oficina de Manuel López, 1831) pp. 1-27; Nicolás Pardo Pimentel, “Diccionario abreviado del diletante en el que se hallan las voces y frases más usuales entre los aficionados a la ópera italiana” en *La ópera italiana o Manual del Filarmónico* (Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, 1851), pp. 87-112; Antonio Fargas y Soler, *Diccionario de Música* (Barcelona: imp. J. Verdaguer, 1853); Carlos José Melcior, *Diccionario enciclopédico de la música*, (Lérida: García, 1859); José Parada y Barreto, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (Madrid: Editorial B. Eslava, 1868); Feliciano Agero, *Vocabulario musical* (Madrid: Imp. La Moderna, 1882); Felipe Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*. 2ª ed. (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894) y *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles* (Barcelona: V. Berdós, 1897); y Luisa Lacal, *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, 2ª ed. (Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900).

CAPÍTULO I

TÉCNICA VOCAL EN LA TRATADÍSTICA ESPAÑOLA ANTERIOR AL SIGLO XIX Y LAS ESCUELAS DE CANTO ITALIANA, FRANCESA Y ESPAÑOLA

*En muchas ciudades de Italia hay unas casas, que llaman Academias;
deputadas sólo para juntarse ahí los Cantores, Tañedores y Músicos
a hacer dos o tres horas de ejercicio. [...] De todas estas ocasiones y comodidades
para más fácilmente deprender y más de presto, la España es harto falta;
[...] Y así no es de maravillarme si entre Italianos
hay mayor número de Cantores y más Músicos, que entre Españoles:
antes es de mucha admiración que haya tan buenas habilidades entre ellos,
faltándoles las comodidades para ejercitarse y perfeccionarse.
Pietro Cerone.¹*

Este capítulo consta de tres secciones. En la primera sección analizo tres métodos de canto llano y diez tratados españoles de música escritos entre los siglos XV y XVIII que contienen referencias a la técnica vocal y muestran el tipo de consejos que se daban a los cantantes en España antes del siglo XIX.² La Tabla I.1 presenta por orden cronológico de publicación los títulos de dichas obras y el nombre de sus autores.

La segunda sección, dividida a su vez en cinco apartados, estudia diversos aspectos de la enseñanza del canto que ayudan a entender el contexto de la tratadística del canto en el siglo XIX: 1) evolución del concepto de maestro de canto; 2) sistemas de enseñanza del canto; 3) clasificación por categorías de las obras relacionadas con el canto lírico; 4) destinatarios de las publicaciones sobre el canto; y 5) la “escuela de canto”: origen y características de las escuelas italiana, francesa y española.

¹ Pietro Cerone, *El melopeo y maestro: tratado de musica theorica y pratica* (Nápoles: Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, 1613), p. 151.

² Tradicionalmente los términos tratado y método se emplean de forma indistinta para designar una obra que recopila las reglas y principios teórico-prácticos defendidos por un maestro o escuela de canto concreta; a lo largo de esta Tesis Doctoral utilizaré ambos términos de forma indistinta. Sin embargo, es necesario mencionar que se diferencian en dos aspectos concretos: a) el método se caracteriza porque sus contenidos se estructuran de forma progresiva atendiendo a su dificultad, mientras que el tratado es una exposición de ideas y preceptos musicales concretos; y b) el término “método” se puede emplear con otro significado, de manera que cuando se afirma que un cantante “tiene método” se refiere a que posee una técnica vocal determinada que se corresponde con una escuela o maestro concreto.

Tabla I.1. Métodos de canto llano y tratados españoles de música escritos entre los siglos XV y XVIII que contienen observaciones sobre técnica vocal.

Métodos de canto llano	Tratados de música
<p><i>Comento sobre Lux bella</i> (1498) de Domingo Marcos Durán.</p> <p><i>Institucion harmónica</i> (1748) de Antonio Ventura Roel del Rio.</p> <p><i>Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano</i> (1760) de Diego de Roxas</p>	<p><i>Musica practica</i> (1492) Bartolomé Ramos de Pareja.</p> <p><i>Declaración de instrumentos musicales</i> (1555) de Juan Bermudo.</p> <p><i>El melopeo y maestro</i> (1613) de Pietro Cerone.</p> <p><i>El porqué de la música</i> (1672) de Andrés Lorente.</p> <p><i>Escuela música</i> (1723-1724) de Pablo Nasarre.</p> <p><i>El cantor instruido</i> (ms., 1754) de Manuel Cavaza.</p> <p><i>Dell'origine e delle regole della musica</i> (1774) de Antonio Eximeno.</p> <p>Poema <i>La música</i> (1779) de Tomás de Iriarte.</p> <p><i>Prontuario músico</i> (1771) de Fernando Ferandiere.</p> <p><i>Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano</i>, 3 vols. (1783 a 1788) de Esteban de Arteaga.</p>

Finalmente, en la tercera sección de este capítulo estudiaré la situación de la tradición española de canto a finales del siglo XVIII y los intentos de resistencia ante la imparable influencia vocal italiana. Me centraré en: 1) la *Colección de las mejores coplas* (1799-1802) de “Don Preciso” y su defensa de la tradición vocal española; 2) la creación en 1790 en Madrid de una efímera “Escuela de cantar tonadilla” por el compositor Blas de Laserna; y 3) el caso del tenor Manuel García (1775-1832) y su transformación técnica de cantante de tonadilla en cantante de ópera. Este último apartado ilustra la enorme influencia de la escuela italiana en los intérpretes españoles, lo que determinará su forma de cantar y el contenido de los tratados de canto del siglo XIX.

1. Referencias a la técnica vocal en algunos tratados musicales españoles publicados hasta 1799.

La tratadística española sobre música vocal anterior al siglo XIX se centra en dos clases de textos: 1) los métodos de canto llano, cuya finalidad es la interpretación de la música religiosa y en los que apenas se incluyen datos sobre la emisión de la voz; y 2) los tratados generales de música, entre cuyas páginas aparecen referencias interesantes a las reglas que se seguían en España al cantar.³

1.1 Métodos españoles de canto llano que contienen indicaciones sobre técnica vocal.

En los numerosos tratados de canto llano publicados en España antes del siglo XIX no se incluyen indicaciones sobre la técnica vocal empleada para cantar gregoriano, y sólo podemos encontrar alguna alusión más o menos concreta a la voz y su emisión. Como ejemplos de este tipo de tratados he seleccionado tres: *Comento sobre Lux bella* (1498) de Domingo Marcos Durán, *Institución harmónica* (1748) de Antonio Ventura Roel del Rio y *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano* (1760) de Diego de Roxas.⁴

Comento sobre Lux bella (1498) de Domingo Marcos Durán.

Domingo Marcos Durán (ca.1460-ca.1529) escribió *Comento sobre Lux bella* como una ampliación a su breve tratado *Lux bella* publicado en 1492.⁵ Para Marcos Durán, la voz, que es el instrumento natural, se forma atrayendo y expeliendo el aire.

³ Sobre los métodos de canto llano véanse: Francisco José León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid: C.S.I.C. Instituto Español de Musicología, 1962) y Ana Serrano Velasco, M^a Pilar Sauco Escudero, Juan D. Martín Sanz y Celso Abad Amor, *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVII* (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980).

⁴ Domingo Marcos Durán, *Comento sobre Lux bella* (Salamanca, 1498); Antonio Ventura Roel del Rio, *Institución harmónica o Doctrina musical, teórica, y practica, que trata del canto llano y de órgano; exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte escusa casi de Maestro* (Madrid: por los Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748); y Diego de Roxas y Montes, *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano con las entonaciones de coro y altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba* (Córdoba, 1760).

⁵ Sobre Domingo Marcos Durán, véanse: José Subirá, *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977); Jesús Martín Galán, "Marcos Durán, Domingo", *DMEH*, vol. 7, pp. 157-159; y María del Pilar Barrios Manzano, "Domingo Marcos Durán: Un teórico musical extremeño del Renacimiento: estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), pp. 91-128.

León Tello realizó un estudio detallado sobre esta obra en la que aparecían referencias puntuales al “sonido humano” producido por “las arterias vocales proferido con la voz humana mediante estos instrumentos, *scilicet*, bexos, dientes, lengua, paladar, garganta y pulmón”.⁶

Institución harmónica (1748) de Antonio Ventura Roel del Río (1705-1767).⁷

De los tratados de canto gregoriano que he examinado, éste (estructurado en cuatro partes) es el único que contiene observaciones precisas sobre la técnica de emisión de la voz empleada en España para cantar el repertorio religioso; aparecen en el Libro II “Del canto llano en la práctica” y se centran en enseñar a los cantores a articular y pronunciar con corrección las vocales, pues

una de las cosas que hacen más grata al oído la voz natural, o la Música de voces humanas, es la buena pronunciación de las letras vocales del Alfabeto, porque proferidas por sí solas bien, y sin ayuda de otra letra, hacen el sonido en un todo perfecto, y distinguen claramente las dicciones, o palabras que animan la misma Música.⁸

Al parecer, la mala pronunciación de las vocales era un defecto muy común entre los cantantes de música religiosa, lo que, según el autor, transformaba las voces hermosas en desagradables al oído. Roel del Río trató de ofrecer una solución a este vicio vocal dando los siguientes consejos de articulación (véase Tabla I.2).

⁶ Marcos Durán, *Comento*, tras cs. p. III, citado por León Tello, *Estudios de historia*, p. 235. Otro tratado que contiene una breve alusión a técnica vocal es *De oratione libri septem* (1558) de Antonio Lulio (ca. 1510-1582), que distingue cuatro elementos armónicos en la melodía: “el mismo sonido, la resonancia, la voz y el movimiento”, refiriéndose con el término voz a “la capacidad fisiológica de emitir los sonidos en el canto y en la conversación corriente o clamorosa”; Lulio, *De oratione*, cap. VI, libro V, p. 405, citado por León Tello, *Estudios de historia*, pp. 304-305. Sobre Antonio Lulio, véase María Sanhuesa Fonseca, “Llull [Lulio] Antonio”, *DMEH*, vol. 6, p. 969.

⁷ Sobre Antonio Ventura Roel del Río, véase María Sanhuesa Fonseca, “Roel del Río, Antonio Ventura”, *DMEH*, vol. 9, pp. 321-323.

⁸ Roel del Río, *Institución harmónica*, p. 114.

Tabla I.2. Roel del Río, *Institucion Harmonica* (1748), p. 114:
Consejos para la articulación correcta de las vocales.

Vocal	Forma correcta de articulación de las vocales
<i>A</i>	Se pronuncia, y canta abierta naturalmente la boca, y suelta la lengua.
<i>E</i>	Se pronuncia, y canta abierta naturalmente la boca, y suelta la lengua.
<i>I</i>	Un poco menos abierta la boca, y pegada por la raíz al paladar la lengua.
<i>O</i>	Suelta la lengua, apartadas las encías, y en círculo los labios.
<i>U</i>	Suelta también la lengua; pero las encías más cercanas, y los labios en menor círculo.

Roel del Río también intercala algunas referencias a la técnica vocal en el Libro II “Del canto de órgano en Theorica” de *Institucion Harmonica*. En concreto en los capítulos XIV y XV advierte a los cantantes que deben prestar atención a determinadas figuras y signos que aparecen en las composiciones que “dan *gracia y buen modo de cantar al que ejecuta*; como también trinados, y aleados pintados de diversas maneras *para trinar sobre una Figura, y hacer lo que llamamos quiebro de voz*”.⁹ El autor no es partidario del empleo abusivo de adornos, denunciando que algunos cantantes “se propasan, pensando hacer alarde de su voz, a echar glosas, pasajes inoportunos y otras modulaciones fuera del asunto, que no deben echar, sin dejar de ser aplaudidos por otras gentes, a cuyo gusto bueno o malo sólo atienden”.¹⁰ En realidad, lo que en su época se consideraba gracia y hermosura en el canto era “pura desgracia y fealdad, [pues] los Maestros y Compositores de música saben más bien que los meros Cantores e Instrumentistas lo que se debe cantar y tañer”.¹¹ Concluye advirtiendo que la verdadera gracia y hermosura está en cantar “con buena pronunciación y manejo, con perfecta afinación y harmónica suavidad de lo que de ella se compone” y siempre atendiendo a las indicaciones dadas por el autor de la obra:

Canten, pues, los Cantores solamente lo que está puesto en el papel y eviten siempre tales glosas, mayormente en Cláusulas y finales (a excepción de los trinados y quiebro de voz, si no se apuntan) y con eso cumplirán bien su obligación, y con el

⁹ Roel del Río, *Institución harmónica*, p. 240.

¹⁰ Roel del Río, *Institución harmónica*, p. 242.

¹¹ Roel del Río, *Institución harmónica*, p. 243.

tema o asunto que se propuso el autor de la obra, el cual es de suponer pondría en ella lo que de más gracia considerase.¹²

Por último, Roel del Río da a los cantantes algunas indicaciones sobre cómo insertar la letra distinguiendo si la composición estaba escrita en latín o en castellano, francés e italiano. En las obras en lengua latina es sencillo “porque tanto en el Llano, como en el de Órgano se observa cantar cada sílaba de ella con cada punto, o figura que se hallare desligada, y libre”.¹³ Pero si el texto de la composición está escrito en castellano, francés e italiano, el autor da dos reglas a seguir: la primera es “que acabando una sílaba con letra vocal, y empezando otra también con ella, ya sea la misma, ya diferente, por lo común se cantan, y pronuncian ambas sílabas en un solo punto” y la segunda es, que cuando se canten distintas letras con la misma música “debe el Cantor poner todo su cuidado en prevenir, que la pronunciación no disuene: añadiendo en unas partes y suprimiendo en otras aquellas figuras que considere necesarias para dicho efecto”.¹⁴

Promptuario armónico (1760) de Diego de Roxas y Montes.

Este tratado de canto llano publicado para su uso en la catedral de Córdoba concedía mucha importancia a la función del maestro de capilla como educador de la voz de los cantores. El autor, basándose en una descripción de los órganos que intervienen en la producción de la voz, coincide con Nassarre al afirmar que sólo existe el registro de pecho “pues en él están todos los instrumentos más principales con que se forma”, a pesar de que asegura “yo también he oído decir que hay voz de cabeza y de pecho, sin dar más razón que el quererlo decir; y así no se sabe el fundamento que tienen para hacer esta distinción de voz, porque nunca lo explican”.¹⁵ Tras insistir en la importancia de que el cantante pronuncie bien el texto, expone dos defectos de emisión del sonido que se han de evitar: 1) voz engolada o “cantar a golpes, esto es fingiendo la

¹² Roel del Río, *Institución harmónica*, pp. 243-244.

¹³ Roel del Río, *Institución harmónica*, p. 241.

¹⁴ Roel del Río, *Institución harmónica*, p. 241.

¹⁵ Roxas y Montes, *Promptuario armónico*, p. 8 (citado por León Tello, *La teoría española de la música*, p. 499).

voz y abultándola, y para esto se ven precisados a cada punto que forman tomar aliento [llegando] a pocos años de este trabajo sin poder cantar ni en voz natural ni fingida”; y 2) canto con portamentos o “cantar arrastrado (que por su nombre podéis conocer que bueno puede ser); éste es entremeter puntos de mayor o menor valor entre los puntos de canto llano, arrastrando la voz de un punto a otro, aunque estén distantes tercera, cuarta o quinta. Este es muy mal modo de cantar”.¹⁶

2.2. Tratados españoles de música publicados entre 1482 y 1788 que contienen indicaciones sobre técnica vocal.

Las primeras referencias a la técnica vocal y al modo de cantar en España aparecieron en *Musica practica* de Bartolomé Ramos de Pareja. Después y de forma puntual, otros autores también reflexionaron sobre el tema en sus tratados de música, destacando los siguientes: *Declaración de instrumentos musicales* (1555) de Fray Juan Bermudo, *El melopeo y maestro* (1613) de Pietro Cerone, *El por qué de la música* (1672) de Andrés Lorente, *Escuela música* (1723-24) de Pablo Nassarre, *El cantor instruido* (ms. 1754) de Manuel Cavaza, *Prontuario músico* (1771) de Fernando Ferandiere, *Dell'origine e delle regole della musica* de Antonio Eximeno (1774), el poema *La musica* (1779) de Tomás de Iriarte y *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* de Esteban de Arteaga (1783).¹⁷

¹⁶ Roxas y Montes, *Promptuario armónico*, pp. 68 y 55 (citado por León Tello, *La teoría española de la música*, pp. 499-500).

¹⁷ Bartolomé Ramos de Pareja, *Música práctica*, 2ª ed. (Bologna: Imprenta del Maestro Baltasar de Hiriberia, 1482); Fray Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555); Pietro Cerone, *El melopeo y maestro: Tractado de musica teórica y pratica* (Nápoles: Juan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, 1613); Andrés Lorente, *El por qué de la música, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto, y composición* (Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672); Pablo Nassarre, *Fragmentos músicos* (Zaragoza: 1683) y *Escuela música* (Zaragoza: 1724, vol. I y 1723 vol II); Antonio Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, 3 vols. (Roma: Michelangelo Barbiellini, 1774); Tomás de Iriarte, *La música* (Madrid: Imp. Real de la Gazeta, 1779); y Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols. (Bologna: Per la Stamperia di Carlo Trenti all'Insegna di Sant'Antonio, 1783/1785/1788).

Musica practica (1482) de Bartolomé Ramos de Pareja.

El primer tratado español en el que aparecen referencias sobre voz y técnica de canto es *Musica practica* de Bartolomé Ramos de Pareja (ca. 1435- después de 1491).¹⁸ La obra está estructurada en dos partes y a su vez cada una de ellas en tres tratados. El autor parte de la diferenciación entre dos tipos de instrumentos: los naturales y los artificiales, perteneciendo la voz a los primeros “puesto que de modo natural podemos elevar o bajar la voz”.¹⁹ La voz puede ser grave “cuando el aire se saca de lo profundo del pecho” y aguda “cuando el sonido se emite desde la superficie de la boca, [pues] cuanto más profunda y cerca de los pulmones se hace la pronunciación, tanto más grave suena, y cuanto más se acerca al lugar inmediato a los dientes, tanto más agudo suena”.²⁰ Con esta afirmación, Ramos de Pareja reconocía casi por intuición lo que siglos después se conocería con el nombre de registros de la voz, que estaban relacionados con el lugar de resonancia del sonido. En concreto, se estaba refiriendo al registro de pecho, empleado en las notas graves y al registro medio, para notas más agudas.²¹

Tomando como base la definición de voz humana como “vibración ininterrumpida del aire que llega al sonido”, Ramos de Pareja compartía la clasificación hecha por Boecio en voz continua y voz discreta: “son continuas las voces cuando se unen en un límite común, [...] ocurrirá que al principio suena más grave y de modo continuo se hace más agudo [...]. En cambio, las voces discretas tienen sus lugares propios”.²² Por tanto, la expresión voz continua hacía referencia a un canto ligado y en el que el cantante pasaba de los sonidos graves a los agudos sin interrupción, mientras que la voz discreta sería la que se mantiene en unos sonidos concretos o como afirmaba Boecio “un canto lento y suspendido”.²³

¹⁸ Sobre Bartolomé Ramos de Pareja, véase Jesús Martín Galán, “Ramos de Pareja, Bartolomé”, *DMEH*, vol. 9, pp. 40-42. Edición consultada: Bartolomé Ramos de Pareja, *Música práctica*, 2ª ed. (Bolonia: Imprenta del Maestro Baltasar de Hiriberia, 1482), trad. de José Luís Moraleja (Madrid: Alpuerto, 1990).

¹⁹ Ramos de Pareja, *Musica practica*, p. 19.

²⁰ Ramos de Pareja, *Musica practica*, p. 37.

²¹ Algunos autores que estudiaremos más adelante, como Manuel García o José Melchor Gomis, defendían que en la voz cantada se podían distinguir tres registros: de pecho (sonidos graves), medio (sonidos intermedios) y de cabeza o falsete (sonidos agudos). La razón por la que Ramos de Pareja incluía las notas agudas en la resonancia media es porque en el siglo XV las voces no se movían en tesituras extensas.

²² Ramos de Pareja, *Musica practica*, p. 41.

²³ Ramos de Pareja, *Musica practica*, p. 42.

Declaración de instrumentos musicales (1555) de Fray Juan Bermudo.

Aunque Ramos de Pareja fue el primer tratadista español que citó aspectos relacionados con la voz cantada, los primeros consejos que debían seguir los cantantes se deben a Juan Bermudo (ca. 1510-ca.1560).²⁴ En su *Declaración de instrumentos musicales*, aseguraba las buenas aptitudes de los españoles para el canto y manifestaba que la principal causa para saber cantar era poner la voz al servicio de Dios. En el capítulo XVIII del Libro primero Bermudo daba a los cantantes principiantes unas advertencias sobre cómo cantar “con deseo que se quiten algunos abusos que hay en el oficio divino”.²⁵ En primer lugar, para el autor es muy importante la posición corporal no sólo para la emisión de la voz sino también como señal de respeto, pues “es gran dolor decir la poca reverencia de algunos. Unos menean la cabeza, y son notados de vanos: otros todo el cuerpo, y pierden la gravedad: otros hacen gestos con la boca, y más parecen simios que hombres”.²⁶ También debe cuidar el cantante que la emisión de la voz sea expresiva y se adecue al sentido del texto, de manera que “es muy importante si el canto fuere alegre, esté cuanto pudiere con alegre rostro: y si fuere triste, tristeza trabajará de enseñar. No siempre deben cantar de una manera [...]. Para que el canto sea bueno, se requiere que tenga conformidad con la letra, y la letra se conforme con el tiempo”.²⁷

El melopeo y el maestro (1613) de Pietro Cerone (ca. 1566-1625).²⁸

Este tratado, estructurado en veintidós libros y publicado en Nápoles, alcanzó gran popularidad en su época y contiene numerosas alusiones a la forma correcta de cantar. Ya en el capítulo primero, Cerone explicaba el objetivo de su obra, que consistía en dar a los cantantes “avisos buenos, seguros y ciertos de las cosas que se deben hacer, y de las que

²⁴ Sobre Juan Bermudo véanse Charles Jacobs, “Bermudo, Juan”, *DMEH*, vol. 2, pp. 396-398, y Paloma Otaola, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)* (Kassel: Edition Reichenberger, 2000).

²⁵ Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, fol. xvii.

²⁶ Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, fol. xvii.

²⁷ Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, fol. xvii^{r-v}.

²⁸ Sobre Pietro Cerone, véanse Claude V. Palisca, “Cerone, Pietro”, *DMEH*, vol. 3, pp. 491-495, y Antonio Ezquerro Esteban, *Pietro Cerone: El Melopeo y Maestro*, 2 vols. Monumentos de la Música Española, vol. 74 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2007).

se deben evitar; a fin que los Cantores concierten harmónicamente la dulzura de la voz con la gracia de los gestos, y meneo del cuerpo, y con la manera de practicar”.²⁹ Además, añadía como fin moral corregir “al Cantor su mala vida, enmendando sus costumbres y renovando su espíritu”.³⁰ Para el autor, los vicios de los cantantes podían provenir de su propia negligencia o de la ineficacia de sus maestros, por lo que la solución estaba en partir de un buen aprendizaje. En el capítulo XXIV del Libro I Cerone afirmaba que conocer los defectos de otros cantantes servía de ejemplo a los que estaban en formación y, con cierto sarcasmo, recomendaba, entre otras cosas, corrección en la postura y el gesto:

antes que el Cantor comience a cantar conviene que pase primero con una mirada de parte a parte de la obra, por ver si hay en ella algún paso dificultoso, o borrado [...]. Advierta el Cantor mientras canta, no hacer gestos con la vida [sic / vista], ni con la boca, torciéndola cuando a una parte y cuando a otra, ni de revolver los ojos a manera de hombre endemoniado. Y porque las hermosas disposiciones agradan más que cualquiera otra cosa; [...]. El cantante ha de tener honestidad en la postura del cuerpo, porque Cantores hay que cuando cantan, menean la cabeza como perros mojados, y recién salidos del agua. Otros hay que parecen tantos gansos, cuando se alargan con el cuello por alcanzar los puntos altos. Otros estiran el pie para llegar a los puntos bajos, que parecen mucho en aquel acto, al gallo dispuesto para hacer bravatas con sus gallinas. Otros abren la boca cuanto pueden que parece quieren comer macar[r]ones, haciéndola más grande que la de un horno. Otros con el rostro y otros con la boca hacen ciertos gestos y ciertos visajes, que más parecen monos que hombres.³¹

Respecto a la respiración y emisión de la voz, Cerone critica las prácticas artificiosas de su época que no respondían a recursos técnicos establecidos y que originaban sonidos defectuosos:

Otros, para hacer la voz grande y más entonada de lo que tienen naturalmente, hacen un ruido que parece que den aquellos bramidos más para espantar a los lobos que están en

²⁹ Cerone, *El melopeo*, p. 6.

³⁰ Cerone, *El melopeo*, p. 13.

³¹ Cerone, *El melopeo*, pp. 67-68.

el bosque, que para deleitar a las personas del auditorio, que están en la iglesia. Otros después de haber guardado algunas pausas, de repente subintrán a cantar con un gri[t]o tan terrible y desentonado, que otra cosa no parece, si no que en aquel mismo punto les dio el mal de ijada. Otros toman espíritu respirando antes de la postrera nota, que parece tengan el pecho de garderillo, que no puedan cantar una figura más. Y otros no menos graciosos, cantan tan continuado y seguido sin jamás respirar, y tomar espíritu a su tiempo, que muchas veces no tienen después tanta fuerza para cantar una breve sin resollar sobre ella.³²

El autor concluía que “la lindeza de cantar está en formar con gracia las voces, en no hacer gestos ni visajes, y en estarse quedo y modesto con la vida [sic / vista]”.³³ También era importante que los cantantes supieran mantener la compostura durante sus actuaciones y evitar ataques de divismo.³⁴ Cerone advierte a los maestros que es a ellos a quienes corresponde impedir que sus alumnos:

canten con la cabeza torcida, que vuelvan los ojos, que no alcen y bajen con las figuras la cabeza, que tuerzan la boca, que miren

³² Cerone, *El melopeo*, p. 68.

³³ Cerone, *El melopeo*, p. 68.

³⁴ Cerone, *El melopeo*, pp. 68-69: “También hacen mal aquellos Cantores que para fe hacer tener de algo, cantan dos o tres notas al libro, y cuatro o cinco con los ojos vueltos a otra parte inclinando al libro en que cantan, o encubriéndole con la mano. Ni menos quiero callar el bahaísmo de aquellos los cuales luego en sintiendo el compañero que por no pronunciar a tiempo, tocó alguna disonancia, echan los ojos sobre del, a fin de que todos los presentes lo sepan, que hizo error. De más, no se deben alabar los que presuntuosamente por dos o tres compases (mientras pausan) van cantando la parte del compañero, no sin afrenta y mala satisfacción suya [...]. Otros hay que no saben cantar si no tienen el libro vuelto y caído; holgándose de que los demás que cantan consigo no puedan ver con comodidad lo que han de cantar y otros que siempre se manosean la barba, o que con los dedos se limpian las narices, o se reposan con la mano a la cara; y otras muchas cosillas, cada cual de ellas es tan indecente, cuanto mirándola en otros a ellos no agradara. Tampoco no es bien hecho a quien canta de jugar con las manos, con los pies, o con otra cosa de las que están a la mesa, ni manosearlas sin propósito, porque estando en aquella ocasión, ha de pensar que todos los que hay se hallan presentes, lo advierten. [...] el Cantor considerando, que todos mientras canta, de volunta le miran, se debe enmendar de todas aquellas cosas que ve en los otros estar mal, y de aquellas que en él, no parecen bien: [...]. Otros sin advertir a lo que hacen, cantando acompañan las figuras con la cabeza; de modo que si las notas descenden, ellos también con la cabeza se abajan; y suben, se levantan. Se reprenden los que después de haber acabado de cantar una cosa, se alzan con la vida habiendo sido alguntanto plegados, quizá por la dificultad del canto, y muestran de haber durado fatiga, o que no tienen más gana de cantar: pues la acción del bien y perfectamente cantar, ha de ser sin un mínimo defecto. Otro hay que jamás se pueden inducir a cantar, si no es por grande influencia de ruegos, y con alabanzas mucho más mayores de lo que les convienen: mas que? Empezado que han, hácense importunos y pertinaces; que para que callen, es menester después muchas más ceremonias y cumplimientos, &c. [...] que todo Cantor se guarde después de haber cantado, hablando o callando, de no bostezar, ni de volver las hojas contando cuántos madrigales o motetes se cantaron [...].”

a otras partes cantando a la mente, si no que tengan siempre los ojos sobre el libro; que no jueguen con las manos, y que finalmente no hagan cosa que ofenda los ojos de nadie: porque quitados destos y otros semejantes defectos, toman una tan linda y tan hermosa manera, que en todas partes adonde son vistos cantar, se enamoran las personas de ellos, viéndolos estar a manera de tantas esposas, o de tantas timorosas doncellas.³⁵

En el capítulo XXV de *El melopeo*, Cerone aconseja que al cantar se adecue la voz y el gesto al sentido de la canción, de manera que si “el canto fuere triste, trabaje el Cantor con el *bel modo* de mostrar tristeza en su cara: y si fuere alegre, esté él también cuanto más pudiere con alegre rostro”.³⁶ Además, considera que para el cantante es más importante tener buen oído que buena voz, “por cuanto la oreja es el freno, y es la rienda con que se han de guiar y domar los ímpetus y furias de la voz”.³⁷

Un aspecto al que los tratados daban mucha importancia era que los cantantes pronunciasen con claridad el texto, evitasen romper las palabras y articulasen con corrección la última vocal de una palabra cuando comenzase con la misma vocal la palabra siguiente. Para que el alumno de canto se pudiese corregir a sí mismo el gesto y la postura, Cerone sugería el uso de un espejo, cantando ante él como lo haría delante del público. Al profesor corresponde lograr que sus discípulos no caigan en defectos al cantar, pues “el Maestro ha de ser la advertencia del discípulo: [...]. Por la mayor parte el discípulo toma la misma manera de cantar, buena o mala que sea, que tiene su Maestro, con razón atribúyese al Maestro el mal uso y los defectos que comete el discípulo”.³⁸ En consecuencia, para Cerone es crucial la elección desde el principio de un buen profesor que posea formación práctica y teórica, y, por supuesto, experiencia, advirtiéndole a los alumnos que ya comenzaron con un mal maestro que “no tengan a vergüenza de volver a los principios con los buenos Maestros [...]; para decir que es bien volver a comenzar su ejercicio, encaminándose mejor; que caminando mal, ir siempre delante de mal en peor”.³⁹

³⁵ Cerone, *El melopeo*, p. 69.

³⁶ Cerone, *El melopeo*, p. 69.

³⁷ Cerone, *El melopeo*, p. 70.

³⁸ Cerone, *El melopeo*, pp. 72.-73

³⁹ Cerone, *El melopeo*, p. 74.

Cerone describe en el capítulo XXVIII de su tratado las tres cualidades que debe tener un buen maestro: conocimientos, experiencia y paciencia en la enseñanza. Por el contrario, no poseerá tal condición “por ser gracioso en el cantar, por tener buena voz, por ser hermano del Maestro de Capilla, por ser buen escribano, buen Gramático, buen Retórico, privado del Obispo, amigo del Conde, Marqués o Duque, o por otras calidades de esta manera”.⁴⁰ No obstante, es frecuente encontrar maestros que saben mucho pero no enseñan bien u otros que si lo hacen pero carecen de paciencia. También es esencial que el maestro posea una metodología coherente y ordenada y facilidad de comunicación. En este sentido, Cerone afirmaba haber conocido “algunos Maestros, que con no ser tan buenos Cantores, ni tan exquisitos Compositores, [...] sacaban a los discípulos muy perfectos y diestros Cantores. [...] Entonces se conoce si sabe enseñar y si enseña bien, cuando de su escuela han salido y cada día salen discípulos”.⁴¹ Para el autor, un buen maestro se apreciaba incluso en la forma de amonestar a sus discípulos, censurando las palabras ásperas y los malos modos, “en especial cuando viere que su discípulo hace todo lo posible por deprender, y que no perdona a trabajo por hacerle honra”.⁴²

Para Cerone es conveniente que el maestro predique con el ejemplo, compaginando sus clases con el propio estudio diario. Asimismo, los alumnos deben instruirse en otras materias, leer tratados de música y consultar a otros profesores distintos que completen su formación. No obstante, recuerda al discípulo que nunca debe caer en la ingratitud hacia su maestro, pese a que con los años llegue “a ser un buen Músico, mejor y más famoso de tu Maestro, no por eso has de despreciarle, ni hacer a posta cosa que sea en su desprecio”.⁴³

En el capítulo LIII de *El melopeo*, Cerone trataba de dar respuesta a una cuestión controvertida en la época: ¿porqué había más músicos y cantantes en Italia que en España? La causa principal era que, a pesar de que abundaban en nuestro país las habilidades y aptitudes para el canto, carecíamos de academias y maestros “y así no es de maravillarme si entre Italianos hay mayor número de Cantores y más Músicos, que

⁴⁰ Cerone, *El melopeo*, p. 74.

⁴¹ Cerone, *El melopeo*, p. 75.

⁴² Cerone, *El melopeo*, p. 77.

⁴³ Cerone, *El melopeo*, p. 98.

entre Españoles: antes es de mucha admiración que haya tan buenas habilidades entre ellos, faltándoles las comodidades para ejercitarse y perfeccionarse”.⁴⁴

En el capítulo XXVI del Libro II de *El melopeo y maestro* aparecía la siguiente definición de canto: “una inflexión de la voz, es una dulce pronuncia de voz”.⁴⁵ Según Cerone, en la formación de la voz sólo intervenían los pulmones y la garganta:

El **pulmón** digo, que casi como un fuelle tire el aire, y lo eche a fuera: y la **garganta**, siendo la voz sonido, y engendrándose el sonido del batimento, es necesario que cuando se engendra la voz, que el aire enviado del pulmón, hiera la garganta; es a saber en la caña, nombrada arteria vocal, y por tal herida o batimento sea engendrada. Saliendo el aire que el pulmón despide de sí con algún ímpetu, y tocando en el galillo o campanilla que tenemos a la entrada de él, se forma la voz. Por donde si esta campanilla está hinchada con algún humor grueso, a penas podemos oír la voz de los que esto padecen, y mucho menos la de aquellos que la tienen comida y gastada.⁴⁶

Cerone, al igual que Ramos de Pareja, distinguía entre voz humana o *articulata* y voz no humana o *confusa*. A su vez, la voz humana, que ocupaba el primer puesto, se dividía en tres partes: 1) continua (lenguaje hablado, prosa); 2) discreta o suspensa con intervalo (canto); y 3) aquella que participaba de las dos anteriores (declamación, poesía). Las continuas referencias a los teóricos antiguos en contraposición con las de los modernos ponen de manifiesto que *El melopeo* es una obra de transición entre la *prima prattica* y la *seconda prattica*. En este sentido, en el capítulo LXXVII, Cerone recogía una interesante clasificación de las voces según los antiguos y, en concreto, citaba la elaborada por San Isidoro de Sevilla (ca.560 - 636) en el Libro III de sus *Etimologías* (véase Tabla I.3).⁴⁷

⁴⁴ Cerone, *El melopeo*, p. 151.

⁴⁵ Cerone, *El melopeo*, p. 237.

⁴⁶ Cerone, *El melopeo*, p. 322.

⁴⁷ San Isidoro de Sevilla, *Etymologiae* u *Originum sive etymologiarum libri viginti* (años 627-630). Libro III, *De Musica*, XX. De prima divisione mvsicae qvae harmonica dicitvr: “[...] Suaves voces sunt subtiles et spissae, clarae atque acutae. Perspicuae voces sunt, quae longius protrahuntur, ita ut omnem impleant continuo locum, sicut clangor tubarum. [11] Subtiles voces sunt, quibus non est spiritus, qualis est infantium, vel mulierum, vel aegrotantium, sicut in nervis. Quae enim subtilissimae cordae sunt, subtiles ac tenues sonos emittunt. [12] Pingues sunt voces, quando spiritus multus simul egreditur, sicut virorum.

Tabla I.3. Cerone, *El Melopeo y maestro* (1613), cap. LXXVII, p. 325:
Clasificación de las voces “según los antiguos”.

Tipo de voz	Características sonoras
<i>Voz vinolata</i>	Flexible, blanda y tierna. “Se dijo <i>vinolata</i> , a vino; es a saber, <i>a cicinno</i> ”.
<i>Voz ciega</i>	Aquella la cual luego que es pronunciada, desaparece y calla, y más adelante no se produce.
<i>Voz áspera y ronca</i>	La que se esparce menudos y de semejantes pulsos, es a saber, sin firmeza.
<i>Voz dura</i>	Aquella que envía fuera su sonido con violencia, como es el sonido de los truenos.
<i>Voz aguda</i>	Es la muy alta, y que suena mucho, como es la de los vasos de bronce y latón batiendo en ellos, y como es la de las cuerdas muy delgadas.
<i>Voces gordas y ásperas o recias</i>	Aquellas que salen fuera con mucho espíritu, como generalmente es la voz de los hombres.
<i>Voces sutiles</i>	Aquellas, en las cuales no hay espíritu ni fuerza, como son las voces de los muchachos, de las mujeres y las de los enfermos.
<i>Voces penetrantes</i>	Las cuales más de lejos vienen tiradas; de tal manera pero que incontinentemente hinchen el lugar; como es el sonido de las trompetas.
<i>Voces suaves</i>	Son las que se halagan, y en todo satisfacen a los oídos del hombre.

En relación a esta clasificación de las voces efectuada por los autores antiguos, Cerone considera que la voz perfecta es aquella que reúne estas cuatro cualidades: alta, clara, recia y suave:⁴⁸

Alta, para que sea suficiente, y bastante en los puntos altos y subidos: **clara**, para que hinche los oídos: **recia**, para que no falte calando las voces, más siempre sea llena y justa en su cantidad; y **suave** para que no martirice los oídos, más antes mitigue y adulcisca las orejas de los oidores. [...] Y si de las sobre dichas cuatro condiciones alguna faltare, con razón no será llamada voz perfecta.⁴⁹

Acuta vox tenuis, alta, sicut in cordis videmus. Dura vox est, quae violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis sonus, quotiens in durum malleus percutitur ferrum. [13] Aspera vox est rauca, et quae dispergitur per minutos et indissimiles pulsus. Caeca vox est, quae, mox emissa fuerit, conticescit, atque suffocata nequaquam longius producitur, sicut est in fictilibus. Vinnola est vox mollis atque flexibilis. Et vinnola dicta a vinno, hoc est cincinno molliter flexo”; <http://www.thelatinlibrary.com/isidore.html> (consulta realizada el 20-02-2008). En el Libro III. San Isidoro habla sobre el *Cuadrivium*, sistema de estudio en el que se incluyen las cuatro artes matemáticas: aritmética, [geometría](#), [música](#), y [astronomía](#).

⁴⁸ De nuevo Cerone toma como referencia a San Isidoro, pero a las cualidades de alta, clara y suave, añade la de voz recia. San Isidoro, *Etymologiae*, Libro III: “Perfecta autem vox est alta, suavis et clara: alta, ut in sublime sufficiat; clara, ut aures adinpleat; suavis, ut animos audientium blandiat. Si ex his aliquid defuerit, vox perfecta non est”.

⁴⁹ Cerone, *El melopeo*, pp. 325-326.

Cerone afirma que los teóricos de su época hacían una división diferente y más simplificada de las voces en sólo dos tipos: voz de pecho y voz de cabeza. Esta distinción entraba en relación directa con la clasificación de los registros de la voz, según su lugar de resonancia y que se convertiría más tarde en uno de los temas centrales de la técnica vocal. También existían las voces “obtusas”, “mudas” o “embotadas”. Por tanto los teóricos modernos, entre ellos Cerone, distinguían sólo entre voces de pecho, de cabeza y obtusas (véase Tabla I.4).

Tabla I.4. Cerone, *El Melopeo y maestro* (1613), cap. LXXVII, p. 326: Clasificación de las voces “según los modernos”.

Tipo de voz	Características sonoras
Voz de pecho	Aquellas que en el entonar que hacen, saliendo de las fauces o garganta, parece salgan fuera, echadas con vehemencia pectoral; las cuales sin comparación suelen deleitar mucho más, que las <i>de cabeza</i> ; y este efecto se ve en ellas, que nunca tedian.
Voz de cabeza	Aquellas que salen con un quebrante agudo y que penetra sin ninguna fatiga del produciendo, las cuales por su agudeza hieren tan gallardamente nuestros oídos, que aunque hay otras voces mayores y mucho más recias, siempre a las demás ellas quedan superiores, haciéndose sentir muy bien de todos. Estas voces no solamente fastidian y tedian, más en poco tiempo también se odian y aborrecen.
Voz obtusa o muda	Aquellas voces, que por ordinario se suelen llamar <i>mudas</i> ; las cuales entre las otras por gallardas y recias que sean, no se sienten casi nada; y tanto son, como si no fueran.

También existían voces intermedias o “mixtas”, que tomaban características sonoras de las de pecho y cabeza. Según predominen más una resonancia u otra:

se dice que cuando tengan más de la voz de pecho que de cabeza, deleitarán siempre más, que no harán las de pecho y obtusas; porque el quebrar que hace la voz en aquel tono recio y fuerte, se llama mordiente (casi a semejanza del vino picante) y es por la templanza tan agradable y tan deleitosa, que los oídos quedan más satisfechos y consolados, que no hacen de aquellas otras, que por ser privadas, sin este mordiente, quedan mudas, y no dan aquel particular deleite.⁵⁰

⁵⁰Cerone, *El melopeo*, p. 326.

En opinión del autor, siempre se debía optar por el uso de la voz de pecho, que es la “más propia y más natural [...] porque ella siempre se halla más justa; y nunca se hallará que voz de pecho sea falsa, como la de cabeza y la obtusa; que raras veces se hallan sin este particular defecto de ser falsas, y desentonadas, o poco o mucho”.⁵¹ Además, argumenta que las voces obtusas casi no se perciben y las de cabeza saturan mucho el sonido. De igual forma, entre las voces que suben su afinación o “crecen” y las que calan, se preferirán las primeras, “por ser defecto más soportable”.⁵²

El melopeo de Cerone era el primer tratado de música en español que incorporaba un capítulo con consejos de higiene vocal, lo que con el tiempo sería muy frecuente en los métodos de canto. Bajo el título “lo que se ha de advertir para conservar la voz”, el autor se refería a la frecuencia con la que los cantantes dotados de buena voz natural podían “perderla por causa de los desórdenes que hace en el vivir y la imperfecciona y falsifica de diversas maneras, por no saberla conservar”.⁵³ Con el objeto de mantener una voz perfecta, Cerone daba cinco pautas principales a seguir:

- 1^a.- Evitar los principiantes los esfuerzos vocales y trabajar las notas medias “porque el cantar muy forzado, hace daño a las arterias, e impide los caños del pulmón [y] el cantar muy profundo, desconcierta el tono natural de la voz; y la exclamación muy aguda, a las fauces y a la voz daña grandemente”.⁵⁴
- 2^a.- Ejercitar la voz a diario, preferiblemente antes de comer o tras la digestión.
- 3^a.- Evitar los excesos en la bebida y comida.
- 4^a.- Seleccionar una alimentación adecuada y ligera. En concreto, según Cerone, los “guisados con aceite son muy dañosos, y mucho más siendo el aceite frígido [frío]. Y sobre todo han de desterrar toda fruta de cáscara dura, como son las almendras, las avellanas, las nueces, &c., que demás de enjutar y secar el húmedo de la garganta, aprietan mucho el pecho”.⁵⁵

⁵¹ Cerone, *El melopeo*, p. 327.

⁵² Cerone, *El melopeo*, p. 327.

⁵³ Cerone, *El melopeo*, p. 327.

⁵⁴ Cerone, *El melopeo*, p. 327.

⁵⁵ Cerone, *El melopeo*, p. 328.

5^a.- Guardar la costumbre de los cantantes antiguos, los que antes de cantar se abstenían de todos los alimentos excepto de las legumbres que conservan la voz.

Además de estas cinco recomendaciones, Cerone afirmaba que en relación a la bebida, los tiples, falsetes y contraltos debían tomar el vino muy templado, ya que “el vino puro engruesa la voz y le quita la agudeza penetrativa y sutil que tiene”. En el caso de los tenores y bajos jóvenes, era preferible que lo bebiesen en verano con un poco de agua para evitar la sequedad de la voz, mientras que en invierno lo podrían ingerir puro “por cuanto siendo aguado, resfría el estómago; y aprieta poco o mucho el pecho, para poder formar la voz llena y muy sonante”.⁵⁶ Finalmente, la voz también se puede ver afectada por “ronquera, romadizo, tos, catarro, sordera, &c. Para las cuales imperfecciones, pondremos aquí unos remedios fáciles, que para esto han dado algunos Médicos doctos”.⁵⁷

El porqué de la música (1672) de Andrés Lorente (1624-1703).⁵⁸

En este tratado publicado en Alcalá de Henares el autor se ocupa del canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Sin embargo, al estudiar en profundidad esta obra, he podido comprobar que en realidad la mayoría de los aspectos relacionados con la voz que trata Lorente han sido copiados casi literalmente de *El melopeo y maestro* de Cerone sin citarlo en ni ningún momento. Para no caer en la reiteración, sólo reseñaré las mínimas aportaciones realizadas por Lorente, así como los fragmentos que coinciden entre ambos tratados.

Las primeras alusiones al canto se encuentran en el capítulo tercero del Libro I, en el que se indica “la obligación que tenemos a saber Cantar”.⁵⁹ Lorente parte de una definición muy elemental de voz como todo “sonido que procede de la boca del viviente”.⁶⁰ En la música religiosa, el autor recuerda a los cantantes que deben prestar más atención al significado de la letra que a su voz o a la melodía. En cuanto a los tipos vocales, Lorente

⁵⁶ Cerone, *El melopeo*, p. 328.

⁵⁷ Véanse remedios para solucionar los problemas de voz en Cerone, *El melopeo*, pp. 328-329.

⁵⁸ Sobre Andrés Lorente, véase Louis Jambou, “Lorente, Andrés”, *DMEH*, vol. 6, p. 1058.

⁵⁹ Lorente, *El porqué de la música*, pp. 5-9.

⁶⁰ Lorente, *El porqué de la música*, p. 15.

distingue los cuatro básicos: tiple, tenor, alto y bajo. En el Libro II de *El Porqué de la música*, todos los comentarios relacionados con la voz están tomados del texto de Cerone, por lo que las aportaciones de Lorente sobre el tema son nulas.⁶¹

Fragmentos musicales (1683) y Escuela música (1723-1724) de Pablo Nasarre.

Pablo Nassarre (ca.1655-ca. 1730) escribió los tratados *Fragmentos musicales* y *Escuela música*, ambos publicados en Zaragoza, con cuarenta y un años de diferencia.⁶² En el primero, no hay referencias a la técnica de canto empleada en la época, sin embargo, en los dos volúmenes de *Escuela música* sí aparecen numerosas y novedosas informaciones al respecto.

Escuela música está estructurada en dos partes. Los primeros comentarios sobre el canto los encontramos en el libro I de la primera parte, donde establece la importancia de la voz humana, que es el “alma del canto”, en la música. Desde el punto de vista fisiológico, Nasarre distingue ocho estructuras que participan en la formación y articulación de la voz: “Pulmones, Músculos intercostales, áspera arteria [traquea], Larinx, Campanilla o Galillo, paladar, lengua y dientes”, que pasa a explicar de forma detallada.⁶³ El carácter científico con el que el autor describe el funcionamiento del aparato fonador es muy novedoso y más si tenemos presente que *Escuela música* es un tratado de música y no de medicina. Por esta razón, considero interesante transcribir aquí cómo se definía a principios del siglo XVIII el mecanismo de la fonación:

La primera parte, o instrumento, que son los **Pulmones**, es una carne rara, y esponjosa, como dice Nizqueto con el Filósofo, la cual atrae la respiración, y recogiendo en si el aire, lo arroja por el impulso de los **músculos intercostales**, que es el segundo instrumento, los cuales comprimen, o aprietan los pulmones. Estos son unos nerviecitos, que tienen movimiento voluntario; pues siempre que el hombre quiere, usan de su facultad, y virtud, de estos tiene muchos el cuerpo

⁶¹ Los fragmentos que coinciden entre ambos tratados son los siguientes: Cerone, *El melopeo*, Libro II, cap. LXXVI, pp. 323-325 y Lorente, *El porqué*, Libro II, cap. XXXXV, pp. 224-226; Cerone, *El melopeo*, Libro II, cap. LXXVII, pp. 325-326 y Lorente, *El porqué*, Libro II, cap. XXXXV, p. 226; Cerone, *El melopeo*, Libro II, cap. LXXVIII, pp. 326-327 y Lorente, *El porqué*, Libro II, cap. XXXXV, p. 227; Cerone, *El melopeo*, Libro II, cap. LXXVIII, pp. 327-328 y Lorente, *El porqué*, Libro II, cap. XXXXV, pp. 228-229.

⁶² Sobre Pablo Nassarre, véase Juan José Carreras, “Nassarre, Pablo”, *DMEH*, vol. 7, pp. 981-983.

⁶³ Nasarre, *Escuela música*, p. 40.

humano [...]; y por la opresión que hacen los músculos a los pulmones, arrojan el aire a la **áspera arteria**, que es el tercer instrumento, llamada de otro modo caña del pulmón, por tener el un extremo, o su principio en los mismos pulmones, y llega a las fauces. [...] La **Larinx** está en el extremo de la áspera arteria, y es el cuarto instrumento, es nombre Griego, y en nuestro idioma la llamamos comúnmente nuez. Esta se compone de tres ternillas, las cuales tiene también facultad de comprimirse, y dilatarse. Hay encima un miembrecillo, que cubre o cierra el Órgano, el cual es de materia cartilaginosa. Llamase **Epiglottis**, es semejante a la lengua, que tienen las flautas. Este cierra, y abre a la respiración, y sirve como de guarda o custodia, para que no entre en dicho órgano ni comida, ni bebida, [...]. El quinto instrumento, en que se acaba de formar la voz es la **Campanilla, Gargario, o Galillo**, que decimos comúnmente. Este es en forma de una Campanilla, la cual está contigua a la larinx. Al principio de él es ancho, y al fin angosto a modo de una Campanilla. Estos cinco instrumentos son los principales para la formación de la voz. El **paladar, lengua y dientes**, sólo sirven para la buena pronunciación, y articulación de las palabras.⁶⁴

Antes de pasar a tratar aspectos más concretos sobre técnica vocal, Nasarre cree necesario clarificar las diferencias que existen entre los conceptos de articulación y formación de la voz. Fundamentalmente son tres “la primera es, que la voz puede ser con diversidad de sonidos, y articulando palabras. La segunda, articulando palabras con un sonido solo. Y la tercera, articulando sin sonido armónico”.⁶⁵ Es decir, la primera se produce cuando se canta con palabras y se le debe denominar “voz articulada” o canto, la segunda corresponde a la voz declamada y la tercera a la voz hablada susurrada.

En el capítulo XII del Libro I, Nasarre establece cuatro tipos vocales básicos (voz aguda o tiple, voz menos aguda o alto, voz grave o tenor y voz más grave, profunda o bajo), cada una de los cuáles posee unas características sonoras propias, que generan a su vez voces más específicas (véase Tabla I.5).

⁶⁴ Nasarre, *Escuela música*, pp. 40-41.

⁶⁵ Nasarre, *Escuela música*, p. 41.

Tabla I.5. Nasarre, *Escuela música* (1723-1724), pp. 43-48: Tipos vocales y características sonoras.

Tipo de voz	Sujeto al que va asociada		Características sonoras
Aguda o Tiple ⁶⁶	Niños o muchachos	Infancia (de 0 a 7/8 años)	Se halla la voz de los niños en dos modos, uno cuando cantan y otro cuando lloran. Cuando cantan la tienen muy débil, y poca, pero cuando lloran la tienen muy sensible. La tienen débil, cuando cantan, porque sobre tener angosto el conducto de la áspera arteria (que es donde se forma) tienen poca fuerza, y arrojan por esto poco aire.
		Puericia (8/9 a 14 años) voz. ⁶⁷	Se halla la voz con más perfección, por hallarse la naturaleza con más rigor, y fuerzas, y es esta la mejor edad, para dar principio al estudio de la música, ya porque la voz está más vigorosa, y ya porque al estar comenzando a rayar las luces de la razón, están más aptos para comprender lo que se les enseña. [...]
	Jóvenes en proceso de muda de la voz (a partir de los 14 años)		Es muy común el tener la voz muy desapacible en el tiempo que dura la muda, por no estar aún perfeccionados los órganos de su formación [...]. No todo los que tuvieron buena voz de tiples, les queda buena después de haber mudado, ni tampoco habiéndola tenido mala, es regla para no tenerla buena después; [...].

⁶⁶ Nasarre, *Escuela música*, p. 46: “toda voz aguda, o tiple, sea de varón o de mujer, es veloz en los movimientos o pasos de garganta, que vulgarmente se dice gala, y es singular la voz que deja de tenerla siendo voz de tiple [...]. Y habiendo investigado la causa de ser las voces agudas, de más veloces movimientos, que las graves, es, porque como la caña, donde se forma la voz, es más delgada, y de menos concabo, aquellas temillas de que se compone, tienen más velocidad en el comprimir la parte, y en subir, y bajarse, porque a menos movimiento sube, y baja más; y por virtud de los musculos, que mueven, como son más débiles, mueven más aprisa, añadiéndose a esto, que el epligot, o lengüecilla, que quedó ya dicho, cubre el órgano de la Larinx. se mueve al mismo tiempo, y tiene más veloz movimiento cerrando, y abriendo muy aprisa el agugerillo, cosa que no puede suceder con tanta facilidad en las voces gruesas; porque como la caña es más ancha, lo es también a su proporción la Larinx, teniendo mayor despedidero; y provida la naturaleza proporciona el epligot, según es el órgano; y siendo éste mayor, lo ha de ser también aquel, y cuanto más es, ha de ir más pesado, como al contrario, cuanto más débil más veloz. Y en las voces graves, que se hallan con veloz movimiento, o gala, pende de lo vigoroso de los músculos, que con la mayor fuerza de ellos, suple lo pesado de la lengüecilla, o epligot; aunque también digo, que en la línea de voces graves, en aquellas, que lo son menos, se halla con más velocidad”.

<p>Aguda o Tiple</p>	<p>Eunucos</p>	<p>Con castración</p>	<p><u>Antes de la muda de la voz:</u> “se les conservará la voz aguda toda la vida, [...] aunque en aquel tiempo que la complexión se muda, no la tendrán con la estabilidad, pues unas veces será mejor y otras peor, unas claras, otras ronca, o áspera, unas suben más y otras menos, y esto pende de la variedad del calor natural”.</p> <p><u>Cerca de la muda de la voz:</u> “les quedará la voz, después de haber mudado, algo más grave, que la tuvieron antes; y ordinariamente queda en la cuerda de contralto”.</p> <p><u>Durante o después de la muda de la voz:</u> “les quedará del tono grave en la cuerda de tenor, aunque mala, y desapacible y de ningún provecho para cantar bien. [...] porque cuando los castraron tenían ya dilatados los órganos, y no proporcionados con perfección [...]. Algunos están en el error de que los Eunucos tienen todos buena voz, y no es así porque el ser castrados, o no serlo, no la mejora, ni la empeora, sino es la buena proporción en que está el áspera arteria”.</p> <p>“Tienen voz aguda, o de tiple, aunque es raro, en se halla buena; y es la causa, que cuando hay algún defecto de la naturaleza en alguna parte es lo común el extenderse a otras, y en los tales salen defectuosas también las partes de la formación de la voz”.</p>
	<p>Mujeres</p>	<p>Que no están castrados <i>in totum</i></p> <p><u>Primer estado</u> (hasta los 11 o 12 años).</p> <p><u>Segundo estado</u> (desde los 11 o 12 años hasta que las purifica la naturaleza).</p> <p><u>Tercer estado</u> (después de la muda de la voz).</p>	<p>“Estos mudan la voz de aguda en grave, como los que no lo están”.</p> <p>La voz “es muy flaca y atenuada, como dice Bartolomé Anglico [...]. El tener voz poca, siendo niñas, procede de tres causas. La primera de tener la caña del pulmón muy angosta. La segunda, de tener poca fuerza, y no poder arrojar el aire con violencia. La tercera porque son naturalmente tímidas y pusilánimes, como dice Anglico”.</p> <p>“Aunque no se les muda la voz de aguda en grave notablemente, también hace la mutación la naturaleza en ellas, como en los varones”.</p> <p>“Desde entonces hace ya asiento, quedándoles estable y firme aunque en unas más alta y en otras no tanto”.</p>

<p>Aguda o Tiple</p>	<p>Falsete</p>	<p>Se llama así “porque falsea, o engaña, fingiendo voz aguda, el que la tiene grave, y el que la tiene aguda, más aguda. Esta es una especie de voz violenta, que se forma restringiendo, o encogiendo la terrillas de la cabeza de la áspera arteria, o Larinx, estrechando el órgano por donde sale el aire, el que sale violento por esta causa, y sube la voz con la violencia; pero nunca este modo de voz es tan apacible, ni tan grata al oído como la voz natural, y esto pende de la violencia, con que se forma, aunque en las voces de tiples no es tan desapacible dicho falsete, como en las voces contraltos, o tenores; porque en los tiples, como es más débil el instrumento de la formación de la voz, a poco que se restriña, pasa a falsete, y es mucho menos la violencia, que la de las voces graves”.</p> <p>“cuando se canta, se forma la voz en la áspera arteria concluyendo su formación en el gargarío o campanilla; y siendo el áspera arteria angosta, no puede dejar de ser la voz delgada, aunque se acabe de formar en la campanilla. Pero cuando se habla, como no es más, que articulación de palabras, no se forma el sonido de ellas en el áspera arteria, si sólo en la campanilla o gargarío; y aunque el áspera arteria sea delgada, si la campanilla fuere ancha, no guardando la debida proporción de la caña, formará la voz grave, pues en un puesto se forma, cuando se canta, y en otro, cuando se habla. [...] esto no sucede en los Eunuocos, pues estos siempre hablan, como cantan”.</p>
<p>Varones que no son eunuocos</p>	<p>Varones imperfectos (Eunuocos)</p>	<p>“el hablar tienen las voces tan graves, como cualesquiera otros; pero cantando son tiples naturales. Y es por la misma razón, que he dicho arriba”.</p> <p>“depende de una de dos causas, o que cuando los castraron estaba la naturaleza para hacer mudanza, o aunque la castración hubiere sido cuando niños, de haberse extendido demasiado el calor, y sequedad al tiempo de la muda, y haberse dilatado, sea por la una, u otra causa el áspera arteria; pero muy común es el tenerla muy dilatada la voz, excediendo por los altos de su cuerda, y por los bajos teniendo todo lo suficiente. Lo que no sucede en las mujeres, porque las que tienen la voz en esta misma cuerda, apenas tienen los altos necesarios, y no llegan a tener los suficientes por abajo, y los que tienen son de poco cuerpo. Son estas unas voces muy cortas, pues la que más tiene, no excede de ocho a diez puntos”.</p>

⁶⁷ Nasarre, *Escuela música*, p. 43: Puericia es “cuando la naturaleza hace mutación, junto con la voz”.

⁶⁸ Nasarre, *Escuela música*, p. 43: “Son también estas voces agudas, respecto a las de tenores, y bajos; pero respecto a las de tiples son voces graves, pues la cuerda de los contraltos está cuatro, o cinco puntos más baja, que la de los tiples”.

Menos aguda, Contralto o voces altas	Varones perfectos	“se halla con alguna variedad esta especie de voz; porque unos la tienen clara, y con bastantes altos. Otros apenas tienen los suficientes. Y otros, aunque suban mucho, es muy abultada la voz, y obscura, por ser ancha la caña de pulmón, y alcanzan altos porque la restriñen cuando cantan”.
	Mujeres	“son más en quienes se halla la [voz] de Tiple”.
Grave o Tenor	Varones (es su voz natural).	“su cuerda de ocho puntos más baja, que la de los tiples. Hállase también con alguna variedad en orden a más, o menos grave; pues unos alcanzan más altos, y menos bajos, y otros al contrario [Extensión]. Unos la tienen más abultada, y otros menos. Unos más clara, y otros más obscura. Los que la tienen en la cuerda natural, suben dos, o tres puntos más, de lo que se figura por las cinco líneas, y exceden por abajo otro tanto. Pero los que por arriba llegan a término de contraltos, por abajo es muy singular el que llega al término del tenor, y ya que llegue, tiene poquísimos cuerpitos en los bajos. Y semejantes voces no son tan a propósito en la música, como las que van por la cuerda natural, aunque muy de ordinario son claras. Pero las que van por su cuerda natural, aunque el cuerpo no sea mucho, son más a propósito para la música, por poderle proporcionar mejor con las demás voces. También se hallan algunas voces de tenor, que son muy cortas , pues no tienen los altos necesarios, ni exceden en los bajos, y tal vez no tienen los que se requieren, y lo más común es ser semejantes voces abultadas; y los que la tienen de semejante especie, consiste en tener el áspera arteria ancha y corta”.
Más grave. Profunda o Bajo	Varones	“Estas son muy pocas; pero muy importantes, que aunque la voz de los bajos se suple con instrumento, no deja de ser más deleitable la música cuando son todas voces naturales. Son pocas estas, porque en pocos sujetos sucede ampliar tanto la naturaleza los órganos de la voz; pues consiste en esto el ser abultada, y profunda en ser la longitud de la áspera arteria a proporción de la latitud: en semejantes voces es singularísima la que se halla tener movimiento veloz, o gala porque las voces graves, cuanto más profundas, son más pesadas, y mueven más aire, como dice Anglico”.

Nasarre también presentaba una clasificación de las voces según su especie, distinguiendo seis categorías: 1) claras y dulces; 2) ásperas; 3) de mucho cuerpo; 4) de poco cuerpo; 5) de buena entonación; y 6) desentonadas. Esta última especie de voz era considerada por el autor como uno de tres defectos de emisión, junto a la nasalidad y una mala articulación, que tenía su origen en la falta de flexibilidad en el movimiento de la lengua. En este sentido, cantar con una pronunciación correcta era uno de los pilares fundamentales de la técnica vocal de los siglos XVII y XVIII. Nasarre afirmaba que cuanto mayor era la extensión melódica de la canción y el cuerpo de la voz, más se dificultaba la articulación de las palabras “y por eso las voces delgadas, y las de poco cuerpo son las que hacen más inteligibles las palabras, que articulan”.⁶⁹

En relación al controvertido tema de los registros de la voz, Nasarre planteaba que algunos músicos prácticos de su época defendían la existencia de dos: el de cabeza y del de pecho. Sin embargo, él no encontraba una explicación lógica a tal afirmación, pues según su teoría la voz sólo se formaba en el registro de pecho, ya que los principales órganos que intervienen en la fonación se encuentran en el pecho. En este punto, Nasarre cita a Pietro Cerone quien reconocía las voces de cabeza como las “más penetrantes, sensibles, y claras”, aunque no razonaba su hipótesis e incluso se contradecía al afirmar que “las de pecho son más deleitables, y más dulces”.⁷⁰

En general, Nasarre había observado que determinados cantantes que poseían una voz natural delgada forzaban su voz para que aparentase ser más gruesa, fingiendo su sonoridad:

dilatando las ternillas de la larinx, y procurando arrojar el aire con violencia, y sobre que no tiene claro sonido la voz fingida, sino antes bien es bronca y obscura, obran contra su salud notablemente los tales; porque los que hacen hábito de fingirla, se cansan mucho cantando, [...] y se les acaba la voz muy presto, porque hacen harto de pasar la juventud con ella, y en siendo la edad más que mediana, no son ya de provecho para el ejercicio de cantar.⁷¹

⁶⁹ Nasarre, *Escuela música*, p. 50.

⁷⁰ Nasarre, *Escuela música*, p. 50.

⁷¹ Nasarre, *Escuela música*, p. 50.

Otra emisión defectuosa de la voz consistía en articularla con una especie de trémolo que afectaba a la afinación, debido, según Nasarre, a “la poca firmeza que tienen los músculos, que hay en las partes vocales, pues estos al esforzar su ejercicio tiemblan, por tener su virtud atenuada, y hacen tremolar la voz”.⁷²

En el libro IV de la segunda parte de *Escuela musica*, Nasarre establecía cinco asuntos principales a los que debían atender los maestros de capilla en relación al canto:

- 1) La importancia de una buena selección de voces, pues se debe distribuir la

Música

en aquellas voces, que la puedan cantar sin violencia, atendiendo a lo que puede subir o bajar la voz sin violentarla; porque si excede la música en los altos, o no los ha de cantar, o han de ser violentos, y de cualquier modo que sea, se desluce la música y el que canta. Si excede en los *Baxos*, la voz se oye poco, y no es inteligible de los circunstantes la letra que canta.⁷³

- 2) Buscar una voz clara y sonora en las intervenciones de los solistas.
- 3) Que el solista pronuncie y lea correctamente.
- 4) Suscitar el estudio previo de las partituras para cantar con más seguridad.
- 5) Corregir los defectos de los cantantes en aspectos tan diversos como la puntualidad como la pronunciación de la letra.

Estas eran en esencia las obligaciones de los maestros de capilla en relación a sus alumnos de canto, quienes a su vez les debían absoluta obediencia,

porque de no hacerlo así, caerán en la nota de indiscretos: y digo esto porque hay algunos tan persuadidos de su destreza en el cantar, que se tienen a menos de probar la música en secreto; y ordinariamente los tales, por no hacerlo, cometen algunos yerros cuando la llegan a cantar en público, ya en la música, o ya en la letra.⁷⁴

Los maestros de capilla desempeñaban tres funciones principales: enseñar, cantar y dirigir. El aprendizaje del canto debía comenzar en la niñez (8 o 9 años),

⁷² Nasarre, *Escuela música*, p. 51.

⁷³ Nasarre, *Escuela música*, p. 436.

⁷⁴ Nasarre, *Escuela música*, p. 437.

período en el que los cantores mantenían la voz de tiple hasta la muda. Este tipo de voces se caracterizaban por poseer un timbre claro, consistencia, buena entonación y “gala”, término con el que se denominaba la velocidad de movimiento o agilidad. Además, se valoraba que los cantantes tuviesen la “condición de ser de buen talle, y hermosos”.⁷⁵ El maestro de capilla debía también corregir a los cantantes “cualquier movimiento del cuerpo, cabeza, u de cualquier otro miembro, pues tan solamente se les ha de permitir aquellos que no se pueden excusar, como es el movimiento de los labios para la pronunciación, y el de la mano para el compás”.⁷⁶ Finalmente, enseñará a sus alumnos a ejecutar “algunas glositas en los tránsitos con que puedan agraciar lo que cantan; advirtiéndoles las hagan de modo, que sean ajustadas al compás”.⁷⁷

Finalmente, Nasarre planteaba la necesidad de que los maestros fuesen a la vez prácticos y teóricos “para poderle dar la razón al que aprende de todo lo que le enseña a poner en práctica”.⁷⁸

El cantor instruido (1754) de Manuel Cavaza.⁷⁹

La tratadística española de la enseñanza del canto encuentra una de sus primeras manifestaciones en *El cantor instruido*, obra manuscrita del oboísta de la Real Capilla Manuel Cavaza (¿-1790) conservada en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid.⁸⁰ La obra está estructurada en dos partes: “en la primera se incluyen las noticias de canto llano y en la segunda lo moderno”; la primera

⁷⁵ Nasarre, *Escuela música*, p. 440.

⁷⁶ Nasarre, *Escuela música*, pp. 441-442.

⁷⁷ Nasarre, *Escuela música*, p. 443.

⁷⁸ Nasarre, *Escuela música*, p. 443.

⁷⁹ Sobre Manuel Cavaza, véase Beryl Kenyon de Pascual, “Cavaza [Cavazza] Ansalda, Manuel Félix María”, *DMEH*, vol. 3, pp. 451-452. En el momento de publicarse ese artículo, se tenía noticia de la existencia de *El cantor instruido*, pero no se había localizado ningún ejemplar.

⁸⁰ Manuel Cavaza, *El cantor instruido o maestro aliviado assi en los difíciles principios de esta nobilísima profesión. Con todo lo que un cantor debe saber según el moderno y último estilo dispuesto con ejemplos prácticos que lo declaran para mayor inteligencia del que estudia*; se trata de un manuscrito fechado en 1754 que se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [signatura BH MSS 597]. Sobre esta obra, véase María Isabel Rodríguez López, “El *cantor instruido* de Manuel Cavaza, Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense”, *Revista de Musicología*, XXV/1 (2002), pp. 189-223.

parte contiene veinticuatro capítulos y la segunda parte se conserva incompleta.⁸¹ Pese a que no se tienen noticias de que Cavaza desarrollase una actividad como profesor de canto, *El cantor instruido* está destinado a aquellos que quieran aprender a cantar. El autor establece en el Prólogo el objetivo de este tratado: “descubrir con facilidad todo cuanto comprendo necesita un Cantante. Si en esta Ciencia eres Maestro, contigo no hablo, pero te la presento para tu alivio en la declaración de los difíciles principios que seguimos los españoles en esta nobilísima profesión”.⁸²

La primera parte de *El cantor instruido*, dedicada al canto llano, tan sólo contiene referencias puntuales a la emisión de la voz. En el capítulo dieciocho “De cómo se ha de dar principio a cantar”, Cavaza recomienda al cantante “échela [la voz] con firmeza, sin temblanza y el compás firme con igualdad perfecta de movimiento a movimiento”.⁸³ En el capítulo veintiuno “Del modo de solfear y lo que se ha de observar en dicho solfeo”, el autor afirma que la base de una buena técnica es la ejecución diaria de escalas, lo que en el siglo XIX se conocerá en España como “vocalizaciones” (*vocalizzi*). También habla del concepto “puesta de voz”, que hasta el momento no se había recogido en los tratados españoles; se trata de un ejercicio vocal utilizado en el “canto moderno” y que proviene de la escuela italiana, que según Cavaza se puede ejecutar de dos maneras: 1ª) se emite la voz “muy queda y muy poco a poco” creciéndola hasta la mitad del valor de la figura y después se va disminuyendo, “hasta que se quede en el primer estado”; 2ª) “es lo mismo que el anterior, sólo se diferencia en que llegando la voz al mayor aumento allí remata y no disminuye”.⁸⁴ En realidad, esta descripción responde en el primer caso a lo que se conoce como *messa di voce* y en el segundo a un *crescendo* de la voz (véase Figura I.1).⁸⁵

⁸¹ Cavaza, *El cantor instruido*, Portada.

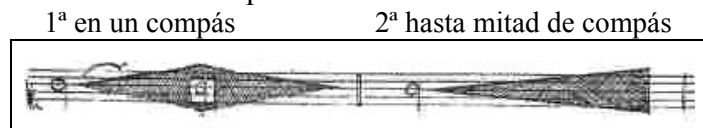
⁸² Cavaza, *El cantor instruido*, Parte I, p. 3.

⁸³ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte I, p. 75.

⁸⁴ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte I, p. 81.

⁸⁵ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 36: “Puesta de voz: esta es expresión e invención italiana y es de dos maneras, la una es con una figura de bastante valor comenzar a cantarla muy quedo y muy poco a poco ir arreciando la voz hasta que no tenga más voz que echar, ni más valor que dar. La otra manera es lo mismo hasta el mayor aumento de la voz, pero con la diferencia que cuando llegue a este aumento, la figura esté en la mitad de su valor, y entonces comenzará la voz a ir muy poco a poco cediendo, hasta que vuelva al estado en que comenzó y espire el valor de la figura”.

Figura I.1. Cavaza, *El cantor instruido* (1754), Parte I, p. 81:
dos tipos de “Puesta de voz”.



En los fragmentos iniciales de la segunda parte de *El cantor instruido*, Cavaza explica los tipos de apoyatura, calderones, cadencias y otros adornos como mordentes y trinos, definiendo de nuevo la técnica de la “puesta de voz”. Una vez que se han estudiado todas las claves, el alumno ya estaría preparado para cantar un aria italiana o “ayre”, cuidando la articulación de las sílabas y la dicción. Cavaza aconseja en concreto un *Tantum ergo* a cuatro voces del compositor Leonardo Leo (1695-1744), de la escuela napolitana, al que cita como su maestro. En esta segunda parte, el autor emplea términos musicales italianos, algunos relacionados con la técnica vocal, como *mezza voce*, o media voz que consiste en “cantar entre el agudo y el fuerte”.⁸⁶

En *El cantor instruido* de Cavaza se expone por primera vez en la tratadística musical en español un recurso expresivo muy empleado en la ópera italiana: la *cadenza* o *fermata*. Esta técnica, conocida en España como “cláusula”, no se enseñará en España hasta la primera mitad del siglo XIX y resulta significativo que en 1754 ya se recomiende su práctica. Esto pone de manifiesto la formación musical italiana de Manuel Cavaza e incluso su posible formación vocal, ya que su maestro Leonardo Leo, además de compositor era autor de *solfeggi*, que consistían en ejercicios vocales preparatorios para el canto; además Leo pertenecía a una de las escuelas napolitana de canto, una de las más emblemáticas de la historia de la enseñanza lírica. Cavaza le explicaba al cantante que en las cadencias o cláusulas podía:

hacer algo de fantasía [improvisación] y después un trinado en la figura penúltima para quedar firme después con la última con que das fin; esta fantasía la podrás comenzar siempre que venga al caso, con una de las dos puestas de voz que te he enseñado, pero si no tienes caudal en la fantasía, haz una puesta de voz que más te agrade en la figura o signo que has de acabar, o en su quinta arriba o cuarta abajo y después su buen trinado, con lo que has cumplido el trinado,

⁸⁶ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 48.

cuidando que siempre ha de ser en la voz un puesto más alta de la que acabas; (véase Figura I.2).⁸⁷

Figura I.2. Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 50: dos ejemplos de cadencia o cláusula.



Cavaza, consciente de la importancia que tiene improvisar en las cadencias de forma original y no repetitiva, aconseja al cantante:

si no tienes caudal en la fantasía para hacerlas de repente y con todo eso quisieses hacer alguna, procura [...] disponerte algunas según lo que aquí ves y tenerlas en la memoria para usarlas a su tiempos, y de cuando en cuando irlas renovando, para que no canses a quien con frecuencia te oiga.⁸⁸

Otra advertencia que el autor realizaba es que en las composiciones a varias voces, los cantantes no debían glosar o adornar “porque se ocasiona grande confusión y desorden”.⁸⁹ Tras proponer un ejercicio de vocalización sobre la palabra “amen”, Cavaza denuncia los diez vicios o defectos de emisión o producción de la voz que afirma son muy comunes entre los cantantes: 1) sonido aspirado, que él denomina “dar en lo pectoral” y consiste en “que debiendo decir *a a a* dice *j aja ja*, esto no que es cantar a empujones”;⁹⁰ 2) nasalidad, que llaman “sacar la voz por las narices o cantar de nariz [...]”; vicio más mal sonante que el primero”; 3) guturalidad o “cantar por las agallas

⁸⁷ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 50.

⁸⁸ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 50.

⁸⁹ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 55.

⁹⁰ Este tipo de emisión aspirada volverá a ser citada unos setenta y cinco años más tarde como un defecto por el tenor y maestro Manuel [Vicente del Pópulo] García, *Ejercicios para la voz o sea Escuela de Canto con un discurso preliminar* (Madrid: Hermoso, Mintegui y Carrafa, ca. 1830), p. 3: “Todos los ejercicios deben hacerse con las vocales A, E, I, O, U, teniendo mucho cuidado de no separar las notas entre sí, ni recargar la vocal haciendo HA, HE, HI, HO, HU (que tanto ofende al oído) en vez de A, E, I, O, U, que siempre se debe pronunciar con claridad”

[amígdalas] y no por las fauces que es su natural conducto”;⁹¹ 4) cantar con las mandíbulas apretadas o “cerrar la cueva de los dientes”, quedando “aprisionada la voz y la letra y son necesarias tenazas para sacarla”; 5) torcer la boca, “mueven la parte inferior de los dientes y barba”; 6) sacar los labios hacia fuera y otros gestos de tensión, por ejemplo con los ojos; 7) arrastre en el ataque de los sonidos; 8) voz temblorosa “que si se descuidan les han de poner pleito las cabras”; 9) emplear dos emisiones distintas de voz o “de la voz hacer dos metales, uno muy fuerte en las cuerdas naturales y otro que apenas se oye en la de falsete”.⁹² De esta última frase se deduce que Manuel Cavaza distinguía dos registros o, como el los denomina, “cuerdas” en la voz: natural y de falsete.

La emisión correcta, según Cavaza, es aquella en la que la voz sale con naturalidad y libre, con la mandíbula relajada, con homogeneidad en los dos registros (natural y falsete), sin gestos de tensión ni sonidos viciados. El objetivo es que una buena pronunciación que permita entender la letra de lo que se canta, adecuar el aliento o respiración al sentido y duración de la frase, dosificando el aire, y “cantar con mucho gusto y portamento de voz sin chillar en los falsetes, vicio en el que se cae a menudo”.⁹³

Expuestas estas reglas que constituyen un auténtico y completo método de canto, el autor habla sobre el Recitado o *recitativo*, que define como “hablado o a manera de hablado, por ser el una conversación”.⁹⁴ Cavaza afirma que este estilo, “no admite otra cosa que puestas de voz y apoyaturas, y no siempre; poner trinados, mordientes y glosas son delitos en esta especie”, a pesar de que muchos cantantes los cometen.⁹⁵ Para ejemplificar este estilo y el valor que se tiene que dar a las figuras, inserta un fragmento de un recitado del compositor y maestro de canto Nicola Porpora. También se ocupa del aria, distinguiendo el “aria de recitado”.

⁹¹ Con la expresión “cantar por las agallas y no por las fauces que es su natural conducto”, Cavaza se está refiriendo a que el sonido se articula a la altura de las amígdalas, a las que el denomina “agallas” y se produce un sonido gutural, con mucha presencia de sonidos laríngeos y con nula intervención de los resonadores altos, es decir, sin impostación de la voz.

⁹² Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 59.

⁹³ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 61.

⁹⁴ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 62.

⁹⁵ Cavaza, *El cantor instruido*, Parte II, p. 63.

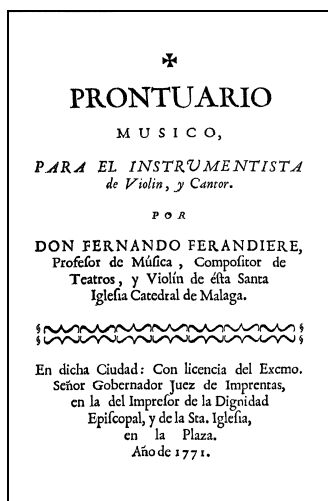
Estos son en esencia los aspectos de técnica vocal que Manuel Cavaza trata en *El cantor instruido*. En el resto de la obra, que concluye con un apartado titulado “Disertación y apéndice”, el autor presenta diversos conceptos musicales.

El análisis de esta obra, la convierte en un verdadero precedente de los métodos para la enseñanza del canto lírico en España, no sólo por la variedad de temas tratados, sino por la precisión y el conocimiento que tiene el autor sobre ellos. Además, *El cantor instruido* está muy influenciado por la tradición italiana de canto, que no volverá a aparecer hasta casi cincuenta años más tarde en *Arte de cantar* de Miguel López Remacha (1799).⁹⁶

Prontuario músico (1771) de Fernando Ferandiere: preceptos técnicos para el cantor.

Veintiocho años antes de la publicación en 1799 de *Arte de cantar* de Miguel López Remacha, primer tratado español específico de canto, Fernando Ferandiere ya había expuesto sus teorías sobre técnica vocal en el *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (1771).⁹⁷ En la portada de este método bitemático, Ferandiere se presentaba a los lectores como “Profesor de Música, Compositor de Teatros, y Violín de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga” (véase Figura I.3).

Figura I.3. Portada de *Prontuario músico* (1771) de Fernando Ferandiere.



⁹⁶ Véase Capítulo II, apartado 1, “Miguel López Remacha (1772-1827) y el *Arte de cantar*: el primer tratado español de canto lírico”.

⁹⁷ Fernando Ferandiere, *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (Málaga, 1771). Sobre Fernando Ferandiere, véanse: Javier Suárez-Pajares, “Ferandiere [Fernadiere, Ferrandiere], Fernando”, *DMEH*, vol. 6, pp. 21-24 y Alfredo Vicent, *Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España* (Madrid: Universidad Autónoma, 2002).

Prontuario músico está estructurado en dos tratados, el primero de ellos contiene siete apartados sobre teoría musical y un breve apartado titulado “Secretos del violín”. En el segundo tratado, o “De los cantantes”, algo más amplio que el anterior, el autor expone diez observaciones sobre técnica vocal e interpretativa, que permiten conocer con más detalle cómo se cantaba en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Ferandiere, que distinguía los cuatro tipos vocales básicos (tiple, tenor, contralto y bajo), partía de la necesidad de que el cantor sepa solfeo, pero “con una circunstancia, que el instrumentista no necesita saber los nombres de los puntos [notas], y el Cantor si. La razón es porque el Instrumentista no es él quien entona, sino el instrumento, y el Cantante ha de ser su voz”.⁹⁸ Una vez que el cantor sea un

mediano solfista, se pondrá a cantar con letra; y para esto será conveniente, que acabado el solfeo, empiece por la primera lección, cantándola con la letra A, luego con la E, y también con la O, expresándola en cada punto, menos en los ligados, procurando sujetar, y abrir la boca a correspondencia de las tres letras vocales, que las otras I, U, son imperfectas para la ejecución.⁹⁹

De esa forma tan básica, el cantante adquiriría la técnica necesaria para una correcta articulación del texto, dando “gusto a los oyentes, que tanto se quejan de no entender la letra, (y con razón) y creo dicen por soflama, que es moda no entenderse”.¹⁰⁰

Una vez dominadas las reglas del solfeo y del canto con letra, el alumno deberá estudiar con un maestro que le enseñe las siguientes “reglas de Estilo”:

- Leer con detenimiento la letra y si el texto está en italiano conviene aprender primero el idioma y su pronunciación.
- Existen dos formas de “cantar de Estilo”: apoyando y ejecutando. El maestro será el encargado de determinar cuál es el más adecuado en cada momento, basándose en esta norma: “si no eres de naturaleza fácil de garganta, no te puede convenir el estilo de la ejecución, y entonces te dedicarás al estilo de apoyar”.¹⁰¹

⁹⁸ Ferandiere, *Prontuario músico*, p. 31.

⁹⁹ Ferandiere, *Prontuario músico*, p. 31.

¹⁰⁰ Ferandiere, *Prontuario músico*, pp. 31-32.

¹⁰¹ Ferandiere, *Prontuario músico*, pp. 32-33.

1) Estilo de apoyar.

Este es un estilo muy gustoso, y algo difícil, pues aunque consiste en abundancia de apoyaturas, si no sabes entretrejerlas, [...] sólo da gusto con la que se introduce en el sitio de su morada.¹⁰²

2) Estilo de ejecución.

consiste en que se perciban de tal manera las notas, que se puedan escribir a un mismo tiempo; pues de lo contrario se arma una confusión, que no es nada; y con el trino sucede lo mismo, cuando no sale por el conducto natural. Este estudio se hace con la garganta, previniendo, que la ejecución salga del principio del pecho; [...] y no siendo así, el trino y la ejecución será falsa, y poco perceptible, por tener su nacimiento entre los dientes.¹⁰³

- Saber emitir la voz “con claridad, suavidad, y sin fuerza de pecho, cantando con mucho afecto, pero con ninguna afectación, sino con magnanimidad, o espíritu, y el semblante risueño, no como algunos, que para cantar blando, parece que lloran”.¹⁰⁴
- Mantener al cantar la boca y los ojos abiertos de forma natural, “pues hay algunos que abren mucho la boca, y casi cierran los ojos, haciendo con esto una ridícula figura”; y en cuanto a la postura corporal, debía ser “algo grave, sin menear pies, ni brazos, ni cabeza, no haciendo visajes, gestos, ni arrugas en la frente”.¹⁰⁵

La importancia de *Prontuario músico* de Ferandiere radica en que por primera vez en un método español de música se especificaban las características técnicas de la tradición española de canto empleada en el siglo XVIII, basada en los siguientes principios: 1) importancia de una correcta articulación del texto; 2) empleo de las resonancias laríngeas (“cantar de garganta”) en la emisión del sonido; 3) cantar en “estilo de apoyar” que consiste en un uso abundante de apoyaturas; 4) cantar en “estilo de ejecución” en el que se deben distinguir con claridad todas las notas de la melodía, especialmente en el trino; 5) emitir la voz con suavidad, sin forzar, con expresividad

¹⁰² Ferandiere, *Prontuario músico*, pp. 32-33.

¹⁰³ Ferandiere, *Prontuario músico*, p. 33.

¹⁰⁴ Ferandiere, *Prontuario músico*, p. 33.

¹⁰⁵ Ferandiere, *Prontuario músico*, p. 34.

pero sin afectación y gesto risueño y relajado; 6) apertura natural de boca y ojos; y 7) mantener una posición corporal erguida, evitando movimientos de pies, brazos y cabeza.

Además *Prontuario músico* era el primer tratado español musical en el que se dedicaba un apartado completo a ofrecer recursos técnicos concretos a los cantantes basados en una metodología progresiva de enseñanza.

Dell'origine e delle regole della musica (1774) de Antonio Eximeno.¹⁰⁶

En 1774 se publicó en Roma la obra en tres volúmenes *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, que en 1796 fue traducida al español por Francisco Antonio Gutiérrez, bajo el título *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*.¹⁰⁷ Su autor era el abate Antonio Eximeno (1729-1890), famoso teórico musical y polemista. En esta obra, claramente influenciada por la teoría de los afectos, Eximeno presentaba ideas interesantes sobre la voz, su técnica y la idoneidad o no de las diferentes lenguas europeas para el canto.

El primer volumen comienza con un diccionario de música en el que Eximeno tan sólo cita un término relacionado con el canto: “vocalización”, que definía como “la modulación hecha con una sola vocal por espacio de uno, dos o más compases. En el día no se acostumbra vocalizar sino la *a*”.¹⁰⁸ Uno de los temas que el autor trata y que retomará de forma detallada en el tomo tercero era “el origen y naturaleza de las lenguas”. Eximeno parte de que la suavidad es la condición que hace unas lenguas más favorables para el canto que otras y por articulación entiende “la inflexión que se da a la voz para formar las letras y las palabras; cuya inflexión unas veces es más grata y suave al oído que otras”.¹⁰⁹ Aunque para articular con facilidad las vocales basta con una simple abertura de labios, cada una de ellas tiene distintas características sonoras

¹⁰⁶ Sobre Antonio Eximeno, véase María Sanhuesa Fonseca, “Eximeno Pujades, Antonio”, *DMEH*, vol. 4, pp. 847-855.

¹⁰⁷ Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, 3 vols. (Madrid: Imp. Real, 1796).

¹⁰⁸ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 60.

¹⁰⁹ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 215.

La *a* es la más clara y sencilla, y, por consiguiente, la más usada en las vocalizaciones del canto, y la primera que articulan los niños. La *i* tiene un no se qué de delicado y agudo. La *e* participa de la sencillez de la *a* y de lo agudo de la *i*. La *o* es la más sonora y la más semejante al tono de la voz con que canta. La *u* es la más oscura de las vocales, y para decirlo así, la más melancólica, de suerte que si cantando se vocalizase *u*, sin duda infundiría miedo a los muchachos.¹¹⁰

Por otra parte, Eximeno afirma que las consonantes sirven para “modificar las vocales y hacerlas más o menos suaves”, de manera que cuantas más vocales formen una palabra, ésta será más suave y flexible, razón por la que la lengua italiana es la más apropiada para el canto.¹¹¹

Con el objeto de establecer la diferencia entre voz cantante y parlante, Eximeno cita el *Diccionario de música* de Rousseau, quien al definir el término “voz humana” hacía referencia a las teorías anatómicas de su época. Según éstas, en el canto “el conducto que lleva el aliento desde el pulmón a la boca se estremece y hace ciertas oscilaciones; y con esta postura del conducto el aliento adquiere aquella undulación que le hace sonoro y armonioso”.¹¹² Por el contrario en el habla, “permaneciendo el conducto de la garganta como apoyado a los huesos que le circundan, las undulaciones del aliento resultan imperfectas y mal formadas, y la voz sin la sonoridad que la constituye voz de canto”.¹¹³ Frente a esta opinión de Rousseau, Eximeno consideraba que la diferencia entre voz cantada y hablada era más simple, ya que la primera se formaba a partir de la segunda. Al cantar las vocales se podía apreciar una disposición de la boca cercana al habla, especialmente en la *o*, que es la más sonora en la que el autor cree descubrir la naturaleza de la voz cantante. Para el autor la *o* cantada “no es otra cosa que un eco de la voz parlante formado en la concavidad de la boca, del pecho y de las narices. Obsérvese cómo pone el músico la boca para cantar, y se verá que la pone como para articular la *o*, redonda y a manera de bóveda, que es la figura más adaptada para reflejar el eco”.¹¹⁴

¹¹⁰ Eximeno, *Del origen y reglas de la Música*, tomo I, pp. 215-216.

¹¹¹ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 216.

¹¹² Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 241.

¹¹³ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 241.

¹¹⁴ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 243.

Eximeno denominaba con los términos “voz cantante”, “eco sonoro” o “canto”, lo que en el siglo XIX se conoció como “impostación de la voz cantada”:

el aliento no sale de la boca con presteza, ni con gran vehemencia, sino que deteniéndose algún tanto, se refleja hacia la concavidad de la garganta [dispuesta a este fin a manera de bóveda], formando cierta especie de eco, y sabemos por experiencia que la voz rechazada por el eco resulta más sonora, ya sea porque el eco se forma en las inflexiones más fuertes de la voz, quedándose en el camino las más débiles, o por otra causa cualquiera.¹¹⁵

Con el objetivo de demostrar esta teoría del “eco sonoro” de la voz cantada, Eximeno presenta un experimento basado en la diferencia entre hablar y cantar frente a la llama de una vela:

habiendo encendido una vela, me la acerqué a los labios estando hablando, y a la tercera o cuarta palabra la vela se apagó. Vuelta a encender, me la acerqué como antes, cantando, y entonces permaneció largo tiempo encendida y casi inmóvil. Repetí muchas veces el experimento hasta que por querer cerciorarme demasiado me acerqué tanto la vela que me quemé los labios. El efecto fue siempre el mismo: hablando, la vela se apagaba inmediatamente; pero cantando permanecía casi inmóvil, y sólo la *p* y la *t* la apagaron alguna vez.¹¹⁶

Para explicar este fenómeno físico, el autor argumentaba que al hablar se expelía el aire de forma directa, mientras que al cantar el aire resonaba en el pecho, la boca y la nariz, constituyendo el “eco sonoro”. Esta es la razón por la que, según Eximeno, cantar cansa más que hablar, pues:

aquel continuo sacar el aliento del pulmón y detenerlo a un mismo tiempo no sólo ocasiona al órgano gran fatiga, sino que también agrava al pulmón con aquella porción de aliento superabundante que no forma eco, y por esto las personas mal complexionadas contraen fácilmente la tisis con el demasiado ejercicio del canto.¹¹⁷

¹¹⁵ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, pp. 242-243.

¹¹⁶ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 244.

¹¹⁷ Eximeno, *Del origen y reglas de la Música*, tomo I, pp. 244-245.

En definitiva, el autor toma como base la teoría de que en el canto parte de la voz se emite por la boca y parte por la nariz, aunque siempre debe ser de forma equilibrada, sin que predominen las resonancias nasales. Así, “el órgano de la voz es una especie de caja, en la cual, rebatiendo la voz, adquiere la sonoridad, que la constituye voz de canto”.¹¹⁸

El último tema relacionado con la voz cantada que Eximeno trata en el Tomo I de su obra *Del origen y reglas de la música* es “la diferencia entre el canto y la recitación”. Sustancialmente se distinguían en que la voz cantada está constituida por el “eco sonoro”. En contraposición, Eximeno menciona el caso de un cantante llamado Joaquín Caribaldi Romano,¹¹⁹ quien además de ser muy expresivo, tenía la capacidad de “cantar y hablar juntamente; esto es, al comenzar ciertos recitados expresivos de alguna manía ridícula, toma por dos o tres compases un tono de voz parlante, con el que podría también discurrir familiarmente; con esta voz hace la modulación que otro haría con voz más entonada”.¹²⁰

En el tomo II de *Del origen y reglas de la música*, en el que Eximeno se ocupa entre otros aspectos de los principios fundamentales de la música, el acompañamiento, contrapunto y la modulación, no aparecen referencias al canto y su técnica. El tomo III de *Del origen y reglas de la música* engloba bajo el título genérico “de los progresos, decadencia y restauración de la música” temas tan variados como un análisis de la teoría musical griega hasta una revisión del estado de las principales lenguas europeas vigentes en su época: italiana, francesa y española, así como su vinculación con el canto. Aunque Eximeno parte de que el buen gusto es común a todas estas lenguas, para la música vocal establece la primacía de la italiana a la que considera “la más suave, la más armoniosa y la más expresiva de toda la Europa”.¹²¹ Por otra parte, aunque la lengua francesa destaca por su “precisión, claridad y elegancia”, “los franceses juiciosos para tomar gusto en la Música o vienen a aprenderla a Italia, o se hacen familiares las composiciones

¹¹⁸ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 246.

¹¹⁹ Eximeno se refiere al tenor *buffo* Gioachino Caribaldi [Garibaldi] (Roma, 1743-ca.1792). Según Gustavo Marchesi, *Canto e cantanti* (Milán: Ricordi, 1996), p. 379, Caribaldi a los dieciséis años debutó en Roma y después en Parma. En 1770 cantó en Viena la ópera *Donne letterate* de Salieri y estrenó en Roma *L'americano* (1772) y *La sposa collerica* (1773) de Piccini. También protagonizó óperas de Paisiello y Anfossi.

¹²⁰ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo I, p. 249.

¹²¹ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo III, p. 165.

italianas”.¹²² Respecto a la legua española, el tratadista español la describe como la más musical después de la italiana y “aunque no tiene la melodía que ésta, no obstante está llena de armonía natural”.¹²³ Además su pronunciación es “distinta, clara y sonora, pero algún tanto recalcada y dura”.¹²⁴

Por último, Eximeno afirma de forma categórica que “las otras lenguas de Europa aún conservan las propiedades que las hacen casi ineptas a la modulación y al canto” y, con frecuencia, tanto los alemanes como los ingleses han tenido que recurrir en la música teatral a la lengua italiana.¹²⁵ En definitiva, y citando a Carlos V, para el autor lo ideal era “hablar siempre con Dios en español, con un amigo en francés, con una querida en italiano, con los pájaros en inglés y con los caballos en alemán”.¹²⁶ En relación al canto, Eximeno incluía un capítulo sobre el teatro musical en el que narraba su historia desde sus orígenes con los griegos hasta sus contemporáneos, lamentándose de la falta de escuelas vocales con intérpretes como Raff, Farinelli, Cafarelli, Gizziello, Guarducci, Mazzanti y Guadagni.

Poema *La música* (1779) de Tomás Iriarte.

El literato Tomás de Iriarte (1750-1791) finalizó hacia 1779 el poema *La música*.¹²⁷ Su creación fue todo un reto, pues, utilizando como la poesía como medio y tras analizar en profundidad los principales tratados de música existentes, presentaba a los lectores una completa visión doctrinal sobre el arte musical.¹²⁸ El texto comienza con el lema “música y poesía, en una misma lira tocaremos”, bajo un grabado de M.S.

¹²² Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo III, pp. 172 y 175.

¹²³ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo III, p. 175.

¹²⁴ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo III, p. 176.

¹²⁵ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo III, p. 178.

¹²⁶ Eximeno, *Del origen y reglas de la música*, tomo III, p. 179.

¹²⁷ Sobre Tomás de Iriarte, véanse José Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo del melólogo (melodrama)* (Barcelona: C.S.I.C. Instituto Español de Musicología, 1949) y Javier Suárez-Pajares, “Iriarte, Tomás de”, *DMEH*, vol. 6, pp. 471-477.

¹²⁸ Iriarte, *La música, Advertencias sobre el Canto primero*, p. VII: “Entre los doctos Escritores que se han dedicado a restaurar e ilustrar la teórica de la Música, merecen particular distinción el célebre Español Francisco Salinas; los italianos Zarlino, Pedro Cerone (que aunque natural de Bérgamo, vivió largo tiempo en España, y escribió en Castellano), Joseph Tartini, y el P. Fr. Juan Bautista Martín; el francés Juan Bautista Rameau, y el P. Atanasio Kircher, Alemán”.

Carmona (véase Figura I.4). En los años siguientes pronto se publicaron las ediciones inglesa, francesa, italiana y alemana de *La música*.

Figura I.4. Iriarte, *La música*, [p. 1]: Grabado.



En este poema, estructurado en cinco *Cantos* más sus advertencias respectivas, Iriarte hacía varias alusiones a la música vocal y teatral, al canto y a las lenguas más idóneas para la lírica. Los dos primeros *Cantos* o capítulos tratan aspectos generales de teoría musical, mientras que las referencias al canto se hallan en los tres últimos capítulos, por lo que sólo analizaré estos últimos. En concreto, el *Canto Tercero* está relacionado con la música en el templo y está estructurado a su vez en diez poemas, el *Canto Cuarto* (doce poemas) con la música teatral y el *Canto Quinto* (nueve poemas) con la música en sociedad.

Canto III. Dignidad y usos de la Música; y especialmente el que tiene en el Templo.

En el poema VI, Iriarte expone y describe la extensión de los tipos vocales utilizados en la música religiosa, que son los cuatro básicos: tiple primero o segundo, el contralto perfecto, el tenor, y el bajo:

*El tiple, ya primero, ya segundo,
Estos tres puntos más que aquel profundo;
El contralto perfecto, que se extiende
Tres grados más abajo;
El tenor, que desciende
Todavía otros tres; y en fin, el baxo;
Siendo todos los puntos veinte y siete.*¹²⁹

¹²⁹ Iriarte, *La música*, p. 59.

Además de estos cuatro tipos vocales básicos, Iriarte menciona cinco más que tienen una extensión intermedia: el bajete o barítono (entre el bajo y el tenor), el tiple acontraltado, el tenor acontraltado, contralto atenorado y contralto atiplado. Aunque declara que estas voces que “bastardean” en realidad no son indispensables en el canto, se toleran mejor en el género sacro que en el teatral. Para mostrar la importancia de los cuatro tipos vocales principales, Iriarte escribe la siguiente metáfora o símil de claro contenido moral:

*Como el de una familia: el baxo es padre,
Es anciano, que, dándolas exemplo,
Como madurez las rige y las contiene:
El juicioso tenor, a quien el nombre
De hijo mayor conviene,
En gravedad le imita
Con la moderación propia de un hombre:
Piérdela como joven el contralto;
Y semejante a un niño el tiple, o alto,
Inquieto corre, salta, juega y grita.¹³⁰*

Para lograr la homogeneidad del coro, es necesario que el maestro sepa clasificar las voces correctamente y conservar el carácter propio de cada una, sin forzarlas en ningún caso:

*Pues en esta familia el desgobierno
Se introduce, si en el baxo contraltea,
O el tiple tenorea.¹³¹*

Canto IV. Uso de la Música en el teatro.

En el poema VIII, Iriarte pone de manifiesto la tendencia en su época de desterrar los abusos y exageraciones que al cantar cometían los intérpretes de la antigua escuela, es decir del primer *belcanto*. Entre los artificios vocales que en su día gustaron mucho al público, pero que comenzaban a estar pasados de moda, Iriarte mencionaba los siguientes:

- Gorgeos o adornos prolongados en exceso en las vocales.
- Repetición de algunas palabras inoportunas en frases principales.

¹³⁰ Iriarte, *La música*, p. 60.

¹³¹ Iriarte, *La música*, p. 61.

- Adornos de los finales “con frívolos caprichos o fermatas, [...] / fáciles cadencias / que dicta el corazón, y no el estudio”, buscando sólo el lucimiento y no la expresividad.¹³²
- Detenerse en la primera parte del aria con “mil réplicas ociosas, / Mil afectadas glosas” y limitar la segunda parte “a un período breve, y aún mezquino”.¹³³
- Falta de estilo en la ejecución de la cavatina que es “aria breve de una parte sola, [que] / No poca gracia y sencillez requiere, / Como canción selecta que se injiere / En lo más delicado / De un tierno y expresivo recitado”.¹³⁴

En el poema XII, Iriarte habla de los géneros más representativos del teatro musical español: la zarzuela y la tonadilla, que describía así:

*Que Zarzuela se llama,
En que el discurso hablado
Ya con frecuentes arias se interpola,
O ya con dúo, coro y recitado:
Cuya mezcla, si acaso se condena,
Disculpa debe hallar en la Española
Natural prontitud, acostumbrada
A una rápida acción, de lances llena,
En que la recitada cantilena
Es rémora tal vez que no le agrada
Tampoco nuestra alegre Tonadilla
Hubieras olvidado, que antes era
Canzoneta vulgar, breve y sencilla,
Y es hoy a veces una escena entera,
A veces todo un acto,
Según su duración y su artificio.*¹³⁵

Canto V. *Uso de la Música en la sociedad privada, y en la soledad.*

Con este título, Iriarte se refería al canto como adorno de la alta sociedad, en cuyos salones se celebraban veladas musicales donde los aficionados demostraban sus talentos vocales. El repertorio preferido por estos cantantes solía incluir números y

¹³² Iriarte, *La música*, pp. 89-90.

¹³³ Iriarte, *La música*, p. 90.

¹³⁴ Iriarte, *La música*, p. 91.

¹³⁵ Iriarte, *La música*, pp. 96-97.

escenas de ópera, desde “Dúos, arias, sublimes recitados / A tercetos y coros complicados”, que en general interpretaban con gran afección.¹³⁶ Iriarte reivindicaba un público que valorase algo más que una ejecución extravagante y prestara atención al “Compás y afinación sólo pidiera, / Y una expresión de afectos verdadera”, pues “estas son las tres Gracias naturales / Que el canto ha de hermanar; y Gracias tales, / Que en el desnudo su beldad consiste, / Y las afea más quien más las viste”.¹³⁷

En el poema IX, el autor, que resaltaba la importante labor de los poetas en la creación de los dramas musicales, partía de la primacía de la lengua italiana en dichas obras, aunque también reconocía la idoneidad del español para el canto, que describía de la siguiente forma:

*En el Hispano suelo
Le encuentro noble, rico, majestuoso,
Flexible, varonil, armonioso:
Un lenguaje en que son desconocidas
Letras mudas, oscuras, o nasales;
Y en que las consonantes y vocales
Se hallan con orden tal distribuidas,
Que casi en igual número se cuentan
[...] Lenguaje, en fin, que ofrece
En sus terminaciones
Los agudos y breves abundantes,
Y de esdrújulos varios no carece.*¹³⁸

A pesar de que, según Iriarte, en algunas palabras españolas se encontraba cierta dureza y guturalidad “El buen Cantor la expresa con dulzura; / Y evitar su frecuencia / Es al Poeta fácil diligencia”.¹³⁹

Al poema *La música* le seguían unas Advertencias relacionadas con cada uno de los cinco Cantos en las que Iriarte, además de explicar algunos de los conceptos expuestos, incorporaba nuevas teorías sobre canto y técnica vocal. En las *Advertencias sobre el Canto Segundo*, Iriarte explicaba el verso “Y aún la adorna con pasos de

¹³⁶ Iriarte, *La música*, p. 103.

¹³⁷ Iriarte, *La música*, p. 104.

¹³⁸ Iriarte, *La música*, p. 125.

¹³⁹ Iriarte, *La música*, p. 125.

garganta” (verso, 25, p. 36), con el que quería referirse a la moda entre los cantantes de ejecutar glosas o

adornos viciosos y de mal gusto; pero si, empleadas con moderación, pueden alguna vez admitirse oportunamente, es en la expresión de la alegría. En otra cualquiera disposición del ánimo parecen inverosímiles, y no excitan otro afecto que el de la admiración, cuando se ejecutan con destreza.¹⁴⁰

Con objeto de comprender mejor el verso “Sólo el *trino* y el *trémulo* mordente” (verso 12, p. 47), Iriarte recomendaba a los expertos consultar el tratado de Giovanni Battista Mancini *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Resultaba curioso y significativo que el autor citase como libro de referencia para la ejecución de los adornos en el canto una obra italiana contemporánea, pues el tratado de Mancini se publicó en 1774 y el poema *La música* en 1779.¹⁴¹ Esto evidenciaba la actualidad de las fuentes empleadas por Iriarte para la elaboración de su poema, así como la influencia italiana en sus teorías sobre el canto.

En las *Advertencias sobre el Canto Quinto*, Iriarte incluía un apartado sobre la idoneidad de determinadas lenguas para el canto, tomando como punto de partida el siguiente verso: “Pues si fuera de Italia me desvelo” (verso 25, p. 124). Tras dejar claro que el primer puesto lo ocupaba la lengua italiana, Iriarte argumentaba que el castellano también tenía enormes ventajas para la música vocal, por su “fecundidad, su majestad, su expresión, su gracia, su docilidad para los diversos estilos”.¹⁴² El poeta, al igual que ya hizo años antes Eximeno en *Del origen y reglas de la música*, reconocía como una de las cualidades de la lengua española la suavidad, pero además también añadía la variedad, que daban como resultado un canto “harmonioso”. Según Iriarte, “la suavidad de las voces de un idioma consiste principalmente en la abundancia de las vocales, porque aquellas son las letras sonoras y cantables; y las consonantes que no pueden articularse por sí solas, únicamente sirven para retardar, o confundir el sonido de las

¹⁴⁰ Iriarte, *La música, Advertencia*, p. IX.

¹⁴¹ Iriarte, *La música, Advertencias sobre el Canto Segundo*, p. X: el poeta recomendaba leer el artículo X de la tercera edición del tratado de Mancini publicado en Milán en 1777. Véase “Articolo X. Dell trillo e del mordente” en Mancini, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1ª ed, Viena, 1774), pp. 108-121.

¹⁴² Iriarte, *La música, Advertencias*, p. XXX.

vocales”.¹⁴³ Siguiendo esta teoría, la lengua en la que más abundan las vocales sería la más adecuada para el canto, como ocurría con la italiana y, en menor medida, en el castellano, cuyas cinco vocales tienen “un sonido claro, lleno, señalado y constante, sin que admitamos aquellas voces confusas y oscuras de que abunda, por ejemplo, la lengua francesa, [...] que son en extremo incómodas y desagradables para el canto”.¹⁴⁴ A esto se añade que de las cinco vocales del castellano, “las más frecuentes en él son cabalmente la A y la O, que se aventajan en sonoridad a las demás”.¹⁴⁵ Continuaba Iriarte afirmando que, “las consonantes en que acaban los vocablos Castellanos, son las menos duras; y así no tienen sus finales en B, ni en C, o K, ni en F, ni en G, ni en LL, ni en M, ni en P, ni en T, como acontece en varias voces Latinas”, ni en dobles consonantes.¹⁴⁶

Uno de los principales defectos de emisión de la voz es la nasalidad. Iriarte asegura que la pronunciación de algunas vocales francesas le conferían un cierto tinte nasal, “vicio muy fastidioso en el que habla, y absolutamente intolerable en el que canta”.¹⁴⁷ Para el poeta la buena escuela de canto dicta

dos reglas tan naturales como precisas: la una es abrir bien la boca, y la otra procurar que la voz se dirija desde los órganos vocales a los labios, y no a la nariz. Pero si el fruncimiento de boca que piden la E muda, la U francesa y los diptongos que de ellas se componen, imposibilitan desde luego la observancia de la primera regla; también se oponen directamente a la segunda aquellas pronunciaciones nasales.¹⁴⁸

Recapitulando, el castellano es favorable para el canto por al carácter suave que le otorgan estas cuatro características:

¹⁴³ Iriarte, *La música, Advertencias*, p. XXX.

¹⁴⁴ Iriarte, *La música, Advertencias*, p. XXXII.

¹⁴⁵ Iriarte, *La música, Advertencias*, pp. XXXII- XXXIII.

¹⁴⁶ Iriarte, *La música, Advertencias*, p. XXXI.

¹⁴⁷ Iriarte, *La música, Advertencias*, p. XXXIV.

¹⁴⁸ Iriarte, *La música, Advertencias*, p. XXXV.

Lo **primero** por la abundancia de vocales; lo **segundo** por la sonoridad de ellas, lo **tercero** porque sus dicciones terminan regularmente en consonantes apacibles y sencillas, excluyendo las ásperas y dobles; y lo **cuarto** porque no tiene indispensable necesidad de usar con frecuencia aquellas letras que por sí son duras y desdican de un idioma tan agradable.¹⁴⁹

Nuestra lengua también es variada por el enorme número de vocablos que la integran, la diversidad de acentos y de terminaciones. Pero en última instancia, para Iriarte nada de esto tendría valor si el cantor no interpreta con una pronunciación clara y expresiva.

Le rivoluzioni del teatro musicale italiano (1783 a 1788) de Esteban de Arteaga.

El teórico Esteban de Arteaga (1747-1799) analiza en *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* la situación de la ópera italiana de su época, defendiendo el protagonismo del texto frente a la música.¹⁵⁰ La obra completa consta de tres libros publicados en Boloña de forma sucesiva en 1783, 1785 y 1788; sólo los dos primeros volúmenes contienen referencias a la técnica vocal y al canto lírico.¹⁵¹ El Libro III es en realidad un apéndice con anotaciones y correcciones del autor a sus dos volúmenes anteriores.

Libro I de *Le rivoluzioni* (1783) de Arteaga.

El autor ofrece los primeros comentarios sobre técnica vocal en el contexto de una disertación sobre las lenguas más adecuadas al canto, estrategia que ya había aparecido en los tratados de Eximeno e Iriarte.¹⁵² Arteaga, que coincide con estos autores en señalar para la música teatral la primacía del idioma italiano sobre cualquier otro, da la siguiente descripción fisiológica de la producción de la voz: “el aire empujado hacia arriba desde los pulmones se introduce por la cesura [espacio] de la glotis, y en la cavidad

¹⁴⁹ Iriarte, *La música, Advertencias*, p. XXXV.

¹⁵⁰ Sobre Esteban de Arteaga, véase María Sanhuesa Fonseca, “Arteaga, Esteban de”, *DMEH*, vol. 1, pp. 769-776.

¹⁵¹ El Libro I de *Le rivoluzioni* está integrado por once capítulos, el Libro II por cinco capítulos y el Libro III por dos capítulos y un apéndice con advertencias y observaciones.

¹⁵² Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, p. 100, cita a Eximeno, quien en relación al canto sitúa la lengua española por detrás de la italiana.

de la boca se repercute, después sale por los labios formando un ruido, o sonido inarticulado”.¹⁵³ Después, el sonido se articula y modifica en la boca, transformándose en vocales y consonantes, con la intervención de los labios, la lengua y los dientes. El lenguaje idóneo para cantar será en esencia: 1) el que contiene más vocales, “porque haciéndose en ellas la permanencia de la voz, será mayor el número de entonaciones, y en consecuencia de los elementos del canto”;¹⁵⁴ 2) el que posee más inflexiones diversas, “porque cada inflexión diversa en la pronunciación aporta consigo un nuevo tipo de expresión en la melodía.”¹⁵⁵

Arteaga describe la diferencia entre canto y voz tomando como base las siguientes tres características fisiológicas:

Primero: por una cierta fluctuación de la laringe, o sea de la parte más elevada del órgano destinado a la respiración, cuya posición cambia, alzándose o bajándose en sus diversos tonos. Segundo: por las oscilaciones recíprocas de los ligamentos de la glotis, los cuales se encrespan o se ralentizan a manera de las cuerdas musicales en los diversos tonos graves y agudos. Tercero: por la voluntaria demora de la voz en las respectivas vocales del discurso según los determinados intervalos, que son aquellos, que se expresan en la música con los nombres de segunda, tercera, cuarta, quinta, etc.¹⁵⁶

El autor continúa refiriendo que la guturalidad y la nasalidad son los dos tipos de emisiones defectuosas básicas. Según todos estos parámetros, Arteaga concluye que la lengua italiana, por su claridad es la más propicia para el canto lírico. A pesar de esta

¹⁵³ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, p. 77: “l’aria sospinta in su dai polmoni, la quale introducendosi per la sessura della glottide, e nella cavità della bocca ripercuotendosi, esce poi dalle labbra formando un romore, o suono inarticolato”.

¹⁵⁴ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, pp. 78-79: “perchè sacendosi in esse le permanente della voce, sarà Maggiore il numero delle intonazioni, e per conseguenza degli elementi del canto”.

¹⁵⁵ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, p. 79: “perchè ogni inflessione diversa nella pronuncia aporta seco un nuovo tratto si espressione nella melodia”.

¹⁵⁶ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, p. 80: “Primo: per un certo ondeggiamento della laringe, ovvero sia della sommità dell’organo destinato alla respirazione, la cui posizione si muta, alzandosi, o abbassandosi ne’ diversi tuoni. Secondo: per le oscillazioni reciproche dei ligamento della glottide, i quali or s’increspano, or si rallentano a guisa delle corde musicali ne’diversi toni grave, ed acuto. Terzo: per la voluntaria dimora della voce nelle rispettive vocali del discorso secondo tali determinati intervalli, che sono quelli, che s’esprimno nella musica coi nomi di seconda, terza, quarta, quinta, ec”.

aseveración, no se olvida de su lengua de origen, la española y cuestiona la teoría que defienden algunos, según la cual “en casi toda nuestra pronunciación se escucha la garganta [... aunque] ella no sea buena para acoplarse con la música”.¹⁵⁷ Arteaga rebate esta afirmación en nota al pie, alegando que podría escribir un volumen en contra de ella, dado que “la pronunciación gutural de nuestra lengua se reduce a sólo tres letras de las veinticuatro, que componen el alfabeto, que son la *x*, *g* y *j* [*y*] que la frecuencia de esas letras no es tal que no pueda fácilmente evitarse, donde se quiera componer para el canto”.¹⁵⁸ Además, les recuerda que las dos terceras partes de las palabras españolas terminan en vocal y sólo la tercera parte restante en consonante, predominando las de pronunciación más suave como la *s*, *d*, *l* o *r*, lo que sin duda, beneficia la articulación del cantante. En conclusión, “si la pronunciación italiana es más mitigada y más dulce, la de las vocales españolas es más *spiccata* [agitada] y más redonda”.¹⁵⁹ Al margen de esta defensa de la lengua española, reconoce las escuelas napolitana y boloñesa de canto como las más influyentes en la técnica vocal de su época.¹⁶⁰

Libro II de *Le rivoluzioni* (1785) de Arteaga.

Según Arteaga, la decadencia de la ópera se debía a tres causas principales: 1) falta de calidad en las composiciones; 2) vanidad e ignorancia de los cantantes; y 3) al abandono de la poesía musical. Para el autor los cantantes de su época habían influido en dicha situación, pues carecían de la formación integral que poseían en el siglo XVII como poetas, filósofos y músicos en sentido amplio, para convertirse en meros entretenimientos de un público ocioso.

A lo largo de siete páginas, Arteaga realiza una de las aportaciones más importantes a la técnica interpretativa de la música vocal del siglo XVIII. El autor

¹⁵⁷ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, p. 98: “in quasi tutta la nostra pronunzia [lengua spagnuola] si senta la gorgia [...] ch’essa non sia buona per accoplarsi colla musica”.

¹⁵⁸ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, p. 98: “Che la pronunzia guttirale della nostra lengua si reduce a tre sole lettere delle ventiquattro, che compongono l’alfabetto, cioè *x* *g* e *iota* [...] Che la frequenza di esse lettere non è tale, che non possa agevolmente schivarsi, ove si voglia comporre per il canto”.

¹⁵⁹ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, p. 80: “se la pronunzia italiana è più mitigata, e più dolce, quella delle vocali spagnuoli è più spiccata, e più rotonda”.

¹⁶⁰ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro I, p. 305. Cita el tratado de canto *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774 / 1777) de Giovanni Battista Mancini, publicado tan sólo nueve años antes que el Libro I de *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*.

elabora a través de dieciocho normas un útil manual sobre cómo y dónde se deben o no realizar adornos en el canto; véase Tabla I.6, en la que presento los casos en los que se deben evitar o usar los adornos en el canto y los argumentos para tomar tal decisión.¹⁶¹ La utilidad de este documento para los cantantes de la época era incuestionable, pues en él encontraban las reglas básicas para interpretar conforme al “buen gusto”.

¹⁶¹ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro II, pp. 118-123: “1) No si dee aggiugnere alcun abbellimento nè dalla parte del suonatore, nè dalla parte del cantante ai semplice recitativi, [...]; perocchè nascendo l’ interesse dalla chiara percezione di ciò che il produce, lo spettatore non protebbe commuoversi in seguito se gli ornamenti gli impedissero di prestar al filo dell’azione la dovuta attenzione; 2) Molto meno nei recitativo obbligato [...]; 3) Non deve infiorar il principio di un’aria per la stessa cagione che non s’infiora l’esordio di una orazione, cioè perchè ivi è più che altrove necessaria la semplicità ad entender bene ciò che vuol dire il motivo, [...]; 4) Nemmeno allora quando il canto esprime il calore della grande pasión. [...]; 5) Nè meno in quella spezie di affetti, che ricavano il pregio loro Maggiore dalla semplicità con cui si sentono, e del candore con cui si esprimono; [...]; 6) Non dee il cantore frammetter gli ornamenti qualora l’andamento delle note nella composizione o la mossa degli strumenti è incitata e veloce; 7) Nè meno quando canta accompagnato in un duetto, in un trio, in un finale, o in un coro; attesochè se ad ogni cantore si concedesse l’uscir della riga per far pompa di ghiribizzi mentre gli altri stanno Fermi a rigore di nota, quella non sarebbe più musica, ma piuttosto una confusione e un tumulto; 8) Si può far uso di qualche fregio nelle arie allegre e festevoli perchè proprio è dell’allegrezza il diffondersi, e perchè lo spirito non fissato immobilmente (como nelle altre pasión) sopra un solo oggetto, [...]; 9) Come nelle arie ancora che si chiamano di mezzo carattere; perchè non esprimendosi in esse veruno slancio di passione forte, nè alcun rapido affollamento d’immagini, la melodia naturale deve allora supplire con graziosi modi e con gruppetti vivaci alla scarsezza di melodia imitativa; 10) Si può brillare cogli ornamenti in quei casi dove il personaggio s’introduce a bella posta cantando [...], e varie altre nelle quali siccome il personaggio non representa, ma canta, così a lui non si vieta usare di quelle licenze, che si permettono a chi si diverte cantando un una camera, o in un’accademia; 11) Ma nei casi indicati, come in tutti gli altri, gli ornamenti debbono usarse con parsimonia e con oportunita; 12) Quando il pensier musicale d’un aria si è presentato adorno di certa classe di ornamenti, no si dee replicarlo di nuevo vestito in f[s]oggia diversa; perchè s’hai colpito nel segno la prima volta, saranno necessariamente fuori di luogo i veis che le aggiugni nella seconda; 13) La cadenza si devono eseguire cin una ben graduata messa di voce, e con sobrietà d’inflexioni scorrendole con un sol fiato e con quel numero di note soltando che basti a far gustare il pensiero, e a riconoscervi l’indole della passione; 14) Vengono proscritte dal buon senso tutte le cadente eseguire nello stile di *bravura*, cioè quelle cadente arbitrarie inventate all’unico fine di far brillare una voce accumulando senza disegno una seroe prodigiosa di tuoni e raggirandosi con milli girigiri insignificanti. Questo metodo è eccellente per metter in vista un cantore agli occhi del volgo musicale; ma l’uomo di buon gusto va al teatro per sentir parlare Sabino ed Eponina, non per sapere quanta passaggi e quanta trilli possano uscire in mezzo cuarto d’ora dalla volubilissima gola d’una Gabriela, o d’un Marchesi; 15) Non si devono far entrare nel canto gli ornati propri della musica strumentale; poichè avendi questa la sua belleze a parte, il mischiarle con quelle del primo è lo stesso che vestire il pensiero di un abito non suo; 16) Per conseguenza sono estremamente assurde, e ridicole le *arie obligate*, dove la voce imita uno stromento sia da fiato ossia da corda [...]; 17) Hassi a sbandire dalle cadenza come un ornamento puerile quella che si Chiapa *recapitulazione dell’aria*, parola che o si risolve in una idea in intelligibile, o contiene un precepto insensato; y 18) Gli abbellimenti, che s’introducono, debbeno essere di vaga e leggiadra invenzione, perchè il solo fine d’introdurli è quello di dilettere; debbono innestarsi con graziosa naturalezza nel motivo acciocchè non appaja troppo visibilmente il contrasto; debbano finalmente eseguirsi con esattezza inemendabile, poichè sarebbe strana cosa e ridicola, che il cantore si dimostrasse inexperto nelle cose appunto ch’ei fa col solo ed unico scopo di mostrare la sua perizia”.

Tabla I.6. Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro II (1785), pp. 118-123: Cuándo, dónde y porqué se debe adornar o no una frase musical.

Casos		Causas por las que se debe adornar	Nº de Norma ¹⁶²
Recitativos	Simple o <i>secco</i>	No se debe añadir ningún adorno ni en la parte del ejecutante ni en la del cantante, porque el texto se debe percibir con claridad y el público no podría conmoverse si los ornamentos le impidiesen prestar la debida atención a la acción.	1
	<i>Obbligato</i>	En este caso, aún se debe evitar más.	2
	Principio del aria	Es necesaria la simplicidad para entender bien el sentido del texto y el público suele estar atento al principio, reservándose los adornos cuando su atención se esté perdiendo.	3
Arias	Apasionadas	No se debe adornar cuando el canto expresa el calor de las grandes pasiones, porque los adornos harían el mismo efecto que las nubes en un cielo sereno.	4
		En aquella especie de afectos que valen más en la simplicidad con la que se escuchan y en el candor con el que se expresan.	5
		No debe el cantor poner adornos en caso de que la progresión de las notas en la composición o el movimiento sea rápido	6
	Alegres o festivas	Se puede hacer uso de cualquier adorno, porque es propio de la alegría, su difusión y porque el espíritu no está fijado inamovible (como en otras pasiones) sobre un solo objeto.	8
	<i>Mezzo carattere</i>	Porque no expresándose en ningún impulso de fuerte pasión ni en ninguna rápida afluencia de imágenes, la melodía natural debe entonces suplir con graciosos modos y con vivaces grupos la escasez de la melodía imitativa.	9
	Arias con repetición	Cuando el pensamiento musical de un aria se ha ornamentado con un determinado tipo de adorno, no se debe repetir de nuevo adornado de forma distinta; porque estarían fuera de lugar los que se añaden en la segunda vuelta.	12
	<i>Arie obbligate</i>	Son extremadamente absurdos y ridículos; en ellas la voz imita un instrumento de viento o de cuerda. El objetivo del canto dramático es representar las pasiones, que no se representan en el hombre con el sonido del oboe o del violín.	16

¹⁶² Las 18 Normas de Arteaga que esquematizo en esta Tabla no siguen un orden correlativo, ya que he preferido presentarlas según los distintos casos en los que deben aplicarse.

<p><i>Cadenza</i></p>	<p>De deben realizar con una <i> messa di voce</i> bien graduada y con sobriedad de inflexiones ejecutadas en un solo fiato y con el número de notas suficientes para hacer disfrutar el pensamiento y reconocer la naturaleza de las pasiones.</p> <p>Se prohíben por el buen gusto todas las cadencias realizadas en el estilo di <i> bravura</i>, es decir, aquellas cadencias arbitrarias inventadas con el único fin de hacer brillar una voz acumulando sin diseño una serie prodigiosa de tonos y recreándose con miles de giros sin sentido. Este método es excelente para elevar a un cantante ante el vulgo musical; pero el hombre de buen gusto va al teatro a escuchar Sabino y Eponina, no para saber cuántos pasajes y trinos podrían salir en medio cuarto de hora de la notable garganta de una Gabriela o de un Marchesi.</p> <p>No deben usarse en el canto los adornos propios de la música instrumental; porque teniendo estos su belleza aparte, mezclarlos con los del canto es lo mismo que vestir el pensamiento de un traje que no es el suyo.</p> <p>En las llamadas <i>recapitulazione dell' aria</i> (que en realidad no tienen sentido porque las pasiones en si mismas no tienen epílogo) emplear la cadenza se considera un ornamento infantil.</p>	<p>13</p> <p>14</p> <p>15</p> <p>17</p>
<p><i>Duetto, trio, finale, o coro</i></p>	<p>A no ser que a cada cantante se le concediera salir de la línea para hacer de forma solemne gorgoros, mientras el resto está parado al rigor de la nota, eso no sería música, más bien una confusión y un tumulto.</p>	<p>7</p>
<p>Casos en los que el personaje adopta una bella posición cantando o cuando canta pero no representa</p>	<p>Así no se le prohíbe usar esas licencias [adornos] que se permitirían a los que se divierten cantando en una sala o en una academia.</p>	<p>10</p>
<p>En todos los casos</p>	<p>Los ornamentos deben usarse con tranquilidad y de forma acertada.</p> <p>Los adornos, que se introduzcan deben ser de bella y elegante invención, porque su único fin es deleitar; deberían realizarse con graziosa naturaleza en el motivo para que no parezca demasiado visible el contraste; deberían finalmente ejecutarse con énfasis inmejorable, porque resultaría extraño y ridículo que el cantante se mostrase inexperto en aquello que hace [adornar la melodía] con el único fin de mostrar su habilidad. Finalmente, se recomienda no seguir las modas que son caprichosas e inconstantes y analizar la obra con detalle).</p>	<p>11</p> <p>18</p>

Las detalladas referencias a la técnica y estilo de canto que Arteaga presenta en su *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* indican que tuvo una sólida formación musical. En realidad, Arteaga es el primer tratadista español que ofrece una definición completa y acabada del arte de cantar:

El arte de ejecutar las mismas graduaciones, de dividir el sonido más delicadamente, de expresar las diferencias y las debilidades insensibles, de tensar, de filar, de conducir la voz, de destacarla, de vibrarla y de recogerla; la volubilidad, el brío, la fuerza, las salidas inesperadas, la variedad en las modulaciones, la maestría en las apoyaturas, en los *passaggi*, en los *trilli* [trinos], en las *cadenze*, en las vocalizaciones, así como en cualquier otro género de adorno; el estilo delicado, artificioso, refinado, sutil, la expresión cada vez de los afectos más suaves conduce hasta la evidencia.¹⁶³

Arteaga define en pocas palabras el canto como “el arte de representar modulando la pasión y los caracteres de los hombres”, lo que manifiesta una clara influencia en su obra de la teoría de los afectos.¹⁶⁴

Una vez expuestos los contenidos esenciales de los tratados españoles anteriores al siglo XIX, se puede concluir que a pesar de la carecía de textos específicos sobre canto lírico en español —a excepción de *El cantor instruido* de Manuel Cavaza—, se contaba con una avanzada literatura musical en la que la interpretación vocal ocupaba un puesto destacado. Considero *Música Practica* de Ramos de Pareja el primer texto español que reconoce la importancia de la voz como instrumento natural y manifiesta la necesidad de aprender a cantar correctamente. Obras como *El melopeo y el maestro* de Cerone, *El cantor instruido* de Cavaza o *Prontuario músico* de Ferandiere se pueden considerar como magníficos precedentes en la tratadística española sobre el canto que encontrará su máximo desarrollo durante el siglo XIX.

¹⁶³ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro II, p. 126: “l’arte di eseguire le menome graduazioni, di dividire il suono più delicadamente, di esprimere le differenze e gli ammorzamenti insensibili, di colare, di filare, di condurre la voce, di distaccarla, di vibrarla, e di ritirarla; la volubilità, il brio, la forza, le uscite inaspettate, la varietà nelle modulazioni, la maestria nelle appoggiature, nei passaggi, nei trilli, nelle cadenze, nelle vocalizzazioni, siccome in ogni altro genere di ornamenti; lo stile dilicato, artificioso, raffinato, sottile, l’espressione tal volta degli affetti più molli condotta sino alla evidenza; [...]”.

¹⁶⁴ Arteaga, *Le rivoluzioni*, Libro II, p. 127: “l’arte di rappresentar modulando le passion e i caratteri degli uomini”.

2. La enseñanza del canto y las “escuelas” italiana, francesa y española

En este segundo apartado examinaré cinco aspectos relacionados con la enseñanza del canto que son importantes para entender el contexto de la tratadística española del siglo XIX: 1) evolución del concepto de maestro de canto; 2) sistemas de enseñanza musical; 3) clasificación por categorías de las obras relacionadas con el canto y su enseñanza; 4) principales destinatarios de publicaciones sobre el canto; y 5) “Escuela de canto”: origen y características de las escuelas italiana, francesa y española.

2.1. Evolución del concepto de maestro de canto

En España, al igual que en los principales países europeos, el concepto de maestro de canto sufrió una clara evolución. A principios del siglo XIX, debido a la influencia dieciochesca, los maestros de canto eran músicos en sentido completo que poseían amplios conocimientos de teoría musical, solfeo, armonía, composición, práctica instrumental y vocal. De esta forma, Fernando Palatín en su *Diccionario de música* (1818) incluía al maestro de canto bajo el nombre general de maestro de música, al que definía como “el que enseña a cantar, y a tocar los instrumentos músicos según las reglas del corte”.¹⁶⁵ A mediados del siglo XIX, Fargas y Soler da al término “maestro de canto” un concepto más preciso, detallando incluso cuáles son sus principales obligaciones con el discípulo:

[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 adquiriera un grado de flexibilidad igual en los fuertes y pianos, tan necesario para la entonación y a la extensión que se debe dar a cada sonido. Acostumbrar al discípulo a leer la música a primera vista; procurar que pronuncie y declame con claridad y corrección y, en fin, inculcarle la expresión verdadera y natural. Es necesario también que un maestro de canto conozca la parte práctica de la armonía para acompañar.¹⁶⁶

¹⁶⁵ Fernando Palatín, *Diccionario de música* (1818), p. 74.

¹⁶⁶ Antonio Fargas y Soler, *Diccionario de música* (1853), pp. 119-120.

A finales del siglo XIX, el concepto de maestro de canto se simplifica, siendo según Felipe Pedrell aquella persona que “enseña las reglas o ejercicios de emisión, vocalización, etc., y en general el arte del canto”, que no era poco.¹⁶⁷

La elección de un buen maestro de canto era y es crucial para el éxito o fracaso de la futura carrera artística del cantante. A la condición natural de poseer talento y voz para dedicarse al canto hay que unir la dirección de un profesor que sepa transmitir al alumno una buena base técnica y guiar correctamente la evolución de su voz. En este sentido se manifestaba el tratadista español Ramón Torras en su *Método de canto* (1894):

el que pretenda estudiar a conciencia tan bella asignatura, debe fijarse bien en el maestro a quien se confía, pues de ser este deficiente, no sólo se vería al cabo de algún tiempo de estudios y sacrificios, burlado de sus legítimas esperanzas, sino que su salud correría un riesgo seguro, pues una falsa enseñanza en la emisión de la voz, suele tener fatales consecuencias para la salud.¹⁶⁸

Existían todo tipo de opiniones respecto a las cualidades que debía poseer un maestro de canto. Uno de los debates más significativos, que aún se mantiene en la actualidad, giraba en torno a la idoneidad o no de que el maestro de canto hubiese sido un reconocido cantante. La teoría más defendida aseguraba que un buen cantante no siempre es un buen maestro; esta teoría ya fue compartida por tratadistas de todas las épocas, como Pietro Cerone (ca. 1566-1625), Pier Francesco Tosi (1654-1732) y Heinrich Panofka (1807-1887).

Según Cerone, todo buen maestro, además de contar con una metodología de enseñanza apropiada, debía poseer tres cualidades: sabiduría, experiencia y paciencia al enseñar y afirmaba con cierto humor que “por ser gracioso en el cantar, por tener buena voz, por ser hermano del Maestro de Capilla, por ser buen escribano, buen Gramático, buen Retórico, privado del Obispo, amigo del Conde, Marqués o Duque, o por otras cualidades de esta manera”, no se obtenía la condición de buen maestro.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Felipe Pedrell, *Diccionario técnico de la música* (1894), p.267.

¹⁶⁸ Ramón Torras, *Método de canto* (La Habana: el autor, 1894), p. 13.

¹⁶⁹ Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*, p. 74.

Para Tosi, no bastaba con saber cantar bien, además el profesor debía poseer unas cualidades docentes concretas,

A muchos les parecerá que todo perfecto cantante debe ser además un perfecto profesor, y no es así, porque su conocimiento (aunque grande) es insuficiente si no se acompaña de una comunicación fácil, de un método unido a la habilidad de quien busca aprender, de algún conocimiento en contrapunto, de enseñar aunque no se conozca la lección, y del inteligente talento de descubrir lo fuerte y de ocultar la debilidad de quien canta, que son las principales y las más necesarias enseñanzas. Un maestro con las mencionadas cualidades podrá enseñar. Con ello incita la vocación al estudio. Con las razones corrige los errores. Y con los ejemplos promueve el gusto a imitarlo.¹⁷⁰

Heinrich Panofka también defendía la importancia de ser un buen pedagogo antes que ser una gran cantante: “Por desgracia se elige en general por maestro cualquiera que cante y que después se ocupa con pocas lecciones a enseñar las arias. Pues ser solamente cantante no es un título suficiente para ser profesor de canto”.¹⁷¹

Por el contrario, otros tratadistas anteriores como Bénigne de Bacilly (ca. 1625-1690) habían defendido la necesidad de que los maestros de canto fuesen a la vez cantantes reconocidos: “un buen maestro debe antes que nada saber cantar y tener entonces bastante voz para hacerse escuchar, pues no se puede aprender el canto en los libros”.¹⁷²

¹⁷⁰ Tosi, *Opinión de cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, ed. italiana de Andrea della Corte (Torino: G. B. Paravia & C., 1933), p. 81: “A molti parrà che ogni perfetto vocalista debba essere perfetto insegnatore ancora, e non è così, imperciocchè quel suo intendimento, (quantunque grande), è insussistente se non è accompagnato da una facile comunicativa, da un metodo addossato all’abilità di chi cerca d’imparare, da qualche cognizione di contrappunto, dall’istruire in modo che non si conosca la lezione, e dall’ingegnoso talento di scoprire il forte e di coprire il debole di chi canta, che sono i principali e i più necessari insegnamenti. Un maestro che le sudeste qualità posspegga può insegnare. Con esse invita il desiderio allo studio. Colle ragioni corregge gli errori. E cogli esempi incita il gusto ad imitarlo”.

¹⁷¹ Enrico Panofka, *L’Arte del canto: vade mecum del cantante: teoria e pratica per tutte le voci* (Milán: G. Ricordi & C., 1853), Prefazione, p. 8: “Pur troppo disgraziatamente si sceglie in generale per maestro qualcuno cha canti e che s’impegni dopo poche lezioni a far apprendere delle arie. Ma l’essere solamente cantante non è un titolo sufficiente per essere professore di canto”.

¹⁷² Benigne de Bacilly, *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois* (Paris: Ballard, 1668), [s.p.]: “Un buon maestro di canto deve prima di tutto saper cantare ed aver quindi abbastanza voce per farsi sentire, dacchè non si può imparare il canto sui libri”.

Finalmente, algunos autores seguían una línea intermedia, como Vincenzo de Giorgio (1864-1948), discípulo de Manuel Patricio García, quien en su obra *Canto e cantante* (1891) manifestaba que aunque un maestro de canto no tenía por qué ser un gran cantante, sí debía poseer una voz bien educada y técnicamente perfecta:

Afirmando que el maestro de canto debe ser un cantante, no queremos decir que deba poseer una espléndida voz de teatro... Él ha de poseer una vocecita discreta, también limitadísima de volumen, aunque perfectamente educada, flexible, fácil, adaptada para manifestar y hacer comprender con el ejemplo al alumno las dificultades de la emisión y el modo de superarlas, además de fraseo y la pronunciación.¹⁷³

En general, los maestros españoles también destacaban la importancia de la elección de un buen maestro de canto y cómo el ser cantante no era garantía de poseer cualidades docentes; en este sentido Ramón Torras en su *Método de canto* (1894) afirmaba lo siguiente:

Todo alumno o principiante, precisamente porque desconoce los escollos del canto, cree que con facilidad puede obtenerse una buena enseñanza, mediante su asiduidad en los estudios; y suele entregarse ciegamente al primero que conoce o que le recomiendan como maestro; y es muy vulgar, por lo generalizada, la creencia de que sólo puede ser un gran maestro de canto, aquel que ha adquirido como cantante, cierta celebridad en la escena, sin comprender, en primer lugar, que no siempre aquella celebridad fue merecida y en segundo, porque aún siéndolo, no basta haber sido buen cantante para ser buen maestro; lo uno es distinto de lo otro. Para la enseñanza del canto se necesita poseer en absoluto la ciencia y saberla transmitir teórica y prácticamente, de modo que se necesitan especiales aptitudes para ejercer dicha enseñanza y la generalidad de los artistas de canto no suelen poseer estas aptitudes.¹⁷⁴

¹⁷³ Vincenzo de Giorgio, *Canto e cantanti* (Nápoles: Tipi Ruggiano, 1891), pp. 106-107: “Affermando che il maestro di canto debba essere un cantante, non vogliamo dire che egli debba possedere una splendida voce da teatro... Egli ha da possedere una vocetta discreta, anche limitatissima di volumen, ma perfettamente educata, pieghevole, facile, adatta a manifestare e far comprendere con l'esempio all'allievo le difficoltà dell'emissione e il modo di superarle, non che il fraseggio e la pronuncia”.

¹⁷⁴ Torras, *Método de Canto*, pp. 12-13.

Según José Valero era fundamental que el profesor supiera aplicar a cada uno de sus discípulos los ejercicios más idóneos “según las facultades físicas de cada persona, a fin de que lejos de perjudicar en lo más mínimo, se logre el objeto que se propone”.¹⁷⁵ En realidad, no existe un método universal para todos los cantantes; los principios técnicos idóneos para unos no necesariamente tienen por qué serlos para otros. El maestro debería elaborar un método personalizado para cada alumno, de manera que “el gran talento consiste en saber interpretar sus lecciones o ejercicios, y los que conviene aplicar a cada uno”.¹⁷⁶

El Marqués de Alta-Villa, en su *Método completo de canto* (1905), reivindicaba el protagonismo del maestro en la enseñanza vocal al declarar 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”. Y añadía, “el libro, el método, da una idea de las enseñanzas del profesor, y además contiene siempre una colección de buenos ejemplos para los jóvenes que acuden a recibir sus consejos”.¹⁷⁷ En este sentido, fueron muchos los maestros, como Antonio Cordero, que cuestionaron la utilidad de los métodos y tratados de canto y añoraban la época en la que no existían y la enseñanza vocal se centraba en la relación entre maestro y discípulo:

nunca se ha enseñado a cantar mejor que cuando no había métodos, ¿y por qué? Porque sólo los hombres que descollaban en todos los ramos o en los esenciales del arte, se atrevían a encargarse de la educación de los que aspiraban a ser cantantes. Estos maestros lo hacían con verdadero celo y entusiasmo artístico, perfectamente secundados por sus discípulos, cuyas voces eran mimadas por los primeros desde que les hacían entonar la primera nota del solfeo, hasta que después de años y más años de una esmeradísima educación artística se les daba de alta para ejercer su difícilísima profesión; día que jamás anticipaba el alumno por sí; sino que lleno de confianza y fe ciega en su director porque éste lo

¹⁷⁵ José Valero, *El Fénix*, “Sobre el canto”, nº 2 (13 de octubre de 1844), p. 11.

¹⁷⁶ José Valero, *El Fénix*, “Sobre el canto”, nº 2, p. 11.

¹⁷⁷ Marqués de Alta-Villa, *Método completo de canto* (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905), p. 19.

merecía, aguardaba sin quejarse a que le dijera: *ve[a]* *admirar al mundo*. Pero hoy ¿dónde están esos maestros?”¹⁷⁸

Según Antonio Cordero, un buen método de canto debía ante todo desarrollar y perfeccionar la voz, la sensibilidad y la inteligencia, que son las tres cualidades necesarias para ser cantante lírico profesional “y si este fuese debido a la pluma de un artista del teatro, práctico en el juego escénico, debería tratar también de la mímica aplicada a la ópera”.¹⁷⁹ Respecto a la voz, el autor del método debía orientar al lector en los siguientes aspectos: “la pureza de emisión, corrección de defectos y vicios, respiración, unión de registros, ligazón de los sonidos, *portamentos*, *attaco*, *dejo*,¹⁸⁰ articulación, *filatura*, vocalización simple, agilidad, notas de adorno, matices, fraseo sin palabras, vocales, consonantes, pronunciación de sílabas sueltas, y todo cuanto pueda contribuir a que la voz aparezca espontánea, amplia, sonora, homogénea y flexible”.¹⁸¹ En el apartado de la sensibilidad se trabajan las emociones, y al ámbito de la inteligencia pertenecen “el buen uso de la respiración, fraseo con palabras, cortes, prosodia, adornos postizos, géneros, transportes, y cuanto pueda ilustrar al principiante respecto a la ejecución material”.¹⁸²

2.2. Sistemas de enseñanza del canto

En términos generales, se puede hablar de dos sistemas de enseñanza del canto: el oficial y el privado. En España, a lo largo del siglo XVIII y hasta la fundación en 1830 del Conservatorio de Madrid, la formación vocal se desarrollaba en el ámbito religioso principalmente a través de las capillas de música, mientras que el repertorio

¹⁷⁸ Antonio Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, II/14 (1 de febrero de 1858), p. 107.

¹⁷⁹ Antonio Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, II/16 (15 de febrero de 1858), p. 123.

¹⁸⁰ “Dejo”, RAE, *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), <http://www.rae.es/> (consulta realizada el 17-02-2008), tercera acepción: “En el habla o en el canto, inflexión descendente con que termina cada período de emisión de voz”.

¹⁸¹ Antonio Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, II/16, p. 123.

¹⁸² Antonio Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, II/16, p. 123.

profano se estudiaba de forma privada con profesores particulares, en su mayoría italianos dada la afición por la ópera.

Una de las consecuencias de la desamortización de Mendizábal (1836) fue el cierre de capillas catedralicias, que durante siglos habían constituido el núcleo de conservación y enseñanza de la música vocal religiosa. Pese a que esta nueva situación afectó seriamente al repertorio sacro, el proyecto de instaurar en España un teatro lírico en el que se formasen sus propios cantantes no se vio afectado, pues las capillas musicales:

competían con los primeros conservatorios para el solfeo, instrumentación y composición, [y] no así para el canto. Los maestros de capilla, con muy pocas excepciones, no enseñaban ni bien ni mal el canto. Por eso los cantantes de nuestras iglesias eran tan buenos solfistas, ejecutaban tan fielmente sus respectivos papeles, en los que siempre hemos aventajado a los extranjeros.¹⁸³

En este sentido, la prensa se hizo eco de una demanda generalizada a las instituciones: la creación en España de centros oficiales de enseñanza del canto, además del Conservatorio de Madrid, que tratasen de suplir el vacío dejado por la desaparición de las capillas musicales. El maestro de canto Antonio Cordero fue el encargado de elaborar en 1843 el “Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia”. En este documento, que se hizo público a través de la revista *El Orfeo andaluz*, su autor advertía del declive musical en España “si no se crean estos institutos, en que puedan emplearse tantos y tantos profesores beneméritos que han quedado reducidos a la mendicidad. Sin ellos tendrán que emigrar a países extranjeros, o morir sumidos en la miseria, y entonces ¿qué será de nuestra música?”¹⁸⁴

Aunque este plan finalmente no se llevó a efecto, con la fundación del Conservatorio madrileño y, siete años después, del Conservatorio del Liceo en Barcelona, los cantantes españoles podían optar por una formación vocal oficial o privada. La primera ofrecía una educación musical más completa, pues se basaba en un plan de estudios que incluía materias como solfeo, declamación, italiano, armonía y

¹⁸³ A[ntonio] Fernández C[ordero], “Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia”, *El Orfeo andaluz*, II/13 (21 de marzo de 1843), p. 102.

¹⁸⁴ Fernández C[ordero], “Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto”, *El Orfeo andaluz*, II/13, p. 102.

piano. Sin embargo, la enseñanza oficial no gozaba de muy buena prensa, pues los alumnos del Conservatorio se veían obligados a recibir las clases de determinados maestros que ellos no habían elegido y que generalmente les eran impuestos por la directiva del centro, sin importar sus resultados docentes. Por el contrario, la enseñanza privada del canto permitía a los alumnos escoger un determinado maestro de reconocido prestigio; quizás ésta era la razón por la que al leer las biografías de muchos cantantes españoles se observa que tras iniciar su formación en el Conservatorio pronto lo abandonan para estudiar con un profesor particular concreto o una acreditada academia de canto. Por último, a los cantantes españoles siempre les quedaba la opción de viajar al extranjero para completar su formación con algún maestro de renombre, siendo los destinos preferidos Italia o Francia.

Otro aspecto de la enseñanza musical en el siglo XIX tenía que ver con la metodología empleada en las clases. Pedrell distinguía tres tipos de enseñanza musical:

Enseñanza musical individual. Aquella en que el profesor dedica su atención particular y sucesivamente a cada uno de los discípulos, haciéndoles repetir las lecciones y practicar ejercicios proporcionados al grado de instrucción que cada cual posea.

Enseñanza musical mutua. Método que consiste especialmente en encargar a los discípulos más adelantados, bajo la denominación de monitores o maestrinos, de hacer estudiar a los demás las lecciones que ellos acaban de dar con el profesor.

Enseñanza musical simultánea. La que consiste en dirigirse constantemente el profesor a la totalidad de los discípulos, o a una sección de éstos, haciéndoles practicar a todos al mismo tiempo iguales ejercicios.¹⁸⁵

Esta clasificación ya había sido propuesta con anterioridad por Parada y Barreto en su *Diccionario*, aunque a la enseñanza individual él la denominaba particular y además añadía un cuarto tipo de enseñanza musical por correspondencia, que “se practica por cartas o escritos, y solo tiene aplicación en los estudios de armonía y composición”.¹⁸⁶

En el siglo XIX, como sucede en la actualidad, en el canto generalmente se adoptaba la enseñanza musical individual, que permitía al profesor un mayor control del alumno. En estas clases solían practicarse diversos ejercicios de vocalización que se

¹⁸⁵ Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, pp. 154-155.

¹⁸⁶ Parada y Barreto, *Diccionario*, p. 136.

repetían progresivamente en distintas tonalidades, tratando de cuidar siempre una respiración adecuada. Estos *vocalizzi* tenían como objetivo la superación de determinadas dificultades técnicas en la emisión, producción y articulación de la voz. En niveles más avanzados y vencidas las posibles limitaciones vocales, las clases debían enfocarse más a la interpretación del repertorio, para lo que el profesor podía recurrir al tercer tipo de enseñanza, es decir, la simultánea, e incluso permitir la interacción entre sus discípulos en el caso de números de conjunto o concertantes de óperas y zarzuelas.

2.3. Clasificación por categorías de las obras relacionadas con el canto y su enseñanza

La enorme demanda de cantantes por los principales teatros europeos de ópera y las cada vez mayores exigencias vocales del repertorio decimonónico hicieron aumentar el interés por la enseñanza lírica, así como por nuevas investigaciones y metodologías docentes. Como consecuencia, durante todo el siglo XIX y de forma progresiva, en las principales capitales europeas aumentó el número de publicaciones relacionadas con el canto y su enseñanza. España no quedó al margen de este auge editorial, tal y como evidencia la gran cantidad de métodos vocales que se publicaron. En algunos casos se trataba de obras didácticas escritas por maestros españoles y en otros casos eran traducciones al castellano de tratados extranjeros. Para Antonio Cordero, estas publicaciones eran:

el archivo en donde se conservan las ideas de los hombres más eminentes y de los cuales se extraen cuantos datos necesita aquel que se dedica a una carrera científica cualquiera. En el arte del canto no bastaría con esto, porque desde la primera lección necesita el alumno aprender teórica y prácticamente a ejecutar por sí mismo lo que en su día hará delante de un público, tanto más exigente, cuanto más le cueste gozar de la habilidad de aquel.¹⁸⁷

En general, se podría hablar de “obras relacionadas con el canto y su enseñanza” publicadas en España en el siglo XIX, sin embargo, de forma más precisa, es posible elaborar la siguiente clasificación:

¹⁸⁷ Antonio Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, II/14 (1 de febrero de 1858), pp. 106-107.

- a. Obras vocales prácticas, también llamados *Vocalizzi* o *Solfeggi*.
- b. Obras vocales teóricas.
- c. Obras mixtas: incluían secciones prácticas y teóricas.
- d. Obras o manuales de fisiología e higiene vocal aplicada al canto.¹⁸⁸
- e. Otras obras relacionadas con el canto: Declamación, mímica, interpretación, oratoria, biográficas, historias de la ópera, opúsculos, diccionarios, artículos o reseñas periodísticas y diarios personales.

Un tipo de método práctico para el aprendizaje del canto fueron las vocalizaciones, denominadas también con las palabras italianas *vocalizzi* o *solffeggi*. La ejecución de estas piezas llegó a considerarse un arte, y así lo reflejó Fargas y Soler en su *Diccionario* al definir la vocalización como el “arte de dirigir la voz en el mecanismo del canto, por medio de ejercicios o solfeos que se ejecutan sobre una vocal”.¹⁸⁹ También

¹⁸⁸ En la segunda mitad del siglo XIX, los estudios e investigaciones sobre la voz profesional realizadas por médicos y fisiólogos franceses influyeron notablemente a otros países, entre ellos España. Las relaciones entre la medicina y el canto encontraron a su máximo representante en el maestro de canto Manuel Patricio García, fundamentalmente a través de sus trabajos sobre la voz cantada y, como no, a través de la invención del laringoscopio. Los nuevos métodos sobre la enseñanza del canto insistían en la necesidad de que los profesores tuvieran amplios conocimientos en anatomía y fisiología de los órganos de fonación. En España, sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, proliferaron las publicaciones, algunas de ellas traducciones, escritas por médicos especialistas en voz en las que se trataban temas relacionados con la higiene y el cuidado vocal, así mismo, se ofrecían “útiles” y, a veces, exagerados consejos sobre como prevenir enfermedades de la voz. Por orden cronológico, destacan las siguientes obras:

Stephen de La Madelaine, *Fisiología del canto*, trad. de Eduardo Domínguez (Barcelona: Imp. José Vilar y de Mas, 1845; ed. española de *Physiologie du chant*. París: Descoges, 1840).

Ricardo Botey, *Higiene, desarrollo y conservación de la voz* (Barcelona: Tipografía de La Académica, 1886).

Sir Morell Mackenzie, *La higiene de los órganos vocales: manual práctico para cantores y oradores*. (Madrid: Enrique Teodoro, 1888).

Faustino Barberá Martí, *Fisiología e higiene de la voz: lecciones pronunciadas en el Conservatorio de Música de Valencia, durante el curso de 1894-95* (Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1896).

[Dr.] Celestino Compaired, *Algunos consejos a los aficionados al canto* (Madrid: Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos, 1896).

Antonio García Tapia, *Manuel García: su influencia en la laringología y en el arte del canto* (Madrid: Nicolás Moya, 1905).

Eduardo Gómez Gereda, *Higiene de la voz: manual práctico para cantantes y oradores* (Madrid: Impr. Del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1906).

Victor Delfino, *Fisiología e higiene de la voz: el origen del lenguaje* (Barcelona: Feliu y Susana, 1909; Buenos Aires y México: Maucci Hermanos, s.d.).

Pierre Bonnier, *La Voz. Su cultura fisiológica: Nueva teoría de la fonación*. Conferencias dadas en el Conservatorio de Música de Madrid, traducidas por el Dr. Eduardo G[ómez] Gereda (Madrid: [Fortanet] Librería Gutenberg de José Ruiz, 1911).

Enrique O'Neill, *La voz humana* (Barcelona: Maucci, 1922).

José Calico, *La higiene de la voz y del cantante* (Barcelona: Cervantes, 1930).

¹⁸⁹ Fargas y Soler, *Diccionario de música*, p. 223.

Feliciano Agero ponía de manifiesto el carácter artístico de estos ejercicios, que se consideraban “el arte de entonar y medir, sin dar a los sonidos su nombre, sino por medio de una vocal que, por ser la que mejor se presta, es preferida la A”.¹⁹⁰

La utilidad de las vocalizaciones en la enseñanza del canto era y es incuestionable. Según Antonio Cordero, “el uso de ciertas piezas musicales, sin letra, para contribuir a la mejor enseñanza del arte de cantar bien, hace mucho tiempo que se ha adoptado universalmente como muy bueno”.¹⁹¹ Desde el siglo XVII y hasta la actualidad, compositores, cantantes y célebres maestros de canto han perfeccionado este recurso vocal, que permite al que estudia canto superar las dificultades técnicas que contienen determinadas piezas vocales; incluso “algunos de ellos han hecho expresamente y publicado colecciones más o menos aceptables de dichas melodías vocales y sin letra, las cuales en general han tenido gran aceptación en el mundo filarmónico”.¹⁹² Los autores de vocalizaciones tenían dos objetivos principales:

1º hacer practicar los diversos géneros del canto, abrazando también toda clase de dificultades mecánicas de los sonidos. [...] 2º ejercitar el órgano vocal en emitir con pureza y corrección todas las vocales, a fin de que no encuentren los discípulos entorpecimiento alguno en la pronunciación, al empezar el estudio de piezas con letra.¹⁹³

Las vocalizaciones presentaban diferentes niveles de dificultad técnica que se iban tratando de forma progresiva. Desde el punto de vista melódico, en los métodos de canto encontramos desde ejercicios sencillos, como pueden ser de emisión de una sola nota o de terceras, hasta ejercicios virtuosísticos que constituían en sí mismos piezas musicales y que se denominaban *vocalizzi di bel canto*. Según José Valero, estos últimos

son otro preparativo más inmediato para cantar; en esto ya no hay nada de pesadez ni de fastidio; todo es hermoso y halagüeño; ya se ven en juego los principios de que hemos

¹⁹⁰ Agero, *Vocabulario musical*, p. 63.

¹⁹¹ Antonio Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, *Las Bellas Artes*, Serie 2ª/9 (1 de julio de 1858), p. 102.

¹⁹² Antonio Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, *Las Bellas Artes*, p. 102.

¹⁹³ Antonio Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, *Las Bellas Artes*, p. 102.

hablado, con el sentimiento y la expresión; ya hay enlace en las frases, de modo que forman un canto seguido; en fin, es ya cantar pero sin palabras.¹⁹⁴

Los *vocalizzi* más famosos y recomendados en el siglo XIX eran los de los cantantes y maestros italianos Girolamo Crescentini, Giulio Bordogni y Luigi Lablache, entre otros.

2.4. Principales destinatarios de las publicaciones sobre el canto

Con el furor en España por la ópera italiana, creció la afición por aprender a cantar, especialmente entre los miembros de la alta sociedad. Esta, junto con la necesidad de dotar de artistas españoles los teatros del país, fue una de las causas que motivó el aumento de publicaciones relacionadas con la enseñanza del canto. Los tratados vocales solían ser demandados principalmente por los maestros y estudiantes de canto, los cantantes profesionales, los cantantes aficionados, los diletantes o amantes de la lírica, médicos especialistas en voz y, en general, cualquier persona que quisiera aprender a cantar. De todos ellos, los que más solían adquirir métodos de canto eran los cantantes aficionados.

En el siglo XIX, por lo general, el concepto de músico aficionado se fusionaba con el de diletante o *amateur* y designaba a

aquellas personas que, nacidas con un oído fino, y sensible a las bellezas de la música, no han podido cultivar estas disposiciones, pero que toda su vida han sido dominados por el gusto de este arte: que acuden con avidez a cuantos conciertos y espectáculos musicales pueden y que por un tacto natural y seguro se hallan en estado de juzgar con discernimiento de la música.¹⁹⁵

En realidad, los cantantes aficionados no hacían del canto su profesión y solían formar parte de la aristocracia y alta sociedad. En el siglo XIX, pertenecer a un estamento social elevado era incompatible con dedicarse profesionalmente a la escena lírica, sobre todo en el caso de las mujeres, por lo que grandes talentos se perdieron

¹⁹⁴ José Valero, *El Fénix*, “Sobre el canto”, nº 2 (13 de octubre de 1844), pp. 11-12.

¹⁹⁵ Melcior, *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 25.

viéndose limitados a lucir sus habilidades vocales sólo en recitales celebrados en salones privados y, por tanto, para un público reducido y selecto. Como afirmaba Melcior, esta clase de aficionados era la más numerosa “pues se encuentran con frecuencia en conciertos particulares aficionados de ambos sexos, que pueden rivalizar con los profesores más acreditados”.¹⁹⁶

2.5. La “Escuela de canto”. Origen y características de las escuelas italiana, francesa y española de canto

La primera referencia al término “escuela” en los diccionarios musicales españoles del siglo XIX, la encontramos en el *Diccionario de música* de Antonio Fargas y Soler. Según este autor, por escuela se entiende

ciertas inclinaciones que se manifiestan en las producciones del arte. [...] se dice también del arte del canto, o de tocar algún instrumento, y en este sentido tienen las mismas divisiones que en el arte de componer. Así se dice: tal cantor o instrumentista tiene la escuela francesa, italiana, &; o posee una buena o mala escuela.¹⁹⁷

Quince años después, Parada y Barreto, en relación a la composición, afirmaría:

La palabra escuela se toma en música por el estilo o manera particular que cada cual usa en la práctica del arte.-Escuela de música se dice también del estilo de aquellos que han seguido las huellas trazadas por un gran maestro; así, todos los que en sus composiciones han seguido el estilo de Rossini, pueden considerarse como pertenecientes a la escuela creada por este gran maestro. Se designa también con el nombre de escuela la reunión de todos los maestros de un país. Así se dice, *escuela italiana, escuela alemana, escuela francesa*. Estas tres escuelas principales han conservado cada una su carácter particular.¹⁹⁸

Además, Parada y Barreto unía los conceptos método y escuela, pues en su opinión, “de los cantantes, se dice que tienen buen método o buena escuela de canto, cuando poseen una buena vocalización, cuando demuestran un buen estudio, hecho en la

¹⁹⁶ Melcior, *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 25.

¹⁹⁷ Fargas y Soler, *Diccionario de música*, p. 79.

¹⁹⁸ Parada y Barreto, *Diccionario*, p. 140.

manera de articular, de frasear y de filar los sonidos, cuando guardan todas las propias de la emisión de la voz”.¹⁹⁹

Pedrell partía del concepto de escuela musical como “método, estilo, gusto peculiar de algún autor o compositor o de los de un pueblo o una nación, [...]estilo o manera particular que cada cual usa en la práctica del arte”.²⁰⁰ Cuando los especialistas hablan de dicho concepto se refieren al conjunto de principios técnicos que caracterizan la forma de emisión y producción de la voz en un determinado país o maestro, que sin duda está influenciada por el idioma empleado. Tradicionalmente, cada escuela de canto elaboraba o defendía su propio método de enseñanza. A partir del siglo XVIII, algunos maestros comenzaron a poner por escrito las bases técnicas y estilísticas que sustentaban sus escuelas de canto, siendo principalmente la italiana y, en menor medida, la francesa las que más influyeron en la manera de cantar en España durante el siglo XIX.²⁰¹

2.5.1. Escuela italiana de canto

El nacimiento de la ópera en Italia a finales del siglo XVI, determinó que surgieran allí las primeras y más importantes escuelas de canto, de ahí su importancia en la historia de la lírica.²⁰² Las escuelas italianas de canto más famosas se remontan a la segunda mitad del siglo XVII, destacando principalmente la napolitana y la boloñesa, aunque como afirmaba Hilarión Eslava existieron muchas más,

la de Fedi en Roma, la de Francisco Pistocchi en Bolonia, la de Francisco Redi en Florencia, la de José Fernando Brivio en Milán, la de Francisco Peli en Módena, la de José Amadori en Roma, y las de Domingo Gizzi, Nicolás Porpora, Leonardo Leo y Francisco Feo en Nápoles.²⁰³

¹⁹⁹ Parada y Barreto, *Diccionario*, p. 270.

²⁰⁰ Pedrell, *Diccionario técnico de la música*, p. 161.

²⁰¹ Sobre las escuelas nacionales de canto véase Richard Miller, *Nacional Schools of Singing. English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited* (Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, 2002).

²⁰² En la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII se editan en Italia las primeras publicaciones sobre el aprendizaje del canto. Obras como *Discorso della voce e del modo, d'a pparare di cantar di garganta senza maestro* (Nápoles, 1562) de Giovanni Camillo Maffei, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogno scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desdiera per cantare* de Giovanni Luca Conforto (Roma, 1593) y *Le Nuove Musiche* (Florencia, 1601) de Giulio Caccini establecen las bases de una larga tradición de tratados sobre “el arte de cantar”.

²⁰³ Hilarión Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 294.

De la famosa escuela napolitana de principios del siglo XVIII, representada por los *castrati* Nicola Porpora (1686-1768) y Domenico Gizzi (ca.1680-1745), no se conserva ningún tratado vocal, salvo algunos *vocalizzi* compuestos por Porpora.²⁰⁴ Sin embargo, de la no menos célebre escuela boloñesa fundada por Francesco Antonio Pistocchi, conocido como “Il Pistocchino” (1659-1726),²⁰⁵ sí han llegado hasta nosotros dos textos históricos que han tenido una gran influencia en la enseñanza del canto posterior: *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna, 1723) de Pier Francesco Tosi (1654-1732) y *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Viena, 1774) de Giovanni Battista Mancini (1714-1800).

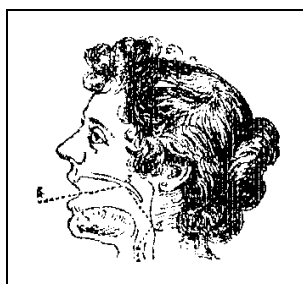
Básicamente, el objetivo de la escuela italiana de canto es la búsqueda de un sonido bello y sustentado en el *appoggio* de la voz. Las bases técnicas de su escuela son la impostación y proyección de la voz, el empleo de los resonadores, la unión y homogeneización de los registros, la flexibilidad y brillantez en la ejecución de las agilidades, las *fioriture* y demás adornos del canto, sin olvidar el gusto y la facilidad musical para improvisar. Vocalmente, la escuela italiana de canto se caracteriza por la búsqueda de una emisión de sonidos claros y abiertos en todas las vocales, a través de una colocación o impostación más trasera dirigida hacia el paladar blando. Según el maestro de

²⁰⁴ La escuela napolitana de canto está representada por dos grandes maestros: Nicola Porpora (1686-1768) y Domenico Gizzi (ca.1680-1745). De la escuela de Porpora salieron los más célebres cantantes de la época, como Carlo Broschi, llamado “il Farinelli” (1705-1782), Anton Hubert o Antonio Uberti, llamado “il Porporino” (1719-1783), Gaetano Majorano, conocido como “Caffarelli” (1710-1783) —pues también estudió con Caffaro— Felice Salimbeni (1712-1751), Caterina Gabrielli (1730-1796) y Giovanni Ansani (1744-1826), que sería maestro de Manuel Vicente del Popolo García. Por su parte, Domenico Gizzi en 1720 se dedicó a la enseñanza del canto, dirigiendo una escuela durante veinte años. Entre sus alumnos destacaron: Gioacchino Conti, conocido como “il Gizziello” (1714-1761), en honor a su maestro, Francesco Feo (1691-1761) y Angelica Sperduti, llamada “Celestina” (1728-1760), por las extraordinarias cualidades de su voz.

²⁰⁵ El fundador de la “escuela boloñesa” fue el castrato contralto Francesco Antonio Pistocchi, llamado “il Pistocchino” (1659-1726). Entre sus principales discípulos destacaron: Giovanni Battista Martini, conocido como Padre Martini (1707-1784), y Antonio María Bernacchi (1685-1756). Giovanni Battista Martini transmitió sus enseñanzas, entre otros, a Lorenzo Gibelli (1719-1812), que a su vez fue maestro de un joven Gioacchino Rossini, de Girolamo Crescentini (1762-1846) y de Giovanni Liverati (1772-1817). En concreto, Crescentini compaginó la carrera artística con la enseñanza del canto y fue autor de un tratado muy importante titulado *Raccolta di Esercizi per il Canto all'uso del Vocalizzo con Discorso Preliminare* (París: Imbault, ca. 1811); entre sus discípulos se encontraban cantantes tan famosos como Isabella Colbran, esposa de Rossini (1785-1845), Angelica Catalani (1780-1849), Giuseppina Grassini (1773-1850), Alexis de Garaudé (1779-1852), Giuseppe Curci (1808-1877) y Giuditta Pasta (1797-1865). Por otra parte, Antonio María Bernacchi fue maestro de Tommaso Guarducci (1720-1770) y Giovanni Battista Mancini (1714-1800), quien escribió el tratado *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Viena, 1774). Mancini fue profesor de Bernardo Mengozzi (1758-1800), autor del famoso *Méthode de Chant du Conservatoire de Musique* (París: Gravée par M.me Le Roy à l'Imprimerie du Conservatoire de Musique 1804).

canto Ramón Torras, esta escuela busca la emisión del sonido abierto, que es el que “queda retrasado en el paladar y es el que con preferencia se usa en Italia [...] y la posición de la boca es rasgada, sonriente y casi cerrada en toda su extensión” (véase Figura I.5).²⁰⁶ Como afirma el doctor Perelló, esta técnica “utiliza preferentemente los resonadores posteriores; ello le obliga a dirigir la voz hacia delante, creando así una gran cavidad de resonancia”.²⁰⁷

Figura I.5. Torras, *Escuela española de canto* (1905), p. 74: Ilustración de la emisión del sonido según la escuela italiana.²⁰⁸



Esta escuela defiende la existencia de tres registros en la voz: de pecho, medio o mixto y de cabeza, dependiendo del predominio de unos resonadores u otros, de manera que el canto es “redondo en el grave sin sombrear la voz, en el agudo la voz es clara y timbrada y suena libre, espontánea”.²⁰⁹ En definitiva, el objetivo principal de la escuela italiana de canto es la consecución del llamado “*aperto ma coperto*”, cuidando en todo momento una línea de canto *legata*, que en ocasiones hace sacrificar el texto en favor de la sonoridad.

La metodología de enseñanza empleada por los maestros italianos se basaba en la repetición y la constancia. Angelini Bontempi (1624-1705) en su *Historia musica* describió en qué consistía una clase de canto de la escuela romana:

[los maestros] obligaban a los discípulos a emplear una hora cada día en cantar cosas difíciles y fatigosas para que obtuvieran experiencia; otra hora en el ejercicio del *trillo*; otra

²⁰⁶ Ramón Torras, *Escuela española de canto* (Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó, 1905).

²⁰⁷ Dr. Jorge Perelló, Montserrat Caballé y Enrique Guitart, *Canto-Dicción (Foniatría estética)* (Barcelona: Editorial científico-médica, 1982), p. 163.

²⁰⁸ Torras, *Escuela Española de Canto*, p. 74: “Explicación de esta figura: núm. 1, punto de formación del sonido laríngeo y de donde sale; núm. 2, lugar de transformación del mismo; núm. 3, punto donde recibe su modificación; núm. 4, conductibilidad y salida del sonido”.

²⁰⁹ Perelló, *Canto-Dicción*, p. 163.

en lo concerniente a los pasajes [cambios de registro]; otra en los estudios de las letras y otra en las instrucciones y ejercicios del canto, bajo el oído del maestro y delante de un espejo, para acostumbrarse a no hacer algún movimiento inconveniente, ni de cintura, ni de frente ni de boca. Y todas estas eran las tareas de la mañana. Después del mediodía, se dedicaba media hora [a realizar] el contrapunto sobre el papel [partitura]; otra media hora en el contrapunto sobre el *canto fermo*; una hora en aprender y realizar en una obra [ejercicio] el contrapunto en la partitura; otra en los estudios de las letras, y lo que queda del día, en el ejercitarse en el sonido del clavicémbalo, en la composición de algún Salmo, o Motete, o *Canzonetta*, u otro tipo de cantinela obra, según el propio talento (ingenio). Y éstos eran los ejercicios ordinarios de aquel día en el que los discípulos no salían de casa [...]²¹⁰

En España también se conocía la actividad de la escuela italiana, descrita así por Hilarión Eslava:

En las famosas escuelas italianas del siglo pasado se daba a los jóvenes que se dedicaban al canto una educación extraordinariamente lenta. La paciencia y el tesón en el estudio eran tan admirables en el maestro como en el discípulo, y este proceder da siempre resultados satisfactorios, si se aplica a buenas organizaciones. Se detenían mucho tiempo en la emisión de la voz, hasta depurar los sonidos de toda inflexión gutural o nasal. Después de conseguido esto, emprendían los ejercicios que creían más convenientes para dar a la voz toda la fuerza posible, cuidando al mismo tiempo de conservar la emisión pura adquirida en los estudios anteriores. Dirigían también sus cuidados para extender todo lo posible los límites de la voz, tanto por la parte aguda como por la grave, por medio de ejercicios practicados con la doble mira de conseguir ese objeto y no fatigar demasiado los órganos del discípulo. Hacían un estudio serio y muy largo en igualar los sonidos de los diversos registros, y los de uno mismo entre sí. A todos estos estudios, incluso el de la

²¹⁰ Giovanni Andrea Angelini Bontempi, *Historia musica* (Perugia: Pe'l Constantini, 1695; edición actual, Geneve: Minkoff Reprint, 1976), p. 170: “Obbligavano i discepoli ad impiegare ogni giorno un’ora nel cantare cose difficili e malagevoli per l’acquisto dell’esperienza; un’altra nell’esercizio del trillo; un’altra in quello dei passaggi; un’altra negli studi delle lettere, ed un’altra negli ammaestramenti ed esercizi del canto, sotto l’udito del maestro e davanti ad uno specchio, per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente, nè di vita, nè di fronte, nè di bocca. E tutti questi erano gli impieghi Della mattina. Dopo il mezzo di s’impiegava mezz’ora nel contrappunto sopra la cartella; un’altra mezz’ora nel contrappunto sopra il canto fermo; un’ora nel ricevere e mettere in opera il contrappunto sopra la cartella; un’altra negli studi delle lettere, ed il remanente del giorno nell’esercitarsi nel suono del clavicémbalo, nella composizione di qualche Salmo, o Mottetto, o Canzonetta, o altra sorte di cantilena secondo il proprio genio. E questi erano gli esercizi ordinari di quel giorno nel quale i discepoli non uscivano di casa [...]”.

respiración, seguían los de la agilidad, afinación firme y segura, y el modo de bien ligar los sonidos. Después de todos los estudios dichos, que componían, digámoslo así, la parte mecánica del método, es cuando pasaban a ejercitarse en dar a la palabra cantada la mayor pureza posible, según las diferentes modificaciones que exigía la diversa expresión de ella. Tal era la enseñanza del arte del canto en las escuelas citadas.²¹¹

La tradición italiana de canto influyó enormemente en el resto de escuelas nacionales, debido sobre todo a la presencia de profesores de canto e intérpretes italianos en los principales teatros y centros de enseñanza. El establecimiento de estos maestros en distintos países alcanzó cotas insospechadas a lo largo del siglo XIX, como pone de manifiesto Fantoni en su *Storia universale del canto*, quien menciona la llegada de dichos profesores a países y capitales principales como “Moscú, París, Suecia, Dinamarca, Cracovia, Hungría, España (Madrid, Valencia y Barcelona), Lisboa, Praga, Berlín, Londres, Turquía, la India, Java, Filipinas, China, Nueva York, Nueva Orleans, Buenos Aires, Río de Janeiro, México y Australia”.²¹²

Aunque la escuela italiana fue la más importante e influyente, tuvo también detractores que la acusaban de “una gran guturalidad, calderones larguísimos, abuso de portamentos, exageración del vibrato, sonoridad exagerada y metálica, balidos, canto plañidero y quejumbroso, tendencia al bramido”.²¹³ En este sentido, Ramón Torras, defensor de la escuela española de canto, afirmaba “nunca me cansaré de repetir, que esto no es, ni nunca puede ser cantar, porque lo que en estas condiciones se realiza, sólo debe comprenderse entre las sonoridades del habla entonada; sin embargo, sirve para cantar en Italia y hasta tiene sus partidarios y admiradores”.²¹⁴

2.5.2. Escuela francesa de canto

El origen de esta escuela es en realidad incierto y en el siglo XVIII se vio influenciada por la tradición vocal italiana, dada la enorme presencia de maestros italianos de canto, algunos de los cuales incluso ocuparon plazas en el Conservatorio de

²¹¹ Hilarión Eslava, “Del canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/31(2 de septiembre de 1855), p. 242.

²¹² Gabriele Fantoni, *Storia universale del canto*, pp. 84-98.

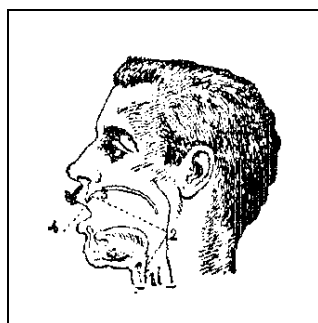
²¹³ Perelló, *Canto-Dicción*, p. 163.

²¹⁴ Torras, *Escuela española de canto*, p. 77.

París al igual que ocurrió en España.²¹⁵ A pesar de que en Francia la influencia de la ópera italiana, de sus intérpretes y profesores era indiscutible, en París se editaron dos tratados en los que se sentaban las bases de la técnica francesa: *L'Art du chant* (1755) de Jean Antoine Berard y *Traité général des éléments du chant* (1766) de Joseph Lacassagne.

En todas las técnicas nacionales influye mucho cómo se articula su idioma. La sonoridad nasal y las vocales cerradas propias de la lengua francesa influyen de forma notoria en la emisión cantada. En mi opinión, la escuela francesa busca la producción del sonido cerrado y delantero apoyado en la resonancia maxilar a través del paladar duro. Según Torras, el sonido resulta *cupo* o cerrado, pues al modificarlo “anticipan demasiado la colocación del sonido laríngeo transformado. La posición de la boca, aunque abierta en forma oval, no resulta” (véase Figura I.6).

Figura I.6. Torras, *Escuela española de canto* (1905), p. 78: Ilustración de la emisión del sonido según la escuela francesa.²¹⁶



Según Torras, esta emisión impide sonoridades naturales y sí permite las ampulosas y ahuecadas, pues “en estas teorías, jamás están bien clasificadas las voces; su timbre resulta oscuro y apagado, y la extensión se efectúa en dos registros, el cupo [pecho] y el falsete”.²¹⁷ Para la ejecución de los agudos en el repertorio francés es frecuente que los tenores empleen del falsete, en lugar del registro de cabeza. Para el Dr.

²¹⁵ Entre los tratados de canto franceses anteriores al siglo XVIII se encuentran: *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique* (París, 1678) de Jean Rousseau y *L'Art de bien chanter* de Bénigne de Bacilly (París, 1679), fundamentales para la interpretación, por ejemplo, de la música de Lully.

²¹⁶ Torras, *Escuela española de canto*, p. 74: Explicación de esta figura, “esta pertenece a las sonoridades cupas: del 1 al 2 y el 3, forma un ángulo agudo, y del 2 al 3 y el 4, resulta un ángulo obtuso”.

²¹⁷ Torras, *Escuela española de canto*, p. 78.

Perelló, “la escuela francesa busca mucho la claridad y nitidez de la articulación”.²¹⁸ Por tanto, a diferencia de la escuela italiana, la francesa otorga gran importancia a la dicción correcta del texto en perjuicio incluso de la emisión. A mediados del siglo XIX, los médicos fisiólogos franceses revolucionaron la respiración empleada en el canto al recomendar la intervención del diafragma en el canto, lo que afectó principalmente a la emisión de los agudos.

Una idea básica en la técnica vocal defendida por Torras era la necesidad de que el cantante concentrara al máximo su voz en el punto de ataque, pues “el sonido cuanto más se concentra más vibra”; esto era justo de lo que, según dicho maestro, adolecían las técnicas francesa e italiana, pues “mientras que la primera ahueca, la segunda abre; ambas *desconcentran* los límites del sonido laríngeo: la primera pasa los límites de la *enfocación* sonora, y la segunda no llega; debido a esta falta, resultan los sonidos *difusos*”.²¹⁹

Además, para el maestro Torras, una de las consecuencias más nefasta del uso de las técnicas italiana y francesa era que las voces femeninas abusaran, especialmente en las zonas de paso de la voz, del empleo del *falsete*, al que consideraba una sonoridad defectuosa. En España, sin duda, la escuela que más influyó en la enseñanza del canto lírico fue la italiana, a la que nuestros cantantes se adaptaron sin mucha dificultad, quizás por las similitudes del idioma. No obstante, a finales del siglo XIX, algunos maestros españoles como el Marqués de Alta-Villa defendieron a ultranza la adopción de la técnica francesa de canto por parte de los intérpretes españoles.

2.5.3. Escuela española de canto

La expresión “escuela española de canto” siempre se ha utilizado con cierta precaución, ya que frente a las reconocidas escuelas italiana y francesa, en España la interpretación del repertorio lírico fue unida desde un principio a una formación vocal operística. No obstante, considero que habría que distinguir entre:

- 1) “Antigua escuela española de canto” como tipo de canto autóctono, anterior a la influencia italiana y representado fundamentalmente en la forma de cantar de los intérpretes de tonadilla escénica. El valedor de esta forma tradicional de emisión

²¹⁸ Perelló, *Canto-Dicción*, p. 164.

²¹⁹ Torras, *Escuela española de canto*, p. 79.

vocal será “Don Preciso” en su obra *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*.²²⁰

Esta forma de cantar se volverá a emplear en el siglo XIX en los roles cómicos de zarzuela.

- 2) “Nueva escuela española de canto” como recepción y adaptación de la tradición vocal italiana a nuestras cualidades y características sonoras, que tendría su aplicación práctica en la forma de cantar la zarzuela. Este tipo de canto español será defendido por los tratadistas Antonio Cordero y Ramón Torrás.

A pesar de que la enseñanza del canto en España estaba monopolizada por las escuelas italiana y francesa, para algunos de nuestros maestros, como Cordero y Torras, siempre fue un objetivo principal la búsqueda o recuperación de la sonoridad autóctona y de nuestra propia tradición vocal. En este sentido, se manifestaba Torras:

Estas son las dos erróneas tendencias que con el nombre de escuela italiana y escuela francesa, predominan hasta hoy en el arte del canto, porque nadie ha venido a señalar sus defectos y a oponer a dichas deficiencias teorías, otra teoría natural y lógica, la única que señala los verdaderos rumbos que han de seguir los sonidos laríngeos para que el canto sea una verdad y una verdad la voz humana guiada por la ciencia y perfeccionada por el arte y la enseñanza.²²¹

Para Ramón Torras la escuela española de canto se basaba en las sonoridades laríngeas. El autor, tomando como base la Figura I.7, explicaba así el proceso de formación y proyección del sonido según esta emisión “española”: “el sonido tiene que ser dirigido con tendencia a las concavidades óseas, que existen entre el paladar y las fosas nasales, llamadas senos maxilares, [...] con la posición en forma de O, [...] de aparato resonante o caja acústica, para ampliar y modificar el sonido”.²²²

²²⁰ “Don Preciso” [Juan Antonio de Iza Zamácola], *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid: [s.d.], 1799 y 1802; 3ª ed. corregida y aumentada, Hija de Don Joaquín Ibarra, 1805).

²²¹ Torras, *Escuela española de canto*, p. 79.

²²² Torras, *Escuela española de canto*, p. 116.

Figura I.7. Torras, *Escuela española de canto* (1905), p. 97
Ilustración de la emisión del sonido según la escuela española.²²³



Esta escuela española de canto descrita por Torras debía ser heredera del estilo vocal empleado en nuestro repertorio en los siglos XVII y XVIII, caracterizado por una gran expresividad, gracia o dramatismo, dicción clara, predominio del registro de pecho, profusión de adornos y los llamados “quiebros”, “pasos” o “pasajes de garganta” para la interpretación de géneros como la tonadilla, la zarzuela y otros de carácter más popular.

3. El declive de la tradición española de canto a finales del siglo XVIII

Parecióme que cantaban demasiado de garganta
y que sus pasajes eran tan largos que hastiaban al fin.
No les faltaban hermosas voces,
pero su manera de cantar es deficiente y
casi nadie en España canta como en Francia e Italia.²²⁴

Con estas palabras y tras asistir a un concierto en Aranjuez, la viajera Condesa D’Aulnoy ponía de manifiesto que en España, a finales del siglo XVII, se cantaba de forma distinta a como se hacía en Italia o Francia. Y aunque reconocía la existencia en nuestro país de voces naturales bellas, el tono despreciativo de su discurso era evidente. En España, la buena disposición para el canto procedía de antaño, a lo que contribuía

²²³ Torras, *Escuela española de canto*, p. 97: “del nº 1 al 2, trayecto del sonido puro laríngeo simple; su línea de repercusión, se dirige hacia la pared faríngea, punto donde se transforma el sonido y se compone: al repercutir se dirige al nº 3, punto de su modificación y donde se amplía el timbre, claridad, sonoridad, suavidad y facilidad, pasando después al nº 4, o sea a la línea de conducción o conductibilidad, que llega fuera del orificio de la boca. [...]”; Torras, *Metodo de Canto*, p. 27: “La trayectoria numerada 1, 2, 3 y 4 puede simplemente reducirse a 1, 3 y 4 para vocalizar, pero no en la palabra o articulación cantada”.

²²⁴ Condesa D’Aulnoy, *Viaje por España en 1679 y 1680 y Cuentos feéricos*, 2 vols. (Barcelona: Iberia, 1962), vol. II, p.66.

“la suavidad de la lengua, y la hermosura del suelo a expresar y a producir ideas sublimes y agradables, útiles para ambos efectos”.²²⁵

Para la investigadora María Asunción Flórez, en el último cuarto del siglo XVI y durante el XVII eran “los actores-cantantes y, sobre todo, las actrices-cantantes las que protagonizaban el teatro musical de la época”.²²⁶ Continúa afirmando la autora que, según fuentes de la época, a sus dotes innatas se añadía el estudio y “un aprendizaje técnico como sucedía en Italia con las cantantes de ópera”.²²⁷ La llegada de las primeras compañías italianas de teatro a España a finales del siglo XVI y la presencia cada vez mayor de representaciones de ópera en los siglos XVII y XVIII, despertó en nuestro país un creciente interés por desarrollar una técnica de canto que respondiese a las nuevas exigencias vocales.²²⁸ La afición de los españoles al canto encontró en el género de la tonadilla su mayor manifestación, y en torno a ella

surgieron, como por ensalmo –esto ocurre siempre en el arte de la escena–, cantores y cantatrices que rivalizaban con los mismos cantantes italianos, principalmente en el género que éstos llaman *ligero*. [...] vistos los pasos de agilidad que prodigaron los compositores en las partes de soprano y tenor.²²⁹

Como el propio Bretón indicaba, aunque en las tonadillas “las pretensiones y forma son modestas, como digo, en punto de dificultad vocal, ceden muy poco algunas a las afamadas óperas italianas del tiempo; lo que revela que la enseñanza del canto debía de estar muy cultivada”.²³⁰ El nivel vocal alcanzado, en especial por las llamadas

²²⁵ [Sin autor], *Origen y progresos de las óperas, o sea Noticias filarmónicas* (Madrid: Imp. de Don Ramón Verges, 1828), p. 23.

²²⁶ María Asunción Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias*, p. 420.

²²⁷ Flórez, *Música teatral en el Madrid de los Austrias*, p. 420.

²²⁸ Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (Madrid: Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1917; ed. facsímil, Madrid: ICCMU Colección Retornos, 2004).

²²⁹ Tomás Bretón, “Bosquejo de la música en España hace un siglo”, *La Lectura Revista de Ciencias y de Artes*, VIII / II (Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1908, pp. 45-53), p. 47.

²³⁰ Tomás Bretón, “Orientación a nuestro arte lírico”, Segunda Conferencia. Conferencias Musicales leídas en el Ateneo de Madrid (Madrid: Imprenta de la Ciudad Lineal, s. XIX, en: Tomás Bretón, *La Ópera Nacional*, ed. facsímil (Madrid: Música Mundana, 1985), pp. 63-64.

“damas de cantado” de la tonadilla promovió que varias de ellas pasaran “a figurar en la ópera como muy notables cantatrices”.²³¹ Con estas palabras, Bretón aprovechaba para denunciar la decadencia del canto en su época, afirmando lo siguiente: “no conozco hoy ningún cantor español capaz de cantar bien lo que cantaban los entonces famosos Garrido y Briñoles”.²³² Sin embargo, aunque todos los autores coincidían en que los españoles poseían excelentes aptitudes naturales para el canto, en algunos casos no contaban con la técnica necesaria para desempeñar determinados papeles en las zarzuelas del siglo XVIII. Pese a esta carencia vocal, sin duda los cantantes españoles “con los conocimientos y escuela del día hubieran sabido desempeñar las composiciones más difíciles.”²³³

A lo largo del siglo XIX, la tradición española de canto coexistió con la implantación de la técnica italiana, aunque como declaró Melcior en su *Diccionario*

si en España se hubieran creado desde temprano escuelas de canto, no dudo que igualaríamos a las naciones que más fama han tenido. Las voces artísticamente buenas abundan en España y en su suelo han nacido las Garcías, las Correas, las Malibrán y mil otras notabilidades superiores en el canto pertenecientes al sexo femenino, y no hablo de las voces de hombres que serían largas de numerar, dejando para la historia el hacer mención individual de unos y de otros. Disposición hay en España para todo, sólo falta estímulo y protección. Esta protección y estímulo produciría una infinidad de profesores de canto e instrumental que nos ahorraría sumas inmensas que se salen de nuestra nación en cambio de gorgoritos más o menos perfeccionados.²³⁴

3.1. Colección de las mejores coplas (1799-1802) de “Don Preciso”: defensa de la tradición vocal española

El crítico y estudioso del folklore musical Juan Antonio de Iza Zamácola (1758-ca.1818), bajo el seudónimo de “Don Preciso”, recopiló una *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra,*

²³¹ Bretón, “Orientación a nuestro arte lírico”, p. 64.

²³² Bretón, “Orientación a nuestro arte lírico”, p. 64.

²³³ [Sin autor], *Origen y progresos de las óperas*, p. 31.

²³⁴ Melcior, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, p. 83.

incluyendo comentarios en defensa de la tradición vocal española.²³⁵ Esta obra, que se editó en dos tomos entre 1799 y 1802, coincidía en el tiempo con la publicación en Madrid de *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* (1799) de Miguel López Remacha, obra que considero el primer tratado español de canto lírico de clara influencia italiana.²³⁶ Dos fuentes tan dispares aparecían en un momento en el que la ópera italiana estaba relegando a un segundo plano a géneros tan españoles como la tonadilla e incluso a nuestro propio folklore. Los comentarios de “Don Preciso” son particularmente elocuentes acerca de la situación musical conflictiva que se vivía en aquellos momentos.

Tomo I de Colección de las mejores coplas (1799-1802).

Según Don Preciso, en un pasado próximo “podíamos los Españoles desafiar con nuestras propias canciones y bailes a cualquiera nación que hubiese creído tener preferencia sobre las demás”.²³⁷ Esta situación había sido provocada por la desidia de nuestros propios músicos, quienes “dieron en ensalzar la música de ópera y despreciar la nuestra, en tanto grado, que a muy pocos tiempos vimos ya mirar como un anticuario ridículo a todo aquel que se dedicaba a componer seguidillas, tiranas u otras canciones Españolas”.²³⁸ Lo más grave, refería el autor, era que se llegó a imponer entre los músicos españoles la norma de que en sus academias “**ninguna pieza se cantase en Castellano**, ni menos se presentase cosa que oliese a composición de profesor Español, so pena de ser tratado el que lo intentase de hombre ordinario y de poco gusto”.²³⁹ Lo contradictorio era que “el Español que no bostezaba al oír sus lánguidas y desabridas

²³⁵ Sobre Juan Antonio de Iza Zamácola, véanse: Natividad Nieto Fernández, *La obra de Juan Antonio de Iza Zamácola* (Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1989) y “Zamácola y Ocerín, Juan Antonio [Juan Antonio de Iza Zamácola y Ocerín], *DMEH*, vol. 10, pp. 1081-1082; M^a Carmen García-Matos Alonso, “Un folclorista del siglo XVIII: «Don Preciso»”, *Revista de Musicología* IV/2 (1981), pp. 295-308. “Don Preciso” [Juan Antonio de Iza Zamácola], *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid: [s.d.], 1799 y 1802; 3^a ed. corregida y aumentada, Hija de Don Joaquín Ibarra, 1805; ed. facsímil, Córdoba: Demófilo, 1982).

²³⁶ Miguel López Remacha, *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* (Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799).

²³⁷ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 15.

²³⁸ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 16.

²³⁹ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 16.

Arias, era porque procuraba dejar el puesto”.²⁴⁰ Don Preciso, en un discurso de claro corte nacionalista, criticaba enfurecido la hipocresía e ignorancia de los músicos españoles que trataban de demostrar su predilección por la ópera italiana y sus artificios vocales:

No creo que pueda llegar a más la fatuidad de unos hombres que pretenden revestirse con el título de profesores de música. ¡Miserables! ¿qué no podremos decir de vuestra ignorancia y estupidez, cuando vemos que preferís para cantar en nuestras Iglesias ese hediondo surtido de arias Italianas, con que estáis horas enteras haciendo gorgoritos y enjuagatorios capaces de dar náuseas al estómago más robusto? ¿cómo queréis que los Españoles tan severos en sus costumbres, como amantes de los usos de su nación, os respeten como profesores de música, si no ven entre vosotros sino hombres estúpidos que pretenden debilitar su carácter con el mezquino lenguaje y lánguida música de los Italianos?²⁴¹

Para el autor, una “detestable moda” había sido la causa de que al calar del todo las composiciones italianas en el público español, nuestros músicos “tomaran el abominable partido de hacer una ridícula mezcla entre su música y nuestra poesía lírica”, creando las primeras zarzuelas.²⁴² Esto provocó la desaparición de un género popular tan propio como la tonadilla, “que a pocos días de oírlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados, [pues] el único barómetro para saber si al público le agrada la música que oye, es el que al salir del espectáculo la vaya cada uno rumiando o tarareando entre sí hasta su casa”.²⁴³ Don Preciso era consciente de los perjuicios y enemistades que podían traerle estas afirmaciones, sin embargo, seguía manteniendo la necesidad de que los españoles continuaran cantando seguidillas, polos, tiranas y otros cantos nacionales. Esta afición y por tanto la forma de cantar e interpretar los géneros españoles, según el autor, sólo se conservaba en algunos jóvenes movidos más por el sentimiento que por la novedad y en la gente del pueblo, que empleaban dichos cantos como medio de diversión en su tareas diarias.

²⁴⁰ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 16.

²⁴¹ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 16.

²⁴² Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 16.

²⁴³ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 17.

Desde las páginas de *Colección de las mejores coplas*, se denunciaba la pérdida de la tradición española de canto. Los intérpretes de nuestro repertorio ahora se caracterizaban por una emisión forzada hacia los extremos, de resonancia laríngea en todos sus registros y sobrecargada de adornos y “gorgoritos” injustificados desde el punto de vista musical y expresivo. Así explicaba el autor este “estilo grosero”:

aquel hábito grosero que han contraído forzando la voz a que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorgoros y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra música, hace decaer su mérito hasta el desprecio; porque ¿quién habrá que pueda sufrir con paciencia a un hombre de estos, que sudando a chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos? ¿Quién puede resistir aquel continuo castañeteo de la mandíbula inferior cuando canta? ¿Quién puede oír sin desazonarse aquellos furiosos relinchos, con los cuales se está desgañitando el infeliz oras enteras?²⁴⁴

Don Preciso, que reconocía no poder resistir esa degeneración de la técnica española de canto, consideraba que la solución estaba en que los intérpretes buscaran una mayor expresividad y tomaran conciencia de que “el objeto principal de un buen cantante debe ser el de pronunciar clara y distintamente la letra, sin cuyo requisito la voz sola no es más que un instrumento de la orquesta que nada dice al corazón”.²⁴⁵ Era necesario devolverle a nuestro canto su carácter noble y la gracia de nuestra música nacional.

Tomo II de *Colección de las mejores coplas* (1799-1802).

En este volumen, Don Preciso se dirigía directamente a aquellos músicos que demostraban estar deslumbrados por el italianismo en perjuicio del género nacional. Para ellos era el siguiente discurso:

Un aria para los oídos Españoles es la cosa más insignificante e insulsa. Nuestra lengua no puede admitir jamás la música lánguida y fría de un recitado sin compás, ni el asqueroso desarreglo con que el compositor juega a la pelota con la

²⁴⁴ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, pp. 21-22.

²⁴⁵ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 22.

poesía, incluyendo tan pronto un mismo verso al principio como al fin, siguiéndose de aquí el haber de trocar enteramente los afectos de la música. De este absurdo ha nacido que habiendo hecho vmds. estragar el gusto público, ya no atienden las gentes a otra cosa para decidir de primorosa cantarina a cualquiera mujer y llenarla de aplausos, sino a observar si ha vencido muchas dificultades, dándose por contentas de no haber entendido la letra, con tal que hayan complacido su oído con algunos gorgoritos, carrerillas o volatas, que es lo que compone en el día todo su gusto.²⁴⁶

Para el autor, los cantantes que basan su interpretación en ejecutar complicados gorjeos, volatas o carrerillas [escalas con agilidad] e insólitos pasos de escalas, no pueden transmitir sentimiento alguno ni llegar al público, ya que todo su mérito está en un aprendizaje mecánico.

¿A quién no ha de dar risa el ver a un profesor de estos cantar una aria seria, arrojar de cuando en cuando un profundo suspiro, poner los ojos en blanco, respirar con fatiga, y hacer otras mil contorsiones ridículas para demostrar al auditorio que se halla el pobrete traspasado del dolor, o de la ternura que siente su corazón en aquel instante?.²⁴⁷

Según Don Preciso, la belleza de la melodía radica en la sencillez y en una pronunciación clara que haga resaltar la expresividad y el sentimiento del texto. No se trata de complacer el oído, sino el corazón. Si los franceses ya comenzaban a defender su propia identidad musical, superando el obstáculo de su lengua “¿por qué los Españoles no podríamos hacer lo mismo, y aún algo más, cuando tenemos un lenguaje armonioso, lleno de majestad, y una organización decidida para el canto?”²⁴⁸ El problema no está en la calidad de nuestros maestros, que no desmerecen a los de otras naciones, sino en su tendencia a dejarse arrastrar por las modas extranjeras, a lo que también solía sumarse la actitud despreciativa de nuestros cantantes, a los que el autor les dedicaba estas palabras:

²⁴⁶ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo II, p. 212.

²⁴⁷ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo II, p. 213.

²⁴⁸ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo II, p. 215.

Y vdms. Señores *músicos cantantes y ejecutores*, por cuyo conducto el público Español ha ido insensiblemente corrompiendo su gusto nacional, corran de una vez el velo a la ilusión y ceguedad en que han vivido hasta ahora, y destierren vdms. de su idea toda música complicada y estrepitosa que nada dice al corazón, admitiendo en adelante los dulces y sencillos sonidos que sólo sirvan para dar mayor sentimiento y expresión a la poesía que se canta.²⁴⁹

El objetivo de esta *Colección de las mejores coplas* que forman parte de nuestro repertorio era “restablecer en España la música nacional, y de apartar cuanto sea posible de nuestra vista la italiana, que no puede producir otro efecto que el de debilitar y afeminar nuestro carácter”.²⁵⁰ De esta forma, “Don Preciso” reivindicaba la antigua tradición española de canto que estaba siendo sustituida por la técnica italiana de emisión de la voz.

3.2. La “Escuela de cantar Tonadillas” fundada en 1790 por Blas de Laserna (1751-1816) frente a la enseñanza italiana en las Academias privadas

En la España del siglo XVIII la tonadilla era el género escénico por excelencia.²⁵¹ En su entorno surgieron grandes figuras del canto, llamados “cantores y cantatrices que rivalizaban con los mismos cantantes italianos, principalmente en el género que éstos llaman *ligero*. [...] vistos los pasos de agilidad que prodigaron los compositores en las partes de soprano y tenor”.²⁵² Bretón siempre mantuvo que las tonadillas no desmerecían en la técnica a las óperas de su tiempo “si bien contenid[as] en más pequeños límites, y que lo que les falta de sentimentalismo, puesto que los asuntos eran eminentemente cómicos y aún grotescos, les sobra de gracia y satírica intención”.²⁵³

²⁴⁹ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo II, p. 218.

²⁵⁰ Don Preciso, *Colección de las mejores coplas*, Tomo I, p. 22.

²⁵¹ Sobre la tonadilla escénica, véase la clásica obra de referencia de José Subirá, *La Tonadilla escénica*. 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-29).

²⁵² Tomás Bretón, “Bosquejo de la música en España hace un siglo”, *La Lectura Revista de Ciencias y de Artes*, VIII/II (Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1908, pp. 39-53), p. 47.

²⁵³ Bretón, “Bosquejo de la música en España hace un siglo”, p. 47.

Los intérpretes de tonadilla recibían la denominación de “actrices y actores *de cantado*” y, según Bretón, era común que iniciasen su carrera artística como terceras y cuartas damas y galanes.²⁵⁴ En la primera época de la tonadilla y durante mucho tiempo, Subirá asegura que “la formación musical de los cantantes era nula en muchos casos. Los intérpretes aprendían las obras de viva voz, a fuerza de repetirlas acompañadas al clave”.²⁵⁵ La evolución compositiva del género, cuyas partes de cantado se van complicando, suben su nivel técnico y comienzan a escribirse, como sucedía en la ópera, “teniendo en cuenta las aptitudes vocales del actor o actriz a quien se encomendaba la ejecución en cada caso”, eso sí, siempre con posibilidad de revisión en el caso de que la cantase otro artista.²⁵⁶

Con el tiempo, para cantar bien este género, la educación vocal se hizo indispensable, de hecho, esta enseñanza del canto estaba muy extendida en España, aunque pasase desapercibida bajo la sombra de la técnica italiana. Gracias a tonadillas como *El maestro de música* de Antonio Rosales (siglo XVIII), sabemos que una base esencial en el aprendizaje de este género era realizar ejercicios de solfeo antes de cantar.²⁵⁷ Además, si unimos las dificultades vocales con la importancia dada a la interpretación, los intérpretes de tonadilla, debieron contar con una sólida e integral formación artística. En relación a este tema, Subirá cita la letra de una pieza conocida como “la tonadilla de la Duquesa de Alba”, compuesta por Blas de Laserna (1751-1816) e interpretada por la tonadillera Mariana Raboso, quien destacaba por sus cualidades escénicas:

*Si para cantar tonadas
bastase con la afición,
ninguna otra cantara
más tonadillas que yo.*

²⁵⁴ Bretón, “Bosquejo de la música en España hace un siglo”, p. 47: “Brillaron, cuando el género llegó al maximum de su desarrollo, multitud de artistas de ambos sexos: María Antonia Vallejo y Fernández (*la Caramba*), Nicolaza Palomera, Catalina Tordesillas, Polonia Rochel, Joaquina Arteaga, Petronila Morales, María Pulpillo... Miguel Garrido, Sebastián Briñole, Tadeo Palomino, Vicente Camas, Mariano Querol y cientos más”.

²⁵⁵ Subirá, *La Tonadilla escénica*, Tomo II, p. 367.

²⁵⁶ Subirá, *La Tonadilla escénica*, Tomo II, p. 368.

²⁵⁷ La tonadilla a tres *El maestro de música* de Antonio Rosales trata de la enseñanza que un maestro de cantar daba a sus discípulas. En Subirá, *La tonadilla escénica*, Tomo I, p. 271: “Después que las dos alumnas han solfeado un poco, los tres personajes de la obra anuncian, cantando, aquello que inmediatamente va a ser materia de estudio, expresándose así: Y vamos estudiando / la tonadilla nueva”.

*Más quiere destreza,
gracejo y primor,
y sobre mil sales,
una buena voz.
Todo esto señores,
no lo tengo yo.
Por eso recelo
cualquier ocasión,
y a vista de ustedes
me ocupa un temor
que me priva toda
la respiración.*

Considero que es en la interpretación técnica de la tonadilla en la que se debe buscar la esencia de la escuela española de canto. Uno de los promotores de la conservación de nuestra tradicional forma de cantar fue el compositor de música escénica Blas de Laserna, quien con el objetivo de salvaguardarla de la influencia italiana proyectó en 1790 la constitución de una escuela para formar cantantes de tonadillas, aunque finalmente la propuesta no dio resultado.²⁵⁸ Subirá relataba así su proceso de creación: “[Laserna] elevó en 17 de mayo un Memorial, proponiendo la creación de una escuela de cantar tonadillas paralela, en cierto modo, a otra que, para la enseñanza de la música italiana, tenía establecida don Cristóbal Andreosi”.²⁵⁹

Cada vez más los cantantes españoles demandaban una enseñanza de la técnica italiana, lo que les permitía acceder a los teatros europeos y desarrollar una carrera internacional. Como señala Subirá, una de las más famosas fue la Academia del empresario y músico teatral Cristóbal Andreozzi, violín de la Real Cámara y Capilla y perteneciente a una familia relacionada con la lírica.²⁶⁰ El 17 de mayo de 1790, Laserna,

²⁵⁸ Sobre Blas de Laserna, véase Fernando J. Cabañas Alamán, “Laserna Nuevas, Blas de”, *DMEH*, vol. 6, pp. 776-779.

²⁵⁹ Subirá, *La tonadilla escénica*, Tomo I, p. 203.

²⁶⁰ Subirá, *La tonadilla escénica*, Tomo I, pp. 203-204: “A la sazón varios miembros de la familia Andreozzi prosperaban en Madrid. Los hermanos Cayetano y Cristóbal se destacaron, respectivamente, como compositor y maestro de los Caños, el primero, y como empresario y músico de las compañías de los Sitios Reales, el segundo. La esposa de aquel era la notable cantante Ana Andreozzi, y actuó como primera dama de ópera bufá en los Caños. La esposa del segundo era la famosa Catalina Tordesillas, de origen italiano, que cantando tonadillas alcanzó gran celebridad. Cristóbal Andreozzi desempeñó, durante algunos años, el puesto de primer violín en la Compañía de Ribera, y en 1789 percibió nueve mil reales como ‘maestro de música agregado a los teatros’. En virtud de este nombramiento, que le había conferido Su Majestad, debería enseñar tres o cuatro discípulos; y en 3 de marzo ofició al corregidor Armona prometiendo que le dará cuenta de los adelantos realizados por sus alumnos. Debía de estar muy

tomando como modelo la Academia del maestro italiano, remitió por escrito a la Secretaría del Señor Corregidor un Memorial sobre la creación en Madrid de una Escuela de cantar tonadillas, en el que afirmaba: “así como don Cristóbal Andreosi propuso justamente la enseñanza de sus discípulos en la Música Italiana y se logra el aprovechamiento, me lisonjeo que por el medio insinuado se verificara el de la Música Española, no menos útil que aquella en nuestros teatros”.²⁶¹

Laserna comenzaba su Memorial recordando a las autoridades el entusiasmo con el que el público español asistía a los teatros a escuchar tonadillas, pese a que su precaria situación no favorecía que saliesen nuevas partes de cantado o intérpretes de dicho género, además “las que vienen a Madrid de compañías extrañas, o padecen mil defectos o carecen de principios y método que es el Norte signo de acierto”.²⁶² Los problemas se incrementan cuando los maestros españoles sólo pueden ocuparse de enseñar las tonadillas que se van a cantar en determinada función

y juntándose a la estrechez del tiempo la numerosidad de individuos, resulta el no tener lugar suficiente para corregir cuidadosamente los defectos que encuentra, y esto produce que los autores que han contraído vicios anteriormente no dejen nunca los resabios a que se han habituado, y lejos de adelantar atrasan, con grande perjuicio de la diversión pública y concurrencia a los teatros.²⁶³

En el Memorial de 1790, Laserna incidía en las ventajas de contar con maestros dedicados a enseñar la manera de cantar e interpretar tonadillas, poniendo como ejemplo los progresos y éxitos logrados por sus propios alumnos, como María Pulpillo, Joaquina Arteaga y Francisca García. Pero también advertía que en la práctica la mayoría de los “actores y actrices de cantado” no habían estudiado con maestros, por lo

considerado como músico entre las altas clases de la sociedad madrileña, pues ya en 1781 figuraba en la nómina de los que a su servicio tenía la Condesa-Duquesa de Benavente, que era una dama de acrisolados fervores filarmónicos”. Sobre los hermanos Gaetano y Cristóbal Andreozzi, y el contexto musical de la época, véase Juan Pablo Fernández-Cortés, *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española* (Madrid: SEdeM, 2007).

²⁶¹ Subirá, *La tonadilla escénica*, Tomo I, “Apéndice IX: Memoriales de Laserna en relación con una ‘Escuela de cantar Tonadillas’”, p. 317.

²⁶² Subirá, *La Tonadilla escénica*, p. 316.

²⁶³ Subirá, *La Tonadilla escénica*, p. 316.

que “a pesar de la superioridad de su genio y feliz disposición, es muy poco lo que adelantarán y por esto carece Madrid de buenas partes de cantado, pudiendo tenerlas con abundancia si se encontrara la suficiente instrucción”.²⁶⁴

Expuestos los anteriores argumentos, Laserna proponía en firme su proyecto de fundar una Escuela para cantar tonadillas, basándose en los seis artículos siguientes:

1º Deberá formarse una escuela de cantar Tonadillas que corra a mi cargo, y entre los alumnos que la compongan serán privilegiados los hijos y parientes de cómicos en iguales circunstancias, y de éstos los representantes en Madrid, y de ellos los que tengan mejor disposición.

2º A fin de evitar confusión y de que se participe mejor de la doctrina, serán los discípulos seis: dos muchachos y cuatro muchachas de correspondiente edad, pues de este modo se proporcionará mejor el adelantamiento.

3º En las horas que se señalen de lección se les instruirá tanto en el método de cantar Tonadillas como en lo relativo a la acción y el modo de presentarse que ha de observarse en los Teatros, verificando su ingreso en las Compañías.

4º Cuando algún alumno se halle ya habilitado será propuesto para reemplazar las vacantes que resulten en la formación de las compañías, precedido en correspondiente examen y aprobación.

5º En cualquiera caso que se halle alguna plaza vacante los pretendientes dirigirán sus Memorias al Señor Corregidor, quien dispondrá que formen un examen los que les parezca e informando yo de su aptitud se podrá elegir con seguridad el sujeto más idóneo.

6º Cuando los alumnos más adelantados tengan aprendida alguna pieza de música sería muy conveniente la ejecuten en el Teatro, porque así, a más de conseguir mayor número de entradas, se logre que pierdan el temor y se acostumbren al despejo y soltura teatral y no contribuirá poco al mejor éxito el que se premie de algún modo para excitar su estímulo y hacerles más amable la aplicación.²⁶⁵

Sólo con el cumplimiento de estos seis apartados bastaba, según Laserna, para que los teatros españoles se abasteciesen de “partes utilísimas de cantado, procurando al mismo tiempo la subsistencia a los hijos de tantos cómicos que han desempeñado sus

²⁶⁴ Subirá, *La Tonadilla escénica*, p. 316.

²⁶⁵ “Subirá, *La tonadilla escénica*, p. 317.

obligaciones con celosa puntualidad”.²⁶⁶ En realidad, lo único que solicitaba Laserna era que las autoridades españolas prestasen la misma atención a la enseñanza de la música escénica nacional, en este caso la tonadilla, que a la de la ópera italiana, que con la academia de Andreozzi ocupaba un lugar privilegiado, pues “así como don Cristóbal Andreozzi propuso justamente la enseñanza de sus discípulos en la Música Italiana y se logra el aprovechamiento, me lisonjeo que por el medio insinuado se verificara el de la Música Española, no menos útil que aquella en nuestros teatros”.²⁶⁷

El Memorial del proyecto de Laserna concluía con las siguientes palabras dirigidas a la Secretaría del Señor Corregidor: “Si V. S. encuentra el proyecto útil, por mi parte procuraré esmerarme en realizar las ventajas que se proponen, dejando a su prudente consideración la recompensa que me contemple digno, siendo la que más anhelo el que me comunique sus reverentes preceptos”.²⁶⁸

Desafortunadamente, el fervor por la ópera italiana y el desinterés y la falta de protección por las autoridades de la tonadilla, motivaron que tal proyecto quedase sin realizar, como se pone de manifiesto en el siguiente fragmento de un Memorial de Laserna dirigido a la Junta de Formación el 1 de marzo de 1792:

En el año de noventa propuse el proyecto que original existe en la Secretaría del Señor Corregidor para la formación de una Escuela de cantar Tonadillas en que ofrecía enseñar seguidamente dos muchachos y cuatro muchachas con el fin de que se sacaran partes de útiles para el Teatro y no padeciese atraso que se experimenta en el día..., pero no tuvo efecto dicho proyecto.²⁶⁹

Según Subirá, la verdadera razón del proyecto de Laserna para fundar una Academia en la que se enseñase a cantar al estilo español fue la de “oponerse al influjo musical italiano difundido por la Academia de Andreozzi”.²⁷⁰ Es lógico que Laserna quedase decepcionado ante tal desprotección del género nacional, pero continuó

²⁶⁶ Subirá, *La tonadilla escénica*, p. 317.

²⁶⁷ Subirá, *La tonadilla escénica*, p. 317.

²⁶⁸ Subirá, *La tonadilla escénica*, pp. 317-318.

²⁶⁹ Subirá, *La tonadilla escénica*, p. 318.

²⁷⁰ Subirá, *La tonadilla escénica*, Tomo I, p. 226.

compaginando la composición con la enseñanza del canto en las compañías de las que se hacía cargo. En un Memorial de 30 de abril de 1808 se informaba de los jóvenes que habían estudiado el método de cantar tonadillas en la escuela del maestro Laserna, entre los que destacaban: Sebastián Bertili, Antera Baus, Julián Lanzarote, Matías Cobo, Concepción Lledot, Gregoria Alverá, Manuel Fernández; María del Rosario, Antonia Mas, María Bargas, María Pallés y Patricio Villaverde, estos dos últimos aficionados.²⁷¹

Aunque en 1807 Laserna figuraba como compositor de la compañía del Príncipe, tres años después se anunciaba en el *Diario de Madrid* (29 de mayo de 1810) como maestro de música y canto a “niños de uno y otro sexo a los cómodos precios de un real de vellón, a los que sólo aprendan música, y de dos a los que se dediquen a tocar el fortepiano y estudiar para cantar en el teatro; bien entendido que los niños darán lecciones separados de las niñas”.²⁷² En este anuncio, Laserna también se ofrecía para copiar

toda clase de música, como son Solfeos de Rodolfe, los de Italia por Leo, Hasse, Durante, Scarlatti, Porpora, Mozzani, Caffaro, etc.; sonatas, conciertos y sinfonías de piano, todo de los mejores autores; arias, dúos y polacas con toda orquesta, canciones para piano y guitarra de todas las operetas que se han ejecutado en esta corte; tonadillas, tiranas, boleras, óperas, operetas, los dúos de Asioli, y música para flauta, violín y clarinete.²⁷³

Según Subirá, estas tareas eran impropias de “un compositor que durante no pocos años había compartido con Esteve la supremacía de la música teatral española, y que a la jubilación de éste la mantuvo con igual firmeza, sin que le hicieran sombra sus colegas Moral, Bustos, Acero, Ledesma, García y otros más”.²⁷⁴

De forma progresiva, en España se fue imponiendo la enseñanza de la técnica italiana de canto y, junto a la Academia de Andreozzi, surgieron otras también dirigidas por maestros italianos de cierta popularidad. Subirá explica que las representaciones de ópera por compañías extranjeras se prohibieron de forma intermitente en Madrid a lo

²⁷¹ Subirá, *La tonadilla escénica*, p. 319.

²⁷² *Diario de Madrid* (29 de mayo de 1810), citado por Subirá, *La Tonadilla escénica*, Tomo I, p. 227.

²⁷³ *Diario de Madrid* (29 de mayo de 1810).

²⁷⁴ Subirá, *La Tonadilla escénica*, Tomo I, p. 227.

largo del siglo XVIII, de manera que “en esas pausas los cantantes extranjeros buscaron el modo de seguir obteniendo beneficios económicos, y así nacieron en el antepenúltimo lustro del siglo XVIII algunas ‘Academias’ o lugares destinados al cultivo de la música”.²⁷⁵ En estas escuelas privadas, el canto solía ser impartido por cantantes italianos que en ese momento no estaban en ejercicio y que, de forma puntual y como medio de vida, enseñaban a sus alumnos cómo interpretar tonadillas.

Una de las Academias más famosas en la que se interpretaban tonadillas fue la dirigida por Sebastián Brignoli (situada en el número 20 de la calle del Barco), músico de orquesta, “que más tarde se llegó a familiarizar con nuestro idioma, hasta el punto de ser agregado a las compañías españolas de esta Corte, donde se distinguió como cantante de tonadillas”.²⁷⁶

Otra acreditada Academia fue la que abrió Matías Lamprucher en asociación a otros cantantes de ópera en la calle Costanilla de los Ángeles (esquina a la calle de la Sartén). Aquí también se cantaban tonadillas y tiranas, así como arias y números operísticos de conjunto.

En estas academias dirigidas por cantantes extranjeros debían surgir interesantes fusiones de la técnica vocal española con la italiana. Este “influjo recíproco”, al que ya se refería Subirá, demuestra que a finales del siglo XVIII, la enseñanza del canto en España se encontraba en un momento de transición, dado que:

merced a los cantantes italianos establecidos en nuestro país, cuya labor asimiladora de lo nacional fue en cierto modo paralela a otra acción en sentido inverso, efectuada por cantantes españoles al representar, ya en el idioma natal, ya en el propio de las obras extranjeras, diversas óperas italianas tan celebradas en la península apenina como lo había de ser más tarde en la península ibérica, una vez divulgadas por unos y otros.²⁷⁷

De forma natural, los cantantes españoles e italianos fueron intercambiando sus recursos técnicos e incluso sus estilos de canto, lo que ayudó a nuestros intérpretes a

²⁷⁵ Subirá, *La Tonadilla escénica*, Tomo I, p. 267.

²⁷⁶ Subirá, *La Tonadilla escénica*, Tomo I, p. 267.

²⁷⁷ Subirá, *La Tonadilla escénica*, Tomo I, p. 267.

encontrar en la técnica italiana de proyección y resonancia de la voz un útil cauce para triunfar en los grandes escenarios europeos. Uno de los casos más destacados de reciclaje en la técnica vocal fue el de Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832), quien tras dejar atrás una exitosa carrera como tonadillero, fue reconocido como uno de los grandes tenores de la ópera belcantista.

3.3. La implantación en España de la escuela italiana de canto: el caso Manuel García (1775-1832)

El Reglamento dictado para mejor orden y policía del Teatro de la Ópera (1786)²⁷⁸ aprobado por Carlos III concedía a la Junta de Hospitales de Madrid “organizar y dar funciones de ópera en beneficio de los mismos Hospitales en el desocupado teatro de los Caños del Peral”.²⁷⁹ Con este documento, las compañías de ópera italiana volvían a ocupar un papel destacado en la escena española tras su disolución en 1777 cuando “fueron definitivamente cerrados los Reales Sitios y se les suspendió la subvención que gozaban”.²⁸⁰ Según Subirá,

Se manifestó que los organizadores de las compañías de este coliseo podrían utilizar las compañías establecidas en los otros dos teatros madrileños [de la Cruz y Príncipe], lo cual presuponia el convencimiento de que esos cantantes –es decir, tonadilleros de uno y otro sexo– se hallaban en aptitud de emprender empresas más altas, como lo eran las de cantar óperas.²⁸¹

Ante esta situación, había que tomar medidas para proteger el género español y su estilo de canto. En 1890, Blas de la Serna proyectó la apertura de una Academia para cantar tonadilla, sin mucho éxito como ya se ha estudiado. Irremediablemente, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, la tonadilla fue dejando paso al reinado, como no, de la ópera y de otro género español que alternaba partes habladas y cantadas: la

²⁷⁸ Véase Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, pp. 411- 418: transcripción del *Reglamento para el mejor orden y policía del Teatro de la Ópera, cuyo privilegio se ha servido conceder el Rey a los Reales Hospitales, aprobado por S.M., y comunicado a la Sala de Alcaldes para su publicación, en virtud de Real Orden de once de Diciembre de mil setecientos ochenta y seis*.

²⁷⁹ Cotarelo y Mori. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, p. 293.

²⁸⁰ Cotarelo y Mori. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, p. 209.

²⁸¹ Subirá, *La Tonadilla escénica*, Tomo II, p. 371.

zarzuela. Este género, cuyos orígenes se remontaban al siglo XVII, era vocalmente heredero de la ópera, por lo que los cantantes españoles se vieron obligados a aprender las bases técnicas de producción de la voz y la impostación lírica italiana. Como consecuencia de este hecho, fueron muchos los profesores italianos de canto que se instalaron en España, transmitiendo sus conocimientos a discípulos españoles que con el tiempo se convertirían a su vez en maestros. España sucumbió ante la técnica italiana de emisión vocal. En casos concretos, fueron los cantantes españoles los que viajaron al extranjero buscando esa nueva forma de cantar que estaba tan de moda y que les permitiría desarrollar una carrera artística internacional.

Desde aquellos memorables tiempos hasta hace muy pocos años, las cosas habían cambiado considerablemente. No que desapareciera, en poco, ni en mucho, el amor vehemente del público madrileño hacia la ópera italiana y los cantantes italianos; nada de eso. Pero la aparición del repertorio moderno, la creación de la zarzuela y nuestras vicisitudes políticas, establecieron soluciones de continuidad en la marcha reposada y normal de los espectáculos de ópera extranjera en nuestro regio coliseo, y señalaron diversas etapas que calmaron, en apariencia, nuestras aficiones Italianas.²⁸²

A principios del siglo XIX, en Madrid se elevaron algunas protestas por la desmesurada intrusión de la ópera italiana, pero la realidad era que “más el arte nacional estaba muy bajo y cuando nuestros profesionales se querían elevar, daban irremisiblemente en el género de que protestaban, haciendo mediana figura.”²⁸³ Además, como también afirmaba Bretón “buen número de tonadilleros abandonó la nuestra por la península hermana y el género español por el italiano, figurando más tarde en compañías italianas de gran cartel, en Madrid mismo, como la famosísima Lorenza Correa, las hermanas Moreno, y sobre todos, el incomparable Manuel García”.²⁸⁴

²⁸² Peña y Goñi, *Arte y Patriotismo*, p. 6.

²⁸³ Tomás Bretón, “Orientación de nuestro arte lírico”, pp. 64.

²⁸⁴ Bretón, “Bosquejo de la música en España hace un siglo”, p. 47.

Manuel del Pópulo Vicente García nació en Sevilla el 21 de enero de 1775 y con él se iniciaba una extensa estirpe de grandes músicos y pedagogos del canto.²⁸⁵ Realizó sus primeros estudios musicales en su ciudad natal con Juan Antonio Ripa Blanco (1721-1795), maestro de capilla de la Catedral de Sevilla, y con Juan Almarcha (siglo XVIII), violonchelista y organista. García, conocedor de las cualidades naturales de su voz, viajó a Cádiz hacia 1790, donde inició su carrera como cantante. En esta época conoció a su primera esposa la “actriz de cantado” Manuela Morales (1776-ca.1836), con la que tuvo a su primera hija Josefa Ruiz-García (1803-ca.1845), que con el tiempo sería, según el propio Manuel García, “una soprano *sfogato* excepcional”.²⁸⁶ Junto a su esposa, García se trasladó a Madrid donde formó parte de varias compañías, entre ellas la del Teatro de los Caños del Peral a partir de 1799, desempeñando en la temporada de 1802 el rol de primer tenor en *Le Nozze di Figaro* de Mozart. Alcanzó un gran renombre como intérprete de tonadilla, aunque pronto comenzó a cantar ópera italiana. En los años sucesivos sus éxitos como cantante, director de música y compositor se fueron incrementando, de forma que el nombre de Manuel García suponía un triunfo asegurado en los principales teatros españoles.

Tras una gira por el norte de España, García llegó a París en 1808 con la intención de hacer su presentación como artista español y obtener triunfos en los escenarios franceses. A su llegada a la capital gala, contactó con la afamada soprano española Isabel Colbrán (1785-1845), esposa de Rossini, que ya gozaba de una privilegiada posición artística y podría orientarlo en su carrera parisina. Pero los comienzos fueron difíciles para García, e incluso tuvo que solicitar la protección económica de la Duquesa de Osuna que al parecer nunca se materializó.²⁸⁷ Según Radomski,

²⁸⁵ Sobre Manuel del Pópulo Vicente García véanse: François Joseph Fétis, “García, Manuel del Pópulo Vicente”, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vols. (París: Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1866-68), vol. 3, pp. 403-405; James Radomski, *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor* (Madrid: ICCMU, 2002); James Radomski, “Manuel del Pópulo Vicente [Manuel García, Manuel Rodríguez Aguilar]”, *DMEH*, vol. 5, pp. 384-392; y AA.VV. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)* (Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2007).

²⁸⁶ James Radomski, “Ruiz-García, Josefa [Josefa García Morales]”, *DMEH*, vol. 5, p. 393.

²⁸⁷ Véanse las seis cartas de Manuel García a la Duquesa de Osuna en Nicolás A. Solar-Quintes, “Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía”, *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 98-104 y Fernández Cortés, *La música en las Casas de Osuna y Benavente*, p. 308.

Al incitar a la Duquesa a mantenerse fiel a los artistas españoles, García mostraba sin reservas su decepción y resentimiento ante la falta de ayudas en España para poder costearse su carrera. El intercambio de correspondencia con la Duquesa marcó un punto de inflexión en su pensamiento interpretando por última vez un papel patriótico. Desesperado por darse a conocer como músico español, pero sin recibir ni reconocimiento ni ayuda económica en su país, no le quedó más remedio que dejar a un lado sus raíces y abandonar su país natal para siempre.²⁸⁸

En 1808, Manuel García debutó en París con la ópera *Griselda* del compositor italiano Ferdinando Pärer (1771-1839), iniciando así una meteórica carrera artística, vocal y compositiva.²⁸⁹ Sin embargo, la crítica especializada francesa no siempre fue favorable a este tenor, ya que no sólo se cuestionaba la proyección de su voz en escena, sino que no se llegaba a aceptar plenamente ese llamado “estilo de canto español” excesivamente florido y recargado de adornos, heredado, según la *Gazette Nationale*, del famoso Farinelli.

[...] Creo que en España, reinaba en los años de formación [de García] un tal Farinelli que según Grétry era el dios de las *roulades* y que marcaría un estilo muy imitado años después. Monsieur García sigue esta tendencia. Su voz no posee una gran potencia pero sí goza de amplitud y flexibilidad; es precisa y agradable. Este cantante tiene buenas ideas e interpreta con gran maestría pasajes de una considerable dificultad.²⁹⁰

Lo que no se podía negar era su valía como actor, así como la destreza en la improvisación, la expresividad y la flexibilidad de su voz para todo tipo de agilidades.

Como cantante y como actor, García era un artista de gran talla; hasta el punto de que nadie hasta entonces había podido igualarlo. Poseía el sentimiento musical en el más alto grado y lo ponía de manifiesto hasta en los pasajes más sencillos, aunque a veces exageraba el uso de los adornos y floreos. Su gran talento le hacía inventar nuevas formas, con lo que daba a su canto algo de original e inusitado.²⁹¹

²⁸⁸ Radomski, *Manuel García*, p. 103.

²⁸⁹ El 15 de marzo de 1809 se estrenó en París *El poeta calculista* de Manuel García.

²⁹⁰ *Gazette Nationale*, 13-II-1808, p. 178; citado por Radomski, *Manuel García*, p. 104.

²⁹¹ Fétis, “García, Manuel del Pópulo Vicente”, vol. 3, p. 405: “Comme chanteur et comme acteur, García avait une verve irrésistible; sous ce rapport, il n’a jamais été égalé. Il avait en général un très-bon

Inmerso en la actividad artística parisina y consciente de sus carencias técnicas para afrontar determinados roles *belcantistas*, García consideró oportuno recibir lecciones de canto, ya que, en realidad había sido autodidacta en su formación vocal. Por esta razón, en 1811 decidió viajar a Italia, cuna del arte vocal y sede de las tradicionales escuelas de *bel canto*. Manuel García tuvo como maestro al tenor Giovanni Ansani (1744-1826), descendiente de la escuela de canto napolitana que hundía sus raíces en las enseñanzas de dos célebres profesores, Domenico Gizzi (1680-1745) y Nicolà Porpora (1686-1768). Ansani fue uno de los últimos discípulos de Porpora y de él recogió los fundamentos esenciales de la antigua escuela de canto relativos a la impostación y proyección de la voz, el empleo de los resonadores, la soldadura de los registros, la ejecución de las agilidades, las *fioriture* y demás embellecimientos del canto, así como la habilidad y el gusto en la improvisación. Ansani, que era admirado y temido por sus alumnos debido a su difícil carácter,

fue en realidad uno de los mayores tenores de la época, notable en su fraseo y expresivo especialmente en el canto tenido. La voz era muy entonada, rica en resonancias, especialmente en las notas bajas y centrales. También se distinguió de manera notable como profesor y tuvo entre sus alumnos a Manuel García y Luigi Lablache.²⁹²

Gracias a la sólida formación técnica que recibió del maestro Ansani, García adquirió la seguridad vocal que tantos éxitos le proporcionó en escena, así como los recursos docentes en los que más tarde basaría su escuela de canto. Su extensa voz de tenor con un cierto color de barítono poseía “*squillo* [timbre], esmalte [matiz] brillante, fraseo enérgico, temperamento impetuoso, fogoso. Tal esplendor no venía a menos en el canto florido, con un mordente y una *verve* [brío] llena de ascensos, sólidamente basados

sentiment de musique, même dans les choses gracieuses; mais quelquefois il portait l’usage des fioritures jusqu’a l’excès. Son imagination lui fournissait des formes nouvelles pour ces fioritures, ce qui donnait à son chant quelque chose d’original et d’inusité”.

²⁹² Gustavo Marchesi, *Canto e cantanti*, p. 83: “Fu in realtà uno dei maggiori tenori del tempo, fraseggiatore nobilissimo ed espressivo specie nel canto tenero. La voce era molto intonata, ricca di risonanze specie nelle note basse e centrali. Anche come insegnante si distinse in maniera egregia ed ebbe fra egli allievi Manuel García e Luigi Lablache”.

en una clara seguridad que le hacía llegar a la infalibilidad”.²⁹³ Arturo Reverter afirma que Manuel García “alcanzaba –en tiempos en los que aún no se había desarrollado verdaderamente esa técnica – a plena voz el do sobreagudo (do 4, mal denominado de pecho) y utilizaba con suma habilidad los mecanismos del falsete y de la voz mixta”.²⁹⁴

La estancia de García en Italia no sólo le proporcionó numerosos éxitos, sino también la seguridad técnica que necesitaba para afrontar cualquier rol vocal. A partir de 1816, se sucedieron sus viajes a Londres y París, y es en esta última capital donde estableció en 1822 una sociedad cultural conocida como el “Cercle de la rue de Richelieu”, en la que, entre otras muchas actividades artísticas, García impartía clases de canto a los jóvenes interesados. En 1824, puso por escrito sus teorías en *Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment, for the Piano Forte*, publicándose en el mismo año la edición francesa.²⁹⁵ De esta escuela salieron algunos de los discípulos más prestigiosos de Manuel García, entre los que destacaron el tenor Adolphe Nourrit y las sopranos Condesa Merlin y Henriette Méric-Lalande.

Para los cantantes españoles del siglo XIX, Manuel García se convirtió en un modelo a seguir. Tras su decisión de desarrollar una carrera artística internacional, tuvo que aprender a sustituir su técnica y estilo de canto español, válido sólo para interpretar tonadillas, por una emisión basada en los principios de la técnica italiana, imprescindible para cantar ópera en escenarios más grandes.

Resumen

En este capítulo he distinguido tres secciones temáticas. En la primera sección he analizado las referencias a la técnica vocal que aparecen en los tratados españoles de música anteriores a la publicación en 1799 de *Arte de cantar* de Miguel López Remacha, que considero la primera obra española sobre pedagogía del canto. Los métodos de canto llano en los que he encontrado algún breve comentario sobre técnica vocal son:

²⁹³ Marchesi, *Canto e cantanti*, p. 122: “[...] squillo, smalto lucente, fraseggio vigoroso, temperamento irruente, focoso. Un tale splendore non veniva meno nel canto fiorito, con un mordente e una *verve* pieni di accensione, saldamente sorretti da una sicurezza cristallina che giungeva all’infalibilità”.

²⁹⁴ Arturo Reverter, “La escuela de canto española: una síntesis ejemplar”, en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente eds., *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols. (Madrid: ICCMU, 2002), vol. II, pp. 271-272.

²⁹⁵ Sobre el tratado de canto de Manuel García, véase Capítulo II, apartado 3.2. “*Ejercicios para la voz o sea Escuela de Canto* (ca. 1835): la edición española de *Exercises and Method for Singing* (1824)”.

Comento sobre lux bella (1498) de Domingo Marcos Durán, *De oratione libri septem* (1558) de Antonio Lulio, *Institución harmónica* (1748) de Antonio Ventura Roel del Rio y *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano* (1760) de Diego de Roxas. Las referencias más importantes a la forma de cantar e interpretar repertorio vocal aparecen en diez tratados españoles de música escritos entre los siglos XV y XVIII. La Tabla I.7 presenta los autores, títulos y fecha de publicación de dichas obras, así como los contenidos más relevantes sobre el canto.

Tabla I.8. Tratados españoles escritos entre los siglos XV y XVIII que contienen observaciones sobre técnica vocal.

Título, fecha de publicación y autor del tratado	Principales referencias sobre técnica vocal.
<i>Musica practica</i> (1492) de Bartolomé Ramos de Pareja.	La voz como instrumento natural.
<i>Declaración de instrumentos musicales</i> (1555) de Juan Bermudo.	Primer tratadista español que ofrece a los cantantes consejos sobre emisión de la voz y posición corporal. Insiste en la importancia de la expresividad al cantar.
<i>El melopeo y maestro</i> (1613) de Pietro Cerone.	Incluye numerosas normas sobre emisión de la voz, vicios que es obligatorio evitar, importancia de la pronunciación correcta, de la adecuación de la voz y el gesto con el sentido de la canción. Defiende la existencia de dos registros en la voz: cabeza y pecho. Un rasgo de modernidad es que aporta una descripción anatómica y fisiológica de los órganos de fonación. Es el primer tratado español que incorpora un capítulo con consejos de higiene vocal.
<i>El porqué de la música</i> (1672) de Andrés Lorente.	Adopta de forma literal todas las teorías sobre la emisión de la voz presentadas por Cerone.
<i>Escuela música</i> (1723-1724) de Pablo Nasarre.	Descripción anatómica de los órganos de fonación. Concepto de articulación y emisión de la voz y de los cuatro tipos vocales básicos (tiple, contralto, tenor y bajo), sus características sonoras dependiendo de los sujetos a los que iba asociada cada voz. Primer tratado que teoriza sobre el número de registros que existen en la voz dependiendo de su lugar de resonancia: en realidad la voz sólo se formaba en el registro de pecho, donde estaban los principales órganos que intervienen en la fonación.

<p><i>El cantor instruido</i> (1754) de Manuel Cavaza.</p>	<p>Primer antecedente real de los tratados de canto del siglo XIX. Evidente influencia de la escuela italiana de canto. Se explica por primera vez en España un recurso expresivo muy empleado en la ópera italiana: la <i>cadenza</i> o fermata, conocido en nuestro país como “cláusula”. Emisión de la voz cantada natural, libre, sin vicios, con la mandíbula relajada y homogeneidad en los dos registros (natural [o de pecho] y falsete); en definitiva, que favorezca una pronunciación clara del texto, el canto responda al “buen gusto” de la época y se emplee el “portamento” de la voz, otra de las técnicas características de la escuela italiana, sobre la que no se volverá a hablar hasta <i>Arte de cantar</i> (1799) de López Remacha.</p>
<p><i>Dell’origine e delle regole della musica</i> (1774) de Antonio Eximeno.</p>	<p>Plantea la idoneidad o no de las diferentes lenguas europeas (italiana, francesa y española) para el canto. La mejor sería la italiana por su suavidad y tras ésta la más musical era la española por contener “armonía natural” y una pronunciación “clara y sonora”. Emplea la expresión “voz cantante” o “eco sonoro” para referirse al recurso de impostar la voz, fundamental en la técnica lírica italiana.</p>
<p>Poema <i>La Música</i> (1779) de Tomás de Iriarte</p>	<p>Reconoce la idoneidad de la lengua italiana para el canto y tras ella, la española, pese a su cierta dureza y guturalidad. Defiende la conveniencia de acabar con los abusos y exageraciones que realizaban al cantar los intérpretes del primer <i>belcanto</i>.</p>
<p><i>Prontuario músico</i> (1771) de Fernando Ferandiere.</p>	<p>Método bitemático de violín y canto. Distingue dos formas de “cantar de Estilo”: apoyando y ejecutando, dependiendo de la mayor facilidad para las agilidades (“canto de ejecución”) o no (“canto de apoyo”, con numerosas apoyaturas).</p>
<p><i>Le rivoluzioni del teatro musicale Italiano</i>, 3 vols. (1783 a 1788) de Esteban de Arteaga</p>	<p>Analiza la situación de la ópera en su época. Defiende la primacía de la lengua italiana para el canto, pero rebate la teoría de algunos autores que acusan a los españoles de cantar de garganta o con guturalidad. Expone dieciocho normas sobre la ejecución correcta de los adornos en el canto, lo que supone una de las aportaciones más importantes a la práctica interpretativa de la música vocal del siglo XVIII.</p>

En la segunda sección he analizado cinco aspectos de la enseñanza del canto que es necesario tener en cuenta para contextualizar mi investigación sobre los tratados españoles de canto en el siglo XIX:

- 1) El concepto de maestro de canto aparece en continua evolución. A principios del XIX, como herencia dieciochesca, el maestro de canto era un músico con una formación integral en teoría musical, solfeo, armonía, composición, práctica instrumental y vocal. No obstante, a finales de siglo se produce una especialización del profesor de canto que se mantendrá hasta nuestros días, encargándose exclusivamente de proporcionar a sus alumnos la técnica vocal e interpretativa necesaria para poder enfrentarse a un repertorio de cierto nivel.
- 2) Los sistemas de enseñanza del canto son básicamente dos: oficial y privado. En España, hasta la fundación en 1830 del Conservatorio de Madrid, la formación vocal se desarrollaba en el ámbito religioso a través de las capillas de música, mientras que el repertorio profano se solía estudiar con profesores particulares, en su mayoría italianos afincados en nuestro país. Otra opción con la que contaban los artistas españoles era estudiar en el extranjero, siendo Italia, cuna de la ópera, el destino preferido. Pedrell hacía una distinción más específica entre: enseñanza musical individual (profesor-alumno), mutua (discípulos aventajados [monitores o *maestritos*]-resto de alumnos) y simultánea (profesor-todo su alumnado o un sector).
- 3) Las obras sobre el canto y su enseñanza se pueden clasificar en cinco categorías: a) obras vocales prácticas, también llamados *Vocalizzi* o *Solfeggi*; b) obras vocales teóricas; c) obras mixtas: incluían secciones prácticas y teóricas; d) obras o manuales de fisiología e higiene vocal aplicada al canto; y e) otras obras relacionadas con el canto: Declamación, mímica, interpretación, oratoria, biográficas, historias de la ópera, opúsculos, diccionarios, artículos o reseñas periodísticas y diarios personales.
- 4) Los principales destinatarios de publicaciones sobre el canto en el siglo XIX eran: los maestros y estudiantes de canto, los cantantes profesionales y aficionados (estos últimos solían pertenecer a la aristocracia o alta sociedad), los diletantes o amantes de la lírica, médicos especialistas en voz y, en general, cualquier persona que estuviera interesada en dicha disciplina.
- 5) El concepto de “Escuela de canto” es uno de los más controvertidos. Cuando los especialistas hablan de dicho concepto se refieren al conjunto de principios técnicos que caracterizan la forma de emisión y producción de la voz en un

determinado país o maestro. Cada escuela de canto creaba su particular método de enseñanza. A pesar de que España tenía por tradición su propia forma de cantar, idónea para interpretar tonadilla y música popular, pronto se vio influenciada por la escuela italiana y, puntualmente, por la escuela francesa. De mi investigación he extraído las siguientes características sonoras e interpretativas que identifican cada una de estas escuelas (véase Tabla I.8):

Tabla I.8. Características técnicas de las escuelas italiana, francesa y española de canto.

<i>Escuela italiana</i>	<i>Escuela francesa</i>	<i>Escuela española</i>
<p>Impostación y proyección de la voz.</p> <p>Empleo de los resonadores.</p> <p>Unión y homogeneización de los Registros que son tres: pecho, medio y cabeza o falsete.</p> <p>Flexibilidad y brillantez en la ejecución de las agilidades, <i>fioriture</i> y demás adornos del canto.</p> <p>Importancia del buen gusto y facilidad musical para improvisar.</p> <p>Búsqueda de una emisión de sonidos claros y abiertos en todas las vocales, a través de una colocación o impostación más trasera dirigida hacia el paladar blando.</p> <p>“Aperto ma coperto”.</p> <p>Búsqueda de un sonido bello y sustentado en el <i>appoggio</i> de la voz.</p> <p>Cuidar la línea de canto <i>legata</i>, que en ocasiones sacrifica el texto en favor de la sonoridad.</p>	<p>Aunque se basa en principios técnicos similares a los de la escuela italiana, pues desde el siglo XVIII recibió su influencia a través de los maestros italianos de canto que se instalaron en Francia, tiene las siguientes particularidades:</p> <p>Influencia de la sonoridad nasal y cerrada del idioma.</p> <p>Emisión cerrada o estrecha, “cupa” y delantera del sonido apoyado en el paladar duro.</p> <p>Emplean dos registros: pecho y falsete. Éste último es utilizado por los tenores en los agudos.</p> <p>Permite sonoridades ampulosas y ahuecadas.</p> <p>Importancia de la articulación y la correcta dicción del texto en detrimento de la emisión.</p> <p>A mediados del siglo XIX, los fisiólogos franceses descubren los beneficios de la intervención del diafragma en la respiración empleada para cantar.</p>	<p>Hay que distinguir entre:</p> <p>1) “Antigua escuela española de canto”: forma de cantar autóctona, anterior a la influencia italiana y representada por los intérpretes de tonadilla.</p> <p>Se caracteriza por:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sonoridades laríngeas. - Gran expresividad, gracia y dramatismo. - Dicción clara. - Predominio del registro de pecho. - Profusión de adornos y “quiebros”, “pasos” o “pasajes de garganta”. <p>Los cómicos de zarzuela emplearán esta emisión.</p> <p>2) “Nueva escuela española de canto, receptora de la técnica vocal italiana”: adapta los principios de la escuela italiana a nuestras cualidades y características sonoras. Se aplica en la práctica a la forma de cantar la zarzuela.</p>

La tercera y última sección del capítulo presenta una reflexión sobre el declive de la tradición española de canto a finales del siglo XVIII. En este sentido, mi investigación está basada en tres hechos que ilustran y explican cómo llegó nuestra música vocal a esa situación:

- 1) Entre 1799 y 1802, el folklorista Juan Antonio de Iza Zamácola, bajo el seudónimo de “Don Preciso”, publicó en defensa de la tradición vocal española la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. El autor culpaba de forma severa a los músicos españoles que seguían la “detestable” moda de la ópera italiana y su estilo de canto, rechazando los géneros nacionales e incluso que en sus academias se cantase en castellano. Don Preciso consideraba las primeras zarzuelas, que sustituyeron a la tonadilla, como una mezcla desafortunada de la música italiana y la poesía española. Al abandonarse nuestra escuela de canto, los intérpretes se caracterizaban por un “estilo grosero” basado en una emisión forzada hacia los extremos, de resonancia laríngea en todos sus registros y sobrecargada de adornos y “gorgoritos” injustificados desde el punto de vista musical y expresivo. Para recuperar la escuela española, Don Preciso proponía a los artistas que basaran su canto en una mayor expresividad, sencillez, gracia y una pronunciación clara del texto.

- 2) Fundación en 1790 de la “Escuela de cantar Tonadillas” por Blas de Laserna para dotar de educación vocal a los “actores y actrices de cantado”. Con el objeto de competir con la ópera, las tonadillas se fueron complicando vocalmente, lo que unido a las exigencias interpretativas exigía de los cantantes una férrea formación artística. Blas de Laserna proyectó en un Memorial la apertura de una Escuela para enseñar a cantar tonadillas y dotar a los teatros españoles de nuevos intérpretes frente a las cada vez más numerosas Academias de canto italiano. El proyecto no se llevó a efecto debido al furor por la ópera italiana y al desinterés de las autoridades.

- 3) A finales del siglo XVIII y principios del XIX la ópera italiana se impone de forma definitiva en España y aquellos cantantes de tonadilla que querían triunfar en teatros grandes se vieron obligados a reciclar su técnica de emisión. El caso más notable fue el del famoso tenor sevillano Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832), quien realizó esa adaptación técnica tras estudiar en Italia con Giovanni Ansani, último discípulo de Nicola Porpora y heredero de la escuela napolitana de canto.

Las características de la “Antigua escuela española de canto” se encuentran en la interpretación de la tonadilla escénica del siglo XVIII que, tras el éxito de la ópera italiana, quedó en un segundo plano, subsistiendo su estilo vocal en los cafés cantantes de mediados del siglo XIX y, posteriormente, en los intérpretes de copla o tonadilleros. La “Nueva escuela española de canto” del siglo XIX surgió ante la necesidad de hacer frente a las dificultades vocales de la ópera y la zarzuela, para lo cual muchos cantantes españoles adoptaron los principios técnicos e interpretativos de la escuela italiana, lo que motivó la publicación de numerosos tratados de canto lírico a lo largo del siglo XIX. La distinción que propongo entre “Antigua” y “Nueva” escuela española de canto es relevante para entender mejor el contexto de la tratadística vocal del siglo XIX. También lo es para todos aquellos interesados en la interpretación del repertorio vocal español anterior al siglo XIX, puesto que a menudo se interpreta con criterios técnicos ajenos a la tradición vocal española.

CAPÍTULO II

LOS TRATADOS DE CANTO DE MAESTROS ESPAÑOLES PUBLICADOS ENTRE 1799 Y 1830: APORTACIONES DE LOS PRINCIPALES PROFESORES DE CANTO

*¿Qué no merece este arte encantador,
fuente inagotable de placeres y dulces emociones,
este arte agradable en soledad, agradable en sociedad,
y que es a la vez el ornamento de aquél
que le cultiva y le hechiza la vida?*
José Melchor Gomis.¹

En este capítulo abordaré los siete tratados de canto escritos por maestros españoles publicados en nuestro país o en el extranjero entre 1799 y 1830. Dos de esos tratados, cuya primera edición se publicó en el extranjero y en otro idioma, fueron más tarde traducidos al español y publicados en España; en esos casos, mi comentario se centrará en la edición española. Incluyo en este estudio los tratados musicales de Pérez de Albéniz y José Nonó, vinculados de forma indirecta a la enseñanza del canto. La Tabla II.1 presenta por orden cronológico de publicación los títulos de los tratados y sus autores.

Tabla II.1. Lista de tratados de canto de autores españoles (1799-1830).

Maestros de canto	Tratados de canto y año de publicación
Miguel López Remacha (1772-1827).	<i>Arte de cantar</i> (1799). <i>Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien</i> (1812). <i>Melopea</i> (1815).
Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1765-1831).	<i>Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar</i> (1802).
José Nonó (1776-1845).	<i>Escuela completa de música</i> (1814).

¹ Joseph Gomis, *Méthode de solfège et de chant* (Paris: Petit, 1826), p. 3.

<p>Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832).</p>	<p><i>Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment, for the Piano Forte</i> (1824). <i>Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire</i> (1824). <i>Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto</i> (ca. 1830). <i>Colección de los mejores ejercicios de Vocalización extractados de las obras de Rossini y García</i> (sin fecha, ca. 1830)</p>
<p>José Melchor Gomis (1791-1836).</p>	<p><i>Méthode de solfège et de chant</i> (1826). <i>Méthode de chant</i> (1844). <i>Método completo de canto: desde los principios hasta la perfección al uso de aficionados y maestros</i> (1875).</p>
<p>Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847).</p>	<p><i>Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización / Collection de quarante Exercices ou Etudes progressifs de vocalisation</i> (1828). <i>A collection of forty exercises or studies of vocalization with an Accompaniment for the Piano Forte</i> (ca. 1831).</p>

Junto a estos maestros, también estudiaré a un profesor de canto de origen francés que, aunque no escribió ningún método vocal, emprendió su actividad docente en España en el primer tercio del siglo XIX, transmitiendo sus enseñanzas a numerosos discípulos; se trata de José María de Reart y de Copons (1786-1857). Todos estos docentes que nacieron a finales del siglo XVIII desarrollaron la mayor parte de su labor musical y educativa durante las primeras décadas del siglo XIX y precedieron a la fundación del Conservatorio de Música “María Cristina” de Madrid (1830). De cada uno de estos maestros presentaré una semblanza biográfica que contendrá aspectos relativos a su formación musical y a su actividad como profesores de canto. Seguidamente, describiré y analizaré detalladamente los aspectos más relevantes de los tratados vocales y otros documentos sobre el canto escritos por los maestros estudiados.

Por último, en el Apéndice 4, realizaré un breve estudio de sus principales discípulos, que incluirá, en la medida de lo posible, datos biográficos relevantes relativos a su formación musical, referencias a sus características y cualidades vocales, así como las principales obras que integraron su repertorio. Un conocimiento de las características vocales de los alumnos permitirá un mayor acercamiento a los métodos de enseñanza de sus maestros de canto.

1. Miguel López Remacha (1772-1827) y *El Arte de cantar*: El primer tratado español de canto lírico

1.1. Semblanza biográfica

Entre los maestros de canto formados en el seno de las capillas eclesiásticas destaca Miguel López Remacha (1772-1827), quien en 1799 publicó *Arte de cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto*, obra que considero el punto de partida de la tratadística española sobre el canto lírico.²

Miguel López Remacha nació en Madrid el 6 de mayo de 1772. Fue el segundo hijo del compositor, teórico y organista de la Real Capilla madrileña Félix Máximo López (1742-1821)³ y de doña María Dominga de Bartolomé Remacha (1740-ca.1778).⁴ De este matrimonio también nacieron Ambrosio⁵ (1769), Juliana (1775) y José (1777).⁶ Miguel estudió, durante ocho años, en el Colegio de Niños Cantores de Madrid hasta septiembre de 1792. En esta época:

Estuvo asistiendo cinco [años], diariamente en el Oratorio de Damas del Real Palacio, dejando esta asistencia en 17 de

² Sobre Miguel López Remacha, véase José López-Caló, “López Remacha, Miguel”, *DMEH*, vol. 6, pp. 993-994.

³ Félix Máximo López (Madrid, 18-XI-1742 – Madrid, 9-IV-1821). “[...] En 1775 fue nombrado cuarto organista de la Capilla Real, ascendiendo sucesivamente hasta llegar, en 1805, a primer organista. Sucedió en este cargo a José Lidón, que ese año ocupó el cargo de Maestro de Capilla. [...]” Escribió la obra teórica *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave*. Véase José López-Caló, “López, Félix Máximo”, *DMEH*, vol. 6, pp. 993-994.

⁴ Según Baltasar Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (Madrid: Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880), vol. II, p.376: “el verdadero apellido materno [de Miguel López Remacha] era Bartolomé y Zahonero, pero nunca lo utilizó”.

⁵ Ambrosio López (1769-1835) comenzó como organista tercero de la Real Capilla. Tras la invasión francesa participó activamente en la resistencia, siendo nombrado comandante. Estos méritos hicieron que se le concediera la plaza de primer organista, vacante tras el fallecimiento de su padre. Véase Francisco Asenjo Barbieri, “Don Félix Máximo López”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, V/47 (1885), p. 198.

⁶ Al enviudar, Félix Máximo contrajo segundas nupcias en 1780 con doña Melchora Baltasara Pérez Díaz de la Cuesta. Fruto de esta relación nacieron Juan Jorge Marcelino (1782), María Ángela Ramona (1784, que estuvo casada con el cantor contralto de la Real Capilla Bernabé Scheffler) y Francisco de Borja Carlos (1787). De los siete hijos de Félix Máximo sólo sobrevivieron Ambrosio, Miguel y María. Según Barbieri, “Don Félix Máximo López”, p. 198: “Don Félix murió de epilepsia, [...] el 9 de abril de 1821 [...]. Un año antes de su fallecimiento, había dictado su disposición testamentaria ante el escribano D. Pascual Seco, con fecha 3 de Noviembre de 1820, en cuya disposición declaraba no tener más hijos que Ambrosio y Miguel, de su primer matrimonio, y María, del segundo, a todos los cuales dejaba por herederos”.

julio de 1792, en que debido a su aplicación fue autorizado para cantar en la Real Capilla de Palacio, en primer Coro con los tenores. En 6 de setiembre de 1792 fue electo para una Capellanía de Altar en la Real Capilla del Monasterio de Religiosas de la Encarnación de esta Corte.⁷

El 17 de marzo de 1793 fue nombrado tenor de la Real Capilla y después de la entrada de los franceses en España estuvo al servicio del rey José Bonaparte. Al regreso de Fernando VII, Miguel fue sometido a un “expediente de purificación” para determinar su nivel de vinculación con la monarquía precedente. La Comisión encargada de calificar la conducta política concluyó que Miguel López Remacha,

[Fuera] colocado en tercera clase por resolución de 16 de agosto de 1814 y a pesar de haber sido oído en justicia, S. M. mandó en 17 de noviembre de 1815 permaneciera en la misma tercera clase, por todo lo cual y a pesar de haber practicado vivas gestiones no pudo conseguir ser repuesto en su antigua plaza de tenor.⁸

A pesar de su fama de afrancesado, el presbítero Miguel López Remacha logró el 31 de diciembre de 1816 “que el Rey le concediera las dos terceras partes de su sueldo anterior [como tenor], en la misma [Real Capilla], sin embargo de que en el expediente de purificación había sido colocado en tercera clase, por haber servido al Rey intruso en la forma que lo hizo”.⁹ Falleció en Madrid el 14 de abril de 1827, dejando como muestra de su faceta compositiva una *Misa de Réquiem* para los funerales de *La Concordia*, así como la música de “la opera española nominada *La Conquista del Perú*”¹⁰ (Madrid, 1790), con texto de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828).

⁷ Madrid, Archivo del Palacio Real [en adelante APR], caja 572/1, Expediente Personal de Miguel López Remacha.

⁸ Francisco Asenjo Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*, editor E. Casares (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986), [MSS. 14.034¹⁶], p. 297.

⁹ Barbieri, “Don Félix Máximo López”, p. 200.

¹⁰ Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850* (Madrid: Establecimiento de música de D. Bernabé Carrafa / Barcelona: Imprenta de D. Narciso Ramírez, 1855-59), vol. IV, p. 220.

1.2. Tratados de canto de Miguel López Remacha

Miguel López Remacha obtuvo su mayor reconocimiento como autor de cinco obras didácticas: *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* (Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799); *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (ms. Biblioteca del Palacio Real, 1812); *Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* (Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, grabado por Bartolomé Wirmbs, 1815; 2ª ed. de 1820); *Principios o Lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor* (Madrid: Wirmbs, 1820); *Tratado de armonía y contrapunto, o composición.* (Madrid: Imp. de L. Amarita, 1824).

La variada temática de estos tratados confirma la amplia formación musical de su autor, que principalmente estuvo dedicado a la enseñanza del canto y del piano, instrumento éste que comenzaba a ponerse de moda, especialmente entre las señoritas de la alta sociedad. Según Gemma Salas, la obra *Principios o Lecciones progresivas para forte piano*:

Responde al tipo de método pequeño y breve en el que sólo se abordan las nociones básicas para iniciarse en la técnica del pianoforte. López Remacha decide realizar esta obra para facilitar su trabajo en la docencia del instrumento, práctica muy común en estos primeros años en los que se difundía el pianoforte y no existía todavía una literatura didáctica en nuestro país.¹¹

De igual forma, la enseñanza del canto lírico en España tampoco contaba con métodos propios y, para su estudio, había que acudir a la tradición oral o bien a tratados europeos, principalmente italianos y franceses. El *Arte de cantar* (1799) y *Melopea* (1815) de Miguel López Remacha constituyen los dos primeros tratados en español en los que se abordan de forma específica cuestiones relativas al estudio e interpretación del canto lírico.

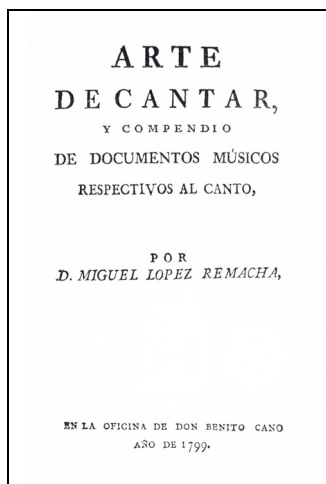
¹¹ Gemma Salas Villar, “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”, *Nasarre*, XV/1-2, (1999), p. 36.

1.2.1. *Arte de cantar* (1799): El primer tratado español de canto lírico

El *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* (véase Figura II.1) fue publicado en Madrid en 1799 y según señala Saldoni:

En el *Diario de Madrid* del lunes 21 de enero de 1799, y en la *Gaceta Oficial* de la misma capital del día 1º de febrero de 1799, pag. 10, se lee lo siguiente sobre la obra musical que publicó [Miguel López Remacha]. Dice así: «*Arte de cantar y compendio de documentos músicos del canto*, por D. Miguel López Remacha, músico cantor de la Real Capilla de S. M. –Esta obra se divide en dos partes: la primera contiene los elementos de la música práctica, tratado utilísimo a los que quieran instruirse en esta facultad, sean profesores, sean aficionados; en la segunda se exponen las reglas del buen gusto con respecto al canto, para uso de los que se dediquen a él: un tomo en 8º, con dos laminas, 6 rs. Rústica y 8 en pasta. Librería de Alonso».¹²

Figura II.1. Portada de *Arte de cantar* (1799) de Miguel López Remacha.



Este tratado salió a la luz en un momento de convulsión para la ópera italiana en España. El gobierno prohibía en los teatros “representar, cantar ni baylar piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales, o naturalizados en estos reinos, así como está mandado en Real orden de 28 Diciembre de 1799”.¹³

¹² Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 315.

¹³ Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes Históricos* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881; ed. facsímil, Madrid: ICCMU, Colección Retornos, 2004), p. 72: “Esta prescripción esta copiada textualmente del apéndice al Reglamento de Teatros,

A pesar de ser publicado a finales del siglo XVIII, la obra de López Remacha anuncia la enseñanza del virtuosismo vocal y expresivo propio del *belcantismo* italiano tan de moda en la primera mitad del XIX. En este sentido, León Tello afirma que:

La época avanzada de su redacción se advierte indudablemente en su contenido doctrinal. Se trata de un método que se diferencia de los antiguos libros teóricos. Sus principios responden al neoclasicismo, pero en la concreción de los efectos expresivos que reconoce no ya a los tonos, sino a los distintos tipos de conformación melódica se observa un evidente protorromanticismo.¹⁴

Los métodos europeos de canto de finales del XVIII y primera mitad del XIX solían incorporar al principio (quizás como herencia de los tratados de canto llano o con el objetivo de ofrecer una formación musical más completa al cantante) conceptos básicos sobre la teoría general de la música y el solfeo que introducían al cantor en la lectura musical. El *Arte de cantar* de López Remacha responde a este esquema tradicional. La obra es eminentemente teórica y se divide en dos partes, precedidas por un Prólogo y un breve epígrafe en el que se define qué es la Música. En la primera parte se describen los conceptos básicos del solfeo, al que considera unido al arte vocal, mientras que la segunda parte trata sobre el buen gusto en el canto. El tratado incluye al final una breve sección práctica con dos láminas que contienen ejemplos musicales ilustrativos de los aspectos teóricos explicados.¹⁵

El Prólogo es especialmente significativo, pues parte de la idea de la excesiva “libertad” que existe a la hora de cantar. Los intérpretes vocales no atienden a ninguna regla, y la ejecución de las obras depende sólo de su voluntad o de lo que ellos desean imitar. Mientras que Italia y Francia ya cuentan con tratados que establecen los preceptos que han de seguir los cantantes, España carece de textos de este tipo y López

aprobado en 6 de Marzo de 1807. Todas mis pesquisas para hallar la citada Real orden han sido hasta ahora inútiles. [...] El reglamento de teatros dice además que la determinación oficial prohibiendo representar, cantar y bailar exclusivamente en español es de 11 de Marzo de 1801”.

¹⁴ Francisco José León Tello, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* (Madrid: CSIC, 1974), p. 406.

¹⁵ Véase índice de contenidos de *Arte de cantar* de López Remacha en vol. II, Apéndice 2, Ficha 1.

Remacha en su *Arte de cantar* quiere cubrir esa importante laguna.¹⁶ La ignorancia de estas reglas por parte de los cantantes, les lleva a caer en vicios vocales que atentan contra el buen gusto musical de la época. El autor al inicio del Prologo expone su objetivo: “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.”¹⁷ Y añade: “Por otra parte yo no me atreveré a resolver sobre la necesidad de esta obra, pero su utilidad no necesita demostraciones”.¹⁸

López Remacha afirma que un futuro buen cantante ha de reunir una serie de “dones naturales”: voz agradable y sonora, oído armónico, órgano vocal flexible, gusto bien formado y práctica en el canto. Estos cinco aspectos se verán completados con el estudio de una adecuada técnica vocal, que permita al alumno dominar el arte del canto; sin embargo, el desconocimiento de las reglas canoras es “casi universal y contribuye a que escasee tanto el número de buenos Cantores”.¹⁹

La importancia de una apropiada técnica vocal es innegable, pero ésta necesita de un buen maestro que la interprete y la explique con claridad a sus alumnos. Para el autor, nadie puede ser discípulo de sí mismo, es indispensable la intervención de un profesor y de su propia experiencia vocal; “necesitan los maestros practicar [las reglas] por sí mismos si han de hacerlas observar a sus discípulos”.²⁰ Además, no se debe obviar el “cuidado y desvelo que deben tener los Maestros en explicar esta doctrina, y aplicarla a los casos prácticos, acomodándose a la capacidad de los discípulos”.²¹ Para

¹⁶ Entre los tratados italianos de canto del siglo XVIII más destacados se encuentran: Pier Francesco Tosi, *Opinion de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato* (1723); Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774); y Giuseppe Aprile, *The modern Italian method of singing* (London: Printed & sold by L. Laveu, ca. 1795). En cuanto a los tratados de canto franceses del siglo XVIII, hay que mencionar entre otros a: Jean Antoine Berard, *L'Art du Chant* (1755); y Joseph Lacassagne, *Traité général des éléments du chant* (1766).

¹⁷ Miguel López Remacha, *Arte de cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. (Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799), pp. 2 y 3 del Prologo.

¹⁸ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 4 del Prólogo.

¹⁹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 5 del Prólogo.

²⁰ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 13 del Prólogo.

²¹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 12 del Prólogo.

cerrar el Prólogo, López Remacha se disculpa humildemente de los errores que el lector pueda encontrar en su obra y concluye:

No pretendo yo hacerme lugar entre los sabios Profesores, o entre los literatos publicando una obra que notarás [se dirige al lector] llena de defectos: me reconozco muy inferior a quantos han cursado esta carrera: únicamente aspiro a suministrarte algún conocimiento para tus adelantamientos en el Arte del Canto. Si no lo consiguiese, disimúlame, por lo menos te manifieste el amor que profeso a este Arte, y el deseo de aprovechar en ella.²²

Tras el Prólogo, López Remacha emprende el tratado propiamente dicho definiendo qué es el canto:

Es una imitación dulce, sonora y artificial de los acentos de la voz parlante y apasionada; es decir, que de las inflexiones y grados diversos que emana la voz quando el ánimo se halla agitado de pasiones proceden de la humana y natural declamación, y de ella el Canto.²³

Por tanto, “cantar es, puramente, expresar las pasiones humanas con arreglo a las leyes de la Música”.²⁴ Estas definiciones reflejan aún la influencia del estilo recitado o declamado, así como de la teoría de los afectos, según la cual a través de la música se pueden “mover las emociones y las pasiones”. Monserrat Sánchez Siscart afirma:

La música, al igual que otras artes, puede y debe expresar las emociones del alma, debe imitar la naturaleza sensible. Esta teoría se percibe especialmente en una obra impresa el último año del siglo, el *Arte de cantar* de López Remacha, en donde la encontramos resumida en una frase: ‘El verdadero canto es el que habla al corazón, es decir, el que con mayor sencillez imita la naturaleza’.²⁵

²² López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 13-14 del Prólogo.

²³ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 2-3.

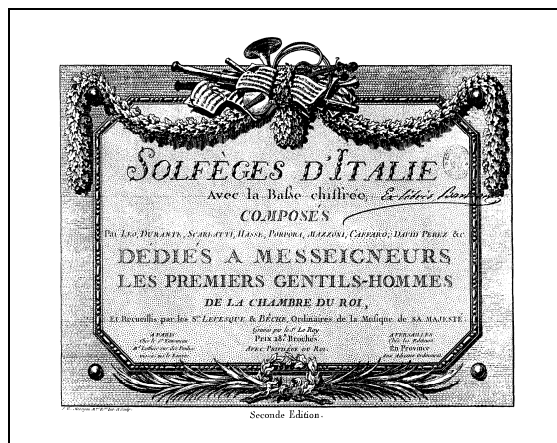
²⁴ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 3.

²⁵ Monserrat Sanchez Siscart, “Notas sobre la evolución del concepto de ‘mímesis’ en la teoría musical española del XVIII” *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), p. 398.

Parte Primera de *Arte de cantar: Del Solfeo*.

La primera parte del tratado se titula “Del Solfeo” y se estructura en cuatro capítulos, en los que López Remacha expone de manera detallada todos los conceptos del lenguaje musical que un discípulo debe conocer antes de iniciarse en el estudio del canto. Mención especial merece el Capítulo IV, titulado “Prosigue el método dirigido a formar un perfecto Lector de Música, haciendo juntamente a los Maestros algunas advertencias útiles para su gobierno”. En él se dan al profesor de canto prácticos consejos para el desarrollo de su labor docente, y se recomienda el empleo de los *Solfeggi* del compositor Leonardo Leo (1695-1744). A finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, el estudio del canto se solía iniciar con los llamados *Solfeggi*, que escribían los compositores y maestros de canto más prestigiosos como: Leonardo Leo, Francesco Durante (1684-1755), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Johann Adolf Hasse (1699-1783), Nicola Porpora (1686-1768), Antonio Mazzoni (1717-1785), Pasquale Caffaro (1708-1787), Davide Pérez (1711-1778), Bernardo Ottani (1736-1827) y Gaetano Latilla (1711-1778), entre otros (véase Figura II.2).²⁶

Figura II.2. Portada de *Solfèges d'Italie* (ca. 1778).



Los *Solfeggi* consistían en una serie de ejercicios vocales, compuestos por los propios maestros de canto, que se interpretaban con los nombres de las notas musicales

²⁶ Los *Solfeggi* escritos por los compositores más destacados se recogieron en la siguiente publicación: Leonardo Leo, Francesco Durante, Alessandro Scarlatti, Johann Adolf Hasse, Nicola Porpora, Antonio Mazzoni, Pasquale Caffaro, Davide Pérez, Bernardo Ottani y Gaetano Latilla, *Solfèges d'Italie avec la basse chiffree* (Paris: Cousineau Md. Luthier, ca.1778). Por otra parte, en el siglo XVIII en España se publicó la siguiente obra: Leonardo Leo, *Solfeos de Leo: para los principiantes de música* ([Madrid]: F. Palomino grabó esta obra, ca. 1772).

y tenían por objeto ayudar al alumno a superar dificultades vocales concretas. Domenico Crivelli (1793-1851), a mediados del siglo XIX, aporta en su tratado de canto una completa definición de los *Solfeggi*:

Para obtener este objeto los antiguos maestros compusieron las melodías llamadas *Solfeggi*, en las cuales en lugar de hacer uso de los signos alfabéticos, se servían de los monosílabos DO, RE , MI, FA, SOL, LA, SI; la experiencia, me ha demostrado, que el ejercicio de los *Solfeggi* es de suma utilidad para el estudiante, dándole el poder de combinar juntos las sílabas con los sonidos modulados, y también hacerles aprender a prolongar la vocal acentuada en cualquier sílaba, y de esta manera se logrará la clara articulación de las palabras, y la facilidad de modular la voz en toda variedad de pasajes musicales. [...] Ejercitando los *Solfeggi* según las reglas del Arte, el estudiante conseguirá una libre y clara articulación en la unión de los sonidos con las palabras [mi traducción].²⁷

La mayoría de estos *Solfeggi* se transmitían oralmente, pero en algunos casos se conservaban en forma manuscrita, lo que permitió su publicación a lo largo del siglo XIX. Miguel López Remacha, aunque no incluye ejemplos de *Solfeggi* en su tratado, aconseja los del compositor Leonardo Leo para iniciarse en el estudio del canto. Este destacado maestro de la escuela napolitana escribió seis libros de *Solfeggi*, de los cuales dos eran para soprano o tenor, dos para contralto, y dos para voces de bajo.²⁸ Y según López Remacha “[...] los Solfeos del célebre Autor Don Leonardo Leo, son [...] los más justamente ponderados de todos los buenos Profesores” (véase Figura II.3)²⁹ Tras esta recomendación, López Remacha destaca que antes de comenzar la enseñanza del

²⁷ Domenico Crivelli, *The Art of singing, adapted with Alterations and new Solfeggios for the cultivation of the bass voice* (London: Published by the author, ca. 1844), p. 68: “Per ottenere quest’oggetto gli antichi maestri composero delle melodie chiamate Solfeggi, ne’quali in vece di far uso de’segni alfabetici, eglino si servirono de’monosillabi DO, RE , MI, FA, SOL, LA, SI; l’esperienza mi ha dimostrato, che l’esercizio dei Solfeggi è di somma utilità allo Studente, dandogli il potere di combinare insieme le sillabe coi suoni modulati, ed anche nel fargli apprendere a prolungare la vocale accentata in ciascuna sillaba, ed in questa maniera si acquista e la chiara articolazione delle parole, e la facilità di modular la voce in ogni varietà di passaggi musicali. [...] Esercitando i Solfeggi secondo le regole dell’Arte, lo Studente acquirerà una libera e chiara articolazione nell’unione de’ suoni colle parole”.

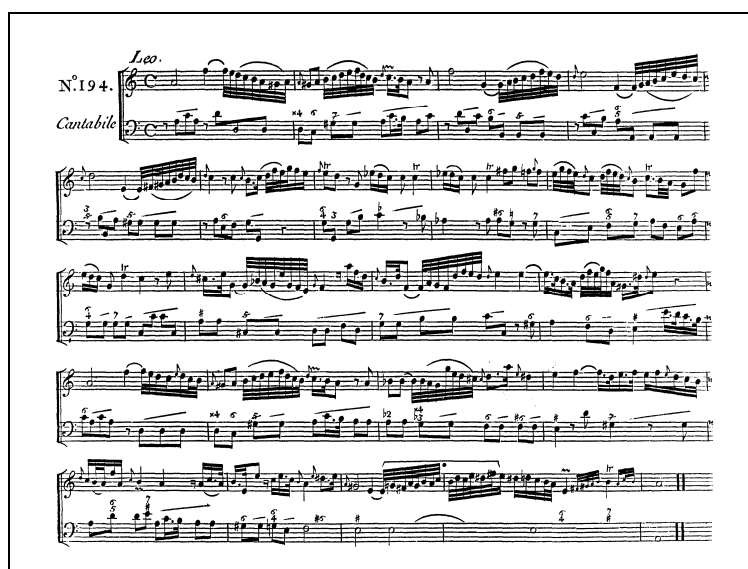
²⁸ Francesco Florimo, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, 4 vols. (Bologna: Forni Editore, 1881-1883), pp. 36-37: “[Leonardo Leo] Compose pel Conservatorio di Sant’Onofrio sei libri di solfeggi, dei quali due per soprano o tenore, due per contralto, e due per voce di basso”.

²⁹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 28.

canto, el maestro deberá observar y comprobar en el discípulo varios aspectos. En primer lugar tendrá en cuenta la edad del alumno, así como su madurez física, respiratoria y fonatoria, pasando después a comprobar su calidad auditiva y vocal a través del ejercicio de escalas. Si el discípulo aún no está preparado físicamente para el canto, el profesor será muy prudente en el uso de Solfeos en tiempo lento o:

Adagios, que por su *Portamento* (Voz que usan los italianos para significar aquel estilo patético, ligado, apoyado y expresivo: tan recomendable, como desconocido en nuestros días) continuado y repetidas Mesas de voz, requieren un pecho robusto, y una abundancia de aire, que no pueden prestar los pequeños pulmones de un niño de tierna edad.³⁰

Figura II.3. *Solfeggi* (ca. 1778) de Leonardo Leo.³¹



López Remacha, tras citar algunas consideraciones sobre técnica vocal que tratará más detalladamente en la segunda parte de tratado, insiste en que la postura física que adopta el cantante es de gran relevancia y el autor no podía pasar por alto este aspecto. Señala que el alumno debe cuidar desde el principio la posición de su cuerpo, manteniendo rectos el cuello y la cabeza y evitando en todo momento una gestualidad que pueda caer en lo ridículo o exagerado.

³⁰ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 31-32.

³¹ *Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée*, *Solfeggi* n° 194 de Leonardo Leo, p. 174.

Por último, en el capítulo IV se aconseja al maestro que acompañe las lecciones de canto con un instrumento de teclado que ayudará armónicamente al alumno. El autor no especifica qué tipo de instrumento de teclado era el más idóneo para el acompañamiento, pero probablemente se refiera al pianoforte que empezaba a estar de moda en España.³² Además, no olvidemos que López Remacha fue también un afamado profesor de dicho instrumento y en 1820 escribió un tratado titulado *Principios o Lecciones progresivas para forte piano*. Finalmente el autor realiza una advertencia al maestro de canto: “le prohíba [al principiante], por algún tiempo, el estudio particular o privado”.³³ Un alumno que se inicia en el canto puede desorientarse más si estudia solo y sin la guía de su profesor, ya que aún no está formado en los conceptos básicos.

Parte Segunda de *Arte de cantar: Del Buen-gusto.*

La Parte II del *Arte de cantar* está estructurada en tres capítulos que recogen, de manera exhaustiva, cuestiones relevantes para la interpretación del canto a finales del siglo XVIII y principios del XIX:

Capítulo I. Reglas generales que exige el gusto del Canto.

Capítulo II. Del Canto unido a la palabra o reglas para cantar con letra.

Capítulo III. Conclusión de todo lo dicho con algunas breves reflexiones sobre los puntos contenidos en esta segunda Parte.

Esta sección del tratado es muy importante no sólo por su contenido teórico, sino también desde una perspectiva práctica. Se centra en el estudio detallado de aquellos aspectos vocales necesarios para formar al futuro cantante en las reglas del buen gusto de la época. Los principales temas tratados son los siguientes: 1) el proceso de educación de la

³² Según Salas Villar, “La enseñanza para piano...”, p. 32 y 34: “En España durante los años previos a la fundación del Conservatorio [1830], la enseñanza del pianoforte solía ser privada y no estaba protegida por los organismos oficiales. Por tanto, no estaba normalizada, generalmente era desempeñada por los organistas formados en las Capillas eclesiásticas, que desempeñan su cargo como organistas en el momento de iniciarse el estudio del pianoforte en nuestro país; éste era el trabajo más asequible que podían realizar los instrumentistas de teclado en aquel momento. [...] Por tanto, en sus comienzos la técnica del piano español, además de ser heredera de la técnica del clave del siglo XVIII, está directamente relacionada con el órgano, lo que se confirma en los métodos para pianoforte. [...] aparecen publicados los primeros métodos para piano-forte español, que sirven de enlace entre la técnica del clave y pianoforte y la técnica romántica del piano”.

³³ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 35.

voz; 2) la ejecución de las agilidades, gorjeos y demás adornos; 3) la correcta pronunciación; 4) el gusto y la expresión en el canto; 5) los tipos de canto y su interpretación; y 6) el repertorio idóneo. De todos estos aspectos analizaré lo más destacado.

1) Proceso de educación de la voz.

a) La Respiración.

Todo maestro de canto debe conocer el proceso de producción de la voz, que López Remacha describe de manera muy básica:

El aire comprimido, o bien sea agitado y compelido de los pulmones pasa por la *Laringe*, y mediante el concurso de los demás órganos así orales como guturales resulta la Voz, tanto más sonora y corpulenta cuanto mejor dispuestos estén aquellos órganos, y menos se extravíe el aire a causa de la suficiente dilatación que encuentra en su mas recta y natural salida.³⁴

De estas palabras se deduce la importancia en el canto de una buena técnica respiratoria. Pero, antes de adentrarnos en este tema debemos tener presente que López Remacha siempre se va a referir a una respiración alta o clavicular, ya que hasta mediados del siglo XIX no se hablará del empleo consciente del diafragma en el proceso respiratorio.

Es necesario que el alumno adquiriera un absoluto control del apoyo, así “el aire dirigido como arte y economía la sostiene [la voz], la aumenta, la aminora, la iguala, la modifica, la da agilidad, y la pone al arbitrio del Cantor, como una masa blanda en manos del alfarero”.³⁵ Además favorecerá un buen fraseo, sin cortes ni interrupciones tan contrarios al discurso musical, pues el cantante debe “ejecutar cada una [frase] de por sí, con un nuevo aliento, sin dividir las en su mitad [... y así] conseguirá cantar con mas desahogo y menos fatiga”.³⁶

b) El ejercicio de la voz a través de la vocalización.

El autor propone una metodología progresiva de estudio que ha de seguir el alumno de canto. Una vez superados los ejercicios de Solfeos o *Solfeggi* propuestos por el maestro,

³⁴ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 84.

³⁵ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 85-86.

³⁶ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 33.

el discípulo principiante debe “para no perder tiempo, ejercitarse también en el buen uso de este mismo Canto, es decir, en vencer las dificultades que en orden al uso de *las Vocales, de la Voz, del Gorgeo, del Adorno, y del Gusto* se objetan necesariamente en los principios”.³⁷ El siguiente paso será volver a practicar los Solfeos, pero esta vez con los nombres de las vocales, es decir, estudiará lo que se conoce como vocalizaciones. El autor considera que las vocales más apropiadas para el estudio del canto son la A, E y O, “que son con las que comúnmente gorjeamos, porque las dos restantes no son tan a propósito para este efecto”³⁸, aunque no llega a argumentar el por qué. Sin embargo, sí ofrece una detallada e interesante explicación de cómo han de realizarse esas tres vocales:

La A, se pronunciará sesgando los labios con naturalidad, y sin violencia; porque de lo contrario saldrá la voz gutural y viciosa. La E, se debe pronunciar rasgando la boca de los extremos algo más que para la A, y cerrando igualmente su caja algo más que para aquella. La O, recogida la boca de los extremos, redondeándola lo posible, pero sin sacar muy afuera los labios.³⁹

Y añade que la forma de hacer cada una de las vocales no puede modificarse aunque cambie la altura del sonido, es decir, se adoptará la misma posición vocal tanto en los graves como en los agudos. Para el autor “Lo que suele variar en algunos es su cantidad o tamaño, esto es, la mayor o menor dilatación que se ha de dar a los labios, pues cada uno debe atemperarse a su natural organización”.⁴⁰

c) La posición de la boca.

Es evidente que la posición de la boca influye en el tipo de emisión del sonido, “cuya disposición recta o viciosa hace parecer a la voz de la misma manera”. Una colocación incorrecta de la boca puede hacer que el cantante proyecte una voz nasal o una voz gutural. Según el autor: “La boca muy pequeña, si no se la da bastante dilatación, hace que el canto se ejecute con la nariz”, mientras que “siendo [la boca]

³⁷ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 40-41.

³⁸ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 41.

³⁹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 41-42.

⁴⁰ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 43.

demasiado grande, si no se recoge suficientemente, salga el canto gutural”.⁴¹ En mi opinión, en el primer supuesto el sonido no encuentra suficiente espacio para salir y, si aún no se tiene mucho control técnico, parte de él puede filtrarse por la nariz, siempre que el velo del paladar no esté elevado, sin embargo en el segundo caso sucedería lo contrario, pues puede ocurrir que al tener demasiado espacio bucal, el sonido quede disperso y no se proyecte hacia delante, resultando una emisión trasera o gutural.

La técnica vocal idónea es aquella que se basa en la relajación de la musculatura del aparato fonatorio. Y se propone que, para conseguir una “voz limpia, sonora y libre de vicios”, es decir, una voz sana, la boca ha de adoptar una posición de leve sonrisa “de manera que los dientes de la parte superior estén a una mediana, proporcionada y perpendicular distancia con los de la inferior, y la lengua se mantenga siempre quieta en esta parte, que es su común y mas propio lugar”.⁴² De estas palabras se deduce que la técnica vocal en la España de finales del XVIII gozaba de una gran influencia italiana, en la que es característica la colocación sonriente de la boca y el uso de los resonadores. Además, el autor incide en la conveniencia de que la lengua siempre esté relajada, de manera que no obstaculice la salida del sonido. Y es que, como afirmará López Remacha veinte años después en su obra *Melopea*, “la boca es el molde de la voz”.⁴³

En realidad, muchos de los problemas que encuentran los cantantes a lo largo de su aprendizaje no se deben tanto a las cualidades de su voz, como a la forma en que la utilizan. Así, “una Voz mediana puede adquirir muchos grados de mérito, y una Voz buena puede perderlos según el uso que se haga de ella”.⁴⁴

Un dato curioso es que el autor aconseja el uso pedagógico del espejo en la enseñanza del canto. Este recurso, que aún se emplea en la actualidad y que ya recomendó Pietro Cerone en su tratado *El melopeo y maestro* (1613), permite al alumno poder comprobar que tanto su gestualidad como las posiciones de la boca son correctas. Además, el maestro debe incentivar la “autoescucha” en el discípulo, pero siempre con

⁴¹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 32.

⁴² López Remacha, *Arte de cantar*, p. 43.

⁴³ Miguel López Remacha, *Melopea. Instituciones de canto y de armonía para formar un buen músico y un perfecto cantor* (Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815), p. 27.

⁴⁴ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 85.

cautela, porque a veces puede resultar engañosa. En la actualidad esta práctica es más precisa gracias a la alta tecnología en los medios de grabación y reproducción.

d) Clasificación de las voces.

Para López Remacha es fundamental que el profesor de canto realice una correcta clasificación de la voz del discípulo, de forma que pueda establecer qué estilo de canto le es más apropiado. Distingue entre:

Voces pesadas, y ligeras; duras, y flexibles; cortas o de corta extensión, y dilatadas: y mal podrá lucir una voz pesada y dura, en un canto diminuto, afiligranado [sic], o de mucha ejecución, propio y adecuado a las voces ligeras y flexibles: ni éstas adquirirán mayor mérito en el estilo patético y declamado, que pertenece a las duras y pesadas. Y no haciendo caso de las que son más claras o más oscuras, más ásperas o más dulces, más corpulentas o menos (aunque todas deben acomodarse a todos los caracteres o especies de canto, y para esto necesitan ejercitarse en todos ellos) no obstante, el discreto Maestro debe proporcionar al Discípulo el estudio diario, o un continuado ejercicio en aquel carácter de música, principalmente, que sea más adaptable a su voz.⁴⁵

e) Los Registros o del uso de la voz.

En cuanto a los registros vocales que existen en el canto, López Remacha distingue dos tipos de voces: la voz natural, “con la que hablamos” y la voz artificial “que sirve para el Canto”. Uno de los aspectos fundamentales tratados en este apartado es el de la homogeneidad de los registros, aspecto muy importante en la enseñanza del canto que permite que la voz del cantante se escuche en toda su extensión sin limitaciones ni cambios tímbricos destacados. El autor es muy explícito en relación a la necesaria igualación de la voz en todos sus registros: “la única regla general que estas [voces] deben observar es la uniforme y proporcionada igualdad en sus respectivas extensiones”.⁴⁶

La llamada “zona de paso” está formada por dos o tres notas que conectan dos registros vocales distintos. En la mayoría de los casos suele ser una región frágil y que el maestro ha de trabajar con sumo cuidado, pues de ella depende en gran parte la correcta homogeneidad de la voz. López Remacha la define como “una cierta línea [que

⁴⁵ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 30.

⁴⁶ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 45.

la naturaleza ha puesto en las voces humanas y] que divide la voz, de lo que llaman Falsete”.⁴⁷ Su ubicación es diferente en los distintos tipos de clasificaciones vocales, según el autor: en el Tiple se sitúa entre Do₄ y Mi₄, en el Contralto entre Sol₃ y Si₃, y el Tenor entre Mi₄ y Sol₄.⁴⁸ Y añade que:

Para que esta línea vaya como por una especie de graduación, igualando y uniendo aquellos intervalos sacamos nosotros una media voz, la cual empieza a usar el Tiple, por lo común desde el *Ut* agudo inclusive: el Contralto desde el *Sol*: y el Tenor desde el *Mi*; para que llevando la voz en disminución, por medio de un impulso blando del aliento, se pueda pasar a la región del falsete, formando de la voz una hebra igual y uniforme de uno a otro extremo.⁴⁹

Por tanto, se insiste ya en la necesidad de crear en la voz un registro medio, que sirva de puente entre el registro natural (que con el tiempo se denominará “de pecho”) y el de falsete (que más tarde se llamará “de cabeza”), y permita la homogeneización vocal. No se permite el registro de falsete en las voces de tenor y de bajo, ya que es “totalmente ajeno a la naturaleza de sus voces” y sólo podrán emplear el registro medio. Por último, el autor ofrece una serie de consejos a los maestros de canto para trabajar correctamente los cambios de registro o “zonas de paso”:

- 1.- La Voz debe resultar natural, igual y proporcionadamente corpulenta en sus graves, medios, y agudos. Mas para este efecto es necesario esforzar el aliento en los graves, y reprimirle algún tanto en los agudos.
- 2.- Se debe esforzar el aliento en los graves, porque son de naturaleza flojos, y esforzándolos se unen con los medios que son el lleno natural de la voz.
- 3.- Debe reprimirse el aliento en los agudos, porque de naturaleza son demasiado fuertes y penetrantes, y sumiéndolos quedan iguales con los medios: de suerte que añadiendo a los graves lo que a estos se quita, viene a quedar la voz igual por toda su extensión.⁵⁰

⁴⁷ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 111.

⁴⁸ Para denominar las notas he seguido el sistema francés de índices acústicos, según el cual el la central (440Hz) equivale a La₃.

⁴⁹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 111.

⁵⁰ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 45-46.

Y añade que: “[...] el claro y obscuro que debe siempre campar en la Voz se reduce únicamente a extenderla o esforzarla y recogerla con proporción é igualdad, sin que por esto deje de resultar modificada é igual en su calidad.”⁵¹ El llamado *Chiaroscuro* o piano-forte es un efecto expresivo del canto que no debe afectar a la homogeneidad de los registros de la voz y que en España ya fue citado en 1779 por Iriarte en su Poema *La música*.⁵²

2) La ejecución de las agilidades, “gorjeos” y demás adornos.

López Remacha incide mucho en la importancia de un correcto estudio de las agilidades, tan de moda en esta época anunciadora de la inminente llegada del *belcantismo*. El maestro debe procurar que la voz del alumno sea ágil, preparándolo desde el inicio de sus estudios en la ejecución de estos “adornos del canto, antes que la garganta se endurezca; porque no menos con la edad, que con la falta de ejercicio cobran indispensablemente aquellos órganos cierta dureza, que los inutiliza para la perfecta y exacta ejecución de dichos adornos”.⁵³

a) Gorgeo o Glosa.

Uno de los conceptos en los que se centra el autor en su *Arte de cantar* es el llamado “Gorgeo” o “Glosa”, que define como: “canto diminuto y de veloz ejecución. Se toma propiamente como adorno del Canto, cuando el Cantor se cale de él para variar la música usándole con oportunidad y discreción, cuyo uso más frecuente es con respecto a la música viva y brillante, propia para excitar afectos de alegría”.⁵⁴ Este recurso vocal, que fue muy empleado en los siglos XVIII y XIX, es descrito por Parada y Barreto como: “Palabra con la cual se designa un pasaje rápido, ejecutado con la

⁵¹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 47.

⁵² Iriarte, *La música, Advertencias sobre el Canto Cuarto*, p. XXIV: “En él consiste casi todo el atractivo de la Música moderna así vocal como instrumental, y que sólo el frecuente uso que hoy hacemos del piano y el fuerte, ha introducido en ambas una variedad que hace nuevas las cosas más oídas”. Según Antonio Belgiojoso, *Sull’arte del canto* (Milano: Paolo Lampado, 1841), pp. 21-22: “Il chiaro-oscuro, o piano forte, serve a far vieppiù risaltare la musica, togliendo così la monotonia che potrebbe naceré da una sequela di suoni troppo uniformi nel loro grado di forza”; citado en: Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell’Ottocento*, p. 350.

⁵³ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 33-34.

⁵⁴ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 47-48.

garganta, como trinos, arpegios, etc”.⁵⁵ No podemos entender la expresión “ejecutado con la garganta” como una emisión gutural del sonido, ya que esta locución en el siglo XIX venía a significar “cantar con adornos”.⁵⁶ Pedrell en su *Diccionario Técnico* ofrece dos acepciones musicales diferentes de glosa: 1ª) “Voz que canta sobre una misma sílaba distintos valores de nota, lo cual viene a ser como una especie de vocalización”; y 2ª) “Variaciones compuestas y ejecutadas sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas, salvando determinadas reglas establecidas en la técnica antigua”, y añade, “algunos autores antiguos hacían uso de este nombre para indicar ciertos adornos viciosos y de mal gusto”.⁵⁷ Además, Pedrell distingue tres clases de glosa:

- 1.- Glosa Aleada: Daban antiguamente este nombre a unas notas de adorno que formaban un diseño particular, subiendo y bajando a manera de ondulaciones.
- 2.- Glosa Artificial: Especie de dibujo melódico, llamado así por los antiguos, por contener mayor número de notas de adorno que las demás especies de glosa.
- 3.- Glosa Trinada: Daban este nombre en la antigüedad a un sonido que se apoyaba trinando mientras otra voz formaba un diseño.⁵⁸

Atendiendo a las reglas del “Buen gusto” en el canto, el gorgojo debía emplearse con moderación pero, al parecer, en la práctica esto no era así. López Remacha denuncia el abuso que se hace de este adorno: “Algunos Cantores poco reflexivos le acomodan a toda clase de música para hacer alarde de la flexibilidad de su órgano, y pagados de que el vulgo aplaude ordinariamente este rasgo de mal gusto”.⁵⁹ El maestro debe transmitir en sus enseñanzas un uso prudente del gorgojo, especialmente en la música religiosa. López Remacha argumenta de forma precisa y con ejemplos musicales cómo hay que ejecutar éste y otras clases de adornos. Como regla general “el

⁵⁵ Parada y Barreto, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (Madrid: Editorial B. Eslava, 1868), p. 206.

⁵⁶ Luisa Lacal, *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, 2ª ed. (Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900), p. 200.

⁵⁷ Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*, 2ª ed. (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894), p. 205.

⁵⁸ Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*, p. 205.

⁵⁹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 48.

Gorgeo debe hacerse con pureza y claridad, de manera que salga granado, limpio y perceptible”.⁶⁰ Se distinguen principalmente cuatro tipos de gorjeos: ascendentes, descendentes, “al aire” y arpegiados. Los primeros tienen lugar cuando la agilidad se inicia en una nota grave que el cantante tiene que mantener brevemente antes de comenzar la escala ascendente (estas carreras en italiano se llaman *volatas*); véase Figura II.4. Así,

se rompe la carrera esforzando el aliento con suavidad: mas si la carrera o *volata* es larga se vuelve a distancia proporcionada, a esforzar el aliento hasta su remate. De este modo saldrá la ejecución granada y limpia, y con el claro y obscuro correspondiente; pero ha de ayudar también el que la garganta esté suelta y libre, cuya flexibilidad dimana en gran parte de la firmeza y buena disposición de la boca.⁶¹

Figura II.4. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 1ª:
Gorgeo ascendente.



En los gorjeos descendentes la voz se dejará caer libremente, manteniendo la relajación muscular del aparato fonatorio “sin oprimir la garganta, y se ejecutará con facilidad” (véase Figura II.5).⁶²

Figura II.5. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 1ª:
Gorgeo descendente.



Otro tipo de gorjeos o glosas son aquellos que se realizan “al ayre”, es decir, se trata de agilidades formadas por breves motivos melódicos sueltos y separados por

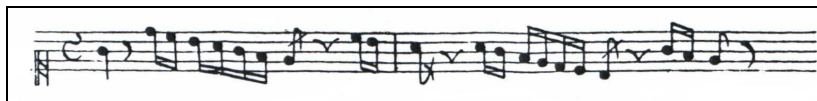
⁶⁰ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 49.

⁶¹ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 49-50.

⁶² López Remacha, *Arte de cantar*, p. 50.

silencios. El autor aconseja que se ejecuten atacando la primera nota muy apoyada para que su emisión sea “limpia y puntual” (véase Figura II.6).

Figura II.6. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 1ª:
Gorgeos “al ayre”.



En cuanto a los gorgeos arpegiados o retrógrados requieren más cuidado en la afinación y exacta ejecución. Siempre se harán afianzando la primera nota y, como ya es norma general, de manera relajada. Pero aquí López Remacha advierte: “el discreto Cantor se desentenderá de su ejecución, si prudentemente conoce que no las ha de desempeñar con lucimiento”.⁶³

Para la realización correcta de las agilidades es necesario que el cantante emita poca cantidad de voz, es decir, que la aligere, de manera que se facilite la ejecución de estos adornos.

b) El uso correcto de los adornos.

Junto a los gorgeos o glosas están los adornos propiamente dichos. Según López Remacha:

Se llaman Adornos porque no son parte esencial del Canto, pero se permiten en él porque siendo de buen gusto, bien ejecutados y colocados en su propio lugar disimulan los defectos del Cantor en orden a la expresión y *Portamento* de voz, y hacen en cierto modo graciosa y varia la Melodía.⁶⁴

Los adornos son: el gorjeo o glosa, el mordente, el trino, la apoyatura, la mesa de voz, el canto a contratiempo y el claro y oscuro. El autor insiste en que el cantante no debe usar en exceso estos recursos, pero tampoco obviarlos. Lo idóneo es el término medio y la moderación en su empleo, “elegirlos propios para el caso, y colocarlos donde corresponda sin confusión, con orden y sencillez. Un Canto demasiadamente

⁶³ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 52.

⁶⁴ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 87-88.

adornado resulta las mas veces confuso, é interrumpe el sentido de la letra: un Canto destituido absolutamente de Adorno, puede resultar lánguido y despreciable”.⁶⁵ Para algunos cantantes los adornos forman parte de su manera de interpretar y gracias a ellos obtienen el favor del público.

López Remacha expone con claridad cómo y cuándo se debe adornar el canto, resaltando que debe hacerse con facilidad, sencillez, propiedad y gusto.

I.- *¿Cómo?* con facilidad; con sencillez; con propiedad, y con gusto. Con **facilidad**, porque la dificultad en el uso de los Adornos o Glosas, al paso que empeña al Cantor, expone su exacta ejecución y desempeño. Con **sencillez**, porque lo sencillo es perceptible y hermoso por sí mismo, y la travesura admira más que persuade. Con **propiedad**, porque sin ella no hay naturaleza en la Música ni verdad en el Canto. Con **gusto**, porque si éste falta en los Adornos, lejos de herosear, afean y deslucen la mas bella Melodía.

2.- *¿Cuándo?* Siempre que el Cantor prudentemente juzgue que el Adorno ha de dar más realce y lucimiento al canto [el énfasis en negrita es mío].⁶⁶

También se adornará cuando se repita en exceso una misma frase musical, evitando así la sensación de monotonía que puede producir. El autor anexa al final del tratado unos ilustrativos ejemplos musicales en los que se aconseja qué tipo de adornos se pueden añadir; la melodía original propuesta aparece en la Figura II.7.

Figura II.7. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Melodía propuesta para ornamentar.



López Remacha presenta dos formas de ornamentar esa melodía. En el primer caso, se intercalan notas de paso a las primeras figuras melódicas que van por grados disjuntos, convirtiéndose así en pequeñas *volatas* o *volatinas* ascendentes y descendentes (véase Figura II.8).

⁶⁵ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 53-54.

⁶⁶ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 54-55.

Figura II.8. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Melodía ornamentada I.



En el segundo ejemplo hay una alteración rítmica y los motivos que en un principio estaban formados por dos corcheas pasan a ser tresillos. Además se añaden nuevas notas que no alteran el discurso musical, pero le otorgan gracia (véase Figura II.9).

Figura II.9. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Melodía ornamentada II.



Por último, el cantante podrá recurrir a los adornos cuando la melodía que tiene que interpretar no se acomode a su tesitura, o simplemente porque no tenga el suficiente dominio técnico para ejecutarla “con lucimiento”. En estos supuestos, López Remacha habla de “suplemento”, ya que un motivo melódico que por cualquier razón no se puede cantar, se suple por otro que le resulte más fácil o cómodo. Y afirma: “Toda variación o suplemento puede pasar por Adorno”⁶⁷ (véanse Figuras II.10 y II.11).

Figura II.10. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Melodía original de difícil ejecución, en este caso por la tesitura.



Figura II.11. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Suplemento o alternativa a la melodía anterior.



Los adornos se realizarán generalmente “en *Adagios*, *Largos*, &c. porque los Compases de poca duración no admiten regularmente mucha disminución de figuras. [...]

⁶⁷ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 56.

En los Tiempos o Compases lentos puede suplirse el Trino con el buen modo de apoyar la Voz, llevándola ligada con suavidad y dulzura⁶⁸ (véanse Figuras II.12 y II.13).

Figura II.12. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Melodía original.



Figura II.13. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Sustitución del trino por un motivo melódico ligado.



Para López Remacha, el trino, el mordente y la apoyatura forman parte del canto y “no deben mirarse como meros Adornos, sino como requisitos esenciales y precisos, pues de ellos pende gran parte de su expresión y belleza, de que carecería por mas Glosas y grupos de notas que tuviese”.⁶⁹

Un adorno muy empleado, según el autor, es la “Apoyatura ascendente”, que tiene lugar cuando se pasa de un sonido grave a uno agudo, o cuando se ataca directamente el agudo, y consiste en:

Un esfuerzo suave y afectuoso que se hace con el aliento para herirlos con cierta gracia y dulzura, apoyando la voz en otros más graves, pero sin determinar ni fijar su sonido, como se fija el de las Notas. Es difícil comprender el modo de formar esta especie de Apoyatura sin oírla ejecutar; pero es tan necesario su uso, que apenas admite excepción en semejantes casos, porque dulcifica el mismo Canto, y evita que resulte golpeado y desagradable. También se usa en las canturías que suben de grado, porque en toda suerte de Canto causa gracia, expresión y novedad.⁷⁰

La Mesa de voz (o *Messa di voce*) consiste en realizar una “nota sostenida [...] echando poca voz al principio, extendiendo hasta el medio, y recogiénola hasta el fin”.

⁶⁸ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 56-57.

⁶⁹ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 57-58.

⁷⁰ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 112-114.

Según el autor, este recurso expresivo no se puede sustituir por ningún adorno, excepto cuando sea imposible su ejecución, en cuyo caso se podrá intercalar “un trino bien batido, disimulando por este medio dicho defecto”.⁷¹

El canto a contratiempo o “intercadencia aparente del tiempo” se considera un tipo de adorno, ya que otorga “variedad al canto”. López Remacha advierte que “ha de usarse con juicio y moderación, porque interrumpe el ritmo de la Melodía”⁷² (véase Figura II.14).

Figura II.14. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2^a: Canto a contratiempo o “intercadencia del canto”.⁷³



En cuanto al “Adorno que *ad libitum* se hace en las Cadencias y Calderones, debe ser conforme al carácter de la obra, y si ésta tiene letra se ha de poner el Adorno que mejor la exprese”.⁷⁴

Otro tipo de adorno es el “Claro y oscuro” que ha de ejecutarse “con proporción e igualdad, no procediendo de uno a otro extremo sin buscar un medio la voz”.⁷⁵

López Remacha distingue un último tipo de adorno del canto que depende del “Gusto del día”, es decir, de lo que esté de moda en el momento y que todo buen maestro debe conocer. Además, aconseja a los cantantes que sólo ejecuten aquellos adornos que dominen, “por medio de un estudio metódico, juicioso, constante, y capaz de suministrarle los conocimientos necesarios para valerse de estas gracias del arte y formar con ellas el carácter de un hermoso, elegante y verdadero estilo que distingue con claridad el Profesor del mediano y del sublime”.⁷⁶

⁷¹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 58.

⁷² López Remacha, *Arte de cantar*, p. 59.

⁷³ Explicación del ejemplo: “Las Notas que tienen las plicas hacia abajo son las que forman el Contratiempo”, López Remacha, *Arte de cantar*, p. 59.

⁷⁴ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 59.

⁷⁵ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 59-60.

⁷⁶ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 88.

3) La pronunciación en el canto.

La comprensión del texto es un aspecto básico en la música vocal. El cantante tiene que procurar que la pronunciación de las vocales y las consonantes sea exacta, “especialmente cuando se hallan en fin de dicción, no confundiendo la T con la D, la M con la N, la B con la V consonante”.⁷⁷

La pronunciación es un “requisito absolutamente necesario a todo Cantor, en el qual consiste que con un mediano esfuerzo salga la voz clara, sonora, natural, y sin ningún vicio [...]”⁷⁸. Lo que viene a confirmar que una buena dicción favorece la correcta impostación de la voz, aunque para lograrla sea necesaria una apropiada gimnasia vocal. Sin embargo, López Remacha es indulgente con aquellos discípulos que no pueden desarrollar una pronunciación perfecta debido a su constitución física.

La lengua, y labios demasidamente gruesos, y de consiguientes torpes o poco flexibles para la pronunciación: en otros son los dientes desiguales, y desproporcionados, que además de interceptar la buena pronunciación, hacen padecer a la voz ciertas formas inmodificadas poco gratas al oído.⁷⁹

En estos supuestos, y teniendo en cuenta la época (1799), es evidente que el maestro poco podía hacer. Existen una serie de obstáculos que perjudican la pronunciación del cantante y por tanto su lucimiento: “las distancias, la capacidad del lugar, su construcción, la colocación de la orquesta, la multiplicidad de instrumentos, y muchas veces el descuido e irreflexión de los Compositores”.⁸⁰ En estos casos tan incómodos desde el punto de vista vocal, el cantante debe empeñarse aún más en articular con exactitud la pronunciación del texto. Por último, se consideran defectos del canto, tanto las pronunciaciones exageradas como aquellas que son imprecisas. El autor concluye este apartado realizando una comparación muy explícita.

El Cantor que observando puntualmente todas las reglas del Arte no cuida de pronunciar con claridad para que se le

⁷⁷ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 80.

⁷⁸ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 36.

⁷⁹ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 36-37.

⁸⁰ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 81.

entienda lo que dice, es semejante al Orador, que produciéndose en un idioma extraño ú desconocido solo comunica el metal de su voz como una campana que retiñe.⁸¹

4) El gusto y la expresión en el canto.

Una de las razones por las que unos cantantes cautivan más al público que otros es el buen gusto en su interpretación. El autor habla de “una disposición natural para el canto” con la que se nace y que no se puede adquirir sólo con el estudio. Se trata de una cualidad que tienen algunos cantantes que deberá completarse con una formación vocal adecuada. Una vez que el discípulo domina todos los aspectos de la técnica vocal, se centrará en la expresividad del canto. Ante todo, es fundamental que el cantante entienda el sentido del texto que interpreta, a pesar de que esté en otro idioma. De esta manera podrá transmitir mejor al público sus sentimientos al cantar.

López Remacha distingue básicamente cuatro estilos melódicos, cada uno de los cuales se vincula con un tipo de expresión vocal diferente, de manera que:

- 1º Las melodías en las que rítmicamente abundan los puntillos corresponden a un “estilo marcial y belicoso” y se han de expresar de manera enérgica.
- 2º Las melodías construidas con intervalos amplios (sextas, octavas, décimas), de carácter acentuado y no ligado, determinan el “estilo heroico”, que se interpretará “con vigor y esfuerzo si han de surtir su efecto; pero valiéndose de la Apoyatura ascendente, para que no formen un Canto *staccato*, o golpeado y ridículo”.⁸²
- 3º Las melodías escritas en el género diatónico, de carácter tranquilo y *legato*, se cantarán con delicadeza. Según la velocidad con que se ejecuten, se distinguen dos estilos diferentes: 1) El “estilo tierno y amoroso” corresponde a un tempo lento y calmado; 2) El “estilo de júbilo y alegría” cuando el tempo es rápido.
- 4º Las melodías que se construyen por semitonos (es decir del género cromático), “o en distancias de cuartas de Tritono o mayores, quintas falsas, séptimas menores, y otras semejantes”, originan dos modalidades de estilos: 1) El “estilo lamentable” corresponde a una ejecución ligada; 2) El “estilo tétrico,

⁸¹ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 82-83.

⁸² López Remacha, *Arte de cantar*, p. 66. Respecto a la apoyatura ascendente, véase nota al pie 70 de este capítulo.

propio para mover la pasión del miedo y del terror”, se relaciona con una interpretación más suelta.

Los cantantes deben conocer e interpretar la música conforme a estas reglas de la expresión, ya que en caso contrario atentarían contra el tan apreciado “buen gusto”. Sin embargo, puede ocurrir que a lo largo de una pieza vocal, el intérprete tenga que sacrificar algunos principios canoros, en beneficio de la expresividad. En estos casos, los cantores cuentan con ciertas licencias interpretativas que están justificadas por el propio discurso musical y literario. Algunas de esas excepciones son las siguientes:

La voz se debe modificar en sus altos o sobreagudos; pero si en estos se halla una expresión fuerte y varonil como *cruelísimo Neron* será cosa irregular é impropia pronunciar con dulzura, y adelgazar la voz en una frase de esta naturaleza. Los adornos se deben hacer con poca voz como perfiles que son del Canto, pero si éstos, por raro acontecimiento, cupiesen en una expresión como la pasada, sería otra impropiedad semejante a aquella hacerlos con poca voz. Los alientos se deben tomar sin dividir las dicciones; pero si éstas indican afectos de ansia, pena, temor o afán ha de fingir el Cantor que le falta el aliento para proseguir, aunque sea dividiendo dichas dicciones, para demostrar así más vivamente el sentido de la letra.⁸³

Estas variaciones expresivas no se pueden realizar de manera arbitraria. Los cantantes, se basarán en su propio criterio, en su experiencia práctica y en la de otros reconocidos intérpretes de la época. “Estos nos deben servir de modelos para ordenar nuestro estudio con utilidad. Ellos nos enseñarán a hacer el uso debido de las reglas, y nos dirán cantando lo que difícilmente puede explicarse con palabras ni trasladarse al papel”. López Remacha continúa haciendo la siguiente reflexión: “El que desea pintar bien registra las obras de los buenos pintores: el que aspira a ser buen poeta estudia los buenos poetas, ¿y nosotros queremos ser buenos Cantores sin oír e imitar a los que cantan bien?”.⁸⁴ La “expresión imitativa” no consiste sólo en copiar un modelo, sino en

⁸³ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 94-95.

⁸⁴ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 95-96.

seleccionar lo mejor de cada intérprete y tomarlo como referencia, pero siempre de una manera coherente y realista, ya que

¡Cuan mal parece una voz delgada y flexible abultando su débil sonido para imitar el heroico y varonil Canto de un Bajo! ¡y qué ridículo papel hace éste si saliendo de su esfera afecta imitar la ligereza, y aun cierta afeminación que apenas se consiente a las voces delgadas! La expresión no aprueba lo que la naturaleza condena.⁸⁵

Miguel López Remacha, que era tenor de la Real Capilla, dedica un apartado a la expresión en la música sagrada. El cantante que interpreta género religioso debe cuidar mucho no caer en “un estilo arrogante y desahogado”, que es más propio del teatro. Esto no significa que evite la expresividad de su canto, ya que la música vocal, sea religiosa o profana, tiene como fin transmitir sensaciones y sentimientos, y es que “el verdadero Cantor ha de transformarse en lo que dice, si quiere mover a otros, que es su principal obligación”.⁸⁶

5) Los tipos de canto y su interpretación.

Según López Remacha existen básicamente tres tipos de canto: el solístico (para la interpretación de arias y canciones), el canto a dúo o a más voces y el canto Recitado o declamado.

a. El canto “a Solo”. Para su correcta interpretación, el cantante tendrá en cuenta las siguientes pautas:

- El solista debe emitir su voz plena, sólo cantará a media voz cuando así lo exija la interpretación o cuando tenga alguna dificultad técnica. Sin embargo, en la música de cámara se permite que el cantante pueda incorporar matices y adornos.
- El cantante no podrá adornar con las vocales I y U, “porque son ajenas de la dulzura y suavidad del Canto. Y cuando no se pueda prescindir de su uso, debe modificarse su pronunciación lo posible”.⁸⁷

⁸⁵ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 97-98.

⁸⁶ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 101.

⁸⁷ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 73.

- Si se trata de una obra con acompañamiento de orquesta, el cantante se abstendrá de adornar aquellos fragmentos en los que un determinado instrumento realice la misma melodía que la voz. Solo podrá incorporar adornos que se integren con el discurso musical del instrumento en cuestión.
- En cuanto a la pronunciación “Cuando se hallan dos o más notas atadas o embarradas unas con otras, no se debe pronunciar sílaba más que en la primera”⁸⁸ (véase Figura II.15).

Figura II.15. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Ejemplo de pronunciación correcta.



No se podrán cortar las palabras, excepto en casos de “urgente necesidad”, como por ejemplo una inadecuada preparación respiratoria, en cuyo caso se hará de manera disimulada. Además el cantante tiene licencia para corregir los posibles errores de división o acentuación de las palabras que encuentre al ejecutar la composición musical (véanse Figuras II.16 y II.17).

Figura II.16. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Error en la colocación del texto.



Figura II.17. López Remacha, *Arte de cantar* (1799), lámina 2ª:
Corrección que debe hacer el cantante.



b. El canto “a dúo y a más voces”. El cantante cuidará los siguientes aspectos:

- En los dúos, las voces han de estar completamente empastadas, sin que una sobresalga sobre la otra. Se prescindirá de adornos, excepto cuando sean

⁸⁸ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 72-73.

muy discretos y se confíe en “el compañero Cantor para responder con uniformidad”.⁸⁹

- En los tríos, cuartetos o formaciones vocales de mayor número, los cantantes deberán emplear “el lleno natural de la voz”, poseer timbres que empasten plenamente, ser muy precisos en la medida, pronunciar con claridad y evitar la improvisación de adornos.

c. El canto Recitado. Es “todo canto declamado y de grande expresión: pero libre y ajeno de Adornos, Gorjeos, ni cosa alguna que no coadyuve a la misma expresión. Por lo común se canta *ad libitum*, sin sujetarse a la precisión del Compás”.⁹⁰ Según López Remacha, para su ejecución el intérprete observará cuatro normas:

- Seguir las anotaciones y matices expresivos propuestos por el compositor.
- Cantar las notas tenidas de manera pausada, porque suelen resaltar palabras relevantes en el texto.
- Los recitativos no se deben adornar, excepto al final y siempre que sea apropiado al carácter del texto, a modo de variación.
- Tanto en el recitativo como otro tipo de canto, la repetición de una frase melódica se cantará con mayor expresividad.

6) El repertorio idóneo.

La elección de un repertorio adecuado que se ajuste al nivel de cada alumno es un aspecto crucial en la enseñanza del canto. Aquí es donde se pone de manifiesto la evolución del discípulo en el aprendizaje de la técnica vocal, así como sus puntos débiles, que habrá que mejorar.

López Remacha recomienda que el alumno comience estudiando las “Arias o Cantadas de los célebres Maestros italianos Nicolà Porpora y Leonardo Leo (otros excelentes autores pudieran citarse, cuyos nombres se omiten, por la escasa noticia que hay en España de sus obras)”.⁹¹ La propuesta del autor, a mi juicio, resulta muy apropiada, ya que ambos compositores eran grandes conocedores del arte del canto y

⁸⁹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 78.

⁹⁰ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 74-75.

⁹¹ López Remacha, *Arte de cantar*, p. 70.

sus arias estaban especialmente cuidadas desde el punto de vista vocal. En concreto, Nicolà Porpora (1686-1766), además de compositor, fue un prestigioso maestro que sentó las bases técnicas del canto, y cuyos *solfeggi*, *vocalizzi* y *duetti* alcanzaron gran fama.⁹² Por tanto, las obras de Porpora y Leo, a pesar de considerarse ya “obsoletas” conforme al gusto de la época:

Merecen la aceptación de los Profesores sensatos, y han sido la Escuela verdadera de los Cantores más sobresalientes. Sus Recitados son superiores a cuantos en su género se han escrito: los Bajos de acompañamiento están llenos de mérito: y sobre todo las letras o metro de que casi todas se componen es sencillo e inocente, incapaz de comunicar ideas o especies inhonestas a los jóvenes Cantores: lo que no sucede con las Arias Teatrales en que comúnmente se ejercitan.⁹³

La importancia del *Arte de cantar* de López Remacha esta fuera de toda duda, no sólo por ser el primer tratado de canto lírico escrito en España, sino también porque reúne los principales aspectos teóricos y prácticos del canto de finales del siglo XVIII. Gracias a esta obra se pueden reconstruir aspectos de la praxis interpretativa que prevalecerán durante la primera mitad del siglo XIX. Cuestiones como la correcta formación de los cantantes, la ejecución de los adornos, la expresividad y el buen gusto en el canto son explicadas en esta obra de claro corte didáctico. Resulta especialmente interesante la descripción exhaustiva de los tipos de agilidades y adornos canoros más empleados en la época, que el autor explica con ilustrativos ejemplos musicales añadidos en un apéndice al final de la obra.

Destaca la importancia que da el autor a que el cantante adquiriera una completa educación musical antes de iniciarse en el estudio vocal propiamente dicho. Con esto se trata de hacer comprender que el intérprete de música vocal debe tener la misma formación que un instrumentista.

La influencia de la técnica italiana es evidente a lo largo de *Arte de cantar*; López Remacha menciona exclusivamente el empleo de métodos y repertorio de maestros de canto italianos como Nicolà Porpora y Leonardo Leo. Sin embargo, hay un

⁹² Algunos de los *Solfeggi* y *Dueti* de Porpora se conservan manuscritos en la Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi de Milán.

⁹³ López Remacha, *Arte de cantar*, pp. 70-71.

rasgo característico en casi toda la obra y es que no suele emplear los términos italianos tan de moda en la época como: *solfeggi*, *messa di voce*, *gorgheggi*, *volata*... (a excepción de *portamento*, que describe como un vocablo italiano que indica un tipo de emisión ligada, no muy conocida en España). No es que no los utilice, sino que los cita en castellano (solfeos, mesa de Voz, gorjeos, carrera...); quizás se deba a que su publicación tiene lugar en una época no muy propicia para el canto italiano y en la que se trataba de favorecer todo lo español.

Arte de cantar (1799) de Miguel López Remacha inaugura en nuestro país un nuevo concepto de entender la enseñanza del canto que, hasta aquella fecha, se había basado en la tradición oral transmitida del maestro al discípulo. La publicación de este tratado vocal permitía una mayor divulgación de los principales conceptos del canto y del buen gusto tanto a cantantes profesionales como aficionados.

1.2.2. El tratado de López Remacha dedicado a José Bonaparte: *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (1812)

Durante la invasión francesa, López Remacha formó parte de los llamados “afrancesados” que se pusieron al servicio del nuevo rey. En la mayoría de los casos esta adhesión no estaba motivada por ideales políticos, sino por la necesidad de conservar el cargo. En este ambiente, Remacha escribió en 1812 su obra inédita *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* y que hasta ahora no se había citado en la literatura sobre el canto.⁹⁴ En su dedicatoria de portada se puede leer “dispuestos y dedicados a la Católica y Augusta Majestad de D. Josef Napoleón”. El primer folio contiene un soneto que ensalzaba los triunfos del nuevo rey y evidenciaba el favor que López Remacha le profesaba:

*Después de dar mil gracias a los Cielos
Señor, por veros luchador triunfante,
Llega mi afecto con amor constante,
A ofrecer, en esta Obra mis desvelos,
Única en España es, que a los anhelos
De la Puericia musical, no espante,
Antes, si, con sus reglas la adelante,*

⁹⁴ El único ejemplar de *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* de López Remacha se conserva manuscrito en Madrid, Real Biblioteca, MUS / MSS / 738.

*Fáciles a elevar más altos vuelos.
No encuentro mejor medio con que acierte
A mostrar mi adhesión al soberano,
Sino este humilde rasgo de mi idea.
Recíbele ¡o Señor! Y de tal suerte,
Que protegido de esta heroica mano,
En honra vuestra eternizado sea.*⁹⁵

Este tratado incluye un retrato del rey “en clipeo, rodeado de alegorías a las artes y la guerra, a ambos lados del texto del soneto cartelas ovaladas con las iniciales J y N”.⁹⁶ *Elementos teórico-prácticos* de López Remacha, que perteneció a la Biblioteca privada del monarca José Napoleón, se estructura en dos partes.⁹⁷ La primera es una introducción teórica, en la que se definen y explican con ejemplos musicales los siguientes conceptos: música, armonía, melodía, pentagrama o “pautada”, llaves o claves, compás, tonos, modos, escalas y transporte o “mudanza” de claves. Un apartado especialmente interesante de esta sección teórica trata sobre “los caracteres o señales que hay en la Música”, que en unos casos sirven de adorno como la apoyatura, el mordente y el trino, y en otros de comodidad, economía y expresión como el párrafo, el guión, la división, el calderón, la síncopa, el ligado y el acento.

Para finalizar la introducción teórica, López Remacha distingue entre Solfeo y Canto. El solfeo es “la expresión de la nota musical medida, entonada y pronunciada”, mientras que canto es “una imitación modificada de la humana declamación ajustada a los intervalos de la música, a la medida del tiempo, y a las reglas de la modulación”. Por tanto, cantar es “expresar las pasiones humanas con arreglo a las leyes de la Música”.

La segunda parte de este tratado musical es de carácter práctico y contiene ejercicios sobre el conocimiento de las escalas, los intervalos y los compases, así como del empleo de las llaves y las glosas o adornos. El autor concluye sus *Elementos teórico-prácticos* con nueve preceptos o consejos, que bajo el título de “advertencia” se dirigen esencialmente a los cantantes y a aquellos que se inician en el arte del canto (véase Tabla II.2.):

⁹⁵ López Remacha, *Elementos teórico-prácticos*, p. 1.

⁹⁶ Según descripción en la base de datos de la Real Biblioteca.

⁹⁷ Véase índice de contenidos de *Elementos teórico-prácticos* de López Remacha en vol. II, Apéndice 2, Ficha 2.

Tabla II. 2. López Remacha, *Elementos teórico-prácticos* (1812), p. 78:
Nueve “Advertencias” o recomendaciones a los cantantes.

Recomendaciones a los cantantes.
1ª Una clara y no afectada pronunciación.
2ª El uso modificado de la voz, presentándola purgada de todo defecto.
3ª Suma exactitud en la afinación.
4ª Velocidad en el trino.
5ª Gracia y pulso en el mordente.
6ª Claridad en la ejecución de las glosas.
7ª Oportunidad, y moderación en los adornos.
8ª Un continuado claro y oscuro, que resulta del mayor o menor impulso que se da al aire para animar la canturía.
9ª La propiedad y expresión que hace de la naturaleza misma de la música, o de la letra a quien se aplica.

López Remacha recomienda al discípulo que, una vez dominada la lectura musical, practique las vocalizaciones “para adquirir por medio de este uso continuado, la agilidad de garganta indispensable, en muchos casos, para, cantar bien”.⁹⁸ Finalmente, el autor considera que con esta obra “quedan, pues, dados todos los conocimientos teóricos y prácticos así para la inteligencia del solfeo, como para el buen gusto del canto”. El tratado concluye con una declaración de intenciones en la que López Remacha pone de manifiesto la utilidad de este método musical y vocal: “faltaba, pues, un método de Principios breve, y compendioso: si éste lo fuese, he llenado el hueco haciendo un servicio apreciable a los principiantes, y quedando yo satisfecho con el acierto”.

En realidad, *Elementos teórico-prácticos* era en esencia un método de solfeo, que incorporaba algunas nociones básicas sobre el canto. En esta obra, López Remacha no aportaba nuevos conceptos vocales, sino más bien resumía algunos de los aspectos ya tratados en 1799 en *Arte de cantar*.

⁹⁸ López Remacha, *Elementos teórico-prácticos*, p. 78.

1.2.3. *Melopea* de López Remacha (1815): El perfecto cantor

Aspectos generales de la obra.

Miguel López Remacha publicó en 1815 *Melopea o Instituciones teorico-practicadas del solfeo, del buen gusto, del canto y de la armonía, para perfeccionar un buen músico y cantor*. En el *Diario de Madrid* del día 11 de diciembre de 1815 (p. 711) se podía leer lo siguiente:

Se abre suscripción a una obra elemental de música teórica y práctica, titulada *La Melopea*, su autor D. Miguel López Remacha. Divídese la obra en tres partes: la primera contiene los principios teóricos y prácticos del solfeo; la segunda la teoría del buen gusto del canto, y la tercera las nociones de armonía que bastan a ilustrar a cualquier profesor o aficionado. El buen gusto, la concisión, la novedad, la claridad, y, en una palabra, el método que caracteriza toda la obra, la hace, en sentir de los profesores que la han registrado, original, y digna de la acogida del público aficionado, etc.: 80 reales adelantados por toda la obra.⁹⁹

Al parecer su éxito provocó que se editara una segunda edición en 1820 a pesar de que, según afirma Soriano Fuertes, a mediados del siglo XIX *Melopea* no era especialmente conocida:

Esta obra, como muchas otras, desconocida hoy de la mayor parte de nuestros profesores, y sustituida con otras, tal vez de menos mérito, es un comprobante poderoso para hacer ver a los que en tan poco nos tienen por nuestro exagerado extranjerismo, que no hemos carecido en ningún tiempo de buenas obras elementales originales, ni de buenos profesores”.¹⁰⁰

El título de esta obra resulta bastante significativo y tiene mucho que ver con su contenido musical. “*Melopea*” era un término empleado por los griegos con el que se referían a “aquella parte de su música que trataba de la manera de formar y de conducir un canto”.¹⁰¹ Pedrell ofrecía en su *Diccionario Técnico de la Música* una definición mas completa de este vocablo:

⁹⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 275.

¹⁰⁰ Soriano Fuertes, *Historia de la música española*, vol. IV, p. 289.

¹⁰¹ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 266.

Entre los antiguos, *Melopea* era el arte o las reglas de la composición del canto, cuya práctica, efecto y aplicación se llamaba *Melodía*. Así, *Melopea* significaba la composición de los cantos y *Melodía* los cantos compuestos. La *Melopea* para decirlo más claro se refería a la combinación de los sonidos independientemente del ritmo. La *Melopea* era la composición del *Melos*, del canto y su dulzura, como la *Ritmopea* era la composición del *Ritmo*.¹⁰²

En realidad, no era la primera vez que se empleaba este término como título de un manual sobre música. A principios del siglo XVII, el italiano Pietro Cerone (ca.1566-1625) escribió en español un amplio compendio musical titulado *El melopeo y maestro*, estructurado en 22 libros, en donde, entre otros temas, se dan curiosos consejos a los maestros de canto y a los cantantes.¹⁰³ Igualmente, en 1792 Jean Paul Egide Martini (1741-1816) publicó en París *Mélopée moderne: Ou l'art du chant, réduit en principes*.¹⁰⁴ Este tratado vocal debió ser conocido en España, ya que en el *Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la Carrera de San Gerónimo* en 1824, se hace mención al *Método de canto* de Martini.¹⁰⁵

Melopea de Miguel López Remacha es una obra teórico-práctica.¹⁰⁶ La sección teórica esta estructurada en tres partes claramente diferenciadas que aparecen reflejadas en la portada; véase Figura II.18: 1) teoría y practica del solfeo, “contiene todos los elementos teóricos y prácticos necesarios para la lectura de la Música”; 2) teoría del Buen gusto del canto, “ya considerado con respecto solo al solfeo, ya también como unido a la palabra”; y 3) nociones de Armonía “que conducen a la instrucción de los que se dedican al estudio de la Música”. La parte practica incluye: ejercicios rítmicos y

¹⁰² Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*, p. 280.

¹⁰³ Pietro Cerone, *El melopeo y maestro* (Nápoles: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613). Véase Introducción, “Referencias a la técnica vocal en algunos tratados musicales españoles publicados hasta 1799”.

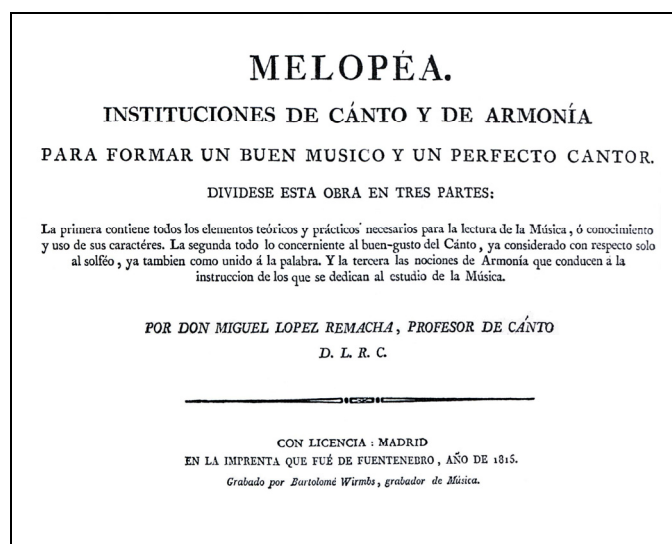
¹⁰⁴ Jean Paul Egide Martini, *Mélopée moderne: Ou l'art du chant, réduit en principes* (París: Chez Naderman, 1792).

¹⁰⁵ *Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la Carrera de San Jerónimo, casa del Buen suceso, frente a la Soledad* (Madrid: En la oficina de Don Antonio Fernández, 1824) en: Francisco Asenjo Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, editor Emilio Casares (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988), [MSS. 14.068²], p. 320.

¹⁰⁶ Véase índice de contenidos de *Melopea* de López Remacha en vol. II, Apéndice 2, Ficha 3.

melódicos de solfeo, entonación de escalas y lectura en las claves de: Fa en 3ª línea (para la voz de barítono, o “bajete”), Fa en 4ª línea (para la voz de “bajo perfecto”), Do (“ut”) en 1ª línea (para la voz de tiple primero), Do en 2ª línea (para los triples segundos), Do en 3ª línea (para la voz de contralto), Do en 4ª línea (para la voz de tenor).

Figura II.18. Portada de *Melopea* (1815) de Miguel López Remacha.



Por tanto, estamos ante una obra musical muy completa, ya que junto a aspectos relacionados con el solfeo y el canto, el autor se acerca a los principales conceptos armónicos; más tarde, en 1824, se publicará su *Tratado de armonía y contrapunto, o composición*. Este tratado tiene una finalidad claramente didáctica, y su objetivo es proporcionar a los músicos y cantantes una formación integral.

Melopea incluye en sus dos primera paginas una dedicatoria a “la Excelentísima Señora Doña Manuela Isidra, Téllez, Girón, Alfonso y Pimentel: Duquesa de Abrantes y Linares: Condesa de Aguilar y de Coquinas [...] y Grande de España de Primera Clase”, entre otros títulos.¹⁰⁷ La VIII Duquesa de Abrantes, que era una gran aficionada a la música y al canto, fue retratada en 1816 por Goya con una corona de flores en su cabeza, en actitud de cantar y sosteniendo una partitura en su mano derecha (véase Figura II.19).

¹⁰⁷ Manuela Isidra Téllez Girón Alfonso y Pimentel (1795-1838) era hermana del X duque de Osuna y contrajo matrimonio con el VIII duque de Abrantes. Datos obtenidos de: *Gran Enciclopedia de España* (Zaragoza: Enciclopedia de España, S.A., 1990), vol. 1, p. 54.

Figura II.19. Retrato de Doña Manuela Téllez y Girón, duquesa de Abrantes, Goya, 1816.



López Remacha al parecer contó con el mecenazgo de la duquesa de Abrantes para la publicación de *Melopea*, por lo que le agradece su protección tributándole las siguientes palabras:

SEÑORA:

A las bellas cualidades que adornan a V. E., y a la afición que manifiesta a la Música, pues la ha cultivado con aprovechamiento, parece debe seguirse la inclinación a proteger las tareas dirigidas únicamente a facilitar y abreviar su enseñanza. Tal es el objeto de esta pequeña obra, que tengo el honor de dedicar a V. E. Espero se digne admitirla como un homenaje de respeto, y un testimonio de gratitud a su distinguido favor: como asimismo, que pueda tal vez servir de honesto recreo a V. E. y de utilidad pública; produciéndome juntamente la dulce satisfacción de haber merecido su alto aprecio.

Excelentísima Señora: A L. P. de V. E.
Su reconocido servidor y Capellán
*Miguel López Remacha.*¹⁰⁸

El Canto en *Melopea* de López Remacha.

De las tres partes que integran la obra, la segunda esta dedicada al buen gusto en el canto. Los conceptos canoros tratados son los mismos que en *Arte de cantar* aunque, según el autor, han sido “mejorados y aumentados”. En *Melopea* se presentan nuevas aproximaciones al canto, sin perjuicio de “las muchas y excelentes Obras de autores

¹⁰⁸ López Remacha, *Melopea*, pp. 3-4.

antiguos, y modernos, naturales, y extranjeros, que pueden servir para hacer la aplicación práctica de estos principios, esto es, para aprender a introducir la letra, o a unir la palabra al Canto y que andan en manos de todos”.¹⁰⁹

López Remacha en unas palabras preliminares indica que las materias estudiadas se agrupan en seis puntos: “1º El uso de las Vocales; 2º El uso o portamento de la Voz; 3º El uso de la garganta o Gorgeo; 4º El Adorno; 5º El Buen gusto del Canto; 6º La Expresión. Cada uno de estos ramos se trata con separación y claridad”.¹¹⁰ Por tanto, vemos que en esencia el contenido es el mismo que en *Arte de Cantar*, aunque introduce algunos nuevos conceptos, que se analizan a continuación.

1º- Respecto al uso de las vocales, López Remacha aporta nueva información, pues considera que las vocalizaciones se tienen que realizar con todas las vocales, y no solo con la A, E y O como proponía en su primer tratado. Aunque sigue considerando las vocales I y U como las más débiles para el ejercicio de la voz, ofrece las siguientes reglas para su correcta ejecución: “La I algo gruesa, porque muy delgada impide el uso libre de la voz. [...] La U mas aguda; pero no tan cerrada que cause debilidad en el sonido”.¹¹¹

2º- En el apartado sobre “el uso o portamento de la voz”, el autor expone los mismos principios sobre los registros que ya señaló en *Arte de cantar*. No obstante, introduce una nueva apreciación en relación al control respiratorio: “Debe tomarse el aliento con abundancia, y gastarse con economía para cantar con menos fatiga, y sin necesidad de hacer demasiado congojosa y frecuente la inspiración”.¹¹²

3º- López Remacha define con mayor precisión que en su tratado anterior qué es Gorgeo: “ejecutar con la garganta alguna glosa, bajo una sola vocal; resultado de la flexibilidad del órgano”. Y añade que el gorgeo tiene que ser “limpio, claro y perceptible, pero ligado: de forma que se perciban todas las notas o sonidos con distinción, y al mismo tiempo con suavidad y dulzura. Las mismas cualidades deben acompañar al Trino, y al Quiebro o Mordente”.¹¹³

¹⁰⁹ López Remacha, *Melopea*, p. 7.

¹¹⁰ López Remacha, *Melopea*, p. 6.

¹¹¹ López Remacha, *Melopea*, p. 23.

¹¹² López Remacha, *Melopea*, p. 24.

¹¹³ López Remacha, *Melopea*, p. 24.

4º- En cuanto a los adornos, el autor mantiene todo lo expuesto en *Arte de cantar*, aunque incide en la necesidad de que el cantante tenga nociones de armonía para ejecutarlos con propiedad.

5º y 6º- Sobre el Buen gusto y la expresión no se aportan nuevos conceptos.

Además de estos temas, el autor desarrolla otros aspectos que los maestros de canto han de aplicar en sus clases. Resulta especialmente significativo el apartado dedicado al “canto unido a la palabra”. En él se explica el proceso que debe seguir el alumno desde que se inicia en el ejercicio de su voz con entonaciones, solfeos y vocalizaciones, hasta que se incorpora la letra al canto, a través del estudio del repertorio vocal. El maestro le propondrá al principio “canciones o *cavatinas* a solo, y después dúos, tercetos,... que sean de buen gusto y fáciles, es decir, que no tengan colocada la letra con precipitación”.¹¹⁴ Entre los compositores recomendados López Remacha cita, además de a Leonardo Leo y a Nicola Porpora (que ya nombró en *Arte de cantar*) a Scarlatti.¹¹⁵

La aplicación de la letra al canto parte de una norma general: “Las sílabas deben de pronunciarse bajo las notas que están colocadas”.¹¹⁶ El autor distingue dos supuestos: que a una sílaba le corresponda sólo una nota, es decir, un canto silábico; o bien que a una sílaba le pertenezcan varias notas (podríamos hablar de un canto melismático). En este último caso el cantante debe estar atento a la entonación y ser muy preciso en aplicar esas notas a la sílaba correspondiente.

Para finalizar esta parte dedicada al canto, López Remacha realiza algunas “reflexiones filosóficas” sobre los temas que ha tratado. En realidad, expone de manera resumida los mismos conceptos que ya trató en *Arte de cantar*, y como novedad intenta explicar un término tan subjetivo como es el “Buen gusto”:

Palabra a la verdad de tan oculta significación, que no podemos definirla; si ya no es un agregado de proporciones

¹¹⁴ López Remacha, *Melopea*, p. 26.

¹¹⁵ López Remacha no especifica si se trata de Alessandro Scarlatti (1660-1725) o de Domenico Scarlatti (1665-1757), ambos pertenecientes a la Escuela Napolitana. Probablemente se refiera a Alessandro Scarlatti, que destacó, no sólo por sus composiciones vocales (operas, arias, cantatas y *canzonettas*), sino también por sus conocimientos en el arte del canto y sus *solfeggi*.

¹¹⁶ López Remacha, *Melopea*, p. 26.

justas, o de razones y reglas sabiamente entendidas y aplicadas, aunque muchas veces pudiera graduarse de ilusión del oído o capricho fundado únicamente en espíritu de novedad.¹¹⁷

En *Melopea*, Miguel López Remacha recopila los conceptos básicos que resumen sus teorías sobre el canto e informa, como ya hizo en *Arte de cantar*, sobre los usos y costumbres vocales de finales del siglo XVIII y principios del XIX, teniendo siempre en cuenta las reglas del buen gusto de la época.

Discípulos de Miguel López Remacha.

López Remacha supo transmitir sus conocimientos vocales a varios discípulos, entre los que sobresalió la “celebrada y aplaudida cantante aficionada señora doña Vicenta Michans y Piquer de Dot”¹¹⁸ (Valencia, 27 de abril de 1802- París, 30 de abril de 1863). Saldoni recoge una detallada biografía de esta cantante, en la que se pone de manifiesto que Vicenta era considerada una

Artista consumada, tanto por su mucha expresión como por su hermosa y extensa voz, en términos que nosotros la oímos varias veces hacer un adorno o pasaje de tres octavas de extensión, desde el *mi*, tercer espacio de la llave de *fa*, a *mi* de la de *sol*, con tres rayas auxiliares sobre el pentagrama. Este lujo de facultades lo desplegaba muy a menudo, pero sobre todo en la cavatina de la ópera *Mahometto secondo*, del célebre Rossini: “Non temer d’un baso affetto”, que cantaba, como todo, de un modo sublime y encantador. Así es que en un mismo concierto nos hacía oír, ya piezas de contralto profundo, ya de tiple agudo. Además de estas extraordinarias facultades, su voz era igual en toda su fenomenal extensión, de gran cantidad, y de una hermosísima y grata calidad, acompañada al propio tiempo de una sorprendente agilidad, la cual resaltaba aún mucho más en las escalas cromáticas ascendentes y descendentes, que hacía con la misma limpieza y rapidez como pudiera efectuarlo un buen pianista, pudiéndose citar sus trinos como modelo de perfección.¹¹⁹

¹¹⁷ López Remacha, *Melopea*, p. 28.

¹¹⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 315.

¹¹⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 316.

Según estas palabras, Vicenta Michans recibió una perfecta formación vocal, debida en gran parte a las enseñanzas de su primer maestro de canto Miguel López Remacha. Junto a las cualidades naturales de su voz, fue instruida en la correcta ejecución de las agilidades, tan admiradas en la época. Además, Vicenta dominaba vocal y estilísticamente todos los géneros, incluso el bufo, “de modo que las principales cantantes italianas que alternaban con ella en sus conciertos, parecían meras aficionadas”.¹²⁰ Su fama como gran cantante se extendió, llegando hasta los reyes (Fernando VII y María Cristina), quienes la invitaron a actuar ante ellos. “Cantó tan admirablemente y entusiasmó tanto a SS.MM., que la reina Cristina, como tan conocedora e inteligente era en la música, la prodigó y dispensó mil elogios y parabienes, nombrándola desde luego *primera adicta facultativa del Conservatorio*.”¹²¹ Los reyes elogiaron que “cantase con la verdadera escuela italiana sin haber salido de España”¹²², lo que evidencia la enorme influencia de la técnica italiana en la enseñanza del canto en España a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

La publicación en 1799 de *Arte de cantar* de López Remacha suponía un cambio en la concepción de la enseñanza del canto lírico en España. La enseñanza oral daba paso a un aprendizaje basado en el aprendizaje de unas teorías concretas que han llegado hasta nosotros gracias al soporte del papel. Tener en cuenta al cantar las reglas del buen gusto de la época era requisito indispensable para que un cantante desarrollase una carrera artística de éxito y esta idea se ponía de manifiesto de forma reiterada en los tres tratados de López Remacha analizados en esta Tesis.

2. Mateo Antonio Pérez de Albéniz (1765-1831) y José Nonó (1776-1845)

Aunque los tratados de Antonio Pérez de Albéniz y José Nonó no eran específicamente de canto, tenían como destinatarios a aquellos que querían aprender a cantar, ofreciendo algunas indicaciones a los “músicos de voz”.

¹²⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 316.

¹²¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 318.

¹²² Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 319.

2.1. Mateo Antonio Pérez de Albéniz y la *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar* (1802)

El compositor y tratadista Mateo Antonio Pérez de Albéniz nació en Logroño el 21 de septiembre de 1765.¹²³ Fue maestro de capilla en San Sebastián y años más tarde ocupó el puesto de maestro de capilla y organista de la iglesia colegial de Logroño; posteriormente desempeñó el magisterio en la iglesia de Santa María de San Sebastián. Mateo contrajo matrimonio con Clara Basanta y fruto de dicho matrimonio nació Pedro Pérez de Albéniz y Basanta (1795-1855), que recibió los primeros estudios musicales de su padre, llegando a convertirse en un destacado pianista, compositor y profesor de piano del Conservatorio de Madrid.¹²⁴

Como compositor, Mateo se especializó en el género religioso, aunque también compuso sonatas para tecla de estilo clásico, gozando, según Saldoni, “de mucha reputación entre sus contemporáneos”, aunque con el tiempo sus creaciones cayeron en cierto olvido. Mateo Pérez de Albéniz falleció en San Sebastián el 23 de junio de 1831. Su labor como tratadista musical dio como resultado la publicación en San Sebastián en 1802 de *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua*, dedicada a su discípula doña María Josefa de Birmingham y Meager (véase Figura II.20).¹²⁵

Instrucción metódica es en su mayor parte una obra práctica y está constituida por 77 láminas que contienen series de ejercicios de solfeo y entonación con numeraciones independientes, entre las que se intercalan indicaciones teóricas explicativas. Estos ejercicios están precedidos por un Prólogo. *Instrucción metódica*, que tiene una clara orientación pedagógica, es básicamente un método para el aprendizaje de los principales conceptos para la lectura musical, de los modos, los tonos y las modulaciones, necesarios para los cantantes e instrumentistas. Pérez de Albéniz

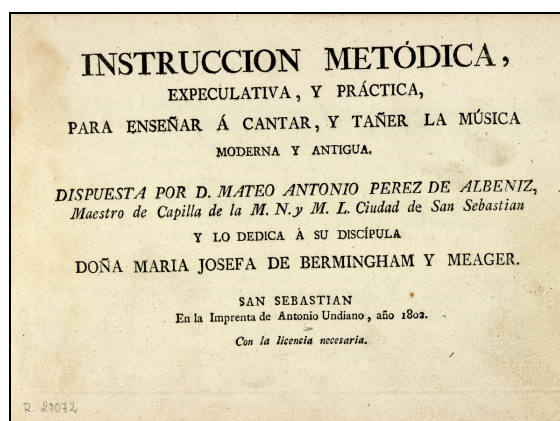
¹²³ Sobre Mateo Antonio Pérez de Albéniz, véase Ramón Sobrino, “Pérez de Albéniz, Mateo Antonio”, *DMEH*, vol. 8, p. 633.

¹²⁴ Pedro Albéniz, *El Método Completo de piano del Conservatorio de Música* (Madrid: Lodre y Carrafa, 1840). Según Salas Villar, “La enseñanza para piano”, p. 21: “La actividad pedagógica de Pedro Albéniz fue básica para el desarrollo del piano romántico en nuestro país. Su clase de piano era la más numerosa del conservatorio”.

¹²⁵ Mateo Antonio Pérez de Albéniz, *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua* (San Sebastián: En la Imprenta de Antonio Indiano, 1802).

estructura su obra en tres partes que describe así: “La primera para todo Instrumentista, la segunda junta con la primera, para todo Músico de voz, y la tercera da a conocer el valor de todas las figuras antiguas, para la qual me he valido del P. Soler¹²⁶ en su tratado de estas figuras, que a la verdad habla con mucha perfección”.¹²⁷

Figura II.20. Portada de *Instrucción metódica* (1802) de Mateo Antonio Pérez de Albéniz.



En el Prólogo, Pérez de Albéniz expone que el principal motivo por el que decidió escribir y publicar este tratado fue facilitar la labor a todos los que se dedican al aprendizaje de la música, tanto a los instrumentistas como a los cantantes.

Voy a dar a luz este Tratado lleno de confianza de que no será desaprobado, a lo menos de los Maestros que lo leyeren con atención, y sin pasión. Mi designio no es otro, que el de ayudar a sus intentos, y sacar de dudas a los que las tuvieren. A este fin, con la práctica que he adquirido con el continuo ejercicio de enseñar a toda clase de personas, he formado una Escuela sólida y compendiosa para todo principiante, así para Instrumentista, como para Músico de voz, y pueda en muy poco tiempo hacerse dueño de esta noble ciencia: porque a la verdad causa gran compasión el ver Músicos de largos años de estudio, y que no llegan a dominar un papel. Los Instrumentistas por falta del solfeo; los que siguen por la voz, par falta de conocimiento de todo género de

¹²⁶ Se refiere al tratado del Padre Fr. Antonio Soler, *Llave de la modulación y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber Modular: Teórica, y Práctica para el mas claro conocimiento de cualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Revoluciones* (Madrid: en la Oficina de Joachim Ibarra, 1762).

¹²⁷ Pérez de Albéniz, *Instrucción metódica*, Prólogo.

modulaciones y figuras antiguas; pues acontece muchas veces por esta falta, el que no logran las plazas que desean en Catedrales, Colegiatas, &c.¹²⁸

El autor asegura que “con solos cuatro o cinco meses de Maestro, puede estar seguro que quedará perfectamente instruido en todo conocimiento”, finalizando con las siguientes palabras dirigidas al lector “si quieres adelantar mucho en poco tiempo, entrégate con ansia a comprender lo que aquí va puesto, no contentándote con solo ver los principios, que de nada te serviría, si no te hicieses bien cargo de toda ella. Dios te guarde muchos años”.¹²⁹

Durante todo el siglo XVIII, los maestros de canto otorgaban gran importancia a que el cantante tuviese una educación musical completa, es decir, no sólo debía conocer los mecanismos de la voz, sino también poseer estudios de solfeo, lectura musical, armonía e incluso saber “tañer” algún instrumento. *Instrucción metódica*, que se publicó en 1802, se revela como heredera de la enseñanza dieciochesca del canto, pues, a pesar de no ser un tratado de canto propiamente dicho, Pérez de Albéniz concibió su obra como un método “para enseñar a cantar”, es decir destinado a formar musicalmente a los cantantes.

2.2. José Nonó (1776-1845) y la *Escuela completa de música* (1814)

José Nonó nació el 31 de diciembre de 1776 en San Juan de las Abadesas (Girona).¹³⁰ Según Saldoni,

En 1802 vino a Madrid de maestro compositor de la casa del duque de Osuna, para la cual compuso más de treinta óperas, algunas de ellas por indicación de la duquesa. En 1805 fue nombrado por Carlos IV compositor de su Real Cámara, con cuyo motivo escribió mucha música, continuando después en el mismo destino con Fernando VII.¹³¹

¹²⁸ Pérez de Albéniz, *Instrucción metódica*, Prólogo.

¹²⁹ Pérez de Albéniz, *Instrucción metódica*, Prólogo.

¹³⁰ Sobre José Nonó véase la siguiente fuente bibliográfica: James Radomski, “Nonó, José”. *DMEH*, vol. 7, pp. 1055-1056.

¹³¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 394.

En 1814 se publicó en Madrid su tratado *Escuela completa de música*, dedicado a Fernando VII.¹³² José Nonó, que siempre mostró una enorme vocación por la docencia, solicitó al rey en 1816 una autorización para abrir en Madrid un conservatorio de música basado en el modelo italiano, en el que se impartirían clases de canto, entre otras materias. Dicha autorización fue concedida por Real Orden de 28 de noviembre de 1816. Con la intención de dotar a este establecimiento de nuevo material didáctico, Nonó, que ocupaba el cargo de “Director del Conservatorio de Música de esta corte”, publicó en 1821 un *Método de piano: conforme al último que se sigue en París*, dedicado al Infante don Francisco de Paula. En 1822 y debido a la conflictiva situación por la que atravesaba el país, el conservatorio regido por Nonó cerró sus puertas, hasta que en 1828 volvió a instar al monarca para su reapertura. El propio Nonó explicó este proyecto, cuya finalidad era crear “un conservatorio puramente español”, en los siguientes términos:

Por de pronto pienso volver a establecerme en mi habitación de la Ballesta, número 12, y recibir pupilos internos varones desde 7 a 14 años [...]. La instrucción será el solfeo, el arte de cantar y la ciencia de la música, o sea, su composición hasta el último grado de perfección, sea para componer música sagrada o de óperas. Si algunos quisieran aprender algún instrumento de orquesta se les proporcionarán maestros que pagarán por su cuenta. [...] [Con sus enseñanzas] no habría porqué envidiar a los italianos su dulzura en el canto, a los alemanes su profundo estilo, ni a los franceses la reunión de buenos métodos que poseen, logrando un conservatorio puramente español.¹³³

El 16 de febrero de 1829, Fernando VII autorizó la reapertura del conservatorio dirigido por José Nonó, aunque la situación económica no era muy favorable y era difícil su sostenimiento. Mientras, en ese mismo año, se publicó en Madrid su obra *Esplicación del gran mapa armónico que contiene todos los elementos de la ciencia de la música o la composición moderna*. Finalmente, la fundación en 1830 del Conservatorio de Música “María Cristina” de Madrid, dirigido por el cantante italiano Francesco Piermarini, contribuyó a la clausura definitiva de aquel establecimiento. En

¹³² José Nonó, *Escuela completa de música* (Madrid: imp. que fue de Fuentenebro, 1814).

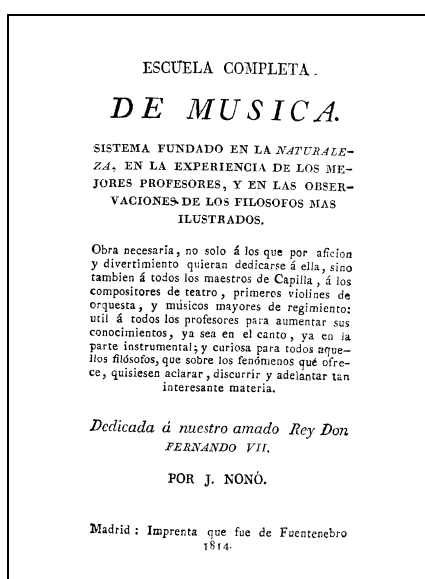
¹³³ Oficio con fecha 13 de enero de 1829 citado por Gemma Salas Villar, “La enseñanza para piano”, p. 18.

1833 José Nonó fue nombrado profesor numerario de solfeo del Conservatorio de Madrid, falleciendo en Aranda de Duero (Burgos) el 31 de diciembre de 1845.

La Escuela completa de música (1814).

El 15 de junio de de 1814 José Nonó publicó en Madrid su obra *Escuela completa de música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores, y en las observaciones de los filósofos más ilustrados* (véase Figura II.21).

Figura II.21. Portada de *Escuela completa de música* (1814) de José Nonó.



El propio autor considera esta obra:

Necesaria, no sólo a los que por afición y divertimento quieran dedicarse a ella, sino también a todos los maestros de Capilla, a los compositores de teatro, primeros violines de orquesta, y músicos mayores de regimiento: útil a todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental; y curiosa para todos aquellos filósofos, que sobre los fenómenos que ofrece, quisiesen aclarar, discurrir y adelantar tan interesante materia.¹³⁴

La *Escuela completa de música*, que está “dedicada a nuestro amado Rey don Fernando VII” se estructura en una introducción y dos partes. La introducción, aparece

¹³⁴ José Nonó, *Escuela completa de música*, portada.

bajo el epígrafe “Que contiene la definición de varios términos técnicos” y comprende cinco capítulos en los que el autor trata los conceptos de melodía, postura, armonía, intervalo, escala, sostenido, bemol, consonancia y disonancia. La primera parte “Que contiene la teórica de la armonía” la integran 32 capítulos más una reflexión general. La segunda parte “Que contiene la explicación de los caracteres que sirven para representar los siete sonidos, sus réplicas y el sistema músico” incluye cuatro capítulos.

A pesar de que José Nonó puntualiza que su *Escuela completa de música* es “útil a todos los profesores para aumentar sus conocimientos, ya sea en el canto, ya en la parte instrumental”, esta obra no contiene referencias específicas al canto. A excepción del capítulo I de la segunda parte, titulado “Del Sonido, de la música, y de los caracteres representativos de los sonidos o notas musicales”, en el que el autor realiza una clasificación de los tipos vocales, distinguiendo seis clases: bajo, barítono o tenor-bajete y tenor para las voces masculinas, y contralto, tiple 1º y tiple 2º para las voces femeninas o infantiles.

Los sonidos graves (baxos o profundos) son producidos por las voces de hombre, que llamamos Baxo, Barítono, o tenor-baxete; [...] Los sonidos medios (los menos graves y menos agudos) pertenecen a las voces medianas, llamadas tenor y contralto; [...] Los sonidos agudos (los más altos) son propios de las voces de mujeres y de los niños, llamados tiple, que puede dividirse en tiple primero y tiple segundo; [...]. Vemos que por estas tres disposiciones la naturaleza ha establecido seis clases de voz, a las cuales corresponden seis clases de sonidos; como puede comprenderse fácilmente por medio de la tabla siguiente.¹³⁵

Esta clasificación de las voces aparece ilustrada en la Tabla II.3 con la que José Nonó concluye que se “prueba no solamente que estas seis voces se reducen al fondo a tres principales, y que las otras tres no son más que modificaciones de éstas; sino que demuestra al mismo tiempo el cómo las voces se confunden, anticipándose las unas sobre las otras”.¹³⁶

¹³⁵ José Nonó. *Escuela completa de música*, pp. 108-109.

¹³⁶ José Nonó. *Escuela completa de música*, p. 109.

Tabla II.3. Clasificación de las voces según José Nonó,
Escuela completa de música (1814), p. 109.

Unión de las voces	Número de voces	Calidad de Voces	Sonidos del Sistema que las corresponden	Unión de los sonidos del sistema
}	6	Tiple Primero	Agudo exagerado	}
	5	Tiple 2º	Agudo modificado ...	
}	4	Contralto	Medio exagerado	}
	3	Tenor	Medio	
}	2	Barítono	Grave modificado	}
	1	Baxo	Grave	

A pesar de que *Escuela completa de música* no es una obra específica del canto, José Nonó siempre mostró un especial interés por el arte vocal, como demuestra el que esta enseñanza estuviera presente en los planes de estudios del conservatorio que fundó en Madrid en 1816. El propio Nonó se dedicó a la docencia privada del canto.

3. Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832).

3.1. Manuel García: el maestro heredero de la escuela italiana de canto.

Como ya expuse en la Introducción de esta Tesis, el cantante, maestro y compositor sevillano Manuel de Pópulo Vicente García era el ejemplo perfecto de cómo un intérprete de tonadillas formado en la más pura tradición española de canto, decidió aprender la técnica italiana para desarrollar con éxito una carrera internacional en el género operístico.¹³⁷ Logrado su objetivo artístico, García en 1822 abrió en París la sociedad cultural “Cercle de la rue de Richelieu”, en la que enseñaba a cantar. Por sus aulas pasaron cantantes de la talla del tenor Adolphe Nourrit y las sopranos Condesa Merlin y Henriette Méric-Lalande.

Sin dejar a un lado su carrera artística y avalado por su éxito como docente en París, Manuel García fundó en Londres el 1 de febrero de 1824 una academia de canto, basada en los principios de los antiguos maestros italianos y “frecuentada por más de

¹³⁷ Véase Capítulo I, apartado 3.3. “La implantación en España de la escuela italiana de canto: el caso Manuel García (1775-1832)”.

cien alumnos, a pesar del elevado precio de las lecciones”¹³⁸. En una reseña del periódico *The Times* se anunciaba la próxima apertura de esta academia:

Signor García, primer tenor de la Opéra Italien, respetuosamente informa a la nobleza y alta burguesía, de su intención de abrir una Academia, 21 de Dover-Street, Picadilly, con el propósito de impartir lecciones sobre el Arte del Canto Italiano y así crear una sociedad para proporcionar a las personas un lugar donde perfeccionarse de una manera mucho más eficaz que con clases privadas, en los grandes conjuntos de música coral y *morceaux d'ensemble*. La academia abrirá para las damas los lunes, miércoles y viernes de dos a cinco; para caballeros los martes, jueves y sábados de doce a tres. Mensualmente tendrá lugar un encuentro para que los padres y amigos puedan juzgar el progreso hecho por sus alumnos. [...] Sig. García pretende abrir también otra academia distinta, para aquellos cuya intención sea dedicarse profesionalmente a la música.¹³⁹

El propósito de García era establecer dos academias, una para la formación de cantantes aficionados y otra para la enseñanza del canto a futuros profesionales de la voz. También incorporaba dos aspectos importantes desde el punto de vista didáctico: 1) el destacado papel que tiene la interpretación de obras de conjunto con otros músicos y cantantes, es decir, la importancia en el canto de la música de cámara; y 2) la necesidad de organizar con relativa frecuencia audiciones públicas que permitirían a los cantantes lo que popularmente se conoce como “adquirir tablas”. Por último, no debe extrañar la separación horaria y de días entre las clases impartidas para hombres y para mujeres, ya que ésto era algo completamente asumido en la enseñanza del siglo XIX, lo que evidentemente no impedía que se unieran en los momentos de ensayos y representaciones de dúos y números de conjunto. En esta época y probablemente como consecuencia de la fundación de la escuela, García publicó su tratado de canto *Exercises and Method for Singing* dedicado a Miss Frances Mary Thompson¹⁴⁰, que se editaría también en francés y, años más tarde, en español. A partir de este momento, su

¹³⁸ *Revue musicale*, 11 (27-VIII-1831), p. 233; citada por Radomski, *Manuel García*, p. 279.

¹³⁹ *The Times*, (30-1-1824), reseña periodística citada por Radomski, *Manuel García*, p. 179.

¹⁴⁰ Manuel García, *Exercises and Method for Singing, with Accompaniment, for the Piano Forte, composed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson* (London: T. Boosey & Co. Importers & Publihsers of Foreign Music, 1824).

actividad como docente se convirtió en algo primordial, pues, como afirma Radomski, García “consideraba la enseñanza como una parte importante de su vocación musical. No era ‘algo que tenía que hacer’ por dinero; le entusiasmaba y le dedicó aún más energía que a su propia carrera como cantante”.¹⁴¹

En 1825 García emprendió un viaje a Nueva York, donde se estableció como director de una compañía italiana de ópera en el Park Theatre. Entre los cantantes que integraban dicha compañía estaban su segunda esposa, Joaquina Briones (1780-1864), y sus hijos Manuel García (1805-1906) y María García (1808-1836, conocida más tarde como María Malibrán, al adoptar el apellido de su esposo). Aunque aún era muy niña, también les acompañaba en el viaje su tercera hija Pauline García (1821-1910), que con el tiempo se conocería como Pauline Viardot y alcanzaría un gran renombre como pianista, cantante, compositora y maestra de canto. Los éxitos se sucedieron con la puesta en escena de óperas como *Il barbiere di Siviglia* (era la primera ópera en italiano que se representaba en Estados Unidos), *Tancredo*, *Otello* e *Il turco in Italia*, todas ellas de Rossini.

Tras un año de estancia en Nueva York, Manuel García y su familia viajaron a México en un momento políticamente delicado e impregnado de un ambiente antiespañol. Sin embargo, el tenor ocupó un lugar destacado en el mundo artístico mexicano y llevó a la escena las mejores óperas de su repertorio. La situación sociopolítica en México era cada vez más complicada, por lo que García creyó conveniente embarcar hacia Europa. Es conocido el suceso que le acaeció en el camino a Veracruz, donde fue asaltado por unos bandidos que le robaron todas sus pertenencias.

En 1829 García llegó a París donde, a pesar del notorio declive de su voz, tuvieron lugar sus últimas representaciones operísticas. En esta nueva etapa, en la que estuvo especialmente dedicado a la composición y a la enseñanza vocal, “abrió cursos de canto, que fueron frecuentados por jóvenes artistas y distinguidos aficionados”.¹⁴² Su prestigio internacional como cantante, maestro y compositor obtuvo el reconocimiento de su país natal con el nombramiento el 22 de marzo de 1831 de Adicto Facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, compartiendo

¹⁴¹ Radomski, *Manuel García*, p. 178.

¹⁴² Fétis, “García, Manuel del Pópulo Vicente”, vol. 3, p. 405.

este título con las cantantes Isabel Colbrán, Lorenza Correa, María Malibrán y el acreditado maestro de canto José M^a Reart y Copons.¹⁴³

Conformándose el Rey N.S. con lo propuesto por Vm. en 21 de febrero último de acuerdo con la Junta facultativa del Real Conservatorio de Música, se ha servido S. M. conceder el título de Adictos facultativos y de Maestros honorarios del mismo Conservatorio a las personas que se expresan a continuación [...]: García (D.ⁿ Manuel) Adicto facultativo.¹⁴⁴

En el mismo documento se designaban Maestros honorarios del Conservatorio de Madrid a los ilustres compositores Saverio Mercadante y Gioacchino Rossini. En agradecimiento a tal distinción, Manuel García, como Profesor de Música en París, escribió el 14 de mayo de 1831 una carta que el Ministerio de Hacienda de España remitió el 15 de julio del mismo año a la Dirección del Conservatorio madrileño, en la que exponía “varias observaciones sobre la necesidad de que el Maestro de canto del mismo conservatorio sea absolutamente diferente del de solfeo”.¹⁴⁵ En este documento manuscrito, García, movido por un elevado sentimiento hacia su país, consideraba que su prestigio como cantante y como maestro de canto eran argumentos más que suficientes para ofrecer sugerencias que mejoraran la enseñanza del arte vocal en España.

El vehemente deseo que me anima de ver prosperar en mi Patria un establecimiento que bien dirigido puede producir óptimos frutos, me ponen en la obligación de exponer a V.M., por si tiene a bien mandar se tomen en consideración, algunas reflexiones que me ha sugerido la simple y rápida lectura del reglamento interior de dicho R[ea]l Conservatorio producidas por mi larga

¹⁴³ Según Federico Sopeña Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967), p. 24: La figura de “Adicto facultativo” corresponde a: “Profesionales de mérito, los más señalados de entonces, se incorporan al Conservatorio. Mientras que los «adictos de honor» señalados como no profesionales pero «protectores» no tienen asiento en la Junta, con estos «facultativos» la cuestión cambia y «como la Nación española, dice el Reglamento, abunda en aficionados de ambos sexos con conocimientos y méritos sobresalientes en la práctica de la música, podía igualmente el Conservatorio obsequiarlos con el título de «Adictos facultativos», en virtud de consulta espontánea y unánime de la Junta facultativa que merezca la aprobación de S.M.; y tomarán, si gustan, parte en la orquesta, en los conciertos públicos del Establecimiento, a los cuales serán convidados. Esta clase no asiste a las Juntas con voto deliberativo, pero si consultivo»”.

¹⁴⁴ Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música [en adelante RCSM], Ms. Legajo 1-34, p. [2].

¹⁴⁵ Madrid, RCSM, Ms. Legajo 1-59, p. [1]. Véase vol. II, Apéndice 6, Documento 1.

carrera en la profesión y con especialidad en la parte vocal que me glorío he practicado con aceptación, teórica y prácticamente en las principales Capitales de Europa: teóricamente presentando cantantes que por efecto de mi método y conocimiento en el arte del canto han llegado a un alto grado de perfección, y prácticamente ejecutando por largo tiempo con general aplauso obras de los más célebres maestros.¹⁴⁶

En esta carta, García ensalzaba “las disposiciones naturales de los Españoles para sobresalir en este ramo” del canto. Además, se mostraba realmente preocupado por la enseñanza que se desarrollaba en el Conservatorio de Madrid y recomendaba con insistencia que la docencia del canto esté en manos de un especialista en la materia y no del profesor de solfeo, aunque

Estoy persuadido que [...] acaso el maestro elegido para la plaza de solfeo poseerá los conocimientos necesarios para el arte del canto y que podrían pasar con aprovechamiento a esta clase bajo su dirección todos aquellos que habiéndose de dedicar al canto tuviesen ya todos los principios elementales de solfeo.¹⁴⁷

El título de Adicto Facultativo del Conservatorio de Madrid concedido por el rey a Manuel García era el homenaje a un artista español que había llevado el nombre de su país, así como el estilo nacional de canto, por los principales teatros del mundo. A lo largo de su carrera artística como tenor de “primo cartello”, García compartió triunfos con las mejores cantantes del momento, como Isabel Colbran, Giuditta Pasta (1797-1865), Angelica Catalani (1780-1849), Henriette Sontag (1806-1854) y su propia hija María Malibrán. Así mismo “rivalizó” con los principales tenores de su tiempo, Giovanni Battista Rubini (1794-1854), Andrea Nozzari (1775-1832), Domenico Donzelli (1790-1873), Giovanni David (1790-1864) y Filippo Galli (1783-1853). Además, desempeñó los papeles protagonistas en numerosas óperas, entre las que cabe citar: *Il matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa (1749-1801); *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito* y *Die Zauberflöte* de Wolfgang Amadeus Mozart; y *Elisabetta*, *Regina d’Inghilterra*, *Otello*, *Zelmira*, *Ricciardo e Zoraida*, *Tancredi*, *Il turco in Italia*, *La cenerentola* y el mítico y anecdótico estreno de *Il barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini. Durante sus

¹⁴⁶ Madrid, RCSM, Ms. Legajo 1-59, pp. [4-5].

¹⁴⁷ Madrid, RCSM, Ms. Legajo 1-59, pp. [7-8].

últimos años de vida, Manuel García se dedicó principalmente a la composición y a la enseñanza, falleciendo en París el 10 de junio de 1832. En palabras de Peña y Goñi:

Al entierro de nuestro compatriota asistieron los artistas más eminentes de París, honrando de tal suerte al gran cantante que no pudo España admirar en la plenitud de sus prodigiosas facultades artísticas.¹⁴⁸

3.2. *Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto* (ca. 1830): la edición española de *Exercises and Method for Singing* (1824)

Manuel García publicó el tratado de canto *Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment, for the Piano Forte* (London: T. Boosey & Co. Importers & Publihsers of Foreign Music, 1824), dedicado a Miss Frances Mary Thompson, con texto bilingüe en inglés e italiano; su contenido era esencialmente práctico y constaba de ciento veinticinco ejercicios.¹⁴⁹ En ese mismo año se editó en París la versión francesa del tratado, en esta ocasión incluía trescientos treinta y nueve ejercicios prácticos y estaba dedicado a su discípula “Madame Mercedes de S.^{ta} Cruz Baronne Merlin née Contesse de Tarnes”, véase Figura I.22.¹⁵⁰

En la traducción española de esta obra, *Ejercicios para la voz*,¹⁵¹ no aparece la fecha exacta de publicación, aunque la portada sí refleja su punto de venta y edición, “se hallará en los almacenes de Hermoso, Mintegui y Carrafa”.¹⁵² Es probable que el nombramiento de Manuel García como Adicto Facultativo del Conservatorio de Música de Madrid en 1831 y su reconocida reputación como maestro de canto impulsaran en nuestro país la traducción y publicación de su tratado a mediados de la década de los años

¹⁴⁸ Peña y Goñi, *La ópera española*, p. 75.

¹⁴⁹ Radomski, *Manuel García*, p. 180, en relación a la edición inglesa del tratado de García, expone que “se creyó que podía tratarse de una traducción de un trabajo temprano producido en Francia y publicado entre 1819 y 1822, [...] sin embargo] otro amigo del cantante afirmó que la versión francesa no se publicó hasta diciembre de 1824”.

¹⁵⁰ Manuel García, *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)*, (París: Ph. Petit, 1824), de la que se publicó una segunda edición (París: C. Boieldieu, successeur de P. Petit, ca. 1835).

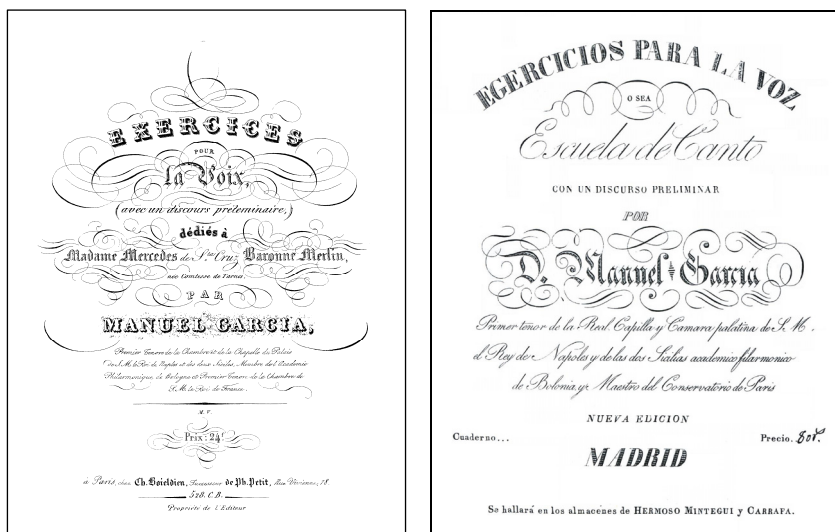
¹⁵¹ Manuel García, *Ejercicios para la voz o sea Escuela de Canto con un discurso preliminar* (Madrid: Hermoso, Mintegui y Carrafa, ca. 1835).

¹⁵² Según Carlos José Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936* (Madrid: AEDOM, 1995), p. 144: “Bernabé Carrafa [...] en colaboración con editores como Luís Mintegui, Antonio Hermoso [...], produjo en los años treinta y cuarenta gran número de colecciones musicales al gusto de la época [...]”.

30.¹⁵³ Además, otro dato que confirma que la edición española del tratado de García fue publicado después de 1835, es el empleo en once de sus ejercicios (del 78 al 88) de la frase “suoni la tromba”, perteneciente al dúo entre Giorgio y Ricardo del acto III de la ópera *I Puritani* de Bellini, estrenada el 24 de enero de 1835 en el Théâtre Italien de París.

Como era costumbre en los métodos musicales decimonónicos, la portada de los *Ejercicios* incluye datos de la trayectoria artística del autor: “Primer tenor de la Real Capilla y Cámara palatina de S. M. el Rey de Nápoles y de las dos Sicilias, académico filarmónico de Bolonia y Maestro del Conservatorio de París”¹⁵⁴ (véase Figura II.22).

Figura II.22. Portadas de *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)* (ca. 1835) y *Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto* (ca. 1830) de Manuel [del Pópulo Vicente] García.



En la primera página del tratado de García encontramos, a modo de preámbulo, unas concisas palabras del editor de la obra en las que manifiesta su absoluta confianza en la “sublimidad” de este método de canto.¹⁵⁵

¹⁵³ Arturo Reverter, “La escuela de canto española: una síntesis ejemplar”, p. 274: “La edición española no se hizo esperar y, como precisa Victor Pagán, en el Real Conservatorio de María Cristina se usó con el título *Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto* (Madrid, 1831-33)”.

¹⁵⁴ No he podido localizar ningún dato que demuestre que Manuel García fuese profesor del Conservatorio de París, de hecho, en la portada de la edición francesa del tratado no se incluye ese dato, sino el siguiente: “Premier Tenor de la Chambre de S. M. le Roi de France”.

¹⁵⁵ Véase índice de contenidos de *Ejercicios para la voz* de Manuel García en vol. II, Apéndice 2, Ficha 4 .

Todo el que aspire a ser buen cantante debe indispensablemente sujetarse a observar los preceptos y reglas establecidas por el arte, y como de la buena o mala observancia pende el mejor o peor resultado, éste es cabalmente el punto que exige la principal atención. Por tanto no dudando de la sublimidad de esta obra, pues basta saber es de D. MANUEL GARCIA, profesor tan conocido en toda Europa como distinguido entre los buenos profesores de Música por su singular destreza en el canto y grandes conocimientos científicos, creemos firmemente (y la experiencia nos lo ha demostrado) el buen resultado de los que la practiquen, pues ella por sí sola es suficiente para constituir (como dice el mismo autor) un gran cantante, con tal que esté dotado de un oído fino, buena voz, inteligencia, y la correspondiente constancia en el estudio.¹⁵⁶

El cuerpo principal de la obra de García está integrado por trescientos treinta y siete ejercicios vocales (dos menos que en la edición francesa),¹⁵⁷ precedidos por un breve “discurso preliminar” de tres páginas, en el que el autor da unas nociones básicas sobre la correcta emisión de la voz, así como siete reglas para la adecuada ejecución de los ejercicios, con los que “se podrán vencer progresivamente todas las dificultades que impiden la buena dirección de la voz”.¹⁵⁸ En este discurso preliminar, Manuel García, que en la época de publicación de la primera edición del tratado (1824) desarrollaba en Londres una importante labor docente, dirige los ejercicios vocales en especial a aquellos alumnos “que frecuentan [su] escuela de canto”, lo que no impide que también fueran utilizados por cualquier estudiante, siempre bajo la atenta supervisión de su maestro.

A continuación comentaré las siete “reglas generales” que, según Manuel García, el cantante debe tener en cuenta al practicar sus ejercicios:

1ª Regla.- El autor realiza una lógica observación: “aunque estos ejercicios están en tono de do, deben transportarse al tono más bajo á que pueda llegar la voz, y subir después de medio en medio tono ó de tono en tono hasta la nota más alta que pueda hacerse cómodamente”.¹⁵⁹ García advierte a los maestros de canto que no fueren la voz de sus discípulos y que amplien su tesitura gradualmente.

¹⁵⁶ Manuel García, *Ejercicios para la voz*, p. 2.

¹⁵⁷ La edición inglesa del tratado contiene 125 ejercicios, mientras que en la edición francesa del tratado hay 339 ejercicios numerados.

¹⁵⁸ Manuel García, *Ejercicios para la voz*, p. 3.

¹⁵⁹ Manuel García, *Ejercicios para la voz*, p. 3.

2ª Regla.- “Todos los ejercicios deben hacerse con las vocales A, E, I, O, U, teniendo mucho cuidado de no separar las notas entre sí, ni recargar la vocal haciendo HA, HE, HI, HO, HU (que tanto ofende al oído) en vez de A, E, I, O, U, que siempre se debe pronunciar con claridad”.¹⁶⁰ A pesar de que Manuel García recomienda a los alumnos que practiquen los ejercicios con las cinco vocales, la mayoría de los maestros de canto de todas las épocas han considerado unas vocales concretas como las más idóneas para desarrollar las vocalizaciones. Además, según el autor, los ejercicios se realizarán de forma *legata* y sin aspirar antes de cada vocal, ya que esto último se considera contrario al buen gusto en el canto. Años más tarde, su hijo Manuel Patricio García en su tratado *École de García. Traité complet de l'art du Chant* (París, 1847) también insistirá en que las vocalizaciones no se efectúen precedidas por una “h” aspirada, en especial al ejecutar la agilidad *martellata*.

3ª Regla.-

He variado de muchos modos las tres solas cadencias conocidas hasta el día en la música con el fin de abrir un vasto campo a la imaginación de los discípulos, que por este medio llegarán algún día á cantar con inspirada emoción. Este método puede llamarse sin contradicción el más plausible (aunque muy difícil) y principalmente cuando no se exceden los justos límites. Por la misma razón he variado los motivos.¹⁶¹

Esta regla de García es un tanto enigmática. ¿A qué se refiere al mencionar “las tres solas cadencias conocidas” y afirmar “he variado los motivos”? El hecho de que el autor no especificase cuáles eran esas cadencias tiene una explicación lógica y es que en la época de publicación de su tratado sólo debían existir tres tipos. Sin embargo, en la actualidad el sentido de dichas palabras resulta difuso. En sentido general, las cadencias musicales son puntos de reposo en la frase melódica y armónica. Es probable que García, al hablar de los tres tipos de cadencias existentes, quisiera aludir a la división que años más tarde expondría José Melcior en su *Diccionario Enciclopédico*

¹⁶⁰ Manuel García, *Ejercicios para la voz*, p. 3.

¹⁶¹ Manuel García, *Ejercicios para la voz*, p. 3.

de la Música, quien al hablar de cadencias melódicas distinguía entre cadencias, semicadencias y cuartos de cadencia,

según es más o menos marcado el reposo que forman, y corresponden a los signos de puntuación de un discurso; así después de una frase melódica hay un cuarto de cadencia, que corresponde a la coma; después de un miembro melódico hay una semicadencia, que corresponde al punto y coma o dos puntos y después de un período hay una cadencia, que corresponde al punto final.¹⁶²

Junto a este significado general de la voz cadencia, en el siglo XIX y en relación al canto se hicieron muy populares los términos italianos *cadenza* y *fermata*, a los que con seguridad quiso hacer referencia García. Dada su importancia y uso frecuente en el estilo de canto del XIX, estimo conveniente explicar qué se entendía por *cadenza* y *fermata*, ya que el uso de esta terminología, tanto en la bibliografía extranjera como en la española, resulta un tanto confuso.

Cadenza versus Fermata.

Estos términos musicales, de origen italiano, junto con otros como *punti coronati*, *corona*, *comune*, *ad libitum*, y los vocablos franceses *point d'orgue* y *couronne* fueron empleados indistintamente en la gran mayoría de los métodos vocales decimonónicos. Según el profesor de canto y tratadista francés Auguste-Mathieu Panseron (1796-1859) había tres definiciones distintas del término *cadenza*:

La primera es conforme a su etimología (caer). En este sentido se llaman *cadenze* a las terminaciones o reposos que dividen la frase armónica. La segunda se aplica impropriamente a una sucesión rápida y alternativa de dos notas con la voz o con los instrumentos, conocida más por lo general bajo el nombre de *trillo* (trino). Esta *cadenza* era usada hace tiempo por los instrumentos, cuando el italiano Luca Conforti¹⁶³ pensó por primera vez que se practicara con

¹⁶² José Melcior, *Diccionario enciclopédico de la música* (Lérida: Imp. Barcelonesa de Alejandro García, 1859), pp. 66-67.

¹⁶³ Giovanni Luca Conforti [Conforto] (ca.1560- después de 1607) cantó como contralto en la Capilla Sixtina entre 1580 y 1585. Célebre por su habilidad en la ornamentación, publicó dos tratados vocales: *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi sopra tutte le note che si desidera* (Roma: [s.n.], 1593) y *Passaggi sopra tutti li Salmi che ordinariamente canta Santa Chiesa ne i vesperi della domenica, e nei giorni festivi di tutto l'anno con il Basso sotto per sonare* (Venecia: Gardano, Angelo & fratelli, 1607).

la voz en 1591. El tercer significado es el de *comune* o *corona* a placer del ejecutante.¹⁶⁴

Por otra parte, el maestro de canto Luigi Lablache (1794-1858), en su *Metodo completo di canto* afirmaba que existían dos tipos de *Punti coronati* (“puntos coronados”, calderón):

1) Aquel que se realiza en la dominante pasando a la tónica, llamado propiamente *Cadenza*, porque constituye una cadencia perfecta; y 2) Aquel que se hace sólo sobre el acorde de la dominante, que constituye una *mezza-cadenza* (semicadencia), llamada comúnmente *Fermata*. Las escalas diatónicas y cromáticas, los intervalos, en fin toda suerte de pasajes que tengan por base las notas del acorde de la dominante, son los elementos de dichas *cadenze*. El gusto, y sólo el gusto debe siempre determinar la elección de tales pasajes, que deberían indispensablemente hacerse según el movimiento y el color general de la pieza. En las arias antiguas se solía siempre terminar la *cadenza* perfecta con un gran *trillo* (trino).¹⁶⁵

La bibliografía española del siglo XIX pone de manifiesto la confusión terminológica existente entre los vocablos *cadenza* y *fermata*, que en muchos casos se empleaban indistintamente y de forma un tanto ambigua, lo que repercutía directamente en su aplicación práctica. En los principales diccionarios técnicos musicales españoles del siglo XIX encontramos diversas acepciones de las voces *cadenza* y *fermata*. Según Parada

¹⁶⁴ Auguste Panzeron, *Metodo completo di vocalizzazione per mezzo-soprano adottato per le Classi del Conservatorio di Parigi* (Milano: Stabilimento Musicale della F. Lucca, ca. 1856), p. 21: “La prima è conforme alla sua etimologia (cadere). In questo senso si chiamano cadenze le terminazioni o riposi che dividono le frasi armoniche. La seconda si applica impropriamente ad una successione rapida ad alternativa di due note colla voce o sugli istrumenti, conosciuta più regolarmente sotto il nome di trillo. Questa cadenza era da molto tempo in uso sugli istrumenti, quando l’italiano Luca Conforti, immaginò pel primo di praticarlo colla voce nel 1591. Il terzo significato è quello di comune o corona a piacere dell’esecutore”, citado por Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell’Ottocento*, p. 477.

¹⁶⁵ Luigi Lablache, *Metodo completo di canto* (Milano: Giovanni Ricordi, ca. 1840), p. 91: “1. quello che si fa dalla Dominante passando alla Tonica, detto propriamente *Cadenza*, perchè costituisce una Cadenza perfetta; e 2. quella che si fa sull’accordo della sola Dominante, che costituisce una mezza-cadenza, detta comunemente *Fermata*. Le Scale diatoniche e cromatiche, quelle ad intervalli, infine ogni sorta di passi cha abbian per base le note d’accordo della Dominante, sono gli elementi di siffatte cadenze. Il gusto, il solo gusto dee sempre determinar la scelta di tali passi, che deggiono indispensabilmente farsi giusta il movimento e il color generale del pezzo. Nelle Arie antiche soleva sempre terminarsi la cadenza perfetta con un gran Trillo”.

y Barreto *cadenza* o cadencia es “la suspensión o prolongación que se hace algunas veces de la penúltima nota de una frase musical o de una *fermata*. Esta palabra en este sentido no está en uso entre los inteligentes, y sólo la usan cierta clase de aficionados o los que no entienden de música”.¹⁶⁶ Sin embargo, para Parada y Barreto la *fermata* significa:

Una sucesión melódica, que antecede o precede al calderón.- La *fermata* se ejecuta siempre con la medida *ad libitum*, y viene a ser como un adorno o diálogo que forma una voz o un instrumento antes o después de haber quedado suspensa en un sonido prolongado.-En pasajes de esta naturaleza es en donde se admira a veces la brillantez y el gusto de la ejecución de un cantante o de un instrumentista.¹⁶⁷

Para Felipe Pedrell *cadenza* es lo mismo que *fermata*, *corona*, nota coronada, calderón y *comune*, y consiste en un

Paso melódico de bravura colocado al fin de una composición musical, que el compositor solía dejar al arbitrio del que ejecutaba la parte principal vocal o instrumental a fin de que prodigase los pasos más convenientes a sus medios, según el carácter de la pieza, circunstancia, que, no muy obedecida, comúnmente, daba lugar, y da todavía, a toda clase de anomalías y atentados contra el buen gusto. La voz italiana CADENZA viene a significar lo que el POINT D'ORGUE o POINT D'ARRÔT (fr.), llamado también CALDERÓN, COURONNE (fr.), COMUNE (it.), PAUSA GENERALE (it.), FERMATA (it.), CORONA.¹⁶⁸

Además, “*Fermata* equivale en italiano a pausa, de la acción de *fermarsi*, pararse”.¹⁶⁹ Pedrell ofrece una definición más precisa de la cadencia en el canto, a la que también denomina “adorno o floreo y que los italianos llamaron *trillo* y nosotros *trino*”. En realidad, Pedrell parafraseaba la definición ofrecida cuarenta años antes por José Melcior en su *Diccionario Enciclopédico de la Música*, en la que explicaba dónde y cómo realizarla:

¹⁶⁶ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 77.

¹⁶⁷ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 170.

¹⁶⁸ Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*, pp. 60-61.

¹⁶⁹ Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*, p. 176.

Cadencia en el canto es una flexibilidad de la garganta que los Italianos llaman *Trillo* y nosotros *trino*, el cual se hace generalmente sobre la penúltima nota de un período musical, de donde ha tomado el nombre de *cadencia*. En este sentido hay dos especies de cadencias; una *llena*, que consiste en no principiar el trino, sino después de haber apoyado la voz en la nota superior, y la otra *rota* en la que se principia el trino sin preparación. En el día ya se usa poco el llamar cadencia al trino.¹⁷⁰

Luisa Lacal, en su *Diccionario de la Música*, describe la *cadenza* como “palabra it[aliana] equivalente a lo que los franceses llaman punto de órgano. Se traduce también por arbitrio o *ad libitum* porque, según el carácter de la obra, se deja al ejecutante la libertad de hacer los pasos más adecuados a la voz o al instrumento”.¹⁷¹ De forma más concreta, Lacal considera que la cadencia en el canto y el trino son lo mismo, y añade que “era la cadencia llena cuando no empezaba el trino sino después de haber apoyado la voz en la nota superior, y se llamaba rota si el trino empezaba sin preparación”.¹⁷² Esta confusión de términos entre cadencia y trino, en la que incurren muchos autores, será advertida por varios tratadistas y maestros de canto. En cuanto al término *fermata*, Lacal especifica que “deriva de *fermarsi*, pararse, e indica pausa. Es también el nombre del grupo de notas de adorno que se ejecutan prescindiendo del compás”.¹⁷³

En mi opinión, la definición más acertada y clarificadora de *cadenza* y *fermata* es la que aporta el *Diccionario de la música ilustrado* de Albert Torrellas y Jaime Pahissa, publicado a principios del siglo XX, según la cual:

Cadanza o *Cadencia* es el “pasaje de virtuosismo añadido por un cantante o instrumentista durante la suspensión indicada por un calderón. Empezó a usarse a principios del siglo XVIII. Tosi, en 1723, censuraba ya el abuso que de las cadencias hacían los cantantes de su tiempo. [...]”¹⁷⁴.

¹⁷⁰ Melcior, *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 68 / Pedrell, *Diccionario Técnico de la Música*, p. 60.

¹⁷¹ Lacal, *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, p. 96.

¹⁷² Luisa Lacal, *Diccionario de la Música*, p. 96.

¹⁷³ Luisa Lacal, *Diccionario de la Música*, p. 181.

¹⁷⁴ A. Albert Torrellas y Jaime Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, 2 vols. (Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, ca. 1929), vol. I, pp. 240-241.

Fermata “significa pausa y designa un final de fragmento musical, preparado por una cadencia más o menos adornada. Se representa por medio de una *corona* o *calderón* [o, en francés, *point d’orgue*]”.¹⁷⁵

Por tanto, considero que el término italiano *Fermata*, que significa “parada”, viene señalado con un calderón e indicaría el lugar del discurso vocal en el que el cantante debe detenerse y ejecutar una *cadenza* u otro tipo de adorno. La *cadenza* (o, en francés *point d’orgue*) es una ornamentación melódica que el cantante suele realizar al final de un aria, romanza o canción, o bien, a modo de enlace entre dos secciones de una pieza vocal, por ejemplo entre una *cavatina* y una *cabaletta* de una aria. Según el tratadista Anfossi, existían, principalmente, dos formas de *cadenza*: 1) La *cadenza* final; 2) La *cadenza di fermata*, *cadenza sospesa* (suspensiva) o *mezza-cadenza* que suele realizarse al inicio de la pieza musical. También se podían distinguir: la *cadenza di ritornello*, que se coloca sobre la última nota de un motivo cuando éste aparece repetido y la *cadenza passante*, o de unión entre dos motivos musicales con distinto *tempo*.¹⁷⁶

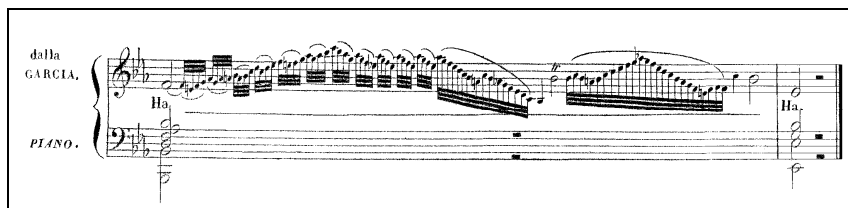
Una vez expuestas las diferentes y a menudo confusas definiciones de los términos *cadenza* y *fermata* a lo largo del siglo XIX, estamos en mejor situación para poder analizar la tercera regla dada por Manuel García en su tratado para aquellos que quieren aprender a cantar. Como ya se ha señalado en su biografía artística, uno de los recursos vocales que más fama le dio a García fue la ejecución de complicadas *cadenze*, que precisaban de una técnica firme y segura. Tal fue la popularidad que alcanzó, que incluso algunas de sus *cadenze* más célebres se recogieron en varios tratados de la época, como el de Duprez (véase Figura II.23) o el editado por la Unión Artístico-Musical.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Torrellas y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p. 483.

¹⁷⁶ Maria Anfossi, *Trattato teorico-pratico sull’arte del canto* (Londres: Albany St. Regents park, ca. 1837); citado por Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell’Ottocento*, p. 478: “In aggiunta alla Cadenza Finale, con la quale terminasi un pezzo qualunque ed alla Cadenza Sospesa, ossia Cadenza di Fermata, che sovente trovasi nel principio, Anfossi (*Trattato teorico-pratico*, p. 48) individua poi una Cadenza di Ritornello, la quale è posta sull’ultima nota di un motivo allorquarido questo vien ripetuto, e una Cadenza Passante, ossia di unione, la quale vien impiegata ad unire un motivo con un altro, che generalmente è di un andamento più vivace”.

¹⁷⁷ Duprez, *L’art du Chant* (París: Heugel, 1845) y Unión Artístico-Musical, *Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical* (Madrid: M. Salazar, [s.d.], ca. 1860).

Figura II.23. *Cadenza sobre una nota de Manuel García en Gilbert Duprez, L'art du Chant (1846), III parte, p. 212.*



Manuel García declaraba en su tratado que a principios del siglo XIX sólo se realizaban tres modelos de *cadenza*, sin embargo, su propósito era mostrar, a todos aquellos que querían aprender canto, las numerosas posibilidades de ornamentar y recrear una melodía vocal. No obstante, el autor apelaba al buen gusto de los cantantes para no sobrepasar “los justos límites”. Entre los numerosos ejercicios para la voz recogidos por García en su método de canto, se incluyen numerosos ejemplos de posibles improvisaciones, partiendo de una figuración muy sencilla, hasta llegar progresivamente a otra más complicada rítmica y melódicamente (véase Figura II.24) y en algunos casos, el autor realiza hasta dieciséis variaciones de una misma frase melódica, como muestra la Figura II.25.

Figura II.24. *García, Ejercicios para la voz (ca.1830), p. 35: Ejemplos de posibles ornamentaciones partiendo de una melodía sencilla.*

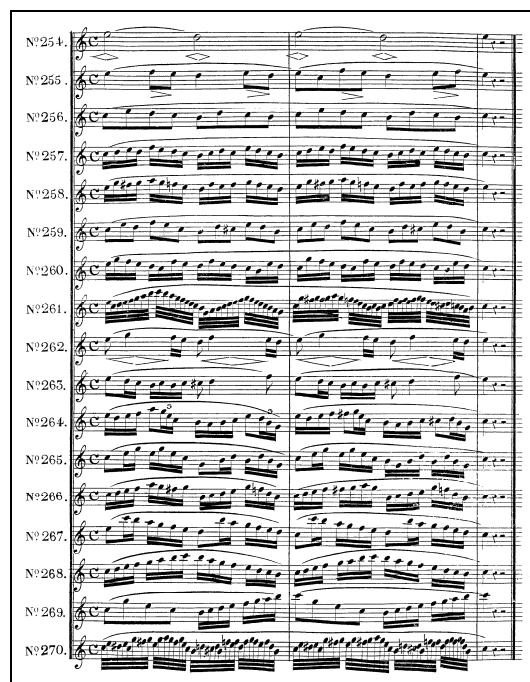


Figura II.25. García, *Ejercicios para la voz* (ca.1830), pp. 45-46: Tema y 16 variaciones (“R” indica los momentos en los que se debe respirar).

Los ejemplos de “Tema variato” de García se sitúan en una larga tradición que se remonta al conocido *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz (ca.1510 – ca.1570), en el que se presentan numerosos ejemplos para viola de gamba de “el modo que se ha de tener para glosar” o improvisar adornos, siendo dos las formas básicas: 1) “la primera y más perfecta es que después de haber hecho el *passo* o glosa sobre cualquier punto que sea y vaya a pasar al otro punto que sigue, el postrer punto de la glosa sea en el mismo que ha glosado”; y 2) “la segunda manera toma un poco de más licencia porque al tiempo que se muda de un punto a otro no cae como los puntos llanos sino al contrario” (véase Figura II.26).¹⁷⁸

Figura II.26. Ortiz, *Tratado de glosas* (1553): dos formás básicas de glosar.

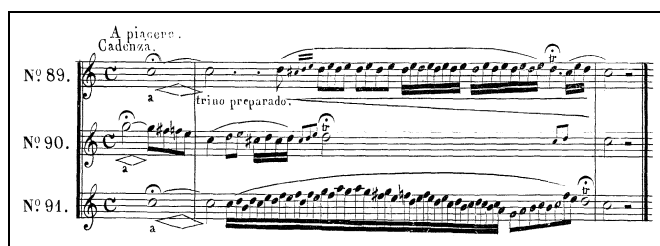
¹⁷⁸ Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones* (Roma, 1553); edición facsímil: Übertragen von Max Schneider (Kassel: Bärenreiter- Ausgabe, 1961), p. [2].

En *Ejercicios para la voz*, García también presenta varios ejemplos de *cadenze* que un cantante puede realizar al término de una sección o de una pieza vocal (véase Figura II.27), así como *cadenze* que incluyen al final la ejecución de un trino, previamente preparado (véase Figura II.28).

Figura II.27. García, *Ejercicios para la voz* (ca.1830), p. 25:
Ejemplos de *cadenze* finales.



Figura II.28. García, *Ejercicios para la voz* (ca. 1830), p. 24:
Ejemplos de *cadenze* finales con trino.



Varios autores como Carmen de Reparaz y James Radomski mencionan una curiosa historia relatada por el escritor Ernest Legouvé y que tiene como protagonista al tenor Adolphe Nourrit, quien antes de debutar fue a pedirle consejo a su profesor Manuel García sobre el aria “*Pria che spunti*” de *Il matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa. Nourrit comenzó a cantarla y, al llegar a la *cadenza*, realizó una improvisación ajustada al buen gusto; entonces el maestro García le dijo:

- Muy bien. Cántame otra.
- Nourrit cantó una segunda
- Cántame una más.

- Nourrit cantó una tercera.
- Cántame otra.
 - No tengo más ideas, respondió Nourrit.
 - ¿Después de tres cadencias? Un verdadero cantante debe ser capaz de improvisar por lo menos diez o veinte. El único cantante verdadero es el que es un verdadero músico.¹⁷⁹

Manuel García consideraba que la formación integral del cantante debía incluir un conocimiento previo de todos los recursos necesarios para la improvisación y la ornamentación. Como es lógico, algunos alumnos poseen de manera innata las habilidades necesarias para crear *cadenzas*, sin embargo, otros precisan de las enseñanzas de sus maestros para poder elaborarlas. Hoy en día, la mayoría de los cantantes, en lugar de elaborar sus propias *cadenzas*, adoptan las que tradicionalmente corresponden han utilizado los grandes intérpretes del *bel canto* y que han sido recopiladas por autores como Gilbert Duprez y Luigi Ricci, entre otros.¹⁸⁰

4ª Regla.- La posición del cuerpo del cantante “debe ser derecha, los brazos hacia atrás, a fin de que desembarazado el pecho pueda emitir la voz cómodamente, haciéndola clara, fuerte y despejada. Esta postura es por otra parte la más noble y elegante”.¹⁸¹ Esta recomendación ya había sido referida en 1799 por Miguel López Remacha en su *Arte de cantar*, y aparecerá citada, con más o menos modificaciones, en todos los tratados vocales del siglo XIX y XX.

Manuel García afirmó, respecto a la buena o mala voz del cantante, que: “depende de la buena o mala posición del cuerpo, y la experiencia me lo ha hecho ver en muchos de mis discípulos, que se persuadían hallarse en este caso, los cuales dóciles a mis consejos han encontrado en sí mismos una voz que no pensaban tener”.¹⁸²

5ª Regla.- La respiración en el canto tiene que ser relajada y con absoluto control de la dosificación del aliento. No olvidemos que García, como la gran mayoría de los

¹⁷⁹ Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs* (París: J. Hetzel, 1886), vol. I, pp. 241-242; citado por Radomski, *Manuel García*, pp. 269-270.

¹⁸⁰ Gilbert Duprez, *L'Arte del Canto. Parte terza: Dizione lirica* (Milano: Giobvanni Ricordi, [s.d.]); Luigi Ricci, *Variazioni-Cadenze tradizioni per canto, vol. I: voci femminili; Appendice n.1: voci miste; Appendice n.2: variazioni e cadenze di Gicchino Rossini; Variazioni-Cadenze tradizioni per canto, vol. II: voci maschili* (Milano: Ricordi, s. XX).

¹⁸¹ García, *Ejercicios para la voz*, p. 3.

¹⁸² García, *Ejercicios para la voz*, p. 3.

cantantes de su época, practicaba una respiración alta o clavicular y no diafragmática, que se impondrá años más tarde. El autor sugiere al discípulo que,

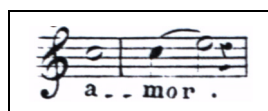
Al empezar a cantar debe procurarse la tranquilidad de espíritu ajena de toda turbación, y cuando se haya de tomar aliento, verificarlo con calma, pues la agitación en tomarle, sobre ser incomoda a si mismo, desagrada a los que oyen, y muchas veces por la opresión del pulmón no se puede terminar bien la frase empezada.¹⁸³

6ª Regla.- Tradicionalmente, los dos principales defectos de los que puede adolecer la voz cantada son la nasalidad y la guturalidad. Para evitarlos, García recomienda que la posición de la boca esté

Como sonriendo y convenientemente abierta, la garganta, los dientes y labios deben estar desembarazados de manera que la voz pueda salir con facilidad. De otro modo se altera su buen sonido, resultando gutural y nasal por la mala disposición de los labios, garganta y dientes, que perjudica notablemente a la pronunciación clara y distinta tan necesaria para un buen cantante, como por desgracia poco común.¹⁸⁴

7ª Regla.- Respecto a la colocación correcta del texto en el canto “el buen gusto de la escuela italiana exige no conducir la voz con la sílaba que se toma, como antes usaban los franceses, sino con la que se deja”.¹⁸⁵ El autor ilustra esta norma con dos breves ejemplos musicales, el primero de ellos representa cómo no se debe aplicar la letra a la melodía y el segundo la manera apropiada de hacerlo (véase Figura II.29).

Figura II.29. García, *Ejercicios para la voz* (ca. 1830), p.4: Aplicación incorrecta de la letra a la melodía (Ejemplo 1) y aplicación correcta (Ejemplo 2).



Ejemplo 1



Ejemplo 2

¹⁸³ García, *Ejercicios para la voz*, p. 3.

¹⁸⁴ García, *Ejercicios para la voz*, p. 3.

¹⁸⁵ García, *Ejercicios para la voz*, p. 4.

En la parte práctica del tratado, García incluye dos ejemplos relativos a la forma correcta de adaptar el texto, empleando la palabra italiana “barbaro” y la frase, “suoni la tromba”, perteneciente al dúo que cantan Giorgio y Riccardo en el acto II de la ópera *I Puritani* de Bellini. En estos ejercicios, a modo de vocalización, también se desarrollan las posibles variaciones que se pueden hacer en una *cadenza* final (véase Figura II.30).

Figura II.30. García, *Ejercicios para la voz* (ca.1830), p.22: Ejercicios sobre la correcta aplicación de la palabra italiana “barbaro” en diversas *cadenze* finales.



El discurso preliminar del tratado concluye con diez breves capítulos en los que Manuel García expone cuál es el objetivo de algunos de los ejercicios de vocalización que constituyen esta obra, así como la forma correcta de ejecutarlos.

Capítulo I.- Ejercicios para la apropiada unión de los registros de pecho, medio y cabeza. Manuel García indica que “para unir estos tres registros es necesario pasar con lentitud de uno a otro ligando perfectamente una nota con otra”.¹⁸⁶

Capítulo II.- Ejercicios para practicar los saltos en la línea melódica. El autor afirma:

El que quiera dar grandes saltos en las notas musicales, deberá empezar por los saltos de dos, tres, cuatro, o más notas, para adquirir la competente afinación y agilidad. [...]

¹⁸⁶ García, *Ejercicios para la voz*, p. 4.

Conviene pues ejercitarse sobre las dos notas dando a ambas el mismo valor y fuerza, haciéndolas ligadas y claras a un tiempo mismo, lo cual no es tan fácil como parece, y solo a fuerza de estudio se consigue.¹⁸⁷

Capítulo III.- Ejercicio para la realización correcta del salto de tercera.

Capítulo IV.- Ejercicios para evitar que el discípulo otorgue más valor rítmico a unas notas que a otras. Se tendrá especial cuidado en la ejecución de los motivos melódicos ascendentes ya que “son por lo general mas dispuestos á marchar con lentitud que los descendentes”.¹⁸⁸

Capítulo V.- Ejercicios para la realización de las quintas, sextas y séptimas.

Capítulo VI.- Ejercicios para la realización de saltos ascendentes de 8ª seguidos de una escala descendente por grados conjuntos (véase Figura II.31). “Se estudiarán ligando la nota baja con la alta, y pasando rápidamente por todas las distancias intermedias”.¹⁸⁹

Figura II.31. García, *Ejercicios para la voz* (ca.1830), p. 8:
Ejercicio de saltos ascendentes de octava.



Capítulo VII.- Ejercicios para la realización de saltos descendentes de 8ª seguidos de una escala ascendente por grados conjuntos (véase Figura II.32). Para su estudio se seguirán los mismos criterios que en el capítulo VI.

Figura II.32. García, *Ejercicios para la voz* (ca.1830), p. 8:
Ejercicio de saltos descendentes de octava.



Capítulo VIII.- Ejercicios que se han de ejecutar “perfectamente iguales tanto en fuerza como en valor”.

¹⁸⁷ García, *Ejercicios para la voz*, p. 4.

¹⁸⁸ García, *Ejercicios para la voz*, p. 4.

¹⁸⁹ García, *Ejercicios para la voz*, p. 5.

Capítulo IX.- Ejercicios para trabajar la acentuación de cada una de las notas de un motivo melódico (constituido generalmente por cuatro notas, véase Figura II.33). El autor es preciso a la hora de señalar cómo se deben practicar estos ejercicios:

Se estudiarán primeramente dando igual valor y fuerza a todas las notas a fin de hacerlas perfectamente iguales y claras: después con variadas inflexiones dando un poco más de fuerza a la primera nota de cada frase: en seguida esforzando la segunda nota sola, después la tercera, y últimamente cambiando las inflexiones y variándolas en todo lo posible. Lo mismo debe practicarse en el estudio de todas las cadencias y variaciones. No es precisamente la ejecución de la nota sino el modo de ejecutarla lo que constituye un excelente cantante distinguiéndole del mediano.¹⁹⁰

Figura II.33. García, *Ejercicios para la voz* (ca.1830), p. 12: Ejercicio de acentuación.



Capítulo X.- Ejercicios para la correcta realización del trino y el mordente. Manuel García propone que el trino se ejecute “princiando muy piano y despacio á alternar las dos notas iguales, y después esforzando por grados y apresurando el movimiento hasta el *prestísimo*”; véase Figura II.34. Respecto al mordente de una nota y precedido por tres apoyaturas, el autor recomienda que se realice “esforzando la primera de las tres con violencia de tal modo que sobresalga más que la nota que la precede y la que subsigue”; véase Figura II.35.¹⁹¹

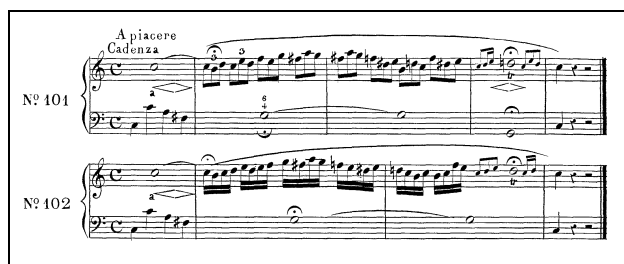
Figura II.34. García, *Ejercicios para la voz* (ca.1830), p. 24: Ejercicio de trino.



¹⁹⁰ García, *Ejercicios para la voz*, p. 5.

¹⁹¹ García, *Ejercicios para la voz*, p. 5.

Figura II.35. García, *Ejercicios para la voz* (ca.1830), p. 25:
Ejercicios de mordente.



Finalmente, Manuel García hace la siguiente observación, “Cualquiera que dedicándose al canto hiciese estos estudios con la exactitud y la atención debida se hará con el tiempo un gran cantante sin necesidad de otro estudio, con tal que esté dotado de un oído fino, buena voz, inteligencia, y una dosis no mediana de constancia”.¹⁹²

3.3. Colección de los mejores ejercicios de vocalización extractados de las obras de Rossini y García (ca.1840)

Gioacchino Rossini (1792-1868) ha pasado a la historia como uno de los grandes compositores de ópera y representante emblemático del llamado *bel canto*.¹⁹³ Sin embargo, es menos conocida su faceta como cantante, que desarrolló al principio de su carrera artística. Rossini comenzó en 1802 sus estudios de canto y clavicémbalo con el padre Giuseppe Malerbi (1771-1849), continuándolos más tarde con Angelo Teseo, de quien “aprendió muy bien el canto, el arte de acompañar y las reglas del contrapunto. Ya en el año 1806 era capaz de cantar, repentizando, cualquier trozo de música y comenzaron a poner en él grandes esperanzas”.¹⁹⁴ Rossini abandonó el canto para dedicarse por completo a la composición, pero sus amplios conocimientos sobre la voz y la técnica vocal le permitieron crear algunas de las partituras más celebradas del repertorio operístico, en las que prima el lucimiento de los cantantes. A finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX, los cantantes recargaban en exceso las arias, incurriendo en interpretaciones confusas y complicadas que en ocasiones eran

¹⁹² García, *Ejercicios para la voz*, p. 5.

¹⁹³ Sobre Gioacchino Rossini, véase Philip Gossett, “Rossini, Gioacchino (Antonio)”, *The New Grove dictionary of music and musicians*, ed. Stanley Sadie (London: MacMillan, 2001), vol. 7, pp. 226-251.

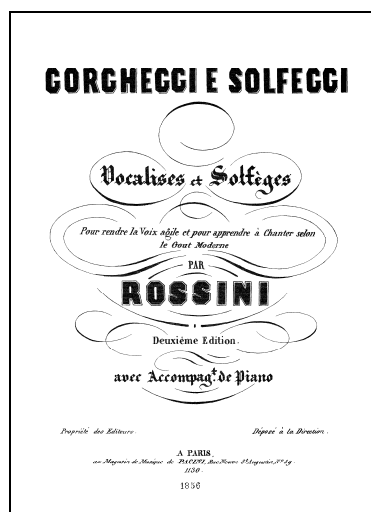
¹⁹⁴ Stendhal, *Vida de Rossini* (Madrid: Aguilar, 1987), p. 39.

irreconocibles por sus propios autores. Rossini, que era contrario a estas exageraciones vocales optó por escribir los adornos, *fioriture* y *cadenze* que consideraba apropiados para cada pieza vocal. Según Stendhal, el propio compositor pensaba lo siguiente:

Yo soy cantante; todo el mundo me reconoce este talento; mis *fioriture* serán de buen gusto; por otra parte, descubriré inmediatamente el fuerte y el flaco de mis cantantes, y no escribiré para ellos sino lo que puedan cantar. Mi decisión está tomada; no quiero darles lugar a que añadan ni la menor *appoggiatura*. Las *fioriture*, los adornos, forman parte integrante del canto, y estarán todas escritas en la partitura. [...] en cada ópera, tres o cuatro grandes partes [papeles] no tendrán otra novedad que las *variazioni* que escribiré yo mismo. En lugar de ser inventadas por un mal cantante sin talento, estarán escritas con gusto y ciencia.¹⁹⁵

El estrecho vínculo de Rossini con el canto y la técnica vocal se puso de manifiesto en la publicación parisina en 1827 de una recopilación de sus *Gorgheggi e Solfeggi. Vocalises et solfèges pour rendre la voix agile et pour apprendre à chanter selon le gout moderne*; (véase Figura II.36).¹⁹⁶

Figura II.36. Portada de *Gorgheggi e solfeggi. Vocalises et solfèges* (1827) de Gioacchino Rossini.



¹⁹⁵ Stendhal, *Vida de Rossini*, pp. 240-241.

¹⁹⁶ Gioacchino Rossini, *Gorgheggi e solfeggi. Vocalises et solfèges pour rendre la voix agile et pour apprendre à chanter selon le gout moderne* (París: Pacini, 1827). Otras ediciones destacadas: París: Pacini, deuxième édition avec accompagnement de piano, 1856; última reimpresión, Milán: Ricordi, 1999.

La popularidad de las vocalizaciones y solfeos de Rossini también llegó a España, como se puede apreciar en el siguiente anuncio, que recoge la revista musical alemana *Caecilia* en el año 1828, relativo a la venta en varias ciudades españolas de *Solfeos nuevos, para enseñar el canto según el gusto moderno, por los mejores autores para el uso de los Conservatorios de Francia y de Italia, seguidos de Vocalizaciones compuestas por Rossini*.

Precio: 6 pesos fuertes. Se halla de venta en Barcelona en el Almacén de Música e instrumentos del Sr. Gambado plaza de la Cucurulla, casa Nro. 8, 2^{do} piso; en Cádiz en el de Moya; en Sevilla en el de Palatin; en Madrid en los de Wirmbs Mintegui y de Hermoso; en Bilbao en la Librería de Gracia; en Burgos en la de Villanera; en Málaga en la de José Cano; y en Granada en casa del Sr. D. Juan de Dios López.¹⁹⁷

Ésta no fue la única publicación que se hizo en España de las vocalizaciones de Rossini, ya que en torno a 1840 los almacenes Lodre editaron en Madrid la *Colección de los mejores ejercicios de vocalización extractados de las obras de Rossini y García*.¹⁹⁸ Probablemente la publicación de esta obra se vio favorecida por varios hechos: en primer lugar, por el nombramiento de Manuel García en 1831 como Adicto Facultativo del Conservatorio de Música de Madrid y por la edición española de sus famosos *Ejercicios para la voz*, que acrecentaron en España el renombre del tenor sevillano como maestro de canto. Además, el llamado “furor rossiniano” invadía la sociedad decimonónica europea y, cómo no, también la española, lo que, entre otros hechos, motivó que se otorgara en 1831 el título de Maestro Honorario del Conservatorio madrileño a Gioacchino Rossini.¹⁹⁹

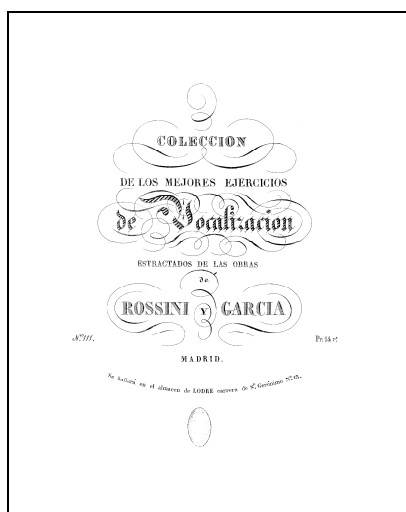
La *Colección de los mejores ejercicios de vocalización extractados de las obras de Rossini y García*, como su propio título indica, es una obra de autoría compartida que se publicó en dos volúmenes (véase Figura II.37).

¹⁹⁷ *Caecilia*, 7/26 (1828), p. 119.

¹⁹⁸ *Colección de los mejores ejercicios de vocalización extractados de las obras de Rossini y García*, 2 libros (Madrid: Lodre, ca.1840).

¹⁹⁹ Madrid, RCSM, Ms. Legajo 1-34, p. [3].

Figura II.37. Portada de *Colección de los mejores ejercicios de vocalización* (ca. 1840) de Rossini y García.



El primer volumen está estructurado en dos secciones.²⁰⁰ La primera sección contiene 18 vocalizaciones compuestas por Rossini que van precedidas por la siguiente observación: “Estos ejercicios son muy necesarios para dar flexibilidad a la voz; deben ejecutarse, la primera vez despacio y Piano, la segunda con viveza y Piano, la tercera con viveza y levantando la voz”,²⁰¹ véase un ejemplo en la Figura II.38. La segunda sección recoge 46 vocalizaciones escritas por García; véase un ejemplo en la Figura II.39.

Figura II.38. *Colección de los mejores ejercicios de vocalización* (ca.1840), Libro 1º, p. 4: Ejercicio de Gioacchino Rossini.



Figura II.39. *Colección de los mejores ejercicios de vocalización* (ca.1840), Libro 1º, p.13: Ejercicio de Manuel García.



²⁰⁰ Véase índice de contenidos de *Colección de los mejores ejercicios de Vocalización* de Rossini y García en vol. II, Apéndice 1, Ficha 5.

²⁰¹ *Colección de los mejores ejercicios de Vocalización*, p. 4.

El segundo volumen contiene 6 ejercicios para canto y “piano-forte” que deben ejecutarse “sempre legato”.²⁰² Al principio de cada vocalización aparecen indicaciones de tempo y carácter: *Andante sostenuto*, *Largo*, *Tempo pastorale*, *Allegro giusto* y *Maestoso*. En estos ejercicios no se especifica si están escritos por García o por Rossini.

Reunir en esta *Colección* los mejores ejercicios de vocalización de García y los del afamado compositor Rossini, evidenciaba el prestigio internacional del maestro español, así como el estilo *belcantista* de dichas composiciones.

Discípulos de Manuel García.

Manuel García compaginó su actividad compositiva y artística con la docencia del canto. Su interés por encontrar una técnica vocal que le permitiese abordar cualquier partitura, le llevó a estudiar en Italia la llamada “antigua escuela de canto”, lo que unido a un exhaustivo autoanálisis de su voz y a su experiencia como cantante, le permitió crear:

La más famosa escuela de la época, que recogía la tradición italiana de Porpora, a través de Ansani, pero actualizando ciertas evoluciones a una voz de cabeza más plena y al repertorio rossiniano. Como maestro de canto, su método, en el que combinaba enseñanza de la técnica, rigidez en el estudio y disciplina, a las que sometía a su hija María, dio grandes resultados. Enseñaba el sistema de la improvisación, sobre todo en las *fermatas*, y cada cantante estaba obligado a tener preparadas muchas soluciones músico-vocales en estos pasajes [...].²⁰³

Manuel García se dedicó con mayor interés a la enseñanza del canto en los últimos años de su carrera, fundando en París en 1822 la famosa escuela de canto de la calle Richelieu y dos años más tarde en Londres la “Singing Academy”, en las que se instruyeron numerosos alumnos. En 1829, García se instaló en París, donde continuó desarrollando plenamente su labor docente y en cuya escuela se formaron y perfeccionaron algunos de los principales cantantes del momento.

Entre sus discípulas destacaron “cinco de las cantantes más distinguidas [que] han salido de la misma escuela; es, en efecto, a García a quien debemos a la vez Mesdames

²⁰² En el ejemplar consultado (Madrid, RCSM, 1/525 y 1/524), el segundo volumen recoge 6 ejercicios que están numerados del 7 al 12. No he localizado los ejercicios numerados del 1 al 6.

²⁰³ Francisco Gutiérrez Llano, “¿Existe una verdadera escuela de canto española?”, en Joaquín Martín de Sagarínaga, *Diccionario de cantantes líricos españoles* (Madrid: Acento Editorial, 1997), p. 21.

Fabelli, Méric-Lalande, Rimbault, Malibrán y Mademoiselle Edwige, anunciada tras su brillante debut como digna sucesora”.²⁰⁴ A este listado habría que añadir a su esposa Joaquina Briones, a sus otras dos hijas Pauline Viardot y Josefa Ruiz García, a la Condesa Merlin y a Paula Canga-Argüelles y Ventades. En cuanto a sus alumnos, alcanzaron gran renombre los tenores Adolphe Nourrit y Jean-Antoine-Just Géraldy y el bajo Paolo de Rosich.²⁰⁵

El amplio número y la calidad de los alumnos de García no hacía más que constatar los amplios conocimientos de este maestro español que supo fundir nuestro estilo de canto con los recursos de la técnica italiana, tal y como se aprecia en *Ejercicios para la voz*, obra en la que se unen elementos propios de la vocalidad italiana como el uso del *portamento* con la improvisación melódica característica de la tradición vocal española.

4. José Melchor Gomis (1791-1836)

4.1. José Melchor Gomis: maestro de canto

José Melchor Gomis y Colomer nació en Onteniente (Valencia) el 6 de enero de 1791.²⁰⁶ Desde niño destacó por sus aptitudes musicales y a los nueve años ingresó en la catedral de Valencia como infantil de coro, siendo instruido en composición por el maestro de capilla José Pons (ca.1768-1818). Al cambiarle la voz, Gomis continuó en la capilla como mozo de coro y “sus progresos en música fueron tan rápidos, que lo eligieron para enseñar canto en esta casa [de canónigos regulares] antes de haber cumplido los 16”.²⁰⁷

En 1817, y ya dedicado a la composición, Gomis fue nombrado director de la banda de música del segundo regimiento de artillería de Valencia. Más tarde se instaló en Madrid, donde compaginó su labor compositiva con la docencia del canto y del solfeo. Entre sus discípulas más distinguidas estaban Loreto García y Emilia Villanova

²⁰⁴ *Revue musicale*, 12 (1832), p. 134; citada por Radomski, *Manuel García*, p. 282.

²⁰⁵ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Manuel García en vol. II, Apéndice 4, [1].

²⁰⁶ Sobre José Melchor Gomis véase especialmente: sin firma, “Homenaje a Gomis”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV/72 (15-I-1891), pp. 429-438; Fétis, “Gomis, Joseph Melchor”, *Biographie universelle*, vol. 4, pp. 55-56; John Dowling, *José Melchor Gomis, compositor romántico* (Madrid: Castalia, 1974); Rafael Gisbert, *Gomis: un músico romántico y su tiempo* (Ontinyent: Ajuntament, D.L. 1988) y Rafael Gisbert, “Gomis, José Melchor”, *DMEH*, vol. 5, pp. 729-733.

²⁰⁷ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 205.

y González de Colomer. En 1821, Gomis ocupó el puesto de músico mayor de un batallón de la Milicia Nacional, y en ese mismo año, se estrenó en el Teatro del Príncipe su melodrama unipersonal titulado *Sensibilidad y Prudencia o La Aldeana*, compuesto para su alumna Loreto García, con el que obtuvo un gran éxito.²⁰⁸

Con el advenimiento del absolutismo en 1823, Gomis, de claras ideas liberales, decidió instalarse en París, donde pronto contactó con otros artistas españoles residentes en la capital francesa, entre ellos Manuel García, que en 1822 había fundado la academia de música llamada “Cercle de la rue de Richelieu”, donde impartía clases de canto. Consciente de la difícil situación económica por la que atravesaba Gomis, Manuel García le recomendó a algunos discípulos, lo que le permitió subsistir con austeridad. Inmerso en la enseñanza musical, aunque sin dejar a un lado la composición, en 1826 publicó en París un *Méthode de solfège et de chant* que le valió el reconocimiento de grandes músicos, como Rossini o François-Adrien Boieldieu (1775-1834), entre otros. Con la edición de su método de canto y avalado por el favor de Rossini, quien le había facilitado unas cartas de recomendación, Gomis viajó a Londres en 1826, donde continuó impartiendo clases de canto entre la alta sociedad. Una situación económica más favorable le permitió dedicarse por entero a la composición. Años más tarde regresó a París, donde se estrenaron sus óperas más emblemáticas: *Le Favori*, *Le Diable à Seville*, *Le Revenant*, *Le Portefaix* y *Rock le Barbu*. Pensionado por el gobierno francés, Gomis falleció en París el 27 de julio de 1836.

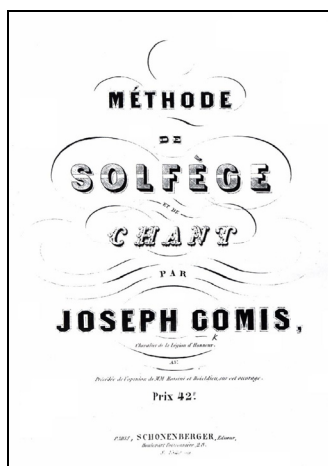
4.2. *Méthode de solfège et de chant* (1826) de Gomis

Durante su estancia en París, Gomis se dedicó fundamentalmente a impartir lecciones de canto y, aunque no dejó nunca de lado la composición, creyó conveniente escribir un método musical que fuese útil para el aprendizaje del solfeo y del canto. Su *Méthode de solfège et de chant* (1826), dedicado a Madame Josephine de Laborde-Bussoni, se publicó en París en versión trilingüe (francés, italiano y español); (véase la portada de la edición de 1845 en Figura II.40).²⁰⁹

²⁰⁸ Datos obtenidos de Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días* (Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878; ed. facsímil Madrid: Colección Retornos, 2002), p. 59.

²⁰⁹ Joseph Gomis, *Méthode de solfège et de chant* (París: Petit, 1826); otras ediciones francesas del método de Gomis fueron publicadas en París (S. Richault, 1844 y Schonenberger, 1845). La edición en castellano se tituló *Método completo de canto: desde los principios hasta la perfección al uso de*

Figura II.40. Portada de *Méthode de solfège et de chant* (edición de 1845) de Joseph Gomis.



El proceso hasta llegar a la edición de este tratado fue largo, ya que tras componer las lecciones que lo integrarían, Gomis consideró que su obra tendría mucha más aceptación si estaba refrendada por Rossini. Gomis, gracias a su amistad con Manuel García, había conocido al gran maestro italiano, a quien le envió en italiano la siguiente carta redactada por el Marqués de Azeglio:

Señor:

En el momento de publicar mi nuevo método de canto, me tomo la libertad de presentarlo a V. para obtener (si es digno el corto mérito de mi obra), alguna benigna aprobación.

Una sola palabra de V. sería, a mi parecer, *Magister dixit* de los antiguos filósofos Peripatéticos, y si me es propicia, será suficiente para comunicar mérito a mi trabajo.

Ruego a V. lo examine atentamente y (si no es demasiada mi presunción), dejando a un lado la indulgencia que es siempre compañera inseparable del genio y con la que V. se ha dignado honrar otras de mis composiciones.

Sírvase V., atto José Gomis.²¹⁰

El 14 de enero de 1826, Gomis remitió una carta a su amigo el compositor y pianista Santiago de Masarnau (1805-1882), que residía en Londres. En ella, le contaba

aficionados y maestros, edición completa y correcta sin acompañamiento de piano (Hamburgo / México: J. A. Bödne, 1875; México: A. Wagner y Levien, a principios del siglo XX).

²¹⁰ Sin firma, “Homenaje a Gomis”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, p. 437. La carta aparece traducida al castellano.

los halagos que Rossini había hecho de su método de solfeo y canto, así como el interés que la afamada cantante madrileña Isabel Ángeles Colbran (1785-1845), esposa de Rossini, había mostrado por la obra, con la intención de emplearla en sus clases de canto. Según Gomis, la Colbrán, que compaginaba su carrera artística con la docencia del canto, “(hace algunos días está conmigo más amable) [y] me ha pedido con el mayor interés cuándo podrá tener un ejemplar [del *Méthode de solfège et de chant* de Gomis], pues piensa enseñar a sus discípulas por él”.²¹¹ Gomis continuaba relatando la amabilidad de Rossini, aunque también se quejaba, pues “hace dos días que debía haberme dado la carta para el *Método*, pero no le ha sido posible a causa de sus infinitas ocupaciones; la espero de un momento a otro”.²¹² Finalmente, el 24 de enero de 1826, Gomis consiguió la esperada carta en la que Rossini daba sus mayores plácemes al método de solfeo y canto. La importancia de esta misiva era tal, que Gomis decidió litografiarla en las primeras páginas del tratado, pues el nombre de Rossini suponía un éxito asegurado y “en España sobre todo, habrá mucha gente que sólo por ver letra de Rossini será capaz de comprar mi Método, y al cabo, yo creo que esto no cuesta gran cosa”.²¹³ La carta de Rossini decía lo siguiente:

 Mi estimado amigo:

 He recibido y leído vuestro nuevo *Método de canto*, y creo que mi deber es darle mi más efusiva enhorabuena sobre su mérito y claridad. Me felicito al mismo tiempo por el divino arte que, después de tanto tiempo amenazado, vuestra nueva y elegante doctrina va a restablecer al buen gusto tan aclamado de Italia, su cuna. Que mis felicitaciones secunden vuestro esfuerzo dirigido sólo al bien de este arte, y os animen a componer otras obras que honren a vuestra patria y acrecienten más vuestra fama; me sentiré siempre feliz de poder considerarme el más sincero de vuestros admiradores.

 París, 24 de enero, 1826.

 Al señor Gomis, compositor de música. ²¹⁴

²¹¹ Carta de José Melchor Gomis a Santiago de Masarnau, con fecha 14-1-1826; citada en: Sin firma, “Homenaje a Gomis”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV/72 (15-I-1891), p. 430.

²¹² Sin firma, “Homenaje a Gomis”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, p. 430.

²¹³ Sin firma, “Homenaje a Gomis”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, p. 431.

²¹⁴ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 1: “Lettre de M.^r Rossini à Gomis. Mon estimable ami, J’ai reçu et parcouru votre nouvelle Méthode de Chant, et je crois de mon devoir de vous faire les plus vifs complimens sur son mérite et sa clarté. Je m’en félicite en même temps p’our l’art divin, depuis si longtems menacé, que votre nouvelle et élégante doctrine va rappeler au bon gout, si renommé de l’Italie,

Rossini aconsejó a Gomis que también remitiese una carta al compositor francés Boieldieu, pidiéndole que examinase su método y le diera su respaldo. El 25 de enero de 1826, Gomis escribió a Boieldieu esta carta:

Señor:

Debiendo publicar un *Método de solfeo y de canto* en un país en el que mi nombre es extranjero, me hallo en la absoluta necesidad de buscar un apoyo. ¿Podría encontrar otro más sabio y, por lo mismo más lisonjero, que el del compositor ilustre que se halla a la cabeza de los de su nación, y del que cada nueva obra es un nuevo triunfo?

Al examen pues de V. someto mi obra, rogándole al mismo tiempo de hacerme saber su opinión, escuchando menos a la indulgencia que a la verdad.

Su aprobación de V. será para mí la más dulce recompensa.

Reciba V. atto., J. Gomis

París, 25 de enero, 1826.²¹⁵

A los seis días, Boieldieu respondió a Gomis elogiando su *Método de solfeo y canto* y dando su aprobación a la publicación de dicha obra. Esta carta apareció impresa junto a la de Rossini en las primeras páginas del método.

Señor:

He leído con un gran interés el Método que usted acaba de publicar y me apresuro a dirigirle las felicitaciones que se deben al autor de una obra tan buena. Los principios del arte musical están claramente enunciados, al alcance de todas las edades; y las lecciones que les siguen me parecen haber conseguido el objetivo que usted se ha propuesto: unir el estudio del Solfeo al de la vocalización. Todo lo que concierne a esta última parte merece sobre todo los más grandes elogios: el buen gusto en el canto y el conocimiento físico del arte del cantante se hacen notar constantemente.

No dudo que el estudio de este excelente Método será extremadamente provechoso a quienes, como cantantes o como instrumentistas, se tomen no el esfuerzo, sino el placer de estudiarlo.

Tenga la amabilidad etc., Boieldieu

París, 31 de enero, 1826.²¹⁶

son berceau. Puissent mes vœux seconder vos vœux dirigées au seul bien de cet art, et vous encourager à composer d'autres ouvrages qui honorent votre patrie, et accroissent aussi votre renommée; je serai toujours heureux de pouvoir me dire le plus sincère de vos appréciateurs. J. Rossini à Mr Gomis, Compositeur de Musique”.

²¹⁵ Sin firma, “Homenaje a Gomis”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, p. 437.

Finalmente, el *Méthode de solfège et de chant* de Gomis salió al mercado, y pronto comenzó a venderse con tal éxito que fue reimpresso en varias ocasiones. A finales del siglo XIX se publicó en México una edición en español de esta obra titulada *Método completo de canto: desde los principios hasta la perfección al uso de aficionados y maestros*, edición completa y correcta sin acompañamiento de piano.²¹⁷

Una de las principales características del *Méthode de solfège et de chant* es que, como su propio nombre indica, el autor aúna la enseñanza del solfeo y del canto como materias interdisciplinarias. En un artículo sobre el canto publicado en *La Lira Española*, el maestro de música y canto José Valero se refiere en estos términos al *Método* de José Melchor Gomis:

El canto presenta más dificultades de lo que algunos creen; muchos están todavía en la persuasión de que lo mismo es cantar que solfear, y nosotros creemos que la revolución que ha sufrido la música de algunos años a esta parte, ha colocado alguna distancia entre uno y otro; no obstante, los autores elementales modernos han procurado unir en todo lo posible el solfeo al canto [NOTA al pie: Este gran pensamiento se le debe al célebre compositor valenciano D. José Gomis] cuyas lecciones tan agradables como progresivas, hacen más gustoso el penoso estudio del solfeo, y por lo mismo quisiéramos que los principiantes eligiesen un método de este género para sus estudios, aprovechando todas las buenas doctrinas que contienen, sin descuidar los ejercicios puramente de voz, de garganta, y aún de entonación, porque sin este preparativo no se puede llegar a cantar bien.²¹⁸

El *Méthode de solfège et de chant* comienza con un Prólogo en el que el autor explica cuál es el propósito de su obra. Le sigue una breve sección teórica, donde se

²¹⁶ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 1: “Lettre de M.^r Boieldieu à Gomis. Monsieur: J’ai parcouru avec un grand intérêt la Méthode que vous venez de publier et je m’empresse de vous adresser les compliments qui sont dus à l’Auteur d’un aussi bon Ouvrage. Les principes de l’art musical y sont clairement énoncés, à la portée de tous les âges; et les leçons qui les suivent me paraissent avoir atteint le but que vous êtes proposés; celui d’unir l’étude du Solfège à celle de la vocalisation. Tout ce qui tient à cette dernière partie mérite surtout les plus grands éloges: le bon gout du chant et la connaissance phisique de l’art du chanteur s’y font remarquer constamment, et je ne doute pas que l’étude de cette excellente Méthode ne soit extrêmement profitable à ceux qui, comme chanteurs ou comme instrumentiste se donneront non la peine, mais le plaisir de l’étudier”.

²¹⁷ No he podido consultar ninguna copia de esta edición mexicana del método de Gomis.

²¹⁸ J[osé] Valero, “Sobre el canto. Artículo primero”, *La Lira Española. Semanario de Música, Literatura y Teatros*, 11 (Barcelona, 27 de diciembre de 1846), p. 41.

exponen los conceptos básicos del solfeo y, por último, una amplia sección práctica integrada por 163 lecciones para voz con acompañamiento de piano, entre las que se intercalan 14 ejercicios que tratan cuestiones técnicas específicas.²¹⁹ Un estudio del Prólogo pone de manifiesto que este método se basa en la experiencia de Gomis como docente del canto, por esta razón es de carácter eminentemente práctico. El autor observó que aquellos alumnos que comenzaban sólo con los estudios de solfeo no alcanzaban la técnica del canto, a pesar de poseer unas facultades indiscutibles para el arte vocal. Por esta razón, decidió unir el solfeo y el canto a través de una serie de ejercicios y lecciones que iban progresivamente sentando las bases de la teoría musical y, al mismo tiempo, trataban problemas técnicos vocales concretos. Comienza el Prólogo con la siguiente reflexión:

Una práctica de más de veinte años de enseñanza del solfeo y el canto a personas de edades y de disposiciones diversas, me ha hecho hacer numerosas observaciones, que, a pesar de mi poca afición a escribir, me han determinado, a publicar el presente Método en el que están expuestas. Fiel observador de los preceptos que recibí en mi infancia, dirigía al principio a mis discípulos como yo había sido dirigido, es decir, haciéndoles aprender lecciones de solfeo y no de canto, pues tales son las de todos los Métodos publicados hasta el día: pero observaba con pesar que incluso los alumnos de mayores disposiciones, cuando llegaban al máximo de la perfección en el solfeo, se encontraban aún al principio de una nueva carrera de estudios que tenían que superar para llegar a la ciencia del Canto, y para suavizar su oído, endurecido por tales lecciones. Por fortuna, más tarde se me ocurrió la feliz idea de unir estos dos estudios y hacer que uno a otro se diesen la mano, lejos de perjudicarse mutuamente. Los más brillantes resultados coronaron mis primeros ensayos, y desde entonces, cada vez he conocido y apreciado las inmensas ventajas de este método de estudiar la música, ventajas que el simple razonamiento hace percibir; y que experimentarán infaliblemente todos los que lo adopten tras de mí.²²⁰

²¹⁹ Véase índice de contenidos de *Méthode de solfège et de chant* en vol. II, Apéndice 2, Ficha 6.

²²⁰ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 2: “Une pratique de vingt années dans l'enseignement du Solfège et du Chant a des personnes d'âges et de dispositions diverses, m'ont fourni de nombreuses observations, qui, malgré mon peu de penchant à écrire, m'ont déterminé à publier cette nouvelle Méthode ou je les expose. Fidèle observateur des préceptes que j'avais reçus dans l'enfance, je commençai d'abord à diriger mes élèves comme j'avais été moi même dirigé, c'est à dire, a leur donner des leçons de solfège et non de chant, puisque telles sont celles de toutes les Méthodes publiées jusqu'a ce jour: mais j'observais

Otro concepto significativo que se recoge en el Prólogo del *Método* es la importancia del aprendizaje del canto para todos los instrumentistas y no sólo para aquellos que se quieran dedicar al arte vocal, “así un instrumentista que no se haya formado estudiando el canto de la voz humana, difícilmente conseguirá tocar con gusto”.²²¹ La idea de una formación integral del músico, bien sea cantante o instrumentista, no era nueva. En realidad, Gomis recuperó este sistema de enseñanza de los métodos musicales antiguos, en los que era frecuente encontrar unidas nociones de solfeo, armonía y técnica vocal, como es el caso de *Melopea* de López Remacha.

A continuación, Gomis expone en el Prólogo cuáles son los principales criterios en los que ha basado su *Méthode de solfège et de chant*:

1. Siempre que sea necesario, cada lección y ejercicio del *Método* irá acompañado por una explicación relativa a su correcta ejecución.

Es por ello que no se encuentran al comienzo de este método esas largas explicaciones que ocupan tantas hojas en los otros, y que no sirven, en mi opinión, más que para confundir al principiante con una multitud de ideas confusas que le cuentan tanto recordar y que de ellas hace la aplicación sucesivamente. Por esta razón, me he limitado a no exponer nunca una idea más que en el momento de su aplicación inmediata.²²²

avec peine que ceux même qui étaient doués des plus grandes dispositions, quand ils avaient atteint la dernière force dans le Solfège, se trouvaient au premier pas d'une nouvelle carrière d'études qu'il fallait parcourir pour arriver à la science du Chant, et pour adoucir leur oreille, endurcie par de telles leçons. Par bonheur, je ne tardai pas à concevoir l'heureuse idée d'unir ces deux études et de faire en sorte qu'elles s'entre-aidassent, au lieu de se nuire mutuellement. Les plus brillants résultats couronnerent mes premiers essais, et depuis lors, j'ai mieux connu et mieux apprécié chaque jour les immenses avantages d'une telle méthode dans l'étude de la Musique, avantages que le simple raisonnement fait apercevoir; et qui frapperont infailliblement tous ceux qui voudront l'adopter après moi”.

²²¹ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 2: “de même un instrumentiste qui ne se serait pas formé en étudiant le chant de la voix humaine, parviendrait difficilement à jouer avec goût”.

²²² Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, pp. 2-3: “C'est pour cela qu'on ne trouve point en tête de cette méthode ces longues explications qui occupent tant de feuilles dans les autres, et qui ne servent, à mon avis, qu'à embarrasser le commençant par une foule d'idées confuses qui lui content d'autant plus à retenir, qu'il n'en fait l'application que successivement. Pour cette raison, je me suis attaché à n'exposer jamais une idée qu'au moment de son application immédiate”.

Las indicaciones más importantes que da Gomis son las siguientes:

- a) Como norma general, “todas las lecciones de este Método deberán primero Solfearse y en seguida Vocalizarse”.²²³
- b) Gomis, al igual que Manuel García, sostiene que existen tres registros de la voz: pecho, medio o mixto y cabeza, frente a los dos registros que defendía Miguel López Remacha y más tarde Mariano Rodríguez de Ledesma. El principal objetivo de los ejercicios de este Método es:

Unir la voz de pecho con el Médium o voz mixta y la de cabeza y aunque están escritos solamente en el tono de Do, el Maestro debe transportarlos comenzando por el tono más grave a que el Discípulo pueda alcanzar con la voz y haciéndole subir un semitono cada vez que repita el Ejercicio hasta llegar al tono más agudo en que lo pueda ejecutar sin esfuerzo.²²⁴

- c) Con respecto a las ligaduras, Gomis indica a los maestros que “observarán en el discurso de esta obra que ciertas ligaduras no pueden hacerse sino vocalizándolas; por lo cual procurarán evitar que sus discípulos traten de hacerlas solfeando”²²⁵ (véase Figura II.41).

Figura II.41. Gomis, *Méthode de solfège et de chant* (ed.1845), p. 12: ligaduras.



- d) En relación a las apoyaturas (véase Figura II.42), Gomis defendía su empleo, única razón por la que años más tarde fue criticado por el músico valenciano José Valero, quien declaró “lo único que adolece el método del Sr. Gomis: si este autor no hubiera prodigado tanto la apoyatura, sería aún más estimable su escuela”.²²⁶ Para José Melchor Gomis:

²²³ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 6.

²²⁴ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 7.

²²⁵ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 12.

²²⁶ J. Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 23.

La regla casi general que se debe seguir con respecto al valor de las apoyaturas es la de darlas la mitad del valor de las notas a que pertenecen; sin embargo cuando preceden una nota con puntillo toman las más veces las dos terceras partes de su valor. Es menester observar además que las apoyaturas deben ser un poco más esforzadas que las notas que las preceden y siguen. Solfeando se las da el nombre de la nota que preceden.²²⁷

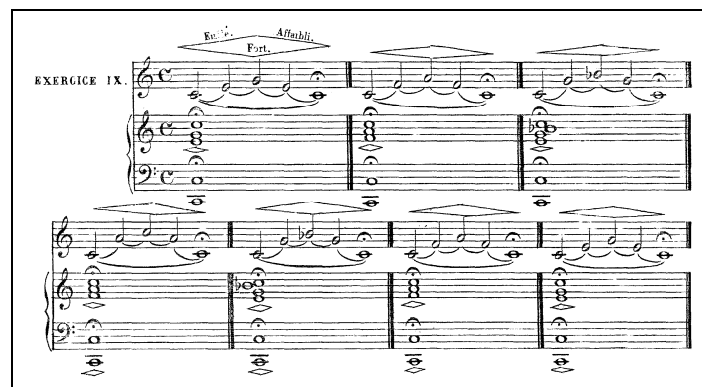
Figura II.42. Gomis, *Méthode de solfège et de chant* (ed.1845), p. 12: apoyaturas.



- e) Sobre el ejercicio para el portamento de la voz (véase Figura II.43), Gomis establece que:

Sirve igualmente que los otros para unir la voz de pecho con el Médium o voz mixta y la de cabeza; más su principal objeto es el de aprender a conducir bien la voz de un sonido a otro que es lo que los italianos llaman portamento di voce: Para conseguirlo se debe pasar muy poco a poco de un sonido a otro ligando de modo que se hagan sensibles las notas que haya entre las dos que abraza la ligadura.²²⁸

Figura II.43. Gomis, *Méthode de solfège et de chant* (ed.1845), p. 21: portamento de la voz.



²²⁷ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 12.

²²⁸ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 21.

- f) Gomis recomienda que de forma progresiva se hagan las lecciones de canto de su método con la mayor expresión y añada que

Hasta la lección 44 no pasará su extensión del FA agudo a cuyo sonido pueden llegar las cuatro voces de Tiple, Contralto, Tenor y Bajo, serán cantadas solo en tono de DO. De aquí en adelante (lección 45) todas las que pasen de dicha extensión tendrán dos acompañamientos el de DO servirá para los Tiples y Tenores y el de SOL para los Contraltos y Bajos [véase Figura II.44].²²⁹

Figura II.44. Gomis, *Méthode de solfège et de chant* (ed.1845), p. 32: lección 45.

LEÇON 45.

Pour Sopranos et Tenors.

Andante.

Pour Contraltos et Basses tailles.

Andante.

2. El segundo criterio en el que Gomis basa su *Méthode de solfège et de chant* es “que todas las lecciones contienen un canto agradable y susceptible de expresión, a fin de formar el oído y el gusto, todo enseñando las reglas”.²³⁰ No olvidemos que cantar conforme al buen gusto es un concepto de suma importancia en la enseñanza e interpretación musical a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

²²⁹ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 32.

²³⁰ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 3.

3. El tercer criterio seguido por Gomis es que algunos ejercicios vocales del *Método* están destinados exclusivamente a los que quieren aprender canto, es decir, a aquellos “que han recibido de la naturaleza facultades vocales; por lo que se refiere a aquellos que no estudian más que el solfeo y el buen gusto para destinarse a cualquier instrumento, pasarán estos ejercicios”.²³¹
4. *Méthode de solfège et de chant* incluye lecciones en todas las claves, pues como el propio Gomis afirma:

No soy de la opinión de aquellos que se contentan con enseñar las claves de sol sobre la segunda línea, y de Fa sobre la cuarta, porque el conocimiento de todas las claves es indispensable, ya sea para transportar, ya sea para leer todo tipo de música, destrezas sin las cuales nadie puede decirse un perfecto músico. En esta primera parte no se trata más que claves naturales, sin sostenidos ni bemoles. En la segunda parte, que debe conducir a la perfección total del canto, abordaremos todas las claves con sus accidentes, así como ornamentos diversos.²³²

5. Por último, en el tratado de Gomis “se observará que los acompañamientos son anotados en su totalidad y no solamente indicados por una base en cifras, y que son, además, doblados en casi todas las lecciones a fin de que estas puedan ser cantadas por todo tipo de voz”.²³³

Gomis concluye el Prólogo manifestando cuál es el objetivo que le ha llevado a escribir y a publicar su obra:

No la he compuesto, sin embargo, con la intención ridícula de meter al alumno en condiciones de aprender la música sin la ayuda de un maestro, sino con la de reducir infinitamente el trabajo de uno y del otro. Del alumno, haciendo desaparecer esta excesiva y repelente aridez de los primeros elementos; del maestro, otorgándole la posición cómoda de un simple director en la enseñanza de la Música, sin que tenga necesidad de inventar lecciones y ejercicios, puesto que todo está recogido

²³¹ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 3.

²³² Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 3.

²³³ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 3.

en esta obra, donde el alumno es conducido de una manera agradable e imperceptible desde las primeras nociones de la música, hasta la perfección completa del Canto.²³⁴

Discípulos de José Melchor Gomis.

José Melchor Gomis impartió clases de música y canto en los comienzos de su trayectoria artística, ya que después su actividad se inclinó más a la composición. Antes de ir a Francia, dio clases particulares en Madrid, destacando dos discípulas que hicieron carrera profesional: María Loreto García y Emilia Villanova. Durante su estancia en París como profesor de canto “adquirió en Mari²³⁵ un célebre discípulo, apoyo de la escena lírico-francesa”.²³⁶ De la etapa francesa de Gomis como profesor de canto, sólo he podido localizar a dicho alumno apellidado Mari, sin embargo, desconozco los nombres de sus discípulos durante su estancia en Londres.²³⁷

En realidad, *Méthode de solfège et de chant* apenas tuvo difusión en España y para conocer algunas de las teorías de Gomis sobre lenguaje musical hubo que esperar a la publicación en la década de los 50 del siglo XIX de la edición española del *Méthode de solfège* de Fétis, Garaudé y Gomis, “reformado y aumentado por Antonio Mercé”.²³⁸ Ésta se estructuraba en un Prólogo y cuatro partes y tan sólo la última, titulada “vocalizaciones y canto” y escrita por Mercé, estaba dedicada al estudio vocal.²³⁹

²³⁴ Gomis, *Méthode de solfège et de chant*, p. 3.

²³⁵ Podría tratarse del tenor Luigi Mari, que cantó en los teatros del Príncipe y de la Cruz de Madrid en las temporadas de 1821 a 1823.

²³⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 111.

²³⁷ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de José Melchor Gomis en vol. II, Apéndice 4, [2].

²³⁸ François-Joseph Fétis, Alexis de Garaudé, José Melchor Gomis. *Método completo de solfeo reformado y aumentado por Antonio Mercé*, 2ª ed. (Madrid: Bernabé Carrafa, ca. 1850), Portada.

²³⁹ A pesar de que uno de los autores de este *Método* es José Melchor Gomis, he decidido incluirlo en el apartado Capítulo III tomando como referencia su fecha de publicación en torno a 1850. Sobre esta obra véase “Vocalizaciones y Canto” de Antonio Mercé (ca. 1810-1876) en la edición española del *Méthode de solfège* (ca. 1850) de Fétis, Garaudé y Gomis”, en Capítulo III.

5. Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847)

5.1. Rodríguez de Ledesma: cantante y maestro de canto

Mariano Rodríguez de Ledesma forma parte, junto a Manuel García y José Melchor Gomis, del grupo de maestros de canto-compositores que, a principios del siglo XIX, plasmaron por escrito sus métodos vocales. Todos ellos desarrollaron la mayor y más destacada parte de su actividad docente fuera de nuestras fronteras, en la mayoría de los casos, como en el de Ledesma, por razones de índole política.

El 14 de diciembre de 1779 nació en Zaragoza Mariano Nicasio Rodríguez de Ledesma.²⁴⁰ Se inició en el canto como Infantillo de Coro en la Iglesia de La Seo de Zaragoza, formándose musicalmente con el maestro de capilla Francisco Javier García Fajer, llamado el *Spagnoletto* (1730-1809)²⁴¹, al que según Mitjana “se debe acusar como a uno de los más decididos propagadores del gusto italiano en nuestra patria”.²⁴² Las cualidades de su voz ya destacaban desde temprana edad, como refleja el siguiente informe dictado por su maestro “pues en el día tiene famosa voz de tiple y se le bajará regularmente a la de contralto”.²⁴³ También fue discípulo de José Gil Palomar (siglo XVIII) maestro de capilla de la Basílica del Pilar en 1791.

Con los años “se le desarrolló una excelente voz de tenor, que utilizó cantando en las iglesias y hasta en los teatros musicales”²⁴⁴ y, tras desempeñar durante tres años

²⁴⁰ Sobre Mariano Rodríguez de Ledesma véase: Madrid, APR, caja 7306/1, Expediente Personal de Mariano Rodríguez de Ledesma; y las siguientes fuentes bibliográficas: Rafael Mitjana, *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa* (Málaga: Imprenta de “El Cronista”, 1909); Tomás Garrido, “Rodríguez de Ledesma, Mariano”, *DMEH*, vol. 9, pp. 293-301; Mariano Rodríguez de Ledesma, *Oficio y Misa de difuntos*, estudio y edición crítica de Tomás Garrido (Madrid: ICCMU, 1998); Mariano Rodríguez de Ledesma, *Canciones, arietas y nocturnos para una, dos y tres voces con acompañamiento de piano, guitarra o arpa*, revisión, edición y estudio de Tomás Garrido (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2002) y Marc Heilbron Ferrer, ed., *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (París, 1828c)* (Barcelona-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003).

²⁴¹ Según Gustavo Marchesi, *Canto e cantanti*, p. 401, Francisco Javier García Fajer “lo Spagnoletto” fue también maestro, junto a Nicolà Porpora, de la soprano romana Caterina Gabrielli, llamada “la Coghetta” o “Cochetta” (1730-1796).

²⁴² Mitjana, *El maestro Rodríguez de Ledesma*, p. 16.

²⁴³ Cita de las Actas Capitulares de La Seo, Zaragoza, en Garrido, ed., Rodríguez de Ledesma, *Canciones, arietas y nocturnos*, p.10.

²⁴⁴ Mitjana, *El maestro Rodríguez de Ledesma*, p. 17.

la plaza de maestro de capilla y organista de Vinaroz (Castellón), Ledesma se trasladó a Sevilla en 1804. En esta capital andaluza y debido a su fama de excelente músico y cantante “intervino como Maestro Compositor y Director, además de tenor, en la compañía de ópera española que representaba en aquella ciudad, compañía con la que recorrería varias ciudades andaluzas”.²⁴⁵ Atraído, sin duda, por el canto lírico y consciente de sus posibilidades vocales, Ledesma se trasladó a Madrid en 1805, debutando “como primer tenor en el Teatro de la Cruz, que era el más concurrido de la ciudad, cantando una tonadilla, posiblemente de Blas de Laserna, que entonces figuraba como compositor de dicho teatro”.²⁴⁶ Autores como Mitjana, Parada y Barreto y Soriano Fuertes, sostienen que Ledesma “pasó en el año de 1805 a desempeñar el mismo cargo [maestro] al teatro de los Caños del Peral en la corte, con la obligación de cantar la parte de primer tenor en las óperas que se ejecutaran”.²⁴⁷ Este dato es en parte confirmado por James Radomski, al afirmar que “El 13 de octubre de 1806, [Manuel] García fue nombrado compositor supernumerario del teatro [de los Caños] para suplir la vacante dejada por Mariano Rodríguez de Ledesma, al ser nombrado éste músico de cámara”.²⁴⁸ Pero, Tomás Garrido afirma que “según las plantillas de reparto de ambos teatros el músico aragonés sólo figura en el Teatro de la Cruz durante dos temporadas y nunca se le cita en el de los Caños del Peral”.²⁴⁹

En 1806, Ledesma abandonó el mundo teatral y el 13 de septiembre pasó a ocupar la plaza de tenor supernumerario de la Real Capilla de Carlos IV. Su creciente interés por la voz, le llevó a matricularse en la asignatura de anatomía de la Facultad de Medicina de Madrid. Allí, y según las palabras del propio autor, se especializó en examinar “aquellos órganos que contribuyen a la formación de la voz, con particularidad de la laringe de varias personas de ambos sexos y edades”.²⁵⁰ Este dato es

²⁴⁵ Rodríguez de Ledesma, *Canciones, arietas y nocturnos*, p.10.

²⁴⁶ Rodríguez de Ledesma, *Canciones, arietas y nocturnos*, p.11.

²⁴⁷ Soriano Fuertes, *Historia de la música española*, pp. 287-288.

²⁴⁸ Radomski, *Manuel García*, p. 89.

²⁴⁹ Rodríguez de Ledesma, *Canciones, arietas y nocturnos*, p.11.

²⁵⁰ Mariano Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz*, edición bilingüe en francés y español (París: Imprenta Massus, ca. 1828), p.15.

especialmente significativo, si tenemos en cuenta que a principios del siglo XIX, los profesores de canto aún no atendían demasiado a cuestiones fisiológicas de la voz. Será Manuel Patricio García quien, a mediados de dicho siglo, inicie la investigación de la voz cantada desde un punto de vista más científico. Por tanto, podemos considerar a Rodríguez de Ledesma un precursor de este tipo de estudio vocal.

Dos años más tarde, las tropas francesas entraron en España y Ledesma, contrario al nuevo régimen, tuvo que abandonar su puesto, trasladándose a Cádiz, donde trabajó impartiendo clases de música.²⁵¹ De allí viajó a Inglaterra, pero a los dos años regresó a Madrid y consciente de que la situación aún no había mejorado, partió de nuevo para Inglaterra, que se convirtió en su refugio durante todo el reinado de José Bonaparte. Instalado en Londres, en poco tiempo se ganó el reconocimiento de la alta sociedad local como compositor y en especial como maestro de canto. Su prestigio llegó hasta la casa real británica y en 1813 se le concedió el título de “Maestro de perfeccionamiento en el canto de su S.A.R. la Princesa Carlota de Gales, hija única de Jorge IV, Rey de Inglaterra y heredera del Reino”.²⁵² Según Mitjana, en estas fechas Ledesma fue rival en Londres del “célebre Asioli, maestro de reputación mundial, [que] se había fijado en la capital de Inglaterra, donde tenía abierta una Academia de canto italiano”.²⁵³ Se trataba del compositor y pedagogo italiano Bonifazio Asioli (1769-1832), que publicó varios métodos vocales y adquirió gran fama como profesor de canto.²⁵⁴ Ledesma compaginó la enseñanza con su faceta compositiva y durante este período publicó canciones y arietas, que aún acrecentaron más su renombre.

²⁵¹ En la hoja de servicios de Mariano Rodríguez de Ledesma destaca en el apartado de servicios extraordinarios la siguiente anotación: “En el año 1808 se distinguió en el mes de Diciembre en la defensa de Madrid contra las Armas de Napoleón bajo las órdenes y con el carácter de ayudante de campo del Excmo. Sr. Vizconde de Gaut”. Véase Madrid, APR, caja 7306/1, Expediente personal de Mariano Rodríguez de Ledesma.

²⁵² Madrid, APR, caja 7306/1, Expediente Personal de Rodríguez de Ledesma.

²⁵³ Mitjana, *El maestro Rodríguez de Ledesma*, p. 18.

²⁵⁴ Los tratados de canto conocidos de Bonifazio Asioli son: *Primi elementi per il canto, con dodici Ariette istruttive per cantar di buona grazia* (Milano: Ricordi, s.d., ca. 1809); *Scale e salti per il solfeggio. Preparazione al canto e Ariette* (Milano: Gio. Ricordi, s.d., ca. 1817); *Breve metodo di canto e Ariette facili e progressive*, parte 2ª (Napoli: Girard, s.d., ca. 1820); *Ariette facili e progressive con accompagnamento di piano-forte (in seguito di un ristretto di precetti utilissimi per apprendere a cantare con buon metodo ed espressione)* (Firenze: Calcografia G. Lorenzi, s.d., ca. 1820); y *Principi Elementari di Musica* (Milano: Giovanni Ricordi, 1826). Véase Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*, p. 52.

Al finalizar la guerra, Fernando VII regresó a España, lo que provocó la vuelta de muchos compatriotas que se habían visto obligados a abandonar el país. En 1815, Rodríguez de Ledesma llegó a Madrid con la intención de recuperar su plaza en la Real Capilla, pero el rey no se la otorgó. Sin embargo, el 1 de junio S. M. lo designó Profesor de música de su Real Cámara en clase de voz. El 17 de febrero de 1816 obtuvo una plaza de 4º contralto de la Real Capilla, ascendiendo a 3º en 1818. En estos años, Ledesma estaba en plenas facultades vocales, aunque su voz de tenor parecía haber adoptado sonoridades más graves, como se desprende de las siguientes palabras del Patriarca de las Indias (obispo que regía la Real Capilla): “su voz de tenor acontraltado se maneja mejor por la de contralto que por la de tenor”.²⁵⁵

En 1818, y gracias al gran prestigio que le había acompañado desde su vuelta de Inglaterra, Ledesma consiguió el cargo de Maestro de Canto de la infanta doña Luisa Carlota, esposa del infante don Francisco de Paula (hermano menor de Fernando VII). También en este año compuso su obra más relevante: el *Oficio y Misa de Difuntos* para los funerales de la Reina María Isabel de Braganza.

Hacia 1819 se tienen noticias de su matrimonio con la soprano Vicenta Laporta, que falleció al poco tiempo. Según Saldoni, Vicenta fue “cantante de fama, y actriz de los teatros de Madrid en 1795, y después desde Marzo de 1799 hasta el Carnaval de 1800”.²⁵⁶ El catálogo cronológico de las representaciones de ópera italiana que tuvieron lugar en el Teatro de los Caños del Peral confirma que Vicenta Laporta actuó en las temporadas de 1796, 1802 y 1803, compartiendo protagonismo con Lorenza Correa y Joaquina Briones, que eran consideradas las mejores cantantes del momento.²⁵⁷ También formó parte del reparto de *Il matrimonio segreto* de Domenico Cimarosa, representada en 1797 en el Teatro del Príncipe, lugar en el que un año más tarde cantarían junto al tenor Manuel García en su debut madrileño.²⁵⁸

²⁵⁵ Madrid, APR, Expediente personal de Mariano Rodríguez de Ledesma, Caja 7306 / 1.

²⁵⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 159.

²⁵⁷ Véase Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, pp. 36, 40 y 41.

²⁵⁸ A la muerte de Vicenta Laporta, Ledesma contrajo matrimonio con Damiana Bachiller, de la que también quedó viudo, casándose en 1839 con Ana M^a del Carmen López.

Ledesma, que era “uno de los 48 miembros que componían la Academia Nacional de España de 1820 a 1823”,²⁵⁹ decidió regresar a Inglaterra para solucionar unos asuntos que había dejado pendientes, por lo que en 1822 la Real Capilla le concedió una licencia de un año. Pero cumplido ese plazo Ledesma no se presentó, permaneciendo en Londres ante la inestabilidad de la política española. Debido a su excelente posición social en los ambientes musicales londinenses, en 1826 fue nombrado profesor de canto de la prestigiosa Royal Academy of Music, sustituyendo a la maestra Madame Bonini.²⁶⁰ Después pasó a desempeñar la dirección de la clase de canto. Ledesma no pudo tener mejor reconocimiento a su labor docente, ya que en este centro habían impartido clases de canto profesores de la talla de Domenico Crivelli,²⁶¹ Giovanni Liverati²⁶² y [María] Anfossi.²⁶³ En esta época Ledesma contactó con otros músicos y maestros de canto españoles que se encontraban en su misma situación de exilio. Tomás Garrido afirma que:

Son años estos, también, de numerosos conciertos en beneficio de los exiliados liberales españoles y de la apoteósica presentación en Londres en junio de 1825, antes de su viaje a América, de Manuel García y su hija María Malibrán, amigos del músico aragonés. Otros músicos españoles, como J. M. Gomis y S. de Masarnau, también

²⁵⁹ Baltasar Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (Madrid: Calcog. de Lodre, 1837), p. 3 de preliminares.

²⁶⁰ Emilia Bonini (Milano, 1798-Piacenza, 1863) estudió con Rosmunda Pisaroni. [Otra cantante con el mismo apellido fue Giovanna Bonini, soprano (Parma, 1807-¿), pero si se tiene en cuenta su fecha de nacimiento con su presunta estancia en la Academia londinense en 1826, tendría 19 años y sería demasiado joven para dedicarse a la enseñanza].

²⁶¹ Según *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, ed. Laura Kuhn (New York: Schirmer Books, 2000), vol. 2, p. 754, Domenico Crivelli (1793-1851) era un maestro italiano de canto que desarrolló su carrera en Londres. Publicó *The Art of singing, adapted with Alterations and new Solfeggios for the cultivation of the bass voice* (Londres: publicado por el autor, 1844).

²⁶² Giovanni Liverati (1772-1846) se inició como cantante de ópera y entre 1805-14 se dedicó a la enseñanza del canto en Viena. Más tarde en Londres, fue director de orquesta en el King's Theatre y profesor en la Royal Academy of Music. Véase Helene Wessely, “Giovanni Liverati”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 10-03-2008).

²⁶³ Debe tratarse de Maria Anfossi, quien en 1837 publicó en Londres la edición bilingüe inglés-italiano de *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto*, dedicado al Molto Onorevole Lord Burghersh / *A theoretical and practical treatise on the art of singing*. Véase Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*, p. 49.

pasan por Londres y contactan con Rodríguez de Ledesma, aunque parece ser que surgen fricciones entre ellos.²⁶⁴

Fueron muchos los músicos y aficionados que tuvieron a nuestro maestro en alta estima. Incluso el propio Rossini era conocedor de su gran valía como profesor de canto y aprovechando una breve estancia de Ledesma en París en 1828, le propuso que dirigiese la clase de vocalización del Conservatorio de Música de París. Tan notable era el interés de Rossini que le llegó a ofrecer “triplicado sueldo que el que disfrutaban los que dirigen clases en aquel Conservatorio, lo que no aceptó por hallarse en Londres ventajosamente establecido”.²⁶⁵ Si se tiene en cuenta que Rossini no sólo era el compositor de moda, sino también un gran entendido en técnica vocal, Ledesma pudo sentirse más que satisfecho de recibir tal propuesta. Su posición como reputado maestro de canto en Londres le llevó a plasmar por escrito los conceptos y ejercicios prácticos que constituían la base de su metodología vocal. Esta tarea culminó con la publicación en París hacia 1827-28 de la *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz*, dedicada a su antigua alumna la infanta de España Luisa Carlota. Años más tarde, en 1831 se publicó en Londres una edición inglesa.

A pesar de la acomodada situación y el acreditado renombre que Ledesma mantenía en Londres, en 1830 intentó regresar a España solicitando acceder a las oposiciones de Maestro de la Real Capilla, “solicitud que es rechazada por hallarse fuera de la península [...] y las oposiciones las gana Francisco Andreví”.²⁶⁶ Ese año fue especialmente relevante para la música en España, ya que por Real Decreto de 15 de julio se fundó en Madrid el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina. La reina nombró como director al tenor italiano Francesco Piermarini (fin. s.XVIII- d.1853), lo que con el tiempo fue duramente criticado por Soriano Fuertes, que consideraba más acertada la elección de Manuel García, de José Melchor Gomis o de Rodríguez de Ledesma:

²⁶⁴ Rodríguez de Ledesma, *Canciones, arietas y nocturnos*, p.17.

²⁶⁵ Madrid, APR, caja 7306/1, Expediente personal de Mariano Rodríguez de Ledesma.

²⁶⁶ Rodríguez de Ledesma, *Canciones, arietas y nocturnos*, p. 18.

Por la época de la fundación del Conservatorio de Madrid, eran directores de los de París y Nápoles, los célebres maestros compositores Cherubini y Zingarelli; se hallaban en la corte de España, los celebrados Mercadante, hoy director del conservatorio de Nápoles, Carnicer, y otros; en París y Londres se encontraban, García, Gomis, y Rodríguez Ledesma; en las provincias de España distinguidos maestros; y sin embargo, fue nombrado director del real Conservatorio de *María Cristina*, don Francisco Piermarini, [...]. Esta elección, que no puso en muy buen lugar al magisterio del arte en general, ni el buen nombre de los maestros españoles en particular, no dio tampoco los resultados que debían esperarse, [...].²⁶⁷

En 1834, Ledesma abandonó Londres y se instaló definitivamente en Madrid. Un año más tarde, y debido a su reconocido prestigio, recibió el título de “Adicto Facultativo” del Conservatorio de Música de Madrid. Rodríguez de Ledesma fue designado Maestro de la Real Capilla el 7 de junio de 1836, ya que esta plaza había quedado vacante tras la marcha a Francia de Francisco Andreví. En su hoja de servicios prestados a la Real Capilla se recogen las calificaciones que Ledesma obtuvo a lo largo de su carrera: “Aptitud: Cabal; Aplicación: Constante; Conducta moral: Buena; Conducta política: Buena”.²⁶⁸ Fue éste un momento de intensa actividad musical, en el que compaginó su labor compositiva con la docencia del canto, siéndole encomendada la formación musical y vocal de los hijos de S.A.R. Francisco de Paula y Luisa Carlota.

En poco tiempo, el nombre de Ledesma estuvo presente en las instituciones musicales más relevantes de Madrid. El 22 de mayo de 1837 abrió sus puertas en la capital el Liceo Artístico y Literario, fundado por José Fernández de la Vega y cuya 5ª sección, dedicada a la música, estuvo representada por Ledesma.²⁶⁹ En este centro, que contaba con un teatro propio, se desarrollaban variadas actividades musicales, que iban desde las clases de música y canto hasta el montaje de óperas que luego se representaban en público. Para Federico Sopena:

²⁶⁷ Soriano Fuertes, *Historia de la música española*, p. 339.

²⁶⁸ Madrid, APR, caja 7306/1, Expediente personal de Mariano Rodríguez de Ledesma.

²⁶⁹ Sobre los orígenes del Liceo Artístico y Literario de Madrid véase, Aranzazu Pérez Sánchez, “El Liceo de Madrid y la Real Academia”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 98 y 99 (2004), pp. 73-92.

El Liceo es durante toda esta etapa el centro más elegante de Madrid. Aparte de sus actividades operísticas, [...] los directores de música –Rodríguez de Ledesma, Basilio Basili, Carnicer y Espín- realizan una cierta labor pedagógica pero dentro de un ambiente muy vivo en torno a la ópera.²⁷⁰

La opinión de Rodríguez de Ledesma, junto con la de otras personalidades de la música, fue muy valorada a la hora de emitir un dictamen facultativo sobre la obra *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* de Baltasar Saldoni en 1837.²⁷¹ El tribunal dio su aprobación a dicha obra y Rodríguez de Ledesma dedicó las siguientes palabras de elogio, entre las que se vislumbraba una cierta crítica a la carencia de buenos métodos de canto en España:

Sr. Dn. Baltasar Saldoni. Muy Señor mío: he visto con placer la colección de solfeos para voz de contralto que V. ha escrito, y que ha tenido a bien dirigirme para su examen; los he observado detenidamente, y tengo una satisfacción en felicitarle por el acierto y buen gusto con que están dispuestos, para los adelantos progresivos de los que se dediquen a estudiarlos.

Espero, Sr. Saldoni, que V. seguirá haciendo mayores adelantos en este ramo de la profesión, del que sufrimos alguna necesidad, y que si imitan a V. en su aplicación otros jóvenes profesores, podrá hacerse mas general la buena escuela de canto en este suelo, en donde abundan las buenas voces y disposiciones en ambos sexos.

Soy de V. afecto Servidor. Q. S. M. B. Mariano Rodríguez de Ledesma. Madrid 1 de Mayo de 1837.²⁷²

Rodríguez de Ledesma formó parte del comité de teatros que se encargó de examinar y aprobar la ópera *Ipermestra* compuesta por Baltasar Saldoni en 1837; dicho comité estaba integrado por “personas tan entendidas como los Sres. Carnicer, Quijano, Villalba (D. Francisco), Reart, Gallego y el mismo Saldoni.”²⁷³ Años más tarde, la

²⁷⁰ Sopeña Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, p. 50.

²⁷¹ Emitieron su voto de aprobación a la obra de Saldoni los siguientes compositores y maestros: Francisco Piermarini, José Virués, Ramón Carnicer, Santiago de Masarnau, Mariano Rodríguez de Ledesma y Luigi Cherubini (que ocupaba en aquel momento el puesto de Director del Conservatorio de Música y Declamación de París).

²⁷² Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*, p. 3 de preliminares.

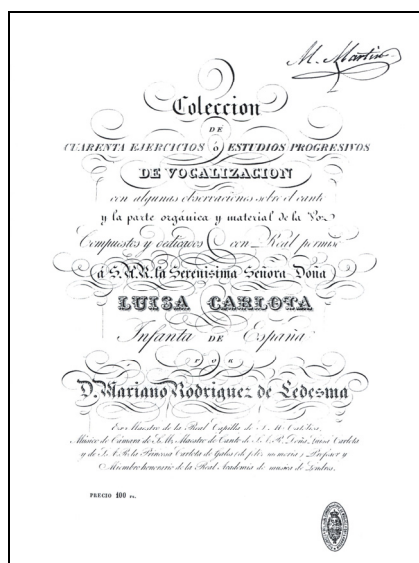
²⁷³ Saldoni, *Diccionario*, Tomo I, p. 49.

salud de Ledesma comenzó a debilitarse, hasta que en 1846 tuvo que dejar su puesto de maestro de la Real Capilla en manos de su sucesor Hilarión Eslava; falleció el 28 de marzo de 1847. Ledesma fue uno de los maestros españoles de canto más internacionales; su producción musical, en su mayoría religiosa y muy influida por el romanticismo alemán, se alejaba del gusto italiano que imperaba en la época.

5.2. Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (ca.1828) de Rodríguez de Ledesma²⁷⁴

El nombramiento de Mariano Rodríguez de Ledesma como director de las clases de canto de la Royal Academy of Music de Londres impulsó la publicación de su *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz*; véase Figura II.45.

Figura II.45. Portada de *Colección de cuarenta ejercicios* (ca. 1828) de Mariano Rodríguez de Ledesma.



La primera edición se publicó en formato bilingüe, incluyendo dos portadas, una en castellano y otra en francés (*Collection de quarante Exercices ou Etudes progressifs de vocalisation*) y fue impresa por el grabador Massus en París hacia 1828, coincidiendo probablemente con la estancia de Ledesma en dicha ciudad. La obra está dividida en dos

²⁷⁴ Véase el estudio realizado por Marc Heilbron Ferrer, ed., *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización* (París, 1828c) (Barcelona-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003).

partes precedidas por un prólogo.²⁷⁵ La primera parte contiene una breve introducción teórica, en la que se explican los conceptos fundamentales del canto, y la segunda parte es de carácter práctico y está estructurada en 40 ejercicios vocales con acompañamiento de piano. El autor incluye al final una breve aria con texto en italiano “Ah che il destino”, de la que no especifica su autor, con cuatro posibles variaciones muy ornamentadas a modo de *vocalizzio*.²⁷⁶ La parte teórica está escrita en francés, pero va precedida por una traducción al español del texto y de la portada. Marc Heilbron afirma lo siguiente:

En lo que respecta al texto en español, hay que considerarlo como un añadido que se sobrepone a la edición francesa, y que pudo ser impreso por el propio Massus, de tal forma que no existe una edición propiamente española como afirma Fétis y probablemente a partir de él, Rafael Mitjana.²⁷⁷

Hacia 1831 se publicó una segunda edición de la obra de Ledesma esta vez en Londres y en versión bilingüe inglés-francés.²⁷⁸ En este año ya se tenían noticias en España de los *Cuarenta ejercicios*, que fueron muy elogiados por José M^a Carnerero en su revista madrileña *Cartas españolas*.²⁷⁹

La *Colección de cuarenta ejercicios* está dedicada a S. A. R. la Serenísima Señora Doña Luisa Carlota, Infanta de España. Ledesma fue nombrado su maestro de canto en 1818 y el tratado lo escribió en Londres diez años después. A pesar de la distancia temporal, Luisa Carlota debió conocerlo e incluso estudiarlo, ya que en la sección didáctica de las obras adquiridas hasta 1844 para la biblioteca de su esposo, el Infante Francisco de Paula, aparece *Vocalizaciones* de Ledesma. Además al analizar las

²⁷⁵ Véase índice de contenidos de *Colección de cuarenta ejercicios* de Rodríguez de Ledesma en vol. II, Apéndice I, Ficha 6.

²⁷⁶ Marc Heilbron ha identificado el texto de esta aria como parte de la obra *Strofe per musica* de Pietro Metastasio.

²⁷⁷ Heilbron Ferrer, *Mariano Rodríguez de Ledesma*, p. 13.

²⁷⁸ Mariano Rodríguez de Ledesma, *A collection of forty exercises or studies of vocalization with an Accompaniment for the Piano Forte preceded by Observations on the Art of Singing and upon the Organical & Material part of the voice composed & dedicated by permission to Her Royal Highness The Most Serene Señora Doña Luisa Carlota Infanta of Spain* (London: S. Chappell, ca. 1831). Véase el preciso estudio comparativo de la primera y segunda versión de la obra realizado por Marc Heilbron, *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios*, pp. 42-46.

²⁷⁹ José M^a Carnerero, *Cartas españolas o sea revista histórica, científica, teatral, crítica y literaria* (Madrid: Imp. Sancha, 1831-1832), Tomo III, pp. 88-89.

obras localizadas en esta biblioteca, José Subirá saca una clara conclusión: “[muestran] cuáles eran las preferencias de un filarmónico español del mejor tono, cuando aún reinaba Fernando VII [...]. El arte vocal italiano, en su forma operística particularmente, aparece ejercer una supremacía indiscutible”.²⁸⁰

“Observaciones sobre al canto” en *Colección de cuarenta ejercicios* de Rodríguez de Ledesma

La *Colección de cuarenta ejercicios* comienza con un Prólogo donde Ledesma expone los motivos que le han impulsado a escribir estos ejercicios vocales basados en su experiencia como maestro de canto.

Me pareció necesario poner por escrito los elementos y progresos del arte del canto para el uso de mis discípulos dándoles de este modo un conjunto sistemático conforme á los principios que muchos años de experiencia me han hecho ver que son útiles, los cuales puedo considerar exclusivamente como el fruto de mis observaciones sobre este ramo en el discurso de mi carrera: pero exigiendo una obra de esta clase mas tiempo del que me permitían mis ocupaciones, me limité a escribir un cierto número de ejercicios progresivos de VOCALIZACIÓN, con algunas observaciones sobre el canto y sobre la parte orgánica y material de la voz, dando reglas según arte, para hacerla flexible en aquellas personas que carecen de este dote de la naturaleza.²⁸¹

En su opinión, la elaboración de un método genérico de canto es una tarea muy pretenciosa, pues “como la voz humana está sujeta a tantas variedades nacidas de la organización peculiar de cada individuo, un método que pudiera ser provechoso para uno, podría no serlo del mismo modo para otro”.²⁸² Ledesma considera que los maestros no pueden educar todas las voces de la misma manera y aboga por una

²⁸⁰ José Subirá, *El Teatro del Real Palacio (1849-1851). Con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Instituto Español de Musicología, 1950), p. 138.

²⁸¹ Mariano Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz*, edición bilingüe en francés y español (París: Imprenta Massus, ca. 1828), p.1.

²⁸² Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p.2.

enseñanza vocal personalizada. Lo ideal sería “hacer un método para cada individuo, a fin de indicarle la senda que debiera seguir desde su primera enseñanza para el canto, poniendo suma atención en desvanecer y desarraigar aquellos defectos y vicios de la naturaleza que más se opongan al logro de una entera perfección”.²⁸³ Según Ledesma, la experiencia y el criterio del profesor serán los que determinen qué ejercicios son los más apropiados para cada discípulo, dependiendo de sus particularidades vocales concretas.

Los cantantes más experimentados en el arte, y que han conocido prácticamente la dificultad de poder hacer un método de canto conveniente a todos los que seguían esta carrera, se limitaron a dar al público EXERCICIOS DE VOCALIZACION que pudieran ser útiles á todos los que se dedican al canto, después de haber recibido las instrucciones y principios a propósito, dados por maestros ilustrados en el arte.²⁸⁴

El Prólogo concluye con la siguiente reflexión: es indudable que una correcta técnica vocal realza y desarrolla las cualidades de las voces naturales, pero el maestro no puede transmitir al alumno “el genio”. Según Ledesma se trata de una cualidad innata característica de algunos cantantes que, a pesar de no tener una voz importante, les hace destacar ante otros con una técnica vocal perfecta.

El tratado propiamente dicho comienza con la definición de voz como un “instrumento natural que por su belleza, expresión y efectos es superior á los instrumentos músicos inventados por los hombres”.²⁸⁵ Por tanto, Ledesma recoge una concepción dieciochesca de la voz como un don otorgado al hombre por la naturaleza, que ya había sostenido López Remacha en su *Arte de Cantar*.

Los principales temas vocales tratados en la *Colección de cuarenta ejercicios* de Rodríguez de Ledesma son los siguientes: a) La clasificación de las voces; b) En qué consiste un buen método de canto; c) El *Portamento* de voz; d) La unión de los

²⁸³ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 3.

²⁸⁴ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 2.

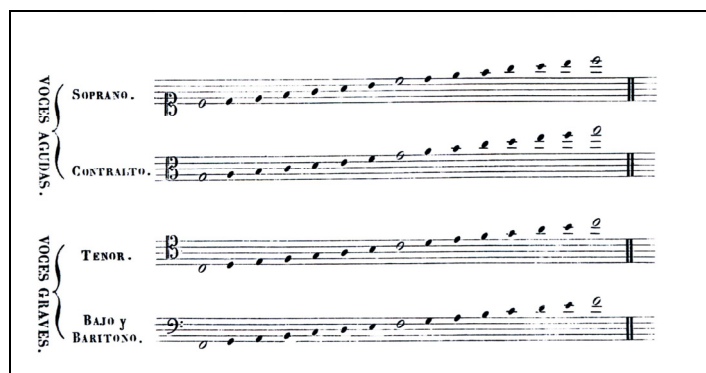
²⁸⁵ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 4.

registros; e) La respiración; f) La flexibilidad de la voz; g) La ejecución de los adornos; h) La pronunciación y la expresividad en el canto; e i) Consejos posturales.

a) *La clasificación de las voces.*

En cuanto a la clasificación vocal, el autor realiza una división muy elemental entre voz aguda y voz grave, especificando que “las voces agudas son las de las mujeres y niños; y las graves son las de los hombres”.²⁸⁶ De forma más detallada, las voces agudas son la de soprano o tiple y contralto, mientras que las graves comprenden las de tenor, barítono y bajo (véase Figura II.46).

Figura II.46. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 4: Tipos vocales y extensión.



Llaman la atención varios aspectos: que aún no se incluya la voz de mezzosoprano, que las voces de barítono y bajo compartan la misma tesitura y que no se entienda como voz aguda la del tenor y sí la de contralto. Esto último se explica porque Ledesma basa su clasificación vocal en la octava de diferencia que existe entre la voz de hombre y la de mujer. Años más tarde, en un informe “sobre el estado actual y las necesidades de la R. Capilla”, Ledesma incluye entre las voces agudas la de los *castrati*, de “voz duradera para toda la vida”, y considera que la voz de contralto en los hombres es “algo contra-natural, es escasa y generalmente endeble”.²⁸⁷

²⁸⁶ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 4.

²⁸⁷ Expediente personal de Ledesma citado en: Rodríguez de Ledesma, *Canciones, arietes y nocturnos*, pp. 20-21.

b) En qué consiste un buen método de canto.

Sin duda, el apartado mas relevante de estas “Observaciones” se titula “Del Canto”. En él Ledesma explica en qué consiste un buen método vocal y cuáles son aquellos aspectos que debe tener presente el maestro al iniciar la formación de un cantante. La primera audición del alumno ha de servir para captar y analizar cuáles son las posibilidades naturales de su voz y, a partir de aquí, tratar de lograr el objetivo del canto, que es: “poder hacer en cada sonido de la voz las inflexiones de que es capaz en sí misma”.²⁸⁸ Tras este primer paso, el autor establece los objetivos que se deben alcanzar para lograr una correcta técnica vocal:

- 1º- Una afinación perfecta, por medio de la práctica de intervalos.
- 2º- La emisión ligada o *legata* de los sonidos.
- 3º- La unión de los registros de pecho y de cabeza, para lograr la homogeneización de la zona de paso entre ellos.
- 4º- El desarrollo y control de la respiración.
- 5º- Flexibilizar y aligerar la voz para la correcta ejecución de las agilidades.
- 6º- Una pronunciación impecable que haga inteligible el texto y favorezca su expresividad.
- 7º- Conocer qué adornos son los apropiados para cada estilo vocal, atendiendo al gusto de la época.

“Todo esto reunido da fuerza, colorido y acento a la declamación musical, y constituye lo que se llama buen método de canto”.²⁸⁹ Para su consecución es imprescindible la experiencia docente del maestro, así como su práctica en el canto. Ledesma ya comentó en el prólogo que no aspiraba a escribir un método vocal, en realidad sólo pretende aportar sus conocimientos en la materia y aquellos ejercicios que estima útiles para solucionar o mejorar determinados problemas técnicos. Insiste en que tales ejercicios se deben ejecutar sólo con vocales, en concreto considera más apropiadas la A y la E (coincidiendo de nuevo con López Remacha, quien además añadía la O), frente a Manuel García que afirma que se debe vocalizar con todas las vocales.

²⁸⁸ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 5.

²⁸⁹ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 6.

La voz en el canto puede realizar tres inflexiones principales: 1) crecer un sonido, es decir, emitirlo piano y agrandarlo gradualmente; 2) apianar o disminuir un sonido progresivamente, o “filar” un sonido (llamada *filatura*); y 3) emitir un sonido piano crecerlo y después filarlo (el autor se refiere a lo que se conoce como *messa di voce*). Ledesma ilustra gráficamente estas “inflexiones de que es susceptible un sonido” (véase Figura II.47) y especifica que el alumno debe ejercitarse especialmente en la última (en toda la extensión de su voz y en todos los intervalos), ya que comprende las dos primeras (véase Figura II.48).

Figura II.47. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 6: Inflexiones de la voz.

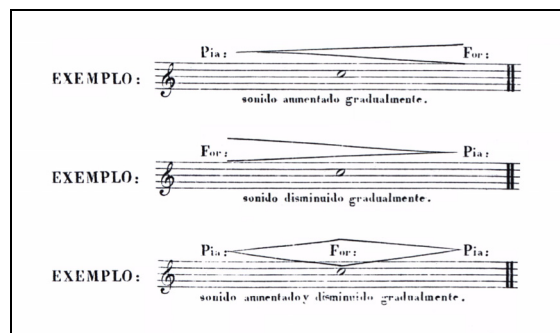
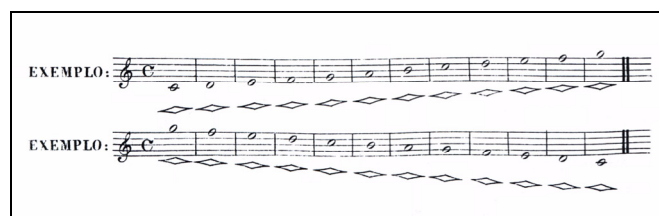


Figura II.48. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 6: Ejercicios de *messa di voce*.



Estos ejercicios vocales no sólo posibilitan un trabajo adecuado de la voz, sino que también tienen como finalidad lograr una afinación exacta. En cuanto a la posición de la boca, el autor llama la atención sobre el error que cometen algunos maestros de canto al exigir al alumno unas posturas vocales predefinidas. Ledesma defiende una abertura natural de la boca, que dependerá de la constitución física del cantante. También es importante “tener la cabeza un poco levantada en una actitud noble, y la boca proporcionalmente abierta”.²⁹⁰

²⁹⁰ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 9.

c) *El Portamento de voz.*

El siguiente aspecto en que incide Ledesma es “la manera de ligar los sonidos”. Distingue dos formas de conseguirlo: 1) la “ligadura”, es decir unir dos notas sin interrumpir la emisión del sonido (véase Figura II.49); y 2) el *Portamento di voce* o portamento de voz “en el que tanto se han distinguido los italianos y que es la principal belleza del canto”.²⁹¹

Figura II.49. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 7: Ejemplo de ligadura en el canto.



López Remacha en su *Arte de Cantar* también afirma que el *portamento* era muy empleado por los italianos, aunque en España apenas se conocía, lo que indica que a finales del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX los cantantes españoles no lo utilizaban. Sin embargo, Ledesma en su tratado (1828) da una definición precisa de *portamento*, así como las normas para su correcto empleo en el canto. Ésto demuestra que en tan sólo una década la manera de cantar en España había cambiado debido, en este caso, a la influencia italiana. Para el autor el *portamento* de voz es “una especie de anticipación del sonido de la nota siguiente, sobre la cual se desliza ligeramente la voz sin que se deje percibir ningún sonido intermedio, porque lo contrario produciría un efecto muy desagradable”.²⁹² Ledesma explica detalladamente cómo ejecutar un *portamento* ascendente:

Con precisión y delicadeza, es necesario apoyar la voz sobre la nota donde principia el PORTAMENTO haciendo una inflexión de voz CRESCENDO (u SFORZATO) en ella; y el impulso que se da a la voz en esta inflexión, la conduce bien ligada, y con facilidad a la nota siguiente, sin tener que esforzarla de nuevo, aunque la distancia de una nota a otra sea grande. Esta inflexión debe ser más o menos impelida u SFORZATA, en proporción de la mayor o menor distancia que hay de una nota a otra pero siempre con delicadeza, y jamás a toda voz.²⁹³

²⁹¹ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 7.

²⁹² Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 7.

²⁹³ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, pp. 7-8.

Con los siguientes ejercicios se puede practicar el portamento ascendente y descendente a diferentes alturas e intervalos y de manera progresiva. Es más, así “se asegura la entonación, se aumenta la fuerza de la voz, y se adquiere la belleza del PORTAMENTO”.²⁹⁴ (véanse Figuras II.50 y II.51).

Figura II.50. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 7: Ejemplo de *Portamento* ascendente de la voz.

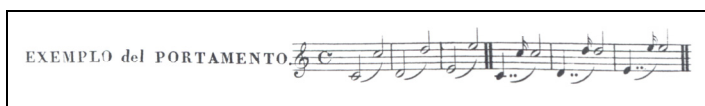


Figura II.51. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 8: Ejercicios de *portamento* ascendente y descendente en intervalos de terceras a diferentes alturas.



El interés que demuestra el autor por transmitir a los alumnos la realización correcta del *portamento* pone de manifiesto la importancia que este recurso tenía a principios del siglo XIX. Para evitar posibles errores, Ledesma establece en qué casos no debe nunca emplearse: “en las notas precedidas de alguna pausa, ni en las que principian un canto; éstas deben ser atacadas o emprendidas resueltamente con franqueza y justa entonación sin mezcla de ningún otro sonido”.²⁹⁵ Tampoco se aplicará en las notas “*staccatas* o *pizzicate*”, pues se ejecutan sueltas y separadas unas de otras y la finalidad del portamento es ligar los sonidos, resultando un canto continuo.

Probablemente si en la actualidad escucháramos un aria, por ejemplo de Rossini, interpretada con los *portamentos* propios del gusto de la época, se calificaría de excesivamente recargada y amanerada. Esto indica que en muchos casos estamos lejos de asumir interpretaciones fidedignas o fieles a la práctica interpretativa histórica.

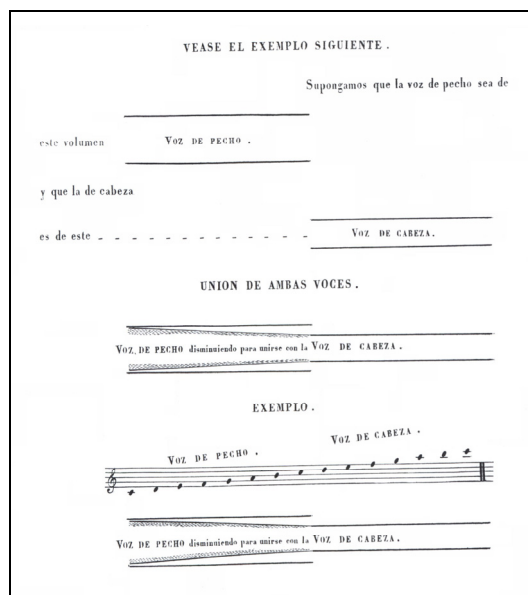
²⁹⁴ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 9.

²⁹⁵ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 8.

A lo largo de la historia, una de las principales preocupaciones de los maestros de canto ha sido lograr homogeneizar las voces de los futuros cantantes. Lo que se demuestra a través de las numerosas referencias que aparecen en los tratados vocales a este polémico tema. Lógicamente, Ledesma también hace algunas apreciaciones en relación a la unión de los registros. Algunas voces “débiles” o equivocadamente educadas tienen el cambio de registro desplazado, comenzando varias notas por debajo de su posición normal. Ledesma recomienda que en estos casos se “prolongue la voz de pecho al grado más alto que sea posible [...] porque la voz de pecho es absolutamente más bella, y porque la unión de esta con la de cabeza es mas difícil en los sonidos graves que en los de en medio de la voz”.²⁹⁸ La perfecta fusión de los registros se conseguirá así (véase Figura II.53):

Siendo mayor la cantidad de la voz de pecho que la de cabeza, es necesario calcular, y si me es permitido decir, medir el volumen o cantidad de ambas, y a proporción que el cantante se aproxima al punto o intervalo donde principia su voz de cabeza, ir gradualmente disminuyendo en cantidad la voz de pecho, hasta ponerse al nivel de la cantidad de la voz de cabeza en su principio.²⁹⁹

Figura II.53. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 11: Cuadro explicativo de cómo realizar la unión de los registros de pecho y cabeza.



²⁹⁸ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 10.

²⁹⁹ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, pp. 10-11.

El autor añade que el cantante debe dominar unas cinco o seis notas de su tesitura media, de manera que, sin que externamente se perciba el cambio, pueda cantarlas indistintamente en registro de pecho o de cabeza. Con esta afirmación, Ledesma está admitiendo en parte la creación de una franja vocal que podría equivaler a lo que otros tratadistas denominan registro medio. Aunque a mi juicio, lo que él plantea es extremadamente delicado, ya que si no se realiza con cuidado puede originar cambios bruscos en la emisión de la voz, que la alejarían de su objetivo principal que es la homogeneización.

En este apartado también se contempla el caso de aquellos cantantes que emiten una voz gutural (es decir, de garganta o trasera). Ledesma les recomienda que la fusionen en parte con el registro de pecho, pues “la voz puramente gutural jamás produce buen efecto, [aunque en pequeña cantidad] es necesaria para encubrir y dulcificar la aspereza de la voz de pecho”,³⁰⁰ lo que se hará siempre con cautela y bajo la supervisión del maestro.

Por tanto, a pesar de que el autor tiene claro cómo igualar los registros, la explicación que ofrece es algo imprecisa para llevarla a la práctica. No hay que obviar que este tema es especialmente complicado desde un punto de vista teórico y, en último término, debe de ser el criterio y la experiencia del maestro los que hagan que el alumno logre una voz homogénea.

e) La respiración.

Rodríguez de Ledesma define la respiración como “la fuerza motriz de la voz: una respiración prolongada es la mejor ventaja que puede poseer un cantante”,³⁰¹ y distingue dos fases en el proceso respiratorio: la aspiración y la espiración. No olvidemos que en todo momento, se está refiriendo a una respiración alta o clavicular, ya que la intervención del diafragma como recurso favorable para el canto no se menciona hasta mediados del siglo XIX. Probablemente a principios del siglo XIX, algunos cantantes no debían cuidar mucho la respiración, ya que Ledesma insiste en que se aspire el aire de forma relajada y discreta, sin que lo perciba el público. Pues, “un esfuerzo demasiado visible de un cantor al ASPIRAR, fatiga al que lo escucha, y

³⁰⁰ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 5.

³⁰¹ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 12.

destruye la belleza del canto”.³⁰² Únicamente se justifica este tipo de respiración agitada cuando sirva a la expresividad del canto.

Uno de los aspectos de mayor importancia en la técnica vocal es el control y la dosificación de la respiración, que se logrará con la ayuda de ejercicios apropiados. La norma general es que sólo se permite respirar al final de las frases musicales y tras un calderón. Asimismo, el autor también contempla las “medias respiraciones” para aquellos cantantes con una constitución física más débil. Éstas sólo tendrán lugar en tres supuestos: “después de una nota de larga duración, antes de un trino, y después de los miembros de la frase musical”.³⁰³

f) La flexibilidad de la voz.

Una de las cualidades más valoradas en el cantante es que su voz sea ágil y flexible, independientemente del tipo vocal al que pertenezca. El maestro se puede encontrar con alumnos que de manera natural poseen esa ligereza de la voz, aunque esto no es lo más frecuente. Además, aunque se tenga facilidad para la ejecución de los pasajes rápidos, no se debe dejar a un lado el trabajo técnico. El autor establece cuatro reglas para ejecutar correctamente las agilidades:

- 1ª) La afinación de los sonidos debe ser exacta y decidida.
- 2ª) Todos los sonidos “han de ser iguales en cantidad y bien ligados entre sí”, es decir, que sean homogéneos y no destaquen unos sobre otros. De estas palabras se deduce que Ledesma sólo contempla la posibilidad de la agilidad ligada, y no, por ejemplo, de la picada o de la *martellata*.
- 3ª) No alterar la posición de la lengua y la mandíbula durante la emisión de cada sonido, para que no se vea afectada la impostación de la voz.
- 4ª) Las agilidades ascendentes requieren más apoyo que las descendentes.

Gracias a su formación en las clases de anatomía de la Facultad de Medicina de Madrid, Ledesma aporta una explicación científica de la producción rápida y suelta de los sonidos, distinguiéndola de una emisión ligada o *sostenuta*.

³⁰² Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 12.

³⁰³ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, pp. 12-13.

Cuando la epiglotis se pone en movimiento por [la acción de la columna de aire] lo hace momentáneamente, a causa de la propensión que tiene a tomar su natural posición: mas en este movimiento que hace la epiglotis para volver a su estado o posición natural, corta, e interrumpe en parte la columna de aire que forma la voz; y este movimiento es el que contribuye (de una manera fácilmente demostrable) a la distinción de los sonidos rápidos; es decir, a que no se confundan unos con otros, o se liguen demasiado con sus inmediatos. Cuando el aire que forma un sonido no está impulsado, o interrumpido por algún otro cuerpo, el sonido será SOSTENUTO; mas si se interpone entre la columna de aire algún otro cuerpo, o recibe otro impulso suficiente para hacerlo vibrar, se interrumpirá el sonido tantas veces cuantas esto se haga. Cuando se da un sonido continuado con la voz en un mismo intervalo, aplíquese la mano a la boca sucesivamente con rapidez, y de aquel sonido resultaran otros separados entre sí en el mismo intervalo, así que no pueden darse sonidos rápidos distintos unos de otros sin que la columna de aire que los forma padezca alguna alteración en su curso.³⁰⁴

En la mayoría de los casos, la dificultad en la realización de las agilidades tiene su origen en determinadas tensiones musculares del aparato fonatorio que se pueden solucionar con un ejercicio vocal apropiado. Ledesma propone la realización de escalas ascendentes y descendentes en todas las tonalidades, comenzándolas despacio y marcando bien cada nota, de manera que los sonidos queden separados unos de otros. Progresivamente, se aumentará la velocidad de ejecución de las escalas, “y se podrá fácilmente observar, que cuanto mas vivo sea el movimiento, los sonidos naturalmente se irán ligando más unos con otros”. Y advierte que el maestro ha de controlar cuidadosamente este ejercicio, para conseguir que “estos sonidos sean distintos, claros, de igual cantidad, y no se liguen demasiado hasta el punto de confundirse muchos de ellos”.³⁰⁵ El resultado de esta práctica es lo que el autor denomina “Escala staccata legata” y asegura la consecución de las agilidades (véase Figura II.54).

³⁰⁴ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, pp. 13-14.

³⁰⁵ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 14.

Figura II.54. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 14: Ejercicio para la realización de agilidades.



Para la realización de las agilidades, Ledesma aconseja al discípulo que, a modo de guía, apoye su voz en notas concretas que le ayudarán a afianzar la afinación. Este recurso se continúa empleando en la actualidad y facilita la ejecución de pasajes rápidos, aunque siempre evitando que los sonidos se resbalen. En el siguiente ejemplo Ledesma marca con una O cuáles serían las notas que servirían de “puntos de apoyo” y “en dichas notas debe asegurarse bien la voz y la entonación, dándolas un si es no, no es de más valor que a las otras, sin faltar al compás”.³⁰⁶ Al analizar este ejemplo se deduce que la voz se debe apoyar (véase Figura II.55): 1) en la primera nota de cada motivo melódico; y 2) en la primera nota de la escala descendente, que suele coincidir con la más aguda.

Figura II.55. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 15: Ejercicios de agilidades, indicando con una O los puntos de apoyo.



En relación a la ejecución de las *volatas* ascendentes y descendentes, el autor recomienda al cantante enfatizar la segunda nota de la escala. Este tipo de agilidad también es comentado por López Remacha en su *Arte de Cantar*, y su explicación contrasta con la de Ledesma, ya que considera que para su correcta práctica es necesario mantener brevemente la nota más grave de la escala. En mi opinión, las dos observaciones son compatibles, ya que al atacar y asegurar la primera nota ha de cuidarse que no se resbale la segunda. Por tanto, queda demostrado que unos ejercicios apropiados fortalecen y dan seguridad a la voz.

³⁰⁶ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 15.

Por último, Rodríguez de Ledesma sostiene que un cantante no puede basar sólo su técnica en la ejecución perfecta de las agilidades, pues todo aquel que se precie de cantar ha de dominar la voz *sostenuta*, también llamada por los italianos *mesa di voce*. Sin embargo, en ocasiones puede ocurrir que un alumno con una naturaleza vocal ágil, no sea adecuadamente guiado por su maestro en ese canto sostenido.

g) La ejecución de los adornos.

Ledesma realiza un estudio detallado sobre la ejecución de la apoyatura, de lo que se deduce que para el autor éste es el adorno más destacado en el canto. La define como “punto de apoyo para la voz: [y] para ejecutarla con precisión, es necesario hacer una inflexión de voz, o SFORZATO en cada apoyatura, a fin de que resulte mas fuerte en sonido que la nota o sonido que la sigue, ligándola con ésta al mismo tiempo”.³⁰⁷ Para su adecuada realización, establece una serie de reglas de carácter general:

- 1) La apoyatura debe ser más larga y expresada “en los tiempos andante, andantino, largo, larghetto, adagio y toda composición sentimental”.³⁰⁸ No obstante, será más breve y rápida en un tempo allegro.
- 2) Cuando una frase termina con dos notas iguales, la penúltima se convierte en apoyatura de la última, excepto en una pieza vocal concertante y cuando la apoyatura sea contraria a la armonía.

En el siguiente ejemplo el autor indica que la primera y la penúltima nota son apoyaturas, a pesar de que no estén escritas como tales y no concuerden armónicamente con el bajo (véase Figura II.56).

Figura II.56. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios* (ca.1828), p. 16: Ejemplo de apoyatura (primera y penúltima nota).



³⁰⁷ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 16.

³⁰⁸ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 16.

En relación al modo de adornar las composiciones, Ledesma indica que ante todo “el cantante debe ser muy estricto y escrupuloso”.³⁰⁹ El uso de los adornos ha de ser moderado y se insertan en la obra musical dependiendo del tipo de género o estilo de canto (véase Tabla II.4):

Tabla II.4. Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 17:
Tipos de géneros y adornos que el cantante debe realizar.

Tipo de género	Adornos que el cantante debe realizar
<i>Sencillo e inocente</i>	Se han de evitar los adornos.
<i>Brillante</i>	Se emplean con prudencia, sin ir en contra de la armonía.
<i>Heroico</i>	Adornos “di bravura y de sonidos simultáneos”.
<i>De ternura</i>	Uso del portamento y gracia, pocos y discretos adornos.
<i>De compasión y llanto</i>	Pocos adornos y muchas inflexiones de voz (aumentos de intensidad de voz, filaturas y <i>mesa di voce</i>).
<i>De furor</i>	Uso de voz de pecho y pocos adornos.
<i>De agitación</i>	Uso de muchas inflexiones de voz, permitiéndose esporádicas aspiraciones y poco empleo de adornos.

h) La pronunciación y la expresividad en el canto.

Para Ledesma una de las principales cualidades del cantante es que su pronunciación sea clara y permita la inteligibilidad del texto, favoreciendo así la expresividad del canto. Es preciso que se tengan en cuenta los acentos de las palabras y que se destaquen aquellas notas que coincidan con las vocales o sílabas acentuadas. Gracias a una exacta dicción, el canto ahondará más en los sentimientos del espectador, provocando en él “toda clase de pasiones, haciéndolo intrépido, valiente, amante, feroz, tierno, y compasivo, hasta el punto de hacerle derramar copiosas lágrimas: tributo que involuntariamente ofrece el público más de una vez al talento de un buen cantante”.³¹⁰

Según Ledesma algunos cantantes poseen una expresividad innata que les hace poder modificar su voz dependiendo de la situación dramática en la que se encuentren. No obstante, los que no disponen de ella deben tomar como referencia a los buenos intérpretes. Esta idea de aprender a través de la audición de cantantes destacados ya aparecía en la obra de López Remacha.

³⁰⁹ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 17.

³¹⁰ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, pp. 16-17.

i) Consejos posturales.

Ledesma recomienda que el cantante no se acompañe a sí mismo al piano, ya que, además de distraerse en los aspectos vocales, los ejercicios de canto no se deben realizar sentado, pues la voz no saldría “con libertad; [...] se deben ejercitar estando en pie, y en una actitud noble”.³¹¹

Al estudiar estas observaciones teóricas que sirven de preámbulo a la *Colección de cuarenta ejercicios* de Rodríguez de Ledesma, son muchos los detalles y coincidencias que sugieren que el autor debió de conocer, e incluso estudiar, el *Arte de Cantar* de López Remacha. Sin embargo, y a pesar de estar más cercanos en el tiempo, no aprecio similitudes con los tratados de Manuel García y de José Melchor Gomis. Uno de los aspectos más destacados de esta parte teórica, de corte tan personal, es que tiene su origen en su propia experiencia como cantante y especialmente como maestro de canto y todo lo que aporta ha sido previamente demostrado en sus clases. Ledesma recibió una formación musical y vocal italiana gracias a su maestro el Spagnoletto y probablemente a través de sus contactos en Londres con importantes maestros italianos. Esta influencia se evidencia, entre otras cosas, en el uso de terminología italiana, así como en la defensa del empleo del *portamento* en el canto, recurso muy empleado en la vocalidad italiana de principios del siglo XIX.

Con estas consideraciones teóricas el autor tiene el propósito de facilitar la ejecución de los cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización que constituyen el centro de su tratado. La sección teórica concluye con las siguientes palabras: “si consigo el objeto que me he propuesto en su publicación, mis tareas habrán tenido la recompensa que deseo”.³¹²

Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización

La parte práctica del método de Ledesma está integrada, como su propio nombre indica, por cuarenta ejercicios presentados en tempos diferentes: Largo, Moderato, Andante, Andantino, Allegretto, Allegro y Maestoso. La dificultad de los ejercicios o estudios es progresiva, de forma que los primeros comienzan en una tesitura central y

³¹¹ Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 17.

³¹² Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios*, p. 17.

con una figuración rítmica sencilla, mientras que los últimos se extienden hasta notas extremas y alcanzan una mayor complejidad rítmica. Con la intención de aplicar todo lo aprendido técnicamente a un texto, Rodríguez de Ledesma finaliza su *Colección de cuarenta ejercicios* con un breve aria titulada “Ah che il destino”, a la que acompañan cuatro *vocalizzi* con variaciones.

Discípulos de Rodríguez de Ledesma

Mariano Rodríguez de Ledesma dedicó la mayor parte de su vida profesional a la docencia de la música y el canto. La lista de discípulos es interminable, ya que, no sólo fue maestro de la Casa Real Británica y Española, sino que también impartió clases en diversos centros: Royal Academy of Music de Londres, Liceo Artístico y Literario de Madrid y Real Capilla de Madrid. A éstos hay que añadir los alumnos particulares a los que transmitió sus conocimientos vocales. Aunque lamentablemente se desconocen los nombres de la mayoría de sus discípulos, sirvan como muestra los siguientes: La Princesa Carlota de Inglaterra (1796-1817), La infanta Luisa Carlota (1804-1894), Joaquín Gracia y Abadía (1825-1868) y Antonia Plañiol.³¹³ Ledesma también fue profesor de composición y entre sus alumnos destacó el organista, compositor y director Ignacio Ovejero y Ramos (1828-1889), que en 1858 fue nombrado catedrático supernumerario de órgano del Conservatorio de Madrid y publicó un método titulado *Tratado de canto-llano y escuela del organista*.³¹⁴

6. José María de Reart y de Copons (1786-1857): el maestro de maestros

José María de Reart y de Copons nació en 1786 en Perpiñán (Francia), aunque desde niño se educó en Barcelona.³¹⁵ Fue Barón de Salomó, señor de Aiguaviva y

³¹³ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Mariano Rodríguez de Ledesma en vol. II, Apéndice 4, [3].

³¹⁴ Ignacio Ovejero, *Tratado de canto-llano* (Madrid: Andrés Vidal hijo, ca. 1878).

³¹⁵ Sobre José María de Reart y Copons véase Emilio Casares Rodicio, “Reart de Copons, José María”, *DMEH*, vol. 9, pp. 67-68. En relación a la fecha del nacimiento de José María de Reart, Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*, [MSS. 14.041¹¹¹⁻¹¹²], p.397, afirma que: “según la hoja de servicios de don José María Reart y Copons, que se halla en el archivo del Ministerio de la Guerra y que alcanza hasta fin de setiembre de 1827, [...] el teniente coronel vivo de Infantería, don José María Reart y Copons, su edad 41 años, cumplidos en el presente de 1827”. En consecuencia, si Reart tenía 41 años de edad en 1827, significa que nació en 1786. Sin embargo, el *Diccionario biográfico-Bibliográfico* de Saldoni recogen como su fecha de nacimiento 1784.

Cárlamo de Montiel y durante toda su vida se identificó con el sentir español, tanto es así, que sus coetáneos más allegados no supieron de la nacionalidad francesa de Reart hasta su muerte.³¹⁶ Según Saldoni:

Todos han creído que el caballero Reart era catalán; pero nosotros, á pesar de honrarnos con su íntima amistad, en términos que nos favorecía comiendo varias veces en nuestra pobre mesa, no supimos que había nacido en Perpiñan hasta después de su muerte; pues nos hizo ver su partida de bautismo D. Jaime Fustagueras, apoderado general del Sr. Reart.³¹⁷

A lo largo de su carrera militar, Reart obtuvo el cargo de oficial de la antigua Real Guardia Walona y el de teniente coronel de Infantería. Durante la Guerra de la Independencia se distinguió en la lucha contra los franceses y “fue uno de los oficiales que acompañaron a FernandoVII en el destierro de Valencia”.³¹⁸ El 7 de julio de 1822, Reart fue gravemente herido en una pierna, quedando su salud muy debilitada, por lo que se vio obligado a retirarse del ejército. A partir de este momento, Reart, que siempre destacó por ser un apasionado de la ópera y la zarzuela, se dedicó a la enseñanza de la música y del canto.³¹⁹ Saldoni, citando las palabras del periódico *La Época*, manifiesta lo siguiente:

Se equivocará quien suponga que el pobre inválido no pasaba de ser un mero aficionado: Reart poseía extensos y profundos conocimientos en aquel arte divino, un gusto puro y delicado, una aptitud notable para la enseñanza. [...] buscó jóvenes de ambos sexos a quienes guiar a la gloria; y crecido es el número de los que le han debido abundantes é inmarcesibles laureles.[...] Al escuchar una melodía tierna se conmovía, vibraba al oír un canto apasionado.- Corriendo cada noche desde el teatro Real al de la Zarzuela, aplaudía allí la música de Bellini, y aquí la de Gaztambide; gritaba ¡bravo! a la Penco y a la Santa María.- Esto indicará que era ecléctico, y

³¹⁶ El apellido Reart es un linaje de Cataluña. Su escudo de armas es en campo de oro, un castillo de gules sobre ondas de azul y plata. Datos obtenidos de: *Gran Enciclopedia de España*, 20 vols. (Zaragoza: Enciclopedia de España, S.A., 1990), vol. 18, p. 8665.

³¹⁷ Saldoni, *Diccionario*, Tomo II, p. 237.

³¹⁸ Sin firma, *Gran Enciclopedia de España*, vol. 18, p. 8665.

³¹⁹ Jose M^a Reart también fue famoso porque se le atribuyó la composición de la contradanza en la que se basó el *Himno de Riego*, que más tarde llegaría a ser primer himno nacional de España desde el Decreto del 7-IV-1822.

así es la verdad; tenía sus simpatías y sus preferencias; se quejaba de que no se cantase, ó se cantase poco, el repertorio de Rossini; de que se prodigara demasiado el de Verdi; pero con tal de tener música, fuese de ópera italiana ó de zarzuela, estaba contento, y se frotaba las manos de alegría.³²⁰

José M^a Reart se instaló en Madrid, donde adquirió un gran renombre como profesor de canto. Recibir lecciones del maestro Reart era todo un privilegio, no sólo por la calidad de sus clases, que ofrecía de forma desinteresada, sino también debido al cuantioso número de discípulos que tenía a su cargo. A la fama que adquirió su método de enseñanza, se unía su capacidad de descubrir el talento vocal de sus alumnos, tal y como manifestaba el prestigioso maestro de canto Antonio Cordero, discípulo de Reart:

Reart tenía, entre otros dones, el de ver en el momento además de la voz que emitía un pretendiente, la que le quedaba oculta, sólo con la primera audición: es decir, que conocía si debajo de un sonido afeminado y aún malo, había escondido o no otro robusto y servible, correspondiente a la cuerda a que la voz delgada pertenecía, o a otra. Esta cualidad era una de las que le constituían maestro excepcional, y la que contribuyó muchísimo, unida a su habilidad especial para alejar el mal sonido y atraer el bueno, a que formara cantantes excelentes de sujetos desechados como absolutamente inútiles por otros maestros de reputación. [...] En efecto, don José María de Reart y de Copons, hizo con su dirección y estudios originales, de sujetos cuyas voces eran al parecer absolutamente inútiles para el canto, artistas de buenas voces; lo que con éxito han hecho y hacen hoy la carrera de cantantes. Además formó de tenores muy malos e imperfectos, barítonos que con sus buenas voces gozan hoy justa reputación. Ha hecho también de contraltos, hombres cuyas voces eran muy desagradables, tenores de una anchura, extensión y fuerza notables; los cuales, merced a sus buenas facultades, han ocupado y ocupan hoy, un lugar digno entre los artistas reputados, así también formó de contraltos, mujeres tiple muy buenas.³²¹

³²⁰ *La Época*, 11-IV-1857; citado por Saldoni, *Diccionario*, Tomo II, pp. 238-239.

³²¹ Antonio Cordero, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas, 1858), pp. 14 y 25.

A pesar de que estudiar con Reart constituía, en la mayoría de los casos, un éxito asegurado, nunca impartió clases de canto en el Conservatorio de Madrid. No obstante y debido a su reconocido prestigio, el 22 de marzo de 1831 recibió el nombramiento de Adicto Facultativo del Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, junto a otros músicos ilustres como los cantantes Manuel del Pópulo Vicente García, Isabel Colbrán, Lorenza Correa y María Malibrán.³²²

El maestro Reart, que era un gran admirador de las óperas de Rossini, dominaba los recursos de la técnica del *bel canto*, que transmitía a sus alumnos, como se puede leer en el diario del diletante José Musso Valiente (1785-1838): “Reart, hombre ya de profesión, conocimientos y de exquisito gusto en la música, las dirigió y amañaba [a sus alumnas] principalmente en el uso de los adornos y sobre todo en el del forte piano”.³²³ Los grandes aficionados al canto, como José Musso Valiente afirmaban que sus discípulos se caracterizaban por “el buen gusto y delicadeza de la escuela de Reart”.³²⁴

José María Reart falleció en Madrid el 6 de abril de 1857, dejando como legado sus enseñanzas vocales a numerosos cantantes.³²⁵

Discípulos de José Maria de Reart.

Fueron muy numerosos los cantantes españoles de la primera mitad del siglo XIX que se formaron con el maestro Reart. Muchos de ellos consiguieron hacer carrera profesional como cantantes de ópera o de zarzuela y otros fueron cantantes aficionados de gran renombre. Algunos de los nombres más relevantes fueron: Concepción Azcona, José Cagigal y Calderón (1813-1896), Antonia Campos (1814-1875), Petra Campuzano y González (¿-1876), Manuel Carrión (1817-1876), Baldomera Díaz de la Cruz (1811-1853), José González Orejuela (1828-1883), Modesto Landa y Lluch (1837-ca.1910), Joaquín López Becerra y Pérez (1824-?), Concepción Mariátegui de Goya (¿-1859), Vicenta Michans y Piquer de Dot, Antonia o Antonieta Montenegro (1825-1864),

³²² Madrid, RCSM, Ms. Legajo 1-34, p. [3].

³²³ José Luis Molina Martínez y María Belén Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el diario de José Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*, (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), p. 133.

³²⁴ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 134.

³²⁵ No he localizado ningún método, tratado, vocalización o ejercicio de José M^a Reart.

Antonio Oliveres y Mata (1820-?), Ana Ossorio, Ignacio Pérez Moltó (1813-1852), Joaquín Reguer (1809-?), Concepción Ridaura (1819-1852), Juanita Rives, Francisco Salas (1812-1875) y Pedro Unanue (1816-1846).

Algunos discípulos de Reart se dedicaron a la docencia del canto, como Miguel Galiana y Folqués (1814-1880), que fue profesor de canto del Conservatorio de Madrid y, en especial, Antonio Cordero y Fernández (1823-1882), que continuó los pasos de su maestro, convirtiéndose en uno de los grandes profesores de canto de la segunda mitad del siglo XIX. Con el tiempo, Antonio Cordero en su tratado *Escuela completa de canto* elogiaría el método de enseñanza del canto practicado por su maestro José Reart:

Entre los procedimientos que he admitido como muy buenos, es justo haga particular mención de los practicados en cuarenta años de enseñanza, con gran éxito por don José Reart, los cuales más que con los elogios de nadie, se recomiendan por medio de hechos palpables demostrados por sus no escasos discípulos; y en materia de enseñanza nadie puede presentar argumento más lógico ni concluyente, que la aprobación general en favor de los alumnos.³²⁶

Estos fueron los discípulos del maestro Reart más destacados desde el punto de vista artístico, ya que sus carreras profesionales en la ópera o en la zarzuela, les llevaron a ser los cantantes más famosos de su época. Qué duda cabe que hubo muchos más alumnos de Reart sobre los que no nos ha llegado información.

Un acontecimiento reseñable en el ámbito lírico español del siglo XIX fue la representación de la ópera *Norma* de Bellini, el 3 de abril de 1836 en el Teatro de la Cruz, que fue

desempeñada solamente por españoles, con un éxito tan ruidoso, que aun los mismos extranjeros que formaban parte de la compañía celebraron con entusiasmo y confundían sus aplausos con los del público. El reparto de las partes en la *Norma*, que tanto arrebató, fue el siguiente: Norma, Sra. Orebro Lema; Adalgisa, Sra. Ridaura; Pollione, Sr. Unanue; Orovoso, Sr. Reguer, siendo el Sr. Figueras el que hizo la parte de segundo tenor.³²⁷

³²⁶ Antonio Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 7.

³²⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, pp. 240-241.

José María de Reart tuvo un lugar protagonista en este evento lírico, ya que casi todos los cantantes que integraban el reparto se habían formado vocalmente con él, a excepción de la soprano María Manuel Oreiro Lema que fue alumna en exclusiva del Conservatorio. Como señala José Musso, la ópera *Norma*,

La han representado españoles jóvenes, discípulos, a lo menos los más, del Conservatorio, y todos de Reart [...] Reart ha ensayado los coros, más numerosos en hombres y mujeres que antes, y de aquí ha resultado que además de la ventaja ya expresada acerca del término elegido por el compositor, hemos tenido la de que el conjunto haya producido mejor efecto y las piezas concertante hayan lucido. Los nuevos operistas son principiantes, y así, como actores, dejan todavía mucho que desear.³²⁸

El maestro Reart, a través de sus lecciones de técnica vocal y el amplio conocimiento del repertorio, instituyó en España una escuela de canto que, junto al Conservatorio de Madrid, fue un pilar imprescindible en la enseñanza vocal de nuestro país. La importancia y el prestigio de este profesor fue tan reseñable que muchos alumnos del conservatorio madrileño, compaginaban las clases oficiales con las enseñanzas privadas de Reart. Incluso, algunos abandonaron sus estudios en el Conservatorio para recibir sus lecciones o para perfeccionar la técnica del canto. Este hecho provocó que surgieran algunos detractores de Reart, que lo consideraban injustamente como “un pobre hombre, incapaz de enseñar ni siquiera la escala”, a lo que José Musso respondió la siguiente frase en latín “*uniusquisque in suo sensu abundat* [“cada uno abunda en su opinión”]. Si no tienen discernimiento para escoger buenas guías, sufran luego los desaires del público”.³²⁹

El maestro Reart se dedicó durante cuarenta años a la enseñanza del canto, dejando un grato recuerdo en sus discípulos quienes, tras su muerte, lo recordaron como un “virtuoso caballero y maestro gratuito de todos los pobres; cuya filantropía y talento todos conocemos, y cuya pérdida lloran amargamente cuantos tuvieron la dicha de tratarle”.³³⁰

³²⁸ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, pp.134-135.

³²⁹ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p.217.

³³⁰ Antonio Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 25.

Resumen

En este Capítulo he analizado en profundidad los siete tratados de canto escritos por maestros españoles y publicados en nuestro país o en el extranjero entre 1799 y 1830, es decir hasta la fundación en Madrid del Conservatorio “María Cristina”.

La historia de los métodos españoles destinados a la enseñanza del canto lírico se inicia en 1799 con *Arte de cantar* de López Remacha. Uno de los principales objetivos de este tipo de obras era poner en orden y regularizar la manera de cantar en nuestro país, que debido al desconocimiento había derivado en un canto viciado y “excesivamente libre”, atentando contra el buen gusto de la época. Tras *Arte de cantar* se sucedieron otros tratados, que también han sido objeto de este estudio; véase Tabla II.5.

Tabla II.5. Tratados de canto escritos por maestros españoles y publicados en nuestro país o en el extranjero (1799-1830) y otras obras relacionadas con la enseñanza del canto.

Tratados de canto escritos por maestros españoles (1799-1830).	Obras relacionadas con la enseñanza del canto.
<p><i>Arte de Cantar</i> (1799) de Miguel López Remacha.</p> <p><i>Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien</i> (ms. 1812) de Miguel López Remacha.</p> <p><i>Melopea</i> (1815) de Miguel López Remacha.</p> <p><i>Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment, for the Piano Forte Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire</i> (1824) de Manuel del Pópulo Vicente García.</p> <p><i>Méthode de Solfège et de Chant</i> (1826) de José Melchor Gomis.</p> <p><i>Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización / Collection de quarante Exercices ou Etudes progressifs de vocalisation</i> (1828) de Mariano Rodríguez de Ledesma.</p> <p><i>Ejercicios para la voz o sea Escuela de Canto</i> (ca.1830) de Manuel del Pópulo Vicente García.</p> <p><i>Colección de los mejores ejercicios de Vocalización extractados de las obras de Rossini y García</i> (ca.1830) de Manuel del Pópulo Vicente García.</p>	<p><i>Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar</i> (1802) de Mateo Antonio Pérez de Albéniz.</p> <p><i>Escuela Completa de Música</i> (1814) de José Nonó.</p>

He incluido dos tratados que, pese a no ser específicamente de canto, están relacionados con la enseñanza del arte lírico. El primero, *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar* (1802) de Pérez de Albéniz, fue ideado con el objetivo de dotar de recursos musicales a los cantantes. Por su parte, la segunda obra titulada *Escuela completa de música* (1814) de José Nonó, era en realidad un tratado general de música destinado a proporcionar una formación integral tanto a cantantes como a instrumentistas.

Uno de los rasgos que más llama la atención en este período (1799-1830) es la homogeneidad en la formación musical y vocal de los autores españoles de tratados de canto. Todos, sin excepción, se habían iniciado musicalmente en el seno de las capillas catedralicias. Por ejemplo, López Remacha en Madrid, García en Sevilla, Gomis en Valencia y Rodríguez de Ledesma en Zaragoza; de estos maestros, sólo el primero y el último continuaron desarrollando su actividad profesional como tenores de la Real Capilla. Por su parte, Manuel García era quizás el maestro más completo, pues a su primera instrucción musical en la Catedral de Sevilla unía un amplio bagaje sobre los escenarios como cantante de tonadillas, reciclándose después en la más estricta tradición italiana de canto lírico y fusionando los estilos español e italiano de canto; más tarde, fundó academias en París y Londres en las que enseñaba a cantar.

La amplia formación musical de estos maestros de canto les permitió afrontar con éxito la actividad compositiva, especialmente de música escénica. En este sentido Gomis y Ledesma, tuvieron vidas paralelas, ya que ambos se vieron obligados a exiliarse al extranjero cuando Fernando VII regresó a España; Gomis a París y Ledesma a Londres, ciudades en las que gozaron de prestigio y reconocimiento como profesores y donde se publicaron por primera vez sus métodos de canto. No obstante, mientras que para Gomis la enseñanza del canto no era más que un medio de vida que le permitía dedicarse a lo que realmente le gustaba, la composición, para Ledesma la enseñanza era una auténtica vocación, tal y como refleja su biografía y la *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización*. Un punto en común entre estos maestros y tratadistas del canto es que su alumnado solía estar integrado por miembros de la aristocracia y la alta sociedad, como es el caso de Ledesma, que fue nombrado maestro de perfeccionamiento en el canto de S.A.R. la Princesa Carlota de Gales, hija de Jorge IV, Rey de Inglaterra.

La formación musical completa del futuro cantante es un objetivo esencial en la enseñanza lírica de principios del siglo XIX. Además de aprender a cantar, el alumno debía adquirir amplios conocimientos en solfeo, armonía, piano u otro instrumento de tecla y composición. Ésta es la razón de que en tratados de canto, como *Arte de cantar y Melopea* de López Remacha y *Méthode de solfège et de chant* de Gomis, ocupe un lugar principal el aprendizaje del lenguaje musical.

La estructura general que siguen estas obras didácticas es la siguiente: comienzan con un prólogo en el que el autor plantea la situación de la lírica en su época y los argumentos por los que se ha decidido a publicar sus principales ideas sobre el canto. Continúan con una exposición de los aspectos básicos de solfeo y lenguaje musical, como introducción esencial para el aprendizaje del canto, que sigue una metodología de dificultad progresiva. Además de los conceptos teóricos sobre respiración, producción, emisión, articulación y pronunciación, en los tratados de esta época se considera indispensable el “buen gusto” en la interpretación y ejecución de los adornos. Finalizan con una serie o colección de ejercicios prácticos, lecciones de estudio, solfeos o vocalizaciones. En los tratados, por ejemplo, de Manuel García y Rodríguez de Ledesma las explicaciones teóricas van seguidas de ejemplos musicales que ayudan a fijar o clarificar los puntos que no hubieran quedado claros sólo con la teoría. Sin embargo, en *Arte de cantar* de López Remacha los ejemplos musicales no se intercalan, sino que aparecen recopilados al final de la obra en dos láminas desplegadas.

En relación a la técnica vocal, los tratados españoles de canto publicados entre 1799 y 1830 suelen coincidir en sus contenidos generales, siendo dieciséis los temas más tratados: 1) respiración; 2) tipos vocales; 3) clasificación de las voces; 4) registros de la voz; 5) emisión de la voz; 6) posición idónea de la boca; 7) defectos de emisión; 8) vocales más adecuadas para el trabajo vocal; 9) postura correcta que debe adoptar el cantante; 10) articulación y pronunciación; 11) fraseo; 12) adornos y agilidades empleados; 13) expresividad; 14) tipos de canto o géneros; 15) ejercicios prácticos; y 16) repertorio recomendado. A continuación, presento de forma esquemática cómo los tres principales tratadistas de canto de este período entienden cada uno de estos temas (véase Tabla II.6).³³¹

³³¹ Sólo he tomado como referencia los tres tratados de canto con un contenido teórico relevante: *Arte de Cantar* de Miguel López Remacha, *Ejercicios para la voz o sea Escuela de Canto* de Manuel García y *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* de Mariano Rodríguez de Ledesma.

Tabla. II.6. Aspectos sobre técnica vocal en *Arte de cantar* (1799) y *Melopea* (1815) de López Remacha, *Ejercicios para la voz o sea Escuela de Canto* (ca.1830) de Manuel García y *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828) de Rodríguez de Ledesma.

<u>Aspectos de técnica vocal</u>	Miguel López Remacha	Manuel García	Mariano Rodríguez de Ledesma
<i>Respiración</i>	Alta o clavicular. Control del apoyo y economía del aire.	Alta o clavicular. Controlada.	Alta o clavicular. Controlada. Relajada y discreta.
<i>Tipos vocales</i>	Tiple o soprano, alto, tenor y bajo.	Tiple o soprano, alto, tenor y bajo.	Tiple o soprano, contralto, tenor, barítono y bajo.
<i>Clasificación de las voces</i>	Voces pesadas y ligeras; duras y flexibles; corta extensión, y dilatadas.	No consta.	No consta.
<i>Registros</i>	Voz natural y falsete (artificial). Importancia de su unión.	De pecho, medio y cabeza. Importancia de su unión.	Pecho y cabeza. Importancia de su unión.
<i>Emisión de la voz</i>	Voz clara, sonora, natural y sin ningún vicio. Uso del <i>portamento</i> .	No forzar la voz. Emitir la voz cómodamente, haciéndola clara, fuerte y despejada. Uso del <i>portamento</i> .	Afinada y de sonidos ligados. Flexible y ligera. Importancia del <i>portamento</i> y menos canto <i>staccato</i> .
<i>Posición de la boca.</i>	La boca debe adoptar la posición de leve sonrisa. La lengua quieta en la parte inferior.	Como sonriendo y convenientemente abierta, los dientes y labios deben estar sueltos.	Abertura natural dependiendo de la constitución física del cantante. No alterar posición de mandíbula y lengua.
<i>Defectos de emisión</i>	Nasalidad y guturalidad.	Nasalidad y guturalidad.	Guturalidad.
<i>Vocales más apropiadas</i>	A, E y O en especial para los adornos.	A, E, I, O y U.	A y E.
<i>Postura Corporal</i>	Mantener rectos cuello y cabeza. Evitar gestualidad facial.	Derecha, brazos hacia atrás para liberar el pecho. Es la más noble y elegante.	La cabeza un poco levantada en una actitud noble.
<i>Articulación y Pronunciación</i>	Muy importante, ha de ser exacta.	Clara y distinta. Necesaria para un buen cantante	Impecable que haga inteligible el texto y favorezca su expresividad.
<i>Fraseo</i>	Sin cortes ni interrupciones.	De forma <i>legata</i> y sin aspirar antes de cada vocal.	Igualdad en los sonidos ligados. <i>Crescendo</i> , <i>decrecendo</i> y filados.

<i>Adornos y agilidades empleadas</i>	Gorjeo o glosa (ascendentes, descendentes, “al aire” y arpegiados), volatas y volatinas, mordente, trino, apoyatura, mesa de voz, canto a contratiempo y claro y oscuro.	Importancia del desarrollo de <i>cadenze</i> . Trino, mordente.	Apropiados. Agilidades ascendentes y descendentes. <i>Volatas</i> , apoyatura, <i>messa di voce</i> .
<i>Expresividad</i>	Conforme al “Buen Gusto” (empleo moderado de adornos).	Conforme al “Buen Gusto”.	Conforme al gusto de la época. Fuerza, colorido y acento a la declamación musical
<i>Tipos de canto o géneros</i>	A solo, a dúo o más voces y recitado o declamado.	No consta.	Géneros sencillo, brillante, heroico, ternura, compasión y llanto, furor y agitación.
<i>Ejercicios prácticos</i>	<i>Solfeggi</i> de los maestros de la Escuela Napolitana	Sus propias vocalizaciones, <i>Cadenze</i> e improvisaciones sobre una frase melódica.	Sus propias vocalizaciones.
<i>Repertorio recomendado</i>	Arias de Porpora y Leo	No consta.	Aria “Ah che il destino” [autor desconocido].
<i>Curiosidades</i>	Recomienda uso del espejo durante el estudio. Insiste en que las lecciones se acompañen con un instrumento de tecla. Emplea una terminología española para denominar los adornos y no italiana.	Terminología musical italiana.	Importancia de la primera audición. Por primera vez en España explicación fisiológica de la producción de la voz. Terminología musical italiana.

Del análisis de estos tres métodos de canto, se puede deducir, en términos generales, cómo sería la técnica vocal empleada en la enseñanza vocal entre 1799 y 1830:

Respiración: alta o clavicular (aún no se ha incorporado la intervención consciente del diafragma y la musculatura intercostal).

Tipos vocales: a los cuatro tipos básicos de tiple, contralto, tenor y bajo, Ledesma, en un rasgo de modernidad, añade la voz de barítono.

Registros de la voz: no hay un único criterio, mientras que Remacha y Ledesma aunque con distinta denominación, diferencian dos registros, García y Gomis hablan de tres (pecho, medio y cabeza). En este sentido, hay que tener presente que aún en la voz de tenor el registro agudo se realizaba con un falsete reforzado o *falsettone* y no con voz natural.

Emisión de la voz: clara, sonora, natural, afinada, flexible, ligera, sin forzar, con predominio de sonidos ligados. Destaca el empleo del *portamento*, recurso del canto italiano adoptado en España.

Posición idónea de la boca: para Remacha y García la posición de la boca viene definida por una leve sonrisa, sin embargo, Ledesma es partidario de la naturalidad.

Defectos de emisión: guturalidad y nasalidad.

Vocales más adecuadas para el estudio: Ledesma recomienda la *a* y la *e*, Remacha incorpora la *o* y García aconseja practicar los ejercicios con todas las vocales.

Postura corporal correcta para el cantante: mantenerse derecho, el cuello recto, la cabeza erguida, brazos hacia atrás abriendo el pecho. Actitud noble y elegante, evitando gestos faciales inapropiados.

Pronunciación: clara, exacta, que permita la inteligibilidad del texto y favorezca su expresividad.

Fraseo: ligado, con sonidos igualados, sin aspirar antes de cada vocal, con empleo de *crescendo*, *decrecendo*, filados y *messa di voce*.

Tipos de adornos y agilidades: Remacha insiste en la conveniencia de usar adornos en el canto, frente a García y Ledesma, lo que pone de manifiesto el carácter dieciochesco de *Arte de cantar* y *Melopea*. También resulta evidente la formación belcantista de García, quien da un papel relevante a la ejecución de *cadenze* y otras fórmulas improvisatorias.

Expresividad: conforme a las reglas del buen gusto de la época, basado en el empleo moderado de los adornos del canto.

Ejercicios prácticos: López Remacha recomienda los *Solfeggi* de los maestros de la Escuela Napolitana del siglo XVIII; García, al igual que Ledesma, propone sus propias vocalizaciones, insistiendo en la conveniencia de practicar *cadenze* e improvisaciones sobre una melodía dada.

Repertorio recomendado: López Remacha aconseja en *Arte de cantar* las arias de Leonardo Leo y Nicola Porpora, lo que prueba que en los primeros años del siglo XIX aún se mantiene en España una clara influencia dieciochesca. Los

tratados de García y Ledesma, más avanzados en el tiempo, no especifican un repertorio concreto, aunque el influjo de la ópera belcantista es evidente.

La precaria situación de la enseñanza del canto también se puede leer entre líneas en los tratados españoles de canto publicados entre 1799 y 1830, ya que la mayoría insisten en lo importante que es elegir un buen maestro de canto para el futuro cantante.

Escribir un método de canto o ser un buen cantante no significaba en todos los casos ser un buen profesor. En la práctica, uno de los maestros más demandados en España en la primera mitad del siglo XIX fue José de Reart y Copons, diletante de origen francés. Su gran afición a la lírica unida a su vocación docente lo convirtió en un referente para la enseñanza del canto, a pesar de que lamentablemente nunca puso por escrito la metodología empleada en sus clases. No obstante, gracias al elevado número de alumnos que recibieron su magisterio y que más tarde fueron grandes cantantes, a sus comentarios favorables, así como a las críticas injustificadas de las que fue objeto por parte del primer director del Conservatorio de Madrid, el italiano Francesco Piermarini, se puede deducir la gran valía de Reart en la historia de la docencia del canto.

Los maestros de canto en esta época desarrollaron su actividad pedagógica en el ámbito privado, a través de academias o, simplemente, de clases particulares. Sin embargo, pronto cambiaría en parte la situación en la enseñanza del canto con la creación en Madrid en 1830 del Conservatorio “María Cristina”, institución con la que estuvieron vinculados de forma honorífica como “Adictos Facultativos” los profesores Manuel García y José de Reart, en reconocimiento a su prestigio como maestros de canto lírico.

CAPÍTULO III

LOS TRATADOS DE CANTO PUBLICADOS EN ESPAÑA ENTRE 1830 Y 1905 VINCULADOS A LA ENSEÑANZA OFICIAL: PRINCIPALES MAESTROS

*El canto penetra hasta el alma,
le advierte su existencia,
despierta en ella su actividad
y le representa sus más íntimas modificaciones.*
Hilarión Eslava.¹

El Capítulo III presenta un estudio detallado de la enseñanza reglada del canto en España en el siglo XIX a través de los tratados sobre técnica vocal publicados entre 1830 y 1905 en el contexto de los dos principales centros oficiales de educación musical que existían en aquella época: el Conservatorio de Madrid y el del Liceo en Barcelona.² Teniendo en cuenta esta situación, he estructurado el capítulo en dos partes: en la primera estudio los tratados de canto publicados en España relacionados con el Conservatorio de Madrid, sus principales maestros y la actividad lírica desarrollada allí, y, en la segunda, los profesores de canto y las publicaciones pedagógicas vinculados al Conservatorio del Liceo barcelonés.

La primera parte, dedicada al Conservatorio de Madrid, está dividida a su vez en cinco secciones principales que tratan: 1) la fundación del Conservatorio “María Cristina” (1830) y la reglamentación del canto; 2) el *Reglamento* de 1831 y el *Programa* de estudios de 1871; 3) los cinco maestros italianos que ejercieron la docencia del canto en el Conservatorio, de los que sólo se publicaron dos métodos, en ambos casos, después de su estancia en España (*Cours du Chant* [ca. 1840] de Francesco Piermarini [finales s.XVIII-ca.1853], primer director del Conservatorio, e *Il*

¹ Hilarión Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, 1/21 (24 de junio de 1855), p. 161.

² 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.

Barítono Moderno [segunda mitad del siglo XIX] de Giorgio Ronconi [1810-1895]); 4) los siete profesores españoles de canto del Conservatorio que desarrollaron su magisterio a lo largo del siglo XIX, así como aquellos docentes de otras materias como solfeo y declamación, cuyas publicaciones son de interés para los cantantes (La Tabla II.1 muestra por orden cronológico de publicación los títulos de dichas obras, indicando el nombre de sus autores); y 5) los métodos extranjeros de canto vinculados a dicha institución, distinguiendo entre: a) aquellos que fueron adoptados como textos oficiales por la directiva y ; b) métodos conocidos y empleados en el Conservatorio madrileño aunque no adoptados como textos oficiales.

Tabla III.1. Tratados españoles de interés para el canto escritos por maestros del Conservatorio de Madrid publicados entre 1830 y 1900.

Autores	Tratados y año de publicación
Marcelino Castilla (1771-?) (profesor de solfeo)	<i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830).
Baltasar Saldoni (1807-1889) (profesor de canto)	<i>Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo</i> (1837). <i>Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces</i> (ca. 1839).
Hilarión Eslava (1807-1878) (profesor de composición)	<i>Método completo de solfeo</i> (1845).
José Inzenga (1828-1891) (profesor de canto)	<i>Álbum de canto</i> (1855-56). <i>Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano</i> (1870). <i>Escuela de canto</i> (1894).
Julián Romea (1813-1868) (profesor de declamación)	<i>Manual de declamación</i> (1859).
José Aranguren (1821-1903) (profesor de armonía.	<i>Prontuario para los cantantes e instrumentistas</i> (1860).
Mariano Martín (¿-1890) (profesor de canto)	<i>Programa para la enseñanza del canto</i> (ms. 1860).
Juan Jiménez (¿-?) (profesor de mímica aplicada al canto)	<i>Breve tratado del arte mímica</i> (1862).
Justo Blasco (1850-1892) (profesor de canto)	<i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> (ca. 1885). <i>Vocalización para tiple, para el primer año</i> (s. XIX). <i>Vocalización para tenor, para el primer año</i> (s. XIX). <i>Vocalización para contralto o bajo, para el primer año</i> (s. XIX).
Benigno Llana (siglo XIX) (profesor de canto)	<i>El arte del canto. Método fácil para la educación de la voz</i> (ca. 1886).
Marqués de Alta-Villa. (1845-1909) (profesor de canto)	<i>Método completo de canto</i> (1905).

También dedicaré un apartado a aquellos profesores y profesoras del Conservatorio madrileño que, aunque no escribieron tratados sobre la técnica vocal, impartieron canto u otras materias como declamación lírica y solfeo aplicado al canto.

La segunda parte de este Capítulo está dedicada al Conservatorio del Liceo en Barcelona, fundado en 1837. Estudiaré los ocho maestros de canto que impartieron clases en dicho centro, entre los cuales Giovanna Bardelli (siglo XIX); esta cantante italiana fue la única mujer que ejerció allí la docencia del canto. En cuanto al material docente, sólo dos de esos maestros publicaron un tratado y unos ejercicios vocales: *Método de canto para voz de soprano* (ca.1862) de Juan Barrau (1820-?) y los *Solfeos en cuatro libros* (ca.1878) de Mariano Obiols (1809-1888). Junto a éstos, analizaré *Escuela de canto moderno* (ca.1899) de José Rodoreda, profesor de solfeo y pianista acompañante del Conservatorio del Liceo. Finalmente, reseñaré en un apartado final la traducción al castellano de *Physiologie du chant* (1840) de Stephen de la Madelaine (1801-1868), publicada en Barcelona y, sin duda, relacionada con el entorno de la enseñanza lírica en el Liceo.

De cada uno de los maestros de canto, tanto del Conservatorio de Madrid como del Liceo de Barcelona, realizaré 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. En el caso de profesores que hayan escrito tratados de canto u otro tipo de documento relacionado con la materia, incorporaré también una descripción del contenido, destacando sus posibles influencias y aportaciones originales a la enseñanza vocal en España. Finalmente, concluiré el estudio de cada maestro de canto con un breve apartado que contenga los nombres de sus principales discípulos, cuyas biografías desarrollaré en el Apéndice 4.

1. El Conservatorio de Música de Madrid en el siglo XIX y la enseñanza del canto

A principios del siglo XIX, España aún no contaba con un centro oficial de enseñanza musical y no precisamente por falta de iniciativa. En 1810, durante el reinado de José I, se elevan a la autoridad dos propuestas de creación de un conservatorio: la primera del Marqués de Montehermoso, director de Teatros del Rey, y la segunda del italiano Melchor Ronzi, primer violín de la Cámara del Rey.³ En ambos casos, la enseñanza del canto constituía un objetivo central, dada la gran afición en nuestro país a la lírica. Sin embargo, ninguno de los dos proyectos prosperó. Seis años después, el compositor José Nonó solicitó al rey que le autorizase la apertura en Madrid de un conservatorio de música basado en el modelo italiano y en el que el canto ocuparía un lugar destacado.⁴ Aunque recibió la concesión de Fernando VII, el irregular funcionamiento del centro unido a vicisitudes económicas y a la cercana fundación del Conservatorio “María Cristina” obligaron a su cierre en 1829.

1.1. Fundación del Conservatorio “María Cristina” (1830) y normativa sobre la enseñanza del canto⁵

La llegada a España en 1829 de la reina María Cristina de Borbón (1806-1878), cuarta esposa de Fernando VII, favoreció y estimuló la vida cultural del país. María Cristina, que era hija de Francisco I, Rey de Nápoles, había recibido una amplia formación musical con los mejores maestros italianos de la época. Sus muchas aptitudes para el arte musical y vocal fueron descritas por Saldoni.

³ Véase Luís Robledo Estaire, “El Conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)”, *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9 (2000-2002), pp. 13-26.

⁴ Sobre José Nonó véase Capítulo II, 2.2. “José Nonó y *La Escuela Completa de Música* (1814)” de esta Tesis.

⁵ Sobre la creación del Conservatorio de Madrid, véase Federico Sopena Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967); Beatriz Montes, “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, XX/1-2 (1997), pp. 467-478; Luís Robledo Estaire, “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, XXIV/1-2 (2001), pp.189-238; Fernando Delgado García, “Los absolutistas en el poder: el Conservatorio de María Cristina” en la Tesis Doctoral *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)* (Universidad de Sevilla, 2003), pp. 138-157; y Mariano Pérez Gutiérrez, “Conservatorios. 2. Creación del Real Conservatorio María Cristina de Madrid”, *DMEH*, vol. 3, pp. 884-887.

Cantaba y tocaba el piano como artista verdaderamente consumada, y su manera de expresar y de sentir podría servir de modelo a muchos artistas notables. Su voz, de mezzo soprano, era de una pastosidad y dulzura incomparables: su discernimiento o criterio musical, extraordinario, puesto que muchas veces, al oír a alguna de nuestras discípulas, al momento nos clasificaba su mérito, así como los defectos orgánicos que tenía, cual pudiera hacerlo un jurado compuesto de los maestros más acreditados.⁶

Tras los intentos fallidos de crear un Conservatorio, primero por parte del proyectos de creación los intentos frustrados llevados a cabo por José Nonó de establecer un centro oficial estable para la enseñanza de la música, la reina María Cristina quiso hacer realidad la fundación de un Conservatorio tomando como modelo los que ya existían en Nápoles y en otras ciudades italianas.

Cuando Cristina llegó a Madrid, la corte se hallaba en plena ebullición de entusiasmo filarmónico bajo el poder de la Albini, la Lorenzani, Galli, Inchindi y Piermarini y del repertorio rossiniano que estos artistas interpretaban, según parece, a maravilla. Artista de corazón e italiana por añadidura, nacida en Nápoles, en el centro memorable donde el gran Alessandro Scarlatti fundó la escuela más fructuosa e importante de Italia, la cuarta esposa de Fernando VII debió saber con asombro, que un país como el nuestro, tan admirablemente dotado para el cultivo de las artes, y una corte como la de Madrid, donde las sopranos y los tenores constituían su más preciado ornamento, carecían de un Conservatorio de Música.⁷

Ante esta situación, según Saldoni,

Apenas pisó S. M. el suelo español, lo primero que hizo fue aconsejar a su augusto esposo el rey D. Fernando VII para que estableciera un Conservatorio de música, pues que en verdad era muy bochornoso para una nación como la española, el que careciera de un establecimiento con el que contaban casi todas las potencias de Europa.⁸

⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 320.

⁷ Peña y Goñi, *La ópera española*, pp. 102-103.

⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 321.

Finalmente, por Real Orden de 15 de julio de 1830, se creó en Madrid el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina.⁹ En el preámbulo del Reglamento Interior publicado en enero de 1831 se exponía lo siguiente:

No podía, pues, carecer ya la capital de España de un Conservatorio Real de Música que considere y enseñe esta ciencia en todas las partes de que consta, es a saber, de armonía, contrapunto y composición; de canto, su acompañamiento al clave, y declamación gram[át]ica y poética, y en fin del tañido de toda clase de instrumentos.¹⁰

Según Mitjana, desde su origen, “el principal objetivo de la fundación del Conservatorio de María Cristina –la reina le dio su propio nombre– fue sobre todo la enseñanza del canto según los métodos de Nápoles y Milán”.¹¹ Sin embargo, es necesario aclarar que aunque el conservatorio madrileño fue organizado siguiendo los patrones de los conservatorios italianos de Nápoles y Milán, desde el punto de vista pedagógico, partió del modelo francés, como revelan las siguientes palabras de Beatriz Montes: “entre horarios, días de clase y nombres de profesores encontramos los mismos métodos que se utilizaban en el Conservatorio de París, obras de los profesores de dicho centro e incluso los Métodos Oficiales de dicha institución”.¹²

La notable presencia del canto en el flamante conservatorio madrileño era resultado de la creciente afición a la lírica en la España del siglo XIX. Los teatros españoles se abastecían de cantantes en su mayoría italianos, cuyos cachés eran en ocasiones excesivos, y la creación del Conservatorio ofrecía la posibilidad de formar oficialmente nuevas voces “nacionales”, que integrarían los repartos de las principales temporadas de ópera y zarzuela. Como señaló Peña y Goñi, “el Conservatorio de María Cristina, no fue, pues, sino una vasta escuela de canto italiano y propagador activo de la

⁹ La primera noticia sobre la creación del Conservatorio de Madrid apareció en la *Gaceta de Madrid* del 23 de junio de 1830.

¹⁰ *Reglamento Interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina de orden superior* (Madrid: en la imprenta Real, 1831), p. 6.

¹¹ Rafael Mitjana, *La música en España (Arte religioso y arte profano)*, ed. de Antonio Álvarez Cañibano (Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993), p. 375.

¹² Montes, “La influencia de Francia e Italia”, p. 473.

música italiana”.¹³ La estructura y la finalidad del conservatorio madrileño quedaron reflejadas en el preámbulo de su Reglamento Interior de 1831:

En este Colegio, además de los internos alumnos y alumnas de Real nombramiento, se formarán e instruirán en clase pública y general de externos, así profesores como aficionados; aquellos para el más perfecto ejercicio del arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el Reino, y estos para ornato y recreo de las tertulias y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones. En él se formarán de las alumnas, no sólo cantoras y clavicordistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles en que se necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España Profesoras que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los Profesores en la enseñanza de las señoritas. Producirá también este Establecimiento cantores y cantoras para la escena, que nos descarguen en mucha parte del gran tributo que pagamos a la Italia por sus operistas de ambos sexos, y que también traigan a España mucho de lo que adquieran en las temporadas que trabajen en los teatros extranjeros, donde siempre se han apreciado tanto las voces españolas, por su incomparable timbre y singular afinación. En el Conservatorio se honrará, y se enseñará por primera vez, con verdaderos principios, el interesante y difícil arte de la declamación o representación escénica.¹⁴

La reina, a pesar de las críticas, eligió al tenor italiano Francesco Piermarini como “Director y Maestro de canto con 30.000 rs. anuales”, comenzando las clases el 7 de enero de 1831. Piermarini requirió a las autoridades que dentro del Conservatorio se contemplara la creación de una Escuela de declamación española, que fue autorizada oficialmente por Real Orden el 6 de mayo de 1831, pasando el centro a denominarse Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.¹⁵ En 1856 se suprimió el lema “de María Cristina”, adoptando sólo la designación de Real Conservatorio de Música y Declamación. El centro mantendría ese nombre hasta su disolución en 1868,

¹³ Peña y Goñi, *La ópera española*, p. 105.

¹⁴ *Reglamento Interior*, pp. 6-7.

¹⁵ Sobre la Escuela de Declamación Española véase el interesante y documentado estudio realizado por Guadalupe Soria Tomás, “La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación” en *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)* (Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2006), pp. 33-78.

como consecuencia de la situación política inestable que generó la Revolución de septiembre, conocida como “La septembrina”, que supuso el destronamiento de la reina Isabel II y el comienzo del Sexenio Democrático.

En esos difíciles momentos y con carácter provisional, se nombró como Director del Conservatorio a Baltasar Saldoni, aunque a los pocos meses le sucedió Emilio Arrieta, quien se tuvo que enfrentar a un reducido claustro de profesores y a un presupuesto insuficiente. Inmediatamente se creó la Escuela Nacional de Música, suprimiéndose de esta forma la enseñanza de la declamación. A partir de este momento, la Escuela Nacional de Música, bajo la dirección de Emilio Arrieta, “fue agregada a la Universidad, reglamentada bajo sus mismas bases y dotada con un corto número de profesores, de los que habían pertenecido al disuelto Conservatorio, declarándose excedentes a los demás”.¹⁶ Más tarde se volvió a incluir la declamación, aumentando considerablemente el número de alumnos, pero no así el de profesores, con lo que se perjudicó gravemente la calidad de la enseñanza. Finalmente, en 1900 se volvió a la denominación de Conservatorio de Música y Declamación.¹⁷

Las primeras asignaturas que se impartieron en el Conservatorio fueron: canto y declamación, composición, piano y acompañamiento, solfeo, violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, octavín, clarinete, oboe, corno inglés, fagot, trombón, trompa, arpa, lengua española, lengua italiana y baile. En el *Reglamento Interno* del Conservatorio se establecía una separación entre el departamento de alumnos y el de alumnas. Para este último, “se nombró directora con 10.000rs., a la esposa del director, la signora Clélia Piermarini; subdirectora, con 30.000 r[eale]s, a doña María Teresa Lafont, y ayudanta con 2.000 r[eale]s, a doña Susana Porta”.¹⁸

En las bases generales del primer *Reglamento Interior* (1831) del Conservatorio se distinguían seis categorías de alumnos:

¹⁶ Rafael Taboada y Mantilla, *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890), p. 6.

¹⁷ Según Sopena Ibáñez, *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, p. 219, a lo largo del siglo XX, el conservatorio madrileño adoptó las siguientes denominaciones: 1910 Real Conservatorio de Música y Declamación; 1931 Conservatorio Nacional de Música y Declamación; 1939 Real Conservatorio de Música y Declamación; 1952 Real Conservatorio de Música; y 1963 Real Conservatorio Superior de Música; en:

¹⁸ Peña y Goñi, *La ópera española*, p. 112.

- 1.^a Gratuitos de ambos sexos, internos.
- 2.^a Auxiliados de ambos sexos, externos.
- 3.^a Pensionistas o contribuyentes de ambos sexos, de toda educación internos.
- 4.^a Gratuitos de ambos sexos, de solo educación facultativa, externos.
- 5.^a Medios pensionistas de ambos sexos, de toda educación, que solo pagan alimento y equipo, internos.
- 6.^a Contribuyentes de ambos sexos.¹⁹

En el Conservatorio se impartían dos clases de enseñanzas: estudios superiores y estudios de aplicación. Los estudios superiores correspondían a la carrera de Maestro compositor y se cursaban en cinco años. Los estudios de aplicación comprendían las siguientes especialidades: canto, declamación, órgano, armonía elemental y superior, piano y acompañamiento elemental y superior, solfeo preparatorio para el canto, solfeo general, lengua italiana, piano, instrumental de cuerda e instrumental de viento. Como máximo, el estudio del canto se podía realizar en seis años y en relación a la edad de acceso para el estudio del canto, no se estipuló nada hasta el *Reglamento orgánico del Real Conservatorio* de 1857, en cuyo artículo 35 se preveía: “para canto, desde catorce años a diez y ocho las mujeres, y desde diez y seis a veintiuno los hombres”. No obstante, “podrán hacerse excepciones, respecto a la edad y época de la admisión, a favor de Aspirantes que posean organizaciones especiales para el canto, o que aspiren a perfeccionar conocimientos adquiridos”.²⁰ El *Reglamento* de 1901, de carácter más cauto respecto a la edad mínima de ingreso para el estudio del canto, establecía quince años en el caso de las alumnas y en cuanto a los alumnos “no podrán ser admitidos hasta que hayan cambiado o se les haya formado la voz”.²¹

Para matricularse en la enseñanza del canto, era necesario haber aprobado previamente un examen de solfeo. Sin embargo, el *Reglamento* de 1901 establecía lo siguiente: “el que desee ingresar en las clases de Canto deberá cantar un trozo musical,

¹⁹ *Reglamento Interior* (1831), base 6^a, p. 8.

²⁰ *Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M.* (Madrid: Imprenta de Tejado, 1857), p. 17.

²¹ *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación* (Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1901), Artículo 23, capítulo VII, p. 11.

a su elección, y dar lectura a primera vista de un fragmento manuscrito”.²² Por otra parte, “para obtener el título de Profesor de canto, se requiere además ser aprobado en examen de acompañamiento superior, lengua italiana e historia y literatura del arte”.²³ Los alumnos que finalizaban su carrera, “en formal acto de oposición”, adquirirían el título de Profesor-discípulo del Real Conservatorio, “que les servirá de honor y recomendación en el ejercicio de su arte”.²⁴ Además, en el caso de los alumnos pensionistas, “terminada la enseñanza y obtenido el título, quedará obligado el Pensionista a ejercer la profesión artística en uno de los teatros de Madrid durante el primer año teatral inmediato a su salida del Conservatorio”.²⁵

En 1861 se publicó en Madrid un documento con el título *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. En él se determinaba con detalle el contenido de las distintas materias impartidas en el Conservatorio. El capítulo III (artículos 13 a 24), denominado “Enseñanza del canto”, especificaba cuál era el contenido, repertorio y metodología para la docencia de esta disciplina:

Art. 13. La enseñanza del Canto se divide en tres partes que son: *mecanismo, inteligencia y expresión*.

Art. 14. El *mecanismo* abraza la posición del cuerpo, de la boca y del semblante, la emisión de la voz, respiración, igualación de los sonidos, unión de los registros y timbres, práctica de los matices, de las articulaciones, de las notas filadas, de las de *portamento*, de la agilidad y de todo lo que hace a los sonidos lentos y rápidos, fuertes y débiles, sueltos y ligados, en toda la extensión de la cuerda a que pertenezca la voz del alumno. Corresponde también al *mecanismo* la pronunciación correcta del idioma en que se canta.

Art. 15. La *inteligencia* abraza la teoría de todo lo que pertenece al *mecanismo*, las reglas del colorido, del fraseo, de las respiraciones y de las condiciones diversas que deben observarse en la ejecución de una pieza vocal, según su *aire* y naturaleza.

²² *Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación*, 1901, p. 11.

²³ *Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación* (Madrid: Imprenta Nacional, 1858), Artículo 8, p. 5.

²⁴ *Reglamento Interior* (1831), base 7ª, p. 8.

²⁵ *Reglamento orgánico* (1857), Artículo 47, p. 20.

Art. 16. La *expresión* comprende todo lo concerniente a la manifestación del sentimiento con la verdad y buen gusto que conviene a la pieza que el alumno aprende, según el carácter y situación del papel que representa; pero no dependiendo esta parte de reglas escolares, al Profesor únicamente pertenece guiar al discípulo, aconsejarle, alentarle y cooperar al desarrollo de los grados de genio que posea.

Art. 17. Desde que el alumno empiece a cantar con letra, deberá el profesor explicarle en cada una de las piezas que aquel aprenda, el carácter y situación del papel que representa, y la pasión o pasiones que en ella dominen; para que jamás cante el alumno sin verdadera intención.

Art. 18. En los dos últimos años de enseñanza se ejercitará el alumno en el estudio de obras completas, a fin de que se acostumbre a caracterizar personajes, y se forme un repertorio propio.

Art. 19. Los alumnos no deberán cantar pieza alguna que no haya sido escrita para el sexo a que cada uno de ellos corresponda.

Art. 20. Siendo de gran importancia la calificación de la cuerda a que corresponda la voz del alumno; antes de ingresar este en la enseñanza de Canto, será examinado separadamente por cada uno de los Profesores de este ramo, los cuales, reunidos después (con asistencia del de Solfeo para canto, si procediese el alumno de esta enseñanza), calificarán con precisión y por escrito, oyendo nuevamente al alumno, si lo creyese necesario, la cuerda a que corresponde su voz, debiéndose atener a esta determinación el Profesor en cuya clase ingrese.

Art. 21. Cuando el Profesor, con el transcurso del tiempo, notase en la voz del alumno tendencias contrarias a la calificación de que habla el artículo anterior, deberá pedir a la Dirección convoque la Junta, compuesta por los mismos profesores, para que oída nuevamente la voz del discípulo y las razones del maestro, se vuelva a calificar aquella definitivamente.

Art. 22. Las obras de texto adoptadas son: Los Métodos y Estudios de *García, Bordogni, Duprez, Lablache, Piermarini, Bona, y Bordese.*

Art. 23. Los exámenes generales se practicarán con relación al programa de cada clase, y a las tres partes que, según establece el art. 13, comprende esta enseñanza, a saber:

Respecto al mecanismo ejecutarán los alumnos un ejercicio designado por el Profesor, y los que el Jurado indique de los que correspondan a las dificultades que hayan vencido.

Respecto a la inteligencia, una vocalización estudiada y un período de 16 a 20 compases de repente, respondiendo

a tres preguntas relativas al arte del Canto, sacadas de la urna por ellos mismos.

Respecto a la expresión, ejecutarán una pieza estudiada y otra breve escrita *ad hoc*, dándoseles algunos minutos para verla.

Art. 24. El ejercicio de concurso será cantar una pieza estudiada, elegida por el Profesor y aprobada por la Dirección.²⁶

El plan de estudios del Conservatorio diferenciaba entre la enseñanza de solfeo general y la del solfeo para canto. Ésta última se regulaba en el capítulo II (artículos 9 a 12) de las *Instrucciones* publicadas en 1861 y “estaba destinada exclusivamente para los alumnos que, por su buena organización vocal y demás circunstancias físicas, se dedican a la carrera de cantante profesional. No ingresará en esta clase ninguno que no reúna las dos cualidades expresadas”.²⁷ El artículo 11 disponía que:

El estudio del Solfeo en esta enseñanza será siempre individual, y se practicará con las condiciones siguientes:

- 1ª. El alumno no hará uso de las notas extremas de su voz; para lo cual se transportarán las lecciones al tono que le sea más cómodo.
- 2ª. No solfeará a toda voz.
- 3ª. Pronunciará bien los nombres silábicos de los signos.
- 4ª. Afinará con exactitud y precisión los intervalos.

Al margen de estas normativas, en las últimas décadas del siglo XIX la enseñanza del canto no funcionaba demasiado bien en el conservatorio madrileño. En 1886, el periódico madrileño *La Época* publicó tres artículos firmados por el compositor, maestro y tratadista de canto Rafael Taboada, en los que analizaba el delicado momento que atravesaba la enseñanza en el Conservatorio. La actualidad del tema tratado por Taboada determinó que, cuatro años más tarde, esos tres artículos fueron reunidos en una sola publicación que se editó en Madrid en 1890, bajo el título *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización*. Taboada creyó ver el origen de ese declive en la reforma de 1868, que dio como resultado la creación de la Escuela Nacional de Música. Según Taboada, “al establecerse la matrícula ya no era preciso [...] ni aún demostrar la aptitud para la música; cualquier alumno era admitido

²⁶ *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* (Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861), pp. 7-10.

²⁷ *Instrucciones para el buen desempeño* (1861), Artículo 9, p. 6.

desde luego en una clase de solfeo”.²⁸ Estas facilidades en el acceso generaron un excesivo número de alumnado desproporcionado respecto al escaso profesorado con el que se contaba, lo que repercutió en la calidad y en los niveles de docencia. En especial, salieron perjudicadas las enseñanzas del canto, la declamación y la composición, que requerían de una detenida atención. Taboada, que contaba con una amplia experiencia como profesor de canto al margen del Conservatorio, comenzaba su discurso argumentando la necesidad de que los alumnos de canto demostrasen a través de un examen previo sus aptitudes para el arte lírico:

La voz humana necesita un estudio especialísimo, y son tantas las condiciones que han de tener los que pretendan ser artistas, que sin someter a un examen detenido al aspirante, del cual resulte que posee la mayor parte de aquellas, no debe en manera alguna concedérsele el ingreso en esta asignatura. [...] debe tenerse presente la edad del aspirante, que ha de ser por lo menos en los alumnos 18 años y en las alumnas 16 y no pasar de 26 o 28.²⁹

Asimismo, Taboada consideraba excesivos seis años para completar los estudios del canto, “pues es sabido que los mejores artistas de este género son precisamente los que se han educado en menos tiempo. El discípulo que a los dos o tres años de estudio, después de haber cursado dos de solfeo por lo menos, no empiece su carrera teatral, no debe tener esperanzas de llegar a ser un notable artista”.³⁰ Otra condición indispensable para que los alumnos fueran admitidos para estudiar canto, debía ser que se matriculasen en la asignatura de declamación, pues para el género nacional o zarzuela no bastaba con ser destacado cantante, sino también un buen actor. Además, desde el primer año la docencia del canto debía estar encomendada a profesores superiores, suprimiéndose así la enseñanza elemental. Taboada, que fue un gran defensor de la zarzuela o lo que él llamaba “nuestra ópera cómica”, afirmaba con cierta radicalidad que aquellos cantantes que quisieran dedicarse a la ópera italiana, debían estudiarla de forma privada y no en la Escuela Nacional de Música, cuyo objetivo era fomentar el teatro

²⁸ Taboada y Mantilla, *Escuela Nacional de Música*, p. 6.

²⁹ Taboada y Mantilla, *Escuela Nacional de Música*, p. 10.

³⁰ Taboada y Mantilla, *Escuela Nacional de Música*, p. 10.

lirico español. Con esto no se excluía el estudio del repertorio italiano durante los primeros años y como paso previo a cantar en castellano, pero después el alumno del Conservatorio debía consagrarse al repertorio nacional “con objeto de que al finalizar sus estudios no halle obstáculos para ser contratado por las empresas teatrales”.³¹ Estas eran las propuestas que Rafael Taboada, basándose en su experiencia, lanzaba al público para conseguir la mejora de la Escuela Nacional de Música. Sin embargo, la realidad era otra y así lo hacía constar al final de su opúsculo:

Hasta hoy, por desgracia, no sucede así. Alumnos de ambos sexos estudian el largo tiempo fijado por el reglamento [seis años] y después se ven precisados a aprender el tan necesario repertorio [español] fuera de la Escuela, pues en ella sólo han sido enseñados en la emisión de la voz y en mimas, digámoslo así, media docena de piezas a lo sumo, con las que en las solemnidades oficiales da a conocer el profesor las condiciones más o menos artísticas del discípulo, halagando de este modo su amor propio y haciéndole concebir esperanzas que por desgracia suele ver defraudadas.³²

1.2. Los métodos de canto en el *Reglamento* de 1831, en la *Instrucciones* de 1861, en el *Programa* de 1871 y los utilizados por los profesores

La enseñanza del canto en el Conservatorio promovió la publicación de numerosos tratados y métodos vocales. De hecho, la vigésima base del *Reglamento Interior* de 1831 dictaminaba que “Los métodos o tratados para la enseñanza de cada ramo de la Música en el Conservatorio, se presentarán por cada maestro al Director, sin cuya aprobación no podrán usarse”. Y el artículo 7º del Capítulo VII de dicho documento añadía: “Los Maestros no alterarán en nada los Métodos o Tratados facultativos aprobados para la enseñanza por el Director; pero éste será árbitro de aprobar o no las alteraciones que aquellos le consulten, y de hacer por su solo juicio las que crea oportunas”.³³ En las *Instrucciones* de 1861 (artículo 22), ya se especificaba que las obras de texto adoptadas oficialmente en el centro eran los Métodos y Estudios

³¹ Taboada y Mantilla, *Escuela Nacional de Música*, p. 14.

³² Taboada y Mantilla, *Escuela Nacional de Música*, p. 14.

³³ *Reglamento Interior*, capítulo VII “De los Maestros en general”, artículo 7º, p. 16.

de *García, Bordogni, Duprez, Lablache, Piermarini, Bona, y Bordese*, aunque no se determinaba en qué curso se debían emplear.³⁴

El *Programa de la Escuela de Música y Declamación de las enseñanzas de la misma* de 28 de octubre de 1871, en el capítulo relativo al canto presentaba una programación en la que se establecía cuáles eran los métodos vocales que debían emplearse durante los seis cursos que conformaban la carrera de canto, así como el repertorio adecuado para cada curso:

1^{er} Curso: Primera parte de la escuela de canto de D. Manuel García.

2^o Curso: *Escuela de García*; vocalizaciones de *Bordogni, Piermarini, Bordese, Lablache*; método de canto de *Duprez*. Romanzas de Rossini, Donizetti, Bellini, Pacini, Mercadante y las zarzuelas de buenos autores.

3^{er} Curso: *Escuela de García*; Métodos de *Lablache*, y de *Duprez*; vocalizaciones de *Bordogni* y *Piermarini*; ópera de los mejores antiguos y modernos; misas, oratorios y piezas sueltas de Stradella, Marcello, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Cherubini, Mendelssohn y de buenos autores españoles.

4^o Curso: Obras de años anteriores y algunas piezas más entresacadas de autores españoles, procurando ejercitar la memoria.

5^o y 6^o Curso: Estudio de obras completas de óperas y zarzuelas.³⁵

Es innegable que la enseñanza del canto ocupó un papel protagonista en la vida del conservatorio madrileño a lo largo de todo el siglo XIX. Algunos de los maestros de canto y solfeo de dicho centro escribieron sus propios tratados y vocalizaciones, como Francesco Piermarini, Marcelino Castilla, Baltasar Saldoni, José Inzenga, Giorgio Ronconi, Benigno Llana y Justo Blasco. Aunque es probable que otros profesores de canto del conservatorio también emplearan sus propios métodos y ejercicios vocales, sin embargo, éstos no han llegado hasta nosotros. No obstante y gracias a los métodos prácticos de canto conservados en la actualidad entre los fondos de la Biblioteca del

³⁴ *Instrucciones para el buen desempeño* (1861), Artículo 22, p. 9.

³⁵ *Programa de la Escuela de Música y Declamación de las enseñanzas de la misma* de 28 de octubre de 1871, hechas para cumplimentar la Real Orden de 18 de octubre de 1871 (Madrid, Biblioteca del RCSM., ms.), p. 5.

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, podemos deducir que los maestros del conservatorio se valían de tratados escritos por cantantes y profesores prestigiosos en su mayoría italianos y franceses, tales como: Manuel García (1775-1832) Giulio Marco Bordogni (1789-1856), Gilbert Louis Duprez (1806-1896), Luigi Lablache (1794-1858), Pasquale Bona (1808-1878), Luigi Bordese (1815-1886), Alfonso Guercia (1831-1890), Gaetano Nava (1802-1875), Angelo Savinelli (1800-1870), Nicola Vaccai (1790-1848), Francesco Lamperti (1813-1892), Leone Giraldoni (1826-1897), Auguste Mathieu Panseron (1795-1859), Domenico Donzelli (1790-1873), Paolo Giuseppe Concone (1801-1861), Vincenzo Colla (finales del siglo XVIII- XIX) y el maestro de origen polaco, Heinrich Panofka (1807-1887), entre otros (véase Tabla III.2). Algunos de estos métodos de canto, como los de Lablache, Giraldoni, Concone, Colla, Donzelli, Bordogni y Panofka fueron traducidos al español, lo que ponía de manifiesto su empleo generalizado en la enseñanza vocal de nuestro país.

Tabla III.2. Métodos de canto citados como textos oficiales del Conservatorio en las *Instrucciones* de 1861 y en el *Programa* de 1871.

Título del método y año de publicación	Autor del método	Texto/s en el que se cita	Curso en el que se debe emplear³⁶
<i>Escuela de García</i>	Manuel García	<i>Instrucciones y Programa</i>	1º, 2º y 3º
Vocalizaciones	Marco Bordogni	<i>Instrucciones y Programa</i>	2º y 3º
Vocalizaciones	Francesco Piermarini	<i>Instrucciones y Programa</i>	2º y 3º
Vocalizaciones	Luigi Bordese	<i>Instrucciones y Programa</i>	2º
Vocalizaciones	Luigi Lablache	<i>Instrucciones y Programa</i>	2º y 3º
Método de canto	Gilbert Louis Duprez	<i>Instrucciones y Programa</i>	2º y 3º
Estudios	Pasquale Bona	<i>Instrucciones</i>	Sin especificar

³⁶ Según el *Programa* de 1871.

Durante los primeros años de existencia del Conservatorio de Madrid, el puesto de maestro de canto estuvo reservado a cantantes y músicos italianos de cierto “reconocido prestigio”, lo que revelaba una manifiesta influencia italiana en la enseñanza vocal. En realidad, hasta 1839 dicho cargo no fue ocupado por un profesor español, en concreto por Baltasar Saldoni.

La Tabla III.3 presenta un listado de los maestros de canto que formaron parte del claustro de profesores de canto y declamación lírica del Conservatorio de Madrid entre los años 1830 y 1899, así como su año de incorporación y los puestos desempeñados en dicho centro. Como en algunos casos, los profesores ascendían o recibían diferentes nombramientos, he optado por seguir un orden cronológico atendiendo al año de su primer nombramiento en el conservatorio. En el caso de aquellos maestros que, incluso no ocupando una plaza de canto en el conservatorio, escribieron tratados de canto o escritos relacionados con la enseñanza del canto, esta Tabla también incorpora el título y año de publicación de dichos tratados. Por último, he estimado conveniente añadir los nombres de aquellos maestros de canto, que en homenaje a su destacada carrera artística o docente ajena al conservatorio, fueron distinguidos con el título de Profesores Honorarios y por tanto estuvieron vinculados al conservatorio.

Tabla III.3. Maestros de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto del Conservatorio de Madrid nombrados entre 1830 y 1899, profesores que impartían otras materias pero escribieron tratados sobre canto y Profesores Honorarios relacionados con el canto.

Maestro de canto	Año de incorporación al Conservatorio y puestos desempeñados	Tratado de canto
Francesco Piermarini (finales s.XVIII ca.1853)	1830, Director y Profesor numerario de canto.	<i>Cours du chant</i> (ca. 1840). <i>6 grandes vocalises pour voix de soprano</i> (s.d.).
Marcelino Castilla (1771-?)	1830, Maestro de Solfeo.	<i>Escuela teórico-práctica de Solfeo y canto</i> (1830).
Felipe Celli (1782-1856)	1833, Profesor numerario de canto.	<i>Solfeos</i> (inéditos). ³⁷
Basilio Basili (1803-1895)	1835, Profesor numerario de canto.	
José Valero (¿-1868)	1835, Profesor Honorario	
Baltasar Saldoni (1807-1889)	1830, Profesor numerario de solfeo y Vocalización. 1839, Profesor numerario de canto.	<i>Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo</i> (1837). <i>Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces</i> (ca.1839).
Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891)	1841, Profesor numerario de canto.	
Encarnación Lama y Ansótegui (1826-?)	1847, Repetidora de las clases de canto. 1868, Profesora numeraria de solfeo.	
Amalia Anglés (1827-1859)	1847, Repetidora de canto.	
Ángel Inzenga (finales s.XVIII-ca.1860)	1831, Profesor Honorario. 1851, Profesor numerario de canto.	
Amalia Ramírez (1836-?)	ca. 1852, Repetidora de las clases de canto.	
Juan Gil (1812-1886)	1852, Profesor de Solfeo aplicado al canto.	
Juan Pablo Hijosa y Ballesteros (1819-1884)	1852, Profesor de Solfeo aplicado al canto.	
Mariano Martín (¿-1890)	1853, Profesor numerario de canto.	<i>Programa para la enseñanza del canto</i> (ms.1860)
Lázaro M ^a Puig (¿-1892)	1858, Profesor numerario de canto.	
Miguel Galiana (1814-1880)	1859, Profesor supernumerario de canto. 1857-58, Profesor supernumerario de armonía y acompañamiento. 1861, Catedrático numerario de armonía elemental y superior.	

³⁷ Según Antonio Fargas y Soler, *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*, Tomo II (Barcelona: La España Musical, Imprenta de Leopoldo Doménech, 1872), p. 380, Felipe Celli, tras su muerte en 1856, “dejó inéditos varios solfeos”.

José Inzenga (1828-1891)	1860, Profesor numerario de canto.	<i>Primer álbum de canto</i> (1855-56). <i>Segundo álbum de canto</i> (1860). <i>Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano</i> (1870). <i>Escuela de canto</i> (1894).
Juan Jiménez (¿-?)	1863, Profesor interino de Mímica aplicada al canto y a la declamación.	<i>Breve tratado del arte mímica</i> (1862).
Tirso de Obregón y Pierrat (1832-1889)	1866, Profesor de Declamación Lírica. 1867, Maestro y director de la sección lírico-dramática.	
Giorgio Ronconi (1810-1890)	1856, Profesor Honorario de Declamación Lírica y vocal de la Junta Consultiva del Conservatorio. 1875, Profesor numerario de canto.	<i>Il Barítono moderno. Dodici vocalizzi per voce di Barítono</i> (mitad siglo XIX).
Baldomero Escobar (¿-?)	1870, Profesor auxiliar de canto.	
Rabel Taboada y Mantilla (1837-1914)	1872, Profesor Honorario.	<i>Preceptos para el estudio del canto</i> (1885). <i>12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces</i> (ca.1893).
Antonio Selva (1825-1889)	1874, Profesor Honorario.	
Laura Romea (1848-?)	1881, Profesora auxiliar de Solfeo para el Canto.	
Dolores Cortés (1847-1912)	1883, Profesora Honoraria.	
Benigno Llana (¿-?).	ca. 1880, Profesor auxiliar o sustituto de las clases de su maestro Lázaro M ^a Puig.	<i>El arte del canto. Método fácil para la educación de la voz</i> (ca. 1886).
José Aranguren (1821-1903)	1887, Profesor numerario de armonía.	<i>Prontuario para los cantantes e instrumentistas</i> (1860).
José Mirall (¿-?)	1888, Profesor de Declamación Lírica.	
Justo Blasco (1850-1892)	1875, Profesor Honorario. 1890, Profesor numerario de canto.	<i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> (ca. 1885). <i>Vocalización para tiple, para el primer año</i> (s. XIX). <i>Vocalización para tenor, para el primer año</i> (s. XIX). <i>Vocalización para contralto o bajo, para el primer año</i> (s. XIX).
José Carrión (¿-1892)	1890, Profesor interino de Declamación Lírica.	
Marqués de Alta-Villa (1845-1909)	1891, Profesor interino de canto.	<i>Método completo de canto</i> (1905).
Carolina Casanova (1846-1910)	1891, Profesora interina de canto. 1892, Profesora numeraria de canto.	
Adela Cristóbal (¿-?)	1893, Profesora honoraria de canto.	
Antonio Moragas (1842-1908)	1893, Profesor numerario de canto.	

1.3. Maestros italianos de canto en el Conservatorio de Madrid

1.3.1. Francesco Piermarini (finales s.XVIII-ca.1853): el primer director del Conservatorio de Madrid

1.3.1.1. El maestro de canto Francesco Piermarini

El tenor, compositor y maestro de canto italiano Francesco Piermarini nació en Spello (región de Umbría) a finales del siglo XVIII o principios del XIX. Los escasos datos que existen sobre su biografía son bastante imprecisos, pues según la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Piermarini “a los veintidós años se presentó al público en el teatro de la Pergola, y desde el siguiente recorrió los principales escenarios de Italia”.³⁸ Tomó parte en numerosas representaciones de ópera en Italia y Francia, destacando: *Il Precipizio* de Vaccai, *Il sitio di Corinto*, *Mosé in Egitto* y *Zelmira* de Rossini, *Didone abbandonata*, *Il montanaro* y *Caritea regina di Spagna* de Mercadante, *L’amore intraprendente* de Raffaello Orgitano, *La principessa di Navarra* de Giovanni Tadolini y *Temistocle e I Crociati in Tolemaide* de Pacini de Giovanni Pacini (1796-1867).³⁹ Las primeras noticias sobre la llegada de Piermarini a España datan del 30 de abril de 1829, con su actuación como primer tenor en la ópera *Gli arabi nelle Gallie* de Pacini en el Teatro de la Cruz de Madrid. A esta representación le siguieron otras óperas como *La Cenerentola* y *Tancredi* de Rossini en el Teatro de la Cruz, así como *Mosé in Egitto* y *L’Assedio di Corinto* de Rossini, *Elena e Malvina* y *Elisa e Claudio* de Mercadante en el Teatro del Príncipe. Sin duda, una de sus actuaciones más señaladas tuvo lugar en diciembre de 1829 con motivo de la celebración de la boda real entre Fernando VII y María Cristina. Para tal acontecimiento se interpretó en el Teatro del Príncipe la cantata para solistas, coro y orquesta *L’Iride di Pace* del compositor Vincenzo Federico (ca.1764-1826), “cantata in occasione delle faustissime Nozze delle SS.MM. Ferdinando VII Ré di Sapagna e Maria Cristina Principessa di Napoli”, interpretada por los mejores cantantes del momento, todos ellos

³⁸ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo 44, p.778.

³⁹ Datos obtenidos del ICCU: Istituto Centrale per il Catalogo Unico (Italiano), <http://opac.sbn.it/cgi-bin/IccuForm.pl?form=WebFrame> [consulta realizada el 10-11-2007].

italianos, la soprano Marietta Albini, la contralto Brigida Lorenzani, el tenor Francesco Piermarini y el bajo cantante Filippo Galli.⁴⁰

El 22 de marzo de 1830, Piermarini solicitó a Francisco Blasco, sumiller de corps o jefe de la cámara real, los nombramientos de maestro de música de la reina, cantante de cámara y maestro de estilo del Real Conservatorio,⁴¹ pero esta petición fue denegada el 8 de mayo del mismo año.

El Rey, nuestro señor no ha tenido a bien acceder a la solicitud de D. Francisco Piermarini, profesor de música de los teatros de Europa, en que pide que S. M. se digne nombrarle maestro de canto de la Reyna, nuestra señora, cantante de cámara y real nombramiento de maestro de estilo del Real Conservatorio de Música de esta capital. De Real Orden lo comunico a V. E. para su inteligencia.[...]⁴²

Meses más tarde y tras dejar a un lado su carrera artística, Francesco Piermarini fue designado por disposición Real Director del Conservatorio y Maestro de estilo de canto y declamación. Junto a él, llegó su esposa Clelia, que asumió el cargo de directora, encargándose expresamente del alumnado femenino. Sin embargo, el nombramiento como director de esta nueva institución de un tenor italiano “en cierto modo desconocido”, no fue del agrado de muchos que consideraban más aptos para desempeñar ese puesto a distinguidos músicos españoles como: Ramón Carnicer, Manuel García, José Melchor Gomis y Mariano Rodríguez de Ledesma, entre otros. Soriano Fuertes, que era contrario a tal nombramiento, afirmó:

Sin embargo, fue nombrado director del real Conservatorio de *María Cristina*, don Francisco Piermarini, que de tenor de la compañía de ópera de Barcelona, pasó en igual clase a la del teatro del Príncipe de Madrid. Esta elección, que no puso en muy buen lugar al magisterio del arte en general, ni el buen nombre de los maestros españoles en particular, no dio tampoco los resultados que debían esperarse, [...]. Se imitó, y no con el

⁴⁰ Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, p. 71.

⁴¹ Robledo Estaire, “La creación del Conservatorio de Madrid”, p. 201, llega a la conclusión de que la solicitud del puesto de maestro de estilo del Real Conservatorio de Música de Madrid era en realidad para la Escuela de Música fundada por José Nonó que “por privilegio real llevaba el título de Conservatorio”, ya que el Conservatorio oficial no se creó hasta julio de 1830.

⁴² Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*, p. 379.

mayor acierto, los establecimientos italianos; la lengua elegida para enseñar el canto era italiana; la mayor parte de las obras que se tocaban y cantaban lo eran también, como italianos eran, casi todos los maestros y grandes hombres en el arte que se les hacían conocer a los discípulos.⁴³

Frente a estas opiniones surgieron otras voces que alabaron la gestión del maestro italiano al frente del Conservatorio

[se confió] su dirección al inteligente tenor *Piermarini* y a su esposa, los cuales en poco tiempo le hicieron ocupar un elevado rango entre los de esta clase en el extranjero, y ofrecer en los primeros exámenes y funciones celebradas en su teatro un plantel de jóvenes artistas líricos y dramáticos, entre los que descollaban nombres tan célebres luego como los de *Manolita Oreiro de Lema*, la *Pieri*, la *Villó*, la *Plañol*, *Reguer*, *Calvete* y otros cantantes, y los de *Julián* y *Florencio Romea* y *Mariano Fernández*, en la declamación teatral.⁴⁴

Francesco Piermarini, que recibió la distinción de Caballero de la Orden de Isabel la Católica, fue desde su nombramiento en 1830 el único maestro de canto del Conservatorio hasta que abandonó ese puesto en 1832; sin embargo, permaneció en el cargo de director hasta mediados de 1838, fecha en la que le sucedió el conde de Vigo.⁴⁵ Su dedicación a la enseñanza del canto dio como resultado el montaje de varias óperas en las que participaron sus propios alumnos. Sorprende, por ejemplo, que tan sólo cuatro años después del estreno en Milán de *Ana Bolena* (1830) de Donizetti, Piermarini decidiera escenificarla con sus discípulos. Un artículo no firmado publicado en el *Correo de las Damas*, de 5 de marzo de 1834, relataba con detalle la exitosa representación de *Anna Bolena* por alumnos del Conservatorio, bajo la supervisión del maestro Piermarini.

No es muy fácil de desempeñar una ópera como la de *Ana Bolena*, de Donizetti; y mucho más cuando este desempeño

⁴³ Soriano Fuertes, *Historia de la música española*, pp. 339-340.

⁴⁴ Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un Setentón, natural y vecino de Madrid escritas por el curioso parlante* (1ª ed. Madrid: Oficinas de La Ilustración Española y Americana, 1880; ed. Consultada: Madrid: Renacimiento, 1926 [Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003], p. 99).

⁴⁵ Antonio Tenreiro Montenegro y Cavedo, conde de Vigo (1792-1855).

recayese en jóvenes de corta edad, era empresa no sólo difícil sino que se pudiera tener por casi imposible su buena ejecución. No hemos dejado de ver con agradable sorpresa que los esfuerzos de los alumnos se han coronado en lo posible, de todo aquel triunfo que se puede esperar en una empresa de esta especie; advirtiéndose que sólo se trataba de cantar la ópera en clase de concierto, pero se ha puesto en escena con trajes, decoraciones y todo el aparato teatral que requiere.

El señor Piermarini, que ha sido el que ha dirigido todos los ensayos, ha sacado todo el partido que debía esperarse de su inteligente paciencia; a él se ha debido el resultado de esta representación, y a pesar de ser el escenario tan reducido, estuvo sin embargo servido con toda perfección y maestría. Los jóvenes han accionado, declamado y cantado en términos de no dejar que desear al auditorio. Así es doña Manuela Oreiro Lema, que apenas contará quince años de edad, da indicios de grandes adelantamientos, pues con la afición y constante estudio no dudamos llegará a ser una cantatriz muy distinguida y sobresaliente.

Fue honrado el espectáculo con la agradable presencia de S. M. la Reina Gobernadora, acompañada el señor infante don Francisco Antonio de Paula y del señor infante don Sebastián y su augusta esposa.⁴⁶

Hacia 1836, el Conservatorio atravesaba momentos difíciles y Piermarini se vio privado de su asignación, según relata José Musso en su diario.

La reina dijo que le mantendría a su costa, pero se ha pagado de los fondos públicos por el ministro de lo Interior, hasta que, ocupando Heros la silla, ha suprimido el pago y ha sido necesario despedir maestro y alumnos. He visto el elegante teatrito en que estos trabajaban. Ha producido 75 profesores de ambos sexos que andan colocados en diversos puntos y, entre ellos, deben contarse la Lema y la Plañiol, tiple aquella y contralto esta de la Compañía de Ópera, ambas de mérito, que el año que viene tendrían doble. La Lema ha descubierto mucha facilidad para aprender; entró en el colegio a los doce años y ya tiene dieciocho; nada sabe de música y ya es excelente cantora. Si no se hubiera suprimido el Conservatorio, el año próximo hubiera reunido Madrid una buena compañía de ópera y se ahorrarían los dinerales que cuestan los extranjeros.⁴⁷

⁴⁶ *Correo de las Damas*, Madrid, Año II/39 (5-III-1834), p. 310.

⁴⁷ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, pp. 135-136. Sobre las cantantes Manuela Oreiro de Lema y Antonia Plañiol véase vol, II, Apéndice 4, [6].

Piermarini viajó de Madrid a París, donde se estableció temporalmente como maestro de canto, contando entre sus alumnos con Antonia Campos (que ya había estudiado con él en el Conservatorio de Madrid) y Rosine Laborde (1824-1927), que con el tiempo sería una destacada profesora de canto; hacia 1840 se publicó en París su tratado *Cours de Chant*. La vinculación de Piermarini con el conservatorio madrileño continuó, como demuestra la presencia de varios ejemplares de su método de canto en dicho centro. Además, en 1861, esta obra fue adoptada como texto oficial del Conservatorio, según se indica en el capítulo III, artículo 22, de las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. Más tarde, se publicó en París *6 grandes vocalises pour voix de soprano* (sin fecha) que complementaban el *Cours de chant*; y, en 1856, *Analyse explicative de mon cours de chant*.⁴⁸

Se desconoce la fecha exacta del fallecimiento de Piermarini, aunque gracias a una carta escrita por Ventura de la Vega a su esposa María Manuela Oreiro de Lema, fechada el 21 de mayo de 1853 y en la que le comenta una visita reciente de Piermarini, se deduce que éste murió después de dicha fecha. Según la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Piermarini “dejó gran número de composiciones inéditas, entre ellas una ópera titulada *El viejo de la montaña*, de la cual también escribió la letra”.⁴⁹ Como compositor destaca su cantata a cuatro voces *La pace fra la virtù e la bellezza* “composta e dedicata a S.A.R. D^a. M^a Luisa Carlotta in occasione del fausto Imeio tra S.M.C. e la augusta di lei sorella D^a. M^a Cristina di Borbone” y la ópera en un acto *Carlotta di Borbón, Infanta di Spagna*.

1.3.1.2. *Cours de chant* (ca. 1840-43) de Francesco Piermarini

Piermarini se instaló en París a finales de 1838 continuando la labor pedagógica que había iniciado en el conservatorio madrileño. Su interés por la enseñanza del canto le indujo a escribir un método vocal de carácter teórico-práctico, que se publicó entre 1840 y 1843 bajo el título de *Cours de chant ou Méthode progressive et complete divisée en deux parties et spéciale pour l'Etude de tout ce qui concerne la partie*

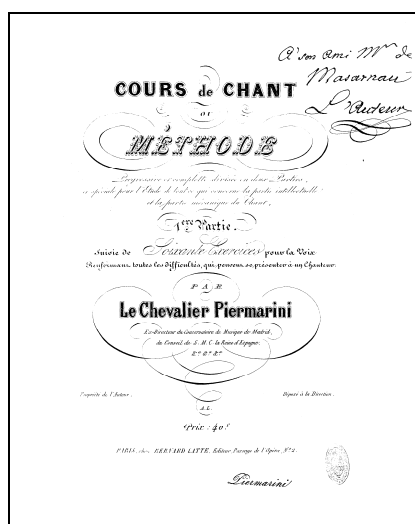
⁴⁸ Francesco Piermarini, *Analyse explicative de mon cours de chant* (Paris: impronta de N. Chaix, 1856).

⁴⁹ *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo 44, p.778.

intellectuelle et la partie mécanique du chant; véase Figura III.1.⁵⁰ Piermarini ya había escrito antes otro método de canto que empleó en sus clases durante sus años de estancia en Madrid como director y maestro de canto. En el mes de abril de 1843, Piermarini remitió una instancia al Conservatorio de Madrid solicitando la devolución del método de vocalización que compuso y utilizó en dicho centro, así como “una Real Orden para que se le asegure la propiedad a su método de canto”. El 7 de mayo del mismo año se le contestó por carta lo siguiente:

Con devolución de la adjunta instancia de D. Fran.^{co} Piermarini pongo en conocim.^{to} de V.E. que según he averiguado es cierto que durante el tiempo en que dicho Piermarini fue director maestro de canto de este Conservatorio nacional enseñó por su método de vocalización con los más felices resultados; pero sin duda debió recogerlo a su separación de dicho destino pues no se halla entre la Música de pertenencia del Establecim.^{to}. En cuanto a la concesión de gracia que solicita la creo muy justa así como todas las que conduzcan a hacer que sea respetada la propiedad.⁵¹

Figura III.1 Portada de *Cours de chant* (ca. 1843) de Francesco Piermarini.



⁵⁰ Francesco Piermarini, *Cours de chant ou Méthode progressive et complete divisée en deux parties et spéciale pour l'Etude de tout ce qui concerne la partie intellectuelle et la partie mécanique du chant* (Paris: Bernard Latte éditeur, ca. 1843). En esta edición no aparece el año de publicación, sin embargo, la base de datos del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español dice: “el ed[itor] Bernard Latte ejerce en el Passage de l'Opera entre 1833 y 1850 según Devriès-Lesure”.

⁵¹ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 4-89.

Cours de chant es un método práctico dividido en dos partes, con una breve introducción teórica. Según se manifiesta en la portada, la primera parte va seguida de “sesenta ejercicios para la voz reformando todas las dificultades, que se pueden presentar a un cantante”.⁵² A estos sesenta ejercicios de canto o vocalizaciones le siguen “60 Exercices préparatoires aux grandes études de la 2.^{me} Partie”. Este método, estaba dirigido especialmente para las voces femeninas, pues el propio Piermarini afirma que para las voces de tenor y bajo “me propongo publicar un anexo a esta obra que les será útil; para el resto, mi curso de canto será suficiente, teniendo cuidado de adaptarla mediante el transporte al registro de cada voz”.⁵³

Piermarini comienza su método exponiendo unas “ideas generales sobre el canto”, en las que analiza los siguientes aspectos: 1) importancia de los estudios; 2) cualidades del cantante: voz, arte y genio; y 3) de la educación musical. Para el autor, el objetivo de esta obra pedagógica es conseguir que la voz “gane todos los días en fuerza, en soltura y en extensión”.

1) Importancia de los estudios. En este apartado, Piermarini parte de la siguiente realidad “el arte del canto se encuentra en nuestros días en un estado de decadencia completa” y considera que esta situación es consecuencia de “la ausencia de estudios serios y completos”.⁵⁴ El autor concluye que “el estudio del canto debería ser impuesto a los cantantes, en principio, pero también a los compositores, a los instrumentistas y, en definitiva, a todos aquellos que están consagrados a la música”.⁵⁵

2) Cualidades del cantante: la voz, el arte y el genio.

⁵² Piermarini, *Cours de chant*, portada: “suivie de soixante exercices por la voix reufermant [sic] toutes les difficulté, qui peuvent se présenter à un Chanteur”.

⁵³ Piermarini, *Cours de chant*, “Idées générales sur le chant” [p. 2]: “Je me propose de publier une addition à cel ouvrage qui leer sera progre; pour le reste, mon tours de chant sera suffisant, en ayant soin de l’adapter par la transposition au registre de chaque voix”.

⁵⁴ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 1]: “l’art du chant est de nos jours dans un état de décadence complète. [...] elle est toute entière dans l’absence d’études sérieuses et complètes”.

⁵⁵ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 1]: “l’étude du chant devrait être imposée aux chanteurs, d’abórd, puis aux compòsiteurs, aux instrumentistes, a tous ceux enfin qui se sont voués à la musique”.

La voz.

El autor propone el siguiente cuadro relativo a la extensión idónea para los diferentes tipos vocales: “no digo que deban permanecer siempre en estos límites, afirmo solamente que esta octava es el carácter y una especie de centro de gravedad de la escala vocal. [...] La voz debe siempre ser trabajada en toda su extensión”⁵⁶; véase Figura III. 2.

Figura III. 2 Piermarini, *Cours de chant* (ca.1843), “Idées générales sur le chant” [p. 1].⁵⁷

The diagram consists of five staves of musical notation, each with a label to its left. The first staff is for Soprano, showing a range from G4 to G5. The second is for Contralto, from C4 to C5. The third is for Tenor, from G3 to G4. The fourth is for Basse, from C3 to C4. The fifth staff shows the relative positions of Mezzo Soprano and Bariton, with the Mezzo Soprano range starting a third below the Soprano and the Bariton range starting a third below the Tenor. The notes are labeled with their solfège names: SOL, UT, and DO.

Dependiendo del tipo vocal, Piermarini recomienda diferentes modos para su educación. En cuanto a las voces masculinas, la voz de bajo es “aquella que presenta menos inconvenientes para conducir, es bastante la tarea de aumentar la fuerza y la extensión, dándole al mismo tiempo flexibilidad”.⁵⁸ La voz de tenor “es la más difícil, hace falta [...] prestarle especial cuidado a la formación, al desarrollo, a la unión de los registros de pecho, voz mixta y cabeza”.⁵⁹ Respecto al tratamiento vocal de las voces femeninas, según el autor “basta con trabajarlas en su extensión entera, de velar por que adquieran fuerza en las notas graves, y se verán los mismos progresos en los otros

⁵⁶ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 2]: “je ne dis pas qu’elles doivent rester toujours dans ces limites, j’affirme seulement que cette octave est le caractère et comme le centre de gravité de l’échelle vocale. [...] La voix doit toujours être travaillée dans toute son étendue”.

⁵⁷ “La Soprano es la voz que puede sin cansancio cantar del sol al sol. La Contralto del do al do. El Tenor del sol al sol. El Bajo del do al do. La Mezzo Soprano tiene una tercera por debajo del Soprano. El Barítono tiene una tercera por debajo del Tenor”.

⁵⁸ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 2]: “celle qui présente le moins d’inconvénients à conduire, c’est assez que de tâcher d’en augmenter la force et l’étendue, en lui donnant en même temps de la souplesse”.

⁵⁹ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 2]: “est la plus difficile ; il faut [...] donner des soins tout particuliers à la formation, au développement, à l’union des registres de poitrine, de voix mixte et de tête”.

registros de la voz, particularmente en la voz mixta que es de una gran importancia para obtener la unión entre ambas”.⁶⁰ Resultan especialmente interesantes, los consejos que ofrece desde su propia experiencia docente para lograr la perfecta soldadura de los registros de la voz.

Pero es necesario que este trabajo sea hecho con gran circunspección, nada de esfuerzos, nada de cansancio, nada de abuso en el tiempo y la frecuencia de las horas de trabajo. Que no se pierda de vista que el órgano vocal es sólido y ágil, pero delicado; con miramientos se llegará a un éxito total. Podría citar como ejemplos, resultados que yo mismo he obtenido en la carrera de la enseñanza. Haciendo hacer a mis alumnos emisiones de voz tenida de la nota más grave hasta la décimo-segunda en altura, he logrado para un Soprano que al principio no me había dado en el registro grave más que sonidos de cabeza débiles y defectuosos, después de haber transportado varias veces la gama de estos sonidos, hacer que adquiriera una extensión superior del *sol* en bajo hasta el *contra re*; esta voz no había hecho en su origen más que del *do* bajo al *sol* alto.⁶¹

Como conclusión a este apartado sobre la voz, Piermarini recomienda que se trabaje la voz por las mañanas, al levantarse “entonces se encuentra, es verdad, más dificultades, pero al cabo de un instante el sueño desaparece y el trabajo es eminentemente aprovechable”⁶² y añade que no se debe vocalizar más de dos hora y media al día, en tres o cuatro sesiones, siempre atendiendo a la prudencia.

⁶⁰ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 2]: “il suffit, tout en les travaillant dans leur étendue entière, de veiller à ce qu’elles acquièrent de la force dans les notes graves, et l’on verra les mêmes progrès dans les autres registres de la voix, particulièrement dans la voix mixte qui est d’une si grande importance pour en obtenir l’union”.

⁶¹ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 2]: “Mais il faut que ce travail soit fait avec la plus grande circonspection; point d’efforts, point de fatigue, point d’abus dans le temps et la fréquence des heures de travail. Qu’on ne perde pas de vue que l’organe vocal est solide et souple, mais délicat; avec des ménagements on arrivera à un plein succès. Je pourrais citer comme exemples, des résultats que j’ai obtenus moi-même dans la carrière de l’enseignement. En faisant faire à mon élève des émissions de voix tenue des la note la plus grave jusqu’à la 12^e en haut, je suis arrivé pour un Soprano, qui d’abord ne m’avait donné dans le registre grave que des sons de tête maigres et défectueux, après avoir transposé plusieurs fois la gamme de ces sons, à lui faire acquérir une étendue superbe du *Sol* en bas jusqu’au *contre ré*; cette voix n’avait au plus dans l’origine que la portée de l’*Ut* en bas au *Sol* en haut”.

⁶² Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 2]: “alors on trouve, il est vrai, plus de difficultés; mais au bout d’un instant le voile disparaît et le travail est éminemment profitable”.

El arte.

Piermarini asegura que “el gran secreto del arte del canto es la *manera de frasear*”, para cuyo logro se requiere de un perfecto control respiratorio. Una melodía es “un verdadero discurso con sus periodos y sus miembros de frase; la respiración en ellos es como la ortografía, no hay más que una regla, respirar a cada miembro de frase”.⁶³

El genio.

[Genio es] ese don del Cielo que no se adquiere, ese privilegio con el que nacen algunos, fuego sagrado que sólo tiene su hogar en ciertas almas de élite. No se adquiere, se desarrolla, se dirige; y es sobretodo cuando está fuerte gracias a todos los recursos del arte, cuando ha vencido todas las dificultades, derribado todos los obstáculos de los largos y penosos estudios, cuando se muestra en el gran día y en toda su entrañable belleza. Es necesaria para el genio esta convicción de su fuerza; no la deberá más que a un trabajo constante y bien dirigido.⁶⁴

- 3) De la educación musical. En este apartado, Piermarini critica severamente la situación en la que se encuentra la enseñanza del canto en Francia afirmando que:

Después de algunos meses de estudio, dedicados casi la mitad del tiempo a adquirir las nociones de solfeo, o bien a lecciones de anatomía que se han introducido desde hace tiempo en la mayor parte de los métodos, como si el alumno tuviera necesidad de conocer la conformación de su gástrico, o la pianista de sus dedos, después de estos meses, les metemos por los ojos partituras que ellos aprenden por sentimiento, que declaman más o menos fuerte, más o menos bien, y después se les entrena sobre una escena lírica. Unos acaban convenciéndose de la imposibilidad de sus medios, los otros a romper una voz que el trabajo, el hábito y el tiempo no han rendido apropiadamente.⁶⁵

⁶³ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [pp. 2-3]: “un véritable discours avec ses périodes et ses membres de phrases; la respiration en est comme l’orthographe; il n’y a pour cela qu’une règle, c’est de respirer à chaque membre de phrase”.

⁶⁴ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 3]: “c’est ce don du Ciel qu’on n’acquiert pas, ce privilège avec lequel naissent certaines organisations, feu sacré qui n’a son foyer que dans quelques âmes d’élite. On ne l’acquiert pas, on le développe, on le dirige; et c’est surtout lorsqu’il est fort de toutes les ressources de l’art, lorsqu’il a vaincu toutes les difficultés, renversé tous les obstacles des longues et pénibles études, qu’il se montre au grand jour et dans toute son entraînante beauté. Il faut au génie cette conviction de sa force; il ne la devra qu’à un travail soutenu et bien dirigé”.

⁶⁵ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 3]: “Après quelques mois d’étude, consacrés encore la moitié du temps à acquérir les notions de solfège, ou bien encore à des leçons d’anatomie qui se sont introduites depuis quelque temps dans la plupart des méthodes, comme si l’élève

A través de su *Cours de chant*, Piermarini quiere aportar una nueva visión de la enseñanza del canto, basada en el trabajo constante. Su obra “es fruto de la experiencia, los largos estudios, y sobretudo (me atrevo a decir) la expresión de una convicción franca y sincera”.⁶⁶ Tras exponer estas ideas generales relativas al canto, Piermarini brinda al lector unos consejos sobre técnica vocal, partiendo de la siguiente teoría: “es necesario comenzar el estudio del Canto por lo más difícil y fatigante, como el desarrollo de la voz de pecho, la unión de los registros, la manera correcta de respirar, la pose de la voz y de la figura”.⁶⁷ El autor otorga mucha importancia a la postura y al gesto que debe adoptar el alumno antes de disponerse a cantar y afirma que:

Debe pensar en colocar correctamente su fisonomía, a otorgar a su rostro un aire gracioso y digno al mismo tiempo, sin exageración, sin contracción, sin violencia, la cabeza un tanto elevada, la boca abierta a lo largo para poder decir cómodamente *A*. El cuerpo debe estar derecho y apoyado sobre las caderas.⁶⁸

Piermarini recomienda vocalizar y cantar delante de un espejo para lograr la mayor naturalidad del gesto. Para el autor el aprendizaje de una correcta respiración es esencial en la instrucción del canto, por lo que en todos los ejercicios del método se indica con la vocal “a” el momento en el que el discípulo debe aspirar. Atendiendo a la fecha de publicación de *Cours de chant*, resulta lógico que Piermarini sostenga una respiración alta o clavicular y no diafragmática:

avait besoin de connaître la conformation e son gosier, pas plus que le pianiste celle de ses doigts, après ces quelques mois, onmet sous les yeux des élèves, des partitions qu'ils apprennent par coeur, qu'ils déclament plus ou moins fort, plus ou moins bien, et puis on les traîne sur une scène lyrique; les uns viennent s'y convaincre de l'impuissance de leurs moyens, les autres y briser une voix que le travail, que l'habitude, le temps n'ont rendu propre à un labeur si pénible”.

⁶⁶ Piermarini, *Cours de chant*, Idées générales sur le chant [p. 3]: “il est le fruit de l'expérience, de longues études, et surtout (j'ose le dire) l'expression d'une conviction franche et sincère”.

⁶⁷ Piermarini, *Cours de chant*, Avertissements: “Comme il faut commencer l'étude du Chant par la chose la plus pénible et la plus fatigante, telle que le développement de la voix de poitrine, l'union des registres, la bonne manière de respirer la pose enfin de la voix et de la figure”.

⁶⁸ Piermarini, *Cours de chant*, Avertissements: “l'élève doit songer à bien poser sa physionomie, à donner à son visage un air gracieux et digne en même temps, sans exagération, sans contraction, sans violence, la tête un peu élevée, la bouche ouverte au large, pour pouvoir dire aisément *A*. Le corp doit être droit et appuyé sur les hanches”.

[El alumno] debe habituarse a tomar aliento llenando su pecho de aire, sin esfuerzos. El movimiento que se hace para recibir el aire se llama *aspiración*. El movimiento contrario se llama *respiración*. Para que la aspiración sea entera hay que hacer dos cosas a la vez: *aspirar y atacar el sonido*. Sin embargo, como no se tiene siempre el tiempo suficiente de aspirar completamente, es necesario habituarse a tomar también pequeñas aspiraciones. Comenzaremos haciendo emisiones de voz sobre la vocal *A*, sosteniendo el sonido un compás entero, y aspirando a cada compás.⁶⁹

El proceso que el alumno ha de seguir para el estudio de este método es el siguiente: primero se cantarán los ejercicios con el nombre de las notas, para practicar una “pronunciación franca y clara” y finalmente se entonarán con las vocales. Piermarini recomienda ejercitar y dominar la clave de sol y después pasar a la clave de Do. Un recurso vocal muy empleado en la primera mitad del siglo XIX era el portamento de la voz (“port de voix”), que el autor estima como “un atractivo de gran efecto, particularmente en los cantos dulces y apasionados; pero, si se abusa de ellos, se hacen insoportables y monótonos”.⁷⁰ Una voz flexible permite una mayor destreza y agilidad vocal en la realización de los adornos y otras habilidades técnicas, evitando la monotonía que es “el principal escollo del canto”: Piermarini propone las siguientes normas para amenizar con la voz la línea melódica:

1. En las escalas ascendentes, en general en todas las progresiones ascendentes, aumente la fuerza de la voz.
2. En las escalas y frases descendentes, disminuya la fuerza de la voz.
3. En las *appoggiatures* fuerce la nota superior.
4. En los *gruppetti* apoye la primera de las pequeñas notas.
5. En las notas sincopadas apoye la primera mitad de la nota.
6. Ataque en ocasiones el “trille” con fuerza, disminúyalo e hínchelo enseguida.⁷¹

⁶⁹ Piermarini, *Cours de chant*, Avertissements: “Il doit s’habituer à prendre haleine en remplissant sa poitrine d’air, sans efforts. Le mouvement que l’on fait pour recueillir l’air s’appelle *aspiration*. Le mouvement contraire s’appelle *respiration*. Pour que l’aspiration soit entière il faut faire deux choses à la fois: *aspirer et attaquer le son*. Cependant, comme on n’a pas toujours le temps d’aspirer complètement, il faut s’habituer à prendre aussi de petites aspirations. On commencera à faire des émissions de voix sur la voyelle *A*, en soutenant le son une mesure entière, et en aspirant à chaque mesure”.

⁷⁰ Piermarini, *Cours de chant*, Avertissements: “Le port de voix est un agrément d’un grand effet particulièrement dans les chants doux et passionnés; mais, si on en abuse, il devient insupportable et monotone”.

⁷¹ Piermarini, *Cours de chant*, Avertissements: “1° Dans les gammes montantes, en général dans toutes les progressions ascendantes, augmentez la force de la voix; 2° Dans les gammes et phrases descendantes, diminuez la force de la voix; 3° Dans les *appoggiatures* forcez la note supérieure; 4° Dans les *gruppetti*

Como colofón a la sección teórica del *Cours de chant*, Piermarini añade estos otros consejos a todos aquellos que quieran aprender canto:

- El sonido deber ser atacado con pureza y precisión.
- El mejor momento para estudiar es por la mañana al levantarse.
- No se debe trabajar más de dos horas y media por día en tres o cuatro sesiones.
- Estudiando es muy importante escucharse con mucha atención puesto que la correcta emisión de la voz depende de la correcta pronunciación de las vocales.
- En los pasajes que se resisten a la voz, es necesario observar cual es la nota que falta, y apoyarla aumentando la fuerza.
- El alumno debe guardarse tanto como pueda de interrumpir sus estudios; la perseverancia es una garantía del éxito.⁷²

La sección práctica de este método constituye casi la totalidad de la obra y está dividida en dos partes. Cada una de esas dos partes contiene sesenta ejercicios o vocalizaciones para voz y piano, que de forma gradual plantean diversas dificultades técnicas (véase Figura III.3). Los acompañamientos de los ejercicios son sencillos con la finalidad de que “el profesor pueda observar más al alumno”.

Figura III. 3 Piermarini, *Cours de chant* (ca.1843), p. 149: ejercicio nº60.



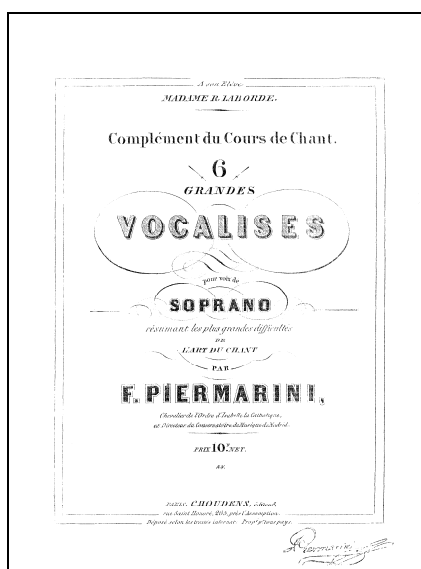
appuyez la première des petites notes; 5° Dans les notes syncopées appuyez la première moitié de la note; 6° Attaquez quelquefois le trille avec force, diminuez-le et enflez-le ensuite”.

⁷² Piermarini, *Cours de chant*, Avertissements: “Le son doit être attaqué avec pureté et justesse. [...] Le moment le plus favorable pour étudier c’est le matin en se levant. On ne doit pas travailler plus de deux heures et demi par jour en trois ou quatre reprises. En étudiant il est très important de s’écouter avec beaucoup d’attention, puisque la bonne émission de la voix dépend de la bonne prononciation des voyelles. Dans les passages qui résistent à la voix, il faut observer quelle est la note qui manque, el appuyer sur celle-là en augmentant la force. L’élève doit se garder autant que possible d’interrompre ses études; la persévérance est une garantie de succès”.

Cours de chant fue un método que gozó de prestigio en el Conservatorio de Madrid y que estuvo en circulación por las principales ciudades europeas.

Años más tarde, Piermarini publicó en París *6 grandes vocalises pour voix de soprano*⁷³ como complemento al *Cours de chant* (véase Figura III.4). Como evidencia su título, es en su totalidad un método práctico “rèsumant les plus grandes difficultés de l’art du chant”. *6 grandes vocalises* fue empleado como material pedagógico en el conservatorio madrileño. Por último, en 1856 se editó en París su obra *Analyse explicative de mon cours de chant*.⁷⁴

Figura III. 4 Portada de *6 grandes vocalises pour voix de soprano* (s.d.) de Francesco Piermarini.



Discípulos de Francesco Piermarini.

A lo largo de sus dos años de estancia en el conservatorio como maestro de canto, Piermarini se ocupó de la formación vocal de numerosos alumnos y alumnas. El Programa de los exámenes públicos celebrados en el Conservatorio en diciembre de 1831 presenta una relación de todos los discípulos que estaban matriculados en la clase de canto con Piermarini, algunos de los cuales se dedicaron profesionalmente al canto; véase Tabla III. 4.

⁷³ Francesco Piermarini, *6 grandes vocalises pour voix de soprano* (París: Choudens, éditeur, s.d.).

⁷⁴ Francesco Piermarini, *Analyse explicative de mon cours de chant* (Paris: impr. de N. Chaix, 1856).

Tabla III. 4. Alumnos de Francesco Piermarini.⁷⁵

Alumnos	Alumnas
Juan Gil	Dolores García
Narciso Téllez	Florentina Martínez Campos
José María Aguirre	Ana López
Mariano Joaquín Martín (¿-1890)	María Manuela Oreiro Lema de Vega (1818-1854)
Antonio Capo González (1817-1870)	Antonio Álvarez
Tomás Montoso	María Carmona
José Oreiro Lema	Antonia Plañol [Plañiol]
Manuel Martínez	María Teresa Viñas
Luis Rodríguez Cepeda	Dolores Carretero
Ángel León	Micaela Villó
Rafael Galán	Josefa Pieri de Villar
Juan Nepomuceno Retes	Escolástica Algobia
Francisco Bernareggi	Nicasia Picón
Carlos José Sentiel	Manuela [Cristina] Villó
Francisco Calvet [Calvete] y Granados (1813-1872)	Manuela Munné
Cayetano García	
Ignacio Hernández	
Manuel Pascual	
Joaquín Reguer	

Evidentemente, este listado solo refleja una mínima parte de los cantantes que se formaron vocalmente con Piermarini, a los que habría que añadir la cantante de ascendencia peruana Dolores Benavides Bravo, que estudió con el maestro italiano durante su estancia en París.⁷⁶

Francesco Piermarini, que se había formado en la tradicional escuela italiana de canto, otorgaba mucha importancia a la práctica vocal y a que sus discípulos cantaran desde el principio ante un público, lo que se pone de manifiesto en las numerosas representaciones y montajes de óperas que dirigió en el Conservatorio, así como en la siguiente noticia publicada en el periódico *El Español* en 1835:

⁷⁵ Datos obtenidos del *Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta Protectora D^a María Cristina de Borbón, Reina amadísima de España, en los días 11, 12, 13, 14 y 15 de Diciembre, dando principio a las once de la mañana* (Madrid: Imprenta de Repullés, diciembre de 1831), pp. 6-7.

⁷⁶ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Francesco Piermarini en vol. II, Apéndice 4 [5].

Sabemos positivamente que el director y los alumnos del Conservatorio María Cristina tratan de dar algunas funciones de canto en uno de los teatros de esta corte con el laudable objeto de contribuir a los gastos que ocasiona la guerra actual. El señor Piermarini se ha convenido ya con la empresa de teatros, [...]. El público tendrá ocasión de ver los adelantos que los alumnos tienen hechos en el conservatorio, y por ellos conjeturar que se puede reportar del establecimiento.⁷⁷

1.3.2. Felipe Celli, Basilio Basili, Ángel Inzenga y Giorgio Ronconi

1.3.2.1. Felipe [Filippo] Celli (1782-1856)

El 10 de diciembre de 1833 Felipe Celli fue nombrado maestro de canto, sucediendo a Francesco Piermarini. Celli, que nació en Roma en 1782 y procedía de una familia noble, desarrolló una destacada carrera operística como cantante bufo que compaginó con la actividad compositiva.⁷⁸ Tras estar al servicio del Rey de Baviera, abrió una escuela de canto en Bolonia en torno a 1823, hasta su partida hacia España en 1833, sucediéndole en su puesto Domenico Ronconi. Su prestigio como compositor de música vocal, así como probablemente la tendencia de Piermarini (director del Conservatorio de Madrid), a escoger maestros de canto italianos, le abrió las puertas del conservatorio madrileño. Sin embargo, apenas estuvo un año desempeñando la labor docente en dicho centro, ya que cesó por renuncia el 21 de noviembre de 1834. Tras permanecer cuatro años en España, Celli regresó a Bolonia; más tarde viajó a Milán y se instaló en Londres, donde ejerció la docencia del canto, aunque según Fargas y Soler “estaba poco contento de su posición”.⁷⁹ Desde Londres intentó trasladarse a Bruselas para, con el apoyo de Fétis, ser profesor de canto del conservatorio, lo que finalmente no fue posible. Filippo Celli falleció en Londres el 21 de agosto de 1856, dejando inéditos un *Tedeum*, varios solfeos, arias y romanzas.

⁷⁷ *El Español*, 9-11-1835, nº 9; citado por José Luis Molina Martínez y María Belén Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 39.

⁷⁸ Sobre Filippo Celli, véase Francesco Regli, “Celli, Filippo”, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. Che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860* (Torino: Coi Tipi di Enrico Dalmazzo, 1860), p. 124; y “Celli, Filippo”, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, 8 vols. (Dir. Alberto Basso) (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1985), vol.II, p. 170.

⁷⁹ Fargas y Soler, *Biografías de los músicos*, p. 380.

De Celli destacan, como compositor, las siguientes arias y romanzas: *Aldobrando*, *La Fragoletta*, *Lina*, *Serenate romance*, *Il gondoliero fortunato*; los duos para soprano y contralto: *L'estasi amorosa*, *L'invito amoroso*, *La Luna* e *Il timore*; las óperas: *Dritto e rovescio*, *Il Corsaro, ossia un maestro di cappella in Marocco*, *Amalia e Palmer* (considerada su mejor ópera), *L'amore muto*, *Il poeta al cimento*, *La Secchia rapita* y *Emma di Resburgo*.

A pesar de que los datos sobre su biografía no son en ocasiones precisos, algunas informaciones apuntan a que tras su cese como profesor de canto en el conservatorio, se instaló en París, donde impartió lecciones de canto; entre sus alumnos se encontraba el compositor Rafael Hernando, al que dio clase entre 1843 y 1848. A lo largo de su carrera como docente del canto, Felipe Celli tuvo muchos discípulos, algunos de los cuales desarrollaron una exitosa carrera profesional, como la famosa soprano italiana Giulia Grissi (1811-1869), la mezzosoprano inglesa Emma Albertazzi (1814-1847) y el tenor Antonio Poggi. En concreto, la Albertazzi (que tomó su apellido de su marido que era un abogado italiano) recibió sus primeras lecciones de canto del maestro Michele Costa (1806-1884) y años más tarde fue Felipe Celli quien se encargó de “completar su formación vocal, y la hizo hacer severos ejercicios de vocalización por espacio de un año”.⁸⁰

1.3.2.2. Basilio Basili (1803-1895)

Compositor, director de orquesta, tenor y maestro de canto italiano, nació en Macerata (Italia) en 1803.⁸¹ Hijo del compositor Francesco Basili (1767-1850), Basilio recibió una amplia formación musical y vocal, dedicándose profesionalmente al canto. Debutó en Ferrara, en 1826 cantó en Brasil y en 1827 llegó a Madrid contratado como primer tenor por el Teatro de la Cruz para representar el papel protagonista en el *Otello* de Rossini, junto a la famosa soprano Marieta Albini, al parecer sin mucho éxito, tal y como relata Peña y Goñi: “Basili era un mal tenor italiano que debutó cantando el *Otello* [...]. Hizo fiasco y se vio obligado a romper su escritura. Desechado como cantante, probó sus fuerzas en el terreno de la composición”.⁸² Abandonada su carrera

⁸⁰ Fargas y Soler, *Biografías de los músicos*, p. 19.

⁸¹ Sobre Basilio Basili, véase Andrés Ruiz Tarazona, “Basili, Basilio”. *DMEH*, vol. 2, p. 281.

⁸² Peña y Goñi, *La ópera española*, p. 150.

de cantante debido a una enfermedad, el 24 de abril de 1835 fue nombrado profesor de canto del Conservatorio de Madrid, puesto en el que sólo permaneció hasta junio de ese mismo año, centrándose después en la actividad compositiva.

A pesar de su condición de extranjero, Basili fue un ferviente defensor de la creación de la ópera en España, por lo que en 1847 formó parte, junto a Hilarión Eslava, Eduardo Vélaz de Medrano, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Mariano Martín, Francisco Salas, Joaquín Gaztambide y Baltasar Saldoni, de una Sociedad llamada España Musical que tenía por objeto establecer la ópera española “a cuyo fin se formó una numerosa lista de cantantes que había aptos en aquella fecha para cantar la ópera nacional, que no llegó a plantearse por causas que no son de este lugar”.⁸³ Entre sus obras destacan: la ópera bufa *Il carrozzino da vendere* (transformada más tarde en zarzuela), la ópera andaluza *El contrabandista* y las zarzuelas *La novia y el concierto*, *El recluta*, *El ventorrillo de Crespo*, *Los solitarios*, *La pendencia* y *El diablo predicador*.

Basili contrajo matrimonio con la actriz Teodora Lamadrid, con la que permaneció en España, dedicado a impartir lecciones de canto. En 1877, Basili “se estableció en Buenos Aires, invitado por la Comisión de la Escuela de Música de la Provincia, donde fue nombrado profesor de canto. Daba también lecciones de piano”.⁸⁴ En 1885 se instaló en Nueva York, falleciendo en 1895.

Discípulos de Basilio Basili.

Durante su estancia en Madrid, Basilio Basili impartió clases de canto de forma continuada, contándose entre sus discípulos: José Echevarría, José González Orejuela, Manuel Muñoz y Cabiado, Joaquín Gracia y Abadía, Andrés Micó y José Juan Santesteban. También se puede citar a Manuel Sanz de Terroba, que recibió los consejos de Basili, aunque en realidad fue discípulo de Iradier. En Buenos Aires tuvo como alumnos al pianista Dafne Zenón Rolón (1856-1902), Daniel Guido y a la soprano de origen italiano Regina Fontana.⁸⁵

⁸³ Peña y Goñi, *La ópera española*, p. 306.

⁸⁴ Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello, *Diccionario biográfico italo-argentino* (Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1976), p. 92.

⁸⁵ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Basilio Basili en vol. II, Apéndice 4, [6].

1.3.2.3. Ángel [Angelo] Inzenga (fin. s.XVIII- d. 1860)

El compositor y maestro de canto de origen napolitano Ángel Inzenga se asentó en España donde desarrolló su carrera musical.⁸⁶ El 19 de agosto de 1819 solicitó la plaza de maestro de música de la Real Cámara indicando en la instancia que el anterior maestro Carlos Marinelli “se halla en estado de pedir su retiro”. En 1824 requirió el puesto de maestro compositor de la Real Capilla, que le fue denegado de oficio. Inzenga se dedicó a la composición y a la docencia, siendo nombrado maestro de canto del Conservatorio de Madrid el 13 de octubre de 1851. Permaneció en dicho puesto hasta el 27 de febrero de 1860, fecha en la que cesó por jubilación; de hecho, un mes antes, Ángel Inzenga había solicitado dicha jubilación debido a su “quebrantado estado de salud”. Al mismo tiempo, solicitaba que la plaza de profesor de canto que iba a dejar vacante fuera concedida a su hijo José Inzenga, que también se dedicaba a la enseñanza del canto.

Creo asimismo que en observación a lo que establece el artículo 28 del Reglamento Orgánico Provincial, podrá agraciarse con la plaza que en tal caso quedará vacante, a D. José Inzenga, profesor supernumerario de este Establecimiento, y joven de suma aplicación y notorios conocimientos en el arte, la cual sería una muestra de la consideración debida a su padre, por los servicios que ha prestado en su larga y distinguida carrera.⁸⁷

Ángel Inzenga contrajo matrimonio con la cantante Felicia Castellanos (†1871), “que tomaba parte en las principales reuniones filarmónicas que se efectuaban en Madrid”.⁸⁸

Discípulos de Ángel Inzenga.

Algunos de los discípulos de Ángel Inzenga alcanzaron un gran renombre como: Emilia Villanova y González de Colomer, Matilde Ortoneda y Torrens, Encarnación Ganoso, Rosario Huete, Cristofani y Mastard, María del Carmen Benavides y Bravo, y su hijo José Inzenga Castellanos al que transmitió todos sus conocimientos sobre la enseñanza del canto.⁸⁹

⁸⁶ Sobre Ángel Inzenga, véase Ramón Sobrino, “Inzenga, Ángel [Angelo]”, *DMEH*, vol. 6, p. 441.

⁸⁷ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 13.

⁸⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 48.

⁸⁹ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Ángel Inzenga en vol. II, Apéndice 4, [7].

1.3.2.4. Giorgio Ronconi (1810-1890): La Escuela de Canto y Declamación de Isabel II en Granada e *Il Barítono Moderno*

El barítono y maestro de canto Giorgio Ronconi nació en Milán el 6 de agosto de 1810; véase Figura III.5.⁹⁰ Comenzó los estudios de canto con su padre, el tenor Domenico Ronconi (1772-1839), debutando en Pavia con la *Straniera* de Bellini. Los éxitos en escena fueron continuos con títulos como: *Il furioso all'isola di S. Domingo*, *Torquato Tasso*, *Il Campanello*, *Pia de'Tolomei*, *Maria di Rudenz*, *Maria Padilla* y *Maria di Rohan* de Donizetti, *Nabucco*, *Ernani*, *I due Foscari* y *Rigoletto* de Verdi. En 1839 cantó en el Teatro alla Scala de Milán el rol de Lord Henry Ashton (Enrico) de la *Lucia di Lammermoor*, con gran éxito. Ronconi hizo su presentación artística en Londres en 1842 en el Her Majesty's Theatre, dando así comienzo a una brillante carrera profesional en los principales teatros europeos y americanos.

Figura III. 5. Retrato de Giorgio Ronconi (ca. 1830).⁹¹



En España, concretamente en Madrid, Giorgio Ronconi actuó en el Teatro del Circo (1845, 1846 y 1850), en el Teatro Real (temporadas de 1850-51, 1855-56 y 1874-

⁹⁰ Sobre Giorgio Ronconi véase Elizabeth Forbes (with Roger Parker), "Ronconi, Giorgio", *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008) y Thomas K. Kaufman, "Giorgio Ronconi", *Donizetti Society Journal*, V (1984), pp. 169-206 [incluye un listado cronológico de las actuaciones de Ronconi en ópera].

⁹¹ Retrato obtenido de la Biblioteca Nacional Francia, Catálogo Gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7722099w/fl.item>

75), y en el Teatro del Príncipe Alfonso en 1878. El repertorio representado en estos teatros fue: *Maria di Rohan*, *L'elixir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia* y *Linda de Chamounix* de Donizetti; *Beatrice di Tenda*, *La sonnambula* e *I Puritani* de Bellini; *Corrado de'Altamura* de Ricci; *Il Barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola* de Rossini; *Il fantasma* y *L'Orfana Savoiarda* de Persiani; y *Nabucco* de Verdi.

Giorgio Ronconi fue considerado el prototipo del barítono verdiano o *di bravura*; su voz potente y extensa en los agudos, unida a sus dotes escénicas y recitativas, lo convirtieron en uno de los grandes barítonos del siglo XIX. Un artículo publicado el 11 de septiembre de 1847 en el periódico londinense *Musical World* describía así las características vocales de Ronconi:

Su voz no es particularmente melodiosa, ni su entonación es estrictamente exacta [...] sin embargo [...] su poder es inmenso, y su amplitud extraordinaria para un barítono. En los pasajes fuertes su volumen llena el teatro como un trueno; y en las frases apasionadas, cuando el artista llega a un sol agudo, o a veces a un la, con toda su potencia, el efecto es bastante electrizante.⁹²

La dedicación de Giorgio Ronconi a la docencia del canto no parecía algo casual, pues su padre empleó gran parte de su actividad profesional a la enseñanza vocal, primero en Mónaco y más tarde en Milán, donde abrió su propia escuela de canto. Felice Ronconi (1811-1875) y Sebastiano Ronconi (1814-1900), hermanos de Giorgio, fueron maestros de canto, en especial Felice, que se consagró por entero a la labor docente, mientras que Sebastiano la compaginó con su carrera como bajo cómico o barítono.⁹³ No es de extrañar pues, que Giorgio Ronconi, tras su experiencia como primer barítono de cartel ejerciera de maestro de canto, obteniendo también en este terreno grandes logros.

⁹² *Musical World* (11-IX-1847), citado por Elizabeth Forbes y Roger Parker, "Ronconi, Giorgio", *New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols., ed. por S. Sadie (Londres: Macmillan, 1992), vol. IV, p. 35: "His voice is not particularly melodious, nor is his intonation strictly true... nevertheless... its power is immense, and its extent extraordinary for a barytone. In *forte* passages its volume fills the house like a thunder-peal; and in passionate phrases, when the artist comes out with an upper G, or sometimes an A, with all his power, the effect is quite electrical".

⁹³ Felice Ronconi escribió una obra didáctica titulada *Metodo di Canto* (ca. 1850).

El 1 de febrero de 1856, Giorgio Ronconi fue nombrado Profesor Honorario de Declamación Lírica y miembro de la Junta Consultiva del Conservatorio de Madrid, reconocimiento que se otorgaba a los profesionales de reconocido prestigio. Dicho nombramiento se le comunicó por escrito en los siguientes términos:

La Reina (q. D. g.) en atención al mérito sobresaliente de D. Jorge Ronconi, como a los servicios prestados por el mismo en la Ciudad de Granada durante la invasión del cólera morbo, ha tenido a bien en muestra de su Real aprecio nombrarle Profesor honorario de Declamación Lírica y Vocal de la Junta Consultiva del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.⁹⁴

Años más tarde, Giorgio Ronconi escogería la ciudad de Granada para la apertura de una escuela de canto, de la que él mismo se haría cargo. El propio Ronconi narraba de forma un tanto poética cómo ideó la creación de dicha escuela en el transcurso de un viaje a América:

Hace algunos años, que abandonando Europa para emprender una corta peregrinación artística al Nuevo mundo; perdido en las vastas soledades del Océano, y viendo el buque que nos conducía juguete de las olas y de los vientos, sobre los peligrosos bancos de Terranova, hice a los cielos la solemne promesa de consagrarme, si de tal riesgo me libran, a la fundación y sostenimiento de una escuela en la que se enseñara a los alumnos los maravillosos secretos de un arte, que no por estar hoy en una gran decadencia, ha dejado de ser el primero a lo ojos de todas las naciones civilizadas.

Esta promesa, hija de un propósito constante, y elevada ya por aquella terrible circunstancia a la categoría de un compromiso sagrado, era por otra parte el testimonio de agradecimiento de un artista que por el favor del público, más que por su propio merecimiento, había llegado al término de su carrera, arrullado aunque nunca envanecido por el aplauso, y debiendo a la fortuna cuantos beneficios suele dispensar, más por capricho que por justicia, esta deidad, muchas veces ingrata y casi siempre olvidadiza.⁹⁵

⁹⁴ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 10-94.

⁹⁵ Jorge Ronconi, *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II* (Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864), p. 3.

La elección de Granada como sede de la flamante Escuela de Canto de Ronconi no era casual, pues al parecer ya la había visitado con anterioridad, dejándole un grato recuerdo. Ronconi reconocía no sentirse en Granada como un extranjero y además, Ronconi destacaba “las felices disposiciones para el canto que más de una vez advertí entre sus naturales, y que desarrolladas por el estudio y la práctica, podían servir de admirable base para cimentar el magnífico edificio de mis ilusiones”.⁹⁶ Su atracción por Granada le llevó a instalarse en el Carmen de Buenavista (que después fue conocido por su nombre), donde compartía tertulias con intelectuales y artistas, miembros de la “Cuerda granadina”, entre los que se encontraban los literatos Pedro Antonio de Alarcón y Manuel del Palacio.⁹⁷

El 31 de diciembre de 1860, Giorgio Ronconi solicitó a la reina Isabel II, a través de la Directiva del Conservatorio de Madrid autorización para establecer un Conservatorio de Música en Granada.⁹⁸ La respuesta no se hizo esperar y el 28 de enero de 1861, los profesores Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Rafael Hernando y Mariano Martín, como representantes del conservatorio madrileño le contestaron con este escrito:

En cumplimiento de la orden de V.E. hemos examinado la solicitud que el eminente artista D. Jorge Ronconi dirige a S.M., y al considerar quien es el que pide, cual es el objeto de la petición, y el modo que se propone para realizarlo, nos hemos llenado de verdadera satisfacción y entusiasmo. El que pide es uno de los más célebres cantantes de Europa, y de los más competentes para dirigir la enseñanza del canto y declamación lírica [...].

Dos solas consideraciones tenemos que añadir a lo ya expuesto. La primera es que el nombre de Conservatorio de Isabel II, que desea el Sr. Ronconi podría sustituirse con el de *Escuela de Canto y Declamación de Isabel II* como más adecuado al objeto; porque aquel supone un establecimiento de enseñanza de todas las ramas del arte [...]. Fdo. Eslava, Arrieta, Hernando y Martín.⁹⁹

⁹⁶ Ronconi, *Cuatro palabras al público de Granada*, p. 3.

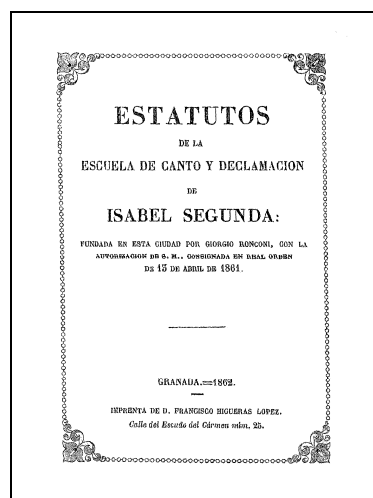
⁹⁷ Sobre la Cuerda granadina véase: Belén Vargas Liñán, *La música en la “Cuerda granadina” (1850-1854)*, Premio Manuel de Falla de Investigación Musical 2008 (Vicerrectorado de Extensión Universitaria y de Cooperación al Desarrollo, Universidad de Granada).

⁹⁸ Ronconi, Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 13-68 Dupli.

⁹⁹ Ronconi, Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 13-68 Dupli.

Lograda la autorización de la reina, Giorgio Ronconi, que se encontraba en Londres, elaboró los Estatutos de la Escuela Canto el 1 de abril de 1861, aunque se publicaron un año después (véase Figura III.6).¹⁰⁰ Finalmente, Ronconi vio cumplido su sueño de fundar la Escuela de Canto y Declamación que fue aprobada por Real Orden de 13 de abril de 1861.

Figura III.6 Portada de los *Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda* (1862) fundada por Giorgio Ronconi en Granada.



Los *Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda* contienen 39 artículos, estructurados en siete capítulos en los que se sientan las bases para la organización de dicho centro:

- Capítulo I. De la Escuela (arts. 1-2).
Condiciones para la admisión e ingreso de los alumnos en las clases (art. 3).
- Capítulo II. De las horas de las clases (arts. 4-6).
- Capítulo III. De los alumnos (arts. 7-20).
- Capítulo IV. Del Director (arts. 21-28).
- Capítulo V. Del Sub-Director (arts. 29-31).
- Capítulo VI. De los profesores (arts. 32-37).
- Capítulo VII.¹⁰¹ Adicciones (arts. 38-39).

¹⁰⁰ Ronconi, *Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda* (Granada: Imprenta de D. Francisco Higuera López, 1862).

¹⁰¹ Los *Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda* contienen una errata en la numeración de los Capítulos, ya que aparecen dos Capítulos VI, en las pp. 8 y 9.

Del análisis de dichos Estatutos se desprende que la finalidad principal de la Escuela creada y dirigida por Ronconi era la enseñanza del canto y la declamación, para lo que se ofertaban cuarenta plazas, veinte para alumnos y veinte para alumnas. El plan de estudios de las enseñanzas de canto estaba distribuido en cuatro cursos o clases:

- 1ª De Elementos de Solfeo y Vocalización.
- 2ª De Canto sobre piezas sueltas, con aplicación a las óperas que se representarán en el Teatro del Establecimiento.
- 3ª De Canto perfeccionado y Declamación.
- 4ª De Piano, en la acepción de acompañamiento.¹⁰²

La edad mínima de acceso a la Escuela de Canto era de dieciséis años para ambos sexos. Los alumnos tenían un horario distinto al de las alumnas: “para las señoras, desde las once de la mañana a las dos de la tarde; para los caballeros, desde las siete a las nueve de la tarde”.¹⁰³ Respecto a las normas que debían cumplir los alumnos, resulta curioso el control que la Escuela tenía respecto a los mismos, pues se les prohibía “tomar parte en concierto alguno, o espectáculo musical, sin obtener previamente licencia del Director”.¹⁰⁴ En los Estatutos se distinguía entre los alumnos que querían desarrollar una carrera profesional y los que eran meros aficionados al canto, por lo que el artículo 22 prevé la creación de “Escuela especial para las señoras y señores aficionados que deseen perfeccionarse en el arte del canto y Declamación”; a lo que el artículo 23 añade: “éstos podrán tomar parte en las óperas y conciertos que se den en la Escuela y tendrán derecho a asistir a las representaciones en que no tomen parte, a los exámenes generales de fin de año, y recibirán su diploma expedido por el Director, como socios honorarios”.¹⁰⁵ De nuevo, encontramos también un férreo control respecto a los que estudiaban canto como aficionados, con la intención de que no empañaran el buen nombre de la Escuela; en este sentido se establece que:

¹⁰² Ronconi, *Estatutos de la Escuela de Canto*, art. 2, p. 3.

¹⁰³ Ronconi, *Estatutos de la Escuela de Canto*, art. 5, p. 4.

¹⁰⁴ Ronconi, *Estatutos de la Escuela de Canto*, art. 11, p. 5.

¹⁰⁵ Ronconi, *Estatutos de la Escuela de Canto*, art. 22, p. 7.

Los mismos se abstendrán de cantar en público, ni ante sociedad alguna, sea el que fuere el motivo que pueda impulsarles a ello, ninguna de las piezas de música que estén estudiando en la Escuela, sin la autorización del Director; que no la dará, sino cuando les encuentre aptos para distinguirse y honrar la clase a que pertenecen.¹⁰⁶

No obstante, aquellos cantante aficionados que expresasen su voluntad de dedicarse profesionalmente al canto, debían “dar parte al Director, con objeto de que éste les enseñe un repertorio de óperas suficientes para su debut, y él mismo se encargará de recomendarles a los empresarios a fin de que puedan utilizar su talento”.¹⁰⁷

Giorgio Ronconi, que se había formado siguiendo los principios de la escuela italiana de canto, instauró en su Escuela el estudio exclusivo de música italiana de todas las épocas. Entre las funciones del Director estaba la elección de las obras de texto que se emplearían en la enseñanza del canto, aunque Ronconi no llegó a especificarlas por escrito. Los profesores de la Escuela, que eran nombrados por el Director, cobraban 6.000 reales anuales y estaban obligados a, lógicamente, dar sus clases correspondientes y asistir a los exámenes, conciertos y óperas que se organizaran en dicho centro. Ronconi añadió una última cláusula, fechada el 1 de enero de 1862 en Granada, a los Estatutos de la Escuela de Canto en la que informaba que la Escuela podía pensionar, independientemente de su procedencia, a aquellos que quisieran estudiar canto y no dispusieran de medios para ello, siempre y cuando tuvieran cualidades para el arte vocal. Respecto a lo cual, Ronconi dispuso:

Invitar a los jóvenes de ambos sexos de todas las provincias de España que desearan ingresar en esta Escuela y se encontrasen adornados de los requisitos indispensables para dedicarse a la carrera lírico-teatral y mereciesen plazas pensionadas, mientras dure su educación artística; y habiendo acudido varios, de los cuales algunos han venido de los puntos más distantes de la Península, fueron admitidos en tal concepto; disfrutaran de su pensión, y cuando terminen sus estudios y obtengan el correspondiente certificado de aptitud, con ajuste en cualquiera de los teatros de Europa o América, para lo cual hay ya nombrados agentes corresponsales en las

¹⁰⁶ Ronconi, *Estatutos de la Escuela de Canto*, art. 24, p. 7.

¹⁰⁷ Ronconi, *Estatutos de la Escuela de Canto*, art. 38, p. 10.

capitales más importantes; pondrán a disposición del Excmo. Ayuntamiento de Granada la tercera parte de sus sueldos respectivos, hasta extinguir la cantidad recibida por su pensión [...].¹⁰⁸

Constituidos los estatutos, el siguiente paso, que no estuvo exento de dificultades, era encontrar un local en el que emplazar la Escuela. Según Ronconi, la Diputación Provincial propuso al Gobierno que se concediera el edificio conocido como convento de Santo Domingo y ocupado en ese momento por el Liceo Artístico y Literario de Granada. Finalmente, la Escuela de Canto tendría su sede en el Teatro Principal de Granada (después llamado Teatro Cervantes y actualmente demolido), pues Ronconi manifestó lo siguiente:

Yo no podía aceptar esta concesión, que acaso comprometía la existencia de aquella brillante sociedad, y por eso la renuncié, solicitando en cambio del Excmo. Ayuntamiento me concediera el derecho de funcionar en el Teatro Principal, de que es propietario, una noche al mes por entonces, y dos más adelante, es decir, cuando terminara su contrato la empresa que lo tenía arrendado a sazón. Accediose con fecha 9 de enero de 1862 a mi solicitud, y desde aquel momento me creí recompensado de todos mis afanes.¹⁰⁹

La noche del 15 de febrero de 1862 tuvo lugar la solemne inauguración de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, bajo la dirección de Giorgio Ronconi, quien narró los detalles de dicha velada:

Algunos jóvenes aficionados, sin más que algunos meses de enseñanza, se presentaron delante de un público tan escogido como numeroso, y merecieron de él tan benévola acogida y tan espontánea ovación, que la utilidad de la Escuela llegó a ser artículo de fe hasta para los más incrédulos, y débil mi cuerpo para resistir el peso de tantas felicitaciones.¹¹⁰

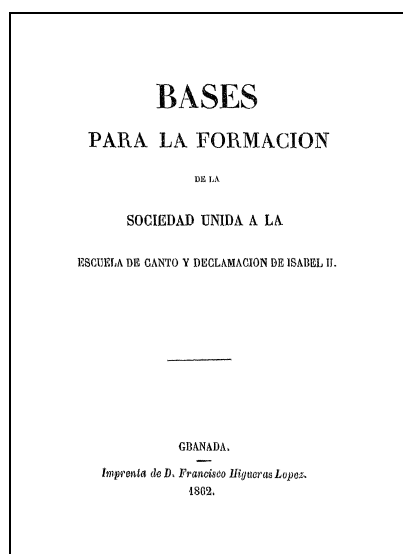
¹⁰⁸ Ronconi, *Estatutos de la Escuela de Canto*, p. 10.

¹⁰⁹ Jorge Ronconi, *Cuatro palabras al público de Granada*, p. 4.

¹¹⁰ Ronconi, *Cuatro palabras al público de Granada*, p. 5.

La Escuela de Canto generaba más gastos de los previstos, por lo que Ronconi ideó la creación de la “Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II” para apoyarla económicamente, invitando a todos aquellos que quisieran formar parte de ella. El 20 de febrero de 1862, Ronconi dictó once bases para la formación de dicha Sociedad, que fueron publicadas en un cuadernillo (véase Figura III.7).¹¹¹

Figura III.7 Portada de los estatutos de la “Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II” (1862) creada por Ronconi para apoyar económicamente su Escuela.



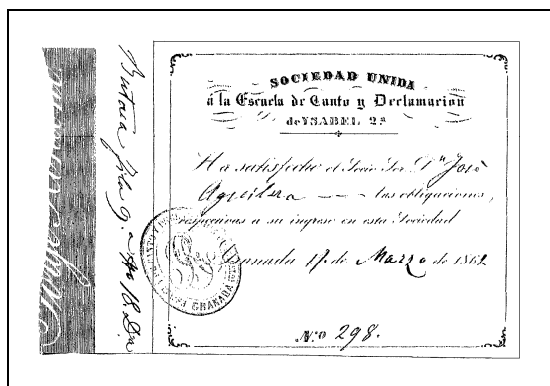
Los socios adscritos a la Escuela de Canto de Ronconi tenían que cumplimentar una cuota preestablecida y estaban autorizados a “asistir a las Sesiones de ejercicios prácticos de dicha Escuela, con exclusión absoluta de los ensayos particulares y generales de ella”; véase Figura III.8.¹¹² Al parecer, los socios no tenían derecho a opinar sobre las representaciones que se hacían, tal y como pone de manifiesto la base 9ª: “ningún socio tendrá derecho a manifestar su desagrado, si alguna de las obras que se representen no fuese de su agrado, o a su placer desempeñada”.¹¹³

¹¹¹ [Giorgio Ronconi] *Bases para la formación de la Sociedad unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda* (Granada: Imprenta de D. Francisco Higuera López, 1862).

¹¹² [Ronconi] *Bases para la formación de la Sociedad*, base 1ª, p. 3.

¹¹³ [Ronconi], *Bases para la formación de la Sociedad*, base 9ª, p. 5.

Figura III.8 Recibo de cuota de un socio perteneciente a la Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II (1862) y entrada cortada a una de las funciones de la Escuela.¹¹⁴



Recién inaugurada la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, Barbieri envió una carta a Ronconi en la que le hacía saber su propósito de contratarle como maestro de canto en el Conservatorio de Madrid. Ronconi, que se encontraba especialmente ilusionado con la reciente fundación de su Escuela de Canto en Granada, le respondió informándole de la enorme afluencia de buenos alumnos con la que contaba su Escuela y de los éxitos que estaba logrando. Además, Ronconi, tras preciarse de su incomparable posición en Granada, aprovechó la situación para pedirle a Barbieri la composición de una ópera de cuyo estreno se encargarían los alumnos de la Escuela.

Granada, 30 de mayo de 1862.

Mi querido amigo Barbieri:

[...] Correspondiendo a tu cariñoso interés por mi, te diré que los sueños de toda mi vida habían sido poder concluir mi carrera a *tiempo*, con facultades y edad de poderme dedicar a la enseñanza del arte musical tal como yo la había comprendido; Dios me ha favorecido: he fundado esta escuela en la cual tengo *sesenta* alumnos de ambos sexos, los más de ellos con facultades extraordinarias, no pudiendo admitir todos los que llegan no sólo de España, sino también del extranjero; mis alumnos, dirigidos, enseñados y ensayados por mi, ejecutan piezas y actos de óperas de la

¹¹⁴ En el Recibo de cuota de la Sociedad Unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II, con número 298, aparece estampado el sello oficial de dicha Escuela. En el recibo se puede leer: “Ha satisfecho el Socio Sr. D. José Aguilera las obligaciones respectivas a su ingreso en esta Sociedad. Granada, 17 de Marzo de 1862”. El lateral izquierdo aparece cortado por lo que se supone que se trata de una entrada utilizada en la que se especifica que el socio disponía en el teatro de “Butaca Fila 9º, nº 18, Dª [Derecha]”. Este tipo de documento se denominaba en la Sociedad “Butaca, con billete de entrada”.

mayor responsabilidad, con la perfección de grandes *artistas*; tengo el gusto de decirte que todas las veces que hacen sus ensayos en el teatro de esta capital ante una sociedad, la más brillante y entendida, hay una revolución y todos salen admirados, lo visto con un lujo que no se conoce en las más grandes capitales de Europa; viendo unas tales disposiciones he pensado en que me escriban por el pronto media docena de óperas españolas, que, ensayadas, dirigidas por mí sobre la escena, hicieran la verdadera revolución musical en España: para esto contaba y cuento contigo; tú me haces una proposición y yo te hago otra con la misma reserva tuya, porque me están sitiando maestros de todas partes para escribirlas.¹¹⁵

Pese a esta favorable situación de la que gozaba en Granada, Ronconi en la carta anterior dejaba la puerta abierta a la propuesta hecha por Barbieri de ser contratado como maestro de canto en el conservatorio madrileño, sin otra intención, según el propio Ronconi de “fomentar el arte y ser útil a mis semejantes” y bajo las siguientes ocho condiciones o exigencias:

- 1º.- Recibiendo una real orden en que se me nombrara maestro absoluto de Canto y Declamación apropiada al canto, que el número de los alumnos de que yo me hiciera cargo no pasaran el número de 50.
- 2º.- Poniéndome a mi disposición *dos* maestros, que yo elegiría, para estar al piano y ejecutar mis órdenes.
- 3º.- Que se debía permitirme que cada mes o cada 15 días (según las circunstancias lo exijan) dar una representación con mis alumnos en el teatro del Conservatorio.
- 4º.- Que mi nombramiento fuera duradero mientras viva.
- 5º.- El sueldo de 30.000 *mil* reales de vellón.
- 6º.- Dándome tres meses de vacaciones, es decir, junio, julio y agosto.
- 7º.- Que nadie absolutamente tenga intervención en mis clases y en mis representaciones.
- 8º.- Y como yo tengo toda la música, vestuario y todo cuanto se necesita para las representaciones, se me señalará por estos gastos sesenta mil r[ea]ll[es] v[elló]n (que sería lo dicho, gastos de mi cuenta).¹¹⁶

¹¹⁵ Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.042²³³], p. 939.

¹¹⁶ Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.042²³³], p. 939.

Además de estas ocho condiciones, Ronconi establecía otros dos requisitos: 1) permitir el traslado al conservatorio madrileño de los alumnos que estaban pensionados en su Escuela de Canto de Granada; y 2) habilitarle una habitación dentro del conservatorio, ya que tendría cinco horas de clase diarias; aunque esta última petición era inviable porque el Conservatorio de Madrid no contaba con habitaciones para los profesores.

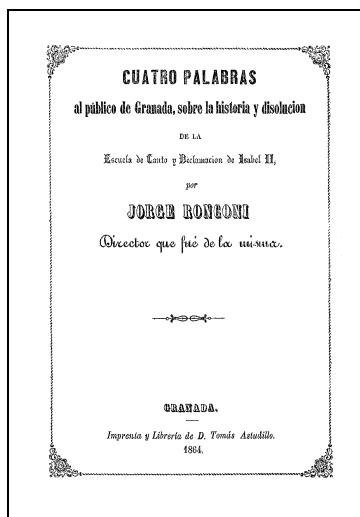
El 6 de junio de 1862, Barbieri escribió a Ronconi una carta en la que le daba a conocer su parecer respecto a las ocho condiciones que había propuesto para su contratación en el Conservatorio de Madrid. La respuesta de Ronconi no se hizo esperar y el 9 de junio le respondió en los siguientes términos:

- Art. 1º.- Estás conforme con el primer artículo y yo también.
- Art. 2º.- En cuanto al sueldo de los maestros me parece que no puede ser menos de 10.000 R[ea][e]s por un hombre que tiene que pasar cinco horas diarias bajo mi rigurosa enseñanza; aquí yo le doy 7.000 r[eale]s y cuenta la diferencia que hay de vivir a Granada y a Madrid!... (me parece cosa fácil de arreglarse).
- Art. 3º.- Esto es como yo lo deseo, porque se muy bien que en mi Conservatorio subvencionado no se paga para sus funciones!... de manera que estoy conforme.
- Art. 4º.- Ahora voy a extenderme sobre este artículo. Nunca aceptaré ser maestro del Conservatorio sin que mi nombramiento sea seguro y para mientras viva; es decir, que si un día una revolución, o un rato de mal humor del ministro o de la reina me puedan echar, sin contar las intrigas de los nuestros, las envidias, los celos!... a todo estoy expuesto y sin ser seguro, ¡cómo quieres que yo acepte una posición semejante! (buena para otros, para mí no) quiero decir, una posición falsa, porque estoy en mi casa resguardándome de las intrigas y envidias, que son sin igual, porque mi escuela es grande y el asombro de todo lo que hagan mis alumnos; me cuesta el dinero, y mucho, es verdad, pero soy *libre*, y sabes tu lo que esto vale?... y cuánto he trabajado para organizar la escuela y cuantos sacrificios y gastos tengo hechos hasta ahora?... es verdad que tu me dirás que en lugar de gastar mi dinero voy a recibir un sueldo, logrando mi objeto enseñando lo poco que se en una escuela igual a la que tenía; tengo proposiciones de Italia y San Petersburgo ofreciéndome el nombramiento que yo pido a ti y que no he aceptado por la razón de que no quiero salir de España por la salud de Antonia [su esposa]; así es que para dejar la posición de hoy necesito (lo repito) una real orden nombrándome

maestro absoluto de canto y declamación por toda mi vida, con el sueldo de 40.000 rls. anuales; si un día por cualquier circunstancia me dejaran cesante, me pasarán la mitad del sueldo, es decir, 20.000 rls. anuales por el restante de mi vida; sin esta condición, querido Barbieri, te doy las gracias con todo mi corazón, y ocupémonos de las óperas que escribirás y yo pronto a enseñarlas y cantarlas... Conforme con el 5º, muy bien el 6º, con tres meses de vacaciones; al 7º conforme; al 8º, venderé o guardaré mi vestuario, así conforme.¹¹⁷

Probablemente, la respuesta dada por Barbieri a las condiciones de Ronconi fue negativa, especialmente en relación al punto cuarto, en el que exigía una vinculación contractual de por vida con el conservatorio madrileño, por lo que Ronconi continuó al frente de su Escuela de Canto fundada en Granada. En ella, contó con numerosos alumnos, sin embargo, en 1864 tuvo lugar su disolución, motivada fundamentalmente por falta de apoyo de las instituciones granadinas y según Ronconi por “la indiferencia y la envidia”. El 12 de enero de 1864, Ronconi escribió un “epitafio” dedicado a la Escuela que dos años antes había fundado, al que tituló *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II*; véase Figura III.9.

Figura III.9 Portada de *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II* (Granada, 1864) de Ronconi



¹¹⁷ Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.042²³⁴], pp. 939-940.

Las siguientes palabras de Ronconi en relación al cierre de su Escuela de Canto reflejan un cierto cansancio ante la desidia de las instituciones granadinas, así como un innegable sentimiento de pesar.

Si mi objeto al escribir estos renglones fuera haber una defensa de mi conducta, en vez de dar una sencilla explicación de los hechos, yo presentaría aquí documentos y datos que prueban irrecusablemente, no ya el poco interés que en favor de mi Escuela han tomado personas y corporaciones que acaso tenían el deber de protegerme, sino la guerra que han venido haciéndola desde su instalación, guerra [...] que no se ha detenido ni siquiera ante mi humilde reputación artística. Verdad es que no ha sido muy grande el número de mis adversarios; verdad también que sus bríos no han estado en armonía con su mala intención, pero no es culpa del gato si teniendo la semejanza, no tiene la fiereza del tigre.¹¹⁸

A estos inconvenientes, había que añadir los problemas que asiduamente surgían en el Teatro Principal, que era la sede de la Escuela de Canto. Ronconi describe irónicamente la tensa situación:

El tiempo que la Escuela de Canto ha funcionado en el Teatro Principal, ha sido una continua batalla librada entre fuerzas muy desiguales [...]. Detrás de una escaramuza con la Orquesta venía otra escaramuza con el empresario; los telones se convirtieron en trincheras, las puertas de los vestuarios en caminos encubiertos, y hasta la concha del apuntador desapareció, en algún momento supremo, con una precisión y rapidez que no sentarían mal aplicadas a las comedias de magia.

Los intentos de Ronconi de solucionar esas desavenencias con el Teatro Principal fueron en vano, intentando, sin lograrlo, quedarse con la gerencia. Ronconi relata, de forma un tanto exagerada, que “la Escuela de Canto llegó a ser para algunos una especie de asociación masónica”. Sin embargo, la apertura reciente en Granada del Teatro Isabel la Católica daba nuevas esperanzas al proyecto de Ronconi, pues vio la posibilidad de

¹¹⁸ Ronconi, *Cuatro palabras al público de Granada*, p. 5.

contar con una nueva sede para su Escuela de Canto.¹¹⁹ A pesar de la buena voluntad del propietario del teatro, D. Emilio Pérez del Pulgar, finalmente esto no fue posible.

Al margen de todas estas desventuras, Giorgio Ronconi quiso realizar un balance positivo de la actividad lírica que había desarrollado su Escuela de Canto en Granada, caracterizada por una alta calidad vocal, musical y escénica.

El público ha podido apreciar con todo su valor estos esfuerzos, y los ha recompensado con favores que yo conservaré siempre grabados en mi corazón; el público no olvidará en mucho tiempo los ejercicios de la Escuela de Canto presentados en escena con un lujo y propiedad, que busca en vano en las empresas teatrales; los coros numerosos y ordenados que tanto distaban de aquellas hileras de hombres y mujeres inmóviles e indiferentes a todo lo que sucedía en la ópera: el entusiasmo y la fe con que trabajaban todos aquellos jóvenes arrancados a sus hogares por la más noble de las ambiciones, la ambición del estudio y de la gloria.¹²⁰

El periodista granadino Francisco de Paula Valladar (1852-1924), en relación a la Escuela de Canto de Ronconi, afirmó que:

Influyó mucho en desarrollar la afición a la música [...]. Artistas, que como Abruñedo llegaron a ser nobles cantantes, y aficionados como las aristócratas damas que cantaron con el gran artista la ópera de Verdi Nabucodonosor, salieron de aquella escuela, que una sucesión de ingratitudes y pequeñeces que más vale no recordar, cerró para siempre; aquel conservatorio hubiera llegado a ser uno de los primeros del mundo.¹²¹

Decepcionado posiblemente de la experiencia vivida con su Escuela de Canto, Ronconi se marchó de Granada y Gustavo Marchesi asegura que “estuvo activo también en los Estados Unidos de 1866 a 1874”.¹²² A su regreso a Madrid, fue nombrado profesor

¹¹⁹ Según Antonio Gallego Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad* (Granada: Comares, 1987), p. 170, el Teatro Isabel la Católica de Granada estaba situado en la plaza de los Campos y se terminó de construir en 1865. En las revueltas de 1936 fue incendiado.

¹²⁰ Ronconi, *Cuatro palabras al público de Granada*, p. 7.

¹²¹ Francisco de Paula Valladar, *Apuntes para la “Historia de la música en Granada”, desde los tiempos primitivos hasta nuestra época* (Granada: Tip. Comercial, 1922), p. 73.

¹²² Gustavo Marchesi, *Canto e Cantanti*, p. 444: “Fu attivo anche negli Stati Uniti dal 1866 al ‘74”.

numerario de canto del Conservatorio en 1875. Tras algunas actuaciones esporádicas, y centrado en la enseñanza del arte vocal, Ronconi falleció en Madrid el 8 de enero de 1890.

Giorgio Ronconi y su tratado *Il Barítono Moderno* (ca.1845).

Giorgio Ronconi fue considerado por muchos el primer “barítono moderno” de la historia del canto, debido a las cualidades de su voz que eran idóneas para el repertorio verdiano, por su fuerza vocal, su amplia facilidad para los agudos y su expresividad. En plena carrera artística, Giorgio Ronconi, que ya se sentía atraído por la enseñanza del canto, publicó su obra, casualmente titulada, *Il Baritono Moderno*, que en realidad no se trata de un método vocal, sino de una recopilación de doce vocalizaciones con acompañamiento de piano escritas en clave de fa en cuarta para voz de barítono (véase Figura III.10).¹²³

Figura III.10 Portada de *Il Barítono Moderno* (ca. 1845) de Giorgio Ronconi.



Discípulos de Giorgio Ronconi.

Resulta anecdótica la carta enviada por J. M. Anselví a Barbieri en la que le recomendaba, con cierta sátira, que audicionase a un tenor discípulo de Ronconi en la Academia de Granada, para darle su opinión respecto a su futuro como cantante. Al describir al alumno comentaba lo siguiente:

¹²³ Giorgio Ronconi, *Il Barítono Moderno. Dodici vocalizzi per voce di barítono con accompagnamento de pianoforte* (Milán: G. Ricordi & C., ca. 1845).

[Se trata de] un robusto chico, filarmónico, procedente de la Academia de canto, que fundó en la bella Granada el célebre Ronconi.

Según informes este joven presume de dar el difícil *do* de pecho... empero, en mi corto entender y por lo que observo en sus formas, me parece que dará un atronador *fa* de Ba[rrri]ga y de seguro posee una potente vocalización o bocacha[...].¹²⁴ De todos modos, V., con sus grandes conocimientos y proverbial amabilidad, lo examinará detenidamente para poder informar al papá de la criatura de la capacidad mensural en litros que coja este muchacho.¹²⁵

La historia del canto nos ha demostrado que ser un buen cantante no implica ser un buen maestro. Con Giorgio Ronconi, estamos ante uno de los primeros profesores de canto en España que desarrollaron una brillante carrera artística como barítono de *primo cartello*. Su prestigio como cantante y su saber estar en la escena fueron reseñados por el maestro Antonio Cordero, quien afirmó: “en G. Ronconi (célebre barítono) he observado que siempre que canta un trozo a solo dirigiéndose al público más o menos directamente se quita el sombrero. Con esta costumbre se da una muestra de respeto que hace al auditorio respetar también al artista”.¹²⁶

La fama de Ronconi unida a su vocación por la docencia, lo convirtieron en un referente de la enseñanza del canto de mediados del siglo XIX, primero en la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II que él mismo dirigía en Granada y después en el Conservatorio de Madrid. El número de cantantes profesionales y aficionados que estuvieron bajo la tutela del maestro Ronconi es incalculable, no sólo por la carencia de datos existentes, sino también porque a los discípulos que tuvo en su Escuela granadina, en la que según el propio Ronconi se encontraban matriculados unos sesenta alumnos españoles y extranjeros, hay que añadir los discípulos que tuvo en el conservatorio madrileño y aquellos a los que, con toda seguridad, impartía clases particulares. Sin embargo, ya en el siglo XIX era frecuente que surgieran detractores de aquellos maestros y artistas que destacaban profesionalmente. El erudito, tratadista y profesor de canto Ramiro de la Puente y González Nadín, también conocido como Marqués de Alta-Villa

¹²⁴ Bocacha: aumentativo de boca.

¹²⁵ Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.005²⁻⁸], p. 346.

¹²⁶ Antonio Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 214.

insertó en su *Método completo de canto* una breve semblanza biográfica de Ronconi.¹²⁷ Alta-Villa comenzaba alabando la carrera artística de Ronconi, a quien describía como un gran barítono, que compartió cartel con los grandes cantantes de su tiempo,

Sucedió en fama al gran Tamburini, con quien alternó algunos años, así como con Lablache, la Grissi, la Alboni y todas esas celebridades [...]. Ronconi que nada tenía de particular como figura, subyugaba al público aún al lado de [Giovanni] Mario, porque manejaba su voz de una manera deliciosa y porque expresaba y decía de modo extraordinario.¹²⁸

Tras exponer estos elogios, a veces confusos, Alta-Villa insinuaba un cierto carácter interesado de Ronconi, pues según él: “cuando sus facultades se agotaron, Ronconi dejó de ser italiano y se hizo español, porque fijó su residencia entre nosotros, deseoso de acabar aquí sus días”.¹²⁹ El Marqués de Alta-Villa también tenía palabras para la Academia de Canto que fundó Ronconi en Granada, además criticaba sus aptitudes para la enseñanza del canto y aseguraba que de sus clases no habían salido buenos cantantes:

Enamorado de Granada y de su campiña, arrendó un carmen al lado de la famosa Alambra, y allí vegetó durante catorce años. Fundó una Academia de Canto, y a pesar de estar cerca de la costa, en donde suelen encontrarse voces tan hermosas, nadie recuerda que de aquella Academia, y con tan gran maestro, saliese un solo discípulo de nota. ¿Por qué? [...], como ya tengo dicho, se puede ser un gran cantante y un malísimo maestro, al paso que vemos personas que, sin haber llegado a las cumbres de la fama como artistas, han sido excelentes profesores y han obtenido buenísimos discípulos. Pero Ronconi, que por fin no pudo seguir viviendo en Granada, se vino a Madrid, y para que no pasase mayores estrecheces, el Gobierno creó y otorgó al gran artista la clase de Declamación Lírica en el Conservatorio.¹³⁰

¹²⁷ Marqués de Alta-Villa, *Método completo de canto* (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905), pp. 101-102.

¹²⁸ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 101.

¹²⁹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 101.

¹³⁰ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 101.

A continuación, Alta-Villa manifestaba que, tras el fallecimiento de Ronconi en 1890, él “tuvo el honor” de ocupar la plaza de profesor de Declamación Lírica que había dejado vacante en el Conservatorio. Para finalizar esta desconcertante biografía, Alta-Villa dedica a Ronconi las siguientes palabras de homenaje: “Que los discípulos no olviden su nombre, como uno de los más hermosos modelos que pudieran imitarse y como una de las más grandes figuras que en el arte lírico han existido”.¹³¹

Pese a la opinión del Marqués de Alta-Villa, Ronconi dio al teatro grandes cantantes, destacando entre sus discípulos: el tenor asturiano Lorenzo Abruñedo (1840-1902), Abundio Sáez Boezo y Emilio Busigel y Busquets (1814-1864).¹³²

1.4. Los primeros maestros españoles de canto y los tratados vocales vinculados al Conservatorio de Madrid

1.4.1. Marcelino Castilla (1771-?) y la *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830)

Marcelino Castilla nació en Sonseca (Toledo) el 20 ó 21 de marzo de 1771. Comenzó su formación musical como seise en la catedral de Toledo y años más tarde se trasladó a Madrid, donde recibió el título de Oficial único de la Secretaría de la Camarería mayor de S. M el rey Fernando VII. Por Real Orden de 15 de julio 1830, Marcelino Castilla fue nombrado Maestro de Solfeo del Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid, con un sueldo de 8.000 reales. En agradecimiento, el día 20 de julio de ese mismo año, Marcelino Castilla remitió la siguiente carta a Francesco Piermarini, director del Conservatorio:

Por el oficio que V. se ha servido dirigirme con fecha del 17 del corriente me he enterado con el debido respeto de la Real Resolución que establece un Real Conservatorio Español de Música, con la Protección y Nombre de S.M. la Reyna N.^a S.^{ra} (Q. D. G.) en el cual, de que V ha obtenido merecidamente el encargo y nombramiento de Director general, se ha dignado S. M. también conferirme el de Maestro de Solfeo con el sueldo anual de ocho mil R. V.ⁿ.

¹³¹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 102.

¹³² Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Giorgio Ronconi en vol. II, Apéndice 4, [8].

Lleno de gratitud a SS. MM. y no dudando de la opinión con que V. me favorece de que este hecho mismo me es testigo, me atrevo a rogar a V. presente a los RR. pies de SS. MM. la sincera expresión de mi gozo y reconocim.¹⁰. que empeñan más y más si es posible mi antiguo celo por su servicio en todo lugar y tiempo.

Dios que a V. M. G.

Madrid 20 de julio de 1830.

Marcelino Castilla.¹³³

Sin embargo, Marcelino Castilla prácticamente no llegó a desempeñar el puesto de profesor de solfeo, ya que, el 4 de octubre de 1830, presentó al director del Conservatorio una carta, hasta ahora inédita, de renuncia al cargo, por motivos de salud.

Hallándose en la actualidad mi salud bastante debilitada y conociendo que me sería absolutamente imposible en este estado el cumplir con los deberes de mi empleo en la Secretaría de la Camarería Mayor de Palacio y al propio tiempo con los que me impone el cargo de Maestro de Solfeo en el R.¹ Conservatorio que debo a la benignidad de S. M. y protección de V., me veo en la precisión de hacer (como hago formalmente por este papel) renuncia absoluta de dicho cargo de maestro de solfeo, creyendo como buen servidor que soy del Rey N. S. que no alcanzando mis fuerzas por la razón indicada a poder desempeñar el encargo que se ha dignado darme tengo una obligación en no admitirlo.

Dios que a V. M. G.

Madrid 4 de octubre de 1830.

Marcelino Castilla.¹³⁴

A pesar de renunciar a su cargo de profesor de solfeo del Conservatorio, Marcelino Castilla siguió vinculado a la enseñanza de la música y del canto, como pone de manifiesto la publicación en 1830 en Madrid, con la aprobación del rey, de su obra *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* “Según el uso moderno. Con todas las instrucciones necesarias para la formación de un diestro músico y un perfecto cantor. Apoyada en acompañamiento simple de piano forte”.¹³⁵

¹³³ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 0 / 8 / 29.

¹³⁴ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 0 / 8 / 17.

¹³⁵ Marcelino Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*. Parte 1ª (Madrid: En la oficina de la hija de don Francisco Martínez Dávila, impresor que fue de Cámara de S.M., 1830), portada.

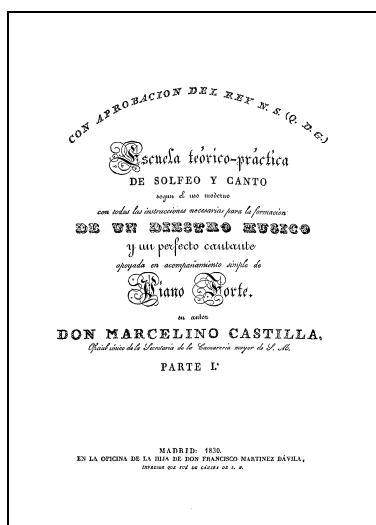
Marcelino Castilla compaginó su labor como maestro de solfeo y canto con algunas incursiones en la composición, de las que se conserva una *arietta* en italiano para voz y piano titulada “Il rimprovero di un estinto”, publicada en Madrid. Se desconoce la fecha del fallecimiento de Marcelino Castilla.

Escuela teórico-práctica de solfeo y canto (1830)

Marcelino Castilla, al igual que la mayoría de los maestros de canto y solfeo de principios del siglo XIX, consideraba de gran importancia el aprendizaje del lenguaje musical en la formación del cantante. Ésta es la razón por la que Castilla escribió su obra *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, de la que sólo se publicó la primera parte, a pesar de que a lo largo del texto, el autor inserta alusiones a la existencia de una segunda parte (véase Figura III.11). Además, al examinar la obra, se puede observar que en el pie de todas las páginas de este tratado, aparece el siguiente lema “Castilla, Obra 1^ª”.

Escuela teórico-práctica está estructurada en dos secciones, precedidas por un prólogo. La primera sección explica y ejemplifica musicalmente los principales conceptos del lenguaje musical, imprescindibles para lograr una correcta entonación y un impecable sentido rítmico. Además, esta primera parte intercala entre los comentarios teóricos 111 lecciones de solfeo muy ilustrativas con acompañamiento de piano. La segunda sección del tratado se titula “Doce ejercicios de vocalización” y contiene observaciones relativas a la adecuada ejecución de dichas vocalizaciones.

Figura III.11. Portada de *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto (1830)* de Marcelino Castilla.



Esta obra formó parte de algunas de las bibliotecas privadas más relevantes de España. Por ejemplo, la *Escuela teórica-práctica* de Castilla aparece catalogada, junto al *Método de piano* de Nonó, en el apartado de obras didácticas adquiridas hasta 1844, por el Archivo Musical del Infante Francisco de Paula.

Prólogo de *Escuela teórica-práctica*.

Marcelino Castilla señala la importancia de que un método musical sea progresivo en la complejidad de sus contenidos. Antes de escribir su *Escuela teórica-práctica*, Castilla analizó los principios musicales y los solfeos compuestos por los maestros franceses, italianos y españoles más relevantes; no menciona su título, pero como cita los apellidos de sus autores es posible concluir que dichas obras son las siguientes:

- 1) Obras de tratadistas y maestros relacionados con el Conservatorio de París:
 - *Solfèges du Conservatoire* de los maestros, Luigi Cherubini (1760-1842) Charles-Simon Catel (1773-1830), Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817), François-Joseph Gossec (1734-1829), Honoré-François-Marie Langlé (1741-1807), Henri Agus (1749-1799), Henri-Jean Rigel (1722-1852) y Jean-François Le Sueur (1760-1837).¹³⁶
 - *Mélopie moderne: Ou l'art du chant* de Jean Paul Egide Martín (1741-1816).¹³⁷
 - *Exposition élémentaire de l'harmonie* de Jean-Baptiste Rey (ca.1760-1822).¹³⁸
 - *Solfège de Rodolphe* de Jean Joseph Rodolphe (1730-1812).¹³⁹

¹³⁶ Édouard Batiste, *Solfèges du Conservatoire. 1er. livre, Petit solfège théorique & pratique à la portée des plus jeunes voix: introduction aux grands solfèges du Conservatoire de Cherubini, Catel, Méhul, Gossec, etc: renfermant cent leçons mélodiques et progressives, précédées des principes de musique et accompagnées de 50 tableaux-types résumant les difficultés vocales et rythmiques de la lecture musicale* (Paris: Heugel & Cie., 1865) / *Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement suivis de solfèges par les C.ens Agus, Catel, Chérubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul, et Rigel. Première partie. Les principes élémentaires, gravés par M.me Le Roy* (Paris: à l'imprimerie du Conservatoire de musique, 1800).

¹³⁷ Jean Paul Egide Martín, *Mélopie moderne: Ou l'art du chant, réduit en principes* (Paris: Chez Naderman, 1792).

¹³⁸ Jean-Baptiste Rey, *Exposition élémentaire de l'harmonie; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, vue delon les differents genres de la musique* (Paris: Naderman, 1807); véase: Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, vol. 7, p. 235.

2) Obras de tratadistas y maestros italianos:

- *Gradus ad Parnassum* de Muzio Clementi (1752-1832).¹⁴⁰
- Métodos y estudios de viola de Antonio Bartolomeo Bruni (1757-1821).
- *Principi Elementari di Musica* y métodos de canto y solfeo de Bonifazio Asioli (1769-1832).¹⁴¹
- *Solfeggi* para todas las voces y *esercizi per il canto* de Girolamo Crescentini (1762-1846).¹⁴²
- *Solfeggi* para todas las voces y *Esercizi* de canto de Vincenzo Righini (1756-1812).¹⁴³
- *Esercizi per il canto* de Antonio Baglioni (?- después de 1791).¹⁴⁴
- *Solfeggi* para todas las voces Leonardo Leo (1694-1744).
- *Solfeggi* para todas las voces y *The modern Italian method of singing* de Giuseppe Aprile (1732-1813).¹⁴⁵
- *Solfeggi* para todas las voces de Nicola Antonio Zingarelli (1752-1837).
- *Vocalizzi* y *Nouvelle methode de solfege* de Giuseppe Catrufo (1771-1851).¹⁴⁶
- *Gorgheggi e Solfeggi* de Gioacchino Rossini (1792-1868).¹⁴⁷

¹³⁹ Jean Joseph Rodolphe, *Solfège de Rodolphe. Le moderne Rodolphe solfège: avec la basse chiffrée mis à la portée de toutes les voix par l'arrangement de tous les passages trop élevés & augmenté de plusieurs leçons difficiles tirées du Solfège d'Italie* (Paris: Aulagnier, ca. 1829).

¹⁴⁰ Muzio Clementi, *Gradus ad Parnassum* (colección de estudios para piano publicados entre 1816 y 1827).

¹⁴¹ Véanse citas bibliográficas de los principales tratados de canto de Bonifazio Asioli en Capítulo I, nota al pie 254.

¹⁴² Girolamo Crescentini, *Raccolta di esercizi per il canto all'uso del vocalizzo* (ca. 1812); *Nuovi esercizi ossia studi di canto per uso del vocalizzi: Op. 2* (Milano: Ricordi, Giovanni, ca.1822).

¹⁴³ Vincenzo Righini, *Esercizi per perfezionarsi nell'Arte del Canto* (Venecia, ms.).

¹⁴⁴ Antonio Baglioni, *Esercizi* (Milano: Ricordi, s. XIX) y *Nuovi Esercizi per il canto* (Milano: Ricordi Giovanni, ca.185?).

¹⁴⁵ Giuseppe Aprile, *The modern italian method of singing with a variety of progressive examples and thirty six solfeggi* (London: Birchall, 1795).

¹⁴⁶ Giuseppe Catrufo, *Vocalizzi* (Milano: Ricordi, s. XIX) y *Nouvelle methode de solfege progressif: applicable a un, ou plusieurs eleves a la fois* (Paris: Pacini, ca.1820).

¹⁴⁷ Gioacchino Rossini, *Gorgheggi e Solfeggi. Vocalises et Solfèges Pour rendre la Voix agile et pour apprendre à Chanter selon le Gout Moderne* (Paris: Pacini, 1827).

3) Obras de tratadistas y músicos españoles:

- *Arte de cantar* (1799) y *Melopea* (1815) de Miguel López Remacha (1772-1827).
- *Método de solfeo* de José de Zayas y Florines (?-1804).¹⁴⁸
- *Méthode de solfège et de chant* (1826) de José Melchor Gomis (1791-1836).
- *Breve resumen de la forma y efecto de los caracteres musicales* de Ramón Biosca.¹⁴⁹
- *Juegos músicos, Sistema de la Unión de la Música especulativa con la teoría y práctica* y *Nuevo sistema músico-teórico* de Joaquín Sánchez de Madrid (s.XIX).¹⁵⁰
- *Sistema uniclave y Gramática razonada musical* de Federico Moretti (1765-1838, guitarrista y violonchelista afincado en España).¹⁵¹
- Conde de T. P. (sin identificar) y León (sin identificar).
- *Exercices pour la voix* (1824) de Manuel Vicente García (1775-1832)
- *Escuela completa de música* (1814) de José Nonó (1776-1845).
- *Escuela de solfeo* de José Sobejano y Ayala (1791-1857).¹⁵²
- Blas de Laserna (1751-1816), sin identificar.
- *Solfeo práctico* de Manuel Sardina (?-1847).¹⁵³
- *Instituciones elementales de música* de Bernardo Pérez Gutiérrez (siglo XIX).¹⁵⁴

¹⁴⁸ Según Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*, [MSS. 14.043²⁹⁰], p. 444, el *Solfeo práctico* escrito por José de Zayas (profesor de la Real Capilla) se publicó en dos tomos, pero por razones de enfermedad, “dejó el primer tomo incompleto sin poner los bajos; y don José Lidón, maestro de la Real Capilla y rector del Real Colegio de niños cantores de S.M., ha tenido mucho gusto en ponerlos para que no carezca de una cosa tan esencial, así para los principiantes, como para los profesores, que hallan el mayor placer y recreo en su dulce y agradable canto”.

¹⁴⁹ Ramón Biosca, *Breve resumen de la forma y efecto de los caracteres musicales para uso de los principiantes*, dispuesto en verso por D. Ramón Biosca, presbítero, capellán de S.M. en el Real Monasterio de Señoras Descalzas de esta corte (Madrid: Imprenta Real, 1807).

¹⁵⁰ Joaquín Sánchez de Madrid, *Juegos músicos ó Método de enseñanza mutua para aprender la ciencia música en la parte teórica: dividida en dos partes* (Cádiz: Maza, 1823); *Sistema de la Unión de la Música especulativa con la teoría y práctica* (Cádiz: [s.n.] Imp. de D. Nicolas Jimenez Carreño, 1823); *Nuevo sistema músico-teórico-físico-matemático* (Cádiz: [s.n.], 1832).

¹⁵¹ Federico Moretti, *Elementi generali della musica o sia Grammatica musicale ragionata* (Napoli: nella Stamperia Simoniana, 1804); *Gramática razonada musical. Compuesta en forma de diálogos para los principiantes* (Madrid: [s.n.], Imprenta de J. Sancha, 1821); *Sistema Uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetándolas a una sola escala*, dedicado a la Academia Filarmónica de Bolonia (Madrid: Imprenta de J. Sancha, 1824).

¹⁵² José Sobejano y Ayala, *Escuela de solfeo, según el estilo moderno dedicada a la juventud española*, 1827.

¹⁵³ Manuel Sardina obtuvo el permiso real para abrir una nueva escuela de música, donde se empleaba el *Método de solfeo* de José de Zayas; véase Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*, [MSS. 14.043²⁹⁰], p. 444.

Marcelino Castilla, antes de escribir su *Escuela teórica-práctica*, examinó detenidamente los tratados de solfeo y canto que tradicionalmente gozaban de mayor renombre en su época. Como se puede observar, los tratados franceses citados eran en realidad colecciones de solfeos que habían compuesto músicos vinculados al conservatorio parisino. En relación a los tratados italianos, junto a los tradicionales *solfeggi*, encontramos métodos enfocados a la enseñanza del canto. Finalmente, en el apartado dedicado a los tratados españoles, se puede apreciar una mayor variedad temática, que abarca métodos sobre los principios generales de música, de solfeo y de canto. Al analizar estos tratados, Castilla reprocha a sus autores (Agus, Catel, Remacha, Rossini y Rodolphe) la ausencia de claridad y de progresión en los conceptos y, en general, de pedagogía:

He llegado a convencerme que estos sabios por efecto de su mismo saber que presentó como muy fácil a sus adelantadas facultades aquello mismo que aturde y anonada las de un principiante, no han atinado en bajarse hasta el nivel de este, no han ayudado con andadores, por decirlo así, los trémulos pasos de su infancia en el arte, y le han confundido y abrumado sin compasión.

Prueben esa aserción las doctrinas (bastante confusas a mi entender), estampadas en las 35 páginas que dedican los señores Agus y Catel a la tierna memoria del principiante, las muy difusas de Remacha y del mismo Rossini, las 41 de Rodolphe en que se propone al parecer instruir al aprendiz hasta en los elementos de la composición antes de enseñarle a entonar los sonidos de la escala, y nótese en general en la mayor parte de dichos métodos que los acompañamientos por ser cifrados y no fijos, permiten al acompañante la ostentación de una elegante y variada glosa, que en vez de prestar al inseguro alumno el apoyo que necesita, es muy propia para distraerle y perturbarle.¹⁵⁵

Por el contrario, Castilla en su tratado pretende seguir con el alumno la siguiente metodología de trabajo:

¹⁵⁴ Bernardo Pérez Gutiérrez, *Instituciones elementales de música: para el uso de los niños, dispuestas en lecciones breves, ilustradas con notas y algunos avisos a los maestros* (Madrid: Imprenta Real, 1801).

¹⁵⁵ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 1 del prólogo.

Buscar y marcar seguidamente una marcha sencilla, progresiva y metódica en todo lo posible. Sin dar al alumno teorías preparatorias, sin abrumarle con preguntas ni hablarle siquiera de lo que no necesita saber aquel día, aclarando siempre con el ejemplo la explicación del momento, no pasando a cosa alguna nueva hasta saber bien la que antecede, empiezo sencillamente por el principio (permítaseme esta llaneza), lo ocupo con una cosa sola a la vez, luego otra en estando bien entendida la primera, y a cada día bástele su trabajo.¹⁵⁶

Según Castilla los requisitos para un aprendizaje correcto del solfeo y del canto son tres: la atención, la tranquilidad y la voluntad. Tras exponer con detalle el método que propone al maestro para la enseñanza de los conceptos principales del solfeo, Castilla se ocupa de un concepto que estaba muy presente en los tratados de la segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del XIX: “El Buen Gusto”. Según el autor, el buen gusto en las artes se corresponde con “la observancia libre de aquellas, no tanto reglas como formas y maneras, que según la marcha de las mismas artes unida a la de los siglos, ha adoptado la mayoría de los sabios que las han profundizado y en general de todos los que las han cultivado o simplemente disfrutado de ellas”.¹⁵⁷ En concreto el gusto en el cantante

abrazo principalmente dos cosas: a saber, la manera clara, marcada y agradable de declarar cantando y dar el verdadero y propio sentido a los intentos o cláusulas musicales de cualesquiera pieza, y luego el modo de dar a cada trozo aquel género de expresión justa y viva sin exageración, que en él quiso imprimir el compositor encargado de pintar tal o tal otro afecto o pasión.¹⁵⁸

Respecto a la técnica vocal, Castilla sólo realiza una apreciación en el Prólogo y es que la lengua “debe adquirir paulatinamente soltura y libertad”.¹⁵⁹ Como colofón, el autor solicita a todos aquellos maestros que lean su obra, que le adviertan de los posibles errores que pueda contener, pues su único propósito es aspirar “al

¹⁵⁶ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 2 del prólogo.

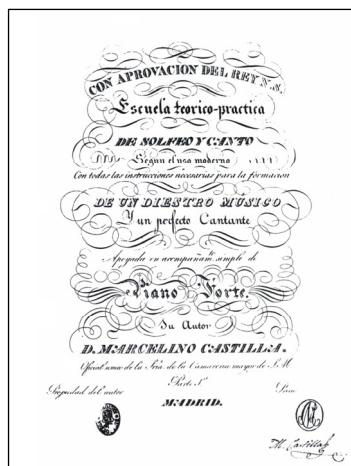
¹⁵⁷ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 5 del prólogo.

¹⁵⁸ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 5 del prólogo.

¹⁵⁹ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 5 del prólogo.

adelantamiento en el arte de enseñar” y ruega a los alumnos que no abandonen ante las dificultades que les pueda presentar el arte musical.¹⁶⁰ Al fin del Prólogo le sigue la siguiente ilustración, que podría considerarse como una segunda portada y que da paso a la primera sección de *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (véase Figura III.12).

Figura III.12. Segunda portada insertada entre el prólogo y la primera sección de *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830) de Marcelino Castilla.



Primera Parte de *Escuela teórica-práctica*.

La primera sección de la *Escuela teórica-práctica* incluye, en algunos de sus apartados, nociones básicas referentes a la enseñanza del canto. Al exponer los “preceptos y leyes que el cuidadoso maestro fundado en la observancia de la naturaleza, deberá imponer desde hoy al discípulo” para el correcto estudio de los ejercicios de entonación, Marcelino Castilla establece:

- Precepto 1.º* Procurar tener una inalterable tranquilidad de espíritu en las horas de estudio, sin traer la imaginación preocupada con ideas extrañas, que impiden el que se fije la mente en la lección, y se saque de ella el debido fruto.
- 2.º* Un rostro natural y halagüeño, con la boca bien abierta, sin violencia ni gesto alguno.
- 3.º* La pronunciación de las sílabas en las notas, tan clara y despejada, como se exige en una conversación fina, debiendo tener siempre presente, que los defectos de la pronunciación son mucho mas sensibles en el canto que en la palabra; y que el dar a las vocales su exacto y verdadero sonido es el único

¹⁶⁰ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 5 del prólogo.

medio en el canto de marcar de un modo claro, agradable y enérgico la Prosodia y los Acentos.

4.º El Cuerpo, Cuello y Cabeza derechos sin afectación, y sin que se note el menor movimiento con Pié, Mano, Pecho, Hombros, &.

5.º Que la manera de dividir el Compás sea [...], marcándole con asiento y moderación delante del pecho derecho, y solamente con el juego de la mano y muñeca; pero no con el brazo ni con violencia, pues ocasionaría con los movimientos de toda la máquina, lo que desgraciadamente se nota en muchos, alternando el canto alineado ó tenido.

6.º Que la voz sea despedida con la fuerza que buena y naturalmente permita el pecho, arrojándola para fuera con toda la posible sonoridad y dulzura, precaviendo cuidadosamente el tan frecuente vicio de angostar la garganta, dando con esto á la voz un sonido escaso, gutural y algunas veces nasal; pero se cuidará también de que no se abra o ensanche desmesuradamente, para evitar el que salga la voz tosca y desaliñada, y el inconveniente de la falta de economía o buen dispendio del aliento.

Claro está que se deberán mantener los sonidos dándoles todo su timbre por toda la duración o tiempo que les prefije su justo valor en el compás, interrumpiéndolos solo para el acto de tomar aliento, lo que deberá hacerse con la posible prontitud pero sin violencia alguna; procurando que en cuanto el pecho acabe el acto de la aspiración, se saque la voz sin expender antes parte alguna del aliento.¹⁶¹

Un apartado especialmente interesante para la práctica vocal, aparece bajo el epígrafe “De las modificaciones de la voz”, entendidas como “intensidad de la voz marcadas sobre las notas del canto para el colorido propio y claro-oscuro tan indispensable en éste”. En él, Marcelino Castilla recopila y define diferentes expresiones de dinámica y matices de intensidad (junto con las abreviaturas que las designan) que puede producir una voz y añade, “éstas se hallan en toda clase de música bien escrita y acentuada”.¹⁶² Las posibles modificaciones de la voz, son las siguientes:

P. PIANO significa cantar con poca voz. P.P. PIANISSIMO, obliga a cantar con menos voz todavía. F. FORTE indica cantar a voz llena forzando el sonido con vehemencia. F.F. FORTISSIMO ó CON TUTTA FORZA es cantar con toda la

¹⁶¹ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, pp. 10-11.

¹⁶² Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 21.

fuerza y gallardía natural que permita el pecho, evitando sin embargo el forzar el aliento y el violentar el volumen de la voz, pues esto sería gritar en vez de cantar exponiéndose a perder la justa entonación, según suele suceder con toda clase de voz que se esfuerza demasiado. M.F. MEZZO FORTE es dar a la voz un término medio de fuerza entre el Piano y el Forte. D. DOL. DOLCE esta palabra sirve para modificar la voz lo mismo que el Piano, y dulcificarla lo más que sea posible. MEZZA VOCE significa cantar a media voz y hace casi el mismo efecto que el Piano. SOTTO VOCE es contenerla aun más, como si se quisiera apagar su vibración. CRESC. CRESCENDO. REAN. REANIMANDO, AUM. AUMENTANDO, RINF. RINFORZANDO, significan pasar (por ejemplo) desde el Pianísimo al Piano, de este al Forte hasta el Fortísimo: no de un golpe, y sí por una graduación continua engruesando y aumentando la voz, ya sea sobre una nota tenida o de duración, o ya en una *Volata* o seguida de muchas; esto también se suele indicar con un signo llamado Regulador, el cual se dará á conocer á su tiempo. SMORZ. SMORZANDO, CALAN. CALANDO, MANC. MANCANDO, MOR. MORENDO, DIM. DIMINUENDO, PERD. PERDENDOSI, significan en contraposición de los que acabamos de explicar (Cresc. Rea. &) el disminuir y declinar la voz poco a poco, mas o menos sensiblemente según la duración del paso, hasta llegar a veces en el Manc. Mor. y Per., a apagar el sonido de tal modo, que se pueda dudar si dura o no todavía. SCHERZ. SCHERZANDO significa un canto ligero, garboso, vivo, y por decirlo así juguetón. TEN. TENURO Demarca se observe con el mayor rigor la duración o valor de las notas, sosteniéndolas y prolongándolas hasta su último fin. V. S. VOLTI SÚBITO o V. P. VOLTI PRESTO significa volver las hojas con prontitud, sin perder ni alterar en manera alguna los movimientos exactos del compás.¹⁶³

Según Castilla, en las primeras entonaciones que realice el discípulo, el maestro prohibirá “siempre Adornos, Portamentos, Apoyaturas y toda clase de afectación, conservando en el mismo desarrollo de esa expresión natural una marcha gradual lo mismo que en todo lo demás”.¹⁶⁴ En relación a la respiración en el canto, Castilla, conector de que no todos los alumnos cuentan con la misma duración natural del aliento o *fiatto*, afirma que “queda al conocimiento del Maestro el hacer en ellos las modificaciones que contemple necesarias. Acuérdesese éste que el cortar demasiado los

¹⁶³ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 22.

¹⁶⁴ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 23.

alientos es un vicio funesto en el canto, y el quererlos sostener mas de lo que permiten las facultades es nocivo al pecho”.¹⁶⁵

Uno de los capítulos de *Escuela teórico-práctica* está dedicado al “Portamento de la voz”, recurso vocal importado de la antigua escuela italiana de canto muy en boga a lo largo del siglo XIX. Para el autor, el portamento, en líneas generales, tiene lugar cuando:

La voz sube o baja de tal a cuál grado, ejecutándolo con un golpe de garganta muy blando, muy ligado y con tal flexibilidad, que aún pasando sobre un número de notas o sonido no se note el fijarla en alguno; es decir: el Portamento hace su efecto cuando en lugar de marcar cada nota de por sí y de un golpe de garganta, pasa la voz fluida y como colada con suavidad y dulzura desde una nota a otra, a dos, a cuatro o más de ellas bajo de una misma articulación y un solo aliento, prolongando esta aspiración sobre todas ellas.¹⁶⁶

Hay dos formas de indicar en la partitura la ejecución de un portamento:

- 1) Lo mas propio y adaptado por los sabios profesores es, el cubrir las notas con un rasgo de pluma parecido en su figura al de la ligadura ordinaria.
- 2) El uso de una notita chica con la cuál determinan el salto ligado que debe hacer la voz desde un punto elegido a otro, entonando dicha notita rápidamente, más con el nombre de aquella á que va a parar¹⁶⁷ (véase Figura III.13).

Figura III.13. Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830), p. 47.



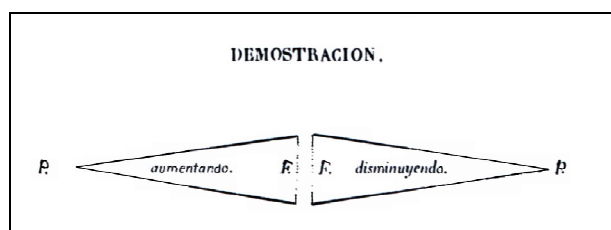
¹⁶⁵ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 23.

¹⁶⁶ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 47.

¹⁶⁷ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 47.

Otro recurso vocal característico del canto y en especial del *belcanto* es la *messa di voce*, denominada por Castilla como “regulador o contrastador de voz”. Según el autor, consiste en “una alteración que se hace en el cuerpo o timbre de la voz, enseñándola a salir desde lo mas quedo o remiso, aumentándose gradualmente y según convenga en la infinita variedad de los casos hasta lo mas intenso o fuerte: y desde aquí, declinarla y disminuirla poco a poco hasta su primer estado”.¹⁶⁸ El siguiente gráfico representa de forma explícita los dos pasos que hay que seguir para la ejecución de la *messa di voce* (véase Figura III.14).

Figura III.14. Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830), p. 48: Ilustración de la *messa di voce*.



Cuando el discípulo haya logrado por separado la realización de estas dos técnicas del canto, “se unirá al *Portamento* la ejecución del Regulador, empleando en ambas cosas mucha prolijidad por ser estos los dos únicos Signos materiales con que se marcan la expresión y claro-oscuro”¹⁶⁹ (véase Figura III.15).

Figura III.15. Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830), p. 48: Ilustración de *portamento*.



¹⁶⁸ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 48.

¹⁶⁹ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 48.

La ejecución del picado o *staccato* propuesta por Castilla resulta particularmente curiosa, pues las notas “deben de ser marcadas con golpes de lengua secos y desunidos; en tal manera, que dejándolas inmediatamente que se han articulado, se advierta un pequeño intervalo o parada entre una y otra”.¹⁷⁰

Uno de los puntos principales que se tratan en todos los métodos vocales del siglo XIX es la ornamentación de la línea melódica y su correcta ejecución. Marcelino Castilla menciona los siguientes adornos o gracias del canto: apoyatura, escala cromática, mordente, círculo *mezzo* o medio círculo, calderón adornado y *gruppo*.

Respecto a la apoyatura, la definición que aparece en la *Escuela teórico-práctica* no aporta ningún dato relevante, ya que la describe como “una notita pequeña la cual antecede siempre a una grande ya sea en grado superior o inferior a ella”.¹⁷¹

En relación a la escala cromática, Castilla afirma que su entonación precisa puede entrañar para el discípulo cierta dificultad, llevándole a exagerar su gesto, como por ejemplo “arquear las cejas y desfigurar los labios por efecto de la intensidad de la atención”. El maestro deberá evitar que el alumno realice dichas muecas, asegurando primero la entonación de cada uno de los semitonos.

Marcelino Castilla asevera que el mordente es “conocido equivocadamente por algunos clásicos con el nombre de *Gruppo* o *Gruppeto*, y por otros tenido por dobles Apoyaturas, triples,...” y continúa definiéndolo como: “una reunión de dos, tres, o cuando más cuatro notitas atadas que suben o bajan siempre en escala, [...]. La voz se debe deslizar con rapidez las dos o más notitas articulándolas con presteza e igualdad”.¹⁷² Sin embargo, el Círculo *mezzo* o medio círculo,

Produce un efecto en las gracias y adornos del Canto muy distinto del Mordente: ya se ha dicho que este sube o baja en Escala con rapidez hasta unirse a la nota grande; no así el medio círculo, pues en su ejecución ya se haga sobre la nota superior o inferior a la grande en que reposa, se advierte una ondulación semi-circular que aquel no tiene.¹⁷³

¹⁷⁰ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 55.

¹⁷¹ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 36.

¹⁷² Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 124.

¹⁷³ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 130.

Uno de los adornos más practicados en el siglo XIX era la *Cadenza* o *Fermata*, llamada por Castilla “Calderón adornado”. Para el autor,

Las palabras ARBITRO, A PIACER O ADLIBITUM suelen presentarse en la parada o tiempo que se expende en uno o más Calderones que el Compositor deja al arbitrio gusto y voluntad del Cantante, a fin de que mientras están suspensos los que le acompañan pueda él solo entretener el tiempo con los adornos que mejor le dicten sus ideas, siempre que sean ejecutados bajo la ley rigurosa de la unidad del Modo en que se halla, y tenga la más estrecha relación con el carácter que presenta el Trozo de canto que desempeña.¹⁷⁴

Otro adorno del canto es el *grupo*, que “se compone de una porción de notitas (de número indeterminado) con las cuales se glosa o hermosea un canto muy simple” (véase Figura III.16).

Figura III.16. Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830), p. 132: Ejemplos de *grupo*.

The image shows a musical score for voice and piano. The top part is the vocal line (VOZ.) and the bottom part is the piano accompaniment (PIAON.). The tempo is marked 'Allegretto Mod.'. The score includes dynamic markings such as 'cres', 'a poco', 'P', and 'a tempo'. The score is divided into sections labeled 'Ad libitum' and 'Coll' canto'. The piano part features various ornaments and rhythmic patterns.

¹⁷⁴ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 132.

Marcelino Castilla afirma que:

Nadie duda que pueden emplearse semejantes adornos en cantos sujetos a Movimientos sin que ellos en manera alguna los alteren, pues que deben estar regulados y medidos exactamente sobre el valor que prestan las notas grandes o principales; pero sépase también que su mayor uso suele hacerse cuando (por ejemplo) el Compositor desea dar más realce a tal o cual paso, debiéndolo anunciar con alguna palabra que indique más modificación en el Movimiento, ya sea en un *Ad libitum*, en un *Col canto*, a *Piacere* o finalmente en un Calderón donde el Cantante en cualquiera de estos casos le queda la amplia libertad por muy dilatados que sean, de extenderlos y ejecutarlos con todo el desahogo necesario al mayor efecto, pues no está escrupulosamente atendido a compás alguno.¹⁷⁵ (Véase Figura III.17).

Figura III.17. Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830), p. 165: Ejemplo de *cadenze*.

The image shows a musical score for a voice and piano piece. The top staff is for the voice, starting with 'Ad libitum.' and 'a tempo'. Below it is the piano accompaniment, with a section marked 'PIANO.' and 'Col' Canto.' The score includes dynamics like 'FF' and 'P'. There are also instructions like 'En los Grupos se nombran las notas.' and 'do...'. The score is numbered 'Nº 11f.' and 'Ad libitum.' is written above the first staff.

Segunda Parte de *Escuela teórico-práctica*.

La segunda parte de *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* lleva por título “Doce ejercicios de vocalización” y comienza con unas “advertencias”, en las que Marcelino Castilla determina la metodología que deberá seguir el maestro para la correcta ejecución de dichas vocalizaciones.

Empezará con hacerle solfear los dichos ejercicios con el nombre de las notas como las demás lecciones hasta afirmar la entonación y lograr la soltura necesaria en la lengua. En

¹⁷⁵ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, p. 165.

seguida con la vocal A hará repetir el ejercicio las veces que le parezca conveniente acordándose de lo muy esencial que es en el canto la buena pronunciación de la dicha vocal. Mucho cuidado se necesita para no angostarla con grave perjuicio del sonido ni ensancharla tampoco demás y evitar el fingimiento a veces ridículo, como si fuera BALIDO o GRAZNIDO, y también la desigualdad entre las distintas notas. Muchísimos y perjudicialísimos son los resabios que en estos principios se pueden y suelen adquirir, por lo que nuevamente recordaremos al Maestro, emplee todo su conato en el buen modo de poner y abrir la boca, sacar la voz con naturalidad, pronunciar bien, y evitar o cortar de raíz hasta el menor asomo de los resabios que indicamos. La indicación del aliento debe entenderse en el Movimiento Sostenido, siendo claro que deberá minorarse el número de los expresados alientos, al paso que se vaya acelerando el Movimiento, y siempre con relación a las facultades del Discípulo.¹⁷⁶

Los doce ejercicios de vocalización, escritos con acompañamiento de piano, están ordenados de forma progresiva de menor a mayor dificultad y cada uno de ellos va precedido por unas explicaciones en las que el autor ofrece una serie de recomendaciones sobre su ejecución. En el ejercicio tercero, Castilla previene al maestro que el discípulo principiante al realizar las escalas (generalmente ascendentes) con agilidad, “suele descubrir el resabio de decir con endebles la nota segunda de ellas, y a veces se les va la voz saltando como trémula a la 3ª o la 4ª. Lo advertimos al celoso Maestro, a fin de que ahuyente desde su principio tan pernicioso vicio, que arraigado duraría toda la vida”.¹⁷⁷

El ejercicio quinto, titulado “para el cultivo de la voz”, resulta especialmente significativo desde el punto de vista vocal. En él, Castilla inserta las siguientes observaciones:

Desde ahora se empezará a cultivar la voz cantando sin sujeción a movimiento ni Compás, todos los siguientes ejercicios. Se afianzará bien el punto grave, se hará la carrera con la velocidad progresiva que se vaya alcanzando, se sostendrá y explanará el punto dominante todo lo que permitan las facultades, para bajar con la misma igualdad y

¹⁷⁶ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, Parte segunda, p. 1.

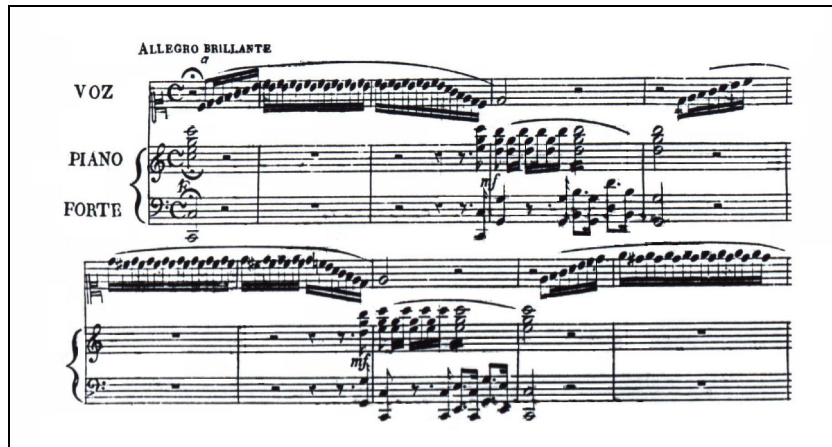
¹⁷⁷ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, Parte segunda, p. 3.

velocidad con que se subió, concluyendo siempre con el mayor sosiego. Siendo tan distinta la extensión de las voces, se empezará por el ejercicio en que el Discípulo pueda afianzar el punto grave naturalmente sin violencia ni fingimiento, llegando hasta el punto agudo que buenamente alcance sin chillar; para esto está combinado el acompañamiento en los distintos Modos, [...].¹⁷⁸

El ejercicio nº 12 está precedido por una breve explicación relativa a la ejecución del *trillo* o trino (véase Figura III.18),

Se recomienda con extremo al vocalizar este último ejercicio se batan con la garganta brillantemente pero con el mayor sosiego y distinción todas sus Notas; pues está escrito con la oculta intención de preparar al discípulo sin trabajo y con tiempo a la ejecución del TRILLO o sea trino, del cual se darán algunos ejemplos en la segunda parte de esta mi obra, demostrando en ella las diversas maneras de emplearlo en las frases musicales, y el modo de apoyar la voz en su formación.

Figura III.18. Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830), 2ª parte, p. 22: Ejercicio para el trino.



En conclusión, la *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* de Marcelino Castilla es un tratado de carácter esencialmente didáctico, en la que, como era costumbre a principios del siglo XIX (como herencia del siglo XVIII), se aúnan las enseñanzas del lenguaje musical y del canto como un todo indisoluble.

¹⁷⁸ Castilla, *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, Parte segunda, p. 7.

1.4.2. Baltasar Saldoni (1807-1889) como maestro y tratadista de canto

De carácter polifacético, Baltasar Saldoni destacó en el ámbito musical como historiador, musicólogo, compositor, académico de las Bellas Artes, tratadista y maestro de solfeo y canto.¹⁷⁹ En el presente apartado, me centraré exclusivamente en la faceta de Saldoni como docente del canto y tratadista del arte vocal.

Baltasar Saldoni Remendo nació en Barcelona el 4 de enero de 1807. Inició sus estudios de música en la iglesia parroquial de Santa María del Mar, bajo la dirección del maestro de capilla Francisco Andreví. Más tarde, pasó a la Escolanía de Montserrat donde estudió fagot, órgano, piano, violonchelo, violín y composición. Tras adquirir una formación musical centrada en la música religiosa, decidió encaminarse hacia el género teatral, tan de moda en la época. Con este objeto, Saldoni se trasladó a Madrid, contando con la protección y ayuda del compositor Ramón Carnicer. Gracias al apoyo de Carnicer y de Piermarini, Saldoni fue nombrado en 1830 profesor de solfeo y vocalización del recién creado Conservatorio madrileño con un sueldo de 8,000 reales. El 16 de abril de 1831, en la *Gaceta de Madrid* se publicó la siguiente reseña:

Lo que más le honra en este nombramiento es el haberlo recibido sin solicitud alguna de su parte, y á propuesta de Sres. Piermarini y Carnicer. Al año siguiente se le nombró vocal de la junta facultativa del Conservatorio, en atención á los progresos que hicieron sus discípulos con el método de solfeo y canto que compuso al efecto, y del cual hizo mención el gobierno mismo en su órgano oficial al presentar el programa de enseñanza.¹⁸⁰

Sin abandonar la composición, Saldoni alcanzó un gran renombre como maestro de canto, contando con numerosos alumnos. Movidado por el afán de perfeccionar sus conocimientos sobre la enseñanza del arte vocal y tras la publicación de sus *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (1837), Saldoni viajó a París al año siguiente con el objeto de

Hacer un estudio detenido de la escuela de canto del Conservatorio francés, y á conferenciar sobre el arte con los eminentes artistas que allí había [...].Apenas llegó á París,

¹⁷⁹ Sobre Baltasar Saldoni, véase Jacinto Torres Mulas, “Saldoni Remendo, Baltasar [Baltasar Simón Tito Saldoni Remendo]”, *DMEH*, vol. 9, pp. 587-591.

¹⁸⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 48.

viose anunciado en los periódicos como artista... conocido. Su casa en el Hôtel Fabart fue visitada por profesores inminentes [...] Cherubini, Rubini, Caraffa, Bordogni y Sor, consultados tan esclarecidos profesores por [...] Saldoni sobre los veinticuatro solfeos ó vocalizaciones de contralto ó bajo que había escrito, todos ellos aplaudieron con encomio su composición.¹⁸¹

El propio Saldoni refirió que “durante su permanencia en París, concurría como observador [...] a la clase de canto de aquel Conservatorio, empleando en el estudio de los métodos y enseñanza de tan difícil materia la mejor parte de su tiempo”.¹⁸² En 1839, Saldoni regresó a Madrid y, a propuesta de la reina María Cristina, fue ascendido al puesto de maestro de canto del Conservatorio “con el sueldo de 12,000 rs.”¹⁸³ ascenso que no solicitó, y que le fue conferido durante su ausencia, a despecho de los innumerables aspirantes que lo solicitaban”. A lo largo de su carrera profesional, Saldoni compaginó su trabajo docente con la composición, contando con una fecunda producción vocal e instrumental. Entre sus obras de música vocal destacan diversas óperas y zarzuelas como: *Saladino e Clotilde*, *Ipermestra*, *Cleonice, regina di Siria*, *Boabdil, último rey moro de Granada*, *Guzman il Buono*, *El triunfo del amor*, *Los enredos de un curioso* y *La corte de Mónaco*, entre otras. También compuso numerosas canciones, arias, arietas, cavatinas, coros, himnos, romanzas, dúos y tercetos, así como un abundante corpus de música religiosa, en el que sobresalen varias misas, lamentaciones, motetes, dos Misereres, dos *Stabat Mater*, rosarios, un Ave María y un Oficio de difuntos. Como historiador de la música, a su dedicación musicológica se debe el *Diccionario biográfico y bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, considerada una de las fuentes de referencia para el estudio de la música en España hasta el siglo XIX. Por último, he de subrayar la actividad de Baltasar Saldoni como tratadista del canto, que dio como fruto la publicación de *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (1837) y del *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (1839).

Con la reforma del Conservatorio en 1868, el centro pasó a llamarse Escuela Nacional de Música, omitiéndose toda mención a la declamación, que tan importante

¹⁸¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 52.

¹⁸² Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 55.

¹⁸³ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 55.

había sido durante sus primeros años de historia. La prensa reflejó esta difícil situación que atravesaba el Conservatorio madrileño, indicando que “de treinta y cuatro profesores que tenía, [...] han quedado sólo doce con plaza efectiva, pues si bien van algunos otros maestros, es con el carácter de ayudantes y con sueldos inferiores a muchos de los porteros de ministerios y otras dependencias”.¹⁸⁴ Saldoni fue uno de los profesores perjudicados por la reforma, como evidencia el siguiente artículo de Eduardo de Canals, publicado el 23 de enero de 1869 en el *Correo de Teatros*:

Con motivo del arreglo, o, mejor dicho, desarreglo, del Conservatorio de música y declamación por la actual Escuela nacional de música, ha quedado fuera de dicho establecimiento D. Baltasar Saldoni, después de treinta y ocho años de constantes servicios y de haber sacrificado su juventud, su vida y su carrera de compositor teatral en pro del mismo Conservatorio, en el cual ha contado a la vez siete profesores que habían sido sus discípulos, ya de solfeo, ya de canto. [...] Sin embargo, ahora, en su vejez, se halla privado de su antigua cátedra, por la que tanto se ha sacrificado, para darla al más moderno de los cuatro maestros de canto que había en el Conservatorio, y casi también el más moderno de todo el profesorado del mismo.¹⁸⁵

A pesar de este desafortunado revés, Baltasar Saldoni ya contaba en su haber con la condecoración de Caballero de la Orden de Carlos III, como reconocimiento a su carrera profesional y, en 1873, fue nombrado miembro de la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Tras una vida dedicada a la composición y a la enseñanza de la música y el canto, Saldoni falleció en Madrid el 3 de diciembre de 1889.

1.4.2.1. *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (1837)

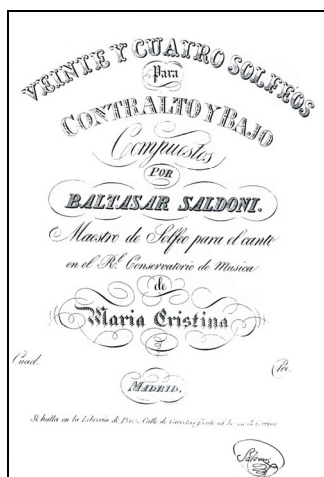
Baltasar Saldoni elaboró un método de enseñanza que se publicó en 1837 con el título de *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*¹⁸⁶; véase Figura III.19.

¹⁸⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 328, cita el *Correo de Teatros* (23-I-1869).

¹⁸⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 327 y 328, cita el *Correo de Teatros* (23-I-1869).

¹⁸⁶ Baltasar Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (Madrid: Calcog. de Lodre, 1837).

Figura III.19. Portada de *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (1837) de Baltasar Saldoni.



Este método, que se encontraba a la venta en los almacenes de música de Lodre, y en el de Carrafa, de Madrid, se presentaba dividido en cuatro cuadernos, a los precios siguientes:

1.º Cuaderno	_____	24. reales.
2.º Idem	_____	30.
3.º Idem	_____	24.
4.º Idem	_____	24.
Toda la obra reunida	_	84.

El propio autor aseguraba que los *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*, están depositados

En la biblioteca del Conservatorio de París, por orden de su difunto director Sr. Cherubini, y ha obtenido la aprobación de los Srs. Virués (autor de la *Gereufonía*), Carnicer, Ledesma, Masarnau, Caraffa, Rubini, Bordogni, Tamburini y Piermarini. La voz del contralto y la del bajo están impresas por separado con su respectiva llave, y sus lecciones tienen apuntaciones para voces limitadas. Precio de cada voz, 25 rs.¹⁸⁷

Esta obra de Saldoni es de carácter práctico en su totalidad. Comienza con una breve introducción teórica a modo de prólogo, a la que le siguen los 24 solfeos o vocalizaciones que constituyen del corpus principal del método, finalizando con una romanza titulada “La Corina” y la canzonetta “Il Desiderio”, ambas compuestas por Saldoni.

¹⁸⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 88.

Los *veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*, que fueron principalmente ideados para uso del Conservatorio madrileño, recibieron los mayores plácemes del director de dicho centro Francesco Piermarini, y de músicos españoles tan relevantes como José Virués, Ramón Carnicer, Santiago de Masarnau y Mariano Rodríguez de Ledesma, en su mayoría estrechamente vinculados al Conservatorio. Todos ellos remitieron informes y cartas de elogio que fueron reproducidas en las primeras páginas del método de Saldoni.¹⁸⁸

Las cartas de Mariano Rodríguez de Ledesma (véase transcripción en Capítulo I) y de Luigi Cherubini, Director del Conservatoire de Musique et de Déclamation de París, incluidas en el tratado de Saldoni son igualmente elogiosas. La de Cherubini, fechada en París el 6 de mayo de 1837, suponía un reconocimiento internacional muy importante para el maestro Saldoni.

Muy señor mío: he examinado los solfeos que deben servir para su método de canto, y tengo el honor de decir a V. que los he encontrado muy bien compuestos. Deseo, amigo mío, que esta mi opinión le estimule a dar mayor extensión a ese trabajo, con tan bellos auspicios comenzado, y agradezco a V. la atención de habérmelo remitido. Cuando se halle grabada la parte que piensa V. publicar, tendré sumo gusto en recibirla. Entre tanto, voy á mandar que los solfeos de V. se coloquen en la biblioteca del Conservatorio, para que los alumnos de las clases de canto y de solfeo puedan consultarlos, como las demás obras de este género destinadas a su instrucción. Reciba V. el testimonio de la muy especial consideración con que tiene el honor de ser su amigo y seguro servidor.- El director del Conservatorio de música, L. Cherubini.¹⁸⁹

Tras presentar estas felicitaciones, Baltasar Saldoni incluye un breve prólogo donde explica que “la escasez de solfeos para contralto y bajo” fue el motivo principal que impulsó la composición de este método. Saldoni no estaba falto de razón, pues la mayoría de los solfeos y vocalizaciones para el canto se escribían para las voces de soprano, mezzosoprano, tenor y barítono. Sin embargo, el autor contempla la

¹⁸⁸ Véase transcripción de dichas cartas en vol. II, Apéndice 6, Documento 2.

¹⁸⁹ Baltasar Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. [4]: incluyó el texto de la carta de Cherubini en francés y esta traducción al español.

posibilidad de que sus 24 ejercicios sean también válidos para la voz de mezzosoprano o “medio tiple”, y añade que pueden servir para aquellos tenores con una tesitura media [de si₃ a la₄]. Para ejecutar correctamente estos estudios se debe tener “bastante practica en el solfeo”. Según el autor, las características de estos solfeos son las siguientes:

1.^a Están escritos en los veinte y cuatro tonos mas usados mayores y menores.

2.^a Están compuestos expresamente para ser vocalizados, y cada lección tiene un carácter bastante marcado para poder servir desde luego al desarrollo y cultivo de la expresión y buena manera como si fuese una pieza vocal.

3.^a Bien que escritos para voces de extensión están apuntadas para las voces que la tienen limitada a fin de ahorrar trabajo al maestro.

4.^a El cantante tendrá para mayor conveniencia su parte separada, escrita para los contraltos en llave de sol, según la costumbre actual de algunos maestros clásicos, estando escrita en llave de do la parte unida al acompañamiento, para facilitar la práctica de ambas llaves y marcadas en la misma las principales apuntaciones para gobierno del maestro.¹⁹⁰

Para cerrar el prólogo, Baltasar Saldoni anuncia la próxima publicación de un método más completo y expone su deseo de que “esta ligera obrita pueda ser útil a los maestros y aficionados, a los que espero antes de mucho tiempo poder presentar mi obra completa de solfeo, en la que procuro hermanar la sencillez con la posible novedad”.¹⁹¹ A continuación, Saldoni incorpora una tabla que contiene dos columnas: la primera muestra una relación de términos musicales en italiano y la segunda su traducción al español, pues considera que “algunos aficionados (particularmente en las provincias) ignoran su verdadero, significado”.¹⁹² El resto del tratado, lo componen 24 solfeos de dificultad progresiva compuestos para voces graves (contralto y bajo) (véase un fragmento del solfeo n° 1 en la Figura III.20).

¹⁹⁰ Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. 2.

¹⁹¹ Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. 2.

¹⁹² Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. 2.

Figura III.20. Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (1837), p. 4:
Fragmento del solfeo n° 1.

Por último, Saldoni incorpora dos canciones de las que es autor, para practicar la colocación de la voz, la articulación del texto y la expresividad. La primera, que tiene texto en español, se titula “Yo vivía feliz y contenta”, *La Corina* ossia Romanza. La segunda, en italiano, lleva por título “Di que begli occhineri”, *Il Desiderio*, canzonetta. Ambas están escritas en clave de do en 1ª, responden a una tesitura grave-media y adjuntan una segunda y tercera letra, así como indicaciones precisas de dinámica y tempo. El autor añade que:

Además de las dos canciones que contiene la obra, he compuesto varias canciones y romanzas en español y en italiano propias para ejercitarse el principiante cuando ya esté práctico en la vocalización, como también dos cavatinas para contralto adecuadas para cantarse en reuniones filarmónicas; todo lo cual se hallará de venta por separado.¹⁹³

En 1838, Saldoni viajó a París con el propósito de realizar un estudio de la estructura, organización y sistema de enseñanza que se aplicaba en el Conservatorio de dicha ciudad. Aprovechando esta estancia, presentó sus recién editados *Veinte y cuatro solfeos* al examen de los prestigiosos profesores Rubini, Caraffa, Bordogni y Sor, que a través de unas misivas emitieron su dictamen favorable al tratado de Saldoni.¹⁹⁴

¹⁹³ Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. [4].

¹⁹⁴ Véase transcripción de dichas cartas en vol. II, Apéndice Documental.

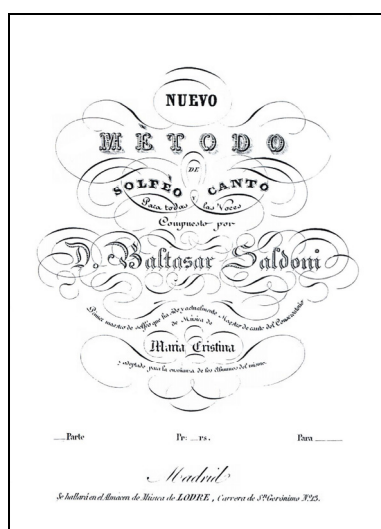
Avalado por los maestros más destacados del momento, el método de Saldoni se convirtió en uno de los más apreciados para la enseñanza del canto.

1.4.2.2. *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (1839)

Baltasar Saldoni fue ascendido al puesto de maestro de canto del Conservatorio de Madrid en 1839. Esta nueva situación profesional se consolidó con la publicación en ese mismo año de su segunda obra de carácter pedagógico *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (véase Figura III.21), del que el autor realizó la siguiente descripción:¹⁹⁵

Para tiples, contraltos, tenores y bajos, adoptado para la enseñanza de los alumnos del Conservatorio de música de Madrid. Están impresas ya las cuatro primeras partes; dos de la teoría, y dos del apéndice: precio, 47 rs. La voz sola, sin acompañamiento, del tiple, contralto, tenor y bajo están impresas por separado con sus respectivas llaves, a fin de que el discípulo tenga el papel en la mano al dar la lección y no se vea precisado a estar inclinado mirando la voz que está con el acompañamiento, que es la que tiene el maestro en el piano. Precio de cada voz sola: las cuatro partes juntas y las dos del apéndice, 19 rs.¹⁹⁶

Figura III.21. Portada de *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (ca. 1839) de Baltasar Saldoni.



¹⁹⁵ Baltasar Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (Madrid: Almacén de Música de Lodre, ca.1839).

¹⁹⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 87.

El *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* está estructurado en dos grandes secciones principales, que van precedidas por un prólogo del autor. La primera sección es teórica y está integrada a su vez por dos partes en las que de forma progresiva se explican los conceptos esenciales del lenguaje musical, que aparecen ejemplificados a través de 24 lecciones de solfeo y de 8 vocalizaciones. La segunda sección es de carácter práctica y es donde comienza el método propiamente dicho. Esta sección práctica está dispuesta en cuatro partes, todas ellas compuestas para tiples y tenores: 1ª) De la lección 1 a la 12; 2ª) Lección 13 a 24; 3ª) Lección 25 a 31; 4ª) Lección 32 a 37. Por último, esta obra concluye con un apéndice titulado “primera y segunda parte del *Nuevo método de solfeo y canto* de Saldoni para todas las voces” integrado por 24 lecciones.

Saldoni justifica así la división del método en diferentes partes,

A fin de minorar el desembolso, y como el discípulo tendrá sus lecciones por separado, podrán los alumnos mayormente los de colegios, hacerse con sus lecciones por 4 o 6 reales cada parte, debiendo constar de 5 o 6 el *Método* [...]. Como para cada voz hay sus lecciones diferentes, cada parte completa del *Método* con explicaciones, ejemplos y acompañamiento de Piano, valdrá de 34 a 38 r^s.¹⁹⁷

Esta obra de Saldoni comienza con un prólogo donde el autor pone de manifiesto que el riguroso estudio de otros tratados junto a su amplia formación y a su dilatada experiencia como maestro de canto ha dado como fruto esta publicación.

Siendo tantos los Métodos conocidos (todos los cuales tengo examinados analíticamente) y tantos los adelantos del arte, no puedo dejar de abrigar alguna desconfianza al publicar mi obra. No bastarían a suplirla los antecedentes de una educación fundamental recibida en el colegio de Montserrat, los muchos y buenos consejos que debo a la amistad de nuestro sabio Maestro Carnicer, mis conferencias con otros Maestros nacionales y extranjeros, y mis íntimas relaciones con excelentes cantantes, si no me alentaran las experiencias hechas en más de doscientos alumnos del Conservatorio, los elogios dispensados por muchos Maestros a mi colección de vocalizaciones para Contralto y finalmente las instancias de varios inteligentes españoles y franceses que han notado y

¹⁹⁷ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, prólogo.

aprobado en mi Método, el orden progresivo, los acompañamientos no cifrados claros y sencillos, la clase de melodías y las explicaciones. Si en estas se me acusa de alguna prolijidad algo pesada, suplico se tenga presente que en las obras elementales se escribe para principiantes generalmente niños, y no para los Maestros, a cuyo arbitrio queda siempre el acomodarlas a los alcances y facultades intelectuales de los mismos. Para evitar el fastidio que suele causarles la aridez de los principios, he procurado hermanar el gusto con la sencillez y la posible novedad.¹⁹⁸

Si tenemos presente que Saldoni se inició en la docencia como profesor de solfeo aplicado al canto, no es de extrañar que su concepto de la enseñanza vocal fuese inseparable de la del lenguaje musical. La primera parte teórica del *Nuevo método*, que comienza exponiendo de forma clara y ordenada los conceptos básicos del solfeo, contiene explicaciones y ejemplos prácticos relacionados con las doce lecciones de solfeo y vocalización que integran el primer apartado de la sección práctica del Método. Además, intercala varias alusiones a la técnica del canto que considero importante destacar. Saldoni insiste en la conveniencia de que el alumno ejecute los ejercicios con la mayor relajación posible, adoptando una postura erguida.

Cuidando particularmente de no violentar su voz ni en lo agudo, ni en lo grave. Le colocará en seguida en la postura que deberá guardar en el ejercicio del canto; los hombros echados atrás; el pecho sacado, y la cabeza alta; mas todo sin la menor violencia ni afectación, procurando siempre unir en el personal la posible elegancia con la naturalidad.¹⁹⁹

Otro aspecto de interés que ha de tener en consideración el maestro de canto es la corrección de los vicios o, como el autor denomina, “resabios” que el discípulo ya tiene o adquiere al aprender a cantar. Las posiciones inadecuadas de la boca generan una emisión de la voz tensa y en la mayoría de las ocasiones descolocada, al igual que sucede con una gestualidad forzada. Ante estos obstáculos técnicos, Saldoni subraya el papel protagonista del maestro.

¹⁹⁸ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, prólogo.

¹⁹⁹ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 4.

Al llegar a este punto no puedo menos de llamar muy particularmente la atención de los maestros acerca de los infinitos defectos y resabios que desde el primer día suelen presentar los principiantes, y conservar no pocas veces toda la vida, con gran mengua de sus adelantos artísticos, sino los corrige el constante esmero de los maestros. No habrán estos dejado de observar, que hay resabios de boca y semblante, resabios en la emisión de voz, y resabios en el modo de cantar. En los primeros, son la boca cerrada o abierta en demasía, con los labios para afuera, la excesiva movilidad de las mandíbulas, o el defecto contrario; el arrugamiento de cejas y frente, los gestos, en fin, de todas clases, y descomposición de la musculatura del semblante. En los segundos, la voz oscura, bronca, y fingida, o clara en demasía, por ofensiva y chillona. En los terceros, el zumbido precursor del sonido natural de la nota; la mala pronunciación de las vocales y el mal deajo por los dos extremos de cortado con brusca sequedad, o prolongado con chabacana pesadez.²⁰⁰

Saldoni concluye que son tres los pilares fundamentales en los que se sustenta una buena técnica vocal: 1) La posición relajada de la boca y el gesto; 2) una emisión natural y no viciada de la voz; y 3) una pronunciación clara y precisa. Finalmente, el autor realiza la siguiente recomendación:

Observen, pues, los maestros escrupulosamente estos y otros cualesquiera defectos: empleen el mayor afán en desarraigarlos, y apliquen al físico de cada individuo las reglas generales de la buena postura de boca naturalmente abierta, del semblante risueño sin afectación ni gestos de ninguna clase; de la emisión franca y espontánea de la voz, sin violencia, sin empuje, y sin los defectos indicados; de la pronunciación correcta de las vocales, cuidando de la postura de boca, que cada una de ellas exige, según las notas más o menos agudas en que están colocadas; y destruyan finalmente el deajo defectuoso, o modo de soltar las notas, cerrando rápidamente la boca, o prolongando demasiado el sonido. ¡Ojala lleguen a penetrarse los maestros de lo mucho que influye la primera enseñanza en el porvenir artístico de sus alumnos!²⁰¹

²⁰⁰ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, pp. 4-5.

²⁰¹ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 5.

En relación a las clases de registros que se distinguen en una voz, de las palabras de Saldoni se deduce que defiende la existencia de dos: de pecho y de falsete, sin especificar si se trata de voz masculina o femenina. El maestro de canto deberá realizar al discípulo los ejercicios oportunos para lograr fusionar ambos registros, en consecuencia,

Cuidará también de examinar con esmerado celo, y decidir los puntos que deberán darse de pecho y los de falsete según las facultades de cada alumno, para ir preparando ya la buena unión e igualdad de la voz, que procuraremos explicar mas adelante. Deberá evitar muy cuidadosamente en los principios, que los puntos de pecho no sean demasiado fuertes y violentos.²⁰²

La metodología propuesta por el autor para ejecutar correctamente los ejercicios de solfeo y canto es la siguiente: en primer lugar, se entonarán con los nombres de las notas, después “volverá a solfearse toda con los alientos que el maestro señale con una *a* en el papel que tiene el discípulo, y si encontrare en él la suficiente disposición y facilidad, podrá hacerle vocalizar cada lección, después de solfeada, con los alientos indicados”.²⁰³ Saldoni continúa este apartado realizando esta observación, “a muchos principiantes, y señaladamente a los que tienen mala pronunciación, les es mas útil el simple solfeo, que la vocalización; por lo que el maestro después de un prolijo examen de las facultades, defectos naturales y conjunto de circunstancias del alumno, dispondrá lo que mejor le pareciere”.²⁰⁴

Para concluir la primera parte teórica, Saldoni recomienda cuatro ejercicios de vocalización que se ejecutarán “hasta donde permita la extensión de voz del discípulo y se bajará igualmente”²⁰⁵ (véase Figura III.22). En la primera vocalización aparecen unos asteriscos que indican “los principales alientos o respiraciones”. En concreto, el ejercicio nº 4 se realizará al principio con “un movimiento muy pausado, acelerándole progresivamente, según la mayor o menor facilidad del discípulo, esmerándose

²⁰² Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 7.

²⁰³ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 14.

²⁰⁴ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 14.

²⁰⁵ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 15.

principalmente en la entonación, claridad e igualdad de todas las notas”.²⁰⁶ Por último, Saldoni declara que estas vocalizaciones,

Deberán hacerse todos los días, antes de empezar la lección. También se podrá amenizar el estudio (siempre árido en los principios) con la ejecución de alguna Romanza, o Canción de las que se pondrán al fin de la Obra, en inteligencia que antes de cantarlas con letra, deberán solfearse correctamente y vocalizarse.²⁰⁷

Figura III.22. Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto* (ca.1839), pp. 15-16: 4 ejercicios de vocalización. Los asteriscos indican alientos o respiraciones.

The figure displays four musical exercises for vocalization, each presented in a two-staff format (vocal line and piano accompaniment).
1. **Exercise 1°:** The vocal line consists of six notes, each marked with an asterisk above it to indicate a breath. The piano accompaniment provides a simple harmonic support.
2. **Exercise 2°:** The vocal line features eighth notes with a melodic contour. The piano accompaniment consists of chords that change in harmony.
3. **Exercise 5°:** The vocal line is composed of sixteenth notes, creating a more rhythmic pattern. The piano accompaniment uses chords.
4. **Exercise 4°:** The vocal line has a complex melodic line with sixteenth notes. The piano accompaniment features chords and a rhythmic accompaniment.

²⁰⁶ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 16.

²⁰⁷ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 15.

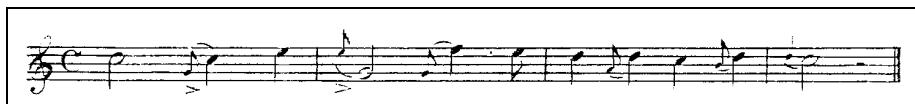
De esta primera parte teórica es reseñable la mención que hace Saldoni al tratado de solfeo y canto del también profesor de solfeo del conservatorio Marcelino Castilla (*Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*, 1830), a la hora de definir qué es “movimiento” del compás.

La segunda parte teórica de *Nuevo método de solfeo y canto* es una continuación de la anterior y se centra en conceptos del lenguaje musical de mayor complejidad, vinculados con las lecciones 13 a 24 que forman el segundo apartado de la sección práctica. Asimismo, el autor inserta interesantes nociones relativas a la enseñanza del canto. En relación a los tipos de adorno que conforman el buen gusto en el canto, Saldoni distingue los siguientes: los esforzados, las apoyaturas y el portamento. Uno de los recursos vocales más expresivos es el esforzado o regulador, “escrito así < significa que se principia con poca voz, y debe aumentarse gradualmente. Puesto al contrario > se empieza con fuerza disminuyéndola insensiblemente. Por otra parte,

El doble regulador <> indica que habrá de principiarse con poca voz, aumentarse insensiblemente y disminuirla del mismo modo. Hágase cantar lo siguiente, haciéndolo antes el maestro. Se observa en algunos principiantes, que hacen los *esforzados* con violencia o afectación, y esto lo debe evitar el maestro con sumo cuidado, corrigiendo con tiempo cualquier defecto que observare.²⁰⁸

La apoyatura se debe ejecutar dándole “algo más de fuerza que a la nota que las sigue, por lo que van escritas casi siempre con esforzando y ligadas con la nota”.²⁰⁹ Saldoni menciona las “apoyaturas de portamento”, que son aquellas que realizan un salto de 3ª, 4ª o 5ª con la nota principal (véase Figura III.23).

Figura III.23. Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto* (ca.1839), p. 22: apoyaturas de *portamento*.



²⁰⁸ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 20.

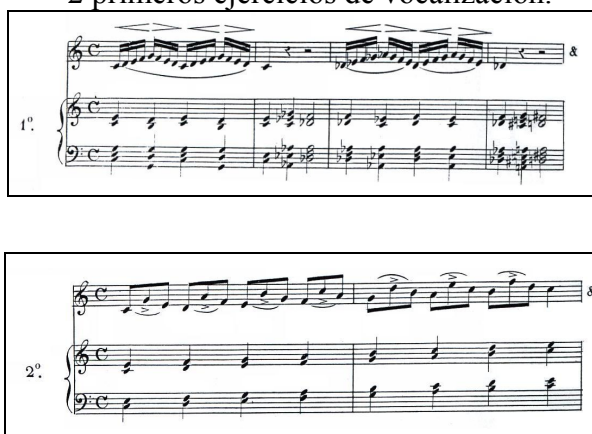
²⁰⁹ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 22.

La influencia italiana se evidencia en la importancia que Saldoni confiere al correcto empleo del “portamento de voz” o “ligado expresivo”. Según el autor este recurso consiste en “ligar o enlazar dulcemente un sonido con otro, evitando el esfuerzo poco natural e ingrato que algunos hacen al pronunciar el de cada nota”.²¹⁰ Para finalizar este apartado dedicado a los adornos del canto, Saldoni realiza esta observación:

Luego que el discípulo conociere los principales adornos que forman su expresión y buen gusto en el canto, como son los esforzandos, apoyaturas y portamentos, deberá el maestro poner todo su estudio en que no se resabie al hacer uso de ellos; porque la experiencia me ha enseñando que algunos hacen los esforzandos, ya con suma afectación, ya con fuerte empuje en la voz, y ya abriendo y cerrando la boca a medida que dan fuerza al sonido. Suelen además cortar con exceso las apoyaturas, produciendo, como es natural, un dejo defectuoso y sumamente ingrato, no menos que en los portamentos, en los que hacen con la voz un arrastre, que más bien parece la sacan del vientre, que de la laringe. Estos y otros muchos defectos que frecuentemente se observan, son los que el maestro debe procurar corregir con sumo cuidado, a fin de que el alumno pueda elevarse a aquel punto de perfección, naturalidad y gracia de que es susceptible el canto.²¹¹

Cuatro ejercicios de vocalización ponen término a la segunda parte teórica del *Nuevo método de solfeo y canto* (véase Figura III.24).

Figura III.24. Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto* (ca.1839), pp. 25-26:
2 primeros ejercicios de vocalización.



²¹⁰ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 21.

²¹¹ Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, p. 22.

Bajo el título de “Nuevo método de solfeo y canto” se presenta la segunda sección de este tratado que es íntegramente práctica y está constituida por cuatro partes y un apéndice. Las cuatro partes contienen en total 37 lecciones de dificultad creciente compuestas para tiples y tenores. Finalmente, el apéndice que se denomina “primera y segunda parte del *Nuevo Método de solfeo y canto* de Saldoni para todas las voces” está formado por 24 lecciones.

Nuevo Método de solfeo y canto era el segundo método de pedagogía vocal publicado por Baltasar Saldoni, de los tres que originalmente había planificado: una para contraltos y bajos, que editó en 1837, otra para tiples y tenores (1839), objeto de estudio en este apartado y, por último, una para las voces intermedias, es decir, para mezzosopranos y barítonos, que nunca llegó a ver la luz. Sobre él, Saldoni afirmó:

no se publicará por ahora, así porque las voces que tienen tan poca extensión, son las menos, como por que los maestros en todos los casos necesarios, podrán valerse del método de Contralto, para aquellas voces de entrambos sexos y servirse de las apuntaciones ya escritas en la parte del acompañamiento.²¹²

Discípulos de Baltasar Saldoni.

El prestigio de Saldoni como maestro de solfeo y canto se pone manifiesto al examinar el cuantioso número de discípulos a los que instruyó, tanto dentro como fuera del Conservatorio madrileño.²¹³ De ahí que “baste decir, en abono de su enseñanza, que los cantantes españoles más notables, así profesores como aficionados, han recibido poco o mucho sus lecciones” y algunos de ellos “son muy aplaudidos, así en los teatros como en las grandes sociedades filarmónicas”.²¹⁴ Sería imposible reconstruir el listado

²¹² Saldoni, *Nuevo método de solfeo y canto*, prólogo.

²¹³ En su clase de solfeo y vocalización se formaron, entre otros, alumnos como: José María Aguirre, Mariano Joaquín Martín, Juan Nepomuceno Retes, Francisco Calvet [Calvete], Rafael Galán, Juan Gil, Ángel León, Antonio Álvarez, Ignacio Hernández, Antonio Capo González, Luis Rodríguez Cepeda, Manuel Pascual, José Oreiro Lema, Narciso Téllez, Cayetano García, Tomás Montoro, Carlos Sentiel, Manuel Martínez, Francisco Bernareggi, Félix García, Paulo Menéndez, Antonio Lázaro y Antonio Aguado; y alumnas como: Dolores García, Josefa Pieri, Manuela Lema, Dolores Carretero, Manuela Villó, Ana López, Nicasia Picón, María Teresa Viñas, Antonia Plañol, Manuela Munné, Micaela Villó, Florentina Campos, María Carmona y Escolástica Algobia. Mariano Obiols fue discípulo de armonía de Saldoni.

²¹⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 68.

completo de los alumnos de canto de Saldoni, ya que en algunos casos se carecen de los datos necesarios y probablemente muchos de sus discípulos quedaron en el anonimato. Sin embargo, un estudio pormenorizado de su *Diccionario biográfico-bibliográfico* permite aportar los nombres de sus alumnos más destacados, que cito a continuación por orden alfabético en la Tabla III.5.

Tabla III. 5. Alumnos Baltasar Saldoni.²¹⁵

Alumnos	Alumnas
Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)	Joaquina Alonso
Conde de Cabarrús (¿-1862)	Josefa Ansótegui
Francisco Calvet y Granados	Alejandra Argüelles Toral y Hevia (1845-1860)
Manuel Carrión (1817-1876)	Soledad Arróniz, Adela Ayguals de Izco,
Ramón Castellanos (ca.1825 – ca.1890)	Adelaida y Mercedes Bocalan
José González Orejuela (1828-1883)	Julia Cabrero y Martínez de Ahumada
Rafael Hernando (1822-1888)	Paulina Cabrero y Martínez de Ahumada (1822-?)
Pedro Herrero y Mata (1812-1882)	María Cabrero y Pérez
Juan Pablo Hijosa y Ballesteros (1819-1884)	Nieves Condado de Aizpurua (ca. 1840-1872)
Joaquín López Becerra y Pérez (1824-?)	Pilar Escudero y Pedroso [Perosso] (1806-1854)
Mariano Mateos	Emilia Espí, Adela Fernández y Alonso (1853 -?)
Lázaro Núñez-Robres (1827-?)	Dolores Franco de Saldoni (1822-1843)
Mariano Padilla (1834-?)	Cecilia Garvayo, Antonia [Gonzalez] Istúriz (1824-?)
Marqués de Perales	Nieves González de Cotta (1825-1855)
Joaquín Reguer,	Adela Ibarra y Pérez (1839-1865)
Conde de Revillagigedo	Basilia Teresa de Jesús Istúriz y Coca (1830-1874)
Emilia Reynel y Corona (1848-?)	Josefa Jardín (1816-1857)
Juan Rodríguez Castellano de la Parra (1823-1860)	Encarnación Lama y Ansótegui (1826- ?) Adelaida
Manuel Royo (ca.1836-?)	Latorre, Luisa Lesén (1855-1869)
José Sala Julián	Josefa Martínez Arizala de López (¿-1867) Mariana
Manuel Valle Crecí	Martínez Torres (1819-?)
	Enriqueta Morán
	Emilia Moscoso de Valero (1829-1859)
	Adela Muñoz del Monte y Justiz (1833-1858)
	María Manuela Oreiro Lema de Vega
	Matilde Ortoneda y Torrens
	Adelaida Paulos y Justiz
	Amalia Ramírez (1836-?)
	Emilia Reynel y Corona (1848-?)
	Natividad de Rojas
	Josefa Santafé (¿-1859)
	Elena Sans [Sanz]
	Matilde Tejada
	Francisca de la Tovilla
	Dolores Trillo
	Elisa Villó de Genovés

²¹⁵ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Baltasar Saldoni en vol. II, Apéndice 4 [9].

1.4.3. Hilarión Eslava (1807-1878): aspectos vocales en su *Método completo de solfeo* (1845) y en la prensa

Hilarión Eslava Elizondo, que nació en Burlada (Navarra) el 21 de octubre de 1807, comenzó su formación musical como Infante de la Catedral de Pamplona.²¹⁶ Tras estudiar composición y armonía en 1828 obtuvo el puesto de Maestro de Capilla de El Burgo de Osma, después fue a Madrid, donde consiguió por oposición el segundo puesto al Magisterio de la Real Capilla. Dos años más tarde, ganó la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Sevilla y se ordenó sacerdote. En 1844 logró el puesto de Maestro Supernumerario sin sueldo de la Real Capilla de Madrid, siendo nombrado en 1847 Maestro Director de dicha Capilla tras suceder a Mariano Rodríguez de Ledesma. En 1854 entró en el Conservatorio madrileño como profesor auxiliar de armonía y contrapunto y al año siguiente, el 24 de noviembre, recibió el nombramiento de profesor titular de composición. Finalmente, en 1866 desempeñó la dirección del Conservatorio de Madrid, cesando en el puesto de profesor de composición el 12 de septiembre de 1870. Falleció en Madrid, el 23 de julio de 1878.

A lo largo de su carrera profesional Eslava desarrolló diversas facetas: compositor, crítico y periodista musical, historiador, director de coros y pedagogo, entre otras. Como docente, dejó varios tratados: *Método completo de solfeo*, *Escuela de composición*, *Breve tratado de armonía* y *Prontuario de contrapunto, fuga y composición*. De todos ellos, el único que incluye conceptos sobre la técnica vocal es el primero.²¹⁷ Según Dionisio Preciado,

El *Solfeo* de Eslava fue editado por entregas, en Madrid y sin año de edición. Además, las entregas iban teniendo varias *tiradas* o nuevas ediciones de las entregas. Entregas y tiradas se fueron sucediendo en forma rápida e ininterrumpida. Ello

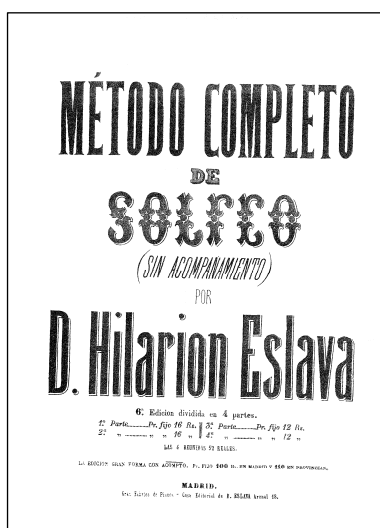
²¹⁶ Sobre Hilarión Eslava, véase Equipo Musitaste-Eresbil, *Monografía de Hilarión Eslava* (Pamplona: Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978); José Enrique Ayarra, *Hilarión Eslava en Sevilla* (Sevilla: Diputación Provincial, 1979); Leocadio Hernández Ascunce, *Estudio bio-bibliográfico de Don Hilarión Eslava* (Pamplona: [Institución Príncipe de Viana], 1978); Carmela Saint-Martín, *Don Hilarión Eslava* (Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1973); y José Luis Ansorena, “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión [Hilarión Eslava]”, *DMEH*, vol. 4, pp. 748-759.

²¹⁷ Sobre el *Método completo de solfeo*, véase Dionisio Preciado, “Don Hilarión Eslava y su ‘Método Completo de Solfeo’”, en Equipo Musitaste-Eresbil, *Monografía de Hilarión Eslava*, pp. 215-263.

indica la aceptación que, desde un principio tuvo el Solfeo de Eslava.²¹⁸

Eslava remitió una carta a Barbieri el 13 de julio de 1845 en la que afirmaba lo siguiente: “tengo varias obras para publicar y una de ellas es un tratado completo de armonía, contrapunto y composición, pero no saldrá hasta concluir con la publicación del método de *solfeo* y otro de *canto*: todas mis obras serán originales y tratadas de diverso modo que las publicadas hasta aquí en el extranjero [...]”.²¹⁹ La primera edición de *Método completo de solfeo* vio la luz en 1845, sin embargo, Eslava nunca llegó a publicar ningún método de canto. Esta obra se presentó de dos formas, con o sin acompañamiento, siendo ésta última la más popular (véase Figura III.25).

Figura III.25. Portada de *Método completo de solfeo* (6ª ed., s.d.) de Hilarión Eslava.²²⁰



Método completo de solfeo está estructurado en cuatro partes de carácter teórico-práctico en las que se explican de forma progresiva los principales conceptos del lenguaje musical. Al final de la cuarta parte, Eslava dedica dos breves apartados a la voz, el primero titulado “Vocalización” y el segundo “Canto con palabras”. Para Eslava vocalizar es:

²¹⁸ Dionisio Preciado, “Don Hilarión Eslava y su ‘Método Completo de Solfeo’”, p. 246.

²¹⁹ Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.069⁷⁷], p. 557.

²²⁰ Hilarión Eslava, *Método completo de solfeo sin acompañamiento*, 6ª edición (Madrid: Gran Fábrica de Pianos y Casa Editorial de B. Eslava, s.d.).

Cantar una lección o pieza con una de las tres vocales *a e o* (generalmente solo se usa la 1ª). No se trata aquí de la vocalización en la extensión de la significación que tiene en un método de canto, sino como estudio intermedio entre solfear y cantar uniendo las palabras a la música. El solfista debe ejercitarse en vocalizar algunas lecciones, que pueden ser de las mismas que ha solfeado, antes de pasar a cantar con letra, para allanar de este modo la dificultad que sin duda hallaría sin este procedimiento.²²¹

En relación al “Canto con palabras”, Eslava asegura que para un cantante es indispensable que tenga una pronunciación correcta, pues

Al dedicarse el solfista a cantar con palabras debe tener presente, es un defecto gravísimo el no pronunciar distintamente todas las letras tanto vocales como consonantes, y que es un vicio de que adolecen la mayor parte de los cantantes. Así como un orador debe pronunciar con mayor claridad en un sermón que en una conversación, del mismo modo un cantante debe exagerar la claridad de la pronunciación aún más que el orador. Me he atrevido a usar el verbo exagerar, porque no he oído jamás a cantante alguno pecar por exageración respecto a la pronunciación, mientras que continuamente oímos a la generalidad de ellos, sin poder distinguir si pronuncian en español, en italiano o en árabe. Cualesquiera piezas fáciles de canto pueden servir de ejercicio para aprender a cantar con letra, teniendo cuidado del solfearlas antes. Encargo al Maestro extremada severidad acerca de la claridad de la pronunciación.²²²

El *Método* de Eslava, como popularmente fue conocido, ha llegado hasta nuestros días y han sido muchas las generaciones que han aprendido solfeo gracias a las famosas lecciones de entonación que contiene.

Eslava tenía el proyecto de escribir y editar un método de canto, aunque éste nunca se realizó. Sin embargo, sí nos legó una serie de cinco artículos sobre el canto que fueron publicados en la *Gaceta Musical de Madrid* (revista que él mismo dirigía)

²²¹ Eslava, *Método completo de solfeo*, p. 131.

²²² Eslava, *Método completo de solfeo*, pp. 131-132.

entre los años 1855 y 1856.²²³ La idea inicial de Eslava era publicar una serie de artículos temáticos que abordasen las diversas expresiones del arte y en concreto de la música; tras desarrollar conceptos musicales como música, melodía y compás le tocaba el turno al canto, ya que según Eslava “aún comparado el canto con los demás ramos del arte, es inmensa la ventaja que a todos lleva. Sin el canto no se concibe el arte. El canto es en cierta manera el arte entero”.²²⁴

1^{er} Artículo.- Tiene carácter introductorio y presenta unas ideas generales sobre el canto. Comienza definiendo de forma general qué es el canto: “cierta modificación de la voz humana, por la cual se forman varios sonidos apreciables”.²²⁵ A continuación, Eslava plantea al lector las posibles diferencias que existen entre la voz hablada y la voz cantada, citando a Eximeno, quien afirmaba que “una conversación animada y apasionada de una mujer romana le parecía un *aria* dramática” y concluyendo que, a pesar de esto, la voz hablada no constituye un verdadero canto.²²⁶ Según Eslava, se distinguen cuatro teorías sobre el origen del canto: 1) El canto es natural al hombre, considerando a Adán el primer cantante; 2) Rousseau sostiene que el canto no es natural al hombre; 3) El canto proviene de la imitación de los pájaros;²²⁷ y 4) Para Eslava, el canto es innato en el hombre, “pero este arte, como todos los demás debió permanecer por algún tiempo en la infancia antes de desarrollarse gradualmente y llegar a cierto estado de perfección”.²²⁸ Se pueden realizar distintas clasificaciones sobre el canto:

²²³ Los cinco artículos de Eslava publicados en la *Gaceta Musical de Madrid* son los siguientes: “Del Canto”, I/21 (24 de junio de 1855), pp. 161-163; “Del Canto, segundo artículo”, I/25 (22 de julio de 1855), pp. 293-294; “Del Canto, tercer artículo”, I/31 (2 de septiembre de 1855), pp. 241-243; “Del canto, cuarto artículo”, I/43, (25 de noviembre de 1855), pp. 337-338; “Del Canto, quinto y último artículo”, II/3 (20 de enero de 1856), pp. 17-19.

²²⁴ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio de 1855), p. 161.

²²⁵ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio de 1855), p. 161.

²²⁶ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio de 1855), p. 162.

²²⁷ Tesis defendida por Josef Teixidor, *Discurso sobre la historia universal de la música: en el qual se da una idea de todos los sistemas de música tanto prácticos como especulativos, usados por antediluvianos, caldeos, fenicios, egipcios, griegos, chinos, brazmanes, americanos, ebreos, españoles, árabes, italianos, franceses, ingleses, escandinavios y alemanes, tanto antiguos como modernos, con otras cosas análogas a la música* (Madrid: En la imprenta de Villalpando, 1804).

²²⁸ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio de 1855), p. 162.

1. Irregular e regular.

El canto, como expresión voluntaria e irregular del sentimiento nació antes, y no fue seguramente por imitación; pues así como el hombre sintió antes que pudo pensar, cantó también antes de hablar. [...] El canto regular nació mucho después, y aún creemos con el doctor Lichenthal, que la música instrumental precedió al canto vocal”.²²⁹

2. Natural y artificial. “El primero debe aplicarse a los que cantan cualquiera melodía sin haberse ocupado jamás acerca del arte. El segundo es el perfeccionamiento del primero por medio del ejercicio, reglas y preceptos del mismo arte”.²³⁰

3. Vocal e instrumental. Entre ambos tipos de canto, Eslava otorga mayor importancia al vocal; así “la voz humana lleva inmensa ventaja a todos los instrumentos, porque además de adaptarse mejor que todos ellos para expresar toda clase de afectos por medio de los sonidos, puede afectar nuestro ánimo con la palabra”.²³¹

Para finalizar este primer artículo, Eslava presenta cinco acepciones diferentes de “canto”: 1) conexión de varios sonidos apreciables; 2) pieza de música, indicando su parte melódica y rítmica; 3) en poesía indica cierta parte de un poema; 4) en la Antigüedad se denominaba “canto” o “cantus” a la voz más aguda, llamada hoy tiple; y 5) arte del canto.

2º Artículo.- Eslava comienza precisando que el arte del canto es una colección de reglas y principios relativos a esta materia y su objeto es “expresar, cantando, las diversas pasiones humanas, deleitando al mismo tiempo el oído, y conmoviendo el corazón”.²³² Un cantante se acerca a la perfección artística y vocal cuando consigue despertar en el público los siguientes efectos y sentimientos:

Ilusionar a todo un público; cuando llega a saber ocultar el arte por medio del arte mismo; cuando llega a cantar con facilidad, precisión y verdad; cuando consigue infundir en el ánimo de los oyentes sus propias pasiones; cuando sabe conmover y

²²⁹ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio de 1855), p. 162.

²³⁰ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio de 1855), p. 162.

²³¹ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio de 1855), p. 162.

²³² Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 293.

arrebatar en el género serio, excitar la risa, esparcir la hilaridad y despertar el buen humor en el género cómico; cuando con absoluto dominio en el ánimo de los oyentes, sabe moverlos con impresiones alternativas de ternura, de fortaleza, de afecto y de espanto, y poner finalmente en juego todas las pasiones y facultades del hombre sensible.²³³

En realidad, tal grado de perfección no es alcanzado por muchos cantantes y Eslava se cuestiona el por qué de esa carencia, es decir, ¿por qué escasean los buenos cantantes tanto en España como en el extranjero? Según la opinión del autor, todo buen cantante debe poseer unas condiciones fisiológicas y naturales idóneas, un genio innato y en especial debe tener un “talento bien cultivado”, es decir “los conocimientos necesarios, tanto en la parte literaria como en la musical”.²³⁴ No obstante, la realidad es bien distinta, ya que como asevera Eslava:

Entre los buenos cantantes que hemos oído, la mayor parte de ellos han sido artistas de genio, y rarísimo los de un talento acabado. Parécenos que debería suceder lo contrario, esto es, que la mayor parte de los cantantes cultivasen debidamente sus talentos, ya que el genio, como don del cielo, no se puede conseguir a fuerza de estudio; pero no sucede así, por defecto de aplicación de los mismos cantantes. [...] cuan raros deben ser los cantantes que lleguen a obtener un grado de perfección, que requiere a un mismo tiempo el don de Dios y el trabajo y aplicación asidua del hombre.²³⁵

Especialmente los cantantes de teatro eran los que más adolecían de falta de formación intelectual y musical, sobre lo que Eslava realiza la siguiente crítica:

Desde que un cantante consigue una escritura cualquiera, cree haber concluido su carrera respecto al estudio, y se entrega a una vida muelle y poco laboriosa. En cambio adquiere las pequeñas y mezquinas pasiones que reinan entre bastidores, que son, la pueril vanidad y presunción, la necia envidia y rivalidad, acompañadas de mil fruslerías poco dignas de verdaderos artistas o de quienes desean serlo.²³⁶

²³³ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 293.

²³⁴ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 293.

²³⁵ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 293.

²³⁶ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 294.

Al respecto, resulta curioso el siguiente dicho o refrán que refería un profesor al hablar de la vanidad de los cantantes “Cantante que sale al teatro vestido de rey, vuelve a su casa creyendo que lo es”. Como se puede apreciar, la fama de soberbia que siempre ha acompañado a los cantantes era algo asumido por los maestros de canto y por los compositores, y Eslava advierte principalmente a los que comienzan los estudios de canto que deben alejarse de una actitud vanidosa y centrarse en seguir un estudio metódico.

Los elogios que les tributan algunos ignorantes aduladores, les hacen creer que nada tienen que aprender; se desdeñan de oír los sanos consejos de las personas competentes; huyen del estudio, desperdician las mejores disposiciones, y pierden un tiempo precioso. Una vez metidos en este torcido camino, desconocen la dificultad e importancia del arte, y se desconocen a si mismos, creyéndose consumados cantantes, cuando no son más que artistas adocenados. Los aplausos tal vez inmerecidos y debidos a cuatro amigos suyos, o a una docena de *aplaudidores* pagados por el empresario, los enorgullecen embriagándoles su mente.[...] Lo que deseamos es prevenir a los que quieran seguir esa carrera, los tropiezos y escollos que han de encontrar en ella, para que los eviten con estudioso cuidado.²³⁷

En este segundo artículo sobre el canto, Eslava también realiza un breve estudio histórico sobre “los diversos sistemas y escuelas que ha habido y hay en el día respecto a la enseñanza del canto”. A pesar de que Eslava no lo especifica, el contenido de este apartado se basa en el artículo II del tratado *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato* escrito en 1774 por Giovanni Battista Mancini.²³⁸ Eslava afirma que las primeras escuelas italianas de canto importantes surgieron en la primera mitad del siglo XVIII y fueron las siguientes: la de Fedi y Giuseppe Amadori (1670-1730) en Roma, la de Francesco Pistocchi en Bolonia, la de Francesco Redi en Florencia, la de José Fernando Brivio en Milán, la de Francesco Peli en Módena, y las de Domingo Gizzi, Nicolás Porpora, Leonardo Leo y Francesco Feo en Nápoles. De forma particular,

²³⁷ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 294.

²³⁸ Mancini, *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, pp. 10-34, “Articolo II. Delle diverse scuole, e dei Valenti Uomini, e Valorose Donne, che fiorirono nell’arte del Canto nel fine del passato secolo, e tutta via fioriscono nel presente”.

Eslava destaca al cantante Baldassare Ferri de Perusa que “tenía la más bella, extensa, flexible, dulce y agradable voz que ha podido existir jamás [...]; subía y bajaba con una sola respiración dos octavas, trinando continuamente y marcando claramente todos los grados de la escala cromática con una afinación y exactitud sorprendente”.²³⁹ Según Eslava, otros cantantes reseñables a principios del siglo XVIII fueron Juan Paita en Génova, llamado “Orfeo de la Liguria”, Francisca Boschi de Bolonia, llamada “la Salomona en música”, Siface (castrati cuyo verdadero nombre era Giovanni Francesco Grossi (1653-1697) y Matteucci (Matteo Sassani, ca. 1667–1737).

3^{er} Artículo.- Como continuación del artículo anterior y basándose en el tratado de Mancini, Eslava reanuda el tema de las tradicionales escuelas italianas de canto en el siglo XVIII, de los principales maestros y de sus discípulos más afamados.²⁴⁰ El autor considera que sería “de una inmensa utilidad un libro en que se explicasen, no sólo los varios métodos de las antiguas escuelas italianas, [...] sino también el diferente estilo

²³⁹ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/25 (22 de julio de 1855), p. 294. Eslava cita a Mancini, *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, pp. 11-12: “Le più celebri, e famose scuele 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 di Francesco Redi in Firenze, quella di Amadori in Roma, e quelle di Niccolò Porpora, Leonardo Leo, e Francesco Feo in Napoli. Nos si può abbastanza encomiare il merito di queste scuole, degli Allievi, e de’ Professori. [...] Viveva allora il Cavaliere Baldassarre Ferri nato in Perugia: aveva questi la più bella, la più estesa, la più flessibile, la più dolce, e la più armoniosa di tutte le voci. [...] Egli in un sol fiato saliva, e discendeva due piene ottave, continuamente trillando, e marcando tutti i gradi cromatici con tanta aggiustatezza [...]”.

²⁴⁰ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/31 (2 de septiembre de 1855), pp. 241-242: “El discípulo más famoso de Pistochi fue Antonio Bernachi, de Bolonia, el cual abrió también una escuela de canto, de la que salieron Carliani, Tedeschi (llamado también Amadori), Guarducci, Manicini y el célebre Raff. Los discípulos que salieron de la escuela de Pistochi fueron: Antonio Pasi, de Bolonia, que se hizo célebre por su magistral modo de cantar y por un estilo particular y sorprendente; Juan Bautista Minelli, también de Bolonia, que poseía a la mayor perfección posible el acento musical, y adquirió el renombre de sapientísimo artista; Annibal Pio Fabri, también de Bolonia, excelente tenor; Bartolomé de Faenza, que en la profesión figuró en primer término por su perfecto y variado canto. Es de notar que estos cinco discípulos, aunque instruidos por un mismo maestro, tuvieron diverso método y estilo. De las demás escuelas se hicieron más o menos célebres Carlos Broschi, de Nápoles, tan conocido, especialmente en España, bajo el nombre de Farinelli, el cual tuvo por rival a Cayetano Majorano, de Bari, llamado también Caffarelli, los Scalzi, de Génova; Joaquín Conti, de Nápoles, conocido también con el nombre de Gizziello; Agustín Fontana, de Turín; Nicolás Regginelli, de Nápoles; Angel María Monticelli, José Arpiani, Félix Salimbene (los tres milaneses); Juan Carestini, de Ancona; Juan Manzuoli, de Florencia; Antonio Habert, de Verona, llamado el Porporino; Cayetano Guadagni, José Aprile y José Milico, ambos de Nápoles, y otros varios. Estas escuelas no fueron menos felices en producir excelentes cantatrices, como: Vittoria Tessi, Faustina Hasse Bordón, Ana Peruzzi, Catalina Visconti, Juana Astrua, Regina Valentín (la Mingotti), Lucrezia Agnari, Ana de Amicis, Brígida Banti, Angélica Catalani, entre otras. Los últimos que sostuvieron con gloria la reputación de aquellas excelentes escuelas italianas fueron: Gaspar Pachiarotti, Juan Rubinelli, David Jacobo, José Viganoni, Mateo Babini, Jerónimo Crescentini y Luis Marchesi”.

observado en los grandes cantantes de una misma escuela”,²⁴¹ aunque la escasez de documentos hacen difícil la investigación. Eslava refiere el caso del abate boloñés Ottani, que fue maestro de capilla en Turín a principios del siglo XIX, quien “presumía de enseñar el canto según la escuela misma de Bernacchi; pero si se ha de juzgar de ella por el método de Pellegrini, uno de los mejores discípulos del mencionado abate, debe sospecharse algún tanto que las aserciones de éste no fuesen enteramente verdaderas”; en realidad “después del último período del siglo XVIII se habían mezclado de tal manera las diversas escuelas de Italia, que no se podía ya averiguar las especialidades que distinguía a cada una de ellas”.²⁴² Para Eslava, el único documento que refleja fielmente la técnica vocal que enseñaban los antiguos maestros italianos es el tratado *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (1774) de Mancini, que fue discípulo de Bernacchi.²⁴³ Del examen de dicho tratado, Eslava concluye que la enseñanza del canto en las escuelas italianas del siglo XVIII se basaba esencialmente en la paciencia y en la constancia del maestro y del alumno: “se daba a los jóvenes que se dedicaban al canto una educación extraordinariamente lenta. La paciencia y el tesón en el estudio eran tan admirables en el maestro como en el discípulo, y este proceder da siempre resultados satisfactorios, si se aplica a buenas organizaciones”.²⁴⁴ Eslava determina cuáles eran los principales aspectos vocales que trabajaban los antiguos maestros italianos de forma progresiva:

- 1) Se detenían mucho en la emisión de la voz “hasta depurar los sonidos de toda inflexión gutural o nasal”.
- 2) Ponían en práctica “los ejercicios que creían más convenientes para dar a la voz toda la fuerza posible, cuidando al mismo tiempo de conservar la emisión pura adquirida”.
- 3) Desarrollaban cuidadosamente la extensión de la voz “tanto por la parte aguda como por la grave, por medio de ejercicios practicados con la doble mira de conseguir ese objeto y no fatigar demasiado los órganos del discípulo”.

²⁴¹ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/31 (2 de septiembre de 1855), p. 242.

²⁴² Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/31 (2 de septiembre de 1855), p. 242.

²⁴³ Según Eslava el tratado de Mancini fue publicado en Viena el año 1760, cuando en realidad fue en 1774.

²⁴⁴ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/31 (2 de septiembre de 1855), p. 242.

- 4) “Hacían un estudio serio y muy largo en igualar los sonidos de los diversos registros, y los de uno mismo entre sí”.
- 5) Realizaban ejercicios de respiración, agilidad, afinación firme y segura y de “bien ligar los sonidos”.
- 6) Finalmente y tras instruir al discípulo en todos los aspectos mecánicos, los maestros “pasaban a ejercitarse en dar a la palabra cantada la mayor pureza posible”.²⁴⁵

En relación a la constancia que ha de tener el alumno de canto, Eslava relata la conocida anécdota protagonizada por Porpora y Caffarelli:

No debe, pues, admirarnos que Porpora (según refieren) hiciese estudiar a su famoso discípulo Caffarelli por espacio de cinco años unos ejercicios contenidos en una sola hoja de papel. En ella había puesto su maestro escalas, ya lentas, ya de agilidad, trinos, mordentes, apoyaturas y ciertos pasos principales que entran en las combinaciones con todos los demás. Háse dicho que Porpora se propuso de este modo abatir algún tanto el orgullo de Caffarelli, y no ha faltado quien haya puesto en duda esa anécdota; pero lo cierto es que después de un estudio tan largo sobre lo contenido en una hoja de música, es cuando dijo a su discípulo: «Vete, hijo mío; yo no tengo nada que enseñarte; tú eres el primer cantante del mundo».²⁴⁶

Para finalizar este artículo tercero, Eslava, citando a Esteban de Arteaga,²⁴⁷ refiere la costumbre que tenían los maestros de canto de la escuela romana, que llevaban a sus discípulos “fuera de los muros de Roma a un sitio donde se encuentra un gran peñasco, famoso por el eco [...]. Allí, los ejercitaban haciéndoles cantar frente al peñasco, el cual, repitiendo clara y distintamente las mismas voces y palabras que emitían, les mostraba con evidencia sus defectos, disponiéndolos para corregirse más fácilmente”.²⁴⁸

²⁴⁵ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/31 (2 de septiembre de 1855), p. 242.

²⁴⁶ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/31 (2 de septiembre de 1855), pp. 242-243.

²⁴⁷ Esteban de Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano: dalla sua origine fino al presente*, 3 vols. (Venecia: Stamperia di C. Palese, 1785).

²⁴⁸ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/31 (2 de septiembre de 1855), p. 243.

4º Artículo.- Eslava analiza la situación actual de la enseñanza del canto, centrándose en tres aspectos: 1) los maestros; 2) los discípulos y cantantes; y 3) los compositores y sus obras vocales.

1) **Los maestros de canto.** Un buen profesor debe tener “entendimiento y voluntad, es decir, inteligencia y celo”. Según Eslava:

La inteligencia se adquiere en el estudio analítico de las mejores obras publicadas, con la continua meditación sobre el arte, y con las observaciones diarias que se recogen aquí y allá en la práctica de muchos años de enseñanza. El celo es hijo de los principios morales, de la conciencia, del pundonor, del entusiasmo artístico y hasta de la constitución física del individuo. Ahora bien, ¿es fácil hallar muchos maestros de canto que reúnan la inteligencia y celo que se necesita para conseguir los resultados que desean?²⁴⁹

Ante esta interrogante Eslava responde que “es corto el número de los buenos maestros, y demasiado largo el de los que dan lecciones de canto sin los conocimientos que se requieren” y continúa aseverando que “aún los buenos maestros en general no tienen en la enseñanza la severidad de las antiguas escuelas”.²⁵⁰ Resulta especialmente interesante la descripción que realiza Eslava del sistema para la enseñanza del canto que se había impuesto en su época, basado en la impaciencia y en la obtención rápida de resultados vocales y artísticos, que derivaban en una técnica incompleta y superficial.

Se presenta un joven que tiene al parecer buena voz, y se dirige a uno de los maestros que están en boga, para tratar del partido que pueda sacar de sus facultades vocales. El maestro admite bajo su dirección a su nuevo alumno. En las primeras lecciones le hace practicar algunas escalas, y como el sólo estudio de ellas sería enojoso por mucho tiempo, empieza cuanto antes a ejercitarse en esas piezas de canto que se llaman vocalizaciones. Así como hubiera sido muy pesado detenerse en el estudio de solas las escalas, lo sería igualmente el no cantar por mucho tiempo más que vocalizaciones, por lo cual el maestro empieza muy pronto a

²⁴⁹ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/43, (25 de noviembre de 1855), p. 337.

²⁵⁰ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/43, (25 de noviembre de 1855), p. 338.

echar mano de su repertorio, compuesto de las mejores romanzas, cavatinas y arias de los célebres maestros. Él cree que nadie ha llegado a entender estas piezas mejor, sea respecto a su expresión, colorido, elegancia, etc. La pieza que hace ejecutar, le enseña a todos sus discípulos; así que él tiene ya arregladas de antemano todas las inflexiones de la voz, todos los pasajes y todos los adornos. Todo esto le es tan familiar, que apenas tiene que pensar en ello al dar la lección. Escúchense uno tras otro todos los discípulos de este maestro, y sin embargo de la diferencia que los distingue respecto a sus medios vocales y a su organización, todos ejecutan las piezas que han aprendido de la misma manera, hasta en sus más mínimos detalles.²⁵¹

El resultado de esta premura en el maestro y en el alumno es que “todos los cantantes parecen vaciados en un mismo molde. Ninguno de ellos canta según su propio sentimiento. [...] Un cantante así formado no puede hacer más que aumentar el número de las medianías”. Lo mismo “sucede con los maestros, que todos parecen formados bajo un mismo modelo. [...] Todos se copian los unos a los otros”.²⁵² Según Eslava, en su época no existen diversos métodos o escuelas de canto y la personalidad y originalidad en el canto es ficticia, pues si por ejemplo “un Rubini, una Malibran imaginan un paso nuevo, una fermata o un adorno, todo el mundo se apodera de ellos; cada cantante se los arregla para sí, y al poco tiempo no son más que una cosa vulgar”.²⁵³ Eslava concluye este artículo cuarto reafirmando en las carencias que posee la enseñanza del canto:

Los maestros en el día no enseñan generalmente el arte del canto, sino a cantar cierto número de piezas. Examinad si no a la mayor parte de los discípulos acerca de los principios generales del arte: preguntadles acerca del fraseo, del colorido, etc., y veréis que la mayor parte de ellos no saben responderos. De aquí se sigue que hay muchos cantantes que necesitan tener maestro toda la vida.²⁵⁴

²⁵¹ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/43, (25 de noviembre de 1855), p. 338.

²⁵² Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/43, (25 de noviembre de 1855), p. 339.

²⁵³ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/43, (25 de noviembre de 1855), p. 339.

²⁵⁴ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, I/43, (25 de noviembre de 1855), p. 339.

5º Artículo.- Tras examinar detenidamente en el artículo anterior la figura del maestro de canto, Eslava realiza una serie de observaciones respecto a los discípulos y a los compositores de obras vocales.

2) **Los discípulos.** El autor se centra en aquellos alumnos de canto que se están formando para el teatro, dejando a un lado a los cantantes de música religiosa, a pesar de que “los cantantes en general cantan del mismo modo, con muy poca diferencia, en el templo que en la escena”.²⁵⁵ Según Eslava, los alumnos de canto suelen seguir dos procedimientos:

1º. El que toman aquellos que tratan de ser músicos antes que cantantes, instruyéndose perfectamente en el solfeo antes de emprender el canto. 2º. El que siguen muchos (especialmente en Italia), que sin estudios musicales de ninguna especie, o con sólo aprender los nombres de los signos según la clave que a su voz corresponde, se dedican desde luego a aprender de memoria unas cuantas óperas, lanzándose inmediatamente a la escena.²⁵⁶

Como es obvio, Eslava es partidario del primer tipo de cantantes, aunque reconoce que él mismo había sido maestro de cantantes que no se preocupaban por aprender música, como fue el caso de un alumno sobre el que un empresario afirmó lo siguiente, “«He ajustado a N. en 25.000 francos: es un gran cantante, pero no es profesor». Como si dijera: ¡es un músico que gana 25.000 francos, pero no sabe música!!!”. En realidad, “siempre será ridículo que un cantante ignore los rudimentos del solfeo, como lo sería que un actor dramático no supiera leer”.²⁵⁷

3) **Los compositores de música vocal.** Eslava critica el servilismo de los compositores respecto al público y a los cantantes, que atentan contra las reglas del “buen canto”.

Así como los cantantes se dejan llevar generalmente del mal gusto e ignorancia del público, que los aplaude muchas veces contra las prescripciones del arte, del mismo modo los

²⁵⁵ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/3 (20 de enero de 1856), p. 17.

²⁵⁶ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/3 (20 de enero de 1856), p. 17.

²⁵⁷ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/3 (20 de enero de 1856), p. 17.

autores se prestan a ser los humildísimos servidores de aquellos. Escribe un autor para una tiple de extremada agilidad, y compone unas variaciones de violín. Tiene a su disposición un tenor que no sabe más que gritar, y le compone una parte en que grita hasta desgañitarse.²⁵⁸

El artículo quinto continúa con un apartado de gran interés en el que Eslava establece cuáles son los procedimientos que se deben seguir en la enseñanza del canto y que están muy en la línea de los postulados que defendían las antiguas escuelas de canto italianas del siglo XVIII:

1º. Que la educación del cantante sea lenta, y que tanto el discípulo como el maestro tengan el tesón y la paciencia convenientes. 2º. Que se detenga el discípulo en el estudio de la emisión de la voz, hasta depurarla de toda inflexión gutural, nasal, etc. 3º. Que se hagan los ejercicios necesarios para dar a la voz toda la fuerza y extensión posibles, cuidando al mismo tiempo de la buena calidad del sonido y de su justa afinación. 4º. Que se haga un estudio serio y muy detenido para igualar los sonidos en toda la extensión que la voz abraza. 5º. Que el discípulo haga todos los ejercicios necesarios para adquirir una natural, fácil, pronta y larga respiración. 6º. Que estudie con gran cuidado el modo de ligar los sonidos y adquiera la agilidad necesaria. 7º. Que el alumno, en fin, consiga dominar completamente el mecanismo de su voz.²⁵⁹

Sin embargo, Eslava discrepaba de los antiguos maestros en que éstos “no enseñaban a sus discípulos el estilo ni la expresión, sino que lo dejaban al instinto particular del cantante”. El procedimiento idóneo consistiría en “guiar al discípulo respecto al estilo y expresión, pero dejándole la libertad necesaria para que siga su propio instinto y sentimiento. De esta manera desarrollará sus propias facultades y llegará a distinguirse e individualizarse”. Según Eslava, un concepto importante para el cantante dramático es “la verdad del canto” que consiste en “la expresión que inspira el sentimiento de la letra”. La ejecución de vocalizaciones por mucho tiempo impide que el discípulo pueda conseguir “la verdad del canto”, ya que “se acostumbra a cantar sin

²⁵⁸ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/3 (20 de enero de 1856), p. 18.

²⁵⁹ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/3 (20 de enero de 1856), p. 18.

una expresión dominante y determinada”.²⁶⁰ La metodología para la enseñanza del canto tendría que ser la siguiente:

El objeto que se propone en las vocalizaciones debiera conseguirse con ciertos ejercicios breves, y que el estudio de la verdad del canto se emprendiese todo lo antes posible, según el estado de la voz e inteligencia del discípulo, empezando por recitados simples, siguiendo a ellos los recitados obligados fáciles, después piezas pequeñas que no contengan ni gran extensión, ni dificultades de agilidad, que [...] debiera practicarse por medio de pequeños ejercicios.²⁶¹

Para finalizar este quinto artículo, Eslava recomienda a todos aquellos que estudien canto que además de los conocimientos musicales adquieran cultura general en historia y literatura, así como en relaciones sociales.

En realidad, en estos cuatro artículos “Del canto”, publicados en la *Gaceta Musical de Madrid*, se encuentra la verdadera aportación de Eslava a la historia de la enseñanza lírica en España, cuya base se encuentra, según el autor, en la antigua escuela vocal italiana y en obras tan emblemáticas como *Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il canto figurato* de Mancini y *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* de Arteaga.

1.4.4. Francisco Frontera de Valldemosa: el maestro de canto de Isabel II

El cantante, compositor y maestro de canto Francisco Frontera Laserra nació en Valldemosa (Mallorca) el 22 de septiembre de 1807.²⁶² Profesional y artísticamente fue conocido como Frontera de Valldemosa o simplemente Valldemosa. Desde niño compartió su afición por la música y el canto con su hermana Paquita; según Francisco Amengual ambos “debían sus conocimientos musicales, que tan alto rayaban en el arte, al señor Pavía, esposo en segundas nupcias de la madre de los simpáticos jóvenes Valldemosa, a los que siempre mimó con el acendrado cariño de un verdadero

²⁶⁰ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/3 (20 de enero de 1856), p. 18.

²⁶¹ Eslava, “Del Canto”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/3 (20 de enero de 1856), p. 18.

²⁶² Sobre Francisco Frontera de Valldemosa, véanse: J. Sánchez, “D. Francisco Frontera de Valldemosa”, *Escenas contemporáneas*, tomo II (Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. A. Vicente, 1859), pp. 100-114 y Joan Company Florit, “Frontera de Valldemosa, Francisco [Francisco Frontera Laserra]”, *DMEH*, vol. 5, pp. 271-272.

padre”.²⁶³ Asimismo, estudió violín con el profesor Luís Gazaniol y poco tiempo después perfeccionó sus conocimientos de solfeo y violín con Juan Capó; también aprendió piano y armonía.

Como era costumbre en la época, gran parte de la vida musical de una ciudad tenía lugar en las llamadas tertulias, donde los eruditos y diletantes se reunían para conversar sobre temas de cultura y desplegar sus talentos artísticos. En Mallorca, las veladas musicales más famosas se celebraban en la casa de don Tomás Gorostiza, Tesorero de la Real Hacienda, que era un gran aficionado al *bel canto*, “formando las delicias de los contertulios, los jóvenes hermanos Valldemosa, Francisco y Paca, la que dio lecciones de canto y piano a la virtuosa y respetable señora D^a Estefanía Palet”. En estas tertulias, “sobresalía notablemente Paquita que, a una singular hermosura, unía el concepto de una bonita voz de *Tiple legera*, compartiendo los lauros con su hermano en el canto, acompañándose al piano y en quiénes se notaba ya el conocimiento de las reglas de la verdadera escuela”.²⁶⁴ Por su parte, Francisco Valldemosa entabló una gran amistad con el coronel Espartero, que se convirtió en su protector durante los inicios de su carrera artística. Según Saldoni, el maestro Valldemosa “para atender a la subsistencia de su familia se ocupaba en dar lecciones de solfeo, canto y piano”²⁶⁵ y, debido al renombre que alcanzó, fue nombrado en 1831 director de la orquesta y maestro al *cémbalo* del Teatro de Palma, donde obtuvo grandes éxitos.

En 1836 Valldemosa se trasladó a París para ampliar su formación musical; allí estudió composición con el profesor del Conservatorio M. Hipolit Collet, al parecer por recomendación de Rossini, y más tarde con Antoine-Aimable-Elie Elwart (1808-1877), profesor de armonía de dicho Conservatorio. En su afán por perfeccionar la técnica vocal, recibió lecciones de dos prestigiosos maestros de canto, Giulio Marco Bordogni y Michele Carrafa (1785-1872). Valldemosa compaginó la actividad compositiva con el estudio del canto y

²⁶³ Francisco Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca. Apuntes para un libro* (Palma: Tipo-Litografía de Bartolomé Rotger, 1895), p. 46.

²⁶⁴ Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, pp. 45-46: “Los hermanos Valldemosa compartían los aplausos con los habituales concurrentes a la casa Gorostiza, su hija Frasquita; D^a Margarita de Verí, perteneciente a una ilustre familia, notable por su bella voz de contralto y excepcional conocimiento del canto; D^a Francisca Fortuñy; D^a Luisa Iraola; D^a Estefanía Palet; D^a Concepción y D^a Rosario March, distinguiéndose por sus hermosas facultades y excelente estilo”.

²⁶⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 206.

fueron tan rápidos sus progresos, que mereció por su excelente voz de bajo, por su agilidad y por la afinación y brillantez de su canto, los mayores elogios, como puede verse por lo que dice *El Correo Nacional* de Madrid del 31 de diciembre de 1839, tomado de un periódico de París: «Hemos sido testigos de que, sorprendido el célebre Paganini de la facilidad de vocalización y del sentimiento musical de este cantante, le había instado vivamente para que abrazase la carrera teatral, pronosticándole desde luego grandes triunfos».²⁶⁶

En París, Valldemosa se dedicó a impartir clases de canto “y en menos de un año, ayudado de los consejos y protección de los célebres artistas Bordogni y Carrafa, logró formarse una clientela de discípulos, que apenas le dejaban tiempo alguno disponible”.²⁶⁷ Al igual que sus compatriotas Manuel García y José Melchor Gomis, Valldemosa también destacó en el país vecino como maestro de canto y compositor de obras vocales, lo que se pone de manifiesto en la *Gaceta Musical de París*:

Entre los numerosos maestros de canto de los que París está plagado, hay que distinguir a M. Valldemosa, joven español, compositor agradable y excelente acompañante. Tenemos ante nosotros varias composiciones de este joven compatriota de García y Gomis, entre otras un himno a la libertad, un canon a cuatro voces, un bolero y una escena para soprano dedicada a la señora condesa de Merlin. En cada una de estas piezas tan diferentes de carácter y estilo, se encuentran cosas notables como melodía y armonía, y que dan de M. Valldemosa, las más justas esperanzas. Nos sorprende que el señor Valldemosa, que posee una voz de *basso* cantante muy rara y de gran flexibilidad, no haya intentado probar sus fuerzas en la escena italiana.²⁶⁸

²⁶⁶ J. Sánchez, “D. Francisco Frontera de Valldemosa”, *Escenas contemporáneas* (1859), pp. 101-102 y Saldoni, *Diccionario*, vol. III, pp. 206-207.

²⁶⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 207.

²⁶⁸ *Gaceta Musical de París* (21-XI-1839), citado por J. Sánchez, “D. Francisco Frontera de Valldemosa”, *Escenas contemporáneas* (1859), p. 103 y Parada y Barreto, *Diccionario*, p. 404: “Parmi les nombreux maîtres de chant dont fourmille Paris, il faut distinguer M. Valldemosa, jeune espagnol, compositeur agréable et excellent accompagnateur. Nous avons sous les yeux plusieurs compositions de ce jeune compatriote des García et des Gomis, entre autres un himne à la liberté, un canon pour quatre voix, un bolero et une scène pour soprano dédiée à madame la comtesse Merlin. Dans chacun de ces morceaux si différents de caractère et de style se trouvent des choses remarquables comme mélodie et comme harmonie et qui donnent de M. Valldemosa, les plus justes espérances. —Nous sommes étonné que M. Valldemosa, qui possède une voix de *basso* cantante fort rare et d’une grande flexibilité, n’ait pas cherché à essayer ses forces sur la scène italienne”.

En 1841, Valldemosa regresó a España, donde recibió el nombramiento de “Maestro de S.M. la reina de España [Isabel II] y de su augusta hermana [Luisa Fernanda, duquesa de Montpensier]” y el 18 de abril de ese mismo año ocupó la plaza de profesor de canto y conjunto en el Conservatorio de Música de Madrid y vocal de su junta facultativa. Su prestigio fue tal que “el gran mundo se disputaba el honor de tenerlo por maestro”²⁶⁹ y muchos de sus discípulos desarrollaron una exitosa carrera profesional. Con la llegada del famoso tenor Rubini a Madrid, Valldemosa “fue encargado de dirigir las óperas y conciertos que éste cantó en el Teatro del Real Palacio (1841), y con dicho motivo se reveló también como inteligente director de orquesta”.²⁷⁰ El 8 de septiembre de 1846 la reina lo nombró director de los Reales conciertos y, más tarde, director de música de la Cámara regia y del teatro particular de S.M. Su fama como maestro de canto y director de orquesta traspasó nuestras fronteras: “recibió durante su vida artística los elogios de la prensa española y extranjera, así como particularmente de los célebres maestros Auber, Elwart, Carnicer, Obiols, Barbieri y otros”.²⁷¹

En 1858, Valldemosa publicó en Madrid un tratado musical titulado *Equinotación o Nuevo sistema musical de llaves: (sin variar su figura) por el cual desaparece su actual complicación y se facilita la inteligencia de toda música escrita a dos o más partes, la de las grandes particiones y el arte de transportar para los acompañantes*.²⁷² La finalidad de este novedoso método era unificar las claves a través de “el triple uso de la clave de sol, atribuyendo a ésta sucesivamente el registro de las voces de soprano, de tenor y de bajo y de los instrumentos que corresponden a estos tres voces tipos”.²⁷³ Saldoni describió esta obra como “interesantísima” y Pedrell consideró que su adopción haría más fácil la lectura de la música. Sin embargo, aunque este sistema fue presentado en París con repercusión en la prensa y según Parada y Barreto *Equinotación* fue “aprobada por el Real Conservatorio de música de Madrid y por las

²⁶⁹ Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, p. 48.

²⁷⁰ Pena y Anglés, *Diccionario*, vol. I, p. 975.

²⁷¹ Francisco Gras y Elías, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*, Tomo I (Barcelona: La Música Ilustrada, 1900), pp. 286-287.

²⁷² Francisco Frontera de Valldemosa, *Equinotación o Nuevo sistema musical de llaves* (Madrid: Eusebio Aguado, 1858).

²⁷³ Torrellas y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p. 457.

primeras notabilidades musicales de España; elogiada por la prensa italiana, española y francesa, aprobada por el Conservatorio imperial de música de París con carta especial de Mr. Auber, director de este establecimiento”,²⁷⁴ no tuvo aceptación entre los entendidos. En 1888, ya en Palma de Mallorca, Valldemosa volvió a publicar un folleto acerca de la *Equinotación*. También escribió otras obras didácticas como un *Nuevo método para leer y transportar*, publicado en París²⁷⁵ y la traducción al castellano del *Petit manuel d’harmonie* de Elwart.²⁷⁶

Respecto a las facultades vocales de Valldemosa, parece ser que las mantuvo en plenitud durante mucho tiempo, pues según aseguraba J. Sánchez en la revista *Escenas contemporáneas* (1859),

en la actualidad el Sr. Valldemosa está tan en completa posesión de sus medios vocales, que no hace mucho le hemos oído ejecutar con la mayor pureza y corrección toda clase de dificultades, como escalas diatónicas, cromáticas, trinos, arpeggios, etc, y con la misma facilidad que pudiera hacerlo la mejor *prima donna*.²⁷⁷

El 11 de febrero de 1868 Valldemosa cesó en su puesto de profesor de canto del conservatorio madrileño, retirándose a Palma de Mallorca, donde el 17 de marzo de 1879 fue elegido Académico de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando. Valldemosa compaginó su actividad como maestro de canto con la composición, destacando las siguientes obras: *La aurora*, (polka-mazurca para S.M. el Rey), las

²⁷⁴ Parada y Barreto, *Diccionario*, p. 407.

²⁷⁵ Francisco Frontera de Valldemosa, *Nouveau moyen trouvé par F. F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano* (s.l.: s.d.).

²⁷⁶ Antoine-Amable-Élie Elwart, *Petit manuel d’harmonie, d’accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de transposition musicale, contenant en outre des règles pour parvenir à écrire la basse ou un accompagnement de piano sous toute espèce de mélodie...* (París: Colombier, 1839); traducción al castellano de Francisco Frontera de Valldemosa, *Manual de armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano, y de la transposición musical: conteniendo además reglas para llegar a escribir el bajo o acompañamiento de piano a toda especie de melodía: obra especialmente útil a los pianistas principiantes* / por M. A. Elwart, pensionista que fue de Francia en Roma, individuo de la Sociedad de Santa Cecilia de aquella ciudad, premiado con la Gran Medalla de Prusia, y profesor de armonía en el Conservatorio de París; traducida de la tercera edición (que ha sido corregida y considerablemente aumentada por el autor) por Don F. F. de Valldemosa, maestro de canto de S. M. y A., y profesor del Conservatorio de música de esta corte (Madrid: [s.n], 1845).

²⁷⁷ Sánchez, “D. Francisco Frontera de Valldemosa”, *Escenas contemporáneas* (1859), p 102.

cantatas *El iris de España* (Al nacimiento del príncipe de Asturias y dedicada a SS. MM. la Reina y el Rey) y *El voto de España* (al nacimiento de la infanta Isabel), los himnos *A escuchar el feliz juramento* e *Himno a María Cristina*, la melodía “Il Lamento” (dedicada a Paulina García Viardot), las arias “Se mai del tuo venir”, “Passar quei dolci instante”, “Non so frenare il pianto” y “Trova un sol”, el aria con variaciones “Passar quei dolci instante” y el arietta para tenor “La scusa”, “Barcarolas veneciana y española”, el canon a cuatro voces para tiple, contralto, tenor y bajo “Se lontan ben mio tu sei” (escrito para la clase de canto de Bordogni), “Villancicos al nacimiento de N.S.J.C.” y un “Bolero a dos voces”. A lo largo de su vida, Valldemosa contó con la amistad de Rossini y fue considerado “una de las más legítimas glorias de Mallorca”.²⁷⁸ Falleció el 22 de octubre de 1891.

Discípulos de Francisco Frontera de Valldemosa.

Valldemosa ocupó durante veintisiete años la plaza de profesor de canto del Conservatorio de Madrid y de sus aulas salieron muchos de los grandes cantantes profesionales y aficionados de la época. Su prestigio le llevó a ser requerido como maestro por la realeza y las casas nobiliarias. Valldemosa fue el maestro de canto de la Casa Real, primero de la reina María Cristina (1806-1878) y, más tarde, de la reina Isabel II (1830-1904), así como de la Emperatriz Eugenia de Montijo (1826-1920) y de varios infantes de la Casa Real, como Francisco de Paula Antonio de Borbón (1794-1865) y Sebastián Gabriel de Borbón y de Braganza (1811 -1875). Pero Valldemosa no fue maestro de la realeza en exclusiva y entre sus muchos alumnos encontramos nombres como Amalia Anglés, Matilde Esteban y Francisco Calvet, que forman parte de la historia lírica española. Los alumnos de Valldemosa, que no pertenecen a la realeza, de los que se conservan datos biográficos y artísticos aparecen en la Tabla III.6.

Pese a que Frontera de Valldemosa no nos legó su método de enseñanza del canto por escrito, este profesor formado en la tradición italiana de canto obtuvo el reconocimiento internacional, considerándose a la altura de maestros como Manuel García o José Melchor Gomis. Valldemosa es el ejemplo del maestro vocacional que rehusó a una prometedora carrera artística por dedicarse a la enseñanza.

²⁷⁸ Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, p. 48.

Tabla III. 6 Alumnos de Francisco Frontera de Valldemosa.²⁷⁹

Alumnos	Alumnas
Amalia Anglés (1827 -1859) [Eladia] Aparicio Anita Armas de Santaella Matilde Esteban y Vicente (1841-?) Basilia Teresa de Jesús Istúriz y Coca Elisa Lezama, Juana López Josefa Mora y Vergel (1830-?) Amalia Ramírez Sánchez del Campo Josefa Santafé Stra Toda Antonia Uzal y Armada de Rivero (1842-?)	Francisco Cortabitarte y Arrázate (1828- ca.1922) Joaquín Gracia y Abadía Tirso de Obregón y Pierda (1832-1889) Antonio Oliveres y Mata Tomás Montoso José Oreiro Lema Manuel Martínez Luís Rodríguez Cepeda Ángel León Rafael Galán Juan Nepomuceno Retes Francisco Bernareggi Carlos José Sentiel Francisco Calvet [Calvete] y Granados (1813-1872) Cayetano García Ignacio Hernández Manuel Pascual Joaquín Reguer Pedro de Alcántara Téllez Girón y Beauf [Duque de Osuna] (1809-1844).

1.4.5. Julián Romea (1813-1868): *Manual de declamación* (1859)

En el siglo XIX, el estudio de la declamación era parte esencial en la formación de los cantantes. La fluctuante historia de la Escuela Española de Declamación estuvo unida desde sus orígenes a la del Conservatorio de Madrid. A Joaquín Caprara (1770-1838), primer profesor de declamación de la Escuela, le siguieron Rafael Pérez, Carlos Latorre (1799-1851) y José García Luna (1798-1865). Tras esta primera etapa, se inició la denominada “escuela romántica” de declamación, integrada, según Juan José Granda, por Joaquín Arjona, José Valero, Julián Romea, Teodora Lamadrid (1821-1895) y Matilde Díez (1818-1883).²⁸⁰

²⁷⁹ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Francisco Frontera de Valldemosa en vol. II, Apéndice 4 [10].

²⁸⁰ Véase Juan José Granda, “La RESAD en sus ciento setenta y cinco años de existencia”, en *Maestros del Teatro*, pp. 79-113.

Julián Romea Yanguas nació en Murcia el 16 de febrero de 1813.²⁸¹ Desde joven estuvo muy interesado por el arte dramático, y en 1831 ingresó en el recién inaugurado Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde estudió con el maestro Carlos Latorre (1799-1851) y de quien aprendió la técnica interpretativa.²⁸² La formación recibida, unida a su talento como actor, hizo que Romea pronto interviniera en alguna representación del Teatro Príncipe de Madrid. Sus éxitos sobre la escena y como autor de obras teatrales se sucedieron uno tras otro, adquiriendo tal prestigio que el 28 de marzo de 1858 fue nombrado profesor de declamación del Conservatorio madrileño. También desempeñó simultáneamente el puesto de Director del Teatro particular de S.M. la reina Isabel II y alcanzó, entre otros títulos, el de Académico de las Buenas Letras de Sevilla. Contrajo matrimonio con la actriz Matilde Díez,²⁸³ quien años más tarde ocuparía la cátedra de Declamación del Conservatorio de Madrid, junto a José Valero (¿-ca.1868) y Teodora Lamadrid (1821-1896).²⁸⁴ Romea falleció en Loeches (Madrid) el 13 de agosto de 1868.

Romea fue siempre un estudioso del arte dramático, viéndose sus teorías e ideas plasmadas en dos tratados: *Ideas generales sobre el arte del teatro* (1858) y *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* (1859).²⁸⁵ Estas dos obras de carácter plenamente teórico estaban destinadas a aquellos que estudiaban en el conservatorio arte dramático. Sin embargo, no se puede olvidar que los alumnos de canto también tenían que estudiar declamación e interpretación escénica, pues la ópera requería que el cantante tuviese buenas dotes de actor y, por otra parte, aquellos que se

²⁸¹ Sobre Julián Romea, véase Antonio de los Reyes, *Julián Romea: el actor y su contorno: (1818-1863)* (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1977).

²⁸² Los primeros profesores de declamación del Conservatorio de Madrid fueron Joaquín Caprara, José García Luna (1798-1865) y Carlos Latorre. Carlos Latorre escribió *Noticias sobre el arte de la Declamación que pueden ser de una grande utilidad a los alumnos del Real Conservatorio* (Madrid: Imprenta de Jenes, 1839).

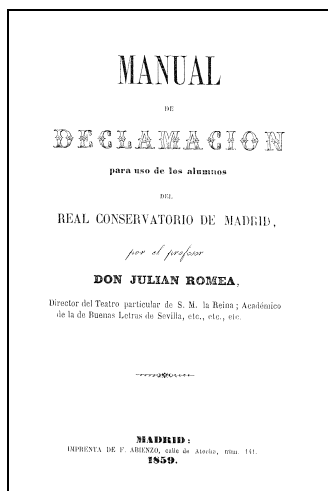
²⁸³ Sobre Matilde Díez, véase *La perla del teatro español: biografía de la actriz doña Matilde Díez* (México: Imprenta de F. Escalante y Comp., 1855).

²⁸⁴ El actor José Valero contrajo matrimonio con la cantante Emilia Moscoso y la actriz Teodora Lamadrid contrajo matrimonio con el cantante y maestro de canto italiano Basilio Basili. Como se puede apreciar las relaciones entre el canto y el arte dramático eran muy estrechas.

²⁸⁵ Julián Romea, *Ideas generales sobre el arte del teatro* (Madrid: [s.n.] Imprenta de F. Abienzo, 1858) y *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* (Madrid: Imprenta de F. Abienzo, 1859).

dedicaban a la zarzuela debían poseer una declamación perfecta que era especialmente necesaria en las partes habladas. Por esta razón, el *Manual de declamación* resulta especialmente interesante para la práctica del cantante (véase Figura III.26).

Figura III.26. Portada de *Manual de declamación* (1859) de Julián Romea.



Dicha obra comienza con una advertencia en la que el autor manifiesta lo siguiente: “Animado por el fruto que en mis discípulos he recogido de el tratado que, con el título de Ideas generales sobre el arte del teatro publiqué el año pasado, he decidido reducirle a diálogo de preguntas y respuestas, para facilitar más de este modo su aplicación en la cátedra”.²⁸⁶ Julián Romea continúa este tratado exponiendo una breve historia del teatro, centrada fundamentalmente en España. Tras analizar cuales son las dotes de un actor, incide en la necesidad de que éste posea una pronunciación correcta y un buen control del aliento respiratorio, para finalizar con un detallado estudio sobre la voz, que puede ser perfectamente aplicable a la enseñanza del canto.

Para Romea la primera obligación del actor es “hablar correcta y limpiamente su idioma [a través de] una buena pronunciación, con el estudio de los alientos, y con el de su propia voz, atendidas su cantidad y calidad”.²⁸⁷ Respecto a la buena pronunciación, el autor añade que: “siendo nuestro idioma el castellano, se desterrarán completamente de la pronunciación todo modismo o acentuación provinciales; a menos que el personaje que se represente pertenezca a determinada provincia, y el autor de la obra quiera darlo

²⁸⁶ Romea, *Manual de declamación*, p. [3].

²⁸⁷ Romea, *Manual de declamación*, pp. 56-57.

así a conocer”.²⁸⁸ En cuanto al adecuado uso de los alientos respiratorios, Romea insiste en que el actor debe “hacer un especialísimo estudio para tomar los alientos de una manera imperceptible al oído del espectador. No hay nada más fatigoso e insoportable para el que oye que ese jipido angustioso y monótono que resulta de tomar los alientos ruidosamente”.²⁸⁹

El apartado dedicado a la voz, lógicamente se refiere a la voz hablada, contiene aspectos similares a los que se tratan en el canto. Romea aconseja que

cada cual estudie la calidad y la cantidad de [su voz]. La calidad para desterrar todo sonido áspero, chillón, nasal o gutural que en su voz pueda haber: para darle blandura y modulación, si es áspera e ingrata. La cantidad para tener conocimiento exacto de su extensión, y no ir nunca, ni en los puntos altos ni en los bajos, más allá de aquellos en que la voz conserva toda su expresión.²⁹⁰

Romea finaliza su *Manual de declamación* asegurando que su propósito no era escribir un Tratado completo de declamación, pues tiene “la convicción de que semejantes tratados son inútiles, y en muchos casos perjudiciales”.²⁹¹ Este actor, avanzado a su tiempo, basaba su estilo interpretativo en la naturalidad y “la verdad escénica”, a través de la búsqueda de “recursos que hicieran creíble la situación y el comportamiento de los personajes que interpretaba”.²⁹² Con toda certeza, Romea también debió extrapolar sus técnicas actorales a los alumnos de canto de Conservatorio, para los que la declamación era esencial en su formación.

²⁸⁸ Romea, *Manual de declamación*, p. 58.

²⁸⁹ Romea, *Manual de declamación*, p. 59.

²⁹⁰ Romea, *Manual de declamación*, p. 61.

²⁹¹ Romea, *Manual de declamación*, p. 81.

²⁹² Juan José Granda, “La RESAD en sus ciento setenta y cinco años de existencia”, en *Maestros del Teatro*, p. 88.

1.4.6. José Aranguren (1821-1903): *Prontuario del cantante e instrumentista* (1860)

José Aranguren de Aviñarro nació en Bilbao el 25 de mayo de 1821.²⁹³ Comenzó su formación musical con Nicolás Ledesma, maestro de capilla y organista de la iglesia de Santiago de Bilbao, pasando a estudiar violín con Fausto Sanz. En 1843 se trasladó a Madrid para estudiar en el Conservatorio, siendo discípulo de composición del maestro Eslava. En 1861 obtuvo la plaza de profesor de armonía en el Conservatorio de Madrid, que ocupó hasta su jubilación el 28 de octubre de 1881, tras la cual regresó a Bilbao, donde estableció una editorial de música.

A lo largo de su carrera profesional, Aranguren desarrolló una destacada actividad compositiva y esencialmente pedagógica, pues “como profesor dedicado a la enseñanza, [...] además de reunir todas las dotes necesarias a un buen maestro, posee también el don de enseñar y los conocimientos propios de un artista de verdadero talento”.²⁹⁴ Aranguren plasmó sus teorías musicales en cinco obras didácticas: *Método de piano* (1855), *Prontuario del cantante e instrumentista* (1860), *Guía práctica al tratado de armonía de Eslava* (1872), nueva edición del *Método teórico práctico de canto llano* (1872) escrito por Gerónimo Romero de Ávila y *Nuevo método completo para piano* (1874).²⁹⁵

A pesar de no ejercer como docente del canto, Aranguren poseía amplios conocimientos sobre esta materia, heredados de su maestro Hilarión Eslava. De hecho, en 1860 Aranguren le dedicó su obra *Prontuario del cantante e instrumentista* (véase Figura III.27), que fue adoptada como texto oficial del Conservatorio de Madrid.

Mi muy respetable y querido Maestro: el *Prontuario del cantante e instrumentista* que tengo el honor de dedicar a V., está fundado en una de las muchas y respetables opiniones emitidas por V., y que sirve hoy de base en el Real Conservatorio de Música y Declamación, respecto al modo de considerar el arte del cantante y del instrumentista. Este, según V., debe considerarse bajo el triple aspecto de mecanismo, de

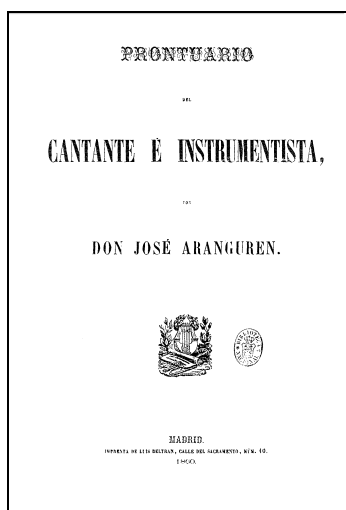
²⁹³ Sobre José Aranguren, véase Emilio Casares Rodicio, “Aranguren de Aviñarro, José”, *DMEH*, vol. 1, pp. 558-559.

²⁹⁴ Parada y Barreto, *Diccionario*, p. 29.

²⁹⁵ Obras de José Aranguren: *Método de piano* (Madrid: Antonio Romero, 1855); *Prontuario del cantante e instrumentista* (Madrid: Imprenta de Luís Beltrán, 1860); *Guía práctica al tratado de armonía de Eslava* (Madrid: Antonio Romero, 1872); *Nueva edición del Método teórico práctico de canto llano* escrito por Gerónimo Romero de Ávila (Madrid: B. Eslava editor, 1872); y *Nuevo método completo para piano* (Madrid: [s.n.], 1874).

inteligencia y de expresión, y así lo he considerado yo al escribir la presente obrita, no sin auxiliar antes mi escaso talento con las sabias lecciones y consejos que de V. he recibido, para mejor desempeñar mi pequeña empresa.
Madrid, 25 de agosto de 1860.²⁹⁶

Figura III.27. Portada de *Prontuario del cantante e instrumentista* (1860) de José Aranguren.



Aranguren ideó el *Prontuario del cantante e instrumentista* con una finalidad claramente didáctica, tal y como expone en el prólogo:

Un libro que en si encierre todos los preceptos que el cantante e instrumentista deben observar en la ejecución de una pieza, considerada esta en su parte mecánica, intelectual y expresiva, es para el artista objeto de gran utilidad, y por consiguiente de alguna estima. He aquí, pues, el objeto de la presente obrita, la cual dirijo a los profesores dedicados a la enseñanza, por si consigo prestar algún servicio a ellos, a sus discípulos y al arte que profeso.²⁹⁷

El contenido de la obra tiene una estructura de preguntas y respuestas; este sistema tenía un propósito pedagógico y fue empleado a menudo en el siglo XIX en manuales destinados a la enseñanza. El autor parte de la idea defendida por Eslava

²⁹⁶ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, Dedicatoria.

²⁹⁷ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, Prólogo.

según la cual el arte musical debe entenderse desde un triple punto de vista: el mecanismo, la inteligencia y la expresión, y sobre estos tres aspectos construye su obra.

1. El mecanismo de la voz. Lo constituyen el estudio de cinco aspectos:

1.º El conocimiento de las principales partes del aparato vocal y el de su conveniente posición en el canto; 2.º el del mecanismo de la respiración; 3.º el de la extensión individual y general de la cuerda a que el artista pertenece; 4.º el de los registros y timbres, y lugar en que deben efectuarse sus cambios; 5.º el de los vicios que deben evitarse en la emisión, con más el vencimiento de todas las dificultades que les son propias.²⁹⁸

1º- Las principales partes del aparato vocal que influyen en la formación y resonancia de la voz son nueve: “la faringe, las fosas nasales, el paladar, el velo del paladar, el galillo o campanilla, la lengua, los labios, las mandíbulas y aun los dientes”.²⁹⁹ De todas estas partes, la lengua, la mandíbula y los labios son las que requieren un control y flexibilidad especial por parte del cantante. La posición correcta de la lengua es la siguiente: “debe estar plana por su base o raíz, moviéndose principalmente por sus bordes y ligeramente por medio al pronunciar las vocales”; los labios “deben estar blandamente pegados a los dientes” y las mandíbulas han de estar “separadas perpendicularmente una de otra, y la boca abierta en justas proporciones, retirando sus costados como para sonreírse: de este modo presenta un aspecto agradable, y contribuye a la emisión de la voz”.³⁰⁰

2º- El mecanismo de la respiración se compone de dos acciones: la aspiración y la expiración. Según Aranguren “la primera debe ser tranquila sin violencia ni ruido, introduciendo en los pulmones todo el aire posible; y la segunda lenta y económica, a fin de poder terminar los pasos con descanso, o por lo menos sin fatiga”.³⁰¹

3º- La extensión de la voz es de dos octavas menos una nota.

4º- Registros y timbres de la voz. En la voz se distinguen dos registros: el de pecho y el de falsete o cabeza y el paso de uno a otro tiene lugar, según el autor, “entre el fa del 2º espacio del pentagrama en la clave de do en primera línea y el sol inmediato:

²⁹⁸ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 9.

²⁹⁹ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 9.

³⁰⁰ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 10.

³⁰¹ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 10.

debiendo advertir que todas las voces lo verifican al unísono en dichas notas, a excepción de los tenores agudos y contralto mujer, que pueden hacerlo en sonidos más agudos”.³⁰² Respecto a los timbres de la voz, son principalmente dos: claro y oscuro y su cambio se produce de la siguiente forma:

en la voz de mujer se hace del fa con una línea adicional sobre el pentagrama en la clave de do en primera línea al sol inmediato; y en la de hombre desde el mi de 5.^a línea del pentagrama en la clave de do en 4.^a línea a los sonidos superiores. Este cambio, que lo hacen todas las voces al unísono de dichas notas, puede tener lugar antes o después por exigirlo así las circunstancias particulares del individuo o el carácter de la pieza que se ejecuta.³⁰³

5º- Los vicios de la voz que se deben evitar son: los sonidos guturales o de gola, nasales, rígidos o contraídos, chillones y huecos, ya que “se hacen antipáticos e insufribles, y por consiguiente detestables”.³⁰⁴ Aranguren indica la manera de corregir estos vicios vocales:

El gutural puede evitarse aplanando bien la lengua por su base; el nasal procurando que la columna de aire se dirija a la boca, y de ningún modo a las fosas nasales; y los sonidos rígidos, contraídos, chillones y huecos, dando la mayor flexibilidad posible al aparato bucal, y emitiendo aquellos con naturalidad y sin esfuerzo ni afectación.³⁰⁵

Una cualidad vocal que distingue a una voz es la flexibilidad y la ejecución correcta de las agudezas y demás adornos del canto, que siempre será más fácil conseguir para las voces agudas que para las graves:

Los pasos diatónicos y cromáticos; los mordentes, trinos y grupettos; los acentos, filados y portamentos; y aún los pasos de salto y arpeggios, con todas las maneras de articular, son propios de la voz en general; pero debe tenerse presente que la agilidad en las voces agudas es más fácil que en las graves; pues cuanto más gruesa sea una voz es menos flexible, y por

³⁰² Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 10.

³⁰³ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 10.

³⁰⁴ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 10.

³⁰⁵ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 11.

consiguiente está menos dispuesta al cambio rápido de entonaciones; de aquí que, el trino, las escalas cromáticas, los saltos y arpeggios rápidos son más naturales a las voces agudas que a las graves.³⁰⁶

Según Aranguren, para la ejecución de las diversas articulaciones la voz emplea un mecanismo que consiste en “un pequeño golpe de glotis dado a cada articulación picada, como igualmente al primer sonido de los que contiene cada articulación ligada, uniendo los demás sin nuevo impulso ni interrupción”.³⁰⁷ Uno de los aspectos más estudiados por los tratadistas y docentes del canto es el *portamento*, que era un recurso propio de la técnica italiana que estuvo muy en boga en España en la interpretación lírica. Aranguren sostiene que el *portamento* puede ser ascendente o descendente y su primera nota puede realizarse breve o larga, de esta forma las reglas para la ejecución del *portamento* son las siguientes:

Si es ascendente y su primer sonido largo, se toma piano y se crece gradualmente hasta el momento de pasar al segundo, que debe apianarse inmediatamente: si es descendente y su primer sonido también largo; se toma piano, se crece, y se vuelve a apianarse antes de pasar al segundo. Cuando el primer sonido del *portamento*, sea ascendente o descendente, es de corta duración, se ataca francamente o a media fuerza, observándose después las reglas dadas para pasar al segundo.³⁰⁸

Sin embargo, estas reglas se pueden modificar “en ciertos pasajes dramáticos de una pasión extremada, especialmente el descendente, que suele ejecutarse creciendo al finalizarse algunas cadencias y frases”.³⁰⁹ Para educar la voz, el discípulo debe ejecutar, en primer lugar, vocalizaciones apropiadas y después cantar con texto. Aranguren afirma que:

Respecto a la vocalización debe observarse que la pronunciación de la vocal sea clara, pura y neta siempre; y en cuanto al canto que la dicción sea tan limpia y correcta, que

³⁰⁶ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 11.

³⁰⁷ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 11.

³⁰⁸ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 11.

³⁰⁹ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 11.

el auditorio no pierda una sola letra de las que contienen las palabras; pero siempre sin faltar en lo más mínimo a los preceptos y cualidades del mecanismo musical.³¹⁰

2. La inteligencia en la voz. Para Aranguren, la inteligencia en la ejecución de una obra musical es “la parte puramente intelectual del arte, o sea el conocimiento de los preceptos que deben observarse en el fraseo y colorido de una pieza, según el género a que ésta pertenezca, carácter que la distinga y aire que en ella reine”.³¹¹ Se distinguen tres reglas generales del colorido: las que se refieren a la intensidad, las que afectan al tiempo y las que se relacionan con ambas. Resulta interesante, el apartado que dedica el autor a explicar qué pasos debe seguir el cantante antes de comenzar la ejecución de una obra musical:

Examinar el género, carácter y aire de ella, lo mismo que el significado de la letra si fuese pieza de canto, a fin de emplear con acierto los distintos registros y timbres de la voz [...], los filados, los portamentos, las reglas del colorido y de la respiración, [...], y poder también modificar los pasos o fermatas que no se adaptasen bien a su voz [...], observando en todo la mayor propiedad, gusto y corrección posible.³¹²

El autor determina cuáles son los casos en los que el cantante puede emplear el *portamento*:

El *portamento* no cabe sino entre dos sonidos de los cuales el primero por los menos tenga bastante duración. Es propio de todo canto *spianato* o largo que exprese efectos tiernos y amorosos; pero puede emplearse también con gran efecto, en particular el descendente, en piezas cuya expresión dominante sea el odio o la desesperación. Es además un gran recurso para unir mejor los sonidos ligados cuando en cada uno de ellos haya de pronunciarse una sílaba: y finalmente, el *portamento* usado con circunspección da más fuerza a la expresión y aumenta los efectos musicales; pero si se llega a abusar de él se cae en una fastidiosa monotonía, y la pieza más bella y expresiva se torna en lánguida y descolorida.³¹³

³¹⁰ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 11.

³¹¹ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 18.

³¹² Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 49.

³¹³ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 50.

El estudio de la respiración en el canto constituye sin duda uno de los aspectos más importantes para la futura práctica vocal. Aranguren trata por separado la respiración en la música sin palabras, es decir, en las vocalizaciones, y la respiración en el canto con palabras.

La respiración en la vocalización: Como norma general, cuando el cantante vocaliza, la frase musical indica de forma natural los lugares en los que debe respirar, que son: los silencios, las cadencias y las “cláusulas” [frases o períodos melódicos]. Sin embargo, existen tres excepciones:

1ª Excepción: “Pueden ejecutarse dos o más de estas [frases o períodos melódicos] en cada aspiración [respiración] cuando ellas son de pequeñas dimensiones”.³¹⁴ Aranguren no emplea ejemplos musicales propios, sino que para ilustrar este supuesto recurre a la vocalización 5ª de *Escuela completa de canto* (1858) del maestro Antonio Cordero (1823-1882); véase Figura III.28.³¹⁵

Figura III.28. Aranguren, *Prontuario* (1860), p. 56:
Vocalización 5ª de *Escuela completa de canto* del maestro Cordero.³¹⁶



³¹⁴ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 51.

³¹⁵ Este ejemplo musical utilizado por Aranguren en su *Prontuario* corresponde a un fragmento de la Vocalización 5ª (dos primeros sistemas y dos primeros compases del tercero) de Antonio Cordero, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas, 1858), p. 88. Véase “Antonio Cordero y Fernández (1823-1882): un maestro de canto para la historia” en Capítulo III de esta Tesis.

³¹⁶ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 56: “La + puesta sobre las notas indica el lugar en que la melodía clausula, y la (,) donde debe respirarse”.

2ª Excepción: Se permite respirar “dos veces en una sola cláusula si ella fuera muy larga” y “cuando el último sonido de una cláusula se une al primero de la siguiente por uno o más semitonos, no debe respirarse en general, hasta después de haberse ejecutado estos” (véase Figura III.29).³¹⁷

Figura III. 29. Aranguren, *Prontuario* (1860), p. 56:
Vocalización 9ª de *Escuela completa de canto* del maestro Cordero.³¹⁸

3ª Excepción: Cuando los silencios son muy continuados y de corta duración, “conviene respirar solo en aquellos en que el sentido musical forme cláusula o cadencia y no en todos ellos, pues las respiraciones muy frecuentes cansan al artista y dañan el fraseo musical”; véase Figura III.30.³¹⁹

Tras exponer cuáles son los momentos de la frase musical que indican al cantante de manera natural el lugar en el que debe respirar, Aranguren se plantea aquellos supuestos en los que la partitura no revela nada. En estos casos, ¿dónde está permitido respirar en las vocalizaciones sin romper el fraseo musical?

- 1º) Antes de un sonido de larga duración, si él no estuviera íntimamente unido a su precedente o precedentes inmediatos; pues siendo así deberá anticiparse la respiración a dicho sonido largo lo menos posible, especialmente en las cadencias, a fin de terminarlas con valentía.
- 2º) Deberá respirarse también una o

³¹⁷ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, pp. 51 y 56.

³¹⁸ Este ejemplo musical utilizado por Aranguren en su *Prontuario* corresponde a un fragmento de la Vocalización 22ª (dos primeros sistemas y dos primeros compases del tercero) de Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 159.

³¹⁹ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 51.

más notas antes de la conclusión de una frase o cláusula melódica, cuando ésta se halle enlazada con la siguiente: en este caso no debe volverse a respirar hasta que el enlace haya terminado, aunque esto sucediese después de alguna o algunas notas de la frase siguiente (véase Figura III.31).³²⁰

Figura III.30. Aranguren, *Prontuario* (1860), p. 57:
Vocalización 22^a de *Escuela completa de canto* del maestro Cordero.³²¹

Figura III.31. Aranguren, *Prontuario* (1860), pp. 57-58:
Ejercicio basado en la Cavatina de *Il Pirata* de Bellini.³²²

³²⁰ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 51.

³²¹ Este ejemplo musical utilizado por Aranguren en su *Prontuario* corresponde a un fragmento de la Vocalización 9^a (dos primeros sistemas y primer compás del tercero) de Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 98.

³²² Aunque Aranguren no lo especifica, este ejercicio corresponde al inicio de la cavatina “Ma non fia sempre odiata la mia memoria” que canta Gualtiero (tenor) al final del segundo acto de *Il Pirata* de Bellini. Aranguren afirma en *Prontuario* haber tomado este ejercicio del tratado de Cordero, sin embargo no ha sido posible su localización.

Cuando en las vocalizaciones hay pasajes de agilidad, la respiración se rige por las siguientes reglas:

Si la agilidad se compone de diseños uniformes deberá respirarse después de aquellos en que la melodía clausule; pero si esta se compone de pasos de diversas dimensiones y giros no uniformes, deberá respirarse, bien después de alguno de los sonidos que caen en parte fuerte del compás (si el paso es largo), bien cuando este sea interrumpido por alguna nota de más duración que las anteriores, bien cuando el paso haya concluido su dirección ascendente o descendente, o bien en los reposos carenciales, o melódicos (véanse Figuras III.32 y III.33).³²³

Figura III.32 y III.33. Aranguren, *Prontuario* (1860), p. 59: Fragmento de una vocalización Giovanni Battista Rubini. p. 58: Fragmento de un aria de Eslava.³²⁴

Aranguren finaliza este apartado dedicado a la respiración en las vocalizaciones afirmando que la respiración puede preceder o seguir inmediatamente a un sonido filado, siempre que

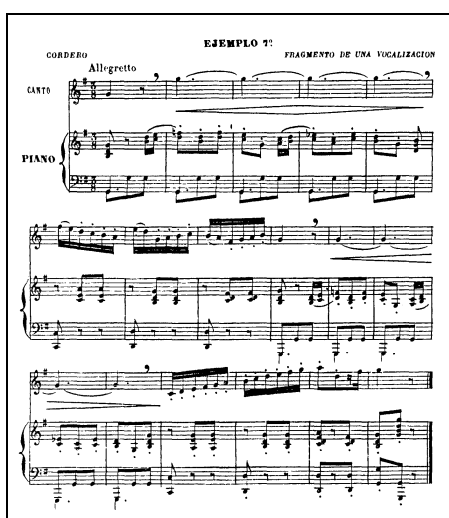
éste no se halle íntimamente unido a su nota anterior o posterior: lo primero sucede con alguna frecuencia; más respecto a lo segundo, los sonidos filados van generalmente unidos a su inmediato posterior, ya por medio del ligado, ya por el *portamento*; por consiguiente, solo podrá respirarse

³²³ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 51.

³²⁴ No ha sido posible identificar a qué obra pertenece este aria de Eslava.

después de aquellos sonidos filados en que se suspende momentáneamente el discurso musical, para continuar con una frase importante; pero aun en estos casos deberá unirse el sonido filado al siguiente, si este fuere más grave que aquel, antes de efectuar la respiración, efectuada la cual se procede a la ejecución de la frase desde su primera nota, prescindiendo de la anticipación que de esta se hizo (véanse Figuras III.34 y III.35).³²⁵

Figuras III.34 y III.35. Aranguren, *Prontuario* (1860),
 p. 60: Respiración en los filados.³²⁶ p. 61: Respiración en los filados.³²⁷
 Fragmento de un vocalización de Cordero.³²⁶ Fragmento de un vocalización de Cordero.³²⁷



Por el contrario, “cuando a un sonido filado sigue otro más agudo o de gran fuerza, rara vez cabe entre ambos la respiración” (véase Figura III.36).³²⁸

La respiración en el canto con palabras: Aranguren sostiene que en las piezas musicales con texto, el cantante debe observar los mismos preceptos que en la vocalización “siempre que el sentido literal clausule al mismo tiempo que el melódico; pues cuando así no sea deberá observarse el primero con preferencia al segundo, a fin de

³²⁵ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, pp. 51-52.

³²⁶ Este ejemplo musical utilizado por Aranguren en su *Prontuario* corresponde a un fragmento de la Vocalización 17ª (comienza en tercer compás del séptimo sistema hasta el final) de Cordero, *Escuela Completa de Canto*, p. 132.

³²⁷ Este ejemplo musical utilizado por Aranguren en su *Prontuario* corresponde a un fragmento de la Vocalización 14ª (comienza en la anacrusa del primer compás del tercer sistema y finaliza en el último compás del cuarto sistema) de Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 116.

³²⁸ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 52.

no cortar las palabras ni dividir los conceptos”.³²⁹ No obstante, en los casos en los que se vea perjudicada la línea melódica, el intérprete puede sacrificar el sentido del texto, aunque es preferible remediar “este defecto, suprimiendo o repitiendo algún concepto o palabra, o intercalando alguna interjección o adverbio que el contexto de la oración admita” (véase Figura III.37).³³⁰

Figura III.36. Aranguren, *Prontuario* (1860), p. 61: *Respiración en los filados.* Fragmento del *Elisir d’amore* de Donizetti.³³¹

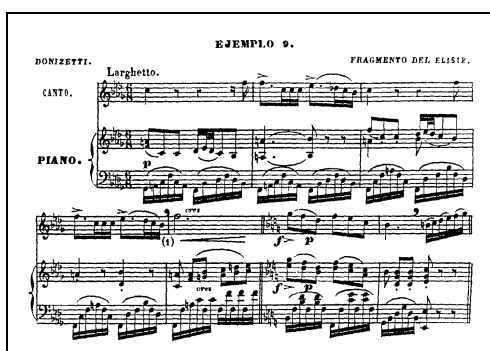
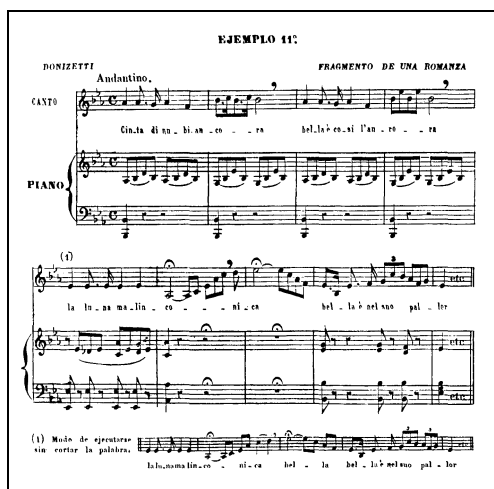


Figura III.37. Aranguren, *Prontuario* (1860), p. 64: Repetición de la palabra “bella”. Fragmento de una Romanza de Donizetti.³³²



³²⁹ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 52.

³³⁰ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 52.

³³¹ Aunque Aranguren no lo indica, este fragmento corresponde a los compás 34-40 de la famosa romanza [aria] “Una furtiva lagrima” que canta Nemorino (tenor) hacia el final del segundo acto de *Elisir d’amore* de Donizetti. Según Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 61: (1) “Si esto se cantara con letra, debía respirarse antes del Si, a fin de no cortar la palabra”.

³³² Se trata de un fragmento del aria “Deh! non voler costringere” que canta el personaje Smeton (contralto) en el primer acto de la ópera *Anna Bolena* (1830) de Gaetano Donizetti.

3. La expresión en la música con texto consiste en:

La manifestación del sentimiento con la verdad, calor, entusiasmo o sencillez propios del personaje que se trata de representar, para lo cual debe el artista: 1º penetrarse bien del argumento del drama en general y de la escena y lugar en que esta pasa en particular; 2º tener presente la categoría, carácter, edad y demás circunstancias del personaje a quien representa y las personas u objetos a que éste se dirige o ante quienes está colocado; y 3º procurar acalorar su imaginación, ya declamando su parte con todo el entusiasmo posible, ya leyendo o recordando escenas análogas a la que se quiere pintar, ya oyendo grandes actores, ya en fin, llamando en su ayuda cuantos medios puedan contribuir al poseimiento de la escena en el más alto grado posible, concluyendo después por abandonarse a su propio sentimiento.³³³

En términos globales, *Prontuario del cantante y del instrumentista* es un tratado Completo en el que el autor expone todos los aspectos técnicos que pueden surgir durante el aprendizaje del canto. Uno de los rasgos más original de este método de Aranguren es el detalle con el que se ocupa de la respiración en el canto distinguiendo entre la respiración en las vocalizaciones y la empleada en las piezas con texto. También es significativo que Aranguren proponga ejercicios de *Escuela competa de canto* del maestro Antonio Cordero, publicada en 1858, es decir tan sólo dos años antes de que se editara *Prontuario*, lo que puede interpretarse como que debido a su desconocimiento práctico en la materia, Aranguren quiso recurrir a las vocalizaciones propuestas por un maestro de canto de prestigio.

1.4.7. Mariano Martín (¿-1890): Programa para la enseñanza del canto (1860)

Mariano [Joaquín] Martín Salazar nació en Vicálvaro [Madrid] y falleció en Madrid el 3 de abril de 1890.³³⁴ Recién fundado el Conservatorio de Madrid (1831), Mariano Martín comenzó sus estudios de solfeo con Saldoni y los de canto con Piermarini. El 26 de junio de 1847 obtuvo la plaza de maestro supernumerario de la Real Capilla, que había quedado vacante al fallecer Hilarión Eslava. El 1 de enero de

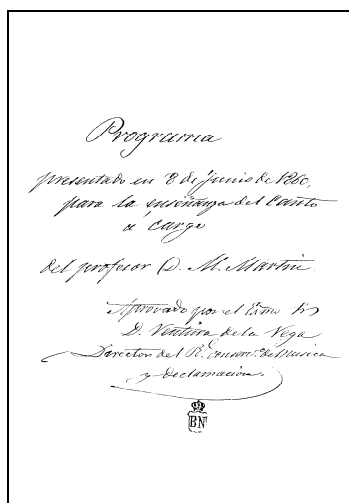
³³³ Aranguren, *Prontuario del cantante e instrumentista*, p. 52.

³³⁴ Sobre Mariano Martín, véase Begoña Lolo, “Martín Salazar, Mariano”, *DMEH*, vol. 7, p. 231.

1853, Mariano Martín recibió el nombramiento de profesor numerario de canto del conservatorio madrileño, compaginándolo con su puesto en la Real Capilla, donde en 1872 fue elegido como maestro director y compositor de orquesta. De forma paralela, desarrolló una intensa actividad como editor, creando la editorial Unión Artístico Musical. Contrajo matrimonio con la soprano de ópera italiana Antonia Campos, que se había formado vocalmente en el Conservatorio con Piermarini y más tarde, de manera particular, con el maestro Reart y Copons. Mariano Martín cesó del puesto de profesor de canto en el Conservatorio por defunción el 3 de abril de 1890.

A pesar de su importante actividad en la docencia del canto, Mariano Martín no nos legó ningún tratado vocal. No obstante, como editor de la Unión Artístico-Musical, Martín colaboró en la publicación entre los años 1860 y 1870 de un Método de Canto, que gozó de gran popularidad.³³⁵ Asimismo, como material para sus clases de canto en el Conservatorio, Mariano Martín elaboró un *Programa para la enseñanza del canto*, que fue aprobado por “el Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega, Director del R.¹ conserv.^o de música y declamación” (véase Figura III.38).³³⁶ Este documento, hasta el momento inédito, se conserva manuscrito y revela la metodología que Mariano Martín seguía en sus clases de canto.

Figura III.38. Portada de *Programa para la enseñanza del canto* (1860) de Mariano Martín.



³³⁵ Véase “El Método de canto de la Unión Artístico-Musical (ca. 1860-70): ¿Una versión española de *L’Art du Chant* de Duprez?”, en Capítulo III.

³³⁶ Mariano Martín, *Programa presentado en 8 de junio de 1860 para la enseñanza del canto* (ms.) Madrid, Biblioteca Nacional.

Según el artículo 6 del *Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación* de 1858, la enseñanza del canto en el Conservatorio estaba organizada de forma oficial en seis cursos. El Programa presentado por Mariano Martín estaba integrado por siete páginas y se estructuraba en seis secciones que correspondían a cada uno de los años de estudio del canto. Dichas secciones estaban precedidas por dos apartados preliminares. En el primero, y bajo el título “Advertencia importante”, el autor afirmaba que la enseñanza del canto “se practica individualmente y por el orden de materias anunciadas en este programa, según las disposiciones y aptitudes de los discípulos”.³³⁷ El segundo apartado contenía referencias a las obras de texto sobre el canto aprobadas o recomendadas por el Conservatorio: el Método de Manuel García y las Vocalizaciones de Piermarini, Bordese, Lablache, Ledesma, Bordogni, Bona y Crescentini.

Es más que probable que el *Programa para le enseñanza del canto* redactado en 1860 por Mariano Martín influyera de forma directa en las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, publicadas tan sólo un año después. En su artículo 13 del capítulo III, titulado “Enseñanza del canto”, se establecía la división de esta disciplina en tres partes: mecanismo, inteligencia y expresión.³³⁸ El *Programa* propiamente dicho se dividía en los seis años de estudio del canto y en su plan de trabajo se incluían aspectos teóricos y prácticos de dificultad progresiva. Respecto a los tres tipos de estudios que se diferenciaban en las *Instrucciones* de 1861, Martín tan sólo hacía referencia a los de mecanismo e inteligencia y mientras que en los dos primeros cursos sí los separaba de forma específica, no sucedía lo mismo en los cursos 3º, 4º, 5º y 6º, en los que no establecía a qué categoría pertenecía cada uno de los contenidos objeto de aprendizaje (véase Tabla III.7).

³³⁷ Martín, *Programa* (1860), p. 2.

³³⁸ Según las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas* (1861), pp. 7-8: “Art. 14. El *mecanismo* abraza la posición del cuerpo, de la boca y del semblante, la emisión de la voz, respiración, igualación de los sonidos, unión de los registros y timbres, práctica de los matices, de las articulaciones, de las notas filadas, de las de *portamento*, de la agilidad y de todo lo que hace a los sonidos lentos y rápidos, fuertes y débiles, sueltos y ligados, en toda la extensión de la cuerda a que pertenezca la voz del alumno. Corresponde también al *mecanismo* la pronunciación correcta del idioma en que se canta. Art. 15. La *inteligencia* abraza la teoría de todo lo que pertenece al *mecanismo*, las reglas del colorido, del fraseo, de las respiraciones y de las condiciones diversas que deben observarse en la ejecución de una pieza vocal, según su *aire* y naturaleza. Art. 16. La *expresión* comprende todo lo concerniente a la manifestación del sentimiento con la verdad y buen gusto que conviene a la pieza que el alumno aprende, según el carácter y situación del papel que representa [...]”.

Tabla III.7. Aspectos que se deben tratar durante los seis años de estudio del canto según el *Programa* (1860) establecido por Mariano Martín.

Curso	Mecanismo	Inteligencia
1º	<ol style="list-style-type: none"> 1) Posición corporal y de la boca. 2) Explicación sobre la voz y sonidos de los diferentes registros. 3) Respiración. 4) Timbres 5) Emisión y ataque de la voz. 6) Apoyo de la voz y establecer tesitura. 7) Vocalización, agilidad, unión de los registros, enlace de sonidos, ligado, <i>portamento</i>. 8) Notas filadas. 9 y 10) Escalas de 5 y 8 notas para igualar los sonidos. 11) Adornos: mordentes (<i>grupetti</i>) y apoyaturas. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Colorido y terminología. 2) Frase musical y alientos. 3) Vocalizaciones en género <i>Spianato</i> o canto largo.
2º	<ol style="list-style-type: none"> 1) Notas filadas en toda la extensión de la voz del discípulo. 2) Escalas de agilidad. 3) Arpeggios 4) Estudio graduado del trino en el centro de la voz. 5) Ejercicios de articulación ligada y picada. 6) Ejercicios sobre todas las vocales y consonantes. 7) Pronunciación, acento, respiración y duración de las sílabas. 8) Distribución del texto bajo las notas musicales. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Explicación analítica y razonada del discurso musical. 2) Su aplicación en la ejecución de melodías de autores célebres elegidas por el profesor. 3) Recitado simple y obligado con palabras, observando la acentuación y el color. 4) Estudio de obras de fácil ejecución y apropiadas para cada alumno.
3º	<ol style="list-style-type: none"> 1) Escalas tenidas en toda la extensión de cada voz. 2) Escalas de agilidad y arpeggios a mayor velocidad. 3) Trino en la mayor extensión que permita la voz del discípulo y con velocidad. 4) Ejercicios preparatorios a la escala cromática. 5) Estudios sobre las notas acentuadas. 6) Fraseo, pronunciación, formación de la frase, respiración, medida, matices y expresión. 7) Vocalizaciones adecuadas. 	<p>Estudios de expresión. Interpretación de los géneros cómico y dramático. Estudio de piezas en otros géneros, en los grados de fuerza, agilidad, inteligencia y expresión adquiridas por el discípulo, según sus dotes naturales.³³⁹</p>

³³⁹ En el *Programa* Mariano Martín estos aspectos vocales aparecían en los estudios de mecanismo, aunque en realidad pertenecen a los de inteligencia.

4º	<ol style="list-style-type: none"> 1) Escalas de agilidad en los tres grados de fuerza (piano, mediofuerte y fortísimo). 2) Estudio perfeccionado de las notas de adorno (gupos hasta de cinco notas, mordentes y apoyaturas). 3) Arpeggios y pasajes de difícil entonación y medida. 4) Escalas cromáticas (hasta dos octavas) y trinos de cadencia. 5) Diferentes inflexiones de la voz. 6) Excepciones a las reglas para tomar alientos según la melodía. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Conocimientos generales acerca de los géneros declamado, de gracia, agilidad y bravura. 2) Estudio práctico de piezas con palabras sobre los citados géneros.
5º	<ol style="list-style-type: none"> 1) Estudios para la igualdad y agilidad de la voz. 2) Del acento musical. 	<ol style="list-style-type: none"> 1) Explicación de la Estética con relación al arte del canto. 2) Estudio comparativo de la frase melódica, armónica y rítmica. 3) Del estilo. 4) Estudio sobre el carácter, cualidades y circunstancias históricas del personaje que debe interpretarse.
Ejecución de diversas óperas adecuadas al mecanismo, inteligencia y sentimiento del discípulo.		
6º	<ol style="list-style-type: none"> 1) Estudio filosófico de las obras. 2) Estudio de cadencias finales y fermatas apropiadas. 3) División de los géneros en: “Per camera”, Dramático y Religioso. 4) Nomenclatura especial de las obras de música según el género y de las piezas que las componen. 5) Arte de variar con elegancia y distinción una melodía. 6) Del arte del canto considerado en su parte sublime. 7) De la animación necesaria al artista. 8) Ejecución práctica de las obras con el apoyo de la declamación. 	

Durante sus años como docente del canto, Mariano Martín contó con muchos alumnos, algunos de los cuales fueron: Dolores Buiro y Garrido (1855), Dolores Cortés y Antón (1846-?), que en 1883 fue nombrada profesora de canto honoraria del Conservatorio, Inés Esteban, Srta. Fumanal, Filomena Llanes y March Sr. Rodríguez, Felisa Sánchez y Srta. Veloso (1844-?).³⁴⁰

³⁴⁰ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Mariano Martín en vol. II, Apéndice 4, [11].

Al redactar este *Programa para la enseñanza del canto*, Mariano Martín se convertía en el primer maestro de canto del Conservatorio de Madrid que establecía por escrito una metodología exacta sobre cómo debía ser el proceso de aprendizaje del futuro cantante. Lo más destacable de este documento era su carácter didáctico basado en contenidos teóricos y prácticos de dificultad progresiva, así como la importancia dada a los aspectos estéticos e interpretativos del canto.

1.4.8. Juan Jiménez (s. XIX): *Breve tratado de mímica aplicado al canto* (1862)

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en los principales Conservatorios europeos, la mímica era y un recurso interpretativo muy empleado en la formación del actor y el cantante. Sin embargo, en España, aún no se había sistematizado de forma oficial su empleo en la enseñanza lírica, a pesar de que la importancia de la mímica y la gestualidad como recurso expresivo en el canto estaba fuera de duda. Así lo atestiguaban profesores de canto del Conservatorio de Madrid, como Baltasar Saldoni, Lázaro M^a Puig, Mariano Martín y José Inzenga, quienes afirmaban que la utilidad de dicha materia debía ser “reconocida por todos los que conocen a fondo el canto lírico-dramático y que así lo han reconocido también todos los mejores Conservatorios de Europa, puesto que en ellos se enseña con particular esmero este tan interesante ramo del arte”.³⁴¹ De hecho, según Juan Jiménez, primer maestro español de mímica aplicada al canto, “el Conservatorio de España será tal vez e único, por desgracia, donde aún no haya profesor de dicho Arte, cuya importancia se ha reconocido en París hasta el punto de que hay uno exclusivamente dedicado al estudio de la fisonomía”.³⁴²

Otro aspecto que, según los maestros mencionados, determinaba la importancia de la mímica en la enseñanza del canto era la evolución que se había producido en la música teatral, pues conforme avanzaba el siglo XIX, las características dramáticas y argumentales de las óperas requerían de los cantantes un mayor énfasis interpretativo.

En otros tiempos, cuando el drama lírico se componía de piezas más propias de concierto que de verdaderas escenas dramáticas, podía el cantante llegar a interesar hasta cierto

³⁴¹ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78.

³⁴² Juan Jiménez, *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto* (Madrid: Imprenta de Luís Beltrán, 1862), p. 72.

punto con solos los medios vocales; pero en el estado que hoy tiene el canto dramático es necesario que los que en él quieran sobresalir, sean buenos actores y cantantes a la vez, y hacer iguales estudios en uno y otro ramo tanto en la parte mecánica como en la intelectual.³⁴³

En conclusión, los críticos y el público en general, valoraban la interpretación del artista tanto como el dominio técnico de su voz, pues el cantante también debía ser actor. Las siguientes palabras extractadas de la obra *El Arte del canto en Mallorca* de Francisco Amengual sobre el famoso bajo española Francisco Uetam (1847–1913) ponen de manifiesto el valor que se daba a la expresividad en el canto en el siglo XIX:

La virtuosidad del cantante se combina con una instinción verdaderamente asombrosa de los recursos del actor. Mateu [Uetam] nació y creció con absoluta disposición para el teatro. El juego de su musculatura cambia, se transforma y adapta a todos los momentos de la pasión y del carácter. Su rostro es una verdadera máscara, flexible y cambiando. No puede darse mayor fuerza de imitación ni un vigor plástico como el que desarrolla el bajo mallorquín, en momentos de intimidad, entre amigos y camaradas. Esta habilidad es puramente instintiva, [...] La postura, el gesto, la voz, todo se dobliga a su antojo para evocar el recuerdo y dar la sensación de la misma personalidad imitada.³⁴⁴

El primer autor que incluyó la mímica e interpretación como parte importante en la enseñanza del canto fue Antonio Cordero en su *Escuela completa de canto* (1858), al final de la cual adjuntó un Apéndice titulado “De la mímica con aplicación al canto”. No obstante, su primera intención era escribir un tratado de mímica para uso del cantante lírico, aunque esto nunca se llevó a efecto. Habría que esperar hasta 1862 para que se publicase en Madrid *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*, obra escrita por el maestro Juan Jiménez y dedicada en su totalidad a esta rama de la interpretación escénica.

Las noticias biográficas sobre Juan Jiménez son escasas.³⁴⁵ En la portada de *Breve tratado del arte mímica* constaba como “Profesor honorario de la Congregación y

³⁴³ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78.

³⁴⁴ Francisco Amengual, *El Arte del canto en Mallorca*, p. 76

³⁴⁵ Sobre Juan Jiménez no hay entrada en *DMEH*.

Academia de Santa Cecilia en Roma, en la sección de profesores cantantes”. Gracias a su discípulo y también maestro de canto Antonio Cordero, se sabe que Juan Jiménez se formó vocalmente en extranjero y allí desarrolló su carrera artística como cantante lírico. De manera que, Juan Jiménez

después de haber practicado en varios teatros del extranjero la profesión de cantante, para cuyo desempeño hizo antes allí un estudio asiduo del ramo de que se trata, tuvo la fortuna de reunir a su disposición para bien accionar el tener muy buenos modelos, de quienes supo adoptar lo selecto y desechar lo menos bueno o imperfecto.³⁴⁶

Aunque ya en 1858, en su *Escuela completa de canto*, Cordero aseguraba que Jiménez no era muy conocido en España como actor mímico-lírico, no dudaba en considerarlo como el mejor maestro de declamación lírica y, por tanto, la persona idónea para impartir clases en el Conservatorio de Madrid, sin menoscabo de los docentes que ya enseñaban declamación en dicho centro.³⁴⁷

Juan Jiménez, establecido ya en España y quizás alentado por las palabras de su discípulo Antonio Cordero, solicitó el 22 de septiembre de 1862 a Ventura de la Vega, Director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, una plaza en dicho centro como profesor de Declamación mímica, asignatura que impartiría de forma gratuita.³⁴⁸ Unos meses antes, concretamente el 3 de mayo del mismo año, Jiménez había enviado una carta, hasta ahora inédita, escrita en tercera persona en la que comenzaba relatando su dedicación al canto, así como su experiencia teatral y docente: “dedicado desde muy joven al estudio del canto, ha ejercido por algunos años la profesión de cantante tenor en los Teatros de Italia, dedicándose últimamente a la enseñanza del Arte mímica aplicada al canto”.³⁴⁹

Para Juan Jiménez era aconsejable que los cantantes incluyesen en su formación el arte de la mímica, la caracterización y la posición corporal. De ahí que en la carta

³⁴⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 205.

³⁴⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 205.

³⁴⁸ Ventura de la Vega fue nombrado Director de Conservatorio de Madrid el 24 de octubre de 1856.

³⁴⁹ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78.

anterior manifestase al Director del Conservatorio el interés que esta nueva materia despertaría en los alumnos de canto:

[Usted] conocerá sin duda cuan útil sería a los alumnos del Conservatorio que tan dignamente dirige, completar su carrera escolar con los estudios propios de este ramo, no sólo para caracterizar debidamente los personajes que representan, sino también para despertar en ellos la verdadera expresión dramática, de la que es más poderoso auxiliar.³⁵⁰

Juan Jiménez era consciente de que aún no era muy conocido en España, pues había desarrollado toda su carrera artística en el extranjero. Por esta razón y con la intención de demostrar su capacitación para impartir clases de mímica e interpretación, propuso al Director del Conservatorio trabajar en prueba durante cinco o seis meses de forma gratuita “y V. E. podrá por los resultados juzgar prácticamente de la importancia y utilidad de esta enseñanza, y del mayor o menor acierto y talento de su profesor”.³⁵¹

La solicitud de Juan Jiménez no encontró respuesta hasta el 3 de julio de 1862, fecha en la que Hilarión Eslava, profesor del Conservatorio y actuando como Inspector del Centro, informó por escrito “acerca de la conveniencia de establecer el sistema que propone el exponente”, dando su conformidad a tal petición, aunque con unas condiciones:

Creo muy conveniente que por vía de prueba se establezca la clase de Declamación Lírica que solicita el Sr. Giménez, según los principios del breve tratado que este ha presentado; que en los próximos exámenes de las clases de canto se designen los alumnos que se consideren en estado de ingresar en dicha clase desde el principio del inmediato escolar; y que cuando los discípulos de la nueva clase se hallen suficientemente instruidos, la Dirección oyendo a los profesores de canto respetivos, designe las piezas a solo y los concertantes que el Sr. Giménez deba enseñar a los alumnos para ser ejecutadas ante la Dirección y personas que esta nombre.³⁵²

³⁵⁰ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78.

³⁵¹ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78.

³⁵² Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78.

Tal propuesta fue también suscrita por el Director Ventura de la Vega, por lo que a finales de septiembre Jiménez pudo comenzar las clases de mímica oficialmente, aunque en período de prueba. Al año siguiente, el 3 de mayo de 1863, el Director del Conservatorio nombró una Comisión integrada por Hilarión Eslava, Rafael Hernando y todos los profesores de canto del centro, que eran Baltasar Saldoni, Lázaro M^a Puig, Mariano Martín y José Inzenga, con el objeto de que inspeccionasen las clases impartidas por Juan Jiménez. Además, debían presentar “un dictamen facultativo acerca del método de enseñanza de las lecciones y también con referencia a las pruebas prácticas que han hecho los discípulos en los ejercicios de esta escuela”.³⁵³ El informe no se hizo esperar y al día siguiente, dicha Comisión presentó de forma detallada a la Directiva sus conclusiones sobre la clase de mímica aplicada al canto impartida por Juan Jiménez. Se trataba de un escrito extenso, de seis cuartillas en las que la Comisión destacaba manifestaba la implantación de la mímica en los planes de estudios de canto de los mejores Conservatorios de Europa y, por supuesto, la gran utilidad de dicha materia para los futuros cantantes líricos, considerándola incluso indispensable, dado que

El objeto principal de esta enseñanza, como V. E. [se refiere al Director del Conservatorio] lo sabe muy bien, es el estudio del gesto y de la acción que deben acompañar al canto, embelleciendo la figura y expresando los sentimientos de la letra y música con las actitudes y gesticulaciones propias del personaje que el actor representa.³⁵⁴

De igual forma, la Comisión también quiso destacar los provechosos resultados que estaban obteniendo los alumnos de canto en las clases de mímica del maestro Jiménez, que llevadas a la práctica servían de

poderoso auxiliar para adquirir la verdadera expresión del canto dramático. Hemos notado que por medio de esta enseñanza se ha desarrollado en algunos alumnos la expresión hasta un grado a que no habían podido llegar antes, sin embargo de los esfuerzos de sus respectivos profesores de canto.³⁵⁵

³⁵³ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78.

³⁵⁴ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78, [pp. 1-2].

³⁵⁵ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78, [p. 3].

El informe de la Comisión del Conservatorio concluía que la mímica aplicada al canto era una asignatura indispensable en la educación de los alumnos de canto si se quiere que estos “reciban una instrucción completa, formen su repertorio, y salgan después al teatro con posibilidades de buen éxito. De otro modo, podrán alcanzar cierta instrucción en el canto, pero serán muy pocos los verdaderos cantantes dramáticos que puedan formarse sin dicha enseñanza”.³⁵⁶ Para cerrar su dictamen, la Comisión también emitió su opinión sobre el maestro Juan Jiménez, al que, por su formación como cantante en Italia y su dedicación al estudio y enseñanza de la mímica aplicada al canto, consideraban la persona más idónea para impartir dicha asignatura. Según el criterio de los profesores que integraban la Comisión, Jiménez reunía los cuatro requisitos esenciales para dirigir las clases de mímica aplicada a la lírica: “1º tener extensos conocimientos en la música; 2º saber ordenarlos de un modo lógico y progresivo, y transmitirlos convenientemente a los discípulos; 3º conocer a fondo el arte musical y muy especialmente el canto; 4º poseer la lengua italiana y su repertorio lírico dramático”.³⁵⁷ En definitiva, todo eran elogios para las actitudes pedagógicas y el buen gusto artístico de Jiménez, lo que quedaba demostrado por los excelentes resultados con sus alumnos.

Los estudios preliminares en que ejercita sus discípulos para embellecer la figura con diversas actitudes, gesticulación y movimientos, antes de hacer aplicación de ellos a los diversos caracteres de los personajes; y los procedimientos que después emplea para el estudio de determinados papeles; nos han demostrado que, además de su conocimiento en la materia, posee el instinto fino y delicado que se necesitan para la acertada dirección de esta enseñanza.³⁵⁸

Finalmente y una vez superado con éxito el período de prueba, Juan Jiménez fue nombrado encargado interino de la enseñanza de mímica aplicada al canto y a la declamación del Conservatorio de Madrid el 16 de abril de 1863.³⁵⁹ No se sabe con

³⁵⁶ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78, [p. 4].

³⁵⁷ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78, [pp. 4-5].

³⁵⁸ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78, [pp. 5-6].

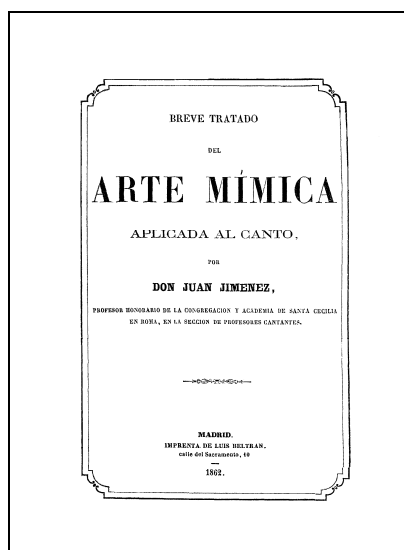
³⁵⁹ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 15-40.

exactitud hasta qué fecha permaneció Jiménez como profesor en dicho centro, aunque los datos apuntan a que no continuó en ese puesto muchos más años, ya que en abril de 1866 abrió en Madrid junto a su discípulo Antonio Cordero una Escuela lírico-dramática de carácter privado y los profesores del Conservatorio no debían simultanear la enseñanza privada. Además, con la Revolución de septiembre de 1868 y el destronamiento de la reina Isabel II, se suprimió la enseñanza oficial de la declamación, creándose la Escuela Nacional de Música, por lo que ya no tenía sentido mantener la asignatura impartida por Juan Jiménez. A pesar de su corta estancia en el Conservatorio, siempre se le reconoció su gran labor pedagógica: “el Sr. Jiménez en el poco tiempo que desempeñó la clase de declamación lírica en el Conservatorio, puso de manifiesto cuánto ganan los que, a la vez que el canto, cultivan la mímica conforme a las exigencias del arte”.³⁶⁰

Breve tratado del arte mímica aplicada al canto (1862) de Juan Jiménez

Juan Jiménez, que había desarrollado su carrera de tenor y docente en Italia, comenzó a ser conocido en España gracias a su *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*, editado en Madrid en 1862 (véase Figura III.39).

Figura III.39. Portada de *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto (1862)* de Juan Jiménez.



³⁶⁰ O., “Escuela Lírico-Dramática, fundada por los Profesores D. Antonio Cordero Fernández y D. Juan Jiménez”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/34 (26 de mayo de 1866), pp. 136-137.

Es probable que esta publicación contribuyese un año después al nombramiento de Jiménez como profesor de mímica aplicada al canto en el Conservatorio madrileño, pues los profesores del centro ya conocían su tratado, tal y como ponen de manifiesto estas palabras de Hilarión Eslava en respuesta a la solicitud de Jiménez para ocupar una plaza en el Conservatorio:

Creando el exponente [Juan Jiménez] que esta interesante rama, y todo lo concerniente al estudio de la figura, y al de caracterizar debidamente los personajes, es de grande utilidad al artista lírico-dramático, ha escrito y publicado un breve tratado, que es sólo una muestra de la enseñanza que da a sus discípulos en esta materia que es esencialmente práctica.³⁶¹

El tratado de Jiménez salió a la venta en los primeros meses de 1862 y en seguida se anunció en publicaciones periódicas como *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Artes e Instrucción Pública*, en cuyas páginas se resaltaba su utilidad para los cantantes y se apoyaba el nombramiento de su autor como profesor del Conservatorio.

Tenemos a la vista la interesante obrita que acaba de ver la luz pública con el título de *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*, escrito por nuestro compatriota el Sr. Juan Jiménez, profesor en la sección de profesores cantantes de la Academia de Santa Cecilia de Roma. Este libro puede ser muy útil a todos los cantantes, y desde luego debería dar derecho a su autor a ser nombrado profesor del Conservatorio de música y declamación, por los buenos resultados que produciría en aquel establecimiento una clase de mímica enlazada con las de canto.³⁶²

Según el claustro de profesores del Conservatorio, la enseñanza de la mímica aplicada al canto lírico era indispensable en la formación del cantante. El propio Jiménez definía la mímica o lenguaje de acción como “el más poderoso auxiliar de la palabra, dando al par que belleza, energía y expresión al lenguaje. Sujétase a éste,

³⁶¹ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 14-78.

³⁶² *Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Artes e Instrucción Pública*, Tomo II, enero-marzo de 1862 (Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1862), p. 231.

siguiendo sus inflexiones prosódicas aunque sin producir sonidos; y, como él, tiene preceptos inalterables establecidos por la observación y el buen gusto”.³⁶³

Breve tratado del arte mímica estaba dedicado a Hilarión Eslava, Maestro Director de la Real Capilla y profesor de compasión del Conservatorio, “como testimonio de admiración, respeto y afecto”.³⁶⁴ La obra se estructura en una Introducción y tres partes que constituyen la disciplina de la mímica aplicada al canto: mecánica, intelectual o preceptiva y estética.

En la Introducción, Jiménez expone el error que en su opinión ha privado a España de tener grandes cantantes:

se ha creído muy equivocadamente, que al joven que se dedicaba al Teatro, no le era necesario más que el cultivo de la voz y la enseñanza del oído; prescindiendo por completo del estudio de la mímica, y que para suplirle, bastaban la finura y buenos modales adquiridos con el frecuente trato de una escogida sociedad.³⁶⁵

Para el autor, la mímica lírica es el complemento al estudio del canto y un importante auxiliar en la escena, por lo que requiere un estudio serio. En la escena, hay artistas que manifiestan frialdad, pues aunque poseen buena voz, “excelente método y hermosa figura, se limita[n] a cantar con maestría, afinación y precisión”, no tienen conocimientos de mímica, ni saben expresar la pasión que existe en el canto.³⁶⁶ La teoría que sostiene Jiménez es que el público ve antes la figura y posición del cantante al salir al escenario que su voz y que por tanto es fundamental que el artista no descuide su actitud. Como prueba de esto, el autor hace referencia a muchos de los cantantes que actúan en el Teatro Real,

Donde todos hemos visto ejemplos de artistas, que en sus primeros años han llamado la atención por sus buenas dotes cantantes, y que perdidas estas en parte, no se les ha oído ya con gusto por carecer absolutamente de los tan indispensables

³⁶³ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. 9.

³⁶⁴ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. [5].

³⁶⁵ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, pp. 10-11.

³⁶⁶ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. 12.

conocimientos en al Arte mímica; al paso que otros, sin aquellas sobresalientes dotes, pero poseyendo estos en alto grado, han obtenido inmensos laureles.³⁶⁷

Tras la Introducción, Juan Jiménez estructura la disciplina de la mímica aplicada al canto en tres partes: Mecánica, Preceptiva y Estética (véase Tabla III.8).

Tabla III.8. Partes en que se divide el “arte de la mímica aplicada al canto” según Juan Jiménez.

Parte	Contenidos
<p><u>Mecánica</u> (Parte material del Arte)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Buen uso de los pies y piernas, como base de la seguridad y firmeza de la figura en su totalidad. 2) De las manos y brazos, como agentes que ayuden al sonido de la voz y para hacerse comprender mejor de los espectadores. 3) Del andar, para conocer cómo debe marcharse en Teatro, para no parecer ni exagerado ni tímido. 4) Del sentarse, para evitar que el cuerpo tome actitudes inconvenientes. 5) Modo de hincarse de rodillas, para causar buen efecto y evitar dificultad. 6) Buen efecto de la caída de muerte. 7) Modo de expresar las diversas pasiones, para unificarlas al canto y al sentimiento que se desea expresar.³⁶⁸
<p><u>Preceptiva</u> (Parte inteligente del Arte)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Del fraseo. “El mímico cantante o cantante mímico, necesita saber frasear lo mismo con su acción, gesto y mirada, que el cantante con el órgano vocal”.³⁶⁹ 2) Modo de comprender las situaciones: leer la letra y estudiarla con empeño, pensar la acción que le conviene y aplicársela con verdad y precisión. 3) Ejemplos de escenas y pasajes de óperas que representan siete caracteres diferentes de personajes: Galán de carácter noble, Galán de medio carácter, Dama noble, Dama de medio carácter, Africano noble, Árabe esclavo y Carácter grave o anciano.³⁷⁰
<p><u>Estética</u> (Parte que estudia la belleza en el Arte)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Consejos estéticos a los alumnos. 2) Cualidades que necesita el profesor de mímica lírica. 3) Consejos al profesor.

³⁶⁷ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. 14.

³⁶⁸ Juan Jiménez distingue doce pasiones que el cantante debe saber expresar: admiración, entusiasmo, desprecio, amor, odio, alegría, tristeza, cólera, venganza, temor, celos y envidia.

³⁶⁹ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. 42.

³⁷⁰ Con el fin de ejemplificar cada uno de los siete tipos de carácter de los personajes, Juan Jiménez en *Breve tratado del arte mímica* recoge una selección de pasajes y escenas de las siguientes óperas: *La Cenerentola*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Otello* de Rossini, *L'esule di Roma*, *Lucia di Lammermoor*, *Gemma di Vergy*, *L'Elisir d'amore* de Donizetti, *Norma*, *La Sonnambula*, *Capuleti ed i Montecchi* de Bellini, *Ernani*, *I Lombardi alla prima crociata*, *I due Foscari* y *Nabucco* de Verdi,

Breve tratado del arte mímica, es una obra teórica sobre la interpretación escénica del cantante lírico, con una finalidad práctica. En ella, Jiménez ofrece a los estudiantes y profesionales del canto numerosos consejos sobre cómo deben actuar y gesticular, basándose en la idea de que “la acción debe ser progresiva, blanda, natural, ordenada, digna, adecuada, elegante y que oculte el artificio”.³⁷¹ Para el autor, el artista lírico debe emitir la voz “tomando la respiración con la suavidad posible, aspirando la cantidad de aire necesaria para la expresión de las voces, cuidando de no cortar las sílabas, lo que facilitará mucho para la unión de la voz, el gesto y la mirada”, que según Jiménez “son compañeros inseparables”.³⁷² Otro consejo que da el autor a los cantantes es que eviten una interpretación monótona, incluso cuando una obra se ponga repetidas veces en escena, lo ideal es que el artista “procure introducir alguna novedad siempre adecuada, para que desaparezca la precisión de la imitación y la sustituya la realidad, no recordando nunca el día de ayer para trabajar hoy”.³⁷³ Las páginas de *Breve tratado del arte mímica* concluían con las siguientes palabras:

Con estas reglas he conseguido hasta aquí que los que me han honrado con el nombre de su profesor de declamación lírica, puedan presentarse con seguridad ante el público; y esto es lo que me ha movido a escribir este tratado, hijo sólo de mi constancia en la observación y la práctica de mi carrera de cantante, con las nociones que aprendí en Italia antes de dar principio a ella.³⁷⁴

Con esta obra, Jiménez ofrecía a los profesionales del canto por primera vez en España un estudio serio sobre la importancia de la interpretación lírica a través del empleo de la mímica. En nuestro país, la realidad era que la mayoría de los cantantes al interpretar improvisaban o recurrían a su propia intuición, sin haber contado previamente con una formación adecuada, de manera que, como afirmaba Jiménez,

³⁷¹ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. 44.

³⁷² Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. 45.

³⁷³ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. 46.

³⁷⁴ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, p. 75.

efectivamente hay artistas que primero imitando y después creando han conseguido llegar a buena altura en el Arte de la mímica lírica, pero no lo es menos que si la mímica aplicada al canto es un Arte, y la práctica se encarga de enseñarle: toda práctica tiene su teoría y no debe tolerarse que un joven que tiene su voz fresca y robusta, buena emisión y facultades para aprender, pase sus primeros y más hermosos años confundido en una medianía, para que por falta de estudio, pase a ser artista cuando su voz vaya perdiendo el timbre y cante sólo por el Arte; porque entonces no conseguirá ser artista nunca más que a medias, sin elevarse a la altura que debía.³⁷⁵

En resumen, *Breve tratado del arte mímica* abrió en España un nuevo campo de estudio para los cantantes, tanto en formación como profesionales, a los que les aportaría gran seguridad escénica. Muchos críticos y maestros confiaban en este útil recurso interpretativo: “creemos que el estudio detenido del tratado de mímica del Sr. Jiménez, quitaría muchos resabios que tienen los cantantes, en cuanto al modo de presentarse en escena”.³⁷⁶

1.4.9. Justo Blasco y Compans (1850-1892): *Escuela práctica para la emisión de la voz* (ca. 1885)

Justo Blasco y Compans nació en Borja (Zaragoza) el 19 de julio de 1850.³⁷⁷ A los seis años comenzó el aprendizaje del solfeo con Félix Lorente y tres años después estudió piano con el organista de la Colegiata de Borja, Gregorio Ladrón de Guevara durante cuatro años.³⁷⁸ La evidente vocación musical de Blasco hizo que sus padres desistieran de orientarlo hacia el estudio de las leyes. Con la intención de perfeccionar sus estudios musicales, Blasco se trasladó a Zaragoza, donde tuvo como profesor de piano a Valentín Faura, organista y maestro de capilla de la basílica del Pilar, y de

³⁷⁵ Jiménez, *Breve tratado del arte mímica*, pp. 71-72.

³⁷⁶ *Revista Ibérica*, Tomo II, enero-marzo de 1862, p. 232.

³⁷⁷ Sobre Justo Blasco y Compans, véase Mariano Pérez Gutiérrez, “Blasco Compans, Justo”, *DMEH*, vol. 2, pp. 527-528.

³⁷⁸ Según Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 67: “Félix Lorente a principios de 1880 se hallaba de maestro de capilla en Ciudad Real”.

armonía a Hilario Prádanos. En 1871 se instaló en Madrid y trabajó la técnica vocal con el maestro y bajo de ópera del Teatro Real Antonio Selva,

quien le formó una excelente escuela de canto, dirigiéndole con grande interés por el camino del arte lírico, porque observó que, de voz de tan hermoso timbre y de tanto volumen como la de Blasco, además de las condiciones artísticas que posee, era empresa segurísima obtener grandes triunfos en la escena lírica, para la cual le acompaña una esmerada educación y una figura simpática.³⁷⁹

Blasco, que poseía unas excelentes disposiciones vocales e interpretativas, contó con el apoyo del famoso tenor italiano Roberto Stagno (1840-1897), quien le propuso hacer carrera como cantante de ópera en los teatros italianos. Sin embargo, Blasco renunció

por no amoldarse su carácter a la agitada vida y a las intrigas del teatro, prefiriendo seguir cultivando en España el terreno de la profesión artística, a pesar de la desaprobación general de amigos y maestros, que conocedores de las excepcionales facultades de este artista, vieron con pena que las desaprovechaba en perjuicio del arte y de sus propios intereses.³⁸⁰

Resuelto a permanecer en España, Blasco obtuvo con carácter interino una plaza de bajo cantante de la Real Capilla. En el Expediente Personal de Justo Blasco y Compans, conservado en el Archivo del Palacio Real y hasta ahora inédito, se describe el proceso de oposición celebrado el 13 de julio de 1875 para dotar una plaza de bajo segundo de la Real Capilla. El tribunal estaba constituido por Hilarión Eslava, Antonio Cordero, Pedro Herrero y Antonio Guallart y los opositores presentados fueron por orden Benito Santacruz, Enrique Jordá y Calvo, Javier Galardí y Justo Blasco y Compans. El dictamen emitido por el tribunal sobre las aptitudes vocales y musicales de estos cuatro cantantes fue el siguiente:

³⁷⁹ [Sin autor] “Don Justo Blasco”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, II/41 (22-IX-1889), p. 139.

³⁸⁰ [Sin autor] “Don Justo Blasco”, *Ilustración Musical*, p. 139.

El 1º no posee voz de bajo y si de barítono, por lo cual no lleva la principal condición empezada en el edicto de convocatoria.

El 2º posee una voz de bajo con más tendencia de barítono que el verdadero bajo de Capilla. Su instrucción como repentista es escasa. Sus dotes artísticas respecto a expresión y buen gusto, son buenas.

El 3º posee voz de bajo, aunque también tiende algo a la de barítono, ni faltante por ello la anterior en la parte grave. Su intervención como repentista es buena. Sus dotes artísticas respecto a expresión y buen gusto son regulares.

El 4º [Justo Blasco] posee voz de verdadero bajo, aunque algo forzada para suplir la falta de gran volumen especialmente en los medios y graves. Su instrucción como repentista es excelente. Sus dotes artísticas en expresión y buen gusto, son bastante buenas.³⁸¹

Finalmente, el tribunal resolvió por unanimidad que “comparado el mérito respectivo de dichos opositores, colocamos en primer lugar a Justo Blasco, en segundo a Javier Galardí y en tercero a Enrique Jordá”.³⁸² Por Real Orden de 20 de julio de 1875, Justo Blasco recibió el nombramiento de Bajo Segundo de la Real Capilla, con un sueldo anual de 2.000 pesetas, jurando tal cargo ante el rey Alfonso XII el 24 de julio. Años después logró el ascenso a Bajo Primero por Real Orden de 1 de febrero de 1898.

El 7 de diciembre de 1875, Blasco fue nombrado profesor honorario de la Escuela Nacional de Música y Declamación, formando parte del jurado en diversos concursos de canto.³⁸³ Posteriormente y tras la muerte del maestro Mariano Martín Salazar, el 28 de octubre de 1890 desempeñó la vacante dejada por aquel como profesor interino de canto en dicho centro.³⁸⁴ En esta época, la Junta directiva del Refugio de Madrid designó a Justo Blasco “maestro de canto de las señoritas colegialas de San Antonio de los Portugueses”.³⁸⁵ En el Conservatorio existía la necesidad de cubrir una Cátedra de canto, para lo que en

³⁸¹ Madrid, APR, caja 16644 /11, Expediente Personal de Justo Blasco y Companys.

³⁸² Madrid, APR, caja 16644 /11, Expediente Personal de Justo Blasco y Companys.

³⁸³ La mayoría de las fuentes apuntan el 7 de diciembre de 1875 como fecha de su nombramiento como profesor honorario del Conservatorio de Madrid, sin embargo, la *Memoria Interna del Conservatorio*, p. 320, señala el 3 de diciembre de 1875.

³⁸⁴ En la lista de profesores activos de la *Memoria Interna del Conservatorio*, p. 323, aparece el 28 de octubre de 1890 como fecha del nombramiento de Justo Blasco como profesor de canto. Otras fuentes, como los *Diccionarios* de Gras y Elías y Pedrell indican como fecha de nombramiento el 22 de octubre de 1890.

³⁸⁵ [Sin autor], “Don Justo Blasco”, *Ilustración Musical*, p. 139.

marzo de 1892 a través de una Real Orden se pidió a la Academia de las Bellas Artes que propusiese al maestro que podría desempeñarla, y en abril se les “envió las instancias de los aspirantes a esa Cátedra Don Pascual Veiga Iglesias y Don Justo Blasco [Compans]”.³⁸⁶ Finalmente, según se reseña en la revista *Ilustración Española y Americana*, dicho “cargo quedó desempeñado en propiedad, por propuesta unánime de la Academia de Bellas Artes”.³⁸⁷ Al parecer desde ese momento, Blasco centró su actividad en lograr que en el Conservatorio madrileño se cantase sólo en español, aunque “no siendo posible prescindir de los grandes maestros italianos, ideó traducirlos”; para ello,

buscó a su amigo, el conocido y muy notable poeta lírico Sr. Capdepón, general de Brigada, y le invitó a hacer ese trabajo, y al editor de música Sr. Zozaya para que lo publicase, y en poco tiempo hizo un repertorio numeroso de excelentes traducciones, que con gran éxito se han cantado en los ejercicios del Conservatorio, en el Ateneo de Madrid y en otros sitios por los discípulos de Blasco.³⁸⁸

Como solista, Blasco actuó en solemnidades religiosas junto a grandes cantantes del momento como el bajo Uetam y el legendario tenor Gayarre “sin desmerecer de ellos en lo más mínimo. Como fruto de todas estas manifestaciones de su talento, ha recibido de los más eminentes artistas y del público, espontáneas y muy legítimas ovaciones”.³⁸⁹

Compaginó la actividad artística y docente con la composición de zarzuelas, piezas vocales y para piano y música religiosa, entre otras. Además, hacia 1885 publicó en Madrid un tratado didáctico para la enseñanza del canto titulado *Escuela práctica para la emisión de la voz*. Justo Blasco siempre adoleció de una salud vocal delicada como atestiguan los numerosos partes de baja presentados ante la Real Capilla, generalmente por padecer afecciones de garganta como: faringitis, laringitis, amigdalitis, catarros, fiebres gripales y neuralgias. En la mayoría de las ocasiones, Blasco solicitaba licencias temporales para tomar las aguas en los balnearios de Alhama

³⁸⁶ Subirá, *La música en la Academia*, p. 102.

³⁸⁷ [Sin autor], “D. Justo Blasco, profesor del Conservatorio de Madrid”, *La Ilustración Española y Americana*, XXXVIII/XVIII (15-V-1894), p. 295.

³⁸⁸ [Sin autor], “D. Justo Blasco”, *La Ilustración Española y Americana*, p. 295.

³⁸⁹ [Sin autor], “Don Justo Blasco”, *Ilustración Musical*, p. 139.

de Aragón y Paracuellos de Jiloca y así poder restablecer su salud. Justo Blasco falleció en Madrid el 29 de agosto de 1911.³⁹⁰

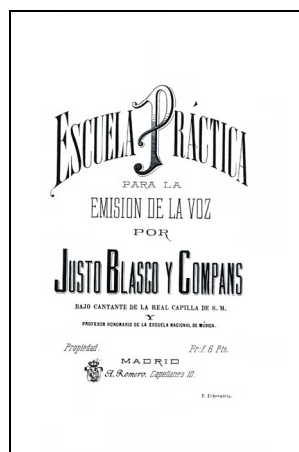
Escuela práctica para la emisión de la voz (ca. 1885)

Justo Blasco dedicó gran parte de su vida a la enseñanza del canto y uno de sus contemporáneos manifestó:

no es todo lo conocido que merece, sin embargo de ocupar entre los profesores un puesto verdaderamente envidiable, conquistado a fuerza de talento y laboriosidad, a diferencia de otros que, valiéndose más de la adulación y del bombo que de su propio mérito, alcanzan en corto plazo una reputación ficticia.³⁹¹

Su preocupación por dar a conocer cual era la emisión correcta de la voz en el canto, aspecto que al parecer estaba muy desatendido por la mayoría de los profesores, le llevó a publicar hacia 1885 un breve tratado que llevaba por título *Escuela práctica para la emisión de la voz* (véase Figura III.40).³⁹²

Figura III.40. Portada de *Escuela práctica para la emisión de la voz* (ca, 1885) de Justo Blasco y Compans.



³⁹⁰ He tomado la fecha de su fallecimiento del Expediente Personal de Justo Blasco y Compans, Madrid, APR, caja 16644 / 11. Sin embargo, Mariano Pérez Gutiérrez “Blasco Compans, Justo”, *DMEH*, vol. 2, p. 527, señala 1892 como año del fallecimiento de Justo Blasco.

³⁹¹ [Sin autor], “Don Justo Blasco”, *Ilustración Musical*, p. 139.

³⁹² Justo Blasco y Compans, *Escuela práctica para la emisión de la voz* (Madrid: Antonio Romero, ca. 1885 / Otra ed. posterior en Madrid: Unión Musical Española, [s.d]).

El tratado de Blasco es una obra de contenido teórico-práctico y de corte claramente didáctico. Consta de dos secciones: una teórica y otra práctica. La primera sección está integrada por un prólogo y una serie de advertencias.

Prólogo.

El tratado comienza con un Prólogo en el que, bajo el epígrafe “un poco de teoría”, Justo Blasco desaprueba los métodos de enseñanza del canto que se practicaban en su época y presenta al discípulo y al profesor los medios para poder adquirir el dominio de su órgano vocal y la emisión correcta de la voz.

La gran importancia que el canto tiene en el arte musical se halla reconocida por todos los que a él se dedican, como también lo está la que tiene la emisión de la voz, pues es indudable que ésta no podrá producir con buen gusto y perfección, variados efectos, y delicados matices, si aquella no es pura y correcta.

Reconociendo yo, como el que más, verdad tan indudable, y dedicado al estudio y enseñanza del canto por espacio de muchos años, he podido observar, después de escrupuloso y detenido examen, cual es, a mi juicio, el método mas breve y adecuado para que el discípulo llegue a adquirir dicha importante cualidad de una buena emisión. El procedimiento y los ejercicios que generalmente se practican hoy para conseguirla, suelen ser incompletos y hasta rutinarios, sin que algunos se den cuenta de lo ineficaz y peligroso de su empleo, contribuyendo así a formar cantantes imperfectos, y á malograr las voces de muchos que, por sus buenas aptitudes fónicas, pudieran ocupar distinguido puesto en el arte; y por otra parte, el alumno debe convencerse de que solo emitiendo sin defectos la voz, llegará a dominar su garganta, y a librarse de indisposiciones físicas, que pueden arruinar totalmente sus facultades.³⁹³

Blasco asegura que la mayoría de los que empiezan el estudio del canto suelen buscar la emisión de la voz en la laringe, en lugar de una emisión de pecho, que es “el verdadero punto de partida en las notas fundamentales de toda voz”.³⁹⁴ La vocal idónea para lograr la correcta emisión es la “u”, pues en su pronunciación “la cavidad de la boca, toma la forma de una calabaza de cuello muy corto con un orificio estrecho, y,

³⁹³ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 1.

³⁹⁴ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 3.

dicha vocal, produce sonido más profundo que todas las demás”.³⁹⁵ Según Blasco, la ventaja de la vocal “u” proviene de que su articulación favorece la relajación de los labios, lengua y la boca en general. Por tanto, la “u” es considerada la mejor vocal. Respecto a la “i” se articula elevando la lengua al paladar “resultando que la cavidad mencionada, parece una calabaza de cuello alargado y vientre corto, produciendo á su vez esta vocal el sonido mas alto; siendo de advertir, que, según Helmholtz [1821-1894],³⁹⁶ tiene dos emisiones, una que parte del vientre, y otra del cuello referido”.³⁹⁷

La vocal “a” es intermedia entre la “u” y la “i” y para su articulación “los labios se hallan mas o menos separados, y la boca semeja un embudo que se abre hacia dentro”, mientras que en las vocales “e” y “o” la apertura de la cavidad bucal es intermedia.³⁹⁸ En relación a los sonidos nasales, que siempre fueron considerados como una forma incorrecta de emisión de la voz, Blasco realiza la siguiente reflexión:

En las vocales *u, o, i*, el velo del paladar impide la comunicación de la laringe con las fosas nasales, y si en estas se vierte agua al pronunciar aquellas, no pasa ni una gota. Al pronunciar la *e* pasa algo del líquido, y sobre todo al pronunciar la *a*, lo cual demuestra que el cerramiento no es hermético. De todo ello se deduce lo adecuadas que son la *u, o, i*, para corregir las notas de emisión nasal que pueda tener el alumno.³⁹⁹

Blasco, basándose en su experiencia docente y artística, concluye que para evitar los dos principales vicios o defectos de la voz que son la nasalidad y la guturalidad, la vocal más adecuada es la “u”, pues “a pesar de su oscuridad, posee la ventaja de facilitar la emisión de la voz de pecho”. Por el contrario, la vocal “a” es la más propicia para la emisión nasal y gutural, “si bien, cuando no existe [dicha emisión], es la más apropiada y natural para la vocalización clara, fácil y espontánea”.⁴⁰⁰

³⁹⁵ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 2.

³⁹⁶ Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894), médico y físico alemán. Probablemente, Blasco haya tomado la cita de: Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Vieweg: Braunschweig, 1862).

³⁹⁷ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 2.

³⁹⁸ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, pp. 2-3.

³⁹⁹ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 3.

⁴⁰⁰ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 3.

El Prólogo de *Escuela práctica* continúa exponiendo cinco ideas generales relativas a la emisión de la voz, partiendo de un concepto esencial: “el órgano de la voz humana es un instrumento muy delicado, y, por tanto, se debe poner seria atención en no extremar ningún procedimiento cuando se le educa, procurando, por el contrario, aprovechar sin violencia la aptitud de que se halla naturalmente dotado”.⁴⁰¹

- 1) Respiración diafragmática. Si se atiende al año de publicación de *Escuela práctica* (ca. 1885), es obvio que Blasco sea partidario de que el cantante realice la respiración diafragmática y no la clavicular, que era la que se practicaba durante la primera mitad del siglo XIX. El cantante debe saber emplear el diafragma

como de una especie de fuelle, para regular el acto de la *expiración*. En saber hacer uso del *diafragma* consiste el llegar á tener gran cantidad de aliento, para poder decir las frases musicales con desahogo; pues la manera vulgar que se tiene de respirar con el pecho (respiración clavicular) proporciona un aliento corto, y la actitud del cantante es fatigosa) dejando libre de todo esfuerzo la laringe.⁴⁰²

- 2) Posición de la lengua. Debe ser natural, aunque un poco hundida por el centro y procurando mantener una abertura suficiente de la boca.
- 3) Emisión de las notas. Ha de realizarse “con un leve y suave golpe de garganta imitando el acto de la aspiración, y sosteniéndolo con igual fuerza, sin tratar de otra cosa que de buscar su punto de apoyo”.⁴⁰³
- 4) Registros de la voz. Blasco, a diferencia de otros autores como López Remacha, Ledesma o Saldoni que defendían la existencia de sólo dos registros (pecho y cabeza o falsete), distingue al igual que Manuel García y José Melchor Gomis, tres registros vocales: el de pecho, el de medio pecho, y el de cabeza o falsete.

⁴⁰¹ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 3.

⁴⁰² Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 4.

⁴⁰³ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 4.

- Registro de pecho.

[este registro] da a la voz la vibración y fuerza verdadera, y requiere estudio paciente y prolijo. Al emplearlo, se debe atacar el sonido, según antes indiqué, con un ligero golpe de garganta, y abandonándola por completo, bajando sin esfuerzo la laringe, y procurando que la nota vaya a herir las paredes de la boca. Este registro es el único que ayuda a encontrar el verdadero punto de apoyo en la emisión, y el que después conduce a adquirir una media voz fácil, lo cual no se consigue con ninguno de los otros.⁴⁰⁴

- Registro de medio pecho. Es una fusión de los registros de pecho y de cabeza. Para su emisión,

debe tenerse mucho cuidado en que su punto de partida, sea aquel que en cada individuo indique su particular naturaleza. Además se ha de procurar que la nota última del registro de pecho, se debilite y suavice de manera que pueda enlazarse sin diferencia perceptible en la calidad del sonido, con la primera nota del registro de medio pecho, llevando una pequeña resonancia a la faringe. Es esto de tal importancia que por sí contribuye a dar igualdad general á la voz: en la voz de mujer se hace uso de él en muy pocas notas, pero no sucede así en la de hombre, pues tanto los Tenores, como los Barítonos y Bajos, lo emplean desde que cesa el registro de pecho, y con él concluyen toda la extensión de su voz.⁴⁰⁵

- Registro de cabeza. Según Blasco, para las voces masculinas se emplea el término registro de falsete y sólo lo emplean en el canto las voces femeninas. Cuando la voz se encuentra en este registro, según Blasco “se abandona la garganta, y lleva a la faringe y a las fosas nasales la posible resonancia, cuidando de no apoyar esta con exageración en aquellas, pues entonces resultaría nasal la calidad del sonido”.⁴⁰⁶

Blasco finaliza este apartado, recomendando que el estudio de los registros y su homogeneización sean muy detallados y constantes, a través de los ejercicios apropiados.

⁴⁰⁴ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 4.

⁴⁰⁵ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 5.

⁴⁰⁶ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 5.

- 5) Evitar el tremolo constante en la voz. Blasco lo define como un “vicio antiartístico de emisión y que sobre dar al canto insufrible monotonía, lo priva de un efecto cuando, en momentos especiales y dramáticos, ha de contribuir a reforzar su expresión” y especifica que “cuando este defecto procede de un vicio creado por el alumno, es corregible y se llega a combatir, ejecutando muchas Escalas y demás ejercicios de velocidad”.⁴⁰⁷

A lo largo del Prólogo de *Escuela práctica para la emisión de la voz*, se intercalan descripciones sistemáticas de órganos del aparato fonador como la laringe, la traquea, las fosas nasales, el diafragma, la faringe y las cuerdas vocales, lo que pone de manifiesto el interés del autor por la anatomía y fisiología de la voz, así como sus amplios conocimientos sobre el tema. Blasco aconseja a los discípulos y maestros que realicen los primeros estudios con gran cautela y celo, pues “son como el cimiento para un edificio; mas para que este resulte completo, es también imprescindible dominar cada uno de los registros de la voz, primeramente por separado, y después en conjunto, todo lo cual es de suma importancia”.⁴⁰⁸

Advertencias.

La sección teórica de *Escuela práctica para la emisión de la voz* concluye exponiendo cuatro advertencias a todos aquellos que se dedican a la enseñanza del canto.

1ª. El alumno no debe comenzar el estudio del canto hasta que supere la muda o cambio de la voz. Como norma general, los hombres no deben iniciar el aprendizaje del canto hasta los 18 años y las mujeres hasta los 16 años. Si empiezan antes de esa edad, el discípulo se expone a

cansar o destruir el delicado funcionalismo de su laringe. Por tanto, hasta llegar a esta edad, impóngase en el estudio del solfeo, para poder leer de repente, cualquier periodo musical que se le presente; pues aunque sea un poco dura la frase, no podemos menos de confesar que, son pocos los cantantes que dominan la lectura en la música.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 6.

⁴⁰⁸ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 4.

⁴⁰⁹ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 6.

2ª. El alumno de canto debe estudiar el solfeo sin forzar ni cansar su voz.

3ª. No es conveniente que el alumno de canto estudie más de una hora y cuarto y siempre intercalando un descanso de quince minutos, pues de otra forma podría fatigar sus cuerdas vocales. Blasco asevera que “cuanto más se asegure el discípulo en estos, primeros estudios de emisión, más deprisa y con más perfección podrá vencer y dominar las muchas dificultades que el arte del canto presenta” y añade que “la precipitación y el deseo de correr, que la mayoría tiene por hacer estudios superiores, o sea formarse repertorio antes de contar con una correcta emisión de voz, es la causa de que muchos pasen una oscura vida artística”.⁴¹⁰

4ª. Un aspecto decisivo para el aprendizaje del canto es la elección acertada de un buen maestro. Blasco recomienda al alumno que debe

ponerse bajo la dirección de uno de aquellos que, verdaderamente, estén acreditados en la enseñanza del Canto, (con buenos resultados) prefiriendo entre estos, a aquellos que sean o hayan sido cantantes, porque para dirigir a conciencia una voz, me parece muy lógico, y de buen sentido, saber por sí mismo lo que cuesta el formar una regular emisión, y darse cuenta de lo que pasa en el especial funcionalismo de laringe etc., advirtiendo que no todos los cantantes que bien frasean, tienen condiciones para educar una voz; primero, porque nunca se cuidaron de esta especial enseñanza; y segundo, que muchos, ni solfeo saben; por lo que no son más que unos orequiantes, que, como el papagayo, repiten lo que oyen a fuerza de machacar el profesor al piano, y sin embargo, pasan por eminencias en el terreno de la enseñanza.⁴¹¹

Estos son los principales conceptos teóricos sobre el canto y su enseñanza que Blasco recoge en su tratado. La Sección Práctica de este tratado está constituida por dos series de ejercicios que tienen como finalidad trabajar aspectos determinados de la técnica vocal. La primera serie está integrada por diez ejercicios, cuyo objetivo es “conseguir el apoyo de la voz en el pecho, en toda la extensión que aquella se halle apoyada en la laringe”. Blasco recomienda que estos ejercicios se realicen con la vocal “u”, acompañada de la consonante “l” y añade la siguiente observación: “los *nueve*

⁴¹⁰ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 7.

⁴¹¹ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 7.

ejercicios siguientes, se ejecutarán solo con la *u*, antes de pasar al número *diez*, hasta que se vaya consiguiendo el apoyo que se desea, y conseguido éste, se estudiarán todos desde el número *primero* en la forma que se indica” (véase Figura III.41).⁴¹²

Figura III.41. Blasco, *Escuela práctica*, 1ª Serie, Ejercicio nº1, p. 8:
Ejercicio con las cinco vocales para trabajar el apoyo de la voz.

The image shows a musical score for exercise 1. It consists of two staves. The top staff is for the voice, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains five lines of vocal exercises, each starting with 'lu' followed by a vowel: 'i', 'o', 'e', and 'a'. Each line has a slur over the vowel and a fermata. The bottom staff is for the piano, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. The word 'PIANO.' is written above the piano staff. The word 'etc.' appears at the end of both staves.

La segunda serie está constituida por sesenta ejercicios de dificultad progresiva que tienen por objeto que “el discípulo adquiriera el verdadero apoyo, de los registros, así como la completa unión de estos. Para facilitar el apoyo de los registros de medio pecho y de cabeza, conviene utilizar las vocales *o*, *i*, simultáneamente. Todos los siguientes ejercicios, se practicarán con las cinco vocales” (véanse Figuras III.42 y III.43).⁴¹³

Figura III.42. Blasco, *Escuela práctica*, 2ª Serie, Ejercicios nº1-3, p. 12:
Ejercicios para unir los registros de medio pecho y cabeza.

The image shows three musical staves for exercises 1, 2, and 3. Each staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. Each staff begins with the word 'Despacio.' and contains a vocal line with a slur over the notes and a fermata at the end. The word 'etc.' appears at the end of each staff. Exercise 1 has a 2/2 time signature, while exercises 2 and 3 have a 2/4 time signature.

Figura III.43. Blasco, *Escuela práctica*, 2ª Serie, Ejercicios nº 21, p. 14:
Ejercicios de tresillos para unir los registros de medio pecho y cabeza.

The image shows a musical score for exercise 21. It consists of two staves. The top staff is for the voice, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a vocal line with triplets of eighth notes and a fermata at the end. The word 'Despacio.' is written above the staff. The bottom staff is for the piano, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. The word 'etc.' appears at the end of the piano staff.

⁴¹² Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 8.

⁴¹³ Blasco y Compans, *Escuela práctica*, p. 12.

Los ejercicios nº 59 y 60 tienen como finalidad ejercitar la ejecución de trinos de semitono y trinos de tono (véanse Figuras III.44 y III.45).

Figura III.44. Blasco, *Escuela práctica para la emisión de la voz*, 2ª Serie, Ejercicios nº 59, p. 21: Trino de Semitono.

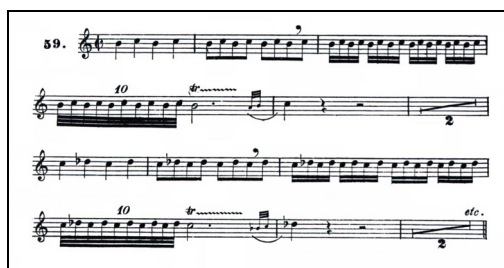


Figura III.45. Blasco, *Escuela práctica para la emisión de la voz*, 2ª Serie, Ejercicios nº 60, p. 22: Trino de Tono.



Justo Blasco cierra su *Escuela práctica para la emisión de la voz* manifestando su deseo que de todos aquellos estudiantes y maestros de canto que empleen este método de enseñanza “obtengan el completo resultado que yo he tenido y tengo, con cuantos discípulos de facultades educables he trabajado, para de esta manera estudiar con provecho y perfección, las vocalizaciones que el Maestro designe”. Por último, aconseja a los discípulos que sigan las recomendaciones de sus profesores, en especial en relación a la elección del repertorio que deben cantar, pues lo contrario ha supuesto para algunos cantantes el fin de una fugaz carrera artística.

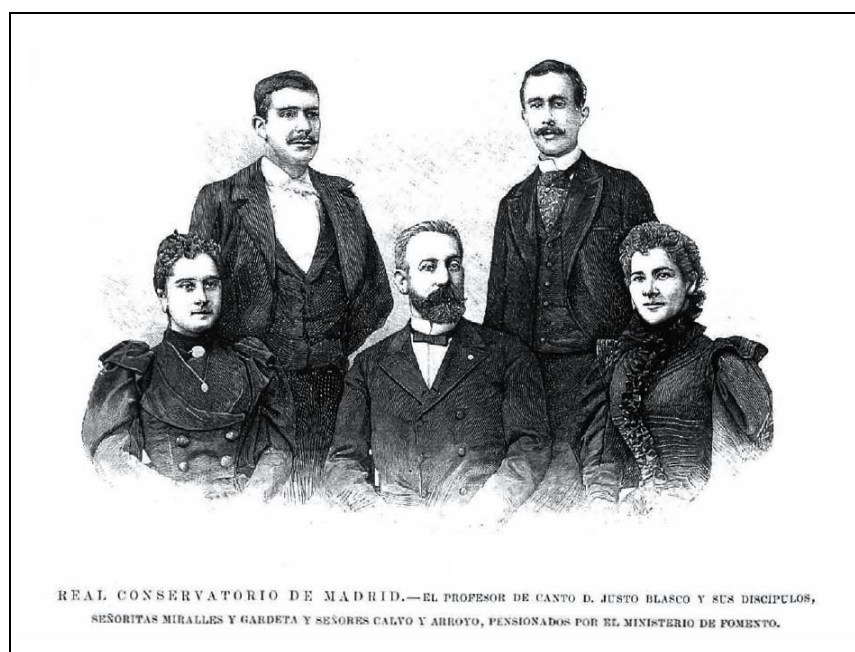
En la misma época aproximada de la publicación de *Escuela práctica para la emisión de la voz*, Blasco sacó al mercado tres métodos de vocalización independientes que estaban destinados a los diversos tipos vocales: *Vocalización para tiple*, *para el*

*primer año, Vocalización para tenor, para el primer año y Vocalización para contralto o bajo, para el primer año.*⁴¹⁴

Discípulos de Justo Blasco y Companys.

Justo Blasco ejerció la docencia del canto en el Conservatorio de Madrid a partir del año 1890, aunque ya contaba con una vasta experiencia como maestro de canto. En su afán por ayudar a los futuros cantantes consiguió que cuatro de sus discípulos fueran pensionados por el Ministerio de Fomento, tras superar unas reñidas oposiciones (véase Figura III.46). No he podido localizar ningún listado de sus alumnos, aunque a través de los programas de conciertos y recitales ofrecidos por los discípulos del Conservatorio de Madrid a partir de 1890, he podido constatar los nombres de algunos de ellos: Pilar Laborda, Sr. García Pertierra, Srta. Pérez Stiven y Srta. Moreno.⁴¹⁵

Figura III.46. *La Ilustración Española y Americana* (1894), p. 296: Grabado del maestro Justo Blasco junto a sus alumnas Miralles y Gardeta y sus alumnos Calvo y Arroyo.⁴¹⁶



⁴¹⁴ Las tres obras fueron publicadas en Madrid por Unión Musical Española, ca. 1887.

⁴¹⁵ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Justo Blasco en vol. II, Apéndice 4 [12].

⁴¹⁶ [Sin autor], “D. Justo Blasco”, *La Ilustración Española y Americana*, p. 296.

Escuela práctica para la emisión de la voz de Justo Blasco se convertía en el primer tratado “moderno” de canto escrito por un maestro del Conservatorio de Madrid, pues incorporaba descripciones anatómicas y fisiológicas del aparato fonador, reconocía la intervención del diafragma en el proceso respiratorio del cantante y el tema de ornamentación del canto, tan relevante en los métodos del siglo XVIII y primera mitad del XIX, empezaba a perder protagonismo.

1.4.10. Benigno Llana (s. XIX): *El arte del canto* (1886)

La portada del tratado *El arte del canto* (1886) de Benigno Llana presenta a su autor como “alumno que fue de la Escuela Nacional de Música y Declamación y profesor auxiliar en una de las clases de canto”, en sustitución de su maestro Lázaro María Puig, que había desempeñado el cargo desde 1858.⁴¹⁷ Se desconoce si Llana desarrolló carrera profesional como cantante, aunque el hecho de que publicara un tratado de canto, pone de manifiesto su estrecha vinculación al arte lírico y en concreto a su enseñanza. Llana quiso que su obra se reconociese como texto oficial del Conservatorio, tal y como muestran dos cartas con fecha de 19 de mayo de 1886, hasta el momento inéditas, que remitió a Emilio Arrieta (1821-1894), Director de dicho centro. La primera de las cartas es en realidad una instancia en la que Llana solicita al Director del Conservatorio que “declare obra de texto un método de Canto escrito por él”.

Excelentm^o Sr. D. Emilio Arrieta. Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

S. Director.

D. Benigno Llana profesor sustituto de la clase de canto del S. Puig a V.S. con el respeto debido expone: que creyendo de todo punto necesario proporcionar a los alumnos de las clases de canto un método sencillo y fácil, que pueda contribuir al interés y celo que los profesores se toman en la enseñanza de éste, a V.S. se atreve a proponer se le admita como obra de texto en la escuela su pequeño tratado del Arte del Canto, por creerlo de importancia suma para todos los que se deciden a abrazar esta carrera: al efecto ruego a V.S. encarecidamen^{te} se digne sujetar a examen mi trabajo a

⁴¹⁷ Benigno Llana, *El arte del canto* (Madrid: Antonio Romero, 1886). Sobre este autor no se ha publicado información biográfica alguna. En las actas que recogen los alumnos matriculados en el Conservatorio de Madrid desde su creación, conservadas en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Madrid, no he localizado datos sobre Llana.

personas inteligentes, y sobre todo imparciales en asunto y materia tan delicada.

Si así lo hiciera, yo espero salir airoso en mi empresa de haber contribuido en algo al mayor desarrollo posible de la enseñanza del canto, a la que pienso consagrar mi existencia y por la que estoy dispuesto a sacrificarlo todo.

Del celo de tan acertada y dignísima dirección, no duda alcanzar tan señalado favor. Cuya vida de V.S. guarde muchos años.

Madrid, 19 de Mayo del 86, Benigno Llana. ⁴¹⁸

La segunda carta, también con fecha de 19 de mayo de 1886, es de carácter personal y en ella Llana informa al Director del Conservatorio de la presentación de la anterior instancia. Tras señalar las ventajas de su método de canto, Llana menciona que tiene en su poder una carta del famoso tenor Julián Gayarre (1844-1890), que al igual que él se había iniciado en el canto con el maestro Puig, en la que mostraba su favor al tratado, y que también contaba con el reconocimiento del acreditado maestro Lago. ⁴¹⁹

Sr. D. Emilio Arrieta.

Muy Sr. mio y respetable Director: en la imposibilidad de poder [h]ablar con V. detenidamente me atrevo a molestarle escribiéndole, suplicándole a V. me habrá de dispensar mi atrevimiento.

Recordará V. que en mi última entrevista en la calle traté de indicarle algo respecto a mi tratado o método de Canto; más comprendiendo yo le era a V. un tanto enojosa mi conversación en este asunto, nada le dije, por no molestar a V. entonces. No se le ocultará a V.S. Dire que en este mundo todos tenemos que luchar unos antes y otros después, hoy me toca a mí hacerlo alentado por la esperanza de algún día conseguir lo que pretendo: Pues bien Sr. director, con esta fecha tengo presentada una solicitud a la dirección, que a V. tan dignamente le está encomendada, solicitando se me autoriza como obra de texto en la escuela mi pequeño tratado de canto. Dirá V. que tengo grandes pretensiones, ya llegará el día de probarle que estas son con el mejor fin y profundo amor al arte: por el que estoy dispuesto a hacer todo género de sacrificios. V. sabe D. Director que a pesar de estar

⁴¹⁸ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 27-56.

⁴¹⁹ José Lago (siglo XIX), de origen gallego, fue un empresario de ópera de fama internacional. Según Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 156: “En La Época del día 3 de julio de 1877 se lee lo siguiente...«Mucha parte también del feliz éxito de los espectáculos en el grandioso teatro de Covent-Garden corresponde a otro compatriota nuestro, el maestro Lago, cuya hábil e inteligente dirección artística le colocaba a la altura de los mejores directores de Europa. [...]»”.

encomendada la enseñanza del Canto en la escuela a profesores todos ellos dignísimos y competentes, sin embargo hace falta algo, y este algo es un pequeño método manuable, que los alumnos tengan constantemen^{te} delante que les haga ver lo importante de la carrera y, al mismo tiempo, lo que interesa caminar desde un principio por terreno firme y seguro.

Tengo en mi poder una carta cariñosa, que podré enseñarle a V. del eminente tenor Gayarre, en la que me manifiesta, después de haber examinado mi método detenidamen^{te}, su más completa aprobación, autorizándome para poder hacerlo público si quiero; así como también tengo la satisfacción de decirle ha merecido la del muy inteligente maestro Sr. Lago y otros, y me animaron a publicarlo y a dar estos pasos en beneficio de los que se dedican a la carrera del canto.

Siento en el alma haberle proporcionado un mal rato con esta mi enojosa y pesada carta, suplicando me dispense y perdone esta falla.

Esperando sus órdenes, soy de V. afín y subordinado [...]
Benigno Llaneza.⁴²⁰

Llaneza también presentó su método de canto ante la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, para su aprobación; sin embargo, José Inzenga, profesor de canto del Conservatorio de Madrid, que actuaba como ponente del tribunal, informó desfavorablemente “dado su poco mérito”.⁴²¹ Se desconoce la causa por la que Inzenga adoptó esta decisión, ya que esta obra era bastante completa. No tenía sentido pensar que se tratara de motivos personales, pues en realidad Inzenga con quien tuvo relación fue con Lázaro M^a Puig, maestro de Llaneza y profesor de canto del Conservatorio en la misma época. Benigno Llaneza, que dedicó *El Arte del Canto* a su Puig, subtítulo su obra “Método fácil para la educación de la voz” (véase Figura III.47).

Este método vocal comienza con un prólogo en el que el autor expone el objetivo que le ha movido a escribir y publicar este tratado, que parte del estudio técnico de los antiguos maestros y cantantes, así como de las enseñanzas recibidas de su profesor.

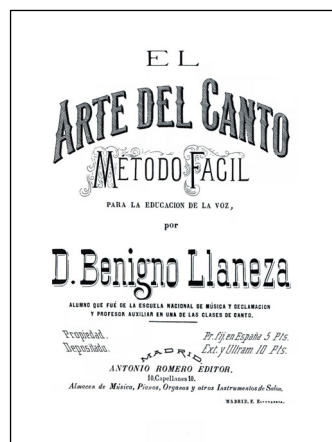
Al escribir este pequeño tratado, no ha sido otro mi objeto sino el proporcionar a los aficionados al Divino Arte del

⁴²⁰ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 27-56.

⁴²¹ José Subirá Puig, *La música en la Academia. Historia de una sección* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980), p. 94.

canto, un verdadero método, sencillo y fácil para la educación de la voz, que al mismo tiempo habrá de ser útil al maestro para saber guiar por el buen camino al alumno que le encomiende su dirección y enseñanza. Para ello he procurado estudiar lo mejor y mas práctico en los antiguos y buenos maestros que han cantado y sabido sacar grandes discípulos; inspirándome al mismo tiempo en las máximas y lecciones de mi respetable y dignísimo profesor D. Lázaro M.^a Puig que lo fue también del incomparable Tenor Gayarre, a quien dedica este pequeño trabajo en prueba de admiración y cariño, su humilde discípulo.⁴²²

Figura III.47. Portada de *El arte del canto* (1886) de Benigno Llanea.



El arte del canto es una obra teórico-práctica y con una manifiesta finalidad didáctica. La parte teórica contiene ocho apartados en los que se tratan las siguientes materias: 1) la voz; 2) diferencia de voces; 3) diferencia de sonidos; 4) el canto; 5) el estudio; 6) precauciones que ha de observar el cantante; 7) disposiciones del alumno y 8) primeros ejercicios.

- 1) La voz. Llanea considera la voz como un don divino y deja patente que no es su pretensión realizar un estudio fisiológico de la voz, sino como medio para la producción del sonido; en este sentido, la voz puede estimarse como un instrumento de viento. Para Llanea en la voz se pueden distinguir dos registros: de pecho y de falsete o cabeza, que determinan un timbre claro o voz blanca y un timbre oscuro.

⁴²² Llanea, *El arte del canto*, p. 1.

Estas diferencias de timbre se efectúan por medio de la posición de la boca, y sobre todo de la laringe la cual asciende gradualmente en el color claro o voz blanca, mientras el velo del paladar permanece bajo, no sucediendo lo mismo cuando producimos sonidos de color oscuro, pues en este caso la laringe conserva su posición mas baja, mientras que el velo palatino sube gradualmente.⁴²³

- 2) Diferencia de voces. El alumno que se inicie en el estudio del canto debe haber alcanzado un pleno desarrollo físico y vocal, que suele producirse en la mujer entre los catorce y los dieciséis años y en el hombre entre los diecisiete y los diecinueve años. El autor realiza una clasificación vocal que se corresponde con la empleada en la actualidad: soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo.
- 3) Diferencia de sonidos. Según Llanea, cada registro da origen a un tipo de sonido diferente, por lo que: “el color claro o registro de pecho produce un sonido brillante y metálico al contrario del color oscuro que manifiesta un sonido redondo y lleno, comunicando a la voz todo el volumen y extensión de que es susceptible”.⁴²⁴ Respecto la voz o registro de pecho finaliza donde comienza la de falsete y, al igual que ésta, suele comprender una sexta u octava de extensión.
- 4) El canto. Para comenzar el estudio del canto, se debe desarrollar progresivamente el registro de pecho y simultáneamente el de cabeza. Llanea aconseja seguir cuatro reglas para alcanzar una voz natural y clara:

1.^a Se dejará la lengua bien caída de modo que el tubo vocal quede bien expedito al salir la voz.

2.^a La boca se abrirá en proporción igual dejando entrever los dientes como cuando reímos.

3.^a Se procurará que el aire lleve siempre la dirección al cielo de la boca o paladar donde se han de batir todas las notas. - He observado que para la buena dirección del aire, conviene

⁴²³ Llanea, *El arte del canto*, p. 3.

⁴²⁴ Llanea, *El arte del canto*, p. 4.

imprimir a las primeras notas y ejercicios la palabra La, pues la fuerza que da la lengua a esta palabra al salir el aire lo lleva con facilidad al cielo de la boca donde hemos dicho se han de batir las notas.-

4.^a Se deberá hacer un estudio respecto al modo de aspirar, cuidando siempre de no fatigar el pulmón, órgano de importancia decisiva en el canto.⁴²⁵

Finalmente, el autor estima que la meta del que estudia canto debe ser conseguir colocar la voz en cabeza y dominar la media voz, siempre por medio de la un trabajo bien guiado.

- 5) El estudio. Para Llaneza es fundamental en el estudio del canto contar con la dirección de un buen maestro “prefiriendo siempre al que le haya estudiado, pues sucede casi siempre que profesores, o mejor dicho aficionados, se convierten en maestros de este arte, quienes las mas de las veces arruinan o echan a perder las voces de los que desgraciadamente caen en sus manos”.⁴²⁶ Si se tiene en cuenta que en el siglo XIX y gran parte del XX era usual encontrar supuestos “maestros de canto” que se anunciaban como tales, pero que en realidad habían estudiado solfeo, piano, violín o cualquier otro instrumento y no canto o, en el peor de los casos, tenían escasas nociones de música, se puede entender la indignación de Llaneza, cuando afirma:

No basta ser profesor de música o de un instrumento cualquiera para constituirse en maestro de canto, pues sin conocer los secretos de la voz, tan delicada en la enseñanza — y que es un órgano que se arruina con facilidad— resultará lo que generalmente acontece: que de cien artistas que oímos los noventa y nueve son medianías, por falta casi siempre de una buena dirección.

Deben tener esto muy presente todos los que, poseyendo una buena voz, quieren dedicarse al canto, ya para figurar en los Teatros como artistas, o ya para merecer el nombre de aficionados.⁴²⁷

⁴²⁵ Llaneza, *El arte del canto*, pp. 4-5.

⁴²⁶ Llaneza, *El arte del canto*, p. 5.

⁴²⁷ Llaneza, *El arte del canto*, pp. 5-6.

El estudio del canto se ha de realizar siempre con acompañamiento de piano que ha de estar bien afinado “pues sus notas son el consultor de la voz, y resultará la mayor o menor seguridad de ésta en la afinación de aquel”.⁴²⁸ Para Llaneza es fundamental que antes de cantar, el alumno reflexiones sobre todas las posibilidades de su voz, siempre bajo la dirección del profesor.

El tiempo recomendado para estudiar el canto, al principio debe ser entre cinco y diez minutos que se podrán repetir tras un descanso, aunque nunca más de media hora sin descanso. Además, “no debe hacerse el estudio a voz llena ni exageradamente piano, lo primero haría la voz áspera y desagradable, y lo segundo le impediría alcanzar su verdadero desarrollo”.⁴²⁹ También es importante que la habitación de estudio reúna condiciones acústicas é higiénicas óptimas y disponga de un espejo de cuerpo entero que permita al alumno poder corregir sus propios gestos y posiciones.

- 6) Precauciones que ha de observar el cantante. Según Llaneza, la voz es el instrumento “más delicado y frágil”.⁴³⁰ El estado de ánimo influye en la disposición vocal, por lo que lo ideal es tener una actitud serena y tranquila, así como evitar “los excesos que acusan vida desordenada, y no abusando del canto ni en sonidos de pecho ni en los de cabeza. Debe así mismo evitarse el cambio repentino, cuando el ejercicio de la garganta u otro del cuerpo haya sido algo violento”.⁴³¹

Llaneza ofrece los siguientes consejos de higiene vocal: 1) es importante guardar la digestión al menos durante dos horas antes de cantar; 2) evitar las bebidas “espirituosas” y alcohólicas, así como algunos frutos secos que son perjudiciales para la voz; y 3) rehusar cantar en salas con una acústica desfavorable para la emisión de la voz (por ejemplo, habitaciones con mucha tapicería). Respecto a este último consejo, el autor emite el siguiente juicio:

⁴²⁸ Llaneza, *El arte del canto*, p. 6.

⁴²⁹ Llaneza, *El arte del canto*, p. 6.

⁴³⁰ Llaneza, *El arte del canto*, p. 6.

⁴³¹ Llaneza, *El arte del canto*, p. 7.

Es de extrañar, hoy que en Madrid y en todas partes se ha desarrollado una verdadera pasión por la música, y sobre todo por el canto, no hayan pensado aun familias de buena sociedad y posición acostumbradas a cultivar la música en casa, en destinar una habitación a propósito que reúna siquiera ciertas condiciones acústicas. Con un buen piano en una sala o gabinete mas o menos grande y diez o veinte sillas de rejilla, sin necesidad de colgaduras alfombras ni divanes, es lo suficiente para que la voz pueda lucir algo; de otra suerte se estrellan las mejores facultades, pues ni la voz potente de Uetam ni la hermosa y bien timbrada de Gayarre lucirían en estos sitios, donde perderían toda su brillantez, apagadas por la lana de las tapicerías y alfombras.⁴³²

- 7) Disposiciones del alumno. Llana opina que “las disposiciones ordinarias que ha de reunir el alumno que pretenda seguir la carrera del canto y merecer el nombre de cantante, deben ser examinadas detenidamente”.⁴³³ El discípulo de canto debe reunir unas cualidades intelectuales y físicas idóneas para dedicarse al arte vocal. Las primeras son “una verdadera pasión por la música, la facilidad de saber imprimir y retener en su memoria un trozo de melodía y poseer un alma expansiva unida a un espíritu observador”.⁴³⁴ Respecto a las disposiciones físicas, el futuro cantante debe poseer una especial fortaleza que le permitirán lograr “una voz de sonido seguro, simpática, extensa y fuerte, acompañada de una presencia y figura aceptables”.⁴³⁵ Sin embargo, esto no es suficiente, sin la constancia y el estudio detenido y organizado de la técnica vocal. Según Llana:

Un cantante que no comprenda los secretos y efectos del arte no es artista completo, sino un simple aficionado, porque el artista sin instrucción ni talento, jamás comprenderá la importancia que debe dar a un personaje en la representación de un drama cualquiera, exponiéndose con esto al desagrado del que le escucha.⁴³⁶

⁴³² Llana, *El arte del canto*, p. 7.

⁴³³ Llana, *El arte del canto*, p. 8.

⁴³⁴ Llana, *El arte del canto*, p. 8.

⁴³⁵ Llana, *El arte del canto*, p. 8.

⁴³⁶ Llana, *El arte del canto*, p. 8.

La formación del cantante debe comprender el estudio del solfeo y de un instrumento (preferentemente el piano), así como algunos conceptos de armonía, pues “puede suceder que una inesperada indisposición le prive de alguna de sus facultades, y en este caso le es dado trasportar o variar algo lo que canta, cuidando de respetar siempre el carácter original del autor”.⁴³⁷ Finalmente, Llaneza sostiene que la voz natural del alumno suele ser insegura, trémula, de corta extensión y tensa, no obstante todas estas debilidades vocales se pueden solucionar con el estudio del canto que “la hará entonada, depurará su color y timbre, perfeccionará la extensión y elasticidad del sonido, y en una palabra, toda falta de acento y estilo”.⁴³⁸

El autor es claro al afirmar que

los defectos que deben quitar toda esperanza de conseguir algún resultado son, una inteligencia limitada, un oído falso, y una voz ronca y enteramente trémula. El alumno que tenga estos defectos, que se echaran de ver a los pocos ejercicios, no puede ofrecer ninguna esperanza al arte, y por lo tanto no debe perder el tiempo en el estudio del canto.⁴³⁹

- 8) Primeros ejercicios. Llaneza da una serie de recomendaciones para la ejecución de los primeros ejercicios recogidos en *El arte del canto*, que se podrán realizar por todas las voces, aunque cada una de ellas comenzará en una tesitura determinada (véase Tabla III.9). Además,

En el registro de falsete no se puede determinar la nota donde fijamente ha de empezar el cambio de voz, debiendo partir de aquella en la que espontáneamente y sin esfuerzo se ve igual el sonido de un registro al otro: el maestro indicará la división de los registros y hará que el discípulo se familiarice en los ejercicios con estas notas hasta conseguir igualar el diapasón de la voz.⁴⁴⁰

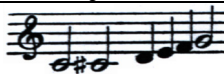
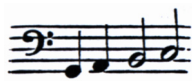

⁴³⁷ Llaneza, *El arte del canto*, p. 8.

⁴³⁸ Llaneza, *El arte del canto*, p. 9.

⁴³⁹ Llaneza, *El arte del canto*, p. 9.

⁴⁴⁰ Llaneza, *El arte del canto*, p. 9.

Tabla III.9. Ejecución de los ejercicios de *El arte del canto* (1886) de Benigno Llana, según los distintos tipos vocales.

Tipo Vocal	Notas en las que deben comenzar el estudio de los ejercicios	Explicación de la correcta ejecución de los ejercicios
Voces femeninas		Deben subir o bajar la escala con las notas de pecho según el timbre y color de voz que se tenga.
Voces de bajo y barítono		Deben empezar con voz de pecho subiendo o bajando en el estudio según la extensión de la voz. Pueden emplear el color claro o registro de pecho algunas veces hasta el Lab ₂ , comenzando a redondear la voz en el Si ₂ , Do ₂ y Do# ₂ siguientes.
Voz de tenor		Debe comenzar a redondear y cubrir algo la voz desde las dos últimas notas Si ₃ y Do ₄ hasta el Fa# siguiente, a partir de la cual continuará el estudio con las notas de falsete y cabeza hasta llegar al Do o Do# sobreagudo "cuidando no forzar mucho la voz para alcanzar estas notas, a las que fácilmente se llegará con el estudio y el tiempo".

La parte teórica de *El arte de cantar* concluye con dos gráficos o “Cuadros Generales”. El primero contiene la “clasificación y extensión de las voces” (véase Figura III.48) y el segundo representa “la emisión de los sonidos” en cada uno de los registros, mostrando conjuntamente las voces de contralto, mezzosoprano y soprano, que separa de las de tenor, por un lado, y las de barítono y bajo, por otro (véase Figura III.49).

Figura III.48. Llana, *El arte del canto* (1886), p. 11: Clasificación y extensión de las voces y sus registros.

CLASIFICACION Y ESTENSION DE LAS VOCES YA EDUCADAS




Figura III.49. Llaneza, *El arte del canto* (1886), pp. 11-12:
Emisión de los sonidos en cada uno de los registros.



La parte práctica de *El arte del canto* está integrada por veinticinco ejercicios que entrañan una dificultad progresiva y entre los que se intercalan comentarios teóricos para la correcta ejecución de los mismos (véase Figura III.50). Según Llaneza, al iniciarse en el estudio del canto, las voces de tenor y tiple no deben pasar del Sol₄ y las de bajo y barítono del Do₃ o Mi₃.

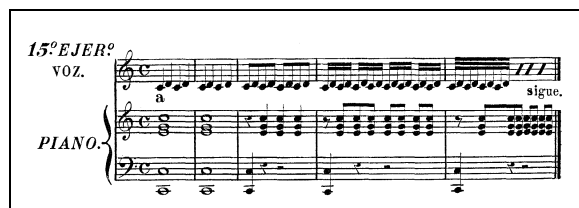
Figura III.50. Llaneza, *El arte del canto* (1886), p. 12:
Fragmento del primer “Ejercicio diario para facilitar el desarrollo de la voz”.



Como era costumbre en los tratados decimonónicos, el aprendizaje del trino ocupaba un apartado destacado en el que el maestro se detenía especialmente. Para Llaneza, el trino se debía practicar batiendo “bien las dos notas, subiendo la escala por tonos enteros hasta unir las notas de pecho y de cabeza, repitiéndole hasta conseguir el mayor grado de agilidad”, tal y como refleja la Figura III.51.⁴⁴¹

⁴⁴¹ Llaneza, *El arte del canto*, p. 20.

Figura III.51. Llaneza, *El arte del canto* (1886), p. 20: Ejercicio para practicar el trino.



El ejercicio nº 18 está dedicado a la ejecución de los arpeggios, que según Llaneza “también pueden servir para que las tiples practiquen el picado, que se obtendrá dando un golpecito con la laringe al aire cuando se dicen las notas, procurando salgan limpias” (véase Figura III.52).⁴⁴²

Figura III.52. Llaneza, *El arte del canto* (1886), p. 23:
Ejercicio para practicar los arpeggios y los picados.



Otro aspecto destacado de la técnica vocal es la realización de los filados “o sea lo que constituye el estudio de la media voz”. El término “media voz” empleado por Llaneza puede inducir a error, ya que en realidad, el autor se refiere al recurso vocal llamado por los italianos *Messa di voce* y no a la *Mezza Voce*, que consiste en cantar con una intensidad de media voz, es decir ni *forte* ni *piano*. Llaneza explica que

Estos ejercicios deben hacerse empezando del piano al fuerte procurando que los grados de fuerza al salir la voz se hagan por una misma igualdad. La nota se atacará de falsete y todo lo piano posible en color oscuro, teniendo en cuidado que siempre que se atacan estas notas se encuentra recogida la faringe y a medida que se le va dando fuerza y abriendo la nota se dilata, volviendo a recogerse en la misma proporción cuando volvemos del fuerte al piano. La laringe conservará su posición natural, la lengua estará bien caída hacia atrás de manera que no impida la salida del aire, el que se economizará todo lo posible para no fatigar jamás el pulmón (véase Figura III.53).⁴⁴³

⁴⁴² Llaneza, *El arte del canto*, p. 23.

⁴⁴³ Llaneza, *El arte del canto*, p. 24.

Figura III.53. Llaneza, *El arte del canto* (1886), p. 24:
Ejercicio para practicar “la manera de filar las notas”.



Las escalas cromáticas eran un recurso que demostraba la pericia vocal de los cantantes respecto a la afinación, colocación y emisión de la voz y agilidad. Llaneza, conforme al gusto de la época, también se ocupa de ellas, determinando que “se comenzarán en un tiempo muy lento, cuidando de decir con claridad y afinación todas las notas subiendo las escalas por medios tonos [...]: hasta conseguir la verdadera afinación y seguridad no se deberán decir deprisa”.⁴⁴⁴

Llaneza concluye la parte práctica de su tratado recomendando que una vez superados estos ejercicios, se compaginen con las vocalizaciones de Bordogni y Concone e incluso con alguna romanza “si el profesor cree está el alumno en disposición de cantar con letra.” Por último, “la manera de frasear bien y el dominio de la media voz constituye[n] el límite del estudio del canto. Para llegar a conseguirlo se necesita tiempo, gran aplicación, unida a la acertada dirección del profesor”.⁴⁴⁵

Resulta curioso que el tratado de Llaneza tenga un título tan similar con *Arte de cantar* (1799) de Miguel López Remacha. Quizás cuando en el Prólogo Llaneza afirmaba “he procurado estudiar lo mejor y mas práctico en los antiguos y buenos maestros que han cantado y sabido sacar grandes discípulos”, estaba aludiendo de forma implícita a López Remacha, primer tratadista español de canto lírico y receptor de la escuela italiana. Considero que, a pesar de que Llaneza no fue un maestro conocido, *El arte del canto* es una de las obras más completas de la segunda mitad del siglo XIX, pues a los aspectos generales sobre técnica vocal añade otros más precisos y avanzados como consejos sobre higiene de la voz y un tema que hasta ahora no se tenía en cuenta desde un punto de vista técnico: la influencia del estado de ánimo en la calidad de las condiciones vocales del cantante.

⁴⁴⁴ Llaneza, *El arte del canto*, p. 25.

⁴⁴⁵ Llaneza, *El arte del canto*, p. 26.

1.4.11. José Inzenga (1828-1891): maestro de canto y defensor de la creación zarzuelística

José Inzenga Castellanos nació en Madrid el 3 de junio de 1828 en el seno de una familia vinculada al arte lírico.⁴⁴⁶ Su padre, el maestro italiano de canto Angelo Inzenga, y su madre, la exitosa cantante aficionada Felicia Castellanos, habían alcanzado un gran prestigio en los círculos artísticos de Madrid, por lo que el canto siempre ocupó un papel destacado en la formación musical del joven Inzenga. Comenzó sus estudios de solfeo, piano, armonía y composición en Madrid con Lorenzo Zamora, Pedro Albéniz y Antonio Bordalonga; más tarde y gracias a la protección del Duque de Osuna, ingresó como alumno interno en el Conservatorio de París, donde tuvo como maestro de contrapunto y composición a Michele Caraffa (1787-1872).⁴⁴⁷ Inmerso en la vida musical parisina, en 1847 José Inzenga, respaldado por Daniel Auber (1782-1871), director del conservatorio de París, sustituyó a François-Eugène Vauthrot (1825-1871) en el puesto de acompañante y maestro de coros de la *Opéra Comique*. La revolución de 1848 motivó el regreso de Inzenga a Madrid, desarrollando su faceta compositiva con gran éxito, a la par que se convertía en un férreo defensor de la creación zarzuelística, junto a Hernando, Oudrid, Barbieri y Gaztambide.

De forma paralela a la composición, José Inzenga, al igual que su padre, se dedicó a la docencia del canto, siendo nombrado maestro supernumerario de la *Escuela Nacional de Música* de Madrid el 28 de marzo de 1858 y obteniendo la plaza de profesor numerario de canto el 1 de febrero de 1860. Como heredero directo de la escuela vocal italiana de su padre, Inzenga mantuvo su puesto de maestro de canto del Conservatorio madrileño hasta su muerte el 29 de junio de 1891.

En la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana*, Felipe Pedrell escribió una breve semblanza biográfica de José Inzenga en la que, entre otros datos, se ponía de manifiesto su relevante dedicación a la enseñanza vocal y al acompañamiento pianístico.

Inzenga –que es hoy Profesor de canto de la Escuela nacional de música, individuo de la sección de música de la Academia de San Fernando, miembro de varias sociedades artísticas,

⁴⁴⁶ Sobre José Inzenga, véase Ramón Sobrino, “Inzenga [Incenga] Castellanos, José”, *DMEH*, vol. 6, pp. 441-450.

⁴⁴⁷ Mariano Téllez Girón, Duque de Osuna.

Comendador de número de Isabel la Católica, y caballero de la orden de Cristo en Portugal- dedica toda su actividad y conocimientos a la cátedra que desempeña en el Conservatorio; como acompañador al piano, objeto de su predilección, no reconoce rival en Madrid, por lo cual es muy solicitado.⁴⁴⁸

El interés de José Inzenga por ofrecer a sus alumnos nuevos recursos para el aprendizaje del canto, dio como resultado la publicación de tres obras de contenido didáctico relacionadas con la enseñanza del canto: *Primer álbum de canto* (1855-56), *Segundo álbum de canto* (1860) y *Escuela de canto* (1894).⁴⁴⁹ Inzenga, que sobresalió como repertorista y pianista acompañante, también publicó *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano* (1870), en los que incorporaba referencias interesantes acerca de los cantantes.⁴⁵⁰ Además de estas cuatro publicaciones, en 1888 la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* anunciaba que Inzenga “está escribiendo sobre *el Arte del canto en nuestros días*”, sin embargo, se desconoce si llegó a finalizar esta obra.

1.4.11.1. *Primer y segundo Álbum de canto* (1855 y 1860)

José Inzenga desarrolló una intensa actividad compositiva, sin dejar a un lado la enseñanza del canto. En este sentido, Celsa Alonso señala que Inzenga “debió escribir muchas canciones y romanzas, habida cuenta de su labor docente en el Conservatorio de Música de Madrid como profesor de canto”.⁴⁵¹ Algunas de esas canciones con acompañamiento de piano se recopilaron en dos volúmenes titulados *Álbum de canto*, que probablemente emplearía Inzenga en sus clases como material docente. El *Primer álbum de canto*, que se ofreció en ocho entregas a los suscriptores de *La Gaceta Musical de Madrid* entre finales de 1855 y principios de 1856, está integrado por ocho piezas para canto y piano dedicadas al sr. D. Antonio Campos: Barcarola “Noche de estío”, Romance Dramatique “Loin d’elle je meurs”, Canción “Betly”, Romanza “Tutto

⁴⁴⁸ Felipe Pedrell, “José Inzenga”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/3 (29-2-1888), p. 19.

⁴⁴⁹ José Inzenga, *Primer álbum de canto* (Madrid, 1855-56), *Segundo álbum de canto* (Madrid, 1860) y *Escuela de canto. Contiene variaciones y fermatas de óperas y zarzuelas* (Madrid: Casa Romero, 1894).

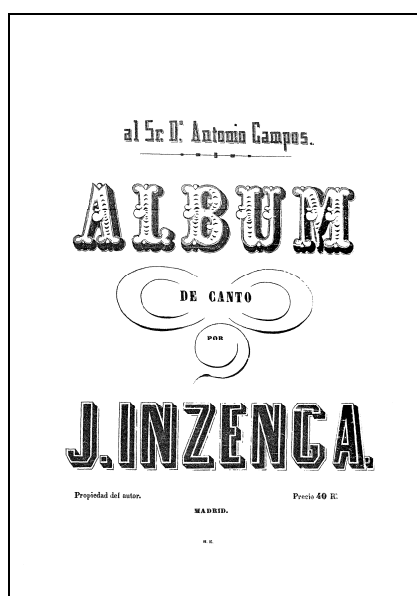
⁴⁵⁰ José Inzenga, *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano* (Madrid: Imprenta de Berengüillo, 1870).

⁴⁵¹ Celsa Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX* (Madrid: ICCMU, 1998), p. 295.

parea sorridere”, Barcarola “La tarde en el mar”, Romance “La brise du soir”, Canción “Así que nos casemos” y Melodía Fantástica “La aurora”; (véase Figura III.54).

El *Segundo álbum de Canto*, dedicado a la Ilma. Sra. Doña Carlota Madrazo de Ochoa, fue publicado hacia 1860 y consistía también en una colección de ocho piezas para voz y piano: Barcarola “La vuelta del proscrito”, Romanza “Un pensiero”, Melodía “La cita nocturna”, Cantiga “Una flor árabe”, Melodías “El poeta morente” y “Su sombra”, Escena Dramática “El Rimorso” y un Duettino “Zaida y Gazul”.⁴⁵²

Figura III.54. [Primer] *Álbum de canto* (1855) de José Inzenga.

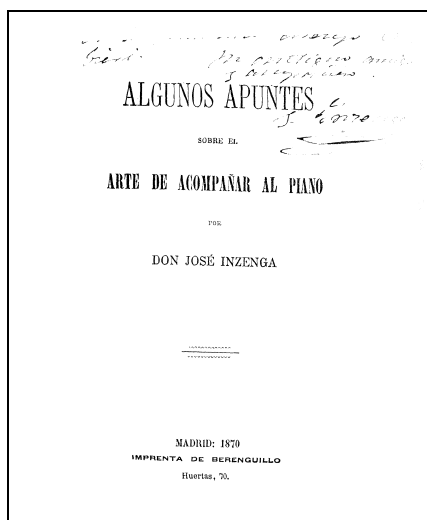


1.4.11.2. *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano* (1870)

José Inzenga compaginó su actividad docente y compositiva con la de pianista acompañante y repertorista de acreditado prestigio. En 1870 publicó una obra teórica de contenido didáctico titulada *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano*, en la que se defendía el importante papel del pianista acompañante, que en la mayoría de los casos quedaba relegado a un segundo plano (véase Figura III.55).

⁴⁵² Sobre las canciones de José Inzenga, véase el exhaustivo y detallado estudio realizado por Celsa Alonso, *La canción lírica española en el siglo XIX*, pp. 294-299.

Figura III.55. Portada de *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano* (1870) de José Inzenga.



José Inzenga considera de gran importancia que el pianista acompañante posea habilidad en la ejecución y además que reúna tres cualidades: “un acertado estudio, una inteligente práctica, y un delicado sentimiento artístico”.⁴⁵³ De forma más precisa, deberá ser un “buen pianista, excelente lector y armonista [...] saber transportar, poseer algunos conocimientos de instrumentación, y por último, estar dotado del instinto del canto, teniendo las nociones indispensables en él para conocerlo, siquiera sea de una manera general”.⁴⁵⁴ Sin embargo, el autor asegura que en España no abundan pianistas acompañantes que estén realmente preparados, pues pocos son los que se especializan en esta rama. Respecto al acompañamiento de los cantantes, Inzenga advierte sobre el pianista que:

Queriendo brillar a toda costa y no comprendiendo que, al acompañar, su misión debe ser secundaria, hace alarde de su fuerza muscular, que trasformando el piano en una ruidosa orquesta, ahoga los acentos del pobre cantante, que para hacerse oír necesita esforzarse cuanto le permiten sus pulmones, entablándose una feroz y desigual lucha, en la que casi siempre sale aquel vencido.⁴⁵⁵

⁴⁵³ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 6.

⁴⁵⁴ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 11.

⁴⁵⁵ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 8.

La formación musical y vocal del cantante en la España del siglo XIX estaba bastante alejada de las técnicas *belcantistas* italianas, lo que provocaba, según Inzenga, que los pianistas acompañantes se vieran en dificultades. Las siguientes palabras de Inzenga describen pormenorizadamente las cualidades que presentaba una voz educada según las reglas de la escuela *belcantista*, a pesar de ser consciente de que la mayoría de los cantantes de su época no gozaban de dicha formación tan completa.

Si los cantantes de nuestros días poseyesen siempre las sanas tradiciones de la antigua escuela italiana, del *bel canto*, que consistían en una pura emisión de voz, unida a una perfecta agilidad y pronunciación, en la observancia estricta de los tiempos, en el mayor o menor grado de fuerza que ha de darse a cada frase, según el afecto que exprese, y por último, en la aplicación razonada y lógica de todos los diversos matices y preceptos escolásticos que constituyen la perfección del canto, menos penosa y más fácil sería la misión del acompañante, pues con hallarse éste dotado de una buena organización musical y de cierto instinto del canto, y seguir cuidadosamente todas las inflexiones del cantante, cumpliría satisfactoriamente su cometido. Pero siendo hoy, por desgracia, rarísimos los cantantes que reúnen las cualidades que acabamos de enumerar, el estudio del acompañamiento va siendo cada vez más difícil e ingrato; pues tiene que doblarse necesariamente a las exigencias, o más bien, a la ignorancia de los que, faltos de escuela y de talento, pretenden cautivar al público con ciertos efectos de relumbrón, que el buen sentido rechaza, y para los que necesitan indispensablemente de la cooperación del pobre acompañante, a quien hacen partícipe de su mal gusto y de sus ridículas extravagancias. Penoso es decirlo, más en la época que alcanzamos, muy pocas son las veces que nos es dado escuchar una pieza de canto tal como el compositor la concibió.⁴⁵⁶

Los principales defectos de los que adolecen los cantantes y que afectan directamente al pianista acompañante se manifiestan generalmente de cuatro maneras:

- 1) Desvirtuando el carácter de la pieza debido a una excesiva ornamentación inventada por el propio cantante (principalmente “apuntaturas y calderones”).
- 2) Cambiando el tiempo a su antojo “según su mayor energía y respiración”.⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ José Inzenga, *Algunos apuntes*, pp. 9-10.

⁴⁵⁷ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 10.

- 3) Cuando el cantante se mantiene en exceso en determinadas notas brillantes de su tesitura “haciendo alarde de su resistencia y pulmones, aun cuando lo rechace la estructura del discurso musical”.⁴⁵⁸
- 4) Cuando el cantante retrasa y apresura compases con la intención de buscar un mayor efecto melódico, lo que “fatiga al que escucha y concluye con la paciencia del que acompaña”.⁴⁵⁹

José Inzenga manifiesta su completo apoyo a los pianistas acompañante frente a las quejas de algunos cantantes citando la siguiente frase de André-Ernest-Modeste Gretry (1741-1813) en sus *Ensayos sobre la música (Mémoires, ou essai sur la musique, 1796 y 1797)*: “Si queréis que os acompañen bien, cantad bien”.⁴⁶⁰ De la calidad del cantante suele depender en ocasiones el rigor y efectividad del acompañamiento, bien sea pianístico o de orquesta. Si el cantante es bueno:

Todos los que le acompañan, llevados por el placer que experimentan al escucharle, procuran desempeñar con el mayor esmero la parte que les está confiada, siguen con interés los diversos matices que dan color a su canto, y haciendo abstracción de si mismos, solo desean contribuir al feliz resultado que se propone, formando, por decirlo así, un sólido pedestal [...].⁴⁶¹

Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano concluye justificando en parte las imprecisiones musicales en las que puede incurrir el cantante, ya que debe prestar especial atención “a las exigencias de su voz y a las condiciones esenciales de su aparato vocal, como a la verdad y filosofía del papel que representa, lo cual le obliga a introducir a veces algunas pequeñas modificaciones en el canto que ejecuta [...]”.⁴⁶² José Inzenga describe la situación del pianista acompañante con la siguiente severa metáfora, que sin embargo no está muy alejada de la práctica: “el que acompaña es al

⁴⁵⁸ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 10.

⁴⁵⁹ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 10.

⁴⁶⁰ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 11.

⁴⁶¹ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 11.

⁴⁶² José Inzenga, *Algunos apuntes*, pp. 14-15.

cantante lo que la sombra al cuerpo que la produce. Debe secundar fielmente todos sus movimientos, no abandonándole ni en un solo instante, sentir y obrar del mismo modo que él siente y obra, fundiéndose ambos en una misma voluntad y en un mismo deseo”.⁴⁶³

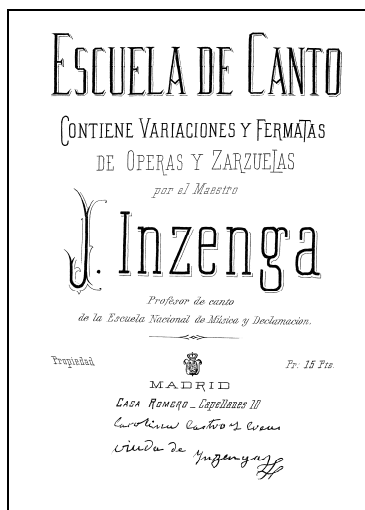
Según José Inzenga, ocurre con frecuencia que el cantante, bien por cansancio, malestar vocal o por querer aumentar el volumen de su voz y lograr así más expresividad, se desafina, ante lo cual, el pianista acompañante deberá evitarlo “doblando el canto con la mano derecha, o bien con unos cuantos acordes vigorosamente acentuados, que poco a poco le hagan recuperar la tonalidad perdida”.⁴⁶⁴

A pesar de que obviamente *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano* no es una obra destinada específicamente a los cantantes, su estudio pone de manifiesto la estrecha vinculación que existe entre los pianistas acompañantes y los cantantes, pues, como se ha podido apreciar, los comentarios sobre el arte y la técnica vocal son constantes en esta obra de Inzenga.

1.4.11.3. *Escuela de canto* (1894)

En 1894 se publicó en Madrid *Escuela de canto* de José Inzenga; se trata de una obra íntegramente práctica, pues como se indica en la portada “contiene variaciones y fermatas de óperas y zarzuelas” (véase Figura III.56).

Figura II.56. Portada de *Escuela de canto* (1894) de José Inzenga.



⁴⁶³ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 15.

⁴⁶⁴ José Inzenga, *Algunos apuntes*, p. 15.

Escuela de canto se estructura en dos partes. La primera parte contiene variaciones, fermatas y *cadenze* de arias y dúos pertenecientes a las óperas más destacadas y populares del repertorio lírico decimonónico, que tradicionalmente realizarían los grandes cantantes de la época. Los fragmentos seleccionados por Inzenga pertenecen a las siguientes óperas: *Lucia di Lammermoor*, *Linda de Chamounix*, *Poliuto*, *Lucrezia Borgia*, *Torquato Tasso*, *Gemma di Vergy*, *La Fille du régiment* y *Pia de' Tolomei* de Donizetti; *Il Barbiere di Siviglia*, *Guillaume Tell*, *Semiramide*, *La Cenerentola* y *Maometto II* de Rossini; *I Puritani*, *La Sonnambula* y *Norma* de Bellini; *Fra Diavolo* de Auber; *La Traviata*, *Un Ballo in maschera*, *Macbeth*, *Il Trovatore*, *La Forza del destino*, *Luisa Miller*, *Giovanna d'Arco*, *Les Vêpres siciliennes* y *Ernani* de Verdi; *L'Africaine* y *Robert le Diable* de Meyerbeer; *L'Ebreu (La Juive)* de Halévy y *Saffo* de Pacini (véase Figura III.57). Aquellas óperas que originalmente fueron escritas en francés son presentadas por Inzenga en su versión italiana. En este apartado también se incluye la romanza *E'Morta* de Donizetti, que no forma parte de ninguna ópera.

Figura III.57. *Escuela de canto* (1894) de José Inzenga, p.1: Variaciones para la cavatina de soprano “Regnava nel silenzio” de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti.

VARIACIONES PARA LA PARTE DE SOPRANO EN LA OPERA **LUCIA**.

Aria del 1.^o acto.

Ed ec-co ec-co su quel margin sh
l'ombra mostrar si l'ombra mostrar si a me ah! il labbro su-o ve.
do- a e con la ma no e su-ni-me
ah! si di san gue ros-seg-gio

PARA EL ALLEGRO.

Allegro.

Schiu-da per-me Quan-do ra-pi-ta in
es-ta si del piu co-cen-te ar-do-re col fav-el-lar del
me sh-si schiu-da per
me si si per me si si per me par che si schiu da il ciel-per tue

La segunda parte de *Escuela de canto* está integrada por “arreglos y fermatas para varias piezas de zarzuelas” que triunfaban a mediados del siglo XIX, como *El estreno de una artista*, *Catalina*, *El Juramento* y *Las hijas de Eva* de Gaztambide; *Campanone* (arreglo libre de la ópera italiana *La prova d'un opera seria* de Giuseppe Mazza, realizado por Frontaura, Rivera y Di-Franco); *El Dominó azul* de Arrieta y *Jugar con fuego* de Barbieri (véase Figura III.58).

Figura III.58. *Escuela de canto* (1894) de José Inzenga, p. 29: Variaciones para la cavatina de tiple “Alto aquí los caballeros” de *El Estreno de una artista* de Joaquín Gaztambide.⁴⁶⁵

Inzenga presentó su *Escuela de canto* al examen de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de Madrid, que emitió un dictamen favorable en el que se describía detalladamente el tratado y se elogiaba su utilidad como material didáctico en la enseñanza del canto. El 23 de Noviembre de 1894 se hizo público el siguiente informe firmado por don Simeón Ávalos y Agra, Secretario General de la Academia.⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ La zarzuela *El estreno de una artista* con música de Joaquín Gaztambide (1822-1870) y letra de Ventura de la Vega (1807-1865) se estrenó en el Teatro del Circo de Madrid el 5 de junio de 1852. Con la Cavatina “Alto aquí los caballeros”, que intercala la “Canción de la gitanilla” hizo su debut la famosa tiple Luisa Santamaría (1827-1883), de la que el periódico *La Época* (18-VI-1852) afirmó: “por su voz y su buen método de canto es una brillante adquisición para la ópera española, tan escasa de primas donnas”.

⁴⁶⁶ Simeón Ávalos y Agra fue Senador por la Real Academia de las Bellas Artes durante la legislatura 1893-1896 (juró dicho cargo el 14 de diciembre de 1894) y Alcalde de Madrid durante los años 1872-1873. Datos obtenidos de: <http://www.senado.es/historia/senadores/senadores.html>

ESCUELA DE CANTO

Ponente, Sr. D. Ildefonso Jimeno de Lerma.⁴⁶⁷

Al Ilmo. Sr. Director general de Instrucción pública.

Ilmo. Sr.: Esta Academia, en cumplimiento de la orden de 26 de Octubre próximo pasado, procedente de la Dirección general del digno cargo de V.I., ha examinado la obra que el Sr. D. José Inzenga ha titulado *Escuela de canto*.

Su autor ha coleccionado en ella algunas de las más conocidas fermatas y variaciones de óperas y zarzuelas, reuniendo en un cuaderno de 30 páginas aquéllas que obtuvieron mayor y más unánime éxito de los públicos nacionales y extranjeros.

De la sola enunciación del contenido que dio vida a este trabajo, se desprende que el concepto de originalidad no puede aplicársele sino en relación con la idea de su existencia; más en tal concepto aplicado, cumple su significación, puesto que hasta el presente no existía en España obra alguna de índole análoga a la del Sr. Inzenga.

Respecto a su mérito, la Academia manifiesta a V. I. que se trata de trozos musicales sancionados, como ya queda dicho, por multitud de públicos, y pertenecientes o agregados a obras de tan universal renombre como *Lucia*, *El barbero de Sevilla*, *I puritani*, *Linda de Chamounix*, *Sonámbula*, *Fra-Diávolo*, *Guillermo Tell*, *Un ballo in maschera*, *Africana*, *Roberto*, *Poliuto*, *Macbeth*, *Trovador*, *Semíramis*, *Lucrezia*, *Forza del destino*, *Torcuato Tasso* y otras muchas óperas, y de las zarzuelas *El estreno de un artista*, *Catalina*, *El juramento*, *Las hijas de Eva*, *El dominó azul* y *Jugar con fuego*: no hay, pues, necesidad de que la Academia esponga encomios que ofenderían la reconocida ilustración de V. I.

La utilidad del trabajo del Sr. Inzenga para la enseñanza del canto se deduce del espíritu que informa el párrafo anterior; y en su consecuencia, juzga la Academia que aun cuando dicho trabajo no llena por completo las tres condiciones exigidas por el Real decreto de 12 de Marzo de 1875, merece que de él se adquieran algunos ejemplares. Lo que, con devolución del remitido de la citada obra, tengo el honor de comunicar a V. I. Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid 23 de Noviembre de 1894.—El Secretario general, *Simeón Avalos*.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Ildefonso Jimeno de Lerma (1842-1903) fue organista, académico de la Real Academia de las Bellas Artes de Madrid y musicólogo. Fue nombrado catedrático de órgano interino en 1889 de la Escuela Nacional de Música de Madrid y años más tarde obtuvo la plaza definitiva. Entre 1897 y 1901 desempeñó el cargo de Director de dicho centro.

⁴⁶⁸ *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XV/144 (abril, 1895), pp.101-102.

Escuela de canto de Inzenga no era un método de canto propiamente dicho, sino una recopilación de las variaciones, cadencias y fermatas más empleadas en las óperas y zarzuelas de moda en su época. Su importancia radicaba en ser la primera obra de estas características publicada en España y por su evidente utilidad práctica para los cantantes. Hasta la fecha sólo dos tratados españoles incluían entre sus páginas variaciones y cadencias: *Ejercicios para la voz* (ca.1835) de Manuel García y el *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (ca.1860) que incorporaba al final “una colección de *fermatas* de cadencia final de los más célebres cantantes modernos, para que puedan servir de estudio a los discípulos y para que ellos conozcan estos atrevidos rasgos artísticos”.⁴⁶⁹

Discípulos de José Inzenga.

José Inzenga desempeñó una destacada labor como docente del canto en el Conservatorio madrileño como pone de manifiesto el elevado número de discípulos que pasaron por su magisterio, muchos de los cuales sobresalieron como cantantes profesionales y aficionados de ópera y zarzuela, triunfando en los principales teatros nacionales e internacionales (véase Tabla III.10).⁴⁷⁰ Las siguientes palabras de Felipe Pedrell corroboran la vocación pedagógica de José Inzenga.

Cada día se afana en dar nuevos y buenos artistas a la ópera italiana, pues desde que en el contrato de arrendamiento del Teatro Real existe la condición de que debuten en él los primeros premios del Conservatorio que reúnan condiciones para ello, han obtenido ya cuatro éxitos incontestables en dicho teatro sus discípulas, conocidas y aplaudidas por el mundo musical, Matilde Rodríguez, Fausta Compagni, Luisa Fons y Emilia Guidotti.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Unión Artístico-Musical, *Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical*. (Madrid: M. Salazar, ca. 1860-70), p. 139.

⁴⁷⁰ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de José Inzenga en vol. II, Apéndice 4, [13].

⁴⁷¹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/3 (29-2-1888), p. 19.

Tabla III.10. Alumnos de José Inzenga.

Alumnos	Alumnas
Manuel Carbonell y Villar (1856- ca.1930) Laureano Catalá y Molló Juan Gil y Rey Joaquín Sastre Vanrell	Mariana Aguado (?-1865) Pilar Bernal y Medina (1850-?) Fausta Compagni de Aranzabe (1864-?) Adela Cristóbal y Portas Luisa Fons (1867-1925) Matilde Franco y Aparicio (1856-?) Emilia [Tajonera] Guidotti (1867-?) Eloisa Jiménez y Ocampo (1851-?) Filomena Llanes y March (1844-?) Francisca Massanet y Sureda (1855-?) Emilia Reynel y Corona Asunción [Concepción] Rodríguez Lantés [Santés] (1869-?) Matilde Rodríguez y López (1863-?) Laura Romea y Parra (1848-?) Carolina Uriondo y Sánchez (1853-?) Concepción Valero y Moltó (1855-?) Arsenia Velasco y Pérez (1843-1874)

La historia del canto en España debe mucho a José Inzenga. Este maestro del Conservatorio formado con su padre en la tradición italiana de canto, situó el repertorio vocal español al mismo nivel que el operístico a través de obras como *Álbumes de canto* y años después *Escuela de canto*

1.4.12. El Marqués de Alta-Villa (1845-1909): el maestro impulsor de la escuela de canto francesa

Ramiro de la Puente y González Nadín [Nandín],⁴⁷² Marqués de Alta-Villa, Monferrato y Piamonte nació en Sevilla el 28 de abril de 1845.⁴⁷³ De personalidad polifacética, el Marqués de Alta-Villa fue abogado, escritor, crítico musical, tratadista, político, académico y maestro de canto. Siendo joven se trasladó a Madrid, donde desarrolló una fructífera carrera como periodista y crítico musical, colaborando con las

⁴⁷² En algunas fuentes aparece el apellido Nadín y en otras Nandín, pero yo emplearé Nadín.

⁴⁷³ Sobre Ramiro de la Puente y González Nadín, Marqués de Alta-Villa no hay entrada en *DMEH*. Para la elaboración de su biografía me he basado en las siguientes fuentes bibliográficas: *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 48, p. 269; *Gran Enciclopedia de España*, vol. 17, p. 8445 y Francisco Cuenca, *Galería de Músicos Andaluces* (La Habana: Cultura S.A., 1927; ed. facs. Málaga: Unicaja, 2002), p.244

publicaciones periódicas más destacadas, 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 canto.⁴⁷⁴ 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, por supuesto, la música.⁴⁷⁵ El Marqués de Alta-Villa, que era un apasionado del canto lírico, aprovechó su 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.⁴⁷⁶ Alta-Villa siempre se mostró como un gran admirador de su maestra, a la que también consideraba una amiga y de la que más tarde afirmaría lo siguiente en su *Método completo de canto* (1905):

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

⁴⁷⁴ El propio Ramiro de la Puente, *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* (Madrid: Romero, impresor, 1901), p. 6, cita a Elena Prendergast como la primera persona de la que recibió consejos sobre el canto. Según Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 182, 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”.

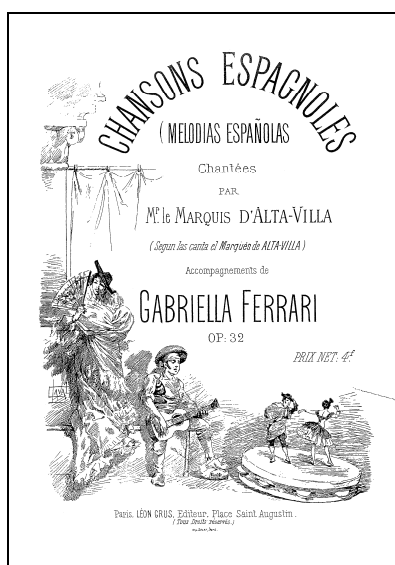
⁴⁷⁵ [Sin autor], “Puente y González-Nandín (Ramiro de la), *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 48, p. 269: El Marqués de Alta-Villa “se dedicó en París a los asuntos más variados, desde la mejora de granjas y cazaderos hasta el manejo de armas, alcanzando, particularmente en las de fuego, verdadero renombre, puesto que obtuvo durante tres años seguidos el gran premio internacional de París”.

⁴⁷⁶ Según el maestro de canto Beniamino Carelli (1833-1921), *Torniamo a cantare (maestri e cantanti)* (Napoli: F. Bideri, 1891), p. 29: la soprano Anna de Lagrange tuvo como maestros a “Bordogni, Lam[p]erti e Rossini”.

estaba al servicio de S. M. la Reina en aquella capital y cuando dejé aquel elevado cargo.⁴⁷⁷

Al mismo tiempo, Alta-Villa compaginaba las clases de la maestra Lagrange con las de la pianista y compositora parisina Gabrielle Ferrari (1851-1921), junto a la que unos años después publicaría una colección de melodías populares españolas, “según las canta el Marqués de Alta-Villa”; véase Figura III.59.⁴⁷⁸

Figura III.59. Portada de *Chansons Espagnoles (Melodías Españolas)* Chantées par M.^P le Marquis D’Alta-Villa (ca. 1880).



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). El propio autor se refiere a sus “eminentes maestros” en las primeras páginas de su *Método completo de canto* (1905):

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

⁴⁷⁷ Marqués de Alta-Villa, *Método completo de canto* (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905), p. 105.

⁴⁷⁸ *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* (Paris: Léon Grus, Editeur, ca. 1880).

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.⁴⁷⁹

A su regreso a España, el Marqués de Alta-Villa se dedicó a lo que más le gustaba, 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”.⁴⁸⁰ Su amplia 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; y así lo puso de manifiesto en su *Método completo de canto*:

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.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 17.

⁴⁸⁰ R., “Necrología. El Marqués de Altavilla”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, III/12 (31-12-1909), p. 176.

⁴⁸¹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, pp. 9-10.

Por tanto, el Marqués de Alta-Villa se estableció en España como un baluarte de la escuela francesa de canto y su repertorio vocal frente a una gran mayoría de maestros españoles partidarios de la tradicional técnica italiana.⁴⁸²

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, sin embargo, al no poseer la titulación y las condiciones requeridas para tal puesto, tuvo que dejarla, no así la enseñanza del canto, a la que siguió dedicándose de forma privada. Alta-Villa no cesó en el intento y en 1893 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. Varios profesores presentaron instancias para ocupar dicha plaza, entre ellos el cantante Antonio Moragas, que fue el candidato elegido por la Academia. 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 elección recaída sobre su contrincante, estando entonces presentes los músicos Monasterio, Zubiaurre, Vázquez y Jimeno de Lerma.⁴⁸³

A propuesta del Ministerio, Alta-Villa visitó los conservatorios de París y Bruselas, con el fin de informar sobre su organización y estructura y tratar de 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*

⁴⁸² Resulta paradójica la defensa de la escuela de canto francesa realizada por el Marqués de Alta-Villa, cuando en realidad su maestra, a pesar de ser francesa, se había formado con los maestros italianos Bordogni, Lamperti y Rossini, considerados pilares de la tradicional escuela de canto italiana.

⁴⁸³ Subirá, *La música en la Academia*, p. 104.

Academia de Bellas Artes de San Fernando. Además de numerosos artículos y crónicas periodísticas, en 1905 publicó un *Método completo de canto*, fruto de sus investigaciones sobre la técnica vocal y de sus propias experiencias como maestro de canto.

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 1909.⁴⁸⁴ Su sucesor en la Academia, José Joaquín Herrero, en su discurso de recepción le dedicó estas palabras:

Murió siendo joven todavía y poseyó un temperamento artístico exquisito, una voluntad contrastada en la lucha y un espíritu a la vez tenaz y flexible. Refirió que sus grandes aficiones habían sido los deportes, pero después, a medida que avanzaba en años, recayeron sobre la Música. Abrió academias, formó discípulos y escribió en pro de la escuela francesa. Por mediación suya la Casa Pleyel donó al Conservatorio dos pianos de gran cola. Se distinguió por su encantador trato y por la simpatía que emanaba de su persona. Asimismo subrayó el hecho de que merced a él se había creado la Banda Municipal madrileña.

El 31 de diciembre de 1909, el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* publicó una nota necrológica dedicada al Marqués de Alta-Villa, en la que se recogían las siguientes palabras de homenaje.

¡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.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Según la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 48, p. 269, 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”.

⁴⁸⁵ R., “Necrología. El Marqués de Altavilla”, *Boletín de la Real Academia*, p. 176.

1.4.12.1. El Método completo de canto (1905)

En 1905, el Marqués de Alta-Villa publicó *Método completo de canto*, que previamente había presentado al dictamen de la Academia de Bellas Artes (véase Figura III.60).⁴⁸⁶

Figura II.60. Portada del *Método completo de canto* (1905) del Marqués de Alta-Villa.



Aunque esta obra se publicó en 1905 y por tanto no pertenecería cronológicamente al siglo XIX, he decidido incluirlo principalmente por tres motivos: en primer lugar, he tenido en cuenta la fecha de nombramiento del Marqués de Alta-Villa como profesor del Conservatorio en 1891, en segundo lugar, Alta-Villa, que falleció en 1909, desarrolló la mayor parte de su labor como docente del canto a finales del siglo XIX y, finalmente, porque es uno de los pocos tratados españoles que defienden la escuela de canto francesa frente a la italiana.

Método completo de canto, que abre sus páginas con un retrato del Marqués de Alta-Villa, es una obra teórico-práctica. La **sección teórica** está estructurada en tres

⁴⁸⁶ 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.”.

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 las biografías, o más bien datos biográficos, de trece grandes cantantes del siglo XIX: Manuel García y su hija María Malibrán, Rubini, Luigi Lablache, Mario, Frascini, 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.

Sección Teórica del Método completo de canto (1905) del Marqués de Alta-Villa.

PRIMER BLOQUE de la sección teórica de *Método completo de canto* del Marqués de Alta-Villa: La técnica vocal.

Un aspecto destacable del *Método completo de canto* es que Alta-Villa, inducido por su formación vocal en París, ponía como modelo, con frecuencia, la enseñanza del canto en Francia. Antes de adentrarse en la explicación de los aspectos técnicos de la voz, el autor dedica varios apartados a ofrecer al lector unas “consideraciones generales y consejos útiles” sobre el aprendizaje del canto.

Consejos y Advertencias sobre el aprendizaje del canto.

Alta-Villa insiste en que no existe un único método para la enseñanza del canto, 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”.⁴⁸⁷ Según el autor, los discípulos que parten en el aprendizaje del canto sin ningún problema vocal son “raras aves”, pues cada uno “es una página distinta, escrita en distinto idioma, que el maestro tiene que traducir e interpretar con el mayor cuidado y la mayor cautela”.⁴⁸⁸ Alta-Villa no está de acuerdo con los maestros que afirman que para

⁴⁸⁷ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 7.

⁴⁸⁸ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 8.

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”.⁴⁸⁹

Uno de los primeros problemas al que se enfrenta el alumno de canto es la elección acertada de un maestro, que según Alta-Villa es muy difícil de encontrar, pues debe de fijarse no sólo en su trayectoria artística, sino también en sus conocimientos y en 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.⁴⁹⁰

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.

Una de las preguntas más formuladas por todos aquellos que quieren dedicarse a la enseñanza y aprendizaje del canto es si existe un método perfecto y en caso afirmativo, ¿en qué consiste?. En relación a esta cuestión, Alta-Villa considera que “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”.⁴⁹¹ 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:

⁴⁸⁹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 10.

⁴⁹⁰ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 11.

⁴⁹¹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 17.

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 cuanto 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.⁴⁹²

Uno de los apartados que llama la atención en *Método completo de canto* de Alta-Villa es el 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* (1854), con la que Alta-Villa, afirmaba estar de acuerdo.⁴⁹³

La enseñanza requiere un tacto especial, un gusto exquisito y un discernimiento grandísimo; es preciso separar la regla general de la multitud de excepciones que la rodean, penetrarse bien de la naturaleza y las aptitudes de cada discípulo para someterle a los ejercicios que más le convengan, a fin de llegar al final que se desea; porque [...] todas las voces, todas las organizaciones, no pueden ser dirigidas de la misma manera.⁴⁹⁴

⁴⁹² Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 17.

⁴⁹³ Heinrich Panofka, *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).

⁴⁹⁴ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 20.

Una vez expuestos los anteriores consejos y advertencias sobre el canto, el Marqués de Alta-Villa explica en su tratado los principales conceptos sobre técnica vocal, que he distribuido y clasificado en los siguientes 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, pues “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”.⁴⁹⁵ 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 apostura 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.⁴⁹⁶

- 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”.⁴⁹⁷
- 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,

⁴⁹⁵ Alta-Villa, *Método completo de canto*, pp. 13-14.

⁴⁹⁶ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 14.

⁴⁹⁷ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 16.

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”.⁴⁹⁸

- 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 Gayarre un modelo digno de ser imitado.⁴⁹⁹

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 1856. El único dato que aporta el autor al respecto es en el momento en el que indica que se debe evitar subir los hombros al inspirar, con lo que a mi juicio Alta-Villa está en cierto modo desaconsejando la respiración alta o clavicular.

- 5) *Clasificación vocal*. La importancia de una correcta clasificación vocal del discípulo queda fuera de duda. Para Alta-Villa, en los supuestos en los que el maestro tenga dudas sobre la extensión de un alumno, deberá 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”.⁵⁰⁰ Respecto a este tema, Alta-Villa cita la explicación gráfica que daba el compositor Charles Gounod que, al parecer, comenzó siendo cantor de iglesia,

⁴⁹⁸ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 21.

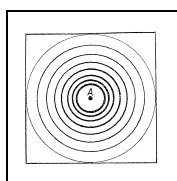
⁴⁹⁹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, pp. 23 y 24.

⁵⁰⁰ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 25.

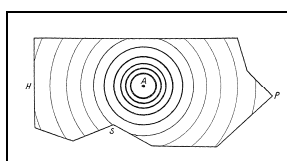
pero en el proceso de cambio de la voz, la perdió. He estimado conveniente, por su valor pedagógico, reproducir en la Figura III.61 dicha explicación sobre la conveniencia de trabajar primero la tesitura media del cantante.

Figura III.61. Alta-Villa, *Método completo de canto* (1905), pp. 26-27: Explicación gráfica según Charles Gounod sobre la idoneidad de trabajar el registro central de una voz.

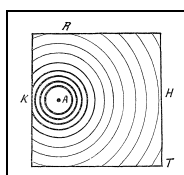
Supongamos que en el centro de un estanque de dimensiones regulares se arroja una piedra A; las ondas irán con igual energía hasta las paredes del depósito.



Pero supongamos que esa misma piedra A se echa en un estanque de dimensiones irregulares.



Las ondas llegarán a las paredes con más o menos fuerza, según la distancia a que estuviesen del punto donde cayó la piedra o cuerpo que las produjo, como aquí indicamos en los puntos H, S y P. Pues esto mismo sucedería si en un recipiente como el primero, dejásemos caer la piedra en un sitio que no fuera central: las ondas 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.⁵⁰¹

Alta-Villa opina 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”.⁵⁰² La Tabla III.11 muestra los distintos tipos vocales clasificados por Alta-Villa.

Tabla III.11. Clasificación de los Tipos vocales realizada por Alta-Villa en *Método completo de canto* (1905).

Voces Masculinas	<ul style="list-style-type: none"> - 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 “<i>di slancio</i>”, también llamado en Francia “Barítono Martín”). - Bajo cantante o Barítono grave. - Bajo profundo.
Voces Femeninas	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano aguda. - Soprano Dramática. - Mezzo-soprano. - Contralto.
Voz Infantil	<ul style="list-style-type: none"> Niños. Niños precoces.

Respecto a las **voces masculinas**, Alta-Villa parte de 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.

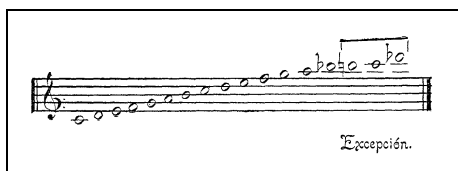
Voz de tenor. Según Alta-Villa, entre el tenor de fuerza y el primer tenor prácticamente no existe diferencia y su extensión es la misma (véase Figura

⁵⁰¹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, pp. 26-27.

⁵⁰² Alta-Villa, *Método completo de canto*, pp. 27-28.

III.62), 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”.⁵⁰³ 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]”.⁵⁰⁴

Figura III.62. Alta-Villa, *Método completo de canto* (1905), p. 34:
Extensión de las voces de tenor de fuerza y primer tenor.



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”.⁵⁰⁵

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*”.⁵⁰⁶ 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”.⁵⁰⁷

⁵⁰³ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 34.

⁵⁰⁴ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 34.

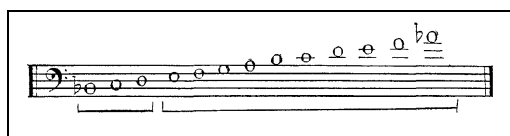
⁵⁰⁵ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 35.

⁵⁰⁶ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 35.

⁵⁰⁷ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 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*; (véase tesitura de la voz de barítono alto en Figura III.63). En Francia, reciben el nombre de *Barítonos Martin*, en honor del cantante Jean-Blaise Martin (1768-1837).⁵⁰⁸

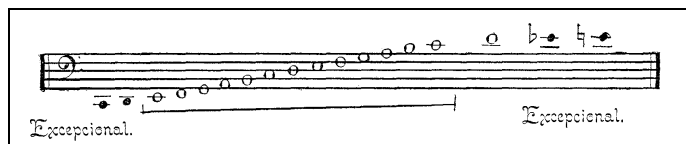
Figura III.63. Alta-Villa, *Método completo de canto* (1905), p. 36:
Extensión de la voz de barítono alto.



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]”.⁵⁰⁹

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:⁵¹⁰
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; (véase Figura III.64).

Figura III.64. Alta-Villa, *Método completo de canto* (1905), p. 37:
Dos posibilidades de extensión vocal en la voz de bajo profundo.



⁵⁰⁸ 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.

⁵⁰⁹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 36.

⁵¹⁰ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 36.

Las **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 la_2 hasta el do_5 . La voz de mezzo-soprano, que según Alta-Villa es más común entre las mujeres, parte del sol_2 o la_2 y puede alcanzar el do_5 , aunque “no tiene en su registro de pecho ni el timbre masculino, ni la sonora voz que tiene la contralto”.⁵¹¹ 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 [do_3 a fa_3 o sol_3], 2) voz Mixta [sol_3 a re_4] y 3) de cabeza [re_4 a re_5]. 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.⁵¹²

La 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.

⁵¹¹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 39.

⁵¹² Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 40.

- 6) *El apoyo de la voz y su emisión*. Para Alta-Villa el concepto de “apoyo de la voz” 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”.⁵¹³

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”.⁵¹⁴

Alta-Villa incluye en su *Método Completo de Canto*, un apartado al que titula “Diferentes clases de sonoridad en la voz”; en él, 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”.⁵¹⁵ 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*”.⁵¹⁶ 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

⁵¹³ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 29.

⁵¹⁴ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 18.

⁵¹⁵ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 43.

⁵¹⁶ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 43.

voz de un modo correcto y natural, ejercitándose sobre ciertas vocales (*a,e,o*), según la necesidad de hacerle adelantar o estirar los labios”.⁵¹⁷

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”.⁵¹⁸ Alta-Villa propone dos ejercicios con los que lograr la corrección del 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” (véase Figura III.65 en la que en lugar de un do grave aparece un la);⁵¹⁹ 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.

Figura III.65. Alta-Villa, *Método completo de canto* (1905). Ejercicios, p. 1: Primer sistema del ejercicio para el “apoyo de la voz” y corregir el trémolo.⁵²⁰



⁵¹⁷ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 44.

⁵¹⁸ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 31.

⁵¹⁹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 31.

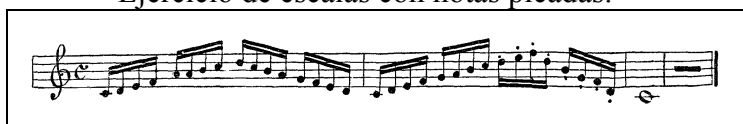
⁵²⁰ Al final de este ejercicio, Alta-Villa, *Método completo de canto*, Ejercicios, p. 1, añade la siguiente nota al pie de página: “Allí donde vea el discípulo el signo V, significa que debe hacer *aspiración* (tomar aliento), y lo mismo hará en igual frase al subir por semitonos”.

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.

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”.⁵²¹ 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” (véase Figura III.66).⁵²²

Figura III.66. Alta-Villa, *Método completo de canto* (1905), p. 62:
Ejercicio de escalas con notas picadas.⁵²³



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

⁵²¹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 59.

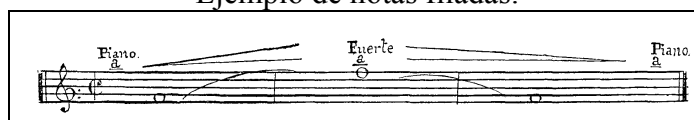
⁵²² Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 61.

⁵²³ Según Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 62: 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”.

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; (véase Figura III.67).⁵²⁴

Figura III.67. Alta-Villa, *Método completo de canto* (1905), p. 57:
Ejemplo de notas filadas.



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.⁵²⁵

El autor defiende el uso prudente de este efecto vocal, aunque no su “abuso”, a diferencia de los tratadistas de principios del siglo XIX para los que el *portamento* era una manera de cantar conforme al estilo vocal 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 (véase Figura III.68). Para ejecutar correctamente las

⁵²⁴ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 57.

⁵²⁵ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 45.

escalas, “deben ser todas las notas igualmente claras, sin arrastrar ninguna de ellas, y que la expresión de la fisonomía sea agradable, casi sonriente”.⁵²⁶

Figura III.68. Alta-Villa, *Método completo de canto* (1905), p. 57: Ejemplo de Escala.



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*”.⁵²⁷

- 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.⁵²⁸

⁵²⁶ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 48.

⁵²⁷ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 49.

⁵²⁸ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 54.

10) *Estilos de canto*. Alta-Villa se refiere en su *Método completo de canto* a 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”.⁵²⁹

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”,⁵³⁰ 2) *Recitado medido*, es decir, “aquel que el artista no puede prescindir de la marcha de la orquesta”,⁵³¹ y 3) *Recitado libre*, que suele tener un leve acompañamiento con acordes realizado por un cuarteto.

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”.⁵³²

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”.⁵³³ 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”.⁵³⁴ 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.

⁵²⁹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 56.

⁵³⁰ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 63.

⁵³¹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 63.

⁵³² Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 64.

⁵³³ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 65.

⁵³⁴ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 65.

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.

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”.⁵³⁵ Respecto al canto en los salones, Alta-Villa ofrece a los alumnos de canto los siguientes consejos:

- No cantar dando la espalda al público, lo que, según el autor, era algo frecuente en España.
- 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”.⁵³⁶
- 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.
- No se debe cantar en una posición inclinada o apoyado sobre el piano, pues el público aplaude una actitud gallarda.
- “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”.⁵³⁷
- La expresividad y la interpretación es muy importante en la música de salón.

⁵³⁵ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 68.

⁵³⁶ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 69.

⁵³⁷ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 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 precio 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.
- 8) Procurar hablar poco y sin esforzar la voz antes que el trabajo esté terminado.⁵³⁸

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 de la sección teórica de *Método completo de canto del Marqués de Alta-Villa: 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*.⁵³⁹ 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-

⁵³⁸ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 70.

⁵³⁹ Carmena y Millán *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días* (Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878).

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”.⁵⁴⁰

TERCER BLOQUE de la sección teórica de *Método completo de canto del Marqués de Alta-Villa: Datos biográficos de cantantes del siglo XIX.*

Contiene semblanzas biográficas, o más bien datos biográficos, de trece destacados cantantes del siglo XIX: Manuel García y su hija la Malibrán, Rubini, Luis Lablache, Mario, Fraschini, Ronconi, Tamberlick, Madame de la Grange, Adelina Patti, Julián Gayarre, Carolina Cepeda y Faure. Algunos de los datos no fueron contrastados, como por ejemplo, el origen gaditano de Manuel García, que en realidad nació en Sevilla.

Sección Práctica de *Método completo de canto (1905) de Alta-Villa.*

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 (véase ejercicio de agilidad en Figura III.69).

Figura III.69. Alta-Villa, *Método completo de canto*, Ejercicios, p. 59:
Fragmento del Ejercicio nº 11: Agilidad.



⁵⁴⁰ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 78.

En definitiva, *Método completo de canto* es una obra ambiciosa que trata de abarcar 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 también incluía una sección histórica sobre la enseñanza del canto.⁵⁴¹ Por tanto, la obra de Alta-Villa, que no olvidemos fue publicada en 1905, rompe con el esquema metodológico que se había seguido en España hasta el momento, que sólo analizaba los aspectos teórico-prácticos fundamentales de la enseñanza del canto. Como hemos podido comprobar antes, la sección teórica de *Método completo de canto* aporta datos interesantes sobre la situación de la enseñanza del canto y la influencia cada vez mayor en España de la escuela francesa. Sin embargo, los ejercicios que integran la sección práctica del método, resultan reiterativos, de escasa calidad compositiva y de poco interés técnico.

1.4.11.2. Referencias del Marqués de Alta-Villa a la enseñanza del canto en la prensa especializada y en otros escritos

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”.⁵⁴² En él y escudándose en 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

⁵⁴¹ Francisco Viñas, *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz* (Barcelona: Salvat Editores, 1932).

⁵⁴² El Marqués de Alta-Villa, “El arte músico en España”, *La Música Ilustrada Hispano Americana*, II/12 (10-VI-1889), p. 6.

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.⁵⁴³

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”.⁵⁴⁴ 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”.⁵⁴⁵ 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 el 22 de diciembre de 1901, 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*, Alta-Villa trata aspectos relacionados con el estado en el que se encuentra el canto lírico en España en los primeros años del siglo XX.⁵⁴⁶ 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

⁵⁴³ Alta-Villa, “El arte músico en España”, p. 6.

⁵⁴⁴ Alta-Villa, “El arte músico en España”, p. 6.

⁵⁴⁵ Alta-Villa, “El arte músico en España”, p. 6.

⁵⁴⁶ Ramiro de la Puente [Marqués de Alta-Villa], “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.

moderna”.⁵⁴⁷ 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 Fraschini 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, al que consideraba un “coloso de la música di camera, la del bien decir”.⁵⁴⁸

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”.⁵⁴⁹

A principios del siglo XIX, el *Belcanto* había quedado en el olvido y se imponía un canto más dramático y declamado, alejado del virtuosismo vocal. En los primeros años del siglo XX, la metodología empleada en las clases de canto difería considerablemente de la seguida en el siglo XIX, en la que según Alta-Villa

se cantaba perfectamente la música rossiniana y toda la que con aquella escuela se relacionaba, los artistas tenían que hacer grandes estudios de agilidad que no se adquirirían sino después de seis u ocho años de práctica continua; ¿qué menos para cantar aquella *Semíramis*, la *Cenerentola*, *Don Pasquale*, el *Barbero* y tantas otras maravillas musicales en donde los artistas tenían que ser verdaderos gimnastas vocales? Hoy no se estudia tanto esa parte del Canto; las y los artistas que abordan el género ligero es porque tienen agilidad natural, porque en sus gargantas la naturaleza lo hizo todo, sin que ellos, por su parte, hayan hecho gran cosa; pero

⁵⁴⁷ Ramiro de la Puente [Marqués de Alta-Villa], *La música de canto íntima o de salón*, p. 10.

⁵⁴⁸ Ramiro de la Puente [Marqués de Alta-Villa], *La música de canto íntima o de salón*, p. 11.

⁵⁴⁹ Ramiro de la Puente [Marqués de Alta-Villa], *La música de canto íntima o de salón*, p. 14.

aunque no sea ese género del gusto de la época, ni los artistas pueden dejar de hacer ciertas agilidades, ni sería posible cantar sin saberlas hacer.⁵⁵⁰

El Marqués de Alta-Villa describió con claridad en su *Método completo de canto* el nuevo estilo de canto que imperaba a principios del siglo XX, basado en una dicción perfecta y la búsqueda de un “colorido exquisito”;⁵⁵¹ éste lógicamente, exigía un aprendizaje menos riguroso y dilatado en el tiempo:

Hoy se prefiere cuanto es de dicción fácil, natural y correcta; antes se prefería la música de los gorgoritos, la de Rossini, y para cantar esa música eran necesarios ocho o diez años de práctica y ejercicios constantes. Hoy se estudia menos, se gana muchísimo más, y no hay artistas capaces de cantar lo que parece fuera de moda, y es tan sólo falta de ejecutantes aptos e instruidos.⁵⁵²

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, pues “hay que gritar menos y que gorgoritar [adornar] menos, pero es preciso decir mucho más”.⁵⁵³ 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?”⁵⁵⁴

Método completo de canto 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. Además, al confrontar los antiguos y actuales métodos de enseñanza

⁵⁵⁰ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 47.

⁵⁵¹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 53.

⁵⁵² Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 20.

⁵⁵³ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 10.

⁵⁵⁴ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 10.

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.

1.4.13. Otros maestros y maestras de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto del Conservatorio de Madrid: Encarnación Lama, Amalia Anglés, Amalia Ramírez, Mariano Martín, Lázaro M^a Puig, Miguel Galiana, Tirso de Obregón, Baldomero Escobar, José Mirall, José Carrión, Carolina Casanova, Adela Cristóbal, Antonio Moragas, Juan Gil, Juan Pablo Hijosa y Laura Romea

En este apartado presento una breve semblanza biográfica y artística de los profesores de canto del Conservatorio que no escribieron tratados y métodos de canto, así como de aquellos que aunque no impartían específicamente dicha materia, se encargaban de enseñar otras asignaturas vinculadas a ella como: declamación lírica y solfeo aplicado al canto.

Encarnación Lama y Ansótegui (Bilbao, 3 de abril de 1826 – ?).⁵⁵⁵ El 8 de marzo de 1841 se matriculó en el Conservatorio, donde estudió canto con Saldoni hasta finales de 1847, así como piano, acompañamiento e italiano. Su maestro definió la voz de Encarnación como medio tiple acontraltada y “estando aún en las clases del Conservatorio, fue solicitada para ir a cantar al teatro de la Scala de Milán; pero no accedió a ello por no separarse de su familia, siendo muy sensible que por esta circunstancia dejara de hacer una brillante carrera teatral”.⁵⁵⁶ Encarnación fue una de las alumnas más destacadas del Conservatorio, participando en los principales conciertos organizados por dicho centro y siendo nombrada por Real Orden de 13-12-1847 maestra repetidora de las clases de canto, con el sueldo anual de 3.500 rs., aumentado el 24-1-1853 con 500 más. El 1 de enero de 1858 fue nombrada profesora de solfeo general, puesto que desempeñó hasta 1868 debido a las reformas efectuadas en el Conservatorio. Finalmente, el 24 de diciembre de 1878, Encarnación se reincorporó en su plaza de profesora de solfeo.⁵⁵⁷

⁵⁵⁵ Sobre Encarnación Lama y Ansótegui no hay entrada en el *DMEH*.

⁵⁵⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 217.

⁵⁵⁷ Datos obtenidos de Saldoni, vol. II, pp. 217-218.

Amalia Anglés [Mayer de Fortuny] (Badajoz, 3 de noviembre de 1827 – Stuttgart (Alemania), 1 de mayo de 1859).⁵⁵⁸ En 1839, comenzó los estudios de solfeo en el Conservatorio de Madrid y el 15 de marzo de 1842 se matriculó en la clase de canto con el maestro Valldemosa, donde permaneció hasta el 30 de octubre de 1852. Este maestro “dirigió a la joven Amalia con notable acierto, aprovechando cuidadosamente sus buenas facultades y felicísimas disposiciones para el arte en que mas tarde había de rayar a tanta altura”.⁵⁵⁹ Amalia Anglés siempre destacó por sus altas calificaciones como una de las discípulas mas aventajadas del Conservatorio, por lo que, a finales de 1847, fue nombrada profesora repetidora de las alumnas de canto de dicho centro y maestra de la reina Isabel II y de su hermana M^a Luisa, mientras que continuaba su formación vocal. A pesar de ser considerada una “notable profesora”, en 1852 dejó su puesto en el Conservatorio, y se consagró por completo a la carrera artística, especializándose en el repertorio *belcantista*. Amalia Anglés destacó por su depurada técnica italiana de canto, que le había transmitido su profesor Valldemosa, que a su vez había heredado del célebre maestro Bordogni. La Anglés actuó en los principales teatros europeos, cosechando grandes triunfos de crítica y público, desde sus primeras actuaciones. Debutó en Italia con *La Sonnambula* y sobre su intervención la prensa italiana no tuvo más que elogios:

En ella no hemos visto el temor, la incertidumbre de una principiante, pero sí a una artista cuyo buen método de canto, en esta época en que esto escasea tanto, nos admiró e hizo recordar como se cantaba antes en Italia. Su voz de soprano, aunque no de gran volumen, es tan sonora e igual que puede bastar para llenar cualquier teatro.

Maravillosa es su agilidad de garganta y facilidad para vencer las más graves dificultades; su modo de expresar, su pronunciación clara, su entonación perfecta, su emisión de voz y su sentimiento, la constituyen en una de las joyas de la escena italiana. Para dar una idea más exacta de la clase de habilidad de la Anglés, diremos que se parece mucho a la de la Tacani en sus buenos tiempos, a la Tacani que era el facsímile de la Pasta; igual es la voz de la Anglés, igual la

⁵⁵⁸ Sobre Amalia Anglés, véase Arturo Reverter, “Anglés Mayer de Fortuny, Amalia”, *DMEH*, vol. 1, pp. 466-467. En relación al día de su nacimiento, Gras y Elías, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*, Tomo I, p. 10, señala como fecha el 7 de noviembre y no el día 3.

⁵⁵⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 350.

persona, igual la escuela de canto; si bien se puede decir que estos dos ruseñores han salido del mismo nido. [...]

En la pobreza actual en que nos hallamos de buenos cantores, saboreamos con delicia el perfecto método de canto de la Anglés Fortuni. Nuestro público, que está acostumbrado ahora a oír gritar en la ópera, sabe apreciar lo que vale el modo de cantar de ésta, que no necesita gritar para hacerse aplaudir, como hace mucho tiempo no se aplaude a ningún cantor. La Anglés no hace gestos ni exageraciones; las pasiones que tiene que expresar, las expresa con el acento tierno de su bellissimo canto.⁵⁶⁰

Según Gras y Elías, el propio Rossini, tras escuchar cantar a la Anglés en Bolonia, exclamó “¡Por Dios! ¡Esto es cantar y no chillar! ¡Dacapo, alondra mía!”.⁵⁶¹ Amalia se consideró por sus contemporáneos una de las grandes sopranos españolas de la historia y así lo reseñó el literato Pedro Antonio de Alarcón en sus *Juicios Literarios y Artísticos*:

Nuestro suelo ha dado a Europa cantantes de primer orden. La Malibran, Paulina García, la Condesa de Fuentes, **Amalia Anglés**, Echevarría, Carrión, Belart, Rodas, Unanue, García y los que ahora no recordamos, nacieron en España, y muchos de ellos recorren hoy los primeros teatros del mundo.⁵⁶²

Tras los éxitos obtenidos en la Scala de Milán, Amalia Anglés audicionó en el Teatro de la Grande Ópera

en competencia con cinco artistas más el Rondó de *La Sonnambula*, en italiano, y la Cavatina de la *Lucia* en francés. En esta prueba, que tuvo lugar en presencia de una comisión compuesta del ministro de Estado, M. Fould, del conde Bacciochi, gran chambelán de la corte y director general de espectáculos, de los célebres compositores Auber y Meyerbeer [...], la señora Anglés, nuestra joven compatriota, ha sido preferida por unanimidad y escriturada por diez meses con cincuenta mil francos [...] lo que honra la escuela

⁵⁶⁰ Reseña periodística [datos sin especificar] citada en: J. Sánchez, “D. Francisco Frontera de Valldemosa”, *Escenas contemporáneas* (1859), pp. 105-108.

⁵⁶¹ Gras y Elías, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*, Tomo I, p. 10.

⁵⁶² Pedro Antonio de Alarcón, *Juicios Literarios y Artísticos* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999; ed. digital basada en la edición de Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900).

en que ha recibido su educación [...] guardando siempre un grato recuerdo para sus maestros y para el Conservatorio.⁵⁶³

Entre su repertorio destacaron óperas como: *Rigoletto*, *La Sonnambula*, *Poliutto*, *Lucia di Lammermoor* y *Giralda* de Canogni.

Amalia Ramírez [Ramírez Sánchez del Campo] (Jaén, 23 de mayo de 1836 – ?), tiple de ópera y zarzuela.⁵⁶⁴ Según Saldoni, comenzó los estudios musicales con su padre, que era músico aficionado y después ingresó en el Conservatorio madrileño, donde recibió lecciones de solfeo de Iradier y de canto, primero con Valldemosa y finalmente con Saldoni, con quien finalizó su formación como cantante.⁵⁶⁵

En 1852 se quedó vacante la plaza de maestra repetidora de canto en el Conservatorio que había ocupado Amalia Ángel, obteniéndola por oposición Amalia Ramírez “con unas actas tan brillantes que la colocaron ya en el primer puesto entre todas las alumnas del establecimiento. Como consecuencia de esto fue elegida para cantar una pieza sólo en el concierto de inauguración del salón teatro del nuevo Conservatorio”.⁵⁶⁶ Sin embargo, decidió abandonar la enseñanza para volcarse en su carrera artística, cantando ópera y zarzuela y actuando en los teatros más importantes de España, Italia, Francia y América. Durante sus primeros años, Amalia Ramírez fue conocida en España como, “la perla” del Conservatorio, de las cantantes y de la zarzuela, por interpretar con especial gracia nuestro género lírico.⁵⁶⁷ Considerada como una *primera dama tiple* en los principales teatros, Amalia tomó parte en la representación de numerosas zarzuelas como: *El dominó azul* y *El grumete* de Arrieta, *Aventura de un cantante* y *Mis dos mujeres* de Barbieri, *Catalina* de Gaztambide y *La colegiala* de Juan Molberg, entre otras (véase Figura III.70).

⁵⁶³ “La Esperanza” (18 de noviembre), reseña citada en: J. Sánchez, “D. Francisco Frontera de Valldemosa”, *Escenas contemporáneas*, pp. 109-110.

⁵⁶⁴ Sobre Amalia Ramírez, véase Arturo Reverter, “Ramírez Sánchez del Campo, Amalia”, *DMEH*, vol. 9, p. 31.

⁵⁶⁵ Datos obtenidos de Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 448-453.

⁵⁶⁶ Barbieri, *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*, [MSS. 14.059¹⁸], p. 394.

⁵⁶⁷ [Sin autor], *La Iberia*, VII/1830 (10 de julio de 1860), Sección teatros, p. 3: “La Ramírez. Ha llegado a esta corte, procedente de La Habana, la simpática y popular Amalia Ramírez, conocida por la *perlita de la zarzuela*”.

Figura III.70. Retrato de Amalia Ramírez, representación de la zarzuela *La colegiala* (1857) de Juan Molberg (Biblioteca Nacional).



Parece ser, tal y como relataba Barbieri, que su carácter orgulloso suscitó una situación problemática en la formación de la compañía artística del Teatro de la Zarzuela:

Esta señorita, a quien nosotros habíamos sacado del Conservatorio y colocado en un lugar preferente en nuestro teatro había logrado ganarse las simpatías del público, más bien que con su canto, con sus monaditas y la gracia de sus pocos años; esto la infautó hasta el punto de creerse una notabilidad y como al mismo tiempo se hallaba rodeada de aduladores que la pretendían como amante, desarrolló un orgullo tan grande como estúpido, orgullo a que daban lugar particularmente su madre y un cierto novio que la niña tenía y que aparentaba ser rico con los regalos que le hacía; esto, unido al odio que dicha Ramírez y la Adelaida Latorre se profesaban, fue causa de que a pesar de estar comprometida (con escritura) la Ramírez con nosotros por un año más, ésta nos comunicara que como iba a casarse no continuaba en el teatro.⁵⁶⁸

Tras estar siete años retirada de la escena, viajó a París y después a Milán, donde “la escrituraron como *primera tiple* absoluta en el Teatro Cárcano, haciendo su primera salida el día 17 de enero de 1870 con la ópera *Rigoletto*, acompañada por el barítono

⁵⁶⁸ Francisco Asenjo Barbieri, *Crónica de la Lírica Española y Fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863 (manuscritos 14.077-14.079)* ed. crítica, estudio preliminar, notas y relación de estrenos de Emilio Casares Rodicio (Madrid: ICCMU, 2006), p. 158.

Corsi y el célebre tenor D'Avanzo”.⁵⁶⁹ Según afirma Saldoni, durante su estancia en Italia, Amalia Ramírez se apellidó artísticamente “Roldán”.

Saldoni felicitó a su alumna por decidirse a abandonar la zarzuela para dedicarse a la ópera, “y ojalá los hubiera llevado a cabo [sus consejos] cuando la decíamos, días antes de firmar la primera escritura para la zarzuela: *Tu puesto es la ópera y debes ir a Italia*. Si tal hubiese hecho, los resultados hubieran sido aún mayores en gloria y provecho”.⁵⁷⁰

Lázaro María Puig y Salazar [Marqués de Gáuna],⁵⁷¹ primer tenor de ópera, era conocido artísticamente con el nombre de “Flavio”, que adoptó probablemente de la ópera *Norma* de Bellini (véase Figura III.71).⁵⁷²

Figura III.71. Retrato de Lázaro M^a Puig (Biblioteca Nacional).⁵⁷³



⁵⁶⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 452.

⁵⁷⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 453.

⁵⁷¹ Sobre Lázaro María Puig no hay entrada en el *DMEH*. Los datos biográficos y artísticos sobre Lázaro M^a Puig son escasos. Para reconstruir su biografía he recurrido principalmente a tres fuentes: *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación* (1892), Carta con fecha 17 de enero de 1876 enviada por Lázaro M^a Puig a su discípulo Julián Gayarre [citada por Florentino Hernández Girbal, *Julián Gayarre. El tenor de la voz de ángel* (Madrid: Ediciones Lira, 1970), pp. 315-316] y Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*.

⁵⁷² En la historia de la ópera se ha empleado el nombre de Flavio con relativa frecuencia. Alessandro Scarlatti (1660-1725) estrenó en 1696 su ópera *Il Flavio Cuniberto* y Georg Friedrich Händel (1685-1759) estrenó en 1723 *Flavio re de Longobardi*. También encontramos personajes de óperas con el nombre de Flavio, como en *Il Potestà di Colognole* de Jacopo Melani (1623-1676), en *Rodelinda* de Händel y en *Norma* de Bellini, donde Flavio es un tenor secundario.

⁵⁷³ Retrato realizado por Cosme Algarra (1816-1898). Texto de pie de foto: “Dn. Lázaro M.^a Puig Marques de Gauna conocido como artista con el nombre de Flavio, su apasionado amigo C. Algarra”.

Puig estudió en el Conservatorio de París, donde obtuvo el Primer Premio de Canto, siendo sus maestros el mítico tenor Giovanni Battista Rubini y el famoso maestro Francesco Lamperti. Por tanto, Puig, se formó vocalmente en la más rigurosa tradición italiana de *belcanto*. A su vuelta a España, “Flavio” se instaló en Madrid y actuó en las temporadas de 1838 y 1845 en el Teatro de la Cruz, interpretando este último año los papeles protagonistas de *La Sonnambula* de Bellini y la *Lucia* de Donizetti. Fue primer tenor en las representaciones de los Palacios Reales y de la Real Cámara de la reina Isabel II, así como de los principales teatros de Europa. Lázaro M^a Puig adquirió una gran fama internacional como cantante, siendo considerado uno de los grandes tenores españoles de la primera mitad del siglo XIX, como se deduce de las siguientes palabras de Peña y Goñi: “Unánue, Carrión, Puig (hoy marqués de Gauna), Ojeda, Palma y Sentiel, tuvieron en aquel tiempo nombre distinguido en general”.⁵⁷⁴ La crítica lo destacó por “sus brillantes dotes, su escogida y moderna escuela de canto, su sensibilidad y talento músico”.⁵⁷⁵

En una carta que envió Puig a su discípulo Julián Gayarre el 17 de enero de 1876, para felicitarle por los éxitos que había obtenido con la representación de *La Favorita* en la Scala de Milán unos días antes (2-1-1876), el propio maestro habla de su formación vocal y de su pasado como cantante.

El espléndido triunfo que acaba usted de obtener no sólo me ha causado la más grata emoción, como amigo y profesor, sino que ha hecho latir también mi ardiente corazón de artista, pues involuntariamente me ha hecho evocar el recuerdo de mis años juveniles en los que yo también alcancé el más completo galardón a mis estudios y honré el nombre de mi divino maestro, el gran Rubini, de inolvidable memoria. De su enseñanza sin par y de la de ese insigne maestro Lamperti, formé el conjunto de mis convicciones en el arte, que ha sido la primera y más duradera ilusión de mi vida, ya tan desilusionada en todos los terrenos. Pero este grato suceso ha rejuvenecido mi corazón y me ha hecho recordar, tal vez por la última de mi existencia, mis tiempos en Londres, París, Nápoles, Lisboa, Madrid, Bruselas, Barcelona, etc.

...Si tiene usted posibilidad y gusto en ello, le agradecería viese a mi querido maestro Lamperti (Francesco), hoy Cavaliere, se informase de su salud, le diese un cordial abrazo

⁵⁷⁴ Peña y Goñi, *La ópera española*, p. 281.

⁵⁷⁵ La Mosca [pseudónimo sin identificar], *El Fénix*, n° 40 (6 de julio de 1845), p. 198.

de mi parte, y le dijese que es usted alumno mío *diletissimo*, y por consiguiente, algo suyo, y finalmente, que sigo profesándole tierna amistad e inextinguible gratitud...

Su apasionado profesor y amigo de corazón

Lázaro M^a Puig.⁵⁷⁶

Lázaro M^a Puig contrajo matrimonio con la marquesa de Gauna, ostentando también él dicho título. Su prestigio profesional se vio recompensado con las siguientes distinciones: Comendador de número de la Orden americana de Isabel la Católica, Caballero de la Orden de Cristo de Portugal y Caballero de la Real y distinguida Orden de Carlos III.

Lázaro M^a Puig fue nombrado maestro de canto del Conservatorio de Madrid el 1 de enero de 1858. Y según una *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid* realizada en 1892, en esa fecha, Lázaro M^a Puig aún aparecía en el listado de profesorado activo en el centro. Por tanto, su fecha de defunción debió de ser posterior a 1892.⁵⁷⁷ Sus grandes dotes como maestro se ven reflejadas en los alumnos destacados a los que enseñó el arte del canto, así como el cariño con el que, por ejemplo, Julián Gayarre hablaba de él. Como viene sucediendo con los demás maestros, resulta prácticamente imposible reproducir los nombres de todos los que estudiaron canto con Lázaro M^a Puig, sin embargo, entre sus discípulos sobresalieron: Srta. Aponte, Sr. Ayuda, León Bárcena y Navarret, Srta. Boffill, Amalia Bremón y Cabello, Luís Fajarnés Visconti, Srta. Fernández Peco, la famosa soprano coloratura María Galvany, Sr. García Noguerol, el legendario tenor Julián Gayarre, Antonia Hierro, Antonio Huerta y Prida, el tratadista y profesor de canto Benigno Llana, Bibiana Pérez, Sr. Pérez (D.J.), Petra Ruano y Bonifacia Villagran y Gil San.⁵⁷⁸

La popularidad de Puig como cantante fue tal que en julio de 1845 el semanario valenciano *El Fénix* publicó una poesía dedicada a este “sublime artista español”, firmada por P. G. Cadena.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Hernández Girbal, *Julián Gayarre*, pp. 315-316.

⁵⁷⁷ *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, p. 323.

⁵⁷⁸ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Lázaro María Puig en vol. II, Apéndice 4, [14].

⁵⁷⁹ Probablemente se trate del literato valenciano XIX Peregrín García Cadena (1823-1882), crítico de teatros de *La Ilustración Española y Americana* y autor de: *Historias para todos* (Madrid: Guía del bello sexo, 1873) y *Obras literarias selectas: Leyendas, novelas poesías* (Valencia: [Domenech y C^a], 1883).

Joyel precioso de la patria mía,
Genio sublime y de pasión fecundo;
Tú cuya gloria llegará algún día
Al último confín del ancho mundo:
España la celeste melodía
Al apurar de tu cantar profundo
Te aclamará con gritos de alegría
El genio entre sus hijos sin segundo:
Y las ninfas del Turia en su corriente
Al escuchar la magia poderosa
De tu canción sublime y elocuente,
Tu sien ornando de jazmín y rosa,
Publicarán con melodioso labio;
Honor al gran cantor, honor a Flavio!⁵⁸⁰

Miguel Galiana y Folqués (Onteniente [Valencia], 1 de noviembre de 1814-Onteniente, 3 de agosto de 1880),⁵⁸¹ profesor y compositor valenciano que inició sus estudios de música con José Mir y Baquero, maestro de capilla de la parroquia de Santa María de Onteniente. Entre 1836 y 1839, Miguel Galiana desempeñó el puesto de organista de dicha parroquia, instalándose después en Valencia como maestro de coros y al cémbalo de las compañías de ópera italiana que actuaban en el Teatro Principal.

En 1850 llegó a Madrid, donde encontró la protección de José María de Reart, quien

Le dio a conocer en las principales reuniones de la corte como excelente maestro de canto y notable acompañante; así es que en 1859 estaba ya como maestro supernumerario de canto del Conservatorio de música. Después, por nombramiento de Real orden de 14 de diciembre de 1857 y 28 de marzo de 1858, fue nombrado profesor supernumerario de armonía y acompañamiento del mismo establecimiento; [...] y finalmente, en 3 de abril de 1861 obtuvo la plaza de catedrático numerario de armonía elemental y superior.⁵⁸²

⁵⁸⁰ P. G. Cadena, “Poesías. Al sublime artista español D. Lázaro Puig”, *El Fénix*, nº 40 (6 de julio de 1845), p. 197.

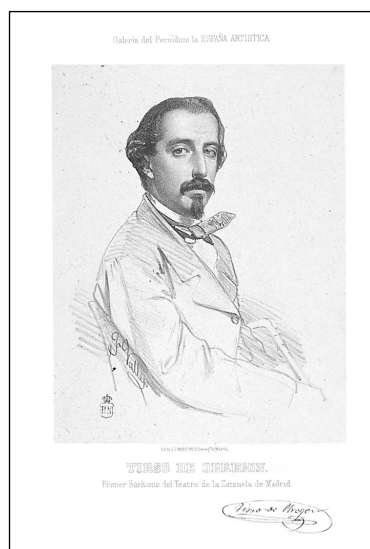
⁵⁸¹ Sobre Miguel Galiana, véase Emilio Casares Rodicio “Galiana Folqués, Miguel”, *DMEH*, vol. 5, p. 327.

⁵⁸² Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 290.

En 1858 se publicó en Madrid su *Prontuario musical teórico-musical: dispuesto en forma de diálogo*, del que salieron varias ediciones.⁵⁸³ Contrajo matrimonio con la profesora de canto Purificación Armengol y falleció en Onteniente el 3 de agosto de 1880.

Tirso de Obregón y Pierrat (Molina de Aragón [Guadalajara], 28 de enero de 1832 – Molina de Aragón, 17 de marzo de 1889); véase Figura III.72.⁵⁸⁴ En 1852 ingresó como alumno en el Conservatorio, estudiando canto con el maestro Valldemosa y declamación con José García Luna. Se especializó en el género de zarzuela, desempeñando en los principales teatros de España los roles de primer barítono. El 16 de octubre de 1866 fue nombrado profesor de Declamación Lírica del Conservatorio de Madrid y en 1867 Maestro y director de la sección lírico-dramática. Tirso Obregón cesó en su puesto del Conservatorio el 13 de diciembre de 1868 por motivos de reforma en el centro.

Figura III.72. Retrato de Tirso de Obregón, primer barítono del Teatro de la Zarzuela de Madrid (Biblioteca Nacional).



Sobre sus características vocales, resulta bastante descriptiva e implacable una extensa crítica de *La Gaceta Musical* publicada en 1860:

⁵⁸³ Miguel Galiana, *Prontuario musical teórico-musical: dispuesto en forma de diálogo* (Madrid: UME, 1858).

⁵⁸⁴ Sobre Tirso de Obregón, véase Emilio Casares Rodicio “Obregón Pierrot, Tirso de”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. II, pp. 362-363.

Su voz es de bajo cantante, de mediana calidad, con la extensión de su cuerda afinada, igual, robusta, fuerte y nerviosa.

Su figura buena; con talento y corazón de artista.

Emite bien la voz, aunque abusa del timbre claro en los agudos, cosa que no le perjudica porque su voz es *parda* por naturaleza.

Pronuncia las palabras con claridad y está bien en escena. Frasea bien y matiza lo mejor que puede.

Su voz es algo bronca, dura y velada. Se abandona y descompone a veces por su impetuosidad y vehemencia naturales.

Vibra con exceso los sonidos, por lo que con frecuencia salen temblones, tanto que a veces parece un trino mal batido. No siempre ataca con exactitud los sonidos; respira con frecuencia, cortando la palabra y aún suprimiendo sílabas, vicio que da idea de cansancio.

Abusa de las cadencias exagerando el portamento. Cuando esfuerza un sonido suele cambiar la vocal con la que toma, cuando es *e*, *i* o bien *u*, pero no con las otras dos, aunque en éstas empieza con un sonido de timbre oscuro y lo pasa después al claro sin disimularlo, como debiera.

Dramatiza casi todo lo que interpreta cantando, cayendo en monotonía. Para dar colorido usa sólo de dos grados de intensidad: el fortísimo y el pianísimo, con lo que su canto apenas tiene tintas medias que hagan avalorar los otros matices que son fatigantes por el abuso.

Siendo bajo en realidad, se empeñó en cantar de barítono por brillar más en la zarzuela; pues el bajo tiene papeles de poco lucimiento personal (la figura, la elegancia, sin disfraz de viejo) y porque es un gran declamador de versos; de modo que aún en este género sería un gran actor.⁵⁸⁵

Sin embargo, no siempre recibió críticas tan severas, pues fue considerado un gran barítono de ópera y zarzuela. Aquejado de trastornos mentales, Tirso de Obregón falleció en su tierra natal el 17 de marzo de 1889.

Destacó en el repertorio de zarzuela con obras como: *El dominó azul* y *Marina* de Arrieta, *El hijo del regimiento*, *Beltrán el aventurero* y *El molinero de Subiza* de Oudrid, *El juramento* de Gaztambide, *El robo de las Sabinas*, *Entre mi mujer y el negro* de Barbieri, entre otras.

⁵⁸⁵ *La Gaceta Musical* (1860) [no se especifican otros datos], citada en: Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, p. 599.

Baldomero Escobar (¿-?).⁵⁸⁶ Compositor del que Saldoni afirma “el 8 de enero de 1870 fue nombrado profesor auxiliar de canto, con el haber de mil pesetas anuales”.⁵⁸⁷ En 18, en el periódico *La Iberia* se anunciaba como profesor de piano “da lecciones en su casa y a domicilio a precios convencionales”.⁵⁸⁸

José Mirall (Barcelona, ¿-?).⁵⁸⁹ Bajo de ópera que cantó en los principales teatros madrileños como los de la Cruz y del Príncipe durante las temporadas 1840 a 1842, en el Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1841, el del Circo en 1846-47 y 1850 y en el Teatro Real en 1870-71. Las óperas que interpretó fueron: *Beatrice di Tenda* de Bellini, *Lucia di Lammermoor*, *Anna Bolena*, *Maria di Rudenz*, *Alina*, *Regina di Golconda*, *L'elixir d'amore*, *Lucrezia Borgia* y *La Favorita* de Donizetti, *La Cenerentola* de Rossini, *Il Giuramento* y *Elena da Feltre* de Mercadante, *La Congiura di Venezia* de Ventura Sánchez Lamadrid, *Il Templario* de Nicolaj, *Il Solitario* de Eslava, *Attila*, *Ernani* y *Nabucco* de Verdi. A pesar de estas actuaciones, Mirall, según escribió Pí y Margall pareció no sobresalir especialmente por sus cualidades vocales, pues en él “las prendas físicas superaban a los méritos artísticos”.⁵⁹⁰ Tras dejar a un lado su carrera artística, José Mirall fue nombrado profesor de Declamación Lírica del Conservatorio de Madrid el 26 de enero de 1888, en sustitución de Jorge Ronconi “cuyo estado de salud, por desgracia, no le permite desempeñar en la actualidad su cátedra con la asiduidad y celo que él desearía”.⁵⁹¹

Mirall cesó en su plaza del Conservatorio el 1 de enero de 1890. Se le atribuyó una relación con la reina Isabel II, aunque como afirmaba el escritor Vicente Blasco Ibáñez se pasaron por alto “las relaciones de Isabel (que entonces parecía muy

⁵⁸⁶ Sobre Baldomero Escobar no hay entrada en el *DMEH*.

⁵⁸⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 88.

⁵⁸⁸ *La Iberia*, IX/2428 (24-06-1862) p. 4.

⁵⁸⁹ Sobre José Mirall no hay entrada en el *DMEH*. Se desconoce el lugar de nacimiento de José Mirall, pero en el periódico editado en Barcelona *El constitucional*, n 372 (29- 6-1840), p. 2, se le cita como “paisano”.

⁵⁹⁰ Francisco Pí y Margall, *Historia de España en el siglo XIX: Sucesos políticos, económicos, sociales y artísticos, acaecidos durante el mismo, detallada narración de sus acontecimientos y extenso juicio crítico de sus hombres* (Barcelona: M. Seguí, 1902), p. 658.

⁵⁹¹ *La Iberia*, XXX/8414 (14-11-1883), p. 3.

entusiasmada por la música) con el cantante del Circo, D. José Mirall, hombre de hermosa figura y que al poco tiempo fue desterrado por orden de Narváez”.⁵⁹²

José Carrión (¿ – 1892).⁵⁹³ Estudió canto con su padre el tenor Manuel Carrión en la Escuela de Canto que éste había fundado en Milán. Se especializó en el repertorio operístico, siendo primer tenor en “los teatros de Milán, San Carlos de Nápoles, Her Majesty de Londres y muchos otros durante quince años de carrera. Miembro de diferentes sociedades musicales”.⁵⁹⁴ El 28 de octubre de 1890 fue nombrado profesor interino de Declamación Lírica del Conservatorio de Madrid, desempeñando su labor hasta 1892, año de su muerte.

Carolina Casanova [de Cepeda] (Ferrol, [A Coruña], 1846 – Madrid, 1910).⁵⁹⁵ Tras estudiar solfeo, a los quince años debutó en el Teatro de la Zarzuela, convirtiéndose en una afamada soprano dramática. Sin embargo, consciente de sus carencias técnicas fue instruida en el canto por su esposo el compositor Luís Rodríguez de Cepeda (de quien tomó el apellido como nombre artístico), que había estudiado canto en el Conservatorio con Piermarini, adquiriendo una “correctísima escuela de canto, por más que adoleciera de alguna frialdad en las situaciones dramáticas y apasionadas”.⁵⁹⁶ Según consta en su currículum “ocupó siempre el primer lugar como soprano-dramática en los teatros Imperial de San Petersburgo, San Carlos de Nápoles, Covent-Garden de Londres, Real de Madrid, San Carlos de Lisboa y en los teatros italianos de París, Milán, Moscú, Barcelona, Varsovia, etc.”.⁵⁹⁷ También realizó giras por varias ciudades sudamericanas como Buenos Aires, Brasil y Lima. Saldoni se refirió a ella como “*prima donna* en los principales teatros de España y del extranjero”.⁵⁹⁸ Compartió cartel con los

⁵⁹² Vicente Blasco Ibáñez, *Historia de la Revolución Española, desde la guerra de la independencia a la Restauración de Sagunto 1808-1874* (Barcelona: La Enciclopedia Democrática, 1892), p. 120.

⁵⁹³ Sobre José Carrión no hay entrada en el *DMEH*.

⁵⁹⁴ *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, p. 324.

⁵⁹⁵ Sobre Carolina Casanova, véase Andrés Ruiz Tarazona, “Cepeda, Carolina de [Carolina Casanova]”, *DMEH*, vol. 3, pp. 480-481.

⁵⁹⁶ [Sin autor] “Cepeda, Carolina (Casanova de)”, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo 12, p. 1125.

⁵⁹⁷ *Memoria de la Escuela Nacional de Música y Declamación*, p. 324.

⁵⁹⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 58.

grandes cantantes del momento, como los tenores Gayarre, en el Teatro Real y Angelo Masini (1844-1926) en el Liceo de Barcelona. La Cepeda cantó en el Teatro Real en la temporada 1872-73 *Norma* de Bellini, *La Traviata* de Verdi y *Ruy Blas* de Filippo Marchetti (1831-1902), en todas ellas con mala crítica. Carolina Casanova fue una gran intérprete de las óperas de Bellini, Donizetti, Meyerbeer y Verdi, sobresaliendo con obras como *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Les Huguenots*, *L'Africaine* y *Le Prophète* de Meyerbeer, *Aida* de Verdi y *Fausto* de Gounod. Además estrenó obras que habían sido escritas específicamente para ella y era socia de honor de varias sociedades lírico-musicales y de socorros.

Carolina Casanova decidió dedicarse a la docencia del canto dejando a un lado la carrera artística. El 14 de julio de 1891 fue nombrada profesora interina de canto del Conservatorio de Madrid y al año siguiente fue profesora numeraria. El maestro de canto y crítico sevillano Ramiro de la Puente y González-Nandín, más conocido como Marqués de Alta-Vila (1845-1909) realizó una breve semblanza biográfica de Carolina Cepeda que resulta especialmente interesante para apreciar el alcance que tuvo como profesora de canto y lo infravalorada que estaba, en opinión del autor:

En el Conservatorio de Música de Madrid tenemos, por fortuna, hace años a esta gran artista, que compartió con las celebridades del siglo pasado tantos laureles y tantos triunfos.

Dedicada a la enseñanza y sacando muy buenos resultados en ella, la célebre soprano dramática vive modestamente, sin que el trabajo continuo logre rendir su vigorosa naturaleza. Ella trabajó con gloria en los principales teatros del mundo en esa misma época de la Sass, la Nilsson, la Patti, la Krauss, la Pascua, etc., etc., y con artistas como Massini, Gayarre, Nicolini, Laurel, Fauré (que ha sido para mi gusto el Ronconi francés), Napoleón Berger y tantas otras estrellas del arte lírico italiano, en el cual Carolina es una competencia indiscutible. Si; porque a su mérito propio, al empleo que ella supo hacer de sus hermosas facultades y la práctica personal que tiene en el arte, hay que agregar la mucha que adquirió como profesora; en sus discípulos se ve bien pronto el gusto con que están dirigidos, la solidez de su educación artística y el caché especial que sabe dar el artista que tiene criterio propio, inteligencia y escuela, cuando se trata de dar ejemplo y dirección a gente joven. Carolina Cepeda se equivocó al fijar su residencia en Madrid; aquí no hay aficiones artísticas (hoy por hoy), no hay discípulos y no es pagado en España el trabajo del verdadero maestro de

Canto, [...]. Si tan insigne maestra se hubiera establecido en el extranjero, estaría llena de fortuna y de satisfacciones, que dudo mucho reciba en la clase que en el Conservatorio desempeña con tanto acierto. Pero si la Cepeda se equivocó en sus intereses, nuestro Conservatorio salió ganancioso de tenerla en su Claustro y nuestra juventud artística tiene a su alcance un modelo cuyos consejos y lecciones debe tomar con todo interés.⁵⁹⁹

No existen muchos datos sobre los discípulos de Carolina Casanova, no obstante en los programas de conciertos organizados en el Conservatorio he podido localizar los nombres de los siguientes alumnos: Srta. Rodríguez, Sr. Abad y Srta. Allely.

Adela Cristóbal y Portas (Madrid, ?).⁶⁰⁰ Según Saldoni, esta cantante y maestra de canto, comenzó los estudios de canto en octubre de 1870 con el maestro José Inzenga en el Conservatorio de Madrid, logrando el primer premio de canto en los concursos públicos celebrados en junio de 1872. En 1893 fue nombrada profesora honoraria de canto del conservatorio madrileño.⁶⁰¹

Antonio A. Moragas Llombart (1842–1908).⁶⁰² No existen muchas noticias biográficas sobre él. Gracias a una reseña publicada en la sección en 1864 en la sección “Gacetillas” del periódico *El Lloyd Español* se sabe que había nacido en Barcelona y había logrado sus primeros triunfos en Italia:

Nuestro querido amigo y paisano, el joven barítono D. Antonio Moragas, que hace apenas un año salió de esta capital para terminar sus estudios en Italia, está al presente siendo objeto de los más entusiastas aplausos en el teatro de Pinerolo, cerca de Turín, habiendo merecido igual lisonjera acogida en todos los puntos donde ha cantado, desde su debut en Alejandría. Felicitamos al Sr. Moragas, por el bello porvenir que se está labrando en la carrera del arte.⁶⁰³

⁵⁹⁹ Alta-Villa, *Método completo de canto*, p. 115.

⁶⁰⁰ Sobre Adela Cristóbal no hay entrada en el *DMEH*.

⁶⁰¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 74.

⁶⁰² Sobre Antonio Moragas no hay entrada en el *DMEH*.

⁶⁰³ *El Lloyd Español*, IV/1209 (17-8-1864), p. 2

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.⁶⁰⁴

Varios profesores de canto presentaron sus instancias, entre ellos el Marqués de Alta-Villa, sin embargo, la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes “declaró el 30 de enero [de 1893] que la elección debe recaer sobre Don Antonio Moragas Llombart por su larga carrera teatral como cantante de óperas italianas y actor dramático”.⁶⁰⁵ Sin menospreciar los méritos de Antonio Moragas, es evidente que la recomendación de Pedrell unida al informe favorable de la Academia sutió efecto, pues fue nombrado profesor numerario de canto en 1893.

Además de los maestros de canto del Conservatorio estudiados en este capítulo, es probable que algunos alumnos que destacaran por su brillante expediente y por sus cualidades vocales fueran eventualmente contratados como profesores repetidores o profesores auxiliares de canto. En el Conservatorio se distinguía entre profesor de solfeo en general y profesor de solfeo “aplicado al canto” o “para el canto”. Los profesores de solfeo aplicado al canto solían tener una amplia formación vocal, que les permitía trabajar con voces educadas en la lírica y cuyo objetivo era dedicarse a la carrera artística. Entre los profesores que impartían solfeo para el canto se encuentran:

Juan Gil (¿-Madrid, 1883).⁶⁰⁶ En 1883, fecha de su fallecimiento, la revista *Escenas contemporáneas* publicó como homenaje una breve semblanza biográfica del

⁶⁰⁴ Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.011³⁻²], p. 866.

⁶⁰⁵ Subirá, *La música en la Academia*, p. 104.

⁶⁰⁶ Sobre Juan Gil, véase María Sanhuesa Fonseca “Gil, Juan”, *DMEH*, vol. 5, pp. 603-604.

maestro Juan Gil.⁶⁰⁷ En 1830, ingresó en el Conservatorio donde estudió canto con Saldoni y “notando Piermarini los grandes adelantos de tan aventajado discípulo, nombróle” el 1 de enero de 1852 profesor de solfeo aplicado al canto, plaza que ocupó hasta su jubilación en de 1882.⁶⁰⁸ Publicó junto al profesor Justo Moré (¿-1887) un *Método de Solfeo* que fue adoptado como texto oficial para las clases del Conservatorio.⁶⁰⁹ Fue considerado “un hombre de grandes conocimientos en su arte y a su clase [habían] asistido muchos de los que son hoy eminentes maestros”.⁶¹⁰

Juan Pablo Hijosa y Ballesteros (Los Hinojosos [Cuenca], 28 de junio de 1819 – Madrid, 5 de mayo de 1884).⁶¹¹ Tenor. Cursó los estudios de canto en el Conservatorio de Madrid con Saldoni, desde el día 1 de enero de 1839 al 22 de octubre de 1847 “y a los tres años de tenerlo de alumno, ya tomó parte como primer tenor en todas las funciones que se daban en el expresado establecimiento”.⁶¹² Fue al mismo tiempo alumno de canto y profesor de solfeo del Conservatorio, obteniendo el 11 de diciembre de 1852 la plaza de profesor de solfeo para el canto, cesando en este puesto el 5 de mayo de 1884 por fallecimiento. Hijosa desempeñó el puesto de maestro de canto del infante Francisco de Paula, que también había estudiado con Lidón y Valldemosa. Según Saldoni “su buena voz de bajo profundo, su excelente escuela de canto, juntamente con su entusiasmo por él” hicieron del infante Francisco de Paula uno de los grandes aficionados de su época.⁶¹³ Hijosa también impartió clases de canto a “varias señoritas aficionadas, entre las cuales cuenta discípulas muy aventajadas”.⁶¹⁴

⁶⁰⁷ [Sin autor] “Juan Gil”, *Escenas contemporáneas. Revista bibliográfica* I/III (Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1883), p. 106.

⁶⁰⁸ [Sin autor] “Juan Gil”, *Escenas contemporáneas*, p. 106.

⁶⁰⁹ Justo Moré y Juan Gil, *Método completo de solfeo: adoptado como texto en la Escuela Nacional de Música* (Madrid: M. Salazar, ca. 1870).

⁶¹⁰ [Sin autor] “Juan Gil”, *Escenas contemporáneas*, p. 106.

⁶¹¹ Sobre Juan Pablo Hijosa no hay entrada en el *DMEH*.

⁶¹² Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 581.

⁶¹³ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 85.

⁶¹⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 582.

Laura Romea y Parra (Madrid, 16 de abril de 1848 -?).⁶¹⁵ Ingresó como alumna de canto de José Inzenga en el Conservatorio de Madrid en octubre de 1877 y en septiembre de 1878 ganó el primer premio en los concursos públicos de canto y de armonía organizados en dicho centro.⁶¹⁶ El 28 de julio de 1881 fue nombrada profesora auxiliar del solfeo para el canto.

Todos estos maestros forjaron la historia de la enseñanza del canto en el Conservatorio de Madrid aportando con mayor o menor repercusión sus conocimientos sobre diversas materias que completaban la formación de los cantantes.

1.5. Los métodos extranjeros de canto vinculados al Conservatorio de Madrid: la influencia de la escuela italiana

Desde la creación del Conservatorio de Madrid, “lo italiano” siempre fue un punto de referencia importante y un modelo a seguir tanto en la organización del centro, como en la enseñanza del canto. La contratación de profesores italianos de canto, especialmente en los primeros años de funcionamiento del conservatorio, y la recomendación como material pedagógico de métodos vocales escritos por prestigiosos cantantes y maestros italianos, no hacía más que constatar la influencia de la tradicional escuela lírica italiana en la enseñanza española del canto a lo largo de todo el siglo XIX.

Algunos maestros españoles de canto del conservatorio madrileño, como Baltasar Saldoni y Justo Blasco, empleaban sus propios métodos vocales como textos de referencia en sus clases. No obstante, la mayoría de los profesores del conservatorio en sus aulas recurrían a textos y vocalizaciones escritas por cantantes y maestros extranjeros de canto de renombre internacional, que solían combinar con ejercicios vocales propios o aprendidos de sus maestros. Estos textos pedagógicos extranjeros vinculados durante el siglo XIX al Conservatorio de Madrid consistían básicamente en métodos teórico-prácticos de canto, *vocalizzi* y *solffeggi* y se pueden agrupar en dos bloques: 1) Métodos de canto adoptados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid; 2) Métodos de canto que, aunque no se acogieron como textos oficiales, gozaron de gran popularidad en

⁶¹⁵ Sobre Laura Romea no hay entrada en el *DMEH*.

⁶¹⁶ Datos obtenidos de Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 279-280.

España y se conservan en la actualidad en el Fondo antiguo de la Biblioteca del RCSM de Madrid.

Estas obras destinadas al aprendizaje del canto fueron muy demandadas en el siglo XIX, por lo que eran frecuentes las referencias a métodos vocales en la prensa especializada. Por ejemplo, en 1855, la *Gaceta Musical* de Madrid anunciaba la venta de Métodos de Canto que se podían adquirir en el Establecimiento de Mariano Martín Salazar, así como su precio en reales (véase Figura III.73):

Figura III.73. Anuncio de Métodos de Canto en la *Gaceta Musical* de Madrid (1855)⁶¹⁷

OBRAS EN VENTA	
<small>PERTENECIENTES AL ESTABLECIMIENTO</small>	
DE MARTIN SALAZAR,	
calle de Esparteros, n.º 3.	
TRATADO DE ARMONIA.	
<small>por</small>	
D. INDALECIO SORIANO FUERTES.	
<small>Habiendo adquirido la propiedad de este método, que tantas suscripciones obtuvo en España, se ha hecho una nueva edición que se arreglara al precio de 100 rs.; menos de la tercera parte que costaba anteriormente.</small>	
MÉTODOS DE CANTO.	
	<i>Rs. vn.</i>
De la union artístico-musical.	70
De Cinti-Damocles	75
De Y. Colla	54
De Lablache	50
De Piermarini	120
De Garcia, primera y segunda parte.	105
BORDOGNI.	
12 Vocalizaciones para mezzo soprano.	46
12 Idem nuevas idem idem.	35
12 Idem idem para tiple.	36
24 Idem idem para tiple y voz.	54
24 Idem idem para todas las voces.	30
24 Idem idem muy fáciles.	60
CARULLI.	
15 Vocalizaciones á dos voces.	60
GARAUDE.	
12 Idem idem de tiple.	40
LABLACHE.	
28 Ejercicios para voz de bajo.	54
DONZELLI.	
Ejercicios diarios para baritono ó mezzo soprano.	14
PAPA.	
12 Vocalizaciones para tiple.	30
NAVA.	
12 Idem para tenor y bajo.	54

1.5.1. Métodos extranjeros de canto adoptados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid

A mediados del siglo XIX, la directiva del conservatorio, con el asesoramiento de los profesores de canto del centro, estableció como textos oficiales los métodos y *vocalizzi* escritos por los acreditados maestros Manuel Patricio García, Giulio Marco Bordogni (1789-1856), Gilbert Louis Duprez (1806-1896), Luigi Lablache (1794-1858),

⁶¹⁷ *Gaceta musical de Madrid*, I/11 (4-15-1855), p. 88.

Francesco Piermarini, Pasquale Bona (1808-1878) y Luigi Bordese (1815-1886).⁶¹⁸ Los tratadistas citados eran en su mayoría italianos, a excepción del maestro francés Duprez. Manuel García era el único profesor español que se incluía en dicha relación, aunque hay que tener presente que en realidad él desarrolló su labor como docente del canto en París y Londres. Además, su famoso tratado *École de García: Traité complet de l'art du chant* (primera parte, 1840; primera y segunda parte, 1847) se publicó originalmente en francés, años más tarde fue traducido al italiano y hubo que esperar a 1956 para poder ver la edición en español.⁶¹⁹ El hecho de que la totalidad de los tratados recomendados por el Conservatorio de Madrid fuesen extranjeros era bastante significativo, pues era una manera de reconocer explícitamente la falta de textos de calidad escritos por maestros del propio Conservatorio. Además, proponer métodos italianos y franceses daba a la enseñanza española del canto un carácter más internacional.

A continuación, presento un breve estudio de cada uno de los métodos y tratados recomendados de forma oficial por el Conservatorio de Madrid. Me detendré algo más en *Traité complet de l'art du chant* de Manuel Patricio García, por su mayor vinculación con España y la enseñanza del canto en nuestro país.

1.5.1.1. Manuel Patricio García (1805-1906): *École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties* (París, 1847), “el tratado de tratados de canto” y su influencia en España

Manuel Patricio García nació en Madrid el 17 de marzo de 1805.⁶²⁰ Comenzó el aprendizaje del canto en Nápoles bajo la tutela de su padre Manuel Vicente García; más

⁶¹⁸ *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, 1861, p. 9.

⁶¹⁹ Manuel [Patricio] García, *École de García. Traité complet de l'art du chant* [première partie] (París: Chez l'auteur, 1840); *École de García. Traité complet de l'art du chant en deux parties*, première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition (París: Chez l'auteur / E. Troupenas et C^{ie}, Editeurs de musique, 1847); Emanuele García (figlio), *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto* [parte I] (Milano: Ricordi, [s.d.]); y Manuel García, *Tratado completo del arte del canto (Escuela de García)*, trad. y rev. de Eduardo Grau (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956).

⁶²⁰ Sobre Manuel Patricio García, véase James Radomski, “García, Manuel Patricio”, *DMEH*, vol. 5, pp. 393-395; April Fitzlyon y James Radomski, “García (2). Manuel (Patricio Rodríguez) García (ii)”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 10-03-2008); April Fitzlyon, “García, Manuel (Patricio Rodríguez)”, *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols., ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 1997), ed. *online* consultada el 10-03-2008; Antonio García Tapia, *Manuel García, su influencia en la laringología y en el arte del canto* (Madrid: Imprenta y Librería Nicolás Moya, 1905); y Malcolm Sterling Mackinlay, *García the Centenarian and his Times* (Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1908).

tarde, y ya instalados en París, estudió armonía en el Conservatorio con François Joseph Fétis (1784-1871), sin dejar a un lado su formación vocal.

También recibió lecciones de canto de Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837) y de manera esporádica de Giovanni Ansani, profesor de su padre y uno de los últimos discípulos de Porpora. En 1825, Manuel Patricio García, ya formaba parte de la compañía de ópera de su padre, en la que debutó en Nueva York como barítono, interpretando el papel de Fígaro en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. A pesar de que las críticas no le fueron muy favorables, continuó desarrollando su carrera artística, actuando en óperas como: *Don Giovanni* de Mozart, *Otello* de Rossini y *L'amante astuto* y *Abufar* de Manuel García. En realidad, Manuel García nunca poseyó una voz extraordinaria y él atribuía esta carencia a la falta de control por parte de su padre y maestro, quien no le había hecho interrumpir el estudio del canto durante el cambio de su voz en la adolescencia. El propio García, al comentar en una revista especializada una obra del doctor Morell Mackenzie sobre la *Higiene de los órganos de la voz*, explicó las razones por las que su voz de barítono no llegó a ser válida para dedicarse profesionalmente al canto:

A los primeros signos del comienzo de la época de la pubertad deben cesar los ejercicios de canto. El Dr. Mackenzie es de otra opinión. Defiende los ejercicios de canto durante todo este período crítico y cita varias notabilidades en apoyo de su opinión. Yo puedo presentarle un caso no citado: mi padre atravesó este período de transición sin dejar de cantar y sin que le sobreviniera, cierto es, perjuicio alguno; pero mis hermanas las Sras. Malibrán y Viardot tuvieron que hacer una pausa de un año. Yo continué cantando durante ese período y mi voz se arruinó. A pesar de todos los respetos que me merece la gran experiencia del Dr. Mackenzie en estos asuntos, no puedo por menos de creer que no debe despreciarse esta antigua prescripción, que ha salvado tantas voces, por la sola razón de algunas raras excepciones, y que no debe entregarse la gran mayoría de jóvenes cantantes a la opinión discutible de maestros ignorantes o imprevisores.⁶²¹

En 1829 y una vez abandonada la carrera artística, García se dedicó a la enseñanza del canto y a la investigación sobre la fisiología de la voz. Fruto de dichas

⁶²¹ Antonio García Tapia, *Manuel García: su influencia en la laringología y en el arte del canto*, p. 141.

investigaciones sería la invención del laringoscopio, al que inmediatamente se le dio un uso clínico y numerosas publicaciones entre las que destacan: *Mémoire sur la voix humaine* (presentada en l'Académie des sciences de París el 16 de noviembre de 1840), la primera parte de su famoso *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant* (1840), *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties* (1847), el estudio *Observations physiologiques sur la voix humaine* (1855) y *Hints on singing* (1894).⁶²² García fue profesor del Conservatorio de París entre los años 1847 y 1850, a la vez que ejerció la docencia de forma privada, saliendo de su escuela muchos de los grandes cantantes y profesores de canto de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, como: Jenny Lind (1820-1887), Eugène Mayer García (1815-1880) primera esposa de Manuel Patricio García, Henriette Nissen-Saloman (1819-1879), Ermimía Frezzolini (1818-1884), Mathilde Marchesi (1821-1913), Antoinette Sterling (1841-1904), Christine Nilsson (1843-1921), Johanna Wagner (1826-1894), Charles Santley (1834-1922), Julius Stockhausen (1826-1906) y Charles Battaille (1822-1872), entre otros. Manuel Patricio García falleció en Londres el 1 de julio de 1906, con la consideración internacional de un gran maestro e investigador del canto.

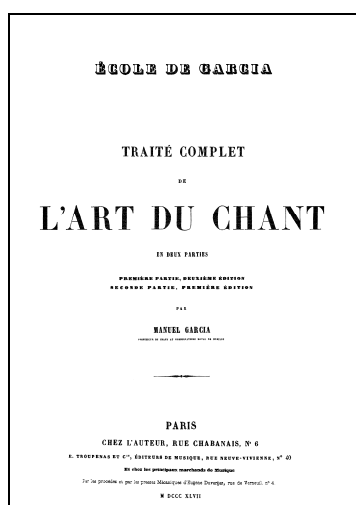
A pesar de que Manuel García era y es considerado internacionalmente una autoridad en la enseñanza del canto, ninguna de sus obras pedagógicas tuvo una gran popularidad en España en el siglo XIX, ya que el autor desarrolló su carrera investigadora y docente en París y Londres. No obstante, la más influyente en España y además recomendada como texto oficial en el Conservatorio de Madrid fue *École de Garcia: Traité complet de l'art du chant en deux parties* (París, 1847).⁶²³ En la portada del tratado, dedicado al Rey de Suecia y Noruega Oscar I (1799-1859),⁶²⁴ García se presentaba como “Professeur de Chant au Conservatoire Royal de Musique”; (véase Figura III.74).

⁶²² Manuel García, *Mémoire sur la voix humaine*, présenté à l'Académie des sciences (París: Imprimerie Duverger, 1840); *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant* [première partie] (París: Chez l'auteur, 1840); *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties*, première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition (París: Chez l'auteur / E. Troupenas et C^{ie}, Editeurs de musique, 1847); *Observations physiologiques sur la voix humaine* (París: Masson, 1855) déposées à la Société Royale de Londres le 22 mars 1855 et lues le 24 mai 1855; y *Hints on singing*, translated from the French by Beata García (London: E. Ascherberg & Co. / New York: E. Schuberth & Co., 1894).

⁶²³ La primera parte del tratado de García fue publicada inicialmente en 1840, pero en 1847 aparecieron conjuntamente por primera vez las dos partes de la obra.

⁶²⁴ Oscar I fue rey de Suecia y Noruega de 1844 a 1859.

Figura III.74. Portada de *École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties* (1847) de Manuel García.



École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties de Manuel García se divide en dos partes, que iban precedidas por una *Mémoire sur la voix humaine*, que el autor había presentado en l'Académie des Sciences de París el 16 de noviembre de 1840. La Tabla III.12 presenta los aspectos de técnica vocal desarrollados por García en su tratado, que ponen de manifiesto el exhaustivo conocimiento que poseía el autor sobre el proceso de formación y educación de la voz.

Tabla III.12. Índice de contenidos de *École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties* (1847) de Manuel García.

Parte I	Parte II
Description abrégée de l'appareil vocal	EXERCICES
Description des différentes espèces de sons vocaux	Port de voix
Voix des enfants	Arpèges (<i>arpeggii</i>)
De la mue	Gammes mineures
Des Registres	Gammes et traits du genre chromatique
Femme – Voix de poitrine, Fausset, Voix de tête	Appoggiatures et petites notes
Homme – Voix de poitrine, Voix de tête	Trille (<i>trillo</i>)
Union des registres	Manière de composer des exercices
I. Voix de femme	Syncopes
II. Voix d'homme	De l'articulation dans le chant
Exercice special pour l'union des registres de poitrine et de fausset	Distribution des paroles sous les notes
Manière de disposer la bouche.	Des passions et des sentiments
Classification des voix cultivées	Des timbres
I. Voix de femme: Contralto, Mezzo-soprano, Soprano	Récitatifs
II. Voix d'homme: Basse-taille, Baryton, Ténor, Haute-contre	
Timbres: Clair et sombre	
Respiration	

De la vocalisation (<i>agilita</i>)	
---------------------------------------	--

Port de voix (*portamento di voce*)

Vocalisation portée (*agilita di portamento*)

Vocalisation liée (*agilita legata e granita*)

Vocalisation marquée (*martellata*)

Vocalisation piquée (*pichettata, staccata*)

Vocalisation aspirée

Esta obra no pasó desapercibida para algunos maestros españoles de canto como Antonio Cordero (1823-1882), Emilio Yela de la Torre (*i-?*) y el Marqués de Altavilla, que se refirieron a ella en sus tratados. Resulta especialmente interesante el análisis crítico de *École de García: Traité complet de l'art du chant* realizado por su contemporáneo Antonio Cordero y publicado en 1858 en la revista madrileña *La España artística*.⁶²⁵ Tras manifestar que el método de García era una obra de referencia para la enseñanza del canto y “más respetado en Europa”, Cordero describe en esencia los contenidos que aparecen tratados en dicha obra: “consta de dos partes: la primera contiene ejercicios propios para formar y desarrollar la voz. La segunda trata de la aplicación de este primer estudio a la pronunciación, al arte de frasear, al color de las pasiones, diferentes estilo, etc.”⁶²⁶

Dado que García y Cordero eran coetáneos, considero de gran interés transcribir en la Tabla III.13, la descripción y las observaciones que realizó este maestro en relación al método de García, pues son el testimonio de cómo se valoraba éste en España.

⁶²⁵ Antonio Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, II/16 (15 de febrero de 1858), pp. 123-124; II/17 (22 de febrero de 1858), pp. 132-133 y; II/18 (1 de marzo de 1858), pp. 138-140; II/19.

⁶²⁶ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, p. 123.

Tabla III.13. Descripción y observaciones sobre *École de García* (1847) de Manuel García realizadas por Antonio Cordero, *La España artística* (1858).

<i>École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties</i> (1847) de Manuel García		
	I Parte	II Parte
Descripción	<p>No pone en su escuela vocalizaciones, por no creerlas de gran utilidad y estamos conformes.</p> <p>Trata de la disposición del discípulo, detallando muy bien la diferencia que existe entre el cantante profesor y el <i>orecchiante</i>; los excesos que pueden enronquecer y precauciones que deben tomarse.</p> <p>Observaciones sobre la manera de estudiar, muy buenas y bien redactadas.</p> <p>Clasifica con exactitud todas las voces en su extensión. Habla de los timbres.</p> <p>Describe perfectamente la respiración y cómo se efectúan la inspiración y expiración.</p> <p>Analiza muy bien las cualidades de las voces en su estado natural; sus defectos, la posición de la boca; los golpes de <i>glotis</i> y registros de las voces de ambos sexos.</p> <p>Explicación y ejercicios para la unión del registro de pecho con el de voz media: abrazan desde el <i>si</i> grave al <i>lab</i> céntrico.</p> <p>Aconseja vocalizar con todas las vocales; después con portamentos, agilidad ligada, marcada, aspirada (consiste en notas repetidas, aspirando cada dos como si tuviesen una <i>h</i>).</p> <p>Sonidos sostenidos con fuerza igual, filados, filados por inflexiones, notas repetidas, con ejemplos y ejercicios bastante buenos.</p> <p>Notas de adorno: bien analizadas; ejercicios para ellas y para el acorde de novena.</p> <p>Resumen teórico de la agilidad con todas sus fases y manera de componer ejercicios para ella. Todo ello en su totalidad bien entendido y explanado con claridad.⁶²⁷</p>	<p>Explica la articulación en el canto, las vocales, las consonantes, el acento, la detención de la voz sobre las palabras y distribución de estas bajo las notas; cuya explicación está perfectamente hecha.</p> <p>El arte de frasear lo relata muy bien en todas sus fases, analizándolo como hombre sabiamente práctico en este difícil ramo del buen canto.</p> <p>También la manera de sobreponer adornos está magistralmente tratada, de tal modo que no deja duda que la persona que lo ha escrito es muy experta en la materia.</p> <p>No se luce menos el gran artista al hablar de la expresión, materia que desarrolla de un modo claro y elegante.</p> <p>Así trata también los diversos estilos y termina con varias cadencias o fermatas y cinco arias delicadamente anotadas y variadas; las que, así como todos los ejemplos de que abundan las materias dichas, son de varios autores y conocidos.⁶²⁸</p>

⁶²⁷ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, pp. 123,-124.

⁶²⁸ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, p. 132.

Observaciones	<p>En la <i>Memoria</i> presentada a la Academia de las Ciencias de París, García dice que el hombre siempre habla con la voz de pecho y la mujer con la de cabeza. Esto no nos parece exacto, porque hay muchos ejemplos de lo contrario: uno de los más señalados y conocidos es la célebre Adelaide Ristori que declama y habla casi siempre con voz de pecho.⁶²⁹</p> <p>Aconseja que el alumno practique en un piano cuyo tono esté más bajo que en el normal, porque repitiendo un paso muchas veces, si el instrumento que acompaña está en tono de orquesta le cansaría; y añade: si no está más bajo, se transporte. No estamos conformes porque la voz se debe acostumbrar a cantar en tono de orquesta y si no, sea más bien por alto que por bajo.</p> <p>También cita muchos de los defectos que suelen tener las voces incultas, pero no pone ni un solo ejercicio para remediarlos.</p> <p>Cuando habla del golpe de <i>glotis</i>, encarga que se de con dicho órgano un impulso como si se pronunciara la <i>K</i> al emitir el sonido. Esto no concuerda con nuestras ideas.</p> <p>Las cantatrices en el registro de pecho pronunciarán la <i>a</i> lo más abierta posible. Tampoco convenimos en esto, porque en dicho registro resultan con esa vocal muy abiertos y desagradables los sonidos, por lo que es mejor que se pronuncie natural y aún algo redondeada si la voz es <i>blanca</i>.</p> <p>Analiza y pone ejercicios para unir el registro de pecho con el mixto; más no da ningún ejercicio para unir la voz de cabeza con la mixta; suponemos que el autor usa el mismo medio transportándolo; más no lo dice.</p> <p>Explicando los sonidos <i>filados</i>, dice que la faringe estará reducida a su más pequeña dimensión al empezarlos y que se irá dilatando al paso que se crezca, tomando al decrecer el primer estado de seducción.</p> <p>En primer lugar creemos que está equivocada la palabra faringe y que debería decir <i>laringe</i>; y en segundo nos parece que la mayor o menor intensidad del sonido, se debe a la mayor o menor cantidad de aire que se expulse, y no a la dilatación o disminución de dicho órgano, que debe estar inmóvil.⁶³⁰</p>	<p>Aunque encarga que los ejercicios de agilidad se hagan con todas las vocales; presenta esto a nuestro entender dos inconvenientes: 1º que el estudio sería muy extenso; 2º que si se había de preparar bien la pronunciación, habría que repetirlo uniéndoles consonantes, para formar sílabas, lo que no dice y si lo advirtiera, haría la educación del alumno pesada y muy larga.⁶³¹</p>
Observaciones		

⁶²⁹ Adelaide Ristori (1822-1906), célebre actriz dramática italiana, conocida con el sobrenombre de “la Marquise”.

⁶³⁰ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, pp. 132-133.

Finalmente, Antonio Cordero concluía que *École de García* “es respetable como teórica, aunque como práctica creemos que no ocupa tan gran lugar. Sin embargo, no podemos menos que confesar que es una de las mejores que conocemos y que es muy digna de ser consultada por todos aquellos que se dedican a la enseñanza del canto”.⁶³²

Por tanto, el tratado de Manuel Patricio García, a pesar de ser uno de los tratados más importantes y célebres de la historia de la enseñanza lírica, no tuvo una aparente repercusión en la metodología empleada por los maestros españoles de canto.

1.5.1.2. Los métodos de canto de Bordogni, Bordese, Bona, Duprez y Lablache.

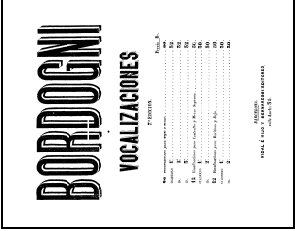
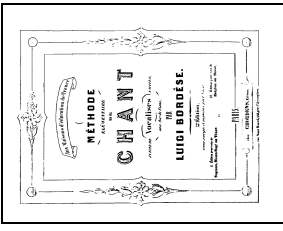
Entre los tratados recomendados por el Conservatorio de Madrid, destacaban en número los de cantantes y maestros italianos, como Bordogni, Lablache, Piermarini, Bona y Bordese. La Tabla III.14 describe estas publicaciones extranjeras e incluye una reproducción de su portada y un listado con otros títulos de los mismos autores. Junto a *Traité complet de l'art du chant* del español Manuel Patricio García, el único método francés aconsejado de forma oficial era el método del famoso cantante y maestro francés Duprez.⁶³³

⁶³¹ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, pp. 138-139.

⁶³² Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 139.

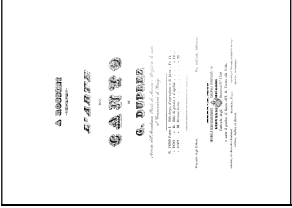
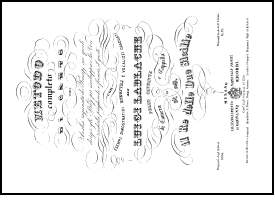
⁶³³ En las *Instrucciones* de 1861, artículo 22, p. 9, se especificaba que las obras de texto adoptadas oficialmente en el Conservatorio de Madrid eran los Métodos y Estudios de *García*, *Bordogni*, *Duprez*, *Lablache*, *Piermarini*, *Bona*, y *Bordese*, aunque no se determinaba en qué curso se debían emplear. En el *Programa de la Escuela de Música y Declamación* de 1871 (ms.), p. 5, se establecían como métodos oficiales de canto *Escuela de García*, vocalizaciones de *Bordogni*, *Piermarini*, *Bordese*, *Lablache*, método de canto de *Duprez*.

Tabla III.14. Descripción de los métodos extranjeros de canto adoptados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid.⁶³⁴

Autor	Título, lugar y año de publicación	Contenidos	Portada del tratado	Otras obras relevantes sobre didáctica del canto del mismo autor
Giulio Marco Bordogni ⁶³⁵ (1789-1856)	<i>Vocalizzazioni</i> (Barcelona: Vidal e Hijo y Bernareggi, mitad del siglo XIX).	36 <i>Vocalizzazioni para tiple o tenor</i> 12 <i>Vocalizzazioni para contralto y mezzo Soprano</i> 12 <i>Vocalizzazioni para baritono y bajo</i>		<i>Dodici nuovi vocalizzi per baritono e basso</i> (Milán, ca.1838) <i>24 nuovi vocalizzi adatti a tutte le voci</i> (Milán, ca.1848) <i>Méthode de chant</i> (París, 1840) <i>12 nuovi vocalizzi per soprano</i> (Madrid, mitad siglo XIX) <i>Vocalizzazioni a dos voces</i> (Madrid, mitad siglo XIX).
Luigi Bordese (1815-1886)	<i>Méthode élémentaire de chant</i> (París: Choudens, 2ª mitad del siglo XIX).	<u>Parte teórica</u> : Posición del cantante. Posición de la boca. De la respiración. De la vocalización. Estudio de las voces de soprano y tenor. <u>Parte práctica</u> : Intervalos, acentos, agilidad, <i>port de la voix</i> o portamento, notas de adorno (apoyatura, <i>acciaciatura</i> , grupetto, mordente, escalas cromáticas, trino, <i>cadence</i> , sincopas). Estudios de estilo. 70 ejercicios diarios (<i>exercices journaliers</i>).		No constan.

⁶³⁴ En la actualidad, estos tratados se conservan entre los fondos de la Biblioteca del RCSM de Madrid.

⁶³⁵ Sobre Giulio Marco Bordogni, véanse Elizabeth Forbes, “Bordogni, Giulio”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008) y [sin autor], “Bordogni, Giulio Marco”, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Le biografie*, 8 vols., dir. Alberto Basso (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1989-1992), vol. I, p. 620.

<p>Pasquale Bona (1808-1878)⁶³⁶</p>	<p><i>Breve metodo pratico per canto diviso in tre parti</i> (Milán: Gio. Canti, 1851).</p>	<p>Parte I. Escalas, intervalos, ejercicios de agilidad, adornos y 8 <i>solfeggi</i>. Parte II. 16 <i>solfeggi</i> progresivos. Parte III. 6 <i>duetti</i> para dos sopranos, soprano y contralto, soprano y tenor o barítono, dos tenores, tenor y bajo.</p>	<p>[Sin imagen].</p>	<p><i>Collezione drammatica di mille cadenze</i> (Milán: Ricordi, s.d.).</p>
<p>Gilbert Louis Duprez (1806-1896)⁶³⁷</p>	<p><i>L'arte del canto</i> (Milán: Ricordi, ca.1881) [1ª ed. en francés: <i>L'Art du chant</i>, (París: Heugel, 1845)]</p>	<p>Canto tenido, de expresión y de fuerza. Canto de gracia y agilidad. Dicción lírica. Colección de fermatas empleadas por los cantantes más célebres.</p>		<p><i>La Mélodie Études complémentaires vocales & dramatiques de L'Art du chant</i> (París: Heugel & Cie., ca.1874). <i>Souvenirs d'un chanteurs</i> (París: Calman Lévy, 1880). <i>Sur la voix et l'art du chant</i> (París: Tresse, 1882).</p>
<p>Luigi Lablache (1794-1858)⁶³⁸</p>	<p><i>Metodo completo di canto</i> (Milán: Ricordi, 1840) [1ª ed. en francés: <i>Méthode complete de chant</i> (París: Canaux, 1840)]</p>	<p>Cap. I. Del estudio del canto Cap. II. De la voz y su formación Cap. III. De la manera de ejercitar la voz. Cap. IV. Del sentimiento musical: expresión (filados, fraso, adornos, gusto, cadencias, acento, recitativo, articulación y pronunciación. Consejos para conservar la voz.</p>		<p>28 <i>Esercizi per Basso</i> (Milán. Ricordi, 1841). 12 <i>Vocalizzi per voce di basso</i> (Milán: Ricordi, 1841)</p>

⁶³⁶ Sobre Pasquale Bona, véase [Sin autor], "Bona, Pasquale", *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Le biografie*, vol. I, pp. 604-605.

⁶³⁷ Sobre Gubert-Louis Duprez, véase Sandro Corti, "Duprez, Gilbert (-Louis)", *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008).

⁶³⁸ Sobre Luigi Lablache, véase Philip Robinson/Elizabeth Forbes, "Lablache, Luigi", *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008).

De estos cinco métodos de canto unos tuvieron mayor presencia en la enseñanza lírica en España que otros. En concreto, fueron los de los maestros Duprez y Lablache a los que se refirió Antonio Cordero en unos artículos publicados en 1858 en *La España artística*. Tras describirlos, Cordero daba su opinión sobre los el tratamiento que se había dado a cada uno de los temas.

L'art du chant de Duprez, dividido en tres partes. Sobre los aspectos referidos en la primera parte o del Canto tenido, Cordero afirma que Duprez sólo alude como vicio vocal a las voces duras y no habla de otros defectos; además la respiración no está bien explicada, no habla de la inspiración media, ni del *portamento*. En opinión de Cordero, las vocalizaciones que aparecen en la segunda parte o del Canto de agilidad, son demasiado extensas. Y, en cuanto a la tercera parte o de la Dicción lírica, en la explicación de la pronunciación lírica “señala los escollos de que, en la pronunciación de las vocales debe huirse y nada dice de los medios de corregirlos; no habla de las consonantes, de la prosodia ni de la oportunidad de la respiración cuando se canta con palabras, ni del fraseo”.⁶³⁹ En conclusión, “la parte teórica, a pesar de estar tratada con maestría y acierto en lo tocante a ciertos puntos, no tiene, en total, la importancia que la parte práctica, que es bastante buena”.⁶⁴⁰

Otra de las obras estudiadas por Antonio Cordero era *Méthode complete de chant* (1840) de Luigi Lablache, estructurada en tres capítulos sobre la voz y tres secciones sobre la expresión, la ejecución de adornos y la pronunciación. Tras un examen minucioso, Cordero resume su opinión sobre el método de Lablache así: “es exacto como teórico; como práctico es bastante bueno, y sería mucho mejor, si tuviesen sus ejercicios y vocalizaciones más unidad entre sí”.⁶⁴¹

De los otros tres métodos de canto no aparecen comentarios relevantes en las fuentes de la época, por lo que se presupone que no influyeron de forma especial en la enseñanza del canto en España.

⁶³⁹ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, p. 140.

⁶⁴⁰ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, p. 140.

⁶⁴¹ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 148.

1.5.2. Métodos extranjeros de canto empleados en el Conservatorio aunque no adoptados como textos oficiales

Además de los métodos de canto Bordogni, Bordese, Bona, Duprez y Lablache, que, como ya se ha comentado, fueron adoptadas por la directiva del Conservatorio madrileño como textos oficiales, es más que probable que también se empleasen como material pedagógico otras vocalizaciones, que en la actualidad se encuentran entre los fondos de la Biblioteca del RCSM de Madrid. Algunas de estas obras, como las de Cinti-Damoreau, Carulli, Garaude y Nava debieron ser muy populares a mediados del siglo XIX en España, pues ya en 1855 la *Gaceta Musical* de Madrid 1855 anunciaba su venta en el Establecimiento de Mariano Martín Salazar. La Tabla III.15 contiene una descripción de dichos métodos de canto, acompañada por una ilustración de su portada.

No obstante, estos métodos extranjeros no debieron ser los únicos conocidos en España, pues en el Fondo Antiguo del Conservatorio madrileño aparecen otros títulos como: *Raccolta di esercizi per il canto all'uso del Vocalizzo* (París: Imbault, ca.1812) de Girolamo Crescentini, *Dodici solfeggi per soprano* (Milán:Ricordi, ca.1850) de Alfonso Guercia (1831-1890), *The art of singing* (Londres, ca. 1844) de Domenico Crivelli, *Principi elementari fondamentali dell'arte del canto ossia Metodo meccanico per formare, sviluppare e conservare la voce* (Milán: F. Lucca, ca.1860) de Giuseppe Gerli, *Avviamento all'arte del canto* (Milán: F. Lucca, ca.1860) de Angelo Savinelli y *Metodo di Metodi di canto: basato sopra i principi delle celebri scuole d'Italia e di Francia* (Milán: F.Lucca, ca.1870) de François Joseph Fétis (véase Figura III.75).

Figura III.75. Portadas de *Raccolta di esercizi* (ca.1812) de Crescentini, *Dodici solfeggi per soprano* (ca.1850) de Guercia y *Metodo di Metodi di canto* (ca.1870) de Fétis.

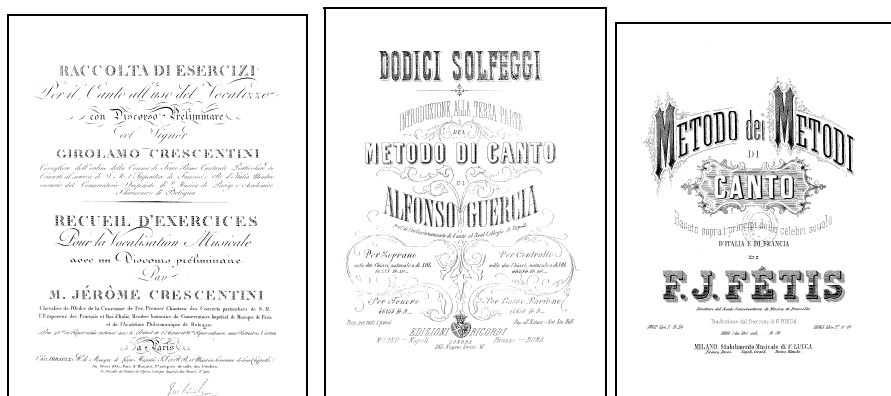
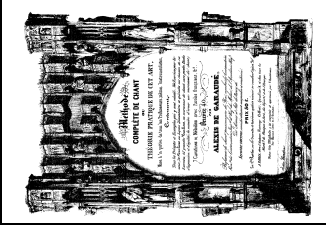
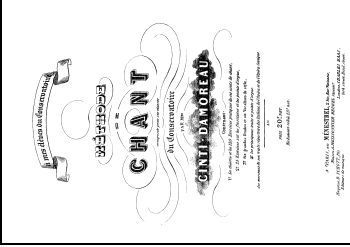


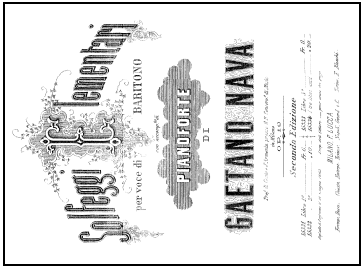

Tabla III. 15. Descripción de los métodos extranjeros de canto empleados en España, no adoptados como textos oficiales en el Conservatorio de Madrid.⁶⁴²

Autor	Título, lugar y año de publicación	Contenidos	Portada del tratado	Otras obras relevantes sobre didáctica del canto del mismo autor
Alexis de Garaude (1779-1852) ⁶⁴³	<i>Méthode complète de chant</i> (París: l' Auteur et chez Vaillant, 1826)	<u>Primera Parte</u> (10 cap.). Definición de voz, registros, respiración, vocalización, filados, portar la voz, acentos, ataque del sonido, vibrato, adornos del canto, (acciaciatura, apoyatura, grupetto, escalas cromáticas, trino), sonidos cubiertos, síncope, arpeggios, notas picadas, martelatas, cadencias, (point d'orgue), Pronunciación, buen gusto, expresión, estilo. <u>Segunda Parte</u> . Indicaciones. 25 vocalizaciones para el perfeccionamiento de la voz. <u>Tercera Parte</u> . Cómo adornar una pieza, variaciones.		<i>Méthode de chant</i> , op.25 (1809) <i>Solfège des enfants</i> , op.27 (ca.1810) <i>25 vocalises de Crescentini</i> , op.11 (ca.1810) <i>52 exercices</i> , op.40 (ca.1835) <i>Méthode de vocalisation</i> , op.65,2 vols. (1854) <i>Nouvelle méthode de chant</i> , op.66 (1854) <i>60 solfèges progressifs</i> , op.41 (n.d.)
Laure Cinti-Damoreau (1801-1863) ⁶⁴⁴	<i>Méthode du chant</i> (París: Ménestrel, 1849)	Consejos a los alumnos del Conservatorio sobre el arte del canto. 120 ejercicios (de Rossini, arpeggios, escalas, cromáticos, <i>portamento</i> , notas picadas, agilidad). 25 ejercicios sobre adornos y <i>point d'orgue</i> (cadencias o fermatas). Seis Grandes Estudios de estilo. Principales pasajes o cadencias de 16 óperas del repertorio italiano y francés (<i>La Sonnambula</i> , <i>La cenerentola</i> e <i>Il Barbieri di Siviglia</i> , entre otras).		<i>Nouvelle méthode de chant</i> . <i>Introduction à sa méthode d'artiste: à l'usage des jeunes personnes</i> (París: Heugel & Ce., ca. 1839). <i>Développement progressif de la voix</i> (París: Heugel, 1855); ed. española: <i>Desarrollo progresivo de la voz</i> . <i>Nuevo método de canto para uso de las señoritas. Introducción á su método artístico</i> (París: Heugel, 1864).

⁶⁴² En la actualidad estos tratados forman parte del Fondo Antiguo de la Biblioteca del RCSM de Madrid.

⁶⁴³ Sobre Alexis de Garaudé, véase Jean Mongrédien/Guy Gosselin, “Garaudé, Alexis de”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04- 2008).

⁶⁴⁴ Sobre Laure Cinti-Damoreau, véase Philip Robinson, “Cinti-Damoreau, Laure (Cinthie)”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04- 2008).

<p>Nava, Gaetano (1802-1875)⁶⁴⁵</p>	<p><i>Melodie progressive ed elegante per esercizio di Vocalizzazione sui modi generali di Canto, Op. 38</i> (Milán: F. Lucca, 1866).</p>	<p>12 <i>Vocalizzi per soprano o tenore con</i> acompañamiento de pianoforte</p>		<p><i>Metodo teorico-pratico di vocalizzazione per varie voci</i> (Milán: Ricordi, ca. 1890).</p> <p><i>Solfeggi elementari per baritono</i> (Milán: F. Lucca, mitad siglo XIX).</p>
<p>Gustave Carulli (¿-1876)</p>	<p><i>Methode de chant</i> (París: Bernard Latte, mitad siglo XIX).</p>	<p>La voz. Géneros de la voz. Vocalización 15 ejercicios. 15 vocalizaciones Recitativo italiano. Pronunciación italiana El cantante Romances de Barrault, Carulli, Masini y Monfort. Posición de la boca. Observaciones.</p>		<p><i>Solfège pour voix de soprano: avec accompagnement de piano</i> (Paris: H. Lemoine, 1852)</p>

⁶⁴⁵ Sobre Gaetano Nava, véase [Sin autor], “Nava, Gaetano”, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Le biografie*, vol. V, p. 334.

2. El canto en el Conservatorio del Liceo de Barcelona durante el siglo XIX

2.1. La fundación del Liceo Filarmónico-Dramático de Barcelona (1837) y el protagonismo del canto

A principios del siglo XIX Barcelona era el centro de una intensa actividad musical y operística, lo que favoreció la fundación en 1837 del Liceo Filarmónico-Dramático, que comenzó como una sociedad particular ubicada en el antiguo convento de Montesión.⁶⁴⁶ Su fundador y primer presidente, Manuel Gibert i Sans presidió el 27 de abril de 1838 “la solemne apertura de las cátedras de declamación, música vocal e instrumental en el salón de Ciento de las Casas Consistoriales”.⁶⁴⁷ En ese mismo año, la reina María Cristina autorizó que esta sociedad adoptara el nombre de su hija, pasando a llamarse Liceo Filarmónico Dramático de S.M. la Reina Isabel II. El compositor Mariano Obiols (1809-1888) fue nombrado primer director de música de las cátedras del nuevo centro. Al comienzo de su creación, el Liceo dictaba sus propios reglamentos que regían las enseñanzas musicales, centradas principalmente en el canto y la declamación; su objeto era:

La protección y fomento de la declamación y de la música. Con este fin se hallan establecidas en las salas del piso superior del edificio las cátedras siguientes: de canto, de composición y contrapunto, solfeo, violín, declamación, idioma italiano, baile y esgrima. La Sociedad nombra anualmente una junta directiva para la inspección y vigilancia inmediata del Liceo, y esta junta nombra también anualmente los individuos de las secciones siguientes, a cuyo cargo está el régimen interior: sección de canto, sección de declamación, sección económica, y la de teatro. [...] El teatro de este instituto además de contribuir con sus productos al sostenimiento de las cátedras del mismo, sirve para los ejercicios de los alumnos. La enseñanza es gratuita.⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Sobre el Conservatorio del Liceo de Barcelona, véanse Mariano Pérez Gutiérrez, “Conservatorios. 3. El Liceo y la Escuela Municipal de Música de Barcelona”, *DMEH*, vol. 3, pp. 887-888, y Jaume Radigales i Babí, *Els orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847). De la placa de Santa Anna a la Rambla: història del Liceu Filharmònic d’Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona* (Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1998).

⁶⁴⁷ Roberto [pseudónimo de Mariano Soriano Fuertes], *Calendario Musical para 1859*, Año I (Barcelona: Imp. de Ramírez, 1859), p. 33.

⁶⁴⁸ Nicolás Pardo Pimentel, *La ópera italiana o Manual del filarmónico* (Madrid: Aguado, 1851), p. 77-78.

En 1844, la sociedad del Liceo decidió construir un nuevo edificio con mayor capacidad para albergar todas las enseñanzas que se impartían, de forma que por Real Orden de 22 de junio de 1844 se concedió el antiguo Convento de Trinitarios, en permuta por el de Montesión. En el mismo edificio, se inició la construcción de un teatro que, entre otras actividades, permitiría a los alumnos poder actuar. Se trataba del Gran Teatro del Liceo, cuya inauguración tuvo lugar el 4 de abril de 1847 con músicos y cantantes, todos ellos profesores del Liceo. No obstante, en diciembre de 1854 “se separan jurídicamente las entidades del Conservatorio y el Teatro, las cuales mantendrán, sin embargo, una relación estrecha y una constante colaboración”.⁶⁴⁹ La enseñanza del canto ocupó un papel protagonista en el Liceo barcelonés a lo largo del siglo XIX, a pesar de que no siempre pasó por buenos momentos, como se pone de manifiesto en el *Calendario Musical para 1859*:

Hoy por desgracia, y debido a motivos que ignoramos, no existen más clases en el Liceo que las de instrumentos de viento o cuerda, y la de solfeo, desempeñada por el que hace las veces de director, no habiendo tenido lugar examen público desde el año de 1853. Es de lamentar que en una capital como Barcelona, la segunda de España, y tan afecta a la música, se halle en este estado la única escuela gratuita que existe, y de la cual tan buenos resultados podrían sacarse para el desarrollo del arte y encumbramiento de los que lo profesan.⁶⁵⁰

Salvo este período de crisis, el canto era uno de los estudios más demandados en el Liceo, por esta razón la directiva del centro tomó la decisión de ampliar el horario de dichas clases: “la dirección ha dispuesto un obsequio a las personas que no puedan asistir por la mañana al Conservatorio, dar una cátedra de canto a las cinco de la tarde y otra a las ocho de la noche, con objeto de satisfacer el deseo por muchos manifestado”.⁶⁵¹

Sin duda, la calidad en su enseñanza quedaba probada a través de los óptimos resultados que se podían apreciar en los alumnos y alumnas. Al final de cada curso se celebraban unos exámenes públicos en los que tomaban parte los alumnos de las diferentes especialidades instrumentales, ante una amplia concurrencia. Un artículo sobre los exámenes del Liceo verificados en 1866 incluido en *La España Musical*

⁶⁴⁹ Véase <http://www.conservatori-liceu.es/wcast/conservatori/index.htm> (consulta realizada el 14-04-2008).

⁶⁵⁰ Soriano Fuertes, *Calendario Musical para 1859*, p. 34.

⁶⁵¹ *La Dinastía*, X/4473 (18 de agosto de 1892), p. 3.

revelaba los excelentes logros alcanzados, en este caso, por las alumnas de canto, sin dejar de advertirles que no incurriesen en exageraciones vocales:

Nos sorprendió la buena escuela de canto que poseen las señoritas que nos dieron muestra de su talento y buenas disposiciones, entre las cuales hay más de una que puede confiar en un risueño porvenir artísticamente hablando. Ya que nos ocupamos del mérito de las señoritas, nos atreveremos a aconsejarlas que regían cuanto sea posible dedicarse a ejecutar variaciones, como ha hecho otra mal aconsejada señorita, que habiendo acometido con entusiasmo el desempeño de piezas de esta clase, ha hecho esfuerzos sobrenaturales que nos han hecho sufrir por ella, por el autor de la pieza cantada y por el arte.

Si en adelante continúan con igual aplicación y bajo la dirección de entendidos maestros como el que ha dirigido sus primeros pasos hasta presentarlas en el grado de inteligencia que en ellas hemos admirado, no duden que las están reservados algunos merecidos laureles: si por el contrario, haciendo gala de sus facultades se entregan inconsideradamente a la ejecución de piezas difíciles reservadas solamente a los artistas de gran valía, perderán lo que hayan ganado en las cátedras del Liceo que hoy las presenta como una muestra de lo provechosas que son las lecciones que allí se dan, cuando los discípulos reúnen talento y voluntad.⁶⁵²

Uno de los principales objetivos del Liceo era que de sus aulas de canto salieran “buenos cantantes, y cómicos, es decir tener en el Liceo un plantel de esta enseñanza para que los teatros de España tengan donde proveerse de actores que sepan por principios su difícil carrera”.⁶⁵³ Para lograr dicho objetivo, la cátedra de canto del Conservatorio contaba con un teatro en el que los alumnos podían llevar a la práctica lo aprendido en las clases: “existe en las cátedras un teatro con sus correspondientes decoraciones, donde los alumnos podrán practicarse en su respectiva especialidad y dar a conocer sus facultades en las funciones privadas que en él se representen”.⁶⁵⁴

En 1838 y recién inaugurado el Liceo, Joseph Llausàs fue nombrado primer profesor de canto y director de la Companyia de Cant. Después, en la cátedra de canto

⁶⁵² [sin autor], “Exámenes del Liceo Filarmónico de S. M. la Reina Doña Isabel II”, *La España Musical*, I/27 (12-VII-1886), p. 2.

⁶⁵³ J.M.R. “Comunicados”, *Guardia Nacional* IV/1084 (28-XII-1838), p. 3.

⁶⁵⁴ *La Dinastía*, X/4473 (18 de agosto de 1892), pp. 2-3.

destacaron maestros como Joseph Arteaga, que fue nombrado *maestrino* [maestro] de canto en 1866, Gonzalo Tintorer, Juan Cuyás (1886), Joaquín Vidal Nunell, Giovanna Bardelli y Cecilio Sanmartí, entre otros.

Al igual que en el Conservatorio de Madrid, en el Liceo barcelonés se adoptaron como textos oficiales para las clases de canto, los métodos y vocalizaciones de los maestros italianos Lablache, Lamperti, Concone y Bordogni y se promovió la publicación de obras musicales propias con contenido didáctico.⁶⁵⁵ Además, como venía siendo costumbre en los conservatorios, los profesores del centro solían elaborar el material pedagógico que luego emplearían en sus clases; en el caso del canto escribían solfeos, vocalizaciones y breves opúsculos sobre la técnica vocal. De los profesores de canto citados anteriormente no se tiene constancia de ningún escrito o tratado vocal, sin embargo, destacan las obras de tres autores catalanes vinculados al Liceo: Juan Barrau y Esplugas (1820-?), Mariano Obiols (1809-1888) y José Rodoreda (1851-1922). Según Ricart Matas, Juan Barrau y Esplugas fue profesor de canto del Liceo, no obstante este dato no aparece confirmado por autores como Saldoni, Pedrell y Gras y Elías que sostienen que Barrau “fue durante algunos años maestro al *cembalo* del Teatro del Liceo de aquella capital, y como consecuencia de este género de práctica, dedicóse a la enseñanza del canto”.⁶⁵⁶ Juan Barrau escribió hacia 1862 un *Método de canto para voz de soprano con un discurso preliminar*.⁶⁵⁷ Por su parte, Mariano Obiols, compositor y primer Director de las cátedras del Liceo publicó en torno a 1878 una colección de *Solfeos en cuatro libros* que servían de preparación a las vocalizaciones de grandes maestros de canto como Bordogni y Crescentini.⁶⁵⁸ José Rodoreda, aunque no enseñó canto, escribió el método práctico *Escuela de canto moderno* (ca. 1899). Además de estos tratados escritos por maestros catalanes, la apertura del Liceo, así como la necesidad de

⁶⁵⁵ Carta enviada a principios de 1899, por Camil Fabra i Fontanills, marqués de Alella (1894-1902), Presidente del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S. M. la Reina Doña Isabel II, al maestro de canto Francisco Turell, citada en Francisco Turell, *Método de canto teórico y práctico* (Barcelona: Tipografía «La Publicidad», de Tobilla y Costa, 1899), p. 6: “me es forzoso significar a V. que, adoptados ya en este centro docente para las clases de canto los métodos de Lablache, Lamperti, Concone y Bordogni, [...]”.

⁶⁵⁶ Felipe Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Tomo I. (Barcelona: V. Berdós, 1897), p. 164.

⁶⁵⁷ Juan Barrau y Esplugas, *Método de canto para la voz de soprano*, 2ª edición corregida y aumentada (Barcelona: Edición Vidal, ca. 1862-64).

⁶⁵⁸ Mariano Obiols, *Solfeos en cuatro libros preparación a los de Bordogni, Crescentini, etc* (Barcelona: F. Bernareggi ed., ca. 1878).

disponer de manuales de canto, favoreció la publicación en Barcelona del método escrito por el literato y cantante francés Stephen de la Madelaine, titulado *Fisiología del Canto* y traducido al castellano por Eduardo Domínguez.⁶⁵⁹

2.2. Juan Barrau y Esplugas (1820-?): *Método de canto para voz de soprano* (ca. 1862-64)

Juan Barrau y Esplugas nació en Barcelona el 27 de abril de 1820.⁶⁶⁰ Comenzó su actividad musical como maestro al *cémbalo* del Gran Teatro del Liceo y su relación con la lírica se acrecentó al dedicarse con gran éxito a la enseñanza del canto, contando con “un número respetable de discípulos que le honran en gran manera, tanto en el teatro como fuera de él”.⁶⁶¹ En 1851, Barrau se trasladó a Italia con la intención de perfeccionar sus conocimientos musicales y “en 1855 desempeñó la plaza de maestro del Teatro de La Habana”.⁶⁶² Al año siguiente, regresó a Barcelona y se centró en su labor como docente del canto, estableciendo en el Teatro del Circo la Sociedad Lírico-Dramática Barcelonesa, de la que fue maestro y director y en donde sus discípulos cantaron en público “varias óperas con éxito sumamente satisfactorio para el maestro y sus discípulos”.⁶⁶³ Barrau compuso una *Fantasia para piano a cuatro manos sobre motivos de La Traviata* y realizó una transcripción para piano a cuatro manos del Cuarteto y Coro del tercer acto de la ópera *I Puritani* de Bellini. Se desconoce la fecha exacta del fallecimiento del maestro Barrau.

El *Método de canto para voz de soprano* (ca. 1862-64) de Juan Barrau

La acreditada labor docente desempeñada por Barrau favoreció la publicación en Barcelona hacia 1862 de su *Método de canto para voz de soprano con un discurso preliminar* (véase Figura III.76).

⁶⁵⁹ Stephen de la Madelaine, *Fisiología del canto*, traducción de Don Eduardo Domínguez (Barcelona: Imp. José Vilar y de Mas, 1845); traducción al castellano de *Physiologie du chant* (París: Descoges, 1840).

⁶⁶⁰ Sobre Juan Barrau, véase Emilio Casares Rodicio, “Barrau y Esplugas, Juan”, *DMEH*, vol. 2, p. 253.

⁶⁶¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 335.

⁶⁶² Antonio Elías de Molins, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX: apuntes y datos*, 2 vols. (Barcelona: Imp. de Fidel Giró, 1889), vol. 1, p. 254.

⁶⁶³ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 335.

Figura III.76. Portada de *Método de canto para la voz de soprano* (ca.1862) de Juan Barrau.



Método de canto para voz de soprano es una obra práctica en su totalidad integrada por cincuenta ejercicios de vocalización destinados no sólo para la voz de soprano, sino también para la de mezzosoprano. La obra comienza con una breve introducción teórica a la que el autor denomina “Advertencia” y en la que argumenta su decisión de escribir este método, así como el objetivo que persigue con su publicación.

Habiéndose desarrollado mucho la afición al arte del Canto en España y sobre todo en Barcelona, y siendo la voz de Soprano la más general, así como la más agradable, fácil y necesaria, y la que requiere más estudio por ser la que domina en la partitura y por consiguiente la que debe vencer mayores dificultades; y abundando nuestro país en magníficas voces, me he propuesto escribir un método de canto, sin pretensión de rivalizar con ninguno de los magníficos métodos publicados hasta el día.—Mi objeto ha sido solamente escribir un método corto, fácil, sencillo y agradable que contenga lo más útil y necesario, y que esté al alcance de todas las inteligencias y todas las fortunas.—Presento este método al público más bien por los buenos resultados que me ha procurado; que como obra científica: Si merece la aprobación, se verán colmados los deseos del autor.⁶⁶⁴

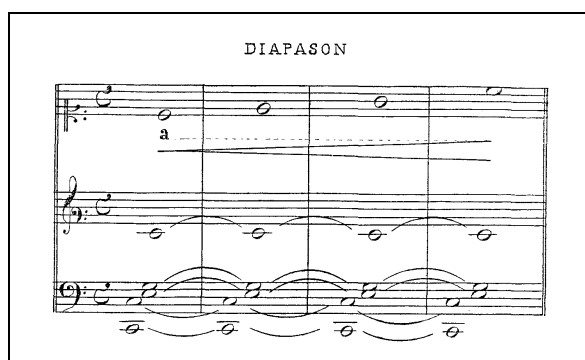
Tras esta “Advertencia” al lector, Barrau presenta un prólogo en el que describe de forma concisa su método y ofrece una serie de consejos vocales al discípulo de canto. El autor, basándose en su propia experiencia de más de veinte años como profesor de

⁶⁶⁴ Barrau, *Método de canto para la voz de soprano*, “Advertencia”, p. [i].

canto, sostiene que la realización de muchos y diversos ejercicios por el alumno puede perjudicar su voz. La finalidad de este método es evitar dicha situación, tal y como afirma el autor: “he compuesto estos cincuenta ejercicios, los más útiles y necesarios para la voz de soprano y medio soprano; porque es enteramente indispensable que al buen timbre, fuerza y extensión de la voz, reúnan una buena, fácil y correcta agilidad”.⁶⁶⁵

Según Barrau, la mayoría de los métodos que emplean muchos maestros de canto proponen como primer ejercicio una escala que se ejecuta sosteniendo cada uno de los sonidos, lo cual puede perjudicar a la voz, especialmente en los cambios de registro. Para soslayar los inconvenientes vocales que puede ocasionar la práctica de una escala tenida, el autor empieza su método “por el diapason [arpeggio] por ser más fácil y más descansado, y para que la voz se forme igual y fácil”, y añade que “muchas personas desahuciadas por otros maestros se han acercado a mí, y con este sistema y este método he logrado desarrollar magníficas voces que podría citar, y que en el día son muy admiradas” (véase Figura III.77).⁶⁶⁶

Figura III.77. Primer ejercicio de Diapasón.
Método de canto para voz de soprano (ca.1862), p. 1.



Barrau brinda una serie de útiles consejos a aquellos alumnos que sigan su método de canto:

Que vocalicen solamente con la (a) que abran la boca y la garganta lo suficiente para que la voz salga sin dificultad. Que no fuercen nunca la voz, porque esto le da mal sonido y la perjudica: que no abusen de las notas agudas, porque perderían la cuerda [registro] media que es la más delicada y la más necesaria. Y por último que procuren que la extensión de voz

⁶⁶⁵ Barrau, *Método de canto para la voz de soprano*, “Prólogo”, p. [iii].

⁶⁶⁶ Barrau, *Método de canto para la voz de soprano*, “Prólogo”, p. [iii].

que tenga el que estudia, sea enteramente igual, y fácil; que vale más tener doce puntos de voz iguales, naturales y agradables, que diez y seis de diferente timbre y calidad: aconsejo que al estudiar las notas agudas, se procure no perder ninguna baja ni debilitar la cuerda media, por lo que hago de manera que en este método, se adquieren por medio de escalas y voladas, que es medio más fácil y más seguro.⁶⁶⁷

Entre los discípulos más destacados de Juan Barrau se encuentran: D. Calafell, Trinidad Mestres, Juan Ordinas, Domingo Seguí, Antonio Tomás Roselló y el famoso tenor Gonzalo Tintorer.⁶⁶⁸

2.3. Mariano Obiols (1809-1888): *Solfeos en cuatro libros* (ca. 1878)

Mariano Obiols Tramullas nació en Barcelona el 26 de septiembre de 1809 y se inició en la música con Ramón Vilanova (1801-1870), Arbós y Baltasar Saldoni; más tarde, atraído por la composición, se trasladó a Italia, donde estudió con el maestro Saverio Mercadante.⁶⁶⁹ Obiols, que se relacionó con los grandes compositores de ópera del momento, entre ellos Rossini, Donizetti, Meyerbeer y Auber, se dedicó a la composición operística, estrenando su primera ópera *Odio e amore* (1837) en La Scala de Milán. Tras varios éxitos por Europa, Obiols regresó a Barcelona y fue nombrado profesor del Conservatorio del Liceo, impartiendo clases de canto, solfeo, piano, armonía y composición. Su interés por el canto le llevaba a componer obras vocales que eran estrenadas por los propios alumnos del centro, como su ópera *Laura Debelan*, puesta en escena en 1879 por las alumnas Concepción Bordalva, Ana Llorens y Elvira Musté Puig.⁶⁷⁰ Obiols también desempeñó los cargos de director de la ópera del Liceo Filarmónico Dramático, director general de música del Teatro del Liceo (1847) y director del Conservatorio del Liceo. Falleció en Barcelona el 11 de diciembre de 1888.

Obiols, que desarrolló una intensa actividad compositiva, nunca dejó a un lado la docencia, para la cual escribió un *Método de Solfeo* (ca.1880) y varios libros de

⁶⁶⁷ Barrau, *Método de canto para la voz de soprano*, “Prólogo”, p. [iii].

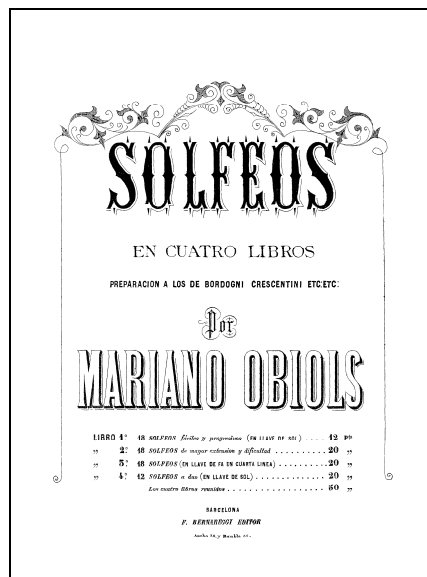
⁶⁶⁸ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Juan Barrau en vol. II, Apéndice 4 [15].

⁶⁶⁹ Sobre Mariano Obiols véase Benjamín Yépez, “Obiols Tramullas, Mariano”, *DMEH*, vol. 8, pp. 5-7. Según Yépez, p. 5, Obiols estudió con Juan Vilanova, pero en realidad se trata de Ramón Vilanova.

⁶⁷⁰ Véase Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, pp. 40-41.

solfeos.⁶⁷¹ La influencia italiana en la formación vocal de Obiols estaba presente en sus métodos de enseñanza, especialmente en la del canto. No olvidemos que su maestro fue Saverio Mercadante, quien también estuvo interesado por la técnica vocal y escribió un método práctico de canto titulado *Esercizi di canto* que alcanzó una gran popularidad.⁶⁷² Además, el título recuerda a los famosos *solfeggi* que durante el siglo XVIII y principios del XIX se empleaban en la escuela italiana de canto. Entre las obras didácticas de Obiols destaca *Solfeos en cuatro libros* “preparatorios de los de Bordogni, Crescentini, etc, etc”, enfocada principalmente a los estudiantes de canto (véase Figura III.78).⁶⁷³

Figura III.78. Portada de *Solfeos en cuatro libros* (ca.1878) de Mariano Obiols.



Obiols publicó esta obra en cuatro libros independientes: Libro 1º 18 solfeos fáciles y progresivos (en llave de Sol), Libro 2º 18 solfeos de mayor extensión y dificultad, Libro 3º 18 solfeos (en llave de Fa en cuarta línea) y Libro 4º 12 solfeos a dúo (en llave de Sol). Los cuatro libros de Solfeo son en su totalidad prácticos y su finalidad es que el alumno los cante, antes de pasar a estudiar los de grandes maestros de canto como Bordogni o Crescentini; (véase Figura III.79). Es más que probable que los solfeos de Obiols se empleasen también como vocalizaciones en las clases de canto

⁶⁷¹ Marià Obiols, *Método de solfeo* (Barcelona: Andrés Vidal y Roger, ca. 1880).

⁶⁷² Saverio Mercadante, *Esercizi di canto* (Viena: presso Pietro Mechetti, s. XIX).

⁶⁷³ Mariano Obiols, *Solfeos en cuatro libros preparación a los de Bordogni, Crescentini, etc: etc* (Barcelona: F. Bernareggi ed., ca. 1878).

Figura III.79. Mariano Obiols, *Solfeos en cuatro libros* (ca.1878),
1^{er} Libro, p. 1: 1^{er} Solfeo.



Algunos de sus discípulos fueron: Emilia Traversa, Vicenta Llasera, Matilde de Carcer, Mariana Rovira, Rosa Rovira, Juan Pla, Delfina Borrás, Teresa Tapia, Mariano de Gispert, destacando la soprano Balbina Alabau (ca.1842-?) y el barítono Adolfo de Gironella (1823-1864).⁶⁷⁴

2.4. José Rodoreda (1851-1922): *Escuela de canto moderno* (ca.1899)

El 13 de febrero de 1851 nació en Barcelona el director y compositor José Rodoreda Santigós.⁶⁷⁵ Comenzó su formación musical en la Escolanía de Nuestra Señora del Remedio de Barcelona, bajo la dirección del maestro Nicolás Manent. Entre 1869 y 1875 “actuó como pianista de café, alternando aquellas actividades con el perfeccionamiento de sus estudios”.⁶⁷⁶ En 1875 fue nombrado profesor de solfeo y pianista acompañante del Conservatorio del Liceo de Barcelona y al año siguiente fue elegido director de la Sociedad coral Euterpe, fundada por José Anselm Clavé. Tras dejar en 1883 su puesto en el Conservatorio, el Ayuntamiento de Barcelona encargó a Rodoreda la dirección y reorganización de la Banda Municipal, creándose de forma paralela una Escuela de Música. En 1896 dejó este cargo, pasando a ocupar el de

⁶⁷⁴ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Mariano Obiols en vol. II, Apéndice 4, [16].

⁶⁷⁵ Sobre José Rodoreda, véase: Francisco Laporta, “José Rodoreda”, *Ilustración Musical Hispano-Americana* (Francesc Bonastre, “Rodoreda Santigós, José”, *DMEH*, vol. 9, pp. 250-252.

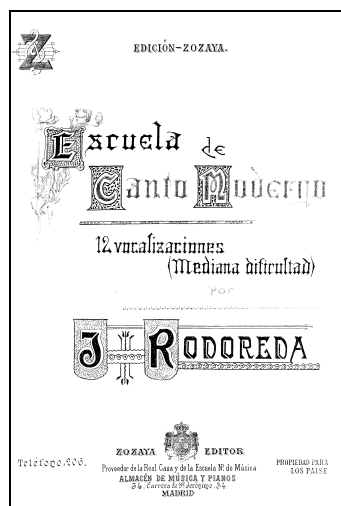
⁶⁷⁶ Torrellas y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, Tomo II, p. 1016.

Director de la Banda Municipal de Música de San Sebastián, “pero al cabo de poco tiempo dimitió también para dirigirse a Buenos Aires y hacerse cargo de la dirección del Conservatorio Argentino, entidad de tradicional y señalado prestigio”.⁶⁷⁷ Falleció en Buenos Aires en agosto de 1922.⁶⁷⁸

En torno a 1900 el editor Zozaya publicó en Madrid *Escuela de canto moderno* de José Rodoreda (véase Figura III.80), que contenía “doce vocalizaciones de mediana dificultad”. Pese a que la actividad musical de Rodoreda se centraba en la dirección y composición, la publicación de este método de canto ponía de manifiesto su interés por la música vocal. En la sección “Nuevas publicaciones” de la revista *La Música Ilustrada Hispano Americana* (1900) se reseñaba su reciente edición, afirmándose lo siguiente:

tratándose de una capacidad musical tan reconocida como la de aquel mtro. catalán, no nos sorprende que, al escribir estos estudios, pertenecientes a una rama de la técnica lírica que diríase ha cultivado menos que otras, el actual director de la Escuela y Banda municipal de San Sebastián, haya sabido sacar gran partido de dichas vocalizaciones, las cuales se propuso desarrollar dentro de los límites de una mediana dificultad.⁶⁷⁹

Figura III.80. Portada de *Escuela de canto moderno* (ca.1899) de José Rodoreda.



⁶⁷⁷ José Pena e Higinio Anglés, *Diccionario de la música Labor* (Barcelona: Editorial Labor, 1954), Tomo II, p. 1897.

⁶⁷⁸ Torrellas y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, Tomo II, p. 1015; y Pena y Anglés, *Diccionario de la música Labor*, Tomo II, p. 1897, señalan octubre como mes de fallecimiento de José Rodoreda.

⁶⁷⁹ [Sin autor], “Nuevas publicaciones”, *La Música Ilustrada Hispano Americana*, II/31 (1-IV-1900), p. 80.

Escuela de canto moderno es un método práctico que contiene doce vocalizaciones de dificultad progresiva, de los que la crítica resaltaba su nivel y creatividad, pues estaban escritos

con innegable maestría, el tema está expuesto con decisión y originalidad, desarrollándose luego sin rebuscamiento y sin que el autor se haya dejado influir por las formas rutinarias en trabajos análogos. [Además], la variedad y elegancia de los acompañamientos de dichas vocalizaciones ha de resultar lógicamente que se hagan muy atractivas para los que se dediquen al canto, los cuales pueden sacar como principal fruto de esta obra el que contribuya de un modo notable á su aprovechamiento.⁶⁸⁰

Aunque Rodoreda no se dedicó a la enseñanza del canto, la publicación de *Escuela de canto moderno* ponía de manifiesto la formación integral de los músicos del siglo XIX.

2.5. Otros maestros y maestras de canto del Conservatorio del Liceo en el siglo XIX: Joseph Arteaga, Joan Cuyás y Artés, Gonzalo Tintorer, Joaquín Vidal, Giovanna Bardelli y Cecilio Sanmartí

Pese a que Juan Barrau y Mariano Obiols fueron los únicos maestros del siglo XIX del Conservatorio del Liceo que decidieron publicar sus métodos de enseñanza vocal; otros docentes del canto también desarrollaron una importante labor pedagógica desde las aulas de dicho centro. Profesores como Joseph Llausàs, Joseph Arteaga, Joan Cuyás y Artés, Gonzalo Tintorer, Joaquín Vidal Nunell, Giovanna Bardeli y Cecilio Sanmartí, escribieron las páginas de la historia de la enseñanza del canto en el Conservatorio del Liceo.

Joseph Llausàs.

Primer profesor de canto del Conservatorio del Liceo y director de la Companyia de Cant.⁶⁸¹

Joseph Arteaga (1846-1913).

El pianista, compositor y maestro de canto Joseph Maria d'Arteaga i Pereira nació en Barcelona el 11 de diciembre de 1846.⁶⁸² Estudió piano con Juan Barrau y

⁶⁸⁰ [Sin autor], "Nuevas publicaciones", *La Música Ilustrada Hispano Americana*, II/31 (1-IV-1900), p. 80.

⁶⁸¹ Sobre Joseph Llausàs no hay entrada en *DMEH*.

composición con Mariano Obiols. En 1866 figura como *maestrino* de canto en los exámenes del Conservatorio del Liceo barcelonés, “en cuyos programas se leen por primera vez, los nombres de autores clásicos que Arteaga introdujo en aquel centro docente en la enseñanza de la técnica pianística”.⁶⁸³ Según Pedrell, Arteaga dimitió de su puesto de profesor del conservatorio y

Con los alumnos que siguieron sus lecciones y las de su señora, Doña Feliciano Santos, que desempeñó durante algún tiempo el cargo de *maestrina* en el citado conservatorio, dio una audición en los salones de casa Bernareggi en la cual tomaron parte, Don Eusebio Bosch, Don Melchor Rodríguez Alcántar y otros artistas y discípulos suyos.⁶⁸⁴

Tradujo al italiano lieder de Schumann, dúos de Schubert y Mendelssohn, romanzas de Fermín M^a Álvarez y los libretos de las óperas *Henry Clifford* de Isaac Albéniz y *Los Pirineos* de Felipe Pedrell. Joseph Arteaga falleció en Barcelona en enero de 1913.

Juan Cuyás y Artés (1844-1896)⁶⁸⁵

Juan Cuyás y Artés nació en Barcelona el 17 de septiembre de 1844.⁶⁸⁶ A los siete años ingresó en la Escolanía de Montserrat, recibiendo lecciones de los Padres Boada y Brell y de los maestros Oller y Blanch, desempeñando el cargo de organista suplente. A los catorce se matriculó en el Conservatorio barcelonés, donde perfeccionó sus estudios de piano, tras lo cual fue nombrado maestro repetidor de dicho centro. Atraído por la lírica, en 1863 Cuyás se trasladó a París con el objetivo de estudiar canto con el afamado maestro Fontana, quien se encargó de educar su voz de barítono.⁶⁸⁷

⁶⁸² Sobre Joseph Arteaga véase Emilio Casares Rodicio, “Arteaga Pereira, José María”, *DMEH*, vol. 1, p. 779.

⁶⁸³ Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, 117.

⁶⁸⁴ Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, 117.

⁶⁸⁵ Sobre Juan Cuyás, véase Luís G. Iberni, “Cuyás, Juan”, *DMEH*, vol. 4, p. 335.

⁶⁸⁶ Los datos para elaborar la biografía de Juan Cuyás han sido tomados de las siguientes fuentes bibliográficas: Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 465; Gras y Elías, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*, Tomo I, p. 218; y Torrellas / Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p. 365. Pedrell indica Artés como segundo apellido de Juan Cuyás en su *Diccionario biográfico y bibliográfico*, p. 465.

⁶⁸⁷ Podría tratarse de N. Fontana, barítono que actuó en el Teatro Real de Madrid durante las temporadas 1859-60.

Una vez completada su formación vocal, Cuyás regresó a Barcelona donde debutó con gran éxito en el Liceo, lo que le impulsó a dedicarse profesionalmente al canto. Cuyás se especializó en el repertorio de ópera y zarzuela y cantó como primer bajo/barítono en numerosos teatros de las principales capitales europeas, como Madrid, Barcelona, Turín, Sicilia, París y Londres, entre otros. De nuevo en España, se dedicó a la enseñanza del canto y más tarde fue nombrado profesor de canto del conservatorio del Liceo en 1866, donde contó con muchos discípulos. La demanda de clases de canto era tal, que en 1884, el diario barcelonés *La Dinastía* anunciaba entre sus páginas de forma oficial la apertura de una nueva cátedra de canto en el Liceo que estaría bajo la dirección del maestro Juan Cuyás.

Se avisa a los que quieran ingresar en ella en calidad de alumnos, se presenten en la Secretaría de dicho Conservatorio de 11 a 12 de la mañana, desde el día 9 del corriente mes para inscribirse y enterarse de las condiciones al efecto.

Barcelona, 18 Junio de 1884.

El Secretario de la Comisión de Música, Joaquín M. Pera.⁶⁸⁸

A pesar de que de las clases de Cuyás salieron muchos y buenos cantantes, sólo he localizado a Miguel Binimelis y Quetglas, que tras recibir algunas lecciones de canto de Cuyás, pasó a estudiar con el “célebre” maestro Jaime Rojés, que según Francisco Amengual también había sido profesor de Cuyás.⁶⁸⁹ Juan Cuyás falleció en su ciudad natal el 1 de septiembre de 1896.⁶⁹⁰

Gonzalo Tintorer⁶⁹¹

Gonzalo Tintorer estudió canto con Juan Barrau en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, destacando pronto la calidad de su voz de tenor. Según Saldoni, Tintorer “debutó en el Teatro de Santa Radegonda en Milán el 27 de abril de 1864, con la ópera

⁶⁸⁸ *La Dinastía*, II/382 (8 de junio de 1884), p. 3554.

⁶⁸⁹ Francisco Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, p. 72: “el célebre maestro D. Jaime Rojés, cuya competencia en este ramo del arte, son pruebas irrecusables el mismo Cuyás, el barítono Moragues, la tiple D^a Asunción Martí y otros eminentes artistas, honra del teatro lírico español”.

⁶⁹⁰ Pedrell en su *Diccionario biográfico y bibliográfico* es el único autor que recoge la fecha de fallecimiento de Juan Cuyás.

⁶⁹¹ Sobre el maestro de canto Gonzalo Tintorer no hay entrada en el *DMEH*. Sin embargo, en el vol. 10, p. 330 aparece una entrada sobre un músico que también se llama Gonzalo Tintorer, que puede inducir a error, pues se trata de un profesor y pianista catalán posterior que nació en 1890 y falleció en 1969.

D. Checco".⁶⁹² En la temporada de 1872-73, cantó en el Teatro Real la ópera *La Muta di Portici* de Auber, compartiendo cartel con grandes cantantes del momento como el tenor Roberto Stagno y el bajo Antonio Selva, aunque sin demasiado éxito de público.⁶⁹³ Tintorer sobresalió especialmente como docente del canto, especialidad que impartió en el Conservatorio del Liceo desde la última década del siglo XIX, contándose entre sus discípulos el célebre tenor Francisco Viñas (1863-1933), las sopranos y maestras de canto Juana Aleu y Andrea Avelina Carrera (1871-?), el bajo Baltasar Nogués, así como el también profesor de canto e intérprete wagneriano Antonio Colomé (1870-?), que escribió un tratado de canto inédito y tradujo tratados vocales extranjeros.⁶⁹⁴ Se desconoce la fecha exacta del fallecimiento de Gonzalo Tintorer, aunque debió de ser alrededor de 1911, siendo sustituido ese año en su plaza de canto del Liceo por el maestro Joaquín Vidall Nunell.

Joaquín Vidal Nunell

El maestro Vidal nació en Barcelona el 1 de julio de 1880.⁶⁹⁵ Dotado de grandes facultades musicales, ingresó en el Conservatorio del Liceo, donde fue discípulo de Joaquín Sadurní, José Còdol, Costa y Nogueras, Sánchez Gavagnach y Josep Ribera (con estos últimos estudió piano y composición). Tras una brillante carrera, "a los 17 años era profesor auxiliar y a los veinte profesor efectivo de Solfeo y Teoría y además auxiliar del director, en el propio Conservatorio del Liceo",⁶⁹⁶ hasta que en 1911 obtuvo la plaza interina de canto, ganando dicha plaza en oposiciones unos años después, tras el fallecimiento del maestro Gonzalo Tintorer. En 1916 fundó el Teatro Lírico Práctico de Barcelona, institución que tenía como objetivo que los alumnos de canto y futuros cantantes participasen en representaciones operísticas y adquiriesen "tablas". Según el *Diccionario de la música ilustrado*, hasta 1928 se habían contabilizado unas 265 sesiones entre representaciones y conciertos. La finalidad del Teatro Lírico Práctico fue descrita de la siguiente forma:

⁶⁹² Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 341. La ópera representada fue *Don Checco*, opera buffa con musica de Nicola De Giosa (1819-1885).

⁶⁹³ Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana*, p. 333.

⁶⁹⁴ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Gonzalo Tintorer en vol. II, Apéndice 4 [17].

⁶⁹⁵ Sobre Joaquín Vidal, véase Francesc Cortès i Mir, "Vidal i Nunell, Joaquim", *DMEH*, vol. 10, p. 867.

⁶⁹⁶ Torrellas / Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. II, p. 1190.

Se somete al alumno a una práctica cantante para familiarizarle con el ambiente teatral, y al terminar su carrera se encuentra con el repertorio completamente formado en el aspecto lírico y escénico. Vidal Nunell proyecta que su Teatro Lírico Práctico sea la base del Teatro Lírico Nacional. El Ayuntamiento de Barcelona, dándose cuenta del valor de la obra realizada por Vidal Nunell, le ha subvencionado en varias ocasiones.⁶⁹⁷

El maestro Joaquín Vidal fue uno de los más célebres de la escuela catalana de canto y entre sus alumnos se encontraban: la célebre soprano Mercedes Capsir, Josefina Blanch, Francisca Marlet, Pepita Paulet, Balbina Martínez, María Calà y Remedios Todolí, los tenores Felipe Santagostino y José Grau, el barítono Bertrán Alfonso y los bajos Joaquín Alsina y Jaime Martí.⁶⁹⁸ Vidal Nunell falleció en Barcelona en 1964.

Giovanna [Giovannina / Juana] Bardelli

Mezzosoprano italiana que desarrolló una brillante carrera artística.⁶⁹⁹ Llegó a Barcelona en 1887 como solista de una compañía lírica italiana que actuó en repetidas ocasiones en el Teatro del Liceo. El diario *La Dinastía* se hacía eco de esta noticia:

Desde Milán nos comunica el director artístico del Liceo don Alberto Bernis, que la compañía lírica que ha de actuar durante la temporada próxima de invierno la compondrán los artistas siguientes: Maestros Juan Goula y Domenico Acerbi [...] Mezzosoprano Giovannina Bardelli [...].⁷⁰⁰

Debido probablemente a su popularidad como cantante, Giovanna Bardelli fue nombrada maestra de canto del Conservatorio del Liceo, donde impartió clases junto a Gonzalo Tintorer y Cecilio Sanmartí en la última década del siglo XIX y principios del XX. A sus clases asistían numerosos cantantes, que completaban su formación artística, participando en los recitales organizados por la Sociedad del Liceo, como el que se ofreció en homenaje al maestro Mascheroni en abril de 1891 en el que destacaron en número los alumnos de la maestra Bardelli:

⁶⁹⁷ Torrellas / Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. II, p. 1190.

⁶⁹⁸ Véanse datos biográficos y artísticos de los discípulos de Vidal Nunell en vol. II, Apéndice 4 [18].

⁶⁹⁹ Sobre Giovanna Bardelli no hay entrada en *DMEH*.

⁷⁰⁰ *La Dinastía*, V/2307 (13 de agosto de 1887), p. 3.

La Sociedad del Liceo Filarmónico-Dramático barcelonés, dará el lunes a las 4 de la tarde, un concierto en honor al distinguido maestro Mascheroni, ejecutado por los alumnos de nuestro Conservatorio, con arreglo al siguiente programa:

Canto: Romanza de la ópera *Gli Ugonotti*, por la señorita Ketty Knee, mezzosoprano, que terminó el segundo curso, profesora señora Giovannina Bardelli.

Canto: Romanza del tercer acto de *Roberto il Diavolo*, por la alumna Dolores Bardabio, soprano dramática, que terminó el tercer curso, señora profesora Giovannina Bardelli.

Canto: “Rondó” del tercer acto de *Lucia di Lammermoor*, por la señorita Rosa Albagés, soprano leggero, que concluyó el tercer curso, profesora señora Giovannina Bardelli.

Canto: Romanza de Salvador Rosa por don Baltasar Nogués, bajo, que concluyó el segundo curso, profesor don Gonzalo Tintorer.⁷⁰¹

Como se puede apreciar, los datos biográficos sobre Giovanna Bardelli son muy dispersos. Sin embargo, considero que debió de desempeñar un papel relevante en la enseñanza oficial del canto de finales del siglo XIX, pues fue la primera maestra de canto que ocupó una cátedra en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, coincidiendo cronológicamente con el nombramiento en 1892 de la primera profesora numeraria del Conservatorio de Madrid: Carolina Casanova.

Cecilio Sanmartí

A principios de agosto de 1898, el periódico barcelonés *La Dinastía* anunciaba el listado de profesores del Conservatorio del Liceo para el próximo curso.⁷⁰² De las clases de canto se encargarían los acreditados maestros Giovanna Bardelli, Gonzalo Tintorer y Cecilio Sanmartí, este último hasta ahora desconocido.⁷⁰³ Apenas existen datos sobre este profesor y sólo he localizado referencias a él en el diario *La Dinastía*. En concreto, en septiembre de 1899, Sanmartí estaba a cargo de las clases de canto italiano, francés y español y de las clases de masas corales, puesto en el que continuó hasta los primeros años del siglo XX.⁷⁰⁴

⁷⁰¹ *La Dinastía*, IX/3987 (24 de abril de 1891), p. 2.

⁷⁰² *La Dinastía*, XVI/6647 (3 de agosto de 1898), p. 2.

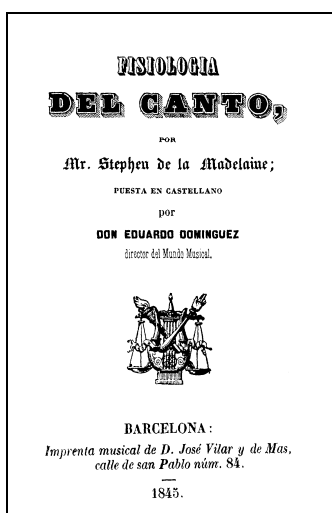
⁷⁰³ Sobre Cecilio Sanmartí no hay entrada en *DMEH*.

⁷⁰⁴ *La Dinastía*, XVII/7016 (3 de septiembre de 1899), p.2; XX/8668 (2 de septiembre de 1902), p. 3 y XXI/8023 (2 de septiembre de 1903), p. 3.

2.6. Traducciones de tratados extranjeros de canto vinculadas al Conservatorio del Liceo de Barcelona: *Fisiología del canto* (1845) de Stephen de la Madelaine

El auge de la enseñanza del canto en el Conservatorio del Liceo propició la traducción de una de las obras más emblemáticas sobre la voz cantada, el manual de Stephen de la Madelaine (1801-1868) titulado *Physiologie du chant* (1840). Esta obra fue traducida al castellano por Eduardo Domínguez, director del periódico *Mundo Musical*,⁷⁰⁵ y publicada en Barcelona en 1845; véase Figura III.81.⁷⁰⁶

Figura III.81. Portada de *Fisiología del canto* (1845), traducción de *Physiologie du chant* (1840) de Stephen de la Madelaine.



Stephen de la Madelaine nació en Dijón en 1801.⁷⁰⁷ Recibió una amplia formación literaria, que compaginó con los estudios musicales en el Conservatorio de París. Fue cantante de la Capilla Real francesa en la cuerda de bajo y en las portadas de sus tratados se citaba a si mismo como “Ex-Récitant à la Chapelle Royale et à la musique particulière de la chambre du Roi Charles X”. Además, ocupó la Jefatura de negociado de la dirección de Bellas Artes del ministerio del Interior francés. Como profesor de canto, La Madelaine ideó

⁷⁰⁵ *El Mundo musical: periódico filarmónico que sale cada domingo* (Barcelona: Impr. Musical de Vilar, Torras y Comp., 1845-?).

⁷⁰⁶ Stephen de la Madelaine, *Fisiología del canto* (Barcelona: Imprenta musical de D. José Vilar y de Mas, 1845); traducción al castellano de *Physiologie du chant* (Paris: Desloges, 1840).

⁷⁰⁷ Su nombre completo era Étienne-Jean-Baptiste-Nicolas Madelaine.

un sistema de enseñanza del canto que permitía al alumno hacerse cargo de todos los pormenores de interpretación; este sistema ofrecía muchas ventajas, pero tenía el gran inconveniente de dejar al alumno en libertad de suplir las notas escritas por otras que creyere más convenientes, por lo que, sin duda, no arraigó.⁷⁰⁸

La Madelaine desarrolló una importante labor como escritor en las revistas *Univers Musical* y en la *Revue et Gazette Musicale* de París y publicó varias obras literarias, aunque destacó especialmente como tratadista del canto. El prestigio alcanzado por Madelaine en la enseñanza del canto trascendió también a España, lo que motivó la traducción de su primer tratado vocal *Physiologie du chant*.⁷⁰⁹ La Madelaine falleció en París en 1868.

Fisiología del canto tuvo una gran divulgación en España y su venta fue anunciada en la prensa especializada, como *El Barcino Musical*, que en 1846 publicaba la siguiente nota: “Catálogo de obras musicales que están en venta en esta Imprenta y Redacción: *Fisiología del Canto* por Stephen de la Madelaine, traducida al español, por D. Eduardo Domínguez, 1 tomo que consta de 174 pág. En 8.º a 6 rs [reales]”.⁷¹⁰

La versión española comienza con un prólogo escrito por su traductor Eduardo Domínguez, quien denuncia la carencia en España de bibliografía sobre la voz, de escuelas musicales y de buenos profesores de canto. Afirma que por esta razón, abundan los maestros de solfeo y piano que osan dedicarse a la educación de las voces, con lo que el alumno termina sus estudios “tan ignorante como el primer día de lo que es la emisión del sonido, la pureza del timbre, la transmisión de los registros, la acentuación y demás partes que constituyen el arte del canto”.⁷¹¹ A pesar de que el traductor reconoce no estar siempre de acuerdo con las ideas de Madelaine, considera este libro como “uno de los más útiles a los cantantes, a los profesores de canto y a los

⁷⁰⁸ [sin autor], “Madelaine, Stephen de”, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Tomo 29, p. 360.

⁷⁰⁹ Las obras sobre el canto de Stephen de la Madelaine son: *Physiologie du chant* (París: Desloges, 1840); *Theories completes du chant* (París: Amyot, ca. 1861); *Chant: Etudes pratiques de style: Leçon sur un air du Freyschutz* (París: Libr. Nouv., 1861); *Chant: etudes pratiques de style vocal* (París: Albanel, 1868) y *Oeuvres completes sur le chant: Théorie et pratique* (París: Henry Lemoine, 1875).

⁷¹⁰ [Sin autor], “Catálogo de obras musicales que están en venta en esta Imprenta y Redacción”, *El Barcino Musical. Periódico de Música, Literatura y Teatros*, I/9 (1846), p. 36.

⁷¹¹ Madelaine, *Fisiología del canto*, Prólogo, p. IV.

compositores”, además asegura que “en manos de nuestros jóvenes cantores, será un guía seguro que les dirigirá en sus estudios”.⁷¹²

Fisiología del canto es una obra íntegramente teórica estructurada en tres partes: 1) de la enseñanza del canto pública y particular; 2) del mecanismo de la voz y de los estudios trascendentales de la vocalización; y 3) de los diversos caracteres de la música vocal. El título *Fisiología del canto* podría hacernos pensar que se trata de una obra que se ocupa en su totalidad de la voz cantada desde un punto de vista científico, anatómico o funcional. Sin embargo, únicamente la segunda parte contiene un estudio de la técnica vocal, pues tanto la primera como la tercera parte son en realidad una exposición de la situación en la que se encontraba la enseñanza del canto y los distintos géneros de la música vocal. A continuación resumo el contenido de las tres partes en las que se divide el tratado *Fisiología del canto* de Stephen de la Madelaine.

1ª Parte. De la enseñanza del canto pública y particular.

La primera parte de *Fisiología del canto* contiene cinco capítulos (del I al V). En el primer capítulo (“*De los profesores de canto*”) Madelaine afirma que la mayoría de los métodos de canto son en realidad colecciones de solfeos y vocalizaciones que se deben ejercitar bajo la guía de un buen maestro. Sin embargo, ningún tratado de canto se ocupa de orientar a los alumnos en el aspecto más importante: la elección del profesor adecuado. Para el autor una soprano no debe tener como profesor a un bajo, pues éste “aun cuando tuviese el prodigioso talento de Lablache o de Tamburini no puede dar a una tiple más que consejos muy defectuosos, por la sencilla razón de que no puede enseñar con el ejemplo”.⁷¹³ Madelaine denuncia que muchos pianistas y violinistas se dedican a la enseñanza del canto y dan lecciones de vocalización, pero al menos son músicos y pueden dar consejos sobre estilo y buen gusto. La situación de la enseñanza empeora cuando personas de la alta sociedad venidas a menos se convierten en improvisados maestros de canto, basándose en la vaga formación musical que un día ellos recibieron, de manera que “el tocador de contradanzas, y el cantor de canciones

⁷¹² Madelaine, *Fisiología del canto*, Prólogo, p. V.

⁷¹³ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 9.

son profesores de canto”.⁷¹⁴ Lamentablemente, según el autor, “esos profesores de canto forman la gran mayoría del cuerpo enseñante”.⁷¹⁵

En el capítulo segundo (“*Clasificación de las voces*”) Madelaine insiste en la necesidad de que el profesor realice una buena clasificación vocal del discípulo, pues “ningún maestro [debería] cometer la ridícula equivocación de tomar un barítono para hacer de él un tenor, o un contralto para hacer una tiple”.⁷¹⁶ Con mucha frecuencia, existen profesores que creen que todas las voces son agudas, es decir que todos los cantantes son sopranos o tenores. El autor considera, y con toda razón, que éste es un grave error y reconoce que él mismo lo sufrió, ya que siendo bajo, tuvo un profesor que le trabajaba la voz como si fuera un tenor. Madelaine afirma que el caso más usual es el de educar como un tenor una voz que por naturaleza es de barítono, y describe detalladamente el traumático proceso de transformación vocal:

El discípulo barítono ha hecho todos sus esfuerzos para acomodar su órgano a la quinta media que se emplea en ellas comúnmente, y que hace bastante frecuente, el uso del fa y del sol sobre la pauta sea como notas de paso, sea como notas tenidas o prolongadas. El barítono se considera entonces como destinado a seguir el ejemplo de los Martín, clasificado ahora como tenor en todas las escuelas de canto, y el profesor aceptándolo tal como se presenta, se aplica con la mejor fe del mundo a hacer salir el fa y el sol de pecho, y algunas veces hasta un la rebelde y caprichoso que es el tormento del discípulo y del maestro.

Estas malhadadas notas llegan por fin a salir, porque los resultados de un estudio perseverante son verdaderamente increíbles; peso salen chillonas o veladas, defectuosas en una palabra; y así ha de ser porque sólo las notas que debemos a la naturaleza son realmente buenas.

El barítono natural se ha transformado por medio de estos deplorables y harto eficaces estudios en un tenor tal cual, y ha llegado a este resultado: su voz que tenía una extensión de dos octavas menos una nota (escala invariable en la voz humana), es decir del sol grave al fa agudo o del la grave al sol, se ha colocado en una escala más elevada de un tono o dos, pero que no tiene más extensión que antes. El discípulo ha hecho la adquisición de dos malas notas superiores, pero al mismo tiempo ha perdido dos excelentes notas inferiores.

⁷¹⁴ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 11.

⁷¹⁵ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 11.

⁷¹⁶ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 15.

El maestro le consuela declarándole que los tenores no tienen ninguna necesidad de estas notas, lo que es cierto; pero ni el maestro ni el discípulo reflexionan una cosa; y es que el barítono transformado en tenor no será nunca más que un cantante mediano e impotente en el género que ha adoptado, mientras que hubiera sido tal vez un barítono más que regular.⁷¹⁷

Madelaine relata dos ejemplos concretos de alumnos que fueron trabajados vocalmente de forma equivocada por maestros prestigiosos. Uno de los casos resulta especialmente significativo pues con el tiempo se convertiría en Eugène García (1815-1880), famosa cantante de ópera y maestra de canto. Parece ser que a principios de 1830, Eugène estaba recibiendo lecciones de canto con un tenor de la Chapelle Royale, compañero de Stephen de la Madelaine. Dicho maestro le pidió a Madelaine que escuchara a su alumna de quien decía “tenía alguna disposición para el canto y un chorrillo de voz agradable”.⁷¹⁸ Tras audicionarla, La Madelaine sacó la siguiente conclusión: “retenía su voz con tal pureza de ejecución que no salía realmente de su linda garganta más que un chorrillo. Pero mi calidad de bajo me hizo descubrir el contralto bajo el ridículo disfraz de tiple con que la había cubierto, y eche a reír”.⁷¹⁹ A continuación, Madelaine pidió a la alumna que cantara un do grave cada vez más fuerte, hasta que, según el autor,

Nos hizo oír una soberbia nota de contralto, algo áspera, por supuesto; pero llena, sonora, vibrante; luego un sí, después un la, [...]. Ahora, le dije, cuando hubo pasado el primer momento de sorpresa general, lo que tiene V. que hacer es ir a casa de mi amigo García, al adusto Moro de Venecia, que es un hombre que da buenos consejos; hágale V. oír este hilo de voz y veremos lo que dice. [...] Al día siguiente, García, el patriarca del canto tenía una discípula más.⁷²⁰

Manuel García falleció en 1832 y Eugène continuó sus estudios con el hijo de aquel, el maestro de canto Manuel Patricio García, con quien más tarde contrajo matrimonio.

⁷¹⁷ Madelaine, *Fisiología del canto*, pp. 16-17.

⁷¹⁸ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 20.

⁷¹⁹ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 21.

⁷²⁰ Madelaine, *Fisiología del canto*, pp. 22-23.

El Capítulo III (“*Divisiones de la enseñanza*”) recoge propuestas de mejora de la enseñanza del canto en el Conservatorio. Madelaine aconseja que haya tantos profesores como tipos de voces, es decir, una maestra que sea soprano para dar clases a las sopranos, un maestro barítono para dar clase a los alumnos barítonos, y así sucesivamente. De esta forma, el autor asegura que “una profesora tiple o soprano, no experimentaría el irresistible prurito de dirigir los estudios de sus discípulas contraltos hacia las notas superiores, con menoscabo de las cuerdas bajas”.⁷²¹ Además, los profesores tendrían más recursos prácticos para trabajar a los alumnos de su mismo tipo de voz.

Para Madelaine, los compositores de la escuela francesa cometen el error de escribir sus obras para determinados cantantes, lo que dificulta encontrar otros intérpretes que puedan ejecutar con naturalidad dichas obras. Mientras, “los compositores se quejan de las escuelas de canto que no les dan voces debidamente instruidas, y las escuelas se excusan alegando la necesidad de formar cantores que puedan ejecutar las partes irregularmente escritas del repertorio actual”.⁷²²

En el Capítulo IV, el autor analiza el “*Estado actual del canto*” en Francia y subraya la necesidad de encontrar buenas voces para el estudio de la técnica vocal. El Capítulo V (“*Planteles musicales*”) expone que los conservatorios suelen elegir a aquellos alumnos que tienen mejores aptitudes para el canto, pero eso no significa que se conviertan en cantantes destacados. Madelaine asevera “ténganse buenos discípulos, provistos de órganos naturales y de disposiciones convenientes, y se tendrán cantores excelentes”.⁷²³

2ª Parte. Del mecanismo de la voz y de los estudios trascendentales de la vocalización.

La segunda parte de *Fisiología del canto* está integrada por cuatro capítulos (del VI al IX). En el Capítulo VI, (“*Emisión del sonido*”), Madelaine parte de la idea de que cualquiera que tenga una voz agradable puede cantar sin necesidad de tener un maestro, sin embargo, para “llegar a ser un cantor, se necesita la enseñanza regular de la teoría, se necesitan estudios perseverantes y bien dirigidos”.⁷²⁴ El autor mantiene que los aspectos principales en la enseñanza del canto son:

⁷²¹ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 25.

⁷²² Madelaine, *Fisiología del canto*, pp. 31-32.

⁷²³ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 41.

⁷²⁴ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 52.

La emisión del sonido que es el principio fundamental del canto; la naturaleza del sonido que es la intensidad, la pureza, la elasticidad y la igualdad de las notas entre sí, a pesar de la diferencia de los registros que recorren; la flexibilidad, la pronunciación, la acentuación material y la estética de la expresión.⁷²⁵

Para la correcta emisión del sonido, Madelaine recomienda como ejercicio la realización de escalas, bien “hilando el sonido, a cada nota” o bien ejecutándolas con agilidad.⁷²⁶ Respecto a la respiración, se debe tener en cuenta que en la fecha de publicación de *Physiologie du chant* (1840) aún no se había impuesto la respiración diafragmática, por lo que el autor se refiere a la respiración alta o clavicular, al afirmar que

La inspiración enorme y precipitada que practica el discípulo para henchir sus pulmones no tiene otro resultado que el de paralizar sus órganos respiratorios, que hacen entonces un esfuerzo penoso para retener la provisión de aire [...]. Cuando el discípulo ha hecho cuatro o cinco escalas de esta manera se halla completamente extenuado. [...] Un maestro que conoce el objeto del oficio no expone sus discípulos y por consiguiente no se expone a sí mismo al peligro de estas escalas monstruosas; de las cuales no suele pedir más que una al principio de cada lección; luego pasa al dúo o simplemente a la romanza.⁷²⁷

Según Madelaine, un buen maestro procurará que el discípulo realice una inspiración completa y calmada. La emisión del sonido debe ser directa y sin *portamenti*, para lo que es muy importante “el modo de poner la lengua, los labios, y sobre todo en el modo de abrir la boca”.⁷²⁸ El autor asegura que un error muy común es creer que para cantar hay que abrir al máximo la boca, cuando lo correcto es que tenga una colocación natural, para lo que es conveniente abrir la boca en sentido horizontal, como sonriendo y evitar una abertura vertical excesiva. Controlados todos estos movimientos, es el momento de soltar el sonido, que según el autor en principio

⁷²⁵ Según Madelaine, “Hilar las notas” es pasar del débil al fuerte y del fuerte al débil; es decir, como la *mezza di voce*.

⁷²⁶ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 54.

⁷²⁷ Madelaine, *Fisiología del canto*, pp. 55 a 57.

⁷²⁸ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 59.

será breve, [...] rudo, su vibración será excesiva y su alcance uniforme hasta que tienda a extinguirse. [...] Pero cuando el discípulo comprenda bien el empleo de este procedimiento, que es el solo que existe para la emisión del sonido, no será difícil obtener de él que salga la nota menos rústica y luego suave sin que pierda nada de su nitidez, ni de su pureza, ni aun de su vigor que le servirá más tarde para el *rinforzando*.⁷²⁹

En el Capítulo VII (“*Intensidad y pureza del sonido*”), el autor, al igual que la mayoría de los tratadistas del canto de los siglos XVIII y XIX, distingue dos tipos de defectos de emisión de la voz cantada: la nasalidad y la guturalidad. Cada tipo vocal adolece de más de una de estas desviaciones de la emisión vocal. Así, las voces graves, según el autor, “cantan naturalmente con la garganta; las voces elevadas suelen más bien ir infestadas de notas nasales”.⁷³⁰ Madelaine manifiesta que son muy pocas las personas que reúnen las condiciones físicas óptimas para el canto, es decir, que la “lengua funcion[e] de un modo conveniente, secundado por unos labios ágiles, una dentadura completa, una mandíbula flexible, un paladar firme y sonoro, y cuyas agallas [amígdalas] están siempre en un estado normal”.⁷³¹ Antes de educar una voz, el maestro debe limpiar la voz del alumno de cualquier tipo de nasalidad o guturalidad y debe interesarse por el estudio de la anatomía de los órganos de la fonación.

Un apartado interesante es el que Madelaine dedica a la emoción que embarga al artista y que puede perjudicar a la emisión de la voz y a la calidad de su canto.⁷³² Generalmente esa emoción o “temor” es más propia de los futuros buenos cantantes que son perfeccionistas, mientras que “la confianza. El aplomo y la sangre fría son en un joven artista la señal de la medianía”.⁷³³ Los efectos de la emoción son, entre otros: “la turbación en las ideas, acelerar los latidos del corazón y sobre todo secar los vasos secretorios que alimentan las glándulas salivales, y dan al sonido esa nitidez, esa consistencia en algún modo húmeda de que saca sus principales calidades”.⁷³⁴ Por

⁷²⁹ Madelaine, *Fisiología del canto*, pp. 60-61.

⁷³⁰ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 63.

⁷³¹ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 62.

⁷³² Según Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 69, los italianos llaman a ese fenómeno “emulación”, que es “el resultado del temor que se siente de quedar inferior a sí mismo y a los demás”.

⁷³³ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 69.

⁷³⁴ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 71.

último, Madelaine ofrece al lector algunos consejos de higiene vocal, que siempre acompañan a todo buen método de canto: “un régimen de vida sensato y bien arreglado para el que quiera practicar el canto. [...] Así pues el trabajo del canto es incompatible con el de la digestión, y las faltas de régimen o los excesos”.⁷³⁵

Capítulo VIII (“*Flexibilidad de la voz*”). Es evidente que existen voces que de manera natural tienen gran facilidad para la ejecución de las *foriture*, no obstante, según Madelaine, “las principales dificultades de la agilidad, como las escalas descendentes, el grupeto y el trino, son vencidas con más perfección por las voces que, en el estado normal, no tenían ninguna especie de predisposición a vencer estos obstáculos”.⁷³⁶ El autor pone como ejemplo al tenor francés Louis Ponchard (1787-1866),⁷³⁷ que sobresalió por ser el cantante que emitía “con más limpieza las dos notas de que se compone el trino y que martilla con más regularidad toda especie de pasajes”, sin embargo, “tenía al principio una voz ingrata y de la cual no hubiera cualquiera otro sacado más que un partido mediano, aunque era muy hermosa”.⁷³⁸

Madelaine quiere resaltar especialmente que en el proceso de educación de la voz, hay tres recursos distintos:

1º Lo que se llama en el mundo música vocal, que es, propiamente hablando, el estudio del solfeo, la lectura de la música; 2º El mecanismo de la voz que es el estudio material del canto; 3º La vocalización, que comprende sólo el ejercicio del gusto, la pureza, la gracia, la corrección y los demás atractivos de una ejecución vocal, comprendiendo en ella la acentuación que es este «no sé que» que embellece el canto como el talento a la belleza.⁷³⁹

Según el autor, si las condiciones vocales del alumno son las apropiadas, con seis meses, “basta para hacer salir todas las notas de la voz, para hilarlas correctamente y hacerlas aptas para todo género de *fioriture*”.⁷⁴⁰ Madelaine recoge en su *Fisiología*

⁷³⁵ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 73.

⁷³⁶ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 75.

⁷³⁷ Sobre el tenor parisino Louis Ponchard, véase Elizabeth Forbes, “Ponchard, Louis (-Antoine-Eléonore)”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 14-04-2008).

⁷³⁸ La Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 75.

⁷³⁹ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 76.

⁷⁴⁰ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 77.

del canto el concepto de agilidad *martellata*, que había sido tratado ya en el siglo XVIII por autores de la escuela italiana como Giovanni Battista Mancini, y más tarde recuperado por Manuel Patricio García⁷⁴¹. Madelaine sostiene que “la flexibilidad y la ligereza de la voz son el resultado del martilleo limpio y regular de todas las notas que componen un gorgojo [adorno], así como de la igualdad de las notas entre sí, a pesar del paso de los diferentes registros de la voz”.⁷⁴²

Respecto al tan controvertido tema de los registros de la voz, Madelaine defiende que existen tres registros o “porciones de voz”: notas graves, notas medias y notas elevadas, al que se añade en las voces masculinas (tenor y bajo) las notas sobreagudas, llamadas “falsete”. Los bajos emplean menos el falsete, por el contraste con su voz natural, mientras que los tenores pueden recurrir al falsete de manera más discreta, aunque “tienen que hacer estudios muy perseverantes para disfrazar el paso tan duro de una a otra voz. [...] Existen tenores, y estos son los más escasos, que no tienen falsete, pero cuya voz puede, sin cambiar de carácter, llegar adelgazándose hasta los sonidos más agudos”.⁷⁴³ De este último caso, Madelaine pone como ejemplo a Rubini, mientras que Duprez “siendo un tenor de falsete no estaba, al ejecutar la música compuesta para su antecesor, en las dotes naturales de su talento”.⁷⁴⁴ El autor afirma que la conformación de los registros puede variar de un cantante a otro.

No son de ningún modo iguales entre si en cuanto al número de notas que contienen, y varían también de individuo a individuo. Las notas de cada una de estas divisiones son todas de pecho, la sola diferencia que existe entre ellas es la posición de la laringe que exige una modificación misteriosa para el pasaje de un registro a otro, sin que la debilidad de la última nota del primero, contraste con la sonoridad de la primera nota del segundo.⁷⁴⁵

⁷⁴¹ Manuel [Patricio] García, *École de Garcia: Traité complet de l'art du chant en deux parties* (1847), pp. 30-31, distingue cuatro tipos de agilidad en la vocalización: Vocalisation portée (*agilita di portamento*), Vocalisation liée (*agilita legata e granita*), Vocalisation marquée (*martellata*) y Vocalisation piquée (*pichettata, staccata*).

⁷⁴² Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 78.

⁷⁴³ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 80.

⁷⁴⁴ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 80.

⁷⁴⁵ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 81.

Para igualar los registros, el autor recomienda que el discípulo practique o escalas completas o fragmentos, hasta que obtenga la flexibilidad y agilidad necesaria para la realización de los adornos. El maestro de canto debe procurar que el alumno “martillee” cada nota, dando la misma fuerza a todos los sonidos y “con este martilleo se obtiene el trino, el grupito, y las escalas ascendientes y descendientes, por medio de las cuales se ejecutan toda especie de dificultades”.⁷⁴⁶

En el Capítulo IX (“*Pronunciación, Acentuación, Expresión*”) Madelaine considera que la pronunciación en el canto es “el eslabón que liga la parte material a la porción moral del canto, porque de ella derivan la acentuación y la expresión” y debe ser “limpia y franca, es decir exenta de todo vicio de lengua o acento”.⁷⁴⁷ El autor señala cinco aspectos en los que el alumno debe concentrarse para lograr una correcta pronunciación en el canto:⁷⁴⁸

1° En el deletreo enérgico y completo de la consonante que empieza la palabra.

2° En la articulación conveniente, sin énfasis ni mezquindad, de las consonantes que ligan a las vocales entre sí.

3° En la pureza fónica de los diptongos, sobre todo los que son naturalmente nasales, como *cin*, *ens*, etc.

4° En la emisión sonora y bien colorada de las vocales que forman las sílabas y sobre las cuales descansa la voz.

5° En el carácter que ha de darse a las sílabas finales así como a las *e* mudas, una de las principales imperfecciones de nuestra lengua [la francesa] relativamente a la música.⁷⁴⁹

Respecto al tercer aspecto relativo a la pronunciación de los diptongos, el traductor de la obra incorpora una nota al pie en la que declara que “la lengua española no tiene estos diptongos nasales y por consiguiente es mucho más propia para el canto que la del autor”.⁷⁵⁰ Madelaine sostiene que la acentuación musical está relacionada con la importancia que se den a las consonantes, por lo que es conveniente que “cuando se quiere dar interés a la palabra, que su primera consonante sea en algún modo duplicada

⁷⁴⁶ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 82.

⁷⁴⁷ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 85.

⁷⁴⁸ Hay que tener en cuenta que estos cinco aspectos que Madelaine propone para conseguir una correcta pronunciación están ideados para los alumnos franceses.

⁷⁴⁹ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 86.

⁷⁵⁰ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 86.

y aún triplicada”.⁷⁵¹ La consecución de una pronunciación precisa en el canto conduce a una buena acentuación, que no es “otra cosa que la aplicación inteligente y apasionada de los principios de la pronunciación a las palabras cantadas”.⁷⁵² El autor señala la importancia de que los alumnos de canto escuchen a los mejores cantantes, que se convertirán en sus modelos vocales. Asimismo, describe desde una perspectiva crítica la situación de la enseñanza del canto en los conservatorios, según la cual, aquellos alumnos que mejor imitan a su maestro son considerados los más valiosos, aunque la realidad sea muy diferente:

El discípulo suele tener un maestro que sirve para quince o veinte más, y cuya voz no está de ninguna manera en relación con la de la mayor parte de los alumnos. El profesor enseña una pieza de canto a cada discípulo; esta pieza suele ser la misma para cada categoría de voces, y es menester que los discípulos la canten imitando servilmente la manera del maestro en sus menores detalles, es menester que aprendan de memoria la acentuación de cada pasaje, de cada nota, aún cuando esta acentuación se halle directamente opuesta al sentimiento y a los instintos del alumno.

El que mejor copia es reputado mejor discípulo; y es la joya de la clase, la perla del establecimiento, o el orgullo de su familia. Viene la primera salida, sea en el mundo, sea en el teatro, y la joven maravilla se lleva chasco con grande y cándida admiración de su preconizadores.⁷⁵³

Por último, en relación a la expresión, Madelaine considera que el cantante de teatro debe ser un buen actor. Sin embargo, el cantante de música de cámara o de salón, no debe emplear los recursos expresivos de la escena y debe basar su expresividad en los recursos que le ofrece la acentuación, pues “la expresión que no puede ayudarse con el prestigio de la escena, y el traje y la acción dramática queda coja detrás del piano [...]. El cantor de sala debe renunciar a los medios escénicos”.⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 88.

⁷⁵² Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 90.

⁷⁵³ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 92.

⁷⁵⁴ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 94.

3ª Parte. De los diversos caracteres de la música vocal.

La tercera parte de *Fisiología del canto* contiene cinco capítulos (del X al XIV) que tratan sobre la música religiosa, la música dramática, la música de cámara, los jóvenes compositores de música y la crítica del canto. En este último capítulo, Madelaine plantea la osadía de muchas personas que, “extrañas al arte del canto, y aún a veces a la música misma, juzgan de las voces y de los cantores”, y es que “la voz es un instrumento que todo el mundo toca, bien o mal [...], y el mismo motivo que improvisa tantos maestros de canto, hace también jueces en un minuto”.⁷⁵⁵

El autor concluye *Fisiología del canto* con un Epílogo, en el que invita a todos los que se hacen llamar “profesores de canto” a rebatir las ideas expuestas en su tratado.

Venid pues, profesores improvisados, cuyo método es no tener ninguno; vosotros también, maestros de piano, de violín, y de guitarra, que pretendéis que se puede enseñar a otros lo que no ha aprendido uno mismo; y vosotros en fin, que, sin ser pianistas, ni violinistas, enseñáis el mecanismo de este instrumento difícil que se llama voz, sin tener de él cuatro notas a vuestra disposición.⁷⁵⁶

Estas son algunas de las ideas principales que Stephen de la Madelaine presenta en su *Fisiología del canto*, especialmente en relación a la enseñanza del canto y a la emisión de la voz cantada. A pesar de ser un tratado francés, muchos de los planteamientos expuestos por el autor son perfectamente aplicables a la situación de la enseñanza del canto en España, donde la carencia de profesores realmente preparados era una realidad. En España, al igual que en Francia, era usual que cualquiera que hubiera estudiado solfeo o piano se dedicara a la enseñanza del canto, aunque él mismo nunca hubiera cantado ni como profesional ni como aficionado. Un dato destacable de este tratado es la alta consideración que se tenía en Francia del maestro sevillano Manuel García, pues incluso el propio Stephen de la Madelaine, que muestra a lo largo de su tratado una actitud bastante crítica respecto a los que se dedican a la enseñanza del canto, se refería a él como “el patriarca del canto” y lo recomendaba como maestro a todos aquellos que querían estudiar canto.

⁷⁵⁵ Madelaine, *Fisiología del canto*, pp. 158 y 161.

⁷⁵⁶ Madelaine, *Fisiología del canto*, p. 169.

Resumen.

En el siglo XIX, los dos principales centros públicos españoles de enseñanza musical que desarrollaron una importante actividad lírica fueron el Conservatorio de Madrid y el del Liceo de Barcelona. Aunque en ambos la docencia del canto ocupó un lugar destacado, las circunstancias del país motivaron que el de Madrid estuviera dotado de una mejor infraestructura y una mayor dotación profesional.

A lo largo del Capítulo II he examinado los doce tratados de canto publicados en España entre 1830 y 1905 vinculados a la enseñanza oficial; nueve pertenecen al ámbito del Conservatorio de Madrid y tres al del Liceo de Barcelona. Junto a estos tratados he analizado dos que, aunque publicados en el extranjero, fueron los únicos escritos por maestros italianos del Conservatorio de Madrid, Francesco Piermarini y Giorgio Ronconi. También he incorporado, seis obras didácticas, así como cinco artículos escritos por Hilarión Eslava y publicados en 1855 en la *Gaceta Musical de Madrid* que, sin ser métodos de canto propiamente dichos, en cierta manera estaban relacionadas con los estudios líricos en el Conservatorio de Madrid (véase Tabla III.16).

Tabla III.16. Tratados de canto publicados en España (1830-1905) vinculados a la enseñanza oficial, obras didácticas y artículos sobre el canto.

Tratados españoles de canto (1830-1905) vinculados a la enseñanza oficial.⁷⁵⁷	Obras relacionadas con la enseñanza del canto en el Conservatorio.
<i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830) de Marcelino Castilla.	<i>Método completo de solfeo</i> (1845) de Hilarión Eslava.
<i>Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo</i> (1837) de Baltasar Saldoni.	“Del canto” de Hilarión Eslava (<i>Gaceta Musical de Madrid</i> , 1855).
<i>Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces</i> (ca. 1839) de Baltasar Saldoni.	<i>Primer álbum de canto</i> (1855-56) y <i>Segundo Álbum de canto</i> (1860) de José Inzenga.
<i>Prontuario para los cantantes e instrumentistas</i> (1860) de José Aranguren.	<i>Manual de declamación</i> (1859) de Julián Romea.
<i>Programa para la enseñanza del canto</i> (ms. 1860) de Mariano Martín.	<i>Breve tratado del arte mímica</i> (1862) de Juan Jiménez.
<i>Método de canto para voz de soprano</i> (ca.1862) de Juan Barrau.	

⁷⁵⁷ Los dos tratados que aparecen en negrita son los que pertenecen a maestros del Conservatorio del Liceo de Barcelona.

<p><i>Solfeos en cuatro libros (ca.1878)</i> de Mariano Obiols.</p> <p><i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> (ca. 1885) de Justo Blasco.</p> <p><i>El arte del canto</i> (1886) de Benigno Llana.</p> <p><i>Escuela de canto</i> (1894) de José Inzenga.</p> <p><i>Escuela de canto moderno (ca.1899)</i> de José Rodoreda.</p> <p><i>Método completo de canto</i> (1905) del Marqués de Alta-Villa.</p>	<p><i>Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano</i> (1870) de José Inzenga.</p>
--	---

Finalmente, presento un estudio de veintitrés maestros que ejercieron en dicho período la docencia del canto o su interpretación en los conservatorios españoles, al margen de que escribieran o no tratados sobre la materia.

La fundación en 1830 del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina constituyó un hecho esencial en la historia de la enseñanza musical española. La finalidad práctica con la que se inició la enseñanza del canto en el Conservatorio Madrid era dotar a los teatros españoles de cantantes propios que sustituyeran a los artistas italianos que se contrataban por precios mucho más altos; de hecho a los alumnos pensionistas se les obligaba a desempeñar la carrera artística en un determinado teatro madrileño.

El funcionamiento de este centro, ideado según el modelo italiano, se regía por reglamentos y programaciones, de cuyo análisis se extraen interesantes datos sobre los primeros intentos de organización de la docencia del canto en nuestro país. En concreto, los documentos que más afectaron a dicha disciplina fueron el *Reglamento* de 1831, las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas* de 1861 y el *Programa* de 1871. Tras su lectura se descubren las siguientes particularidades en el estudio oficial del canto: 1) estaba dirigido a formar profesionales (cantantes y futuros profesores) y aficionados; 2) las clases estaban separadas por sexos y, en concreto, para las mujeres las salidas previstas eran la carrera artística o enseñar a cantar exclusivamente a las “señoritas de sociedad”; 3) el alumnado podía estar pensionado o no, dependiendo de sus circunstancias económicas y sus aptitudes vocales; 4) debía ir unido al estudio del solfeo y la declamación; 5) el canto formaba parte de los llamados “estudios de aplicación”, que duraban seis años; 6) como consecuencia del cambio de la voz, se

establecía una edad mínima para comenzar el aprendizaje del canto que solía oscilar entre los catorce y dieciocho años para las mujeres y los dieciséis y veintiuno para los hombres, aunque se admitían excepciones; y 7) el repertorio estudiado incluía óperas de Rossini, Donizetti, Bellini, Pacini, Mercadante, zarzuelas de los mejores compositores españoles, obras sacras de Stradella, Marcello, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Cherubini y Mendelssohn, entre otros.

Uno de los rasgos que caracterizaban la enseñanza del canto en las primeras décadas del siglo XIX y que se mantiene en este período es la importancia de tener una formación previa en solfeo y compaginarla al mismo nivel con su formación vocal. Siguiendo este criterio, se exigía aprobar un examen de solfeo a aquellos que querían estudiar canto en el Conservatorio. Otra influencia clara de la época anterior a 1830 eran los distintos aspectos que debían tratarse durante el aprendizaje del canto, sólo que ahora se estructuraban en tres partes diferenciadas denominadas: mecanismo, inteligencia y expresión. Según esta división, establecida en las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas* de 1861, el estudio del mecanismo comprendía las siguientes nociones: posición corporal, de boca y rostro, emisión de la voz, respiración, igualación de los sonidos, unión de los registros y timbres, trabajo de tesitura en cada alumno, práctica de los matices, articulaciones, notas filadas y de *portamento*, agilidad y la pronunciación correcta del idioma en que se canta. La parte de la inteligencia correspondía al fraseo, color y adecuación de las respiraciones en la ejecución de una pieza vocal concreta, según su estilo. Finalmente, el estudio de la expresión equivale al concepto de “buen gusto” tan utilizado a principios del siglo XIX, como herencia dieciochesca, y al carácter y personaje que se representa. En esta última parte era donde la declamación adoptaba un papel decisivo.

La marcada influencia italiana en la estructura del Conservatorio madrileño se pudo apreciar desde el principio en la contratación de maestros y cantantes italianos como profesores de canto del centro. Aunque en pocos años dichos profesores fueron sustituidos por docentes españoles, en los primeros años de vida del Conservatorio, el claustro de profesores de canto estaba integrado en su mayoría por artistas italianos de relativo renombre como Francesco Piermarini (primer director del Conservatorio), Felipe Celli, Basilio Basili y Ángel Inzenga. De ellos, sólo Piermarini escribió un método didáctico titulado *Cours de chant* (ca.1840-43), que no pertenece a su período de estancia en el conservatorio madrileño. Entre los maestros italianos del

Conservatorio, merece una mención aparte el barítono Giorgio Ronconi, quien no sólo había desarrollado una exitosa carrera operística internacional, sino que en 1861 fundó la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II en Granada y escribió un método titulado *Il Barítono moderno* (segunda mitad del siglo XIX). Ronconi, que en 1875 fue nombrado profesor del Conservatorio de Madrid, a pesar de que tuvo sus detractores, fue sin duda uno de los maestros más completos y versátiles de la época, pues supo compaginar la actividad artística con la docente.

No todos los maestros españoles de canto que desarrollaron su labor pedagógica en el conservatorio madrileño a lo largo del siglo XIX gozaron del mismo prestigio. Mi investigación se ha centrado en aquellos que escribieron tratados o que, aunque no dejaron por escrito su método de enseñanza, impartieron clases en dicho centro con cierta estabilidad formando a numerosos cantantes. Junto a los métodos de canto de profesores del Conservatorio de Madrid, la directiva del centro propuso a los profesores el empleo en sus clases de métodos, vocalizaciones y solfeos escritos por maestros italianos y franceses de renombre como Bordogni, Bordese, Bona, Duprez y Lablache, así como el famoso método *École de García: Traité complet de l'art du chant* (1847) del español afincado en París Manuel Patricio García.

Con el fin de analizar la evolución de la técnica vocal en los métodos de canto vinculados al Conservatorio de Madrid y publicados entre 1830 y 1905, he tomado como referencia los cuatro que considero más representativos en este período, que además están separados cronológicamente: *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830) de Marcelino Castilla, *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (ca. 1839) de Baltasar Saldoni, *Escuela práctica para la emisión de la voz* (ca. 1885) de Justo Blasco y *Método completo de canto* (1905) Marqués de Alta-Villa. Los temas que tratan coinciden en muchos aspectos con los contenidos de los métodos de la etapa anterior a 1830 (véase Tabla III.17).

Tabla. III.17. Aspectos sobre técnica vocal en *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830) de Marcelino Castilla, *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (ca. 1839) de Baltasar Saldoni, *Escuela práctica para la emisión de la voz* (ca. 1885) de Justo Blasco y *Método completo de canto* (1905) del Marqués de Alta-Villa.

<u>Aspectos de técnica vocal</u>	Marcelino Castilla	Baltasar Saldoni	Justo Blasco	Marqués de Alta-Villa
<i>Edad recomendada para iniciar los estudios</i>	No consta.	No consta.	Una vez pasada la muda o cambio de la voz. La edad mínima sería: Hombres: 18 / mujeres: 16.	Superado el cambio de la voz, entre los 17 y 18 años.
<i>Descripción anatómica del aparato fonador</i>	No consta.	No consta.	Descripción de la laringe, traquea, fosas nasales, faringe, cuerdas vocales y cavidad bucal.	Importante que el alumno conozca su funcionamiento.
<i>Respiración</i>	Alta o clavicular. Rápida y sin violencia. Economía o buen dispendio del aliento.	Alta o clavicular.	Diafragmática.	[Alta o clavicular]. ⁷⁵⁸ Control y la dosificación del aire.
<i>Tipos vocales</i>	No consta, aunque probablemente sean los cuatro básicos: tiple, alto, tenor y bajo.	Tiple, contralto, tenor y bajo.	Soprano, Mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo.	Voces masculinas: contraltino [Falsetista], tenor de fuerza o “Gran Tenor”, Primer Tenor, tenor ligero o Tenorino, tenor de medio carácter, barítono alto, bajo cantante o barítono grave y bajo profundo. Voces femeninas: soprano aguda, soprano dramática, mezzo-soprano y contralto. Voces infantiles: niños y niños precoces.

⁷⁵⁸ *Método completo de canto* del Marqués de Alta-Villa se publicó en 1905, fecha en la que en España ya se conocía el empleo del diafragma en la respiración para el canto (*Nuevo Método de canto teórico-práctico* [1856] de Juan de Castro), sin embargo, en ningún momento lo menciona. No obstante, al afirmar que se debe evitar subir los hombros al inspirar, el autor de forma encubierta está desaconsejando la respiración alta o clavicular.

Aspectos de técnica vocal	Marcelino Castilla	Baltasar Saldoni	Justo Blasco	Marqués de Alta-Villa
<i>Registros</i>	No consta. Sólo habla de agudo, grave y <i>médium</i> de la voz.	Pecho y falsete.	Pecho, medio pecho, y cabeza o falsete. Importancia de su homogeneización.	Hombres: pecho y falsete o cabeza. Mujeres: pecho, mixto y cabeza. Reconoce el empleo de la voz mixta (voz de pecho y de cabeza). Importancia de su unión.
<i>Emisión de la voz</i>	Con la fuerza que de forma natural permita el pecho, arrojándola para fuera con toda la posible sonoridad y dulzura. Uso del <i>portamento</i> .	Relajada, franca y espontánea, sin violencia, sin empuje.	Debe ser de pecho. Pura y correcta. Con un suave golpe de garganta imitando una aspiración, y sosteniéndolo con igual fuerza, sin tratar de otra cosa que de buscar su punto de apoyo.	Concepto de “apoyo de la voz” (sonoridad de la voz en algunas de las cavidades de resonancia).
<i>Posición de la boca.</i>	Boca bien abierta, sin violencia. La lengua debe adquirir soltura y estar libre.	Natural. Semblante risueño.	Lengua natural, un poco hundida por el centro y procurando mantener una abertura suficiente de la boca.	Natural como sonriendo y en los agudos deberá “estirar” el labio inferior.
<i>Defectos de emisión</i>	Nasalidad y guturalidad. Voz escasa, tosca o desaliñada.	Voz oscura, bronca y fingida, o demasiado clara, ofensiva y chillona.	Nasalidad (se corrige trabajando las vocales U, I, O) y guturalidad. Evitar el trémolo en la voz.	Voces sombreadas, guturales y nasales. Temblor o “cabreo de la voz”.
<i>Vocales idóneas</i>	A	No consta.	U	A, E y O
<i>Postura Corporal y facial</i>	Cuerpo, cuello y cabeza derechos sin afectación, y sin que se note el menor movimiento con pie, mano, pecho y hombros. Rostro natural y halagüeño, sin gestos violentos.	Hombros hacia atrás, pecho sacado, y la cabeza alta. Posición natural y elegante. Evitar gestos tensos.	No consta.	Los hombres deben buscar salud y apostura en la esgrima y las muchachas en los bailes andaluces y en la gimnasia doméstica. Evitar gestualidad exagerada especialmente en las notas agudas.
<i>Articulación y Pronunciación</i>	Clara y despejada, como se exige en una conversación. Marcar de un modo claro, agradable y enérgico la prosodia y los acentos.	Correcta de las vocales.	No consta.	Correcta en todas las vocales e igual en los pianos y fuertes, en las notas altas y graves.

<i>Fraseo</i>	Mantener los sonidos dándoles todo su timbre por toda la duración.	Entonación, claridad e igualdad de todas las notas.	No consta.	notas claras, precisas y separadas, sin resbalar en ellas, sin arrastrarlas.
<i>Adornos y agilidades empleadas</i>	Apoyatura, escala cromática, mordente, círculo <i>mezzo</i> o medio círculo, calderón adornado (<i>cadena</i>), <i>gruppo</i> , <i>messá di voce</i> (llamado por Castilla “regulador o contrastador de voz”), trino, picado o <i>staccato</i> , volata, claro y oscuro.	Esforzados, apoyaturas y <i>portamento</i> o “ligado expresivo”.	Trinos de semitono y trinos de tono.	Apoyatura, mordente, grupito [<i>grupetto</i>], trino, notas picadas, notas filadas y <i>portamento</i> .
<i>Expresividad</i>	Conforme al “Buen Gusto”. Dar colorido a la voz.	Conforme al “Buen Gusto” en la realización de los adornos.	No consta.	Concepto de “encanto” (recursos vocales de los que dispone el discípulo tras un estudio constante) unido a su buen gusto.
<i>Tipos de canto o generos</i>	No consta.	No consta.	No consta.	Canto ligado y sostenido, recitado (no medido, medido y libre).
<i>Ejercicios prácticos</i>	Sus propios ejercicios de vocalización.	Sus propias vocalizaciones y solfeos.	Sus propias vocalizaciones.	Sus propias vocalizaciones.
<i>Repertorio recomendado</i>	No consta.	No consta.	El apropiado para cada alumno.	No consta.
<i>Curiosidades y consejos</i>	Importancia al estudio del lenguaje musical. Realizó un estudio preliminar de métodos de solfeo y canto, entre los que nombra a Miguel Remacha y Rossini. Requisitos para aprender a cantar: atención, tranquilidad y voluntad.	Importancia al estudio del lenguaje musical.	Aconseja realizar los primeros ejercicios con mucho cuidado. Precaución en el estudio del solfeo que no debe fatigar su voz. El alumno no debe estudiar canto más 1 hora y media, intercalando descansos de 15 minutos. Importancia la elección de un buen maestro.	Importante la elección del maestro. Consejos de higiene de la voz. Empleo de espejo (autocorrección). Escuchar cantantes profesionales. Concepto de miedo escénico u orgasmo. Importancia de la declamación lírica. El canto en iglesias y salones. Historia de la ópera. Biografías de cantantes.

Respecto a los temas básicos sobre técnica vocal, se puede afirmar que la técnica vocal impartida por los maestros españoles en el Conservatorio madrileño respondía a los siguientes principios:

Respiración: en general, en la práctica se mantiene el uso de la respiración alta o clavicular, pese a que la intervención del diafragma en la respiración para el canto se empieza a mencionar en *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.

Tipos vocales: a los cuatro tipos básicos de tiple, contralto, tenor y bajo, el Marqués de Alta-Villa incorpora una detallada relación de voces más específicas.

Registros de la voz: no existe unanimidad; mientras que Castilla prácticamente no los menciona, Saldoni (al igual que Remacha y Ledesma) distingue sólo el de pecho y cabeza y Alta-Villa (siguiendo el criterio de Manuel García) distingue dos en los hombre (pecho y cabeza) y tres en las mujeres (pecho, mixto y cabeza).

Emisión de la voz: Para Castilla y Saldoni, más cercanos en el tiempo ha de ser directa, natural, relajada, sin empujar, sonora y dulce, así como del empleo del *portamento*. Alta-Villa, ya en el siglo XX habla del “apoyo de la voz” y el empleo de los resonadores.

Posición idónea de la boca: Este aspecto parece no cambiar, pues todos estos maestros se basan en la premisa de mantener una posición natural, añadiendo Saldoni y Alta-Villa la leve sonrisa y, este último, en los agudos “estirar” el labio inferior. Castilla insiste más en la soltura de la lengua.

Defectos de emisión: La guturalidad y nasalidad, principales vicios de la emisión, dan paso a otros más precisos que producen voz oscura, fingida, sombreada y temblorosa.

Vocales más adecuadas para el estudio: Castilla recomienda la *a*, Saldoni no la especifica y Alta-Villa, sin prestar demasiada atención a este tema, cita la *a*, *e* y *o*.

Postura corporal correcta para el cantante: mantener derecho cuello, cabeza y cuerpo, hombros hacia atrás y pecho sacado. Mantener una actitud natural y elegante. Evitar gestos exagerados. Alta-Villa recomienda practicar esgrima a los hombres y bailes andaluces a las mujeres

Pronunciación: clara, correcta en todas las vocales y en toda la extensión.

Fraseo: con sonidos igualados, claros, precisos y separados, sin resbalar ni arrastrar.

Tipos de adornos y agilidades: En este tema la evolución es evidente, pues frente a Castilla que analiza el empleo de una gran variedad de adornos y de *cadenze*, de clara influencia *belcantista*, Alta-Villa sólo establece los que se usan en su época que se convertirán en los adornos básicos (apoyatura, mordente, *grupetto*, trino, notas picadas, filadas y *portamento*).

Expresividad: conforme a las reglas del buen gusto de la época, añadiendo Alta-Villa un concepto novedoso: con “encanto”.

Ejercicios prácticos: En general, todos los tratados de esta época son teórico-prácticos, que incluyen al final vocalizaciones y ejercicios escritos por el propio autor.

Por tanto, se puede concluir que frente al conservadurismo en el tratamiento de algunos temas como la emisión de la voz, la importancia de una correcta pronunciación y la necesidad de una expresividad adecuada al buen gusto de cada época, existen notables cambios en los contenidos. En concreto, la evolución en los métodos de canto a finales del siglo XIX y principios del XX se puede apreciar en la inclusión de aspectos como: la edad mínima recomendada para iniciar los estudios de canto, la importancia de que el alumno conozca el funcionamiento del aparato fonador desde los puntos de vista anatómico y fisiológico, clasificaciones de los tipos vocales más precisas, consejos de higiene vocal, secciones teóricas sobre historia lírica o biografías de cantantes y nuevos conceptos en España como el de “apoyo de la voz” y “miedo escénico”.

Otros maestros del Conservatorio de Madrid que, a pesar de no escribir un tratado, desempeñaron una tarea educativa importante fueron Francisco Frontera de Valldemosa, maestro de la reina María Cristina y después de Isabel II, Lázaro M^a Puig y Carolina Casanova, entre otros.

La historia del Conservatorio de Madrid a lo largo del convulsionado siglo XIX, pone de manifiesto que, aunque en teoría todo parecía funcionar, la realidad era muy distinta y en diversas ocasiones se denunció en la prensa su pésima organización, especialmente a partir de la reforma de 1868. Entre las causas había una que afectaba especialmente a la calidad vocal y artística de los alumnos y era la falta de exigencia de

unos niveles mínimos para acceder a los estudios de canto. En las pruebas no se exigían aptitudes vocales o musicales especiales, lo que trajo como consecuencia la proliferación de la enseñanza bien en academias privadas o profesores particulares, o bien en el extranjero, sobre todo en Italia.

El otro gran pilar de la enseñanza oficial del canto en España fue el Liceo Filarmónico-Dramático fundado en Barcelona en 1837; allí, el canto y los docentes que impartían esta materia ocuparon un papel relevante. De entre los ocho profesores de canto sólo dos de ellos publicaron su método de enseñanza: *Método de canto para voz de soprano* (ca.1862) de Juan Barrau y *Solfeos en cuatro libros* (ca. 1878) de Mariano Obiols. A estos, habría que añadir *Escuela de canto moderno* (ca.1899) de José Rodoreda, profesor solfeo y pianista acompañante de dicho conservatorio. También desde este entorno se promovió la traducción de obras de pedagogía musical como *Fisiología del canto* (1845) de Stephen de la Madelaine, considerado un clásico en la enseñanza del canto.

Sin duda, un acercamiento a las actividades líricas de los dos conservatorios principales de nuestro país en el siglo XIX ha permitido conocer qué tipo de enseñanza vocal se practicaba y cómo las modas estilísticas determinaban distintas maneras de emisión y ornamentación de las melodías. No debemos olvidar que a finales del siglo XIX, la ópera en Barcelona recibió un fuerte influjo del wagnerismo, promoviendo un canto más dramático y menos virtuosístico que en el entorno madrileño en el que aún imperaba el *belcanto*, las óperas de Verdi y, como no, la zarzuela.

CAPÍTULO IV

LOS TRATADOS DE CANTO PUBLICADOS EN ESPAÑA ENTRE 1830 Y 1905 VINCULADOS A LA ENSEÑANZA PRIVADA: PRINCIPALES MAESTROS

*La naturaleza determina en cierto modo
los límites y carácter de la voz;
el estudio sólo debe servir para perfeccionarla;
obrando de otro modo es destruirla.*
Juan de Castro.¹

Este capítulo se centrará en el estudio de la enseñanza privada del canto en España desde 1830, año de fundación del Conservatorio de Madrid, hasta 1905. Pese a no formar parte del sistema oficial de enseñanza, muchos maestros de canto vieron publicados sus teorías y ejercicios prácticos. En concreto examinaré diecinueve métodos publicados durante ese período en España y vinculados a la enseñanza privada del canto.

La Tabla IV.1 presenta por orden cronológico de publicación los títulos de los tratados que estudiaré, así como el nombre de sus autores. Incluye obras influyentes en la enseñanza del canto en España durante la segunda mitad del siglo XIX, que no son exactamente tratados de canto, como la traducción al castellano en 1856 de *Hygiène du chanteur* del doctor francés Louis-Auguste Segond. Su traductor, el tratadista Juan de Castro, fue pionero en un nuevo tratamiento de la respiración aplicada al canto.

Entre los tratados que comentaré hay uno que estrictamente no pertenece al marco establecido en este capítulo, por ser de autor al parecer francés, A. Andrade (siglo XIX); su *Método de Canto* consta de cuatro breves métodos extranjeros traducidos al español. La relación de tratados concluye con *Escuela española de canto* (1905) de Ramón Torras, que es en realidad la segunda edición corregida y ampliada de *Método de canto* (1894), del mismo autor. Aunque publicada en los primeros años del siglo XX, la examinaré con detalle por contener teorías interesantes sobre la forma tradicional de cantar en España.

¹ Juan de Castro en: Louis Auguste Segond, *Higiene del cantante. Influencia del canto sobre la economía animal, causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes. Medios para precaver dichas enfermedades*, traducida al castellano, anotada y aumentada por Juan de Castro (Madrid: Imprenta de Don Pedro Montero, 1856), nota al pie, p. 79.

Tabla IV.1. Tratados publicados en España (1830-1905) vinculados a la enseñanza privada del canto.

Maestros de canto	Tratados de canto y año de publicación
Manuel Camps y Castellví (1772-1842)	<i>Escuela elemental del noble arte de la música y canto</i> (1834).
Antonio Mercé (ca.1810-1876)	“Vocalizaciones y canto” (en ed. española del <i>Méthode de solfège</i> (ca. 1850) de Fétis, Gomis y Garaudé
Juan de Castro (1818 -1890)	<i>Nuevo método de canto teórico-práctico</i> (1856).
Antonio Cordero y Fernández (1823-1882)	<i>Escuela completa de canto en todos sus géneros</i> (1858). <i>Tratado abreviado o Método elemental de canto</i> (1872).
Manuel Climent (1810-1870)	<i>Gramática musical o Método de canto teórico y práctico</i> (1852).
Matías Aliaga (¿-?)	<i>Resumen musical en diez lecciones para poder cantar</i> (1860).
Benito Andreu (1803-1881)	<i>Método seguro para aprender bien la música y el canto</i> (1870).
Editora <i>Unión Artístico-Musical</i>	<i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (ca. 1860-70).
Emilio Yela de la Torre (¿-?)	<i>La voz</i> (ca. 1872).
Rafael Taboada y Mantilla (1837-1914)	<i>Preceptos para el estudio del canto</i> (1885). <i>12 Frases melódicas para el perfeccionamiento de Las voces</i> (ca. 1893).
Matilde Esteban y Vicente (1841-?)	<i>Nociones elementales de la teoría del canto</i> (1892).
Ramón Torras (¿-1906)	<i>Método de canto</i> (1894). <i>Compendio y Prontuario de la gramática española de canto</i> (1898). <i>Escuela española de canto</i> (1905).
Francisco Turell (¿-?)	<i>Método de canto teórico y práctico</i> (1899).
R. García (¿-?)	<i>Cuatro palabras sobre el método de canto</i> (fin. XIX).
Ernesto Villar Miralles (1849-1916)	<i>Nociones generales de música y canto</i> (1900).

También será objeto de investigación en este capítulo, la fundación de tres acreditadas academias privadas de canto en los que se formaron grandes artistas: 1) la Escuela Lírico-Dramática, creada en 1866 Madrid por Antonio Cordero y Juan Jiménez; la Academia de Música de Matilde Esteban y Vicente; y 3) la Academia Teórico-Práctica de Canto y Perfeccionamiento de la Voz, establecida en Madrid en 1872 por Emilio Yela de la Torre.

Otro aspecto que trataré será la tendencia durante la segunda mitad del siglo XIX a la edición de traducciones al castellano de prestigiosos métodos extranjeros de canto, lo que permitía a los artistas españoles conocer nuevas técnicas interpretativas. El canto y su enseñanza también fue un tema muy comentado en la prensa especializada de la época,

por lo que a lo largo de este capítulo insertaré análisis puntuales de aquellos artículos que aporten datos sustanciales. Finalizaré este Capítulo III con un apartado de noticias sobre cuatro métodos españoles de canto del siglo XIX inéditos de los que sólo han llegado hasta nosotros escasos datos. Al igual que en los anteriores capítulos, el orden que seguiré en mi exposición será el siguiente: 1) breve semblanza biográfica de los maestros de canto referidos, con aspectos relativos a su formación musical, vocal y a su actividad docente; 2) descripción y estudio del contenido de sus tratados de canto, así como de otros documentos, como artículos en prensa; y 3) reseña biográfica y artística de sus principales alumnos, que se desarrollará de manera más profunda en el Apéndice 4.

1. Manuel Camps y Castelví (1772-1842)

1.1. Semblanza biográfica

El profesor de música y canto Manuel Camps y Castelví, que según Pedrell fue conocido como *Mosen Villafranca*, nació en Vilafranca del Penedès (Barcelona) el 31 de diciembre de 1772.² Desde joven compaginó la carrera eclesiástica con el estudio de la música, especializándose en armonía, composición y canto. Tras su paso por la Catedral de Barcelona como tenor, se presentó a las oposiciones para el puesto de capellán titular de las Descalzas Reales de Madrid, quedando en primer lugar. El propio Manuel Camps, refiriéndose a sí mismo, decía:

A poco tiempo fue llamado por el Ilustrísimo Señor Cabildo de la santa Metropolitana iglesia de Toledo a mayor renta, para obtener otra de las prebendas de racionero, igualmente afecta a la misma voz [de tenor], cuya gracia no tuvo el efecto que se proponía aquel tan respetable cuerpo, por haberse S.M. el Sr. D. Carlos IV dignado mandarle que se restituyese a la Corte, agraciándole con una de las plazas de tenor en su Real Capilla y Palacio (sin destituirle empero de la primera que disfrutaba), cuyo ejercicio desempeñó con entera satisfacción y agrado de la Real bondad.³

² Sobre Manuel Camps y Castelví, véase Francesc Bonastre, “Camps i Castellví, Manuel”, *DMEH*, vol. 2, p. 1003.

³ Manuel Camps y Castelví, *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs, 1834), p. 1.

Mientras ocupaba la plaza de tenor de la Capilla Real, Manuel Camps amplió sus conocimientos musicales y perfeccionó sus estudios sobre la voz, de manera que “a fuerza de ejercicio y asiduidad llegó a penetrar los medios que pueden en su concepto proporcionar el método, estilo y brevedad de adquirir la encantadora ciencia de la música y canto”.⁴ Más tarde, se trasladó a Vilafranca, donde fue nombrado beneficiado y maestro de capilla de la iglesia de su localidad natal. Transcurridos doce años, Manuel Camps se estableció en Barcelona y obtuvo el nombramiento de tenor de la capilla de música de la iglesia de Santa María del Mar. Manuel Camps falleció en Barcelona en 1842, dejando varias composiciones religiosas, “misas, rosarios, gozos, lamentos, villancicos, motetes, benedictus, arias y coros, con acompañamiento de orquesta la mayor parte y algunos de órgano”,⁵ así como su obra más emblemática, el tratado didáctico *Escuela elemental del noble arte de la música y canto*, publicado en Barcelona en 1834 y dedicado, según el autor, en mayo de 1831 a la Reina María Cristina de Borbón.

1.1. *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (1834): el primer tratado de canto lírico publicado en Barcelona

El título completo de la obra de Manuel Camps era *Escuela elemental del noble arte de la música y canto. Con un verdadero método de enseñanza para el pronto conocimiento de los discípulos y descanso de los maestros, y el Breve conocimiento del canto llano o Gregoriano, reformado y reducido a una sola llave, para el bien y decoro de todo el estado eclesiástico*; véase Figura IV.1.⁶

Pese a ser, en esencia, una obra sobre los principios del lenguaje musical, *Escuela elemental* se puede considerar el primer tratado catalán que incluía referencias al arte del canto lírico. Desde 1814, Manuel Camps tenía en proyecto la publicación de este método musical, que en principio se vio frustrada por falta de medios económicos. En su origen, Camps concibió su *Escuela elemental* como una obra dividida en dos partes, la primera de contenido teórico y la segunda de carácter práctico. Sin embargo, y aunque en la primera parte el autor remitía en reiteradas ocasiones a los ejemplos

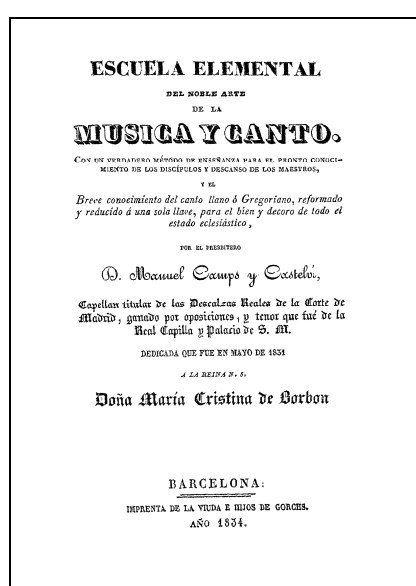
⁴ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 2.

⁵ Antonio Elías de Molins, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, vol. 1, p. 371.

⁶ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, portada.

prácticos contenidos en veintidós láminas de la segunda parte, ésta nunca llegó a publicarse. El propio Manuel Camps en el prólogo de su obra aclaraba la razón por la que no se pudieron publicar conjuntamente la parte teórica y la práctica: “como la impresión de las numerosas láminas que contiene es costosísima, me he decidido a dar a luz la parte teórica solamente, para que por ella se vea de cuánta utilidad sería la parte práctica; y según la aceptación que merezca ésta, emprender la impresión de la otra”.⁷

Figura IV.1. Portada de *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (1834) de Manuel Camps y Castelví.



Al final de la parte teórica de *Escuela elemental* se incluía un apartado titulado “Breve conocimiento del canto llano”, al que el autor añadía “que reformó S. Gregorio Magno para el uso de la universal Iglesia, y ahora últimamente reformado y reducido a la sola llave de do en cuarta raya, para el bien y decoro de todo el estado eclesiástico de la universal Iglesia”.⁸ La finalidad de Manuel Camps era eliminar las distintas claves en las que se cantaba el canto llano, unificándolas en una sóla, aunque este sistema no prosperó. En opinión de Pedrell, Manuel Camps “sólo imprimió (afortunadamente) la parte teórica, reservándose publicar la práctica para más adelante, a causa del coste de las láminas”, y añadía de forma severa, “digo afortunadamente porque la obra es

⁷ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, Prólogo.

⁸ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 23.

rematadamente mala. Puede figurar en el montón de reformadores modernos del canto llano bajo la base del sistema de una sola clave, que forman legión”.⁹ Aunque Pedrell valora negativamente la sección del tratado de Camps dedicado al canto llano, hay otros aspectos del mismo que merecen atención. La primera y única parte publicada de *Escuela elemental* era en su totalidad teórica y comenzaba con un Prólogo del autor, en el que manifestaba que el principal objetivo de este tratado era actualizar los conocimientos musicales y vocales de los maestros de su época.

Al dar a luz la presente obrita, que es la parte teórica, o explicación de las láminas que forman la parte práctica, no he tenido otra mira que el facilitar la pronta inteligencia de la ciencia de la música y canto, y el corregir el atraso que se observa por la falta de conocimientos de algunos titulados maestros.¹⁰

Manuel Camps consideraba que con su tratado cualquiera podía aprender por sí solo música, pues en él se explicaban los principales aspectos que se debían tener cuenta en la formación musical y vocal de un alumno. *Escuela elemental* incluía, junto a lecciones de solfeo general, otras más indicadas para el aprendizaje del canto, como:

El método para las apoyaturas altas y bajas; varios ejercicios para conocer la expresión; volatas afectuosas para la cadencia; y se manifiestan el claro y oscuro de la voz, trinos, mordentes, método par la agilidad y vocalización, saltos ligados afectuosos, método para la respiración a su tiempo, método con ejercicios para conducir la voz de cuerpo con el falsete o voz de cabeza, etc.¹¹

Tras el Prólogo, Camps comienza el tratado propiamente dicho insistiendo en la necesidad de que los cantantes sepan leer en las siete “llaves” o claves, y no sólo en la clave de sol, de manera que puedan adquirir con ello “la seguridad y la destreza de cantar naturalmente con la mayor afinación”.¹² Según el autor, el maestro de música

⁹ Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, 275.

¹⁰ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, Prólogo.

¹¹ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, Prólogo.

¹² Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 4.

debe iniciar al discípulo en el aprendizaje de la clave de do en primera línea, que es “propia y natural de todas las voces de niños, o muchachos, para infantillos de canto y señoritas”.¹³ Como en la mayoría de los tratados de canto de la primera mitad del siglo XIX, la obra de Camps otorgaba una gran importancia a la instrucción del cantante en los principios del lenguaje musical y la armonía, pues “no es la voz la que forma el cantante, sino el conocimiento del arte, que ofrece esta obra para la ejecución, vocalización, portamento, respiración, oscuro y claro de la voz, conocimiento del gusto, y expresión por sus variaciones naturales”.¹⁴

Un apartado especialmente relevante para la enseñanza del canto es el titulado “Método de tomar la respiración por sus escalas”; en él, Manuel Camps destaca que los tiempos respiratorios deben coincidir con las frases musicales, pues

Esta es una de las cosas más esenciales para el descanso de todos los cantores, y también para observar y conocer el diestro discípulo la fuerza de la *harmonía* que causa el respirar o no respirar a su tiempo en las composiciones de música vocal, para detener la respiración en aquellos valores y lugares de las solfas que causan el armonioso efecto.¹⁵

En relación a los registros de la voz, Manuel Camps defiende la existencia de dos: la “voz de cuerpo” (generalmente denominada voz de pecho) y la voz de cabeza o falsete. Para la unificación de los registros, el autor propone realizar escalas comenzando en la “voz de cuerpo” con las vocales “a”, “e”, “o” y a continuación ir ascendiendo por tonos hasta llegar a la voz de falsete. Al explicar el modo de ejecutar este ejercicio, llama la atención que Manuel Camps aconseje que al principio el sonido se emita buscando la nasalidad, “pues el resorte de conducir la voz de cuerpo con el falsete, será por la nariz a la cabeza, y para este efecto se buscará un sitio separado que nadie lo oiga”, hasta que “con la práctica y ejercicio [el sonido] se irá purificando, [de forma] natural y sonora”.¹⁶

¹³ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 7.

¹⁴ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 5.

¹⁵ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 11.

¹⁶ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 12.

Manuel Camps dedica un apartado de su *Escuela elemental* a los aspectos vocales que deben tener en cuenta los instrumentistas cuando acompañan a los cantantes:

Deben tener mucho conocimiento y atención en observar la expresión del cantante, en sus glosas, claros y oscuros de la voz, etc. todo para poder formar el sentimiento y claridad de la voz con el sentido de la letra; pues todos los instrumentistas deben estar con mucho cuidado y atención, observando al que canta, para flojear y esforzar el sonido de los instrumentos en los claros y oscuros de la voz, como digo, por la expresión que deben hacer en las volatas y trinos; que son los ornatos del cantante.¹⁷

La enseñanza de la ornamentación vocal, que era tan relevante en la formación de los cantantes de la primera mitad del siglo XIX, también está presente en la obra de Manuel Camps. Al igual que otros tratados de la época, como *Arte de Cantar* de Miguel López Remacha, Camps emplea los términos “glosar” y “trinar” para referirse a la práctica de adornar en el canto. Según el autor, la costumbre era glosar sólo con las vocales *a*, *e* y *o*, sin embargo, él afirma haber experimentado que “aunque la letra *i* no está en uso en las glosas y trinos, [...] causa mayor efecto, y manifiesta una voz muy interesante al oído dirigida por un buen cantante, con expresión y gusto correspondiente”.¹⁸ Para mostrar el efecto sonoro de la vocal *i* en los adornos, Camps cita dos ejemplos, en primer lugar, “la glosa y trino que debe formar el cantante, en el calderón o parada, en la letra *i* del verso del tenor, *Vidit sum*, expresión triste”¹⁹ del *Stabat Mater* de Haydn (1732-1809).²⁰ El segundo ejemplo, se encontraría en diversas composiciones del maestro y cantante Girolamo Crescentini en las que Camps destaca “varias glosas y mordentes con la letra *i*: igualmente [en] varias canciones italianas”.²¹

Otro aspecto que evidencia la temprana fecha de publicación de la *Escuela elemental* de Manuel Camps es el empleo del término de origen español “tenor bajete”

¹⁷ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 12.

¹⁸ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, pp. 13-14.

¹⁹ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 14.

²⁰ Manuel Camps se refiere al aria de tenor “*Vidit sum dulcem Natum*” del *Stabat Mater* para cuatro solistas, coro y orquesta (1767) de Franz Joseph Haydn.

²¹ Camps y Castelví, *Escuela elemental*, p. 14.

para referirse a la voz de barítono (de origen italiano) y “medio tiple” para la voz de mezzosoprano.

Dentro de la sección teórica de *Escuela elemental*, Manuel Camps incluye un apartado titulado “Demostración”, en el que explica por orden numérico el contenido de las veintidós láminas que integrarían la sección práctica del tratado y que, como ya expuse, no se llegaron a publicar por falta de presupuesto económico. Dichas láminas contenían ejercicios sobre los principales aspectos del lenguaje musical, así como ejercicios para la afinación, agilidad de la voz, la ejecución del portamento de la voz, volatas, trinos, mordentes, ligados y otros adornos y recursos vocales.

Escuela elemental era el primer tratado específico sobre canto lírico publicado en el entorno catalán. Su publicación en 1834 ponía de manifiesto la necesidad de seguir una metodología concreta en la enseñanza vocal que se establecería de forma definitiva con la apertura en 1837 del Conservatorio del Liceo en Barcelona.

2. Antonio Mercé (ca. 1810-1876): “Vocalizaciones y canto” en *Método completo de solfeo* (ca. 1850) de Fétis, Garaudé y Gomis

El compositor y profesor de piano Antonio Mercé y Fondevila nació en Lleida en torno a 1810.²² Desarrolló su labor profesional principalmente en el Real Seminario de Escuelas Pías de San Antonio Abad de Madrid. Adquirió tal renombre como docente y compositor que existen “obras publicadas [de otros autores] donde, como un título de honor, se hace gala de llamarse discípulo de MERCÉ”.²³ En la segunda mitad del siglo XIX se publicaron varias composiciones suyas como la ópera *La Vestal*; las canciones andaluzas *El chalán*, *La higochumbera* y *Las puñalás y el porqué*, todas ellas dedicadas a la reina Isabel II; *El crepúsculo de la mañana: capricho fantástico para piano*; *Himno de guerra*, en loor a los ilustres generales y del valiente ejército de África, dedicado a Isabel II; varias Misas, una de ellas “a grande orquesta que durante muchos años ha alternado con las de Mercadante, Rossini y Eslava en las solemnidades religiosas”;²⁴ un

²² Sobre Antonio Mercé Fondevila, véase Ramón Sobrino, “Mercé Fondevila, Antonio”, *DMEH*, vol. 7, p. 457.

²³ “Mercé y Fondevila, Antonio”, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Bilbao; Madrid; Barcelona: Espasa-Calpe, 1921; reed.: Madrid: Espasa-Calpe, 1988), vol. 34, p. 811.

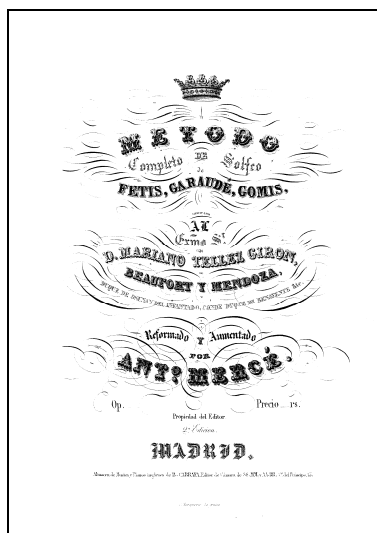
²⁴ “Mercé y Fondevila”, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 34, p. 811.

Stabat Mater; una *Salve a cuatro voces*, con acompañamiento de órgano; un *Miserere a tres voces*; un *Motete al Smo. Sacramento* a dúo y piano; así como una serie de *Lamentaciones*, incluidas en una colección, que el propio Mercé comenzó a publicar en 1865, titulada *Biblioteca Musical Religiosa*. De esta relación de obras se deduce que Antonio Mercé cultivó principalmente el género religioso, caracterizado por un “estilo brillante, aparatoso y de relumbrón, con un lirismo teatral excesivo, lo que precisamente contribuyó a su nombre”.²⁵ Falleció en Madrid en 1876.

“Vocalizaciones y canto” de Antonio Mercé en el *Método completo de solfeo* de Fétis, Garaudé y Gomis.

El prestigio de Antonio Mercé como maestro de música motivó que el editor Bernabé Carrafa (¿-1859) solicitase su colaboración para elaborar la sección de canto, en una edición reformada del *Método completo de solfeo* que recopilaba lecciones de tres grandes profesores de música y canto: François-Joseph Fétis, Alexis de Garaudé y José Melchor Gomis.²⁶ De ahí, que en la portada de esta obra se pueda leer lo siguiente “Método completo de solfeo reformado y aumentado por Ant^o. Mercé” (véase Figura IV.2).

Figura IV.2. Portada de *Método completo de solfeo* (ca. 1850) de Fétis, Garaudé, Gomis, “reformado y aumentado” por Antonio Mercé, 2ª ed.



²⁵ “Mercé y Fondevila”, *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 34, p. 811.

²⁶ François-Joseph Fétis, Alexis de Garaudé, José Melchor Gomis. *Método completo de solfeo reformado y aumentado por Antonio Mercé*, 2ª ed. (Madrid: Bernabé Carrafa, ca. 1850); [en adelante: Mercé, *Método completo de solfeo*].

Este *Método* se editó en Madrid, aunque se desconoce la fecha exacta de su publicación. Según Gosálvez Lara, Bernabé Carrafa estuvo establecido en la calle del Príncipe de Madrid entre 1831 y 1859.²⁷ Si además se tiene en cuenta que el momento de esplendor compositivo y profesional de Mercé fue en las décadas de los 50 a los 70 del siglo XIX, es más que probable que este *Método* saliera a la luz en la década de 1850. El editor Bernabé Carrafa dedicó esta obra a don Mariano Téllez Girón, Beaufort y Mendoza, Duque de Osuna y del Infantado y Conde Duque de Benavente,²⁸ entre otros numerosos títulos, tributándole las siguientes palabras de agradecimiento:

Si el ilustre nombre de V. E. no fuese desde tiempo inmemorial, por sus títulos y merecimientos, uno de los más esclarecidos y brillantes de la nación española, podría asegurarse desde luego que los exquisitos conocimientos y virtudes de V. E. le había elevado a una altura, que aunque sublime, nunca sería igual a la excelcitud de las perfecciones que le adornan.

Ya que V. E., pues, decidido protector de las ciencias y de las artes, se ha dignado aceptar la dedicatoria de esta obra, llamada hoy a ser uno de los primeros ornamentos de la educación moderna, sírvase también aceptar los homenajes y la sincera gratitud de su afectísimo servidor.²⁹

Esta nueva edición del *Método completo de solfeo* está estructurada en cuatro partes, que van precedidas por un Prólogo escrito por Antonio Mercé, en el que expone lo necesario que era revisar y ampliar esta obra.

Dicho método, según mi concepto, reclamaba efectivamente no pequeñas modificaciones. Era sin duda uno de sus principales defectos presentar reunida al principio de la Obra, toda la parte teórica. He creído más oportuno intercalarla progresivamente entre las lecciones prácticas, de modo que las dificultades se vayan presentando al discípulo con la sucesión debida. Con este orden se evita confundirle desde el principio

²⁷ Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936*, p. 144.

²⁸ Don Mariano Téllez Girón y Beaufort Spontin (1814-1882), XV Duque del Infantado y XII Duque de Osuna. Fue un gran aficionado a la ópera e interpretaba música para órgano. Su gusto por la música le llevó a ser protector de compositores como José Inzenga, quien en 1851 le dedicó su zarzuela *El campamento*. También Francisco Asenjo Barbieri le dedicó sus zarzuelas *¡Tramoya!* y *Jugar con fuego*. Desarrolló la carrera militar y diplomática, principalmente como embajador en Rusia de 1856 a 1868, donde se hicieron famosas sus fastuosas fiestas.

²⁹ Mercé, *Método completo de solfeo*, Prólogo.

con un aglomeramiento de ideas que no puede comprender y menos practicar, y se contribuye a sus más rápidos progresos con menos molestia suya y del profesor. Me ha parecido además deber aumentar considerablemente la Obra en toda la parte elemental o explicación general, lecciones de solfeo, tablas, cuadros explicativos, ejemplos y vocalizaciones para el canto. He procurado ser claro en las definiciones y breve en la teoría sin dejar por eso de explicar todo lo necesario ni omitir muchas notas para el conocimiento exacto e histórico de varias materias. En una palabra, el plan de la Obra es enteramente mío, aunque se han conservado en ella las lecciones de los tres citados Maestros.³⁰

La cuarta parte del *Método completo de solfeo* de Fétis, Garaudé y Gomis, titulada “Vocalizaciones y canto” y elaborada íntegramente por Antonio Mercé, merece especial atención. Mercé, que concedía gran importancia al concepto del buen gusto, describe así su aportación al tratado:

Contendrá un juego de vocalizaciones de Mercé para el buen gusto del canto, con algunas advertencias para que el sonido de las vocales sea claro y la pronunciación inteligible. Concluirá la Obra con alguna pieza musical con letra, dando las reglas para la colocación de las notas respecto de las sílabas.³¹

“Vocalizaciones y canto” contiene tres artículos (numerados del 37 al 39) que recogen conceptos teóricos y prácticos. El artículo 37 titulado “De la vocalización” es de carácter teórico-práctico e incluye cuatro vocalizaciones para tiple o tenor en Sol mayor, La menor, Mi mayor y La mayor respectivamente. El autor comienza definiendo qué es vocalizar: “cantar una melodía sin pronunciar los nombres de las notas, ni más letra que una vocal” y afirma que “de las cinco vocales la que debe adoptarse, para el estudio de las vocalizaciones o del canto, es la *a* porque tiene la ventaja de desarrollar la voz más pronto y con más percepción” (véase Figura IV.3).³²

³⁰ Mercé, *Método completo de solfeo*, Prólogo.

³¹ Mercé, *Método completo de solfeo*, Prólogo.

³² Mercé, *Método completo de solfeo*, p. 172.

Figura IV.3. Mercé, *Método completo de solfeo* (ca.1850), p. 172:
Primera parte de la 1ª vocalización que finaliza con una *cadenza*.



El artículo 38 de *Método completo de solfeo* es teórico y aparece bajo el epígrafe “*Advertencias* para que el sonido de las vocales, en el canto sea claro y su pronunciación inteligible”. Aunque Antonio Mercé recomienda vocalizar con la vocal *a*, o en su lugar con la *e* y la *i*, ofrece una detallada explicación de cómo han de articularse correctamente cada una de las vocales (véase Tabla IV.2).

Tabla IV.2. Mercé, *Método completo de solfeo* (ca.1850), p. 185:
Forma correcta de articular las vocales en el canto.

Vocales	Modo correcto de articulación
<i>a</i>	“abrir o separar sin esfuerzo los labios y dientes y no mover nada la lengua”.
<i>e</i>	igual que la <i>a</i> , “con la diferencia de extender un poco los labios hacia las mejillas y cerrar algún tanto los dientes”
<i>i</i>	“haremos lo que para la <i>e</i> aproximando un poco más el centro o superficie de la lengua al paladar”.
<i>o</i>	“hacemos casi el mismo movimiento que para la <i>a</i> cuidando de reducir algo la abertura de los labios y ahuecar algo más la concavidad de la boca”.
<i>u</i>	“hacemos lo mismo que para la <i>o</i> exagerando algún tanto el movimiento de ésta para lo que recogemos casi enteramente los labios”

En realidad, para Mercé:

Las cinco vocales pueden en el canto reducirse casi a una sola puesto que se expresan con solo abrir más o menos la boca o extender o encoger más o menos los labios. De esto se deduce que las vocales vienen a formar un claro y oscuro y cómo un cantante necesita sacar la voz clara y vibrante y esto sólo puede lograrse siempre que la boca esté en una perfecta posición abierta A será preciso que las vocales E, I, O, U, se abran cuanto se pueda: para que la salida de la voz sea lo más dilatada posible. Para conseguirlo es preciso que sepa el cantante las relaciones o parecido que entre sí tienen dichas vocales.³³

Cada vocal exige una posición de boca distinta, generando en consecuencia un tipo de sonido distinto, es decir, más claro o más oscuro. Atendiendo a este criterio, Mercé distingue tres clases de vocales:

1ª) Vocal, de sonido claro	A
2ª) Vocales de sonido menos claro	E, O
3ª) Vocales de sonido oscuro	I, U

El autor expone la conveniencia de aclarar o abrir las vocales, especialmente en el siguiente caso y cuando no afecte a la comprensión del texto: “al fin de sílaba es decir, que siempre que una sílaba contenga una vocal oscura colocada en una nota de alguna duración, la vocal oscura se convertirá (algún tanto) en clara después que el oído haya podido percibir claramente la vocal oscura que le corresponde”. En este supuesto, la posición y sonoridad de la vocal *a* no cambiará, sin embargo, las vocales *e* y *o* se abrirán hacia la *a*, la *i* se asemejará a la *e* y vocal *u* se acercará a la posición de *o*. Mercé finaliza este artículo 38 afirmando: “de esta manera no se nota el cambio de dichas vocales en el canto ni desagrada; al contrario, aparece la voz más clara, el canto más perfecto, y la poesía o prosa más inteligible”.³⁴

Finalmente, el artículo 39 escrito por Mercé en *Método completo de solfeo*, se titula “De la colocación de las notas respecto de las sílabas o viceversa” y adjunta la cavatina de contralto con coro de hombres “Seco lei per cui respiro”, para canto y piano,

³³ Mercé, *Método completo de solfeo*, p. 185.

³⁴ Mercé, *Método completo de solfeo*, p. 185.

que canta Licinio en el segundo acto de la ópera *La Vestal* del propio Mercé. El autor parte de un concepto vocal básico, “en la noble lectura de la música con letra (verso o prosa), a una sílaba puede acompañar un indeterminado número de notas, pero a una nota no deberá acompañar más de una sílaba”.³⁵ A continuación, presenta siete normas para la correcta aplicación del texto a la música.

- 1) Cuando un compositor tiene necesidad de expresar una idea de pocos sonidos diversos, a la cual deba corresponder una letra de muchas sílabas, en este caso pone tantas notas cuantas sílabas, repitiendo cada nota o sonido las veces que fuere necesario.
- 2) Cuando las sílabas son pocas y las notas muchas, habrá sílabas con una nota, con dos, tres.
- 3) Si una sola sílaba tiene varias notas y éstas no están enlazadas con fajas como las corcheas, semicorcheas lo estarán por medio de un ligado o por un guión _ en la misma letra el que denotará que no debe pronunciarse la sílaba inmediata al guión hasta cantadas o vocalizadas las notas que estén encima de dicho guión.
- 4) Toda nota que no esté enlazada con fajas o ligados con otra, no podrá llevar más que una sílaba.
- 5) Toda sílaba estará representada por una vocal.
- 6) Hay casos que dos vocales componen una sílaba y bastará una sola nota para expresarla.
- 7) Dos sílabas en que las letras última de la primera, y primera de la segunda sean vocales no forman más que una sílaba v.g. en el siguiente verso de Fray Luís de León, [“Los pocos sabios que en el mundo han sido”] aparecen once sílabas y sin embargo contiene quince vocales.³⁶

La inclusión de un apartado dedicado al canto en el *Método completo de solfeo* ponía de manifiesto la importancia de la enseñanza vocal a lo largo del siglo XIX. Antonio Mercé forma parte de una generación de compositores y profesores de música que también se dedicaron a la docencia del canto y que movidos por un interés pedagógico escribieron solfeos, vocalizaciones y métodos sobre la educación de la voz.

³⁵ Mercé, *Método completo de solfeo*, p. 186.

³⁶ Mercé, *Método completo de solfeo*, p. 186.

3. José Valero (¿-1868): escritos sobre el canto en la prensa (1844) y en *Nuevo método completo de solfeo* (1857)

Las fuentes de la época no revelan la fecha de nacimiento del músico valenciano José Valero Peris, quien desarrolló gran parte de su formación y actividad profesional en torno a la lírica.³⁷ Durante su juventud, Valero viajó al extranjero para aprender de grandes maestros como Donizetti y el tenor Rubini y formó parte como músico de la compañía cómica que actuó en el Teatro de Valencia en la temporada 1812-1813. Aunque, se dedicó principalmente a la carrera compositiva, su interés por la docencia del canto, se manifestó en la publicación en 1844 en el semanario valenciano *El Fénix* de cuatro artículos titulados “Sobre el canto”, que fueron reimpresos dos años después en la revista barcelonesa *La Lira Española*.³⁸ Otra aportación destacada de Valero a la enseñanza del canto fue la edición en 1857, junto al músico Antonio Romero, de *Nuevo método completo de solfeo*, en el que incluía dos breves apartados sobre la emisión de la voz y la respiración, aspectos fundamentales en la técnica vocal.³⁹ El maestro Valero falleció en Valencia en 1868.

3.1. “Sobre el canto” de José Valero: cuatro artículos publicados en *El Fénix* (1844)

Entre los meses de septiembre y noviembre de 1844, *El Fénix, Semanario valenciano de literatura, artes, historia, teatros, etc.*, publicó en su sección de Bellas Artes, cuatro artículos “Sobre el canto” escritos por el maestro José Valero. En la búsqueda de la escuela perfecta y el buen gusto, el autor denunciaba que la mayoría de los profesores y cantantes desconocían los principios que rigen el canto. Asimismo, afirmaba que los requisitos para cantar con perfección eran tres “estar dotado de un oído fino, poseer voz al menos regular, y un corazón dispuesto a sentir y a inspirar la expresión”; es más, el cantante debía averiguar si los posee, una vez que haya estudiado solfeo. En caso negativo, Valero consideraba que el cantante “debe desistir y dedicarse al estudio de un instrumento músico que tal vez llegue a poseer y brillar, lo que nunca

³⁷ Sobre José Valero, véase Vicente Galbis López, “Valero Peris, José”, *DMEH*, vol. 10, pp. 675-676.

³⁸ J[osé] Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 1 (6 de octubre de 1844), p. 6; nº 2 (13 de octubre de 1844), pp. 11-12; nº 4 (27 de octubre de 1844), pp. 23-24; y nº 5 (3 de noviembre de 1844), pp. 28-29.

³⁹ José Valero y Antonio Romero, *Nuevo método completo de solfeo* (Madrid: Antonio Romero, 1857).

lograría dedicándose al canto por carecer de las facultades necesarias”.⁴⁰ La ignorancia de los conceptos fundamentales de la técnica vocal, provocaba que cantantes principiantes acometiesen piezas de un nivel que todavía no habían alcanzado,

por ejemplo, si es soprano, lo primero que aprende es la *Casta diva* de la *Norma*, aria de prueba que una *prima donna di cartello* la mira con respeto [...]. Este error es nacido unas veces de los grandes deseos del principiante, cuyas pretensiones son ilimitadas, otras de la mala dirección.⁴¹

El autor quería aclarar que no es lo mismo cantar que solfear. No obstante, reconocía la importancia de que ambas materias vayan unidas, tal y como ya hizo en 1826 su paisano, el también compositor valenciano José Gomis con su *Méthode de Solfège et de Chant*.⁴²

Uno de los temas más importantes en la enseñanza del canto es el de los registros de la voz. Valero distinguía tres registros: de pecho, *medium* y de cabeza, recomendando para su unión, que es la esencia de una perfecta emisión vocal, “la buena posición de la boca que tanto contribuye a su desarrollo, y la igualdad y limpieza en fin, de los sonidos con toda la fuerza, extensión y agilidad posible [...]; y por desgracia es lo que vemos casi en completo abandono”.⁴³ Tomando como base un extracto de la *Gaceta Médica* de París del 16 de mayo de 1840, José Valero diferenciaba dos métodos de producción de la voz de pecho: “el uno usado en todos tiempos, ha sido analizado por todos los autores clásicos; el otro moderno usado por Duprez, no había sido estudiado hasta hace poco tiempo”.⁴⁴ Para emitir una nota aguda según el primer modo, es necesario seguir tres pasos: 1) levantar o ascender la laringe, de forma que se acorta la longitud del tubo vocal; 2) contraer la glotis; y 3) aspirar con fuerza la corriente de aire,

⁴⁰ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 1 (6 de octubre de 1844), p. 6.

⁴¹ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 1 (6 de octubre de 1844), p. 6.

⁴² Véase Capítulo II, 4.2. “*Méthode de solfège et de chant* (1826) de Gomis”.

⁴³ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 1 (6 de octubre de 1844), p. 6.

⁴⁴ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 1 (6 de octubre de 1844), p. 6.

mientras que en el segundo modo, el cantante “deberá sólo hacer las dos últimas operaciones, manteniendo inmóvil la laringe”.⁴⁵ Además,

oblígate a entreabrir la boca cuando las notas son muy agudas en primer modo que para producirlas la cabeza, se readversa esta un poco hacia atrás, y la quijada inferior se dirige hacia arriba y adelante para atraer hacia así la laringe que también sube. Al contrario en el segundo modo; debiendo quedar la laringe inmóvil, podrá bajarse la quijada inferior; y siendo mayor la abertura de la boca, dichas notas tendrán mucha mayor fuerza e intensidad que en el modo primero, porque la anchura del tubo vocal tiene mucha parte en la intensidad de los sonidos.⁴⁶

Para José Valero, emitiendo los agudos del segundo modo se obtenía un canto más enérgico, aunque menos flexible y ágil. Sin embargo, del primer modo se compensaba la menor fuerza con una mayor viveza, pues “en aquel, el sonido es más lleno, más eléctrico, tiene algo de lento y de más solemne, en este algo flaco, pero seduce y cautiva por su flexibilidad”.⁴⁷ De estas palabras se deduce que el autor atribuía ventajas e inconvenientes a ambas emisiones de la voz, aunque era contundente al afirmar que el empleo continuado del segundo modo

ha de fatigar considerablemente toda la región de la laringe, por lo que convendrá adoptar el primer modo, y únicamente deberá usarse del segundo en los grandes fragmentos que requieran mucha fuerza y energía. A esta feliz combinación debe Rubini parte de su gloria y la conservación de su gran talento.⁴⁸

Esta pugna entre la elección de un modo u otro de producción de las notas agudas tenía su origen en la primera mitad del siglo XIX, momento en el que los tenores se vieron obligados a optar por uno de estos dos tipos de emisión de los agudos. En la práctica, esta dicotomía se manifestó en auténticas luchas entre los cantantes. El caso más conocido fue el de los tenores franceses Adolphe Nourrit (1802-1839) y Gilbert

⁴⁵ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 2 (13 de octubre de 1844), p. 11.

⁴⁶ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 2 (13 de octubre de 1844), p. 11.

⁴⁷ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 2 (13 de octubre de 1844), p. 11.

⁴⁸ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 2 (13 de octubre de 1844), p. 11.

Duprez (1806-1896). Nourrit fue alumno de Manuel García (padre) y se formó en la antigua escuela italiana de canto que defendía la realización de los agudos y sobreagudos con el llamado *falsetone* y no manteniendo el registro de pecho, de este manera, Nourrit “usaba la inversión sonora solamente en la región sobreaguda, que hace de la voz masculina un sucedáneo de la otra voz, para evitar las notas de «pecho», que Rossini abiertamente detestaba”.⁴⁹ Por el contrario, Duprez, que estudió la técnica vocal en París con el maestro y compositor Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) perfeccionándola después en Italia, llevó a la escena una nueva escuela de canto, que proponía la emisión de los agudos pasándolos al llamado “registro de cabeza”, que requería de mayor fuerza y en realidad era una continuación del registro de pecho.⁵⁰

Por tanto, los cuatro artículos “Sobre el canto” publicados por José Valero en el semanario *El Fénix*, reflejaban en España la polémica surgida principalmente en Italia y Francia en torno al tipo de emisión de las notas agudas que debían emplear los tenores. Valero, con un talante diplomático, defendió ambos modos, aunque siempre mostró su predilección por la antigua escuela. Finalmente, y pese a las preferencias del autor, el público se inclinó por la nueva escuela de producción de los agudos, que tuvo su mayor manifestación en el mítico “do de pecho” del tenor Duprez.

Otro tema importante en la enseñanza del canto y estrechamente vinculado a los registros de la voz, es su unión u homogeneización. Para solucionar las notables diferencias acústicas entre los registros, también llamadas en la actualidad “zonas de paso”, Valero hacía la siguiente recomendación: “deberá hacerse batiendo constantemente la nota anterior al paso de la otra voz, con el auxilio del ligado sea subiendo o al contrario, principiando por el movimiento lento, y aumentándolo gradualmente”.⁵¹ Además, para adquirir la igualdad y extensión de la voz y la firmeza en la entonación, el autor proponía realizar ejercicios de escalas tenidas en todas las tonalidades, usando el claro-oscuro (matices de intensidad), creciendo progresivamente de fuerza y continuar con un ejercicio de escalas rápidas “ya de movimiento recto, ya de otro, para que la garganta pueda de este modo familiarizarse con la ejecución”.

⁴⁹ Lauri-Volpi, *Voces paralelas*, pp. 131-132.

⁵⁰ Este tipo de emisión de las notas agudas, se refiere a lo que en la actualidad se conoce como “registro de cabeza”, aunque a principios del siglo XIX se entendía como mantener la voz de pecho en los agudos.

⁵¹ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 2 (13 de octubre de 1844), p. 11.

Seguir un determinado método de aprendizaje del canto por muy bueno que sea no asegura el éxito, pues como afirma Valero “los métodos se han escrito para la generalidad y no para personas determinadas, y por lo mismo creemos que el gran talento consiste en saber interpretar sus lecciones o ejercicios, y los que conviene aplicar a cada uno”. Lo importante es que el alumno sea guiado por un profesor sensato. En cuanto a las vocalizaciones *di belcanto*, Valero asegura que

son otro preparativo más inmediato para cantar; en esto ya no hay nada de pesadez ni de fastidio; todo es hermoso y halagüeño; ya se ven en juego los principios de que hemos hablado, con el sentimiento y la expresión; ya hay enlace en las frases, de modo que forman un canto seguido; en fin, es ya cantar pero sin palabras.⁵²

Valero recomendaba las vocalizaciones escritas por dos reconocidos maestros italianos Girolamo Crescentini y Giulio Bordogni, “no sólo por sus buenas doctrinas prácticas, sino porque el principiante toma en ellas cierto baño de exquisito gusto y pureza, que le conducen al estado de poder principiar a cantar alguna piececita sencilla, y así progresivamente”.⁵³

La elección del repertorio adecuado para cada voz es fundamental en el proceso de aprendizaje del canto. Considero que ara acertar en esta tarea el maestro debe tener en cuenta la tesitura del alumno, su timbre y facultades vocales, así como su carácter y estilo para adaptarse al repertorio idóneo. Según Valero, los tres estilos principales de canto son el largo o *spianato*, el de *fioriture* y el de fuerza, cada uno de ellos requiere un carácter especial,

hay quien pretende cantar en el género dramático sentimental, de estilo largo, liso o *spianato*, para lo que se necesita una alma de sensibilidad privilegiada y de escuela severa y pura; otros en el de *fioriture* que requiere una garganta clara y expedita; y otros, por fin, que no contentos en estos géneros sólo buscan el de fuerza, alegre, bufó y hasta las canciones andaluzas tan difíciles de caracterizar, porque es menester para ello una gracia particular.⁵⁴

⁵² Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, n° 2 (13 de octubre de 1844), pp. 11-12.

⁵³ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, n° 2 (13 de octubre de 1844), p. 12.

⁵⁴ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, n° 2 (13 de octubre de 1844), p. 12.

No todos los cantantes pueden interpretar los tres estilos anteriores, aunque los hay que “queriendo cantar por dos, tres o más géneros, es más probable deslucirse si no hay disposición para ello, porque la ejecución de todos los géneros de canto sólo está reservada para las personas de un gran talento y de una disposición nada común”.⁵⁵

En el tercer artículo “Sobre el canto”, José Valero trata cinco aspectos importantes en el aprendizaje de la técnica vocal: 1) la respiración en relación al fraseo; 2) la letra de la pieza; 3) los adornos; 4) las apoyaturas; y 5) el canto ligado.

1) La respiración va unida al fraseo; ante lo que Valero declara haber “observado generalmente en las personas que cantan (sean principiantes o no lo sean), una porción de defectos en la respiración, es decir, que cada uno respira a su antojo, a su placer, y sin método alguno, interrumpiendo continuamente la frase gramática o música”.⁵⁶ Partiendo del hecho de que no todos los cantantes poseen las mismas facultades respiratorias, el autor recomienda emplear “un pequeño respiro imperceptible, como si dijésemos respirando por medias frases con disimulo”.⁵⁷ Otro recurso que puede usar el cantante para respirar es el puntillo de aumento. En todo caso si el intérprete se ve en “la necesidad de interrumpir la frase música por salvar la palabra o vice-versa, en este caso la palabra cede la preferencia a la música como objeto principal”.⁵⁸ Por último, la forma de tomar el aliento podrá estar condicionado por el estilo y género de la pieza que se cante, de manera que “en los cantos trágicos, agitados, y de pasiones vehementes requiere una respiración sentida y expresiva, sin que sea muy afectada que llegue a fatigar al cantante y hasta los mismos que lo oyen; y en los demás cantos por lo general, tranquila, serena y poco perceptible”.⁵⁹

2) Es fundamental que la letra que se pronuncie con claridad, para lo que Valero aconseja a los cantantes que tengan nociones de los idiomas principales.

3) El gusto por los adornos ha variado a lo largo de la historia. En 1844, año de publicación de los artículos “Sobre el canto”, José Valero consideraba que “en el día,

⁵⁵ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 2 (13 de octubre de 1844), p. 12.

⁵⁶ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 23.

⁵⁷ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 23.

⁵⁸ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 23.

⁵⁹ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 23.

esto es, con arreglo al buen gusto, no se deben prodigar mucho, y a nuestro entender es lo más acertado; porque las bellezas cuando no se usan con la economía que se requiere, pierden la novedad y la gracia y su frecuencia llega a fastidiar y a ridiculizar el canto”.⁶⁰ Sin embargo, el autor asegura que los cantantes de su tiempo abusaban de los adornos por pedantería o por imitación de artistas de renombre.

4) La apoyatura era recurso vocal que gozó de gran popularidad en el siglo XVIII y principios del XIX pero que para el autor estaba prácticamente desterrado. Las apoyaturas mal ejecutadas por los cantantes, pasan de ser un exquisito adorno a ser “grotescas y ordinarias cargándolas de ciertos gorgoritos que apestan y quitándolas parte de su valor”. Lo mismo debe procurarse con los grupetos, adornos y demás adornos.

5) El cantante debe aprender a realizar el ligado con precisión, aunque la mayoría de los intérpretes piensan que “en el mucho ligar y hacer algún batido de nota de vez en cuando está toda la expresión del canto; y es una equivocación, porque lejos de ello lo que hace es oprimirlo enteramente, siendo así que el canto debe ser despejado, libre y franco”.⁶¹ Uno de los efectos que resultan de ligar mal los sonidos aparece el intervalo de octava, pues es muy frecuente que al pasar de la nota superior a la inferior los cantantes empleen tanta fuerza que se asemeje más a un bostezo que a un ligado. Para Valero es mucho peor cuando “procediendo el canto por segundas ligadas de dos en dos, le quitan la inflexión o acento a la primera nota y la mitad de su valor añadiéndolo a otra que forman antes de la segunda en el mismo signo [repitiendo la misma nota]”.⁶² En conclusión, el autor aconseja que se haga “uso de las bellezas del ligado correctamente, y con la economía y oportunidad que le son propias, y de este modo resultará un efecto fino, bello y puro”.⁶³

El artículo cuarto y último “Sobre el canto”, se centra en la interpretación filosófica o estética del canto, en la expresión y el sentimiento del artista. El cantante, que debe interpretar el pensamiento del compositor, cuenta según Valero con las

⁶⁰ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 23.

⁶¹ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 23.

⁶² Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 23.

⁶³ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 4 (27 de octubre de 1844), p. 24.

llamadas “*libertades del cantor*”; son ciertas licencias musicales que se atribuyen los artistas líricos con el fin de adornar una determinada pieza:

[son] admitidas unas veces y toleradas otras (aunque en ciertos casos son más bien conveniencia propia), pero suelen perjudicar a la música cuando se hace abuso de ellas; por ejemplo, el mucho uso del *affrettando* y del *rallentando*; que si bien el primero le da al canto más brillantez, también suele perder algo de su gracia, y el segundo, lejos de hermosarlo, sucede algunas veces que llega a morir, esto es, cuando su uso es muy frecuente, y lo mismo cuando no está bien apropiado.⁶⁴

El último tema tratado era el de la gestualidad de los cantantes, que debía ser moderada, apropiada y elegante, evitando caer en el ridículo.

José Valero nunca llegó a escribir un tratado completo de canto, no obstante, con la publicación de esta serie de cuatro artículos “Sobre el canto” mostraba a los lectores los principales aspectos de la técnica vocal que empleaba en sus clases, basaba fundamentalmente en la unión de los registros de la voz y en su correcta emisión. El objetivo de estos artículos era “manifestar los defectos y las buenas doctrinas, con el objeto de corregir aquellos; y si nuestros trabajos logran algún resultado será la mejor compensación que podamos desear”.⁶⁵

3.2. Nociones sobre técnica vocal en *Nuevo método completo de solfeo* (1857) de José Valero

En 1857, se publicó en Madrid *Nuevo método completo de solfeo* de los maestros José Valero y Antonio Romero y del que posteriormente se publicaron hasta siete ediciones. De los dos autores, Valero era el especialista en canto, apareciendo en la portada como “Profesor de Canto y primer socio de mérito del Liceo Valenciano”, mientras que Antonio Romero constaba como “Profesor de clarinete de la Real Capilla de S. M. y del Conservatorio de música y declamación de Madrid” (véase Figura IV.4).

⁶⁴ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 5 (3 de noviembre de 1844), p. 29.

⁶⁵ Valero, *El Fénix*, “Sobre el Canto”, nº 5 (3 de noviembre de 1844), p. 29.

Figura IV.4. Portada de *Nuevo método completo de solfeo* (1857) de José Valero y Antonio Romero.



Este método, destinado tanto a instrumentistas como a cantantes, contenía los principales conceptos del lenguaje musical, “amenizando la práctica con lecciones agradables, progresivas y de buen gusto, a fin de que los discípulos se instruyan sin fastidiarse y en pocos meses se hallen en disposición de dedicarse al estudio del canto, del piano o de cualquier otro instrumento”.⁶⁶ En relación al canto, *Nuevo método completo de solfeo* sólo incluía dos breves epígrafes sobre técnica vocal, titulados “De la emisión de la voz” y “De la respiración”, que con seguridad fueron escritos por el maestro de canto José Valero.

Según el autor, la emisión de la voz debía ser pura, evitando principalmente las sonoridades nasal y gutural.

Para evitar el primero de dichos defectos cuidará que no se hinche la lengua por su base ni haga ninguna contracción que estreche la garganta, y para evitar el segundo procurará que el aire convertido en sonido salga recto de la boca, sin tomar resonancia en los conductos interiores de la nariz.⁶⁷

En relación a la respiración, el autor afirmaba conocer dos tipos de inspiración del aire, “el primero consiste en levantar y adelantar el pecho por un movimiento lento,

⁶⁶ Valero y Romero, *Nuevo método completo de solfeo*, p. 3.

⁶⁷ Valero y Romero, *Nuevo Método completo de solfeo*, pp. 9-10.

dilatando cuanto sea posible los pulmones. El segundo consiste en levantar el vientre”.⁶⁸ Con la primera descripción, Valero se estaba refiriendo a la respiración alta o clavicular frente al segundo tipo en el que interviene el diafragma y que por tanto es una respiración más avanzada. Sin embargo, y a pesar de manifestar las ventajas que otros autores ven en el segundo tipo de respiración, Valero se mostraba partidario del primer tipo, por considerarlo más natural. En cuanto a la expiración, debe realizarse “lentamente y con mucha igualdad, procurando consumir el aire puramente necesario para la formación de los sonidos, reponiéndolo antes de que se concluya enteramente”.⁶⁹

Nada más aportaba *Nuevo método completo de solfeo* en relación a la educación de la voz, aunque este texto era un ejemplo de la estrecha relación que existía entre la enseñanza del solfeo y el canto. Resulta paradójico que Valero nunca escribiese un tratado sobre el canto y sin embargo sí publicase este popular método de solfeo, así como un *Método para piano-forte*.⁷⁰

4. Manuel Climent (1810-1870): *Gramática musical* (ms., 1852)

Manuel Climent Cavedo nació en Gandía (Valencia) el día 1 de enero de 1810.⁷¹ Según Gras y Elías, “seis años contaba nada más cuando por su hermosa voz, fue admitido como infantilillo en la iglesia Colegiata del patronato de los Borgias (Duques de Gandía)”, comenzando los estudios musicales bajo la dirección del maestro Mateo Cabo.⁷² Después desarrolló una activa carrera como organista en varias iglesias, hasta que en 1831 ganó por oposición la plaza de organista de la parroquia de San Nicolás de Valencia. En 1837 participó en la Guerra Carlista, por lo que a su término en 1840 tuvo

⁶⁸ Valero y Romero, *Nuevo método completo de solfeo*, p. 10.

⁶⁹ Valero y Romero, *Nuevo método completo de solfeo*, p. 10.

⁷⁰ No he encontrado referencias bibliográficas al *Método para piano-forte* de José Valero. Sin embargo, he localizado un anuncio sobre su venta en *El Fénix*, “Método para piano-forte, por D. José Valero”, nº 23 (9 de marzo de 1845), p. 130: “La necesidad que había de presentar un método fácil y escogido, que a su buen gusto reuniese la circunstancia de apartar la complicación de los ya publicados hasta el día, que por su voluminosidad llegaban a fastidiar más bien a los principiantes, ha sido verdaderamente lo que ha impulsado al autor a hacer este ensayo. Su precio módico es otra particularidad, por la cual podrá estar al alcance de todos los aficionados, siendo ñ de 24 rs. Véndese en almacén de música, calle de la Cullereta, número 10, cuarto principal”.

⁷¹ Sobre Manuel Climent, véase Emilio Casares Rodicio, “Climent Cavedo, Manuel”, *DMEH*, vol. 3, p. 767.

⁷² Gras y Elías, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*, Tomo I, p. 202.

que marchar a Gueret en Francia y, al año siguiente, se dedicó a la enseñanza del piano y el canto. En Francia, Climent completó su formación musical, impartió clases de canto y piano en cinco colegios de señoritas y desarrolló una importante actividad compositiva, que continuaría a su regreso a España en 1852. Recién llegado a Madrid, Climent finalizó *Gramática musical o Método de canto, teórico y práctico*, dedicado a la reina Isabel II, obra que permaneció inédita.⁷³ En 1855, el general Espartero le encargó un nuevo plan de estudios para reformar el que ya existía en el Conservatorio de Madrid, según Gras y Elías con éxito. Compaginó la composición de una ópera y una zarzuela, con la docencia, aunque según señalaba Saldoni,

De piano y canto ha tenido muy pocos alumnos, y los pocos que admitió, más bien fue para corregir y ensayar los Métodos que tiene presentados en el ministerio de Fomento, dedicados a la rápida enseñanza de los que estudien en las escuelas normales para maestros de instrucción primaria, a fin de que sean al mismo tiempo profesores de canto y organistas.⁷⁴

Debilitada su salud, Climent se trasladó a Valencia, donde ejerció como crítico musical en varias publicaciones especializadas. Regresó a Madrid, donde falleció el 4 de febrero de 1870.

Gramática musical o Método de canto, teórico y práctico (1852) de Climent

En 1852, Manuel Climent regresó de Francia, donde había permanecido durante más de diez años y había tenido opción de conocer las nuevas tendencias docentes y compositivas. Al llegar a Madrid, concluyó *Gramática musical o Método de canto, teórico y práctico*, que no se llegó a publicar y de la que se conserva un ejemplar manuscrito que, hasta la presente investigación, no ha sido estudiado.⁷⁵ La influencia francesa ya se apreciaba en la portada en la que el autor firmaba como “Enmanuel Climent”, quien además se presentaba como “profesor de piano y canto”. La obra estaba dedicada a “su Alteza Real D^{ña} María Isabel Princesa de Asturias”, quien, según

⁷³ Enmanuel Climent, *Gramática musical o Método de canto, teórico y práctico* [s.l.: s.n., 1852].

⁷⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, pp. 25-26.

⁷⁵ El único ejemplar de *Gramática musical o Método de canto, teórico y práctico* de Enmanuel Climent. Se trata de un manuscrito y se conserva en Madrid, Real Biblioteca, MUS / MSS / 916.

Saldoni, “se dignó admitir” el tratado.⁷⁶ Climent relataba las razones que le habían llevado a escribir este tratado: “diez y seis años de experiencia hechos con más de ciento cincuenta discípulos, me han hecho adoptar este sistema, con el cual he reformado muchos, que, después de seis años de estudio, se hallaban en la imposibilidad de estudiar a leer solos, la música más fácil”.⁷⁷

Gramática Musical es una obra teórico-práctica sobre los principales conceptos del lenguaje musical y que, a pesar de su título, apenas contiene nociones relacionadas con la técnica vocal. La sección teórica tiene una estructura de pregunta y respuesta e intercala entre las explicaciones ejemplos prácticos, para hacer más fácil su comprensión. La sección práctica contiene ochenta lecciones de solfeo y canto, en forma de breves piezas melódicas, entre las que encontramos, Largos, Lentos, Moderatos, Andantes, Andantinos, Allegros y Allegrettos, que de forma progresiva ilustran los conceptos expuestos en la sección teórica. Un apartado señalado es el que expone los distintos tipos de adornos empleados en el canto, con sus correspondientes ejemplos musicales: la ligadura, la “apoyadura” sencilla y doble, el mordiente, el grupeto sencillo y doble, el trillo, el trémolo, el creciendo, el *diminuendo* y el *atacatto*.

En la lección diecinueve de la sección práctica, Climent hace una aclaración en una nota marginal en la que manifiesta las dificultades que presenta la respiración en el canto:

Una de las grandes dificultades del canto es el saber respirar a tiempo. El discípulo hará todo lo posible para respirar de dos en dos compases: una si su respiración no lo permitiese, por ser demasiado corta, lo que suele causarlo la poca edad; en este caso respirará al fin de cada compás. Sin embargo, el Maestro deberá dirigirlo de manera que el discípulo no corte las frases, respirando a contra-tiempo.⁷⁸

La localización del manuscrito de *Gramática musical* de Climent me ha permitido conocer un tipo de publicación sobre el canto que en realidad tiene más un valor social que conceptual, pues a mediados del siglo XIX cubrió una importante laguna en la literatura española.

⁷⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 25.

⁷⁷ Climent, *Gramática musical*, Parte Teórica, [p. 5].

⁷⁸ Climent, *Gramática musical*, Parte Práctica, [p. 8].

5. Juan de Castro (1818-1890)

5.1. Juan de Castro: un tratadista polifacético

El tratadista, musicólogo, crítico musical y compositor Juan de Castro nació el 17 de julio de 1818 en Briones (La Rioja), comenzando su formación musical con su padre que desempeñaba el puesto de organista de la iglesia local.⁷⁹ Años más tarde, prosiguió sus estudios en Bilbao, aunque se vieron interrumpidos por su participación activa en la Primera Guerra Carlista (1833-1840) como músico de banda y a favor del infante Carlos María Isidro de Borbón (1788-1855), pretendiente al trono de España. Al finalizar la guerra, se instaló en Francia y allí pudo continuar su formación. A su regreso a Madrid, desarrolló su actividad como crítico musical en importantes revistas de prensa especializada como *La Gaceta Musical*, *El Diario de Teatros* y *La España Musical y Literaria*; de ésta última fue fundador y director a mediados del siglo XIX.

En 1856 y atraído por la música lírica y su enseñanza, Juan de Castro publicó en Madrid *Nuevo método de canto teórico-práctico*⁸⁰, así como las traducciones al castellano de *Higiene del cantante* y *El libro de los oradores y actores*, escritas originariamente por el médico francés Louis-Auguste Segond (1819-1908).⁸¹ De esta forma, Castro se convertía en un referente de la enseñanza del canto en España, a pesar de que no se conservan noticias sobre su actividad docente.

Hacia 1879, Juan de Castro viajó a Roma y allí permaneció dedicado al estudio de la música religiosa, a la composición musical y en especial a la producción de tratados musicales y de obras históricas. Falleció en la capital italiana en 1890.⁸²

⁷⁹ Sobre Juan de Castro, véase Ana Dulín Íñiguez, “Castro, Juan de”, *DMEH*, vol. 3, pp. 405-406. Respecto al lugar de nacimiento de Juan de Castro, Saldoni señala la localidad de Andujar (Jaén) (*Diccionario*, vol. III, p. 59). Esta teoría también fue defendida por Francisco Cuenca quien incluye a Juan de Castro en su obra *Galería de Músicos Andaluces* (La Habana: Cultura S.A., 1927), p. 62.

⁸⁰ Juan de Castro, *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).

⁸¹ Ana Dulín, “Castro, Juan de”, *DMEH*, vol. 3, p. 405, señala al doctor Albéric Segond como autor de *Higiene du chanteur*; en realidad, se trata del doctor francés Louis-Auguste Segond (1819-1881).

⁸² Los diccionarios de Cuenca, Pena y Anglés y Ricart Matas indican el año 1892 como fecha del fallecimiento de Juan de Castro, sin embargo, Pedrell el año 1890.

En un homenaje póstumo a Juan de Castro, el historiador y político Carlos Groizart y Coronado escribió una nota necrológica en la prensa que aparece transcrita en el *Diccionario Biográfico* de Pedrell: “Ha fallecido en Roma, si no abandonado de todos, olvidado de muchos, sin familia, sin recursos, en un rincón destartado de una casa humilde, rodeado de sus libros y papeles viejos, que tanto le apasionaron en vida”.⁸³

La producción literaria y tratadística de Juan de Castro fue muy extensa y variada, incluyendo obras de temática musical como *El canto llano, su pasado, su presente, su porvenir* (1860), *Método de canto religioso greco-slavo* (1884), así como escritos de carácter histórico y artístico.⁸⁴ No todos estos textos se publicaron, quedando algunos inéditos, como por ejemplo un *Diccionario enciclopédico de música, teatros y de bailes*, que aparece citado en su *Nuevo método de canto* y del que no se tienen más noticias.⁸⁵ Entre sus composiciones destacó un *Himnario* con cantos religiosos y varios himnos militares, alcanzando gran popularidad el patriótico *Himno de África*.

5.2. Nuevo método de canto teórico-práctico (1856) de Juan de Castro: la llegada a España de la respiración diafragmática en el canto

Durante su estancia en París (ca. 1840-1850), Castro debió estar en contacto con las nuevas tendencias y técnicas vocales que comenzaban a imponerse en la enseñanza del canto. Una de las obras que causó mayor impacto en Juan de Castro fue *Hygiène du chanteur* (1846) del médico francés Louis-Auguste Segond (1819-ca.1908); en ella se recomendaba a los cantantes líricos el uso del diafragma en el proceso respiratorio en sustitución de la alta o clavicular, característica de la antigua escuela. Es probable que en España ya se conociera esta nueva técnica respiratoria, pese a que a mediados del siglo XIX siguiese imperando la respiración alta. Al regresar a Madrid, Juan de Castro decidió escribir un método de canto en el que se explicase por primera vez en España la conveniencia de la respiración diafragmática y para apoyar esta novedosa teoría realizó también la traducción al castellano de la obra del doctor Segond. La polémica estaba servida.

En los primeros meses de 1856, Juan de Castro había concluido una obra didáctica sobre la enseñanza vocal, a la que provisionalmente tituló *Método de canto*

⁸³ Pedrell, *Diccionario biográfico*, p. 328.

⁸⁴ Véase relación de escritos de Juan de Castro en Ana Dulín Íñiguez, “Castro, Juan de”, *DMEH*, vol. 3, p. 406.

⁸⁵ Castro, *Nuevo Método de Canto*, p. 74.

teórico. Consciente de que carecía de una trayectoria como maestro o intérprete del canto, la presentó el 12 de marzo de 1856 al examen de la Junta Facultativa del conservatorio madrileño, junto a una carta, que hasta ahora no había salido a la luz, en la que también planteaba la posibilidad de que su obra se adoptase como texto oficial para las clases de canto de dicho centro.⁸⁶

La Comisión encargada para dictaminar sobre el *Método de canto* de Castro estaba constituida por especialistas en la materia, entre los que se encontraban los maestros de canto del Conservatorio Baltasar Saldoni, Mariano Martín y Francisco Frontera de Valldemosa. Su respuesta no se hizo esperar y el 29 de marzo de 1856 los miembros de dicha Comisión dirigían a Joaquín M^a de Ferrer, Vice-Protector del Conservatorio, el siguiente escrito, que por primera vez sale ahora a la luz:

Reunida la Comisión nombrada por V.E. para el examen de una obra titulada “Método de canto teórico de D. Juan de Castro” después de haber analizado la citada obra, la hallamos, si bien no exenta de algunos lunares, así en su parte teórica, como en la práctica, muy recomendable sin embargo por las buenas observaciones y consejos en que abunda, y cuya utilidad es conveniente a los profesores de canto y aun a los jóvenes que se dedican al estudio de tan difícil ramo del arte.

Por tanto juzgamos oportuno que el precitado método conste en la Biblioteca del Conservatorio para que pueda ser consultado por los profesores del mismo.⁸⁷

Un mes más tarde, el 8 de abril, el Vice-Protector del Conservatorio remitía a Juan de Castro una carta en contestación al oficio presentado el 12 de marzo, en la que le daba a conocer el dictamen emitido a favor de su método de canto, esta vez por la Junta Facultativa del Conservatorio.⁸⁸ Sin embargo, en dicho dictamen, se obviaba el siguiente pasaje, que sí aparecía en el texto original, “la citada obra, la hallamos, si bien no exenta de algunos lunares, así en su parte teórica, como en la práctica”. Esta omisión, sin duda intencionada, se debió probablemente a que la primera Comisión estaba

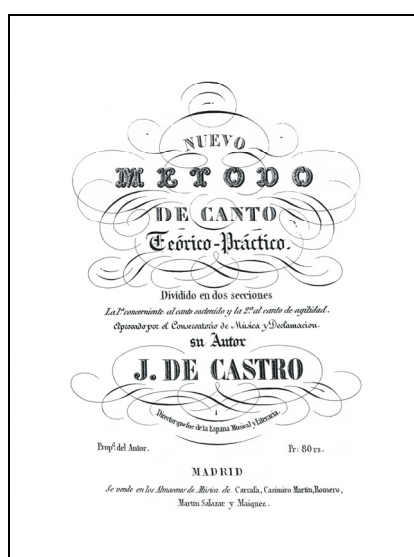
⁸⁶ Datos obtenidos del manuscrito Madrid, Biblioteca del RCSM, Legajo 10-101.

⁸⁷ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 10-101 (12-3).

⁸⁸ Los miembros de la Junta Facultativa del Conservatorio que firmaron el dictamen favorable al Método de Canto de Juan de Castro fueron: Hilarión Eslava (Director del centro), Rafael Hernando (Secretario), Baltasar Saldoni, Juan Díez, Francisco Frontera de Valldemosa, José García Luna y Ángel Inzenga.

integrada únicamente por maestros de canto que solían ser más susceptibles con un autor como Juan de Castro que, en realidad, era un desconocido en el ámbito de la enseñanza del canto. En definitiva, el respaldo del Conservatorio de Madrid otorgaba a Juan de Castro el pleno derecho para la publicación de su método de canto. Finalmente, en mayo de 1856 se publicaba en Madrid la obra de Juan de Castro bajo el título de *Nuevo método de canto teórico-práctico* y el subtítulo *dividido en dos secciones. La 1ª concerniente al canto sostenido y la 2ª al canto de agilidad*; véase Figura IV.5.⁸⁹

Figura IV.5. Portada de *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro.



Esta obra tuvo una rápida difusión en la prensa general y especializada. La revista *La Zarzuela*, abrió sus páginas el 26 de mayo de 1856 con un artículo, firmado bajo el seudónimo de Edgardo, sobre el método de canto de Juan de Castro que al parecer reproducía una reseña aparecida días antes en el periódico *La España*. En dicho artículo se afirmaba lo siguiente:

El nuevo método del señor Castro es teórico-práctico y se distingue por las sanas doctrinas que allí se hallan consignadas, como por los excelentes ejemplos y lenguaje claro y conciso. El capítulo que trata de la respiración es uno de los más interesantes y dignos de ser consultados, porque

⁸⁹ Juan de Castro, *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 Maiquez, 1856).

importa mucho estar versado en el mecanismo del aparato respiratorio, antes de iniciarse en los secretos del arte del canto. Corresponde completamente la obra al título teórico-práctico y consideramos sus páginas muy útiles, no solamente para los que se dedican a la carrera del canto, sino también para los oradores, actores o instrumentistas de viento, porque contiene capítulos especiales que tratan cuestiones que a todos importa conocer.⁹⁰

Nuevo método de canto de Juan de Castro comenzaba con la transcripción del dictamen favorable que emitió la Junta Facultativa del Conservatorio y dos cartas de felicitación, la primera del famoso barítono y maestro Giorgio Ronconi y la segunda del bajo Pietro Vialetti. Como era costumbre desde principios del siglo XIX, los métodos musicales solían ir acompañados y refrendados por cartas en las que personalidades del mundo artístico o docente les otorgaban sus beneplácitos. La elección de Ronconi no era casual, pues Juan de Castro reconocía sentir gran admiración por su “talento artístico”; además en 1856, año de publicación del método de Castro, Ronconi había sido nombrado Profesor Honorario de Declamación Lírica y Vocal de la Junta Consultiva del Conservatorio de Madrid, como reconocimiento a su exitosa carrera artística en escenarios como el Teatro Real. En su carta de felicitación, Ronconi manifestaba su agrado al comprobar la utilidad del método de Castro:

Señor D.ⁿ Juan de Castro.

Muy Señor mío y amigo: he tenido el gusto de examinar detenidamente el Método de Canto que V. ha escrito, y lo creo muy útil y provechoso, sobre todo para los profesores iniciados ya en los misterios del arte, a pesar de que en lo relativo a la respiración encuentro algunas ideas que no están conformes con los preceptos de nuestra antigua escuela.

De todos modos, V. ha prestado un gran servicio a su país, y por ello le felicita su afectísimo amigo S.S.Q.S.M.B.

Giorgio Ronconi.

Madrid, 4 de abril de 1856.⁹¹

⁹⁰ Edgardo, “Método Teórico-Práctico de Canto por D. Juan de Castro”, *La Zarzuela*, I/17 (26 de mayo de 1856), p. 129.

⁹¹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. V.

Como evidencian estas palabras, Ronconi era un férreo defensor del empleo de la respiración alta o clavicular, ya que él se había formado en la antigua escuela de canto italiana. En una nota al pie, Juan de Castro respondía a Ronconi en estos términos:

Mi opinión acerca de esto es la de los más célebres fisiólogos modernos adoptada ya por algunos eminentes maestros; y espero que llegará [el] día en que convencidos los profesores de los ventajosos resultados de la respiración diafragmática, la adoptarán y desecharán dichos preceptos, así como han ya desechado otros de la misma, entre los cuales figura en primer término el reconocido hoy como perjudicialísimo de principiar el estudio del canto por el sonido filado del fuerte al piano y viceversa.⁹²

La segunda carta de felicitación que Castro reproducía en su *Nuevo método de canto* pertenecía al cantante italiano Pietro Vialetti, célebre en España por ser “Primer Bajo Absoluto del Teatro Real de Madrid”, y a quien el autor había dirigido la siguiente dedicatoria:

La merecida reputación de que V. goza en la escena lírica de los principales teatros de Europa, y la sincera amistad con que V. me distingue, me impelen a dedicarle el presente Método de Canto, cuyas doctrinas me lisonjeo merecerán su aprobación.

Mis afanes quedarán completamente recompensados, y satisfechas mis aspiraciones, si con este trabajo consigo facilitar el camino a los que se dedican a la difícil pero gloriosa carrera del arte musical.⁹³

Pietro Vialetti, en agradecimiento a estas palabras, el 3 de abril de 1856 remitió a Juan de Castro la siguiente carta que también se publicó en las primeras páginas del método de canto:

Señor D.ⁿ Juan de Castro.

Muy Señor mío:

He leído con detenimiento el nuevo Método de Canto que V. ha tenido a bien dedicarme, y enterado de su contenido, digo con satisfacción que es uno de los mejores que se han publicado hasta el día.

⁹² Castro, *Nuevo Método de Canto*, p. V.

⁹³ Castro, *Nuevo Método de Canto*, p. VI.

Una de las cosas que más han llamado mi atención, por la novedad de la teoría y las sólidas razones en que V. la apoya, ha sido el capítulo que trata de la respiración, cosa demasiado descuidada en la enseñanza y que verdaderamente es, como V. dice, la base del canto.

Un eminente profesor de la buena escuela Italiana decía “Respirate bene, mettete bene la voce, pronunciate bene, e il vostro canto sera perfetto”.

Estoy, pues, convencido de que esta importante obra influirá notablemente en los progresos del arte del canto en España.

Reciba V. mi parabien y la seguridad del afecto y buena amistad que le profesa su seguro servidor.

Q. S. M. B.

Pietro Vialetti.⁹⁴

A estas dos cartas de felicitación, les seguía un retrato de Castro dibujado por J. Vallejo (Litografía de J. J. Martínez) y bajo el cual aparecía su firma manuscrita (véase Figura IV.6).

Figura IV.6. Castro, *Nuevo método de canto* (1856):
Litografía del retrato de Juan de Castro.



Nuevo método de canto consta de un Prólogo, una Introducción y dos partes. La Primera Parte es en su totalidad teórica y está integrada por doce capítulos más un último apartado titulado “Defectos”. La Segunda Parte del método está estructurada en

⁹⁴ Castro, *Nuevo método de canto*, p. VII.

dos secciones de carácter teórico-práctico, cuyo contenido aparece explicado en la portada de la obra: la primera sección es “concerniente al canto sostenido”, mientras que la segunda sección trata del “canto de agilidad”.

Prólogo de *Nuevo método de canto* de Juan de Castro. El autor recomienda su método no sólo a aquellos que quieran estudiar la carrera de canto, sino también a los instrumentistas, en especial a los de viento, pues sus consejos sobre la respiración les pueden ser de gran utilidad. A continuación, Castro denuncia la excesiva publicación de métodos de canto que carecen de calidad, lo que trae como consecuencia que no abunden los buenos maestros y por tanto los buenos cantantes. Muchos de esos métodos de canto que estaban firmados por grandes nombres de la lírica se reducían sólo a un gran número de vocalizaciones que no seguían un criterio metodológico y en las que se intercalaban secciones teóricas confusas. Sin embargo, Juan de Castro presentaba al lector un método de canto fruto de la meditación:

en su parte más importante, que es la respiración, he seguido contra el uso establecido por la ignorancia, y consagrado por la rutina, las leyes sabias, previsoras y benéficas de la naturaleza. Las doctrinas que en él expongo son las adoptadas por las grandes celebridades artísticas modernas. La parte dramática del actor, lo mismo que la no menos importante la higiénica del cantante, han sido también en el objeto de mis atenciones.⁹⁵

Castro resaltaba el carácter pedagógico de su obra, basada en una metodología progresiva de dificultad, razón por lo que confiaba plenamente en su utilidad práctica.

Introducción de *Nuevo método de canto* (1856) de Juan de Castro. El autor parte del concepto de la voz como don divino que necesita de una guía para su educación y perfeccionamiento. A través de un estudio adecuado, la voz “se desarrolla, se aumenta su volumen y su fuerza, se dilata su extensión, se dulcifica su aspereza, corrigiendo además la falta de precisión y regularidad que hubiere en la entonación”.⁹⁶

⁹⁵ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 2.

⁹⁶ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 3.

Para Juan de Castro en el estudio del canto son fundamentales la continuidad, la perseverancia y la reflexión, además de buena voz, sensibilidad e inteligencia.

Parte I de *Nuevo método de canto* (1856). Está estructurada en doce capítulos teóricos, más un último apartado sobre los defectos de la voz. Los temas tratados son: 1) definición de canto; 2) estudio del canto; 3) división de la voz; IV) registros de la voz; V) cualidades de la voz; VI) de los profesores; VII) siete observaciones importantes; VIII) modo de colocarse el maestro y el discípulo; IX) posición del cuerpo; X) posición de la boca; XI) de la respiración; y XII) modo de ejercitar la voz.

Capítulo I: “Definición de canto”. Para Castro es “la emisión sucesiva de varios sonidos” y su objeto es “por medio de la voz humana, expresar por una melodía el sentido de las palabras que la sirven de base”.⁹⁷

Capítulo II: “Estudio del canto”. El autor es partidario de comenzar los estudios de canto una vez que el alumno haya alcanzado la madurez vocal, momento en el que se puede realizar su clasificación. Aquellos maestros que deciden trabajar la voz antes de su desarrollo completo, deben “obrar con mucha prudencia y precaución, evitando los sonidos demasiado graves, y también los demasiado agudos, suspendiendo todo género de ejercicio en la época precisa en que se opera el cambio de voz”.⁹⁸

Capítulo III: “División de la voz”. Castro distingue seis tipos vocales: bajo, barítono, tenor, tiple o soprano, mezzosoprano y contralto.

Capítulo IV: “Registros de la voz”. El autor comienza exponiendo que la mayoría de los antiguos maestros diferenciaban tres registros: 1) pecho (sonidos graves de timbre robusto, “se forman en el pecho”); 2) mixto (sonidos medios de timbre menos robusto que los anteriores, “para su formación concurren el pecho y la cabeza”); y 3) de cabeza o falsete (sonidos agudos de timbre aún menos robusto que los anteriores).⁹⁹ Sin embargo, Castro defiende la teoría de que todos los sonidos de la voz humana tienen el mismo origen, pues “la voz es una sola en el mismo individuo y su belleza consiste en la igualdad

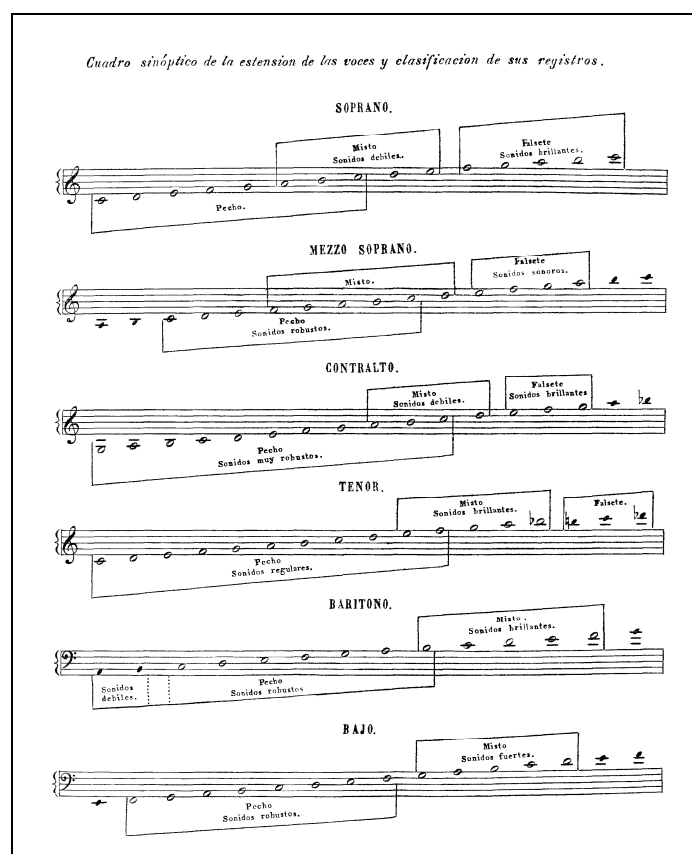
⁹⁷ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 4.

⁹⁸ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 5.

⁹⁹ Entre los primeros maestros españoles que defienden la existencia de tres registros encontramos a Manuel Vicente García y José Melchor Gomis.

de todos sus sonidos; todo el conato del profesor debe dirigirse a conseguir este fin [y] para conseguirlo, tratará de dulcificar los sonidos demasiado fuertes, y reforzar los débiles”.¹⁰⁰ Para ejemplificar su teoría, presenta el siguiente Cuadro sinóptico de la extensión de las voces, aunque advierte que “para saber a qué categoría pertenece una voz se debe más bien mirar a su timbre que a su extensión” (véase Figura IV.7).¹⁰¹

Figura IV.7. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 7:
Cuadro sinóptico de la extensión de las voces y clasificación de sus registros.



Capítulo V: “Cualidades de la voz”. Según Castro son seis: extensión, fuerza, volumen, precisión o afinación, flexibilidad y agilidad. Además una voz se considera bella cuando es: voluminosa, clara, sonora, llena, justa, ágil, flexible, vigorosa, fuerte o dulce. Mientras que una voz inapropiada para el canto es aquella que se puede calificar como: chillona, débil y gangosa, gutural, dura, sombría u oscura.

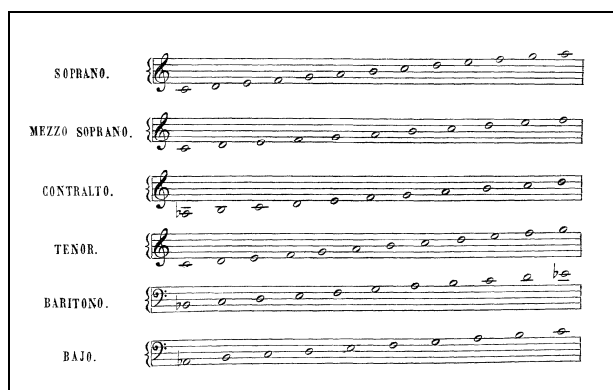
¹⁰⁰ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 6.

¹⁰¹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 7.

Capítulo VI: “De los profesores”. Castro compartía la opinión generalizada de la abundancia de malos maestros de canto, a los que acusaba del fracaso de algunas carreras profesionales. Advertía a los profesores del peligro que suponía forzar las voces de los alumnos en las notas extremas y recomendaba que la educación de la voz se centrara al principio en el registro medio de la voz (véase Figura IV.8).

La causa de que muchas personas después de haber trabajado infructuosamente en el estudio del canto por espacio de algunos años, concluyan por perder la voz y tal vez la salud, y esto por la mala dirección que dan a su enseñanza; pues además de descuidar la parte más importante del canto como es la respiración, y hacer cantar a los discípulos con toda la fuerza de los pulmones y sin interrupción o descanso, violentan la voz haciéndola salir de sus límites, cuando en esta sólo se deben trabajar los sonidos medios y muy rara vez los extremos.¹⁰²

Figura IV.8. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 9:
Serie de sonidos para empezar a trabajar las distintas voces.



Capítulo VII: Castro da a los alumnos de canto siete observaciones importantes:

- 1) Debe evitar los ejercicios vocales violentos y es recomendable que estudie piano para poder acompañarse el mismo en las vocalizaciones, aunque no debe prolongar dicho estudio, pues “debilitaría la parte orgánica del pecho”.¹⁰³
- 2) El discípulo de canto también debe estudiar armonía y composición.
- 3) El tiempo que cada alumno dedique al estudio del canto dependerá de su constitución física. No se debe estudiar a media voz.

¹⁰² Castro, *Nuevo método de canto*, p. 9.

¹⁰³ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 10.

- 4) Es conveniente que el alumno descanse durante los primeros ejercicios de vocalización.
- 5) Es perjudicial cantar en ayunas o durante el proceso de digestión.
- 6) Los maestros no deben “hacer cantar con palabras a sus discípulos antes de que estos hayan perfeccionado enteramente el mecanismo de la voz”.¹⁰⁴
- 7) Una vez perfeccionado el mecanismo de la voz, el alumno “estudiará las piezas declamando primero las palabras que su papel contiene, dándolas la fuerza y acentuación que su significado requiere y cuando esté ya familiarizado con ellas las aplicará a la música”.¹⁰⁵

Capítulo VIII: “Modo de colocarse el maestro y el discípulo”. El autor recomienda a los maestros que sitúen a sus alumnos frente a ellos y en el centro del aula, de manera que los pueda observar y corregir la posición del cuerpo, la abertura de la boca, la respiración, el gesto y demás aspectos vocales. El alumno deberá sostener la partitura en sus manos o sobre un atril y no leerla del piano, evitando que baje la cabeza o incline el cuerpo.

Capítulo IX: “Posición del cuerpo”. Según Castro, “debe ser natural, sin afectación y sin violencia”. La cabeza debe mantenerse derecha y sin inclinar hacia delante. Además, “se evitará el arrugar la frente, el alterar la vista, el movimiento desagradable de adelantar gradualmente la quijada inferior según se va pasando de los sonidos graves a los agudos, el pasar repentinamente de la risa a lo serio sin fundado motivo”.¹⁰⁶ El alumno debe cuidar especialmente los gestos para no caer en lo exagerado o ridículo, pues como afirmaba el doctor Segond, “nunca se canta mejor que cuando parece que no se canta”.¹⁰⁷

A mediados del siglo XIX y en pleno furor operístico, la medicina comienza a interesarse por el estudio de la voz y su uso profesional, publicándose varios trabajos sobre el tema. Los nuevos planteamientos anatómicos y fisiológicos sobre la voz traspasaron las fronteras médicas, influyendo en muchos maestros de canto. Un dato relevante es que Juan de Castro es el primer tratadista español que inserta en su método de

¹⁰⁴ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 11.

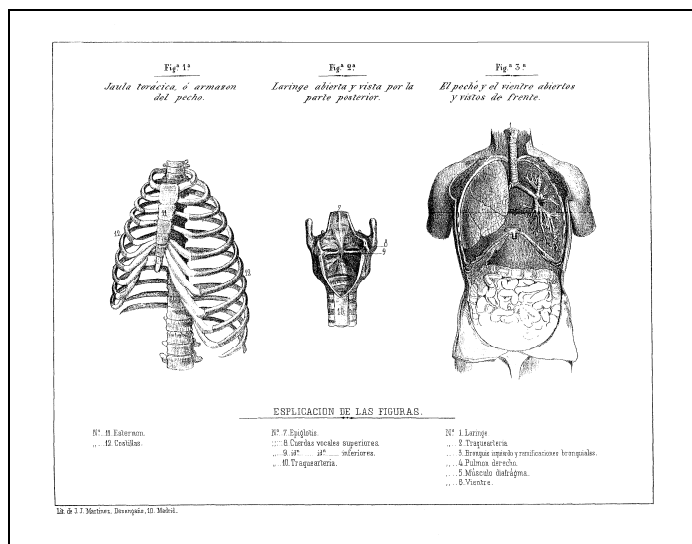
¹⁰⁵ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 11.

¹⁰⁶ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 12.

¹⁰⁷ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 12.

canto una lámina con tres figuras anatómicas sobre los principales órganos de la fonación: 1ª “Jaula torácica o armazón del pecho”, 2ª “Laringe abierta y vista por la parte posterior”, y 3ª “El pecho y el vientre abiertos y vistos de frente”. Estas láminas anatómicas, que aparecen en la Figura IV.9, otorgaban a la obra de Castro un carácter científico.¹⁰⁸

Figura IV.9. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), sin paginación: Lámina de Figuras anatómicas.



Capítulo X: “Posición de la Boca”. Juan de Castro afirma que en el canto la boca debe tener una abertura media, “pues no abriéndola suficientemente la voz no tiene salida libre, y viéndose oprimida al pasar por entre los dientes, pierde su natural timbre y su volumen, y hallándose por el contrario demasiado abierta, sale a su albedrío y no puede por lo tanto regularizar ni variar sus inflexiones”.¹⁰⁹ Una recomendación que comparto con el autor es la relativa a la posición de la mandíbula inferior, que dependiendo de la constitución física del alumno, “adoptará el modo más favorable a la estructura de la boca del discípulo observando para esto de qué modo los sonidos salen con más pureza y plenitud”.¹¹⁰

¹⁰⁸ Según Juan de Castro, *Nuevo método de canto*, p. 12: “las siguientes láminas están tomadas de los modelos anatómicos que tiene en su excelente museo, mi amigo el distinguido doctor en medicina y cirugía, Señor D. Pedro González Velasco”. El médico y catedrático segoviano Pedro González Velasco (1815-1882) fundó en Madrid en 1875 el “Museo Anatómico”, que fue conocido como Museo Antropológico, y la “Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria”.

¹⁰⁹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 12.

¹¹⁰ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 12.

Capítulo XI: “De la respiración”. Este apartado es, sin duda, el más importante del método de Juan de Castro y, a la vez, el más polémico por su defensa de la respiración diafragmática. Este tipo de respiración era aceptada por los fisiólogos más destacados de la época, en oposición a los maestros que se habían formado en la antigua escuela italiana. El autor parte de la idea de que “no puede ser buen cantante el que no posea una buena respiración, [que] consiste en aspirar el aire con facilidad y en abundancia, y luego despedirlo cuando y como convenga”.¹¹¹ Por eso, distingue los dos tipos de respiración que se pueden realizar en el canto: 1) se realizaría, “poniendo en juego todas las partes huesosas del pecho llamadas esternón, clavículas y costillas”, es decir, lo que se conoce como respiración alta o clavicular, que por tradición enseñaban los maestros de canto y era la empleada por la mayoría de los cantantes durante la primera mitad del siglo XIX, y 2) “haciendo funcionar el diafragma y el epigastrio”, es decir, la respiración diafragmática.¹¹²

Juan de Castro, defensor de la respiración diafragmática y el primer autor que la cita y explica en España, expone los siguientes argumentos sobre ambas técnicas que considero importante transcribirlas, dada su influencia en el canto actual.

Según el autor, la respiración alta es contraria a nuestra constitución orgánica y no debe adoptarse, pues sus principales inconvenientes son:

La razón es que hallándose atadas y ligadas entre si las partes huesosas arriba indicadas [esternón, clavículas y costillas], no se las puede hacer funcionar sin violentarlas y este esfuerzo continuamente repetido a causa de las fuertes y frecuentes respiraciones de que el cantante tiene que hacer uso, fatiga a este sobre manera y he ahí la causa por que muchos cantantes no pueden cantar sino a fuerza de gestos y contorsiones violentas y ridículas, buscando inútilmente en los puños y en los pies la fuerza de expresión que encontrarían en el pulmón si poseyeran una buena respiración.¹¹³

Por tanto, castro afirma que la respiración diafragmática es la adecuada y ventajosa para el canto, pues evita la fatiga vocal y explica su ejecución afirmando que:

¹¹¹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 13.

¹¹² Castro, *Nuevo método de canto*, p. 13.

¹¹³ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 13.

El diafragma, cuando se aspira, verifica un movimiento de contracción por medio del cual se disminuye se convexidad correspondiente al pecho, y rechazando al mismo tiempo los órganos del vientre hacia abajo y hacia delante, hace que se aumente la cavidad torácica.¹¹⁴

Juan de Castro incluye el anterior párrafo en una nota al pie insertada en *Higiene del cantante* (traducción de la obra francesa del doctor Segond) y añade la siguiente explicación: “Todo el aparato muscular de las paredes del pecho y del abdomen, y por consiguiente todos los músculos intercostales y demás partes que los acompañan, y que son empleados con intermitencia para usos de relación, sólo obran en la respiración como auxiliares permanentes”.¹¹⁵

Un concepto importante que señala el autor es que el cantante aprenda a dosificar el aire, pues tras aspirarlo abundante y relajadamente, “debe conservarlo en sus pulmones y emitirlo poco a poco según lo exija el período musical que debe interpretar, teniendo cuidado de que en ningún caso se hallen completamente vacíos”.¹¹⁶ Por último, Juan de Castro propone a los alumnos de canto que practiquen el siguiente ejercicio y que lo repitan como “ejercicio preparatorio antes de vocalizar o cantar”:

Emitir la voz pero sin darla toda su sonoridad y formando bajo una misma respiración uno o varios sonidos indeterminados, los cuales serán emitidos por medio de pequeños, suaves, y sucesivos sacudimientos que dará al aire que ha aspirado al despedirlo fuera teniendo cuidado que dichos sonidos no sean guturales o gangosos. Esto se continuará hasta que el discípulo haya conseguido hacerse dueño algún tanto de sus órganos respiratorios, obtenido lo cual podrá seguir sus estudios en el canto con la seguridad de lograr pronto y felices resultados.¹¹⁷

Capítulo XII: “Modo de ejercitar la voz”. Castro afirma que las vocalizaciones son el mejor medio para desarrollar la voz y deben ejercitarse primero con la vocal *a*, después con la *e* y, finalmente, en menor medida, con la *i* y la *o*. Para vocalizar correctamente, el

¹¹⁴ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 14.

¹¹⁵ Segond, *Higiene del cantante*, p. 48.

¹¹⁶ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 15.

¹¹⁷ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 15.

cantante debe tener en cuenta cuatro pautas: “1ª poner bien el cuerpo y la boca, 2ª respirar bien, 3ª formar y emitir con pureza y precisión los sonidos, 4ª unirlos bien y hacerlos iguales en fuerza y volumen dándoles además la flexibilidad conveniente”.¹¹⁸

El autor concluye la Parte I de *Nuevo método de canto* con un breve apartado sobre los dos defectos de emisión de la voz en el canto, que son: 1) el sonido gutural o “de gola”, que se corrige “no apretando o encogiendo la garganta”; y 2) el sonido nasal o “gangoso”, que se evita conduciendo la voz “rectamente hacia los dientes, en vez de dirigirla hacia los conductos nasales”.¹¹⁹ La voz debe emitirse de forma directa y los sonidos se han de atacar con precisión, manteniendo la misma apertura de la boca.

Parte II de *Nuevo método de canto* (1856). Contiene dos secciones prácticas con ejercicios y vocalizaciones que intercalan explicaciones teóricas. La primera sección se ocupa del “Canto grave y sostenido”, mientras que la segunda sección trata del “canto de agilidad”.

Sección Primera: Canto grave y sostenido. Juan de Castro plantea la siguiente metodología para la enseñanza del canto: una vez practicados los ejercicios respiratorios y de emisión de sonidos indeterminados, el alumno deberá emitir, sin mantenerlo, un sonido en registro de pecho que le resulte cómodo (el autor propone el do grave de clave de sol) con la vocal a, pero con un matiz un poco oscuro, es decir entre *a* y *o*. En el caso de que el alumno no logre emitir un sonido puro con la vocal *a*, se recomienda probar con la sílaba la. Una vez conseguido, “el maestro se lo hará repetir varias veces, sosteniéndole algunos momentos, a fin de que el discípulo reflexione y observe de qué modo y bajo qué circunstancias le forma y emite”. A continuación, el profesor trabajará los ataques directos de los sonidos, con voz plena e iguales en volumen y en caso de que aquellos salgan débiles, discontinuos o imprecisos, “se deberá a que el discípulo ha ejecutado mal la función respiratoria, y en este caso volverá a respirar como es debido, teniendo cuidado de lanzar o despedir el aire del pulmón de una manera franca, con igualdad, sin interrupción ni sacudimientos”;¹²⁰ véase Figura IV.10. El autor añade que

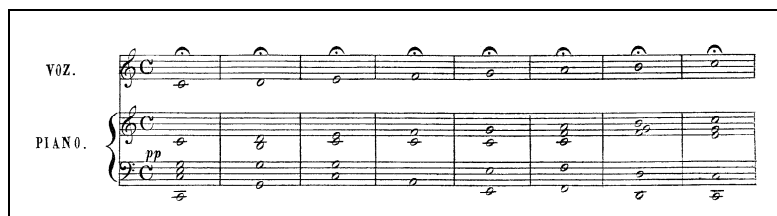
¹¹⁸ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 16.

¹¹⁹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 16.

¹²⁰ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 19.

el maestro debe procurar que el alumno no se fatigue por cantar mucho, haciendo descansos entre los ejercicios.

Figura IV.10. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 19:
Ejercicio para atacar los sonidos con precisión y a plena voz.



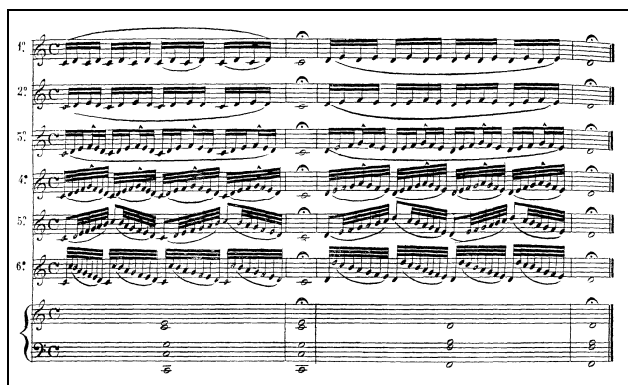
Para Juan de Castro una parte importante de su método de canto es la ejecución de sonidos filados y sonidos ligados. En los sonidos filados, el autor afirma que “la mayor o menor intensidad con que se ejecuta un sonido, depende de la mayor o menor fuerza con que se despiden el aire al salir de los pulmones”.¹²¹ Ligar los sonidos es “pasar de un sonido a otro bajo la misma respiración, uniéndolos suavemente sin sacudimiento de pecho ni de garganta, y sin arrastrar la voz”. Para igualar los sonidos que forman los diferentes registros de la voz, Castro propone ejecutar ejercicios de intervalos de 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a y 8^a, después cantar escalas y arpeggios con todas las vocales y, por último, ejercicios de sonidos filados del fuerte al piano y viceversa. Finalizada esta serie de ejercicios, el autor recomienda volverlos a ejecutar, pero en esta ocasión alternándolos con los de agilidad, que presenta a continuación.

Sección Segunda: Ejercicios de agilidad. Los aspectos prácticos tratados en esta sección del *Nuevo método de canto* dedicada al canto de agilidad son: tresillos, arpeggios, notas ligadas de dos en dos, *portamento*, fraseo, colorido, adornos (apoyatura sencilla y doble, mordente, *grupetto* de tres a cinco sonidos y trino), calderón, escalas cromáticas, expresión, acento, pronunciación, recitado, declamación lírica, interpretación y medios para conservar la voz. Para practicar correctamente los ejercicios de agilidad, Castro da las siguientes pautas: “cada uno de los ejercicios se repetirá bajo una sola respiración tantas veces como fuere posible, y pasando del piano al fuerte y viceversa. Para mayor

¹²¹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 20.

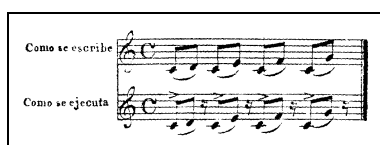
facilidad, primero se ejecutarán despacio, acelerando el movimiento progresivamente hasta llegar a ejecutarlos con rapidez, pero con claridad y pureza”,¹²² véase Figura IV.11.

Figura IV.11. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 34:
Ejercicios de agilidad.



Entre los ejercicios de agilidad, Castro incluye la ejecución de tresillos y arpeggios, que se deberán practicar “cuidando bien de ligar todos los sonidos, y no acentuar más unos que otros. Se pasará en ellos del piano al fuerte cuando siguen una marcha ascendente, y del fuerte al piano cuando bajan”.¹²³ En los ejercicios de “notas ligadas de dos en dos”, se debe acentuar “la primera nota del grupo, y ligándola a la segunda se hará perder a ésta la mitad de su valor”,¹²⁴ véase Figura IV.12.

Figura IV.12. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 44:
Forma de ejecución de los ejercicios de notas ligadas de dos en dos.



A finales del siglo XVIII y principios del XIX, la enorme influencia del *belcanto* en España puso de moda un tipo canto en el que primaba la ejecución de exagerados *portamentos*, que en ocasiones rompían la línea de canto. Sin embargo, avanzando el siglo XIX, este recurso dejó de considerarse propio del “buen gusto” y, por tanto, de

¹²² Castro, *Nuevo método de canto*, p. 34.

¹²³ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 40.

¹²⁴ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 44.

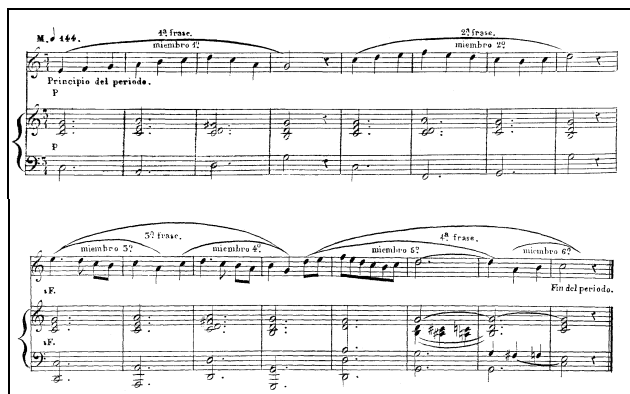
practicarse aunque no de forma definitiva. Castro en su método afirma: “llaman los italianos **portamento**, al paso de un sonido a otro por medio del arrastre de voz. Este género de ejecución debe adoptarse muy rara vez, pues sólo produce buen efecto en algunos pasos de canto apasionado”;¹²⁵ véase Figura IV.13.

Figura IV.13. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 45:
Forma de ejecución del *Portamento* o arrastre de voz.



El fraseo es un aspecto muy importante en el canto y Juan de Castro es el primer tratadista español que ofrece una explicación clara del tema. En el discurso musical, el autor distingue períodos, que se dividen en frases y estos a su vez en miembros. Para Castro, “el buen fraseo consiste, entre otras cosas, en no respirar en medio de los miembros de las frases, las cuales debe hacerse bajo una sola respiración”.¹²⁶ Para practicar el fraseo en el canto, que está en estrecha relación con la respiración, el autor presenta un ejemplo de cómo debe ejecutarse (véase Figura IV.14):

Figura IV.14. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), pp. 46-47:
Ejemplo de dónde respirar en relación con el fraseo.



¹²⁵ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 45.

¹²⁶ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 46.

El colorido en el canto es un recurso de la expresividad que debe dominar todo buen intérprete. Juan de Castro establece cuatro reglas generales sobre el buen gusto en el colorido:

1^a. Un sonido no debe ejecutarse con la misma fuerza de voz en todo el tiempo que dura; al contrario debe ser filado [el autor aclara en una nota al pie, que este recurso sólo debe emplearse en las figuras blancas y redondas y debe evitarse en las de valor más corto, como negras y corcheas, debido al “acento duro y convulsivo que tal ejecución imprimiría en el canto”]; **2^a.** Toda frase ascendente debe ejecutarse pasando del piano al fuerte; **3^a.** Toda frase descendente se ejecutará del fuerte al piano [...] y **4^a.** Se observarán rigurosamente todos los signos musicales que en ella se hallen.¹²⁷

En el apartado dedicado a los adornos, Juan de Castro trata de forma teórico-práctica la apoyatura sencilla y doble, el mordente, el *grupetto* y el trino. El autor considera que, ante todo, es el buen gusto del cantante el que determina donde y cómo adornar una pieza musical e incluso, afirma que “como algunos compositores suelen cuidarse poco del modo de escribir los adornos, sobre todo las dobles apoyaturas, los mordentes y los grupetos, el buen gusto del cantante determinará en este caso, el modo de ejecutarlos, consultando para ello, el carácter de la frase melódica que interpreta”.¹²⁸ No obstante, el intérprete debe conocer las reglas básicas para la correcta ejecución de los adornos, como por ejemplo que “excepto la apoyatura simple [el resto de los adornos], no deben tomar su valor sobre la nota que los sigue la cual debe ser atacada al rigor del compás” o que el mordente de cuatro notas se emplea poco en el canto.¹²⁹

Respecto al trino, Juan de Castro lo califica como el adorno más difícil del canto, pues precisa de una gran flexibilidad de los órganos de fonación y de un estudio constante. El autor reprocha que “algunos cantantes toman por trino un temblor convulsivo parecido al balido de una cabra, y no siendo dueños de dirigir convenientemente este adorno, lo ejecutan a intervalo de tercera, en lugar de segunda mayor, o menor, como debe ser” [en una nota al pie, Juan de Castro aclara que en la

¹²⁷ Castro, *Nuevo método de canto*, pp. 47-48.

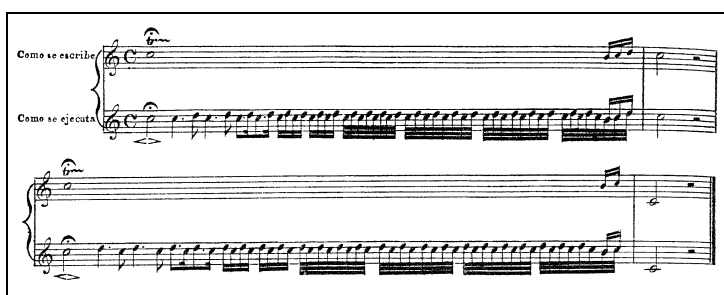
¹²⁸ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 50.

¹²⁹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 48.

realización del trino se debe preferir el intervalo de segunda mayor, pues el de segunda menor “es algo vicioso”].¹³⁰ Para ejecutar bien un trino, el cantante tiene que “batir alternativamente, con ligereza, igualdad y claridad, los dos sonidos que le forman; que son, uno sobre el cual se halla escrito, y el otro el que le sigue en el grado diatónico superior; pudiendo principiar su ejecución por cualquiera de las dos”.¹³¹ Considero relevante la explicación teórico-práctica que hace Juan de Castro de las cinco formas de ejecutar un trino que están de moda en su época, es decir, a mediados del siglo XIX, en contraste con el sistema empleado por la antigua escuela para realizar el trino.

Según el autor, en el sistema antiguo de ejecución del trino el cantante comenzaba “filando su primer sonido, y ejecutando luego con lentitud las primeras notas que le constituyen, las que se aceleraban progresivamente hasta la mayor rapidez posible” (véase Figura IV.15). Para el autor éste es un buen sistema para emprender el estudio del trino.¹³²

Figura IV.15. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 62:
Ejemplo de ejecución del trino según el sistema antiguo.



Sin embargo, el autor afirma que los cantantes de su época o “modernos” ejecutan el trino “con igual rapidez todas sus notas, y sin filar el primer sonido” y, además, se distinguen cinco formas distintas de realizar el trino.¹³³

1ª Trino precedido por una apoyatura. Para su ejecución el cantante debe comenzar por la nota de la apoyatura.

¹³⁰ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 59.

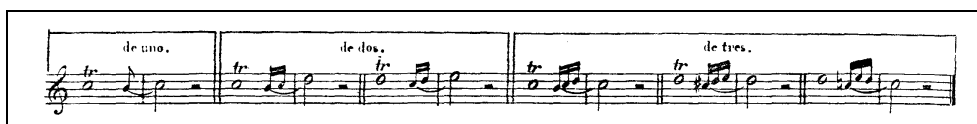
¹³¹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 59.

¹³² Castro, *Nuevo método de canto*, p. 61.

¹³³ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 61.

2ª Conclusión del trino con un adorno de uno o más sonidos que “el compositor no siempre escribe, pero el cantante coloca a su gusto, y cuando lo juzga a propósito”; véase ejemplo en Figura IV.16.¹³⁴

Figura IV.16. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 60:
Ejemplo de conclusión del trino con un adorno de una o más notas.



3ª Trino precedido por un mordente de tres notas. Se ejecutará con cierta lentitud y a gusto del cantante.

4ª Trino precedido por un mordente de tres notas y finalizado con un mordente de tres notas o con un *grupetto*, como muestra la Figura IV.17.

Figura IV.17. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 60:
Ejemplo de Trino precedido por un mordente de tres notas y finalizado con un mordente de tres notas o con un *grupetto*.



5ª Trino intercalado en una sucesión de notas ascendentes y descendentes. El autor señala que “a pesar de su corto valor, algunos cantantes suelen formar una conclusión al trino en cada una de ellas”,¹³⁵ véase ejemplo en Figura IV.18.

Figura IV.18. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 61:
Ejemplo de Trino intercalado en una sucesión de notas ascendentes y descendentes.



¹³⁴ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 60.

¹³⁵ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 61.

Castro finaliza este estudio sobre los adornos en el canto, admitiendo que es difícil delimitar unas reglas exactas sobre el modo de adornar las melodías. No obstante, recoge cinco normas generales adoptadas por los cantantes más célebres de la época, que recuerdan mucho a las que ya recogía en 1799 Miguel López Remacha en su tratado *Arte de cantar*; véase Tabla IV.3.¹³⁶

Tabla IV.3. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 66: Normas para adornar una melodía adoptadas por los cantantes del siglo XIX.

Nº	Norma
1ª	El adorno debe estar en armonía con el carácter de la pieza que se ejecuta. El cantante examinará con atención cuáles son las piezas que requieren ser adornadas, y qué clase de adorno convienen más a su carácter.
2ª	Las piezas de movimiento lento y sonidos sostenidos son las más idóneas para colocar algunos adornos. Lo contrario sucede con las de movimiento vivo.
3ª	Los dúos no admiten adornos, y si alguna vez se colocasen sería de común acuerdo entre las dos voces. Los tercetos, cuartetos, y los coros, no los admiten en ningún caso.
2ª	El adorno no debe ocultar la frase melódica, por lo que no se debe imitar a aquellos cantantes que tienen el mal gusto de hacer desaparecer el verdadero pensamiento del compositor por medio de complejos e interminables adornos.
5ª	Todos los adornos deben ejecutarse sin perder el compás establecido y en armonía con el acompañamiento, evitando repetir los que ya se hayan sido ejecutados en la misma pieza.

El calderón, generalmente situado al final de un período musical, en una pieza *belcantista* solía indicar el lugar en el que el cantante podía concluir a su gusto y de forma improvisada una frase melódica. Según Castro dicha conclusión, que se podía denominar *cadenza*, *fermata* o carrera [antiguamente *volata*], debía estar en consonancia con el carácter de la pieza en la que se insertara, por tanto, “en el canto grave y expresivo, se compondrá de pocas, mientras que en el gracioso, se pondrán pasos de agilidad, ejecutados con rapidez, y de un modo brillante y animado; cuidando sobre todo que sean

¹³⁶ Véase Capítulo I, apartado 1: “Miguel López Remacha (1772-1827) y el *Arte de cantar*: el primer tratado español de canto lírico”.

variados y no muy largos”.¹³⁷ En las *cadenze* y fermatas se solían emplear los adornos antes mencionados por el autor (apoyatura sencilla y doble, el mordente, el *grupetto* y el trino) combinados con otros recursos vocales como: escalas diatónicas y cromáticas e intervalos junto a grupos de notas de diferentes valores. El autor asegura que la ejecución perfecta de las escalas cromáticas es muy difícil, pues exige al cantante que “todos los sonidos sean atacados con exactitud y pureza, acentuados con igualdad y precisión, de manera que se llegue a ejecutarlas con rapidez, claridad y suavidad”.¹³⁸ Por esto, recomienda que se haga un estudio lento hasta asegurar la entonación.

En el apartado sobre la expresividad en el canto, el autor recuerda que no se trata de cantar con afectación o de forma ridícula, sino que “consiste en adecuar el acento de las palabras a la música que se interpreta”, teniendo en cuenta todos los matices de expresión señalados por el compositor.¹³⁹ Uno de los recursos expresivos del canto es el acento musical, a través del cual se pueden representar los sentimientos que inspiran una determinada pieza, ejecutándose “de un modo **brillante** las piezas que denoten el placer; con **ternura**, las que denoten el amor; con **melancolía**, las del dolor; e **impetuosamente**, las que expresan la cólera y las grandes y violentas pasiones”.¹⁴⁰

En la música vocal es fundamental que el cantante posea una pronunciación clara y precisa, sin caer en una articulación exagerada de las consonantes que de lugar a un canto excesivamente silábico y poco *legato*. Castro advierte a los que comiencen el estudio del canto que es frecuente variar la laringe al pasar de un sonido a otro con diferente letra, resultando una modificación del timbre y volumen de la voz. Esta desigualdad en los sonidos se puede evitar, “conservando siempre la laringe en el mismo estado y el aire en continuo juego; pues la pronunciación debe hacerse sólo con la extremidad de la lengua y con los labios, y sin alterar ninguna de las demás partes que constituyen el tubo vocal”.¹⁴¹ Para practicar la correcta pronunciación, el autor recomienda vocalizar con los nombres de las notas de forma progresiva como ejemplifica la Figura IV.19.

¹³⁷ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 67.

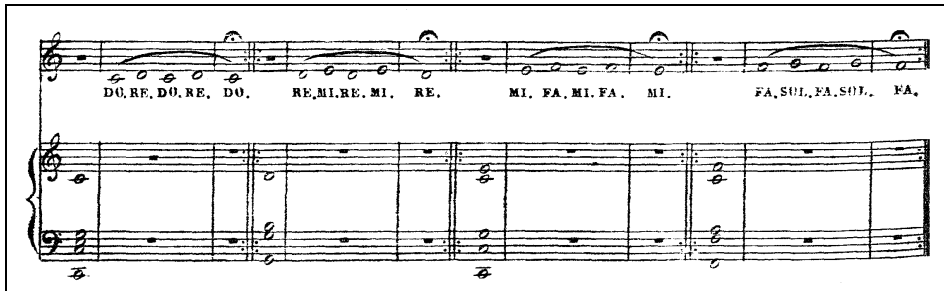
¹³⁸ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 67.

¹³⁹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 69.

¹⁴⁰ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 69.

¹⁴¹ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 70.

Figura IV.19. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 70:
Ejemplo de ejercicio preparatorio de pronunciación.



Castro distingue dos tipos de recitado: declamado y sostenido.

- 1) Recitado declamado: priman las palabras sobre la melodía, por lo que es muy importante una pronunciación precisa, si bien recordando que se está cantando y no hablando.
- 2) Recitado sostenido: “los sonidos serán sostenidos con majestad y elegancia. El recitado debe cantarse con plena voz, excepto en los casos que el compositor indique lo contrario”.¹⁴²

El recitado no se rige por el compás, sino por “el acento gramatical u oratorio, el sentido de las palabras, y la situación dramática, [que] deben servir de guía para acelerar, o retardar el movimiento”.¹⁴³ No se permite el uso de adornos en los recitativos, a excepción de la apoyatura, que se suele colocar en “las partes fuertes de un compás, o en la sílaba aguda de las palabras que tienen el nombre de llanas, y son aquellas en que carga el acento en su penúltima sílaba, para reemplazar con ella el primero de los dos sonidos que allí se hallan escritos”.¹⁴⁴ El autor ilustra cómo debe ejecutar un recitado con el fragmento “È sgombro il loco”, del que no señala ni su autor ni el título de la obra al que pertenece. He podido comprobar que se trata del recitativo para contralto “È sgombro il loco”, que pertenece a la ópera *Anna Bolena* (1830) de Donizetti y que es interpretado por el personaje Smenton (paje y músico de la reina) al principio de la escena IX del Acto I (véase Figura IV.20).

¹⁴² Castro, *Nuevo método de canto*, p. 72.

¹⁴³ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 72.

¹⁴⁴ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 72.

Figura IV.20. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 72:
Ejemplo de cómo se debe cantar el comienzo del recitativo “È sgombro il loco”
de la ópera *Anna Bolena* de Donizetti.

En la declamación lírica, el canto es tan importante como la interpretación. Un buen cantante debe ser también un buen actor y, según Castro, dominar:

la parte mímica, a fin de que unida ésta al canto o al silencio, hagan comprender al público las situaciones dramáticas del personaje de la pieza. Sus pasos, sus gestos, sus miradas, todo debe estar en armonía con ellas. En una palabra, deben cautivar la atención del público hasta en el más profundo silencio. [...] En una palabra, debe figurarse que en él se hallan reunidos poeta, compositor, actor y cantante.¹⁴⁵

También debe poseer conocimientos en historia y tener en cuenta tres principios: 1) evitar la frialdad e insensibilidad, dado que para conmover y entusiasmar a los demás, es necesario poseer esos sentimientos; 2) “el verdadero talento consiste en no dejarse arrastrar por el exceso de las pasiones”; y 3) “de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso; el que sepa sostenerse en medio de estos dos extremos tan opuestos, está en el verdadero puesto, está en la verdad”.¹⁴⁶ En definitiva, el cantante “debe presentarse con serenidad; hacerse superior, en su imaginación, al público que le oye;

¹⁴⁵ Castro, *Nuevo método de canto*, pp. 73-74.

¹⁴⁶ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 74.

regocijarse al ver que se le presenta una buena ocasión para brillar, y pensar solamente en el significado de lo que ejecuta, a fin de interpretarlo como es debido”.¹⁴⁷

El último tema tratado por Juan de Castro en su tratado aparece bajo el título de “Conclusión” y está dedicado a los medios para conservar la voz. Para el autor, los factores que alteran notablemente la voz son: “los trabajos o ejercicios violentos, los licores alcohólicos, los manjares olaginosos, la humedad, los cambios repentinos de temperatura, el hablar y el reír demasiado en el momento de cantar”, así como el decaimiento en el estado de ánimo.¹⁴⁸ Finalmente, en una nota al pie, recomienda a aquellos que quieran ampliar en el tema de la higiene vocal, la lectura de la edición española que él mismo había traducido y ampliado de la obra del doctor Segond titulada *Higiene del cantante* (1856).

Juan de Castro concluye su Método con un apéndice que contiene una relación de arias de ópera clasificadas por tipos de voces y pertenecientes a los principales autores de la primera mitad del siglo XIX, que los alumnos pueden practicar tras dominar la técnica del canto y la pronunciación. Como se puede observar en la Tabla IV.3, se trata de un repertorio principalmente *belcantista* representado por algunas de las principales obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante y Meyerbeer, entre las que se intercalan dos óperas tempranas de Verdi: *I Lombarda alla prima crociata* (1843) y *Ernani* (1844), que están aún cercanas al estilo vocal de la primera mitad del XIX.

La Tabla IV.4 presenta la relación de arias de ópera propuestas por Juan de Castro para el estudio de la pronunciación en el canto. He corregido y completado los títulos de las piezas y de las óperas citadas por Castro; así mismo, he añadido el título original en francés de las óperas empleadas por el autor en versión italiana. También he considerado conveniente incorporar al lado del título de las óperas citadas, su fecha de estreno, lo que pone de manifiesto que Juan de Castro recopiló un repertorio de su época y, en la mayoría de los casos, casi coetáneo a su *Nuevo método de canto*.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 74.

¹⁴⁸ Castro, *Nuevo método de canto*, p. 75.

¹⁴⁹ Para corregir y completar los datos que aparecen en esta Tabla me he basado en el *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli (Milano: Baldini & Castoldi, 1996).

Tabla IV.4. Castro, *Nuevo método de canto* (1856), p. 76: Relación de piezas operísticas recomendadas para el estudio de la pronunciación.

Tipo Vocal.	Título de la pieza vocal.	Tipo de pieza.	Título de la ópera a la que pertenece y año de estreno.	Autor.
<u>Tiple o Soprano</u>	“Salve Maria!”.	Plegaria	<i>I Lombardi alla prima crociata</i> (1843).	Verdi
	“Ma la sola, ohimè!, son io”.	Cavatina	<i>Beatrice di Tenda</i> (1833).	Bellini
	“Regnava nel silenzio”.	Cavatina	<i>Lucia di Lammermoor</i> (1835).	Donizetti
	“Come per me sereno”.	Cavatina	<i>La sonnambula</i> (1831).	Bellini
	“Son vergin vezzosa”.	Polaca	<i>I Puritani</i> (1835).	Bellini
<u>Mezzo Soprano</u>	“Asissa a piè d’un salice”.	Romanza	<i>Otello</i> (1816).	Rossini
	“Oh, mio Fernando!”.	Aria	<i>La Favorita</i> (1840).	Donizetti
	“Per questa fiamma indomita!”.	Aria	<i>Anna Bolena</i> (1831).	Donizetti
	“Di piacer mi balza il cor”.	Cavatina	<i>La gazza ladra</i> (1817).	Rossini
	“Io l’udia ne’ suoi bei carmi”	Cavatina	<i>Torquato Tasso</i> (1833).	Donizetti
<u>Contralto</u>	“Se fino al cielo ascendere”.	Romanza	<i>La Vestale</i> (1840).	Mercadante
	“Or là, sull’onda”.	Cavatina	<i>Il Giuramento</i> (1837).	Mercadante
	“Figlio il ciel ti bendica”.	Cavatina	<i>Il Profeta [Le prophète]</i> (1849).	Meyerbeer
	“Ah, quel giorno ognor rammento”.	Cavatina	<i>Semiramide</i> (1823).	Rossini
	“Una voce poco fa”.	Cavatina	<i>Il barbiere di Siviglia</i> (1816).	Rossini
<u>Tenor</u>	“La Dea di tutti i cor”.	Cavatina	<i>Il Giuramento.</i>	Mercadante
	“Spirto gentil”.	Romanza	<i>La Favorita.</i>	Donizetti
	“Una furtiva lacrima”.	Romanza	<i>L’elisir d’amore</i> (1832).	Donizetti
	“Bianca al par di neve alpina”.	Romanza	<i>Ugonotti [Les Huguenots]</i> (1836).	Meyerbeer
<u>Barítono</u>	“Come t’adoro e quanto”.	Cavatina	<i>Beatrice di Tenda.</i>	Bellini
	“O Lisbona, alfin ti miro”.	Romanza	<i>Don Sebastiano [Dom Sébastien, roi de Portugal]</i> (1843).	Donizetti
	“Qui m’acolse oppresso, errante”.	Cavatina	<i>Beatrice di Tenda.</i>	Bellini
	“Ah! non avea più lagrime”.	Romanza	<i>Maria di Rudenz</i> (1838).	Donizetti
<u>Bajo</u>	“Vieni, la mia vendetta”.	Cavatina	<i>Lucrezia Borgia</i> (1833).	Donizetti
	“Infelice... e tu credevi”.	Cavatina	<i>Ernani</i> (1844).	Verdi
	“Della vita nel sentiero”.	Cavatina	<i>Il Bravo</i> (1839).	Mercadante
	“Sorgete: in sì bel giorno”.	Cavatina	<i>Maometto II</i> (1820).	Rossini

Estas piezas propuestas para su estudio por Juan de Castro permiten conocer mejor el repertorio operístico que se empleaba en España en la enseñanza del canto y que a mediados del siglo XIX era principalmente *belcantista*.

En el conjunto de las obras sobre didáctica vocal, considero que *Nuevo método de canto* de Juan de Castro es una de las más completas e innovadoras. La sólida formación teórica sobre el canto de su autor aparece de forma constante entre las páginas de este polémico método que defendió por primera vez en España que los cantantes líricos empleasen la respiración diafragmática en sustitución de la ya tradicional alta o clavicular, baluarte de la antigua escuela.

5.3. *Higiene del cantante* (1856): Traducción al castellano comentada de *Hygiène du chanteur* (1846) del doctor francés Louis-Auguste Segond por Juan de Castro

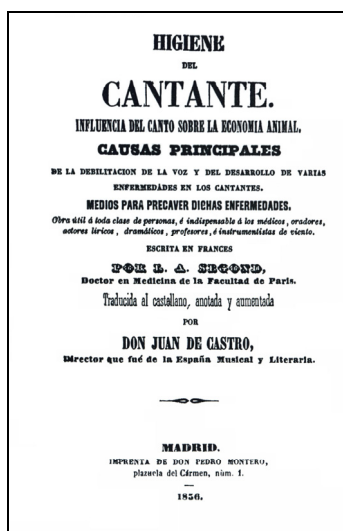
En 1846, el médico francés Louis-Auguste Segond (1819-1881), especialista en foniatría, discípulo de Manuel Patricio García y gran aficionado al canto, publicó en París su tratado *Hygiène du chanteur* (1846).¹⁵⁰ En esa época, Juan de Castro tenía una gran vinculación con Francia, país en el que vivió unos años (ca.1840-1850) tras emigrar de España al término de la Primera Guerra Carlista. La lectura de la obra de Segond tuvo que despertar un gran interés en Juan de Castro, quien diez años después decidió traducirla al castellano, facilitando así a los lectores españoles interesados en la voz y el canto el acceso a las nuevas teorías que comenzaban a imperar en el país vecino. A través de esta traducción, se daba a conocer en España el mecanismo de la respiración diafragmática aplicada al canto, defendida y recomendada por el doctor Segond como la más favorable para el arte vocal.

El título completo de la obra de Segond era *Hygiène du chanteur. Influence du chant sur l'économie animale; causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies chez les chanteurs; moyens de prévenir ces*

¹⁵⁰ El Doctor Louis-Auguste Segond (1819-1908) fue profesor de la Facultad de Medicina de París, escribió varias obras sobre biología y anatomía como *Histoire et systématisation générale de la biologie* (París: J.-B. Baillière, 1851) y *Traité d'anatomie générale, théorie de la structure* (París: V. Masson, 1854), entre otras. Fue seguidor de la Teoría Positivista de Auguste Comte (1798-1857) sobre la que publicó en París *Théorie positiviste* (1854) y *Positivistes et catholiques* (1870). También escribió obras relacionadas con la emisión de la voz como: *Mémoire sur la Parole, Présenté à l'Académie des Sciences le 17 mai 1847* (París: impr. de Rignoux, 1847); *Mémoire sur la voix inspiratoire, Présenté à l'Académie des sciences le 21 février 1848* (París: impr. de Rignoux, 1848); *Mémoire sur les modifications du timbre de la voix humaine, Présenté à l'Académie des sciences le 2 août 1847* (París: impr. de Rignoux, 1848) y *Cours élémentaire de lecture et de prononciation, méthode physiologique* (París: Belin frères, 1890).

maladies.¹⁵¹ Juan de Castro mantuvo el título completo en su traducción, que se publicó a mediados de 1856 en Madrid: *Higiene del cantante. Influencia del canto sobre la economía animal, causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes. Medios para precaver dichas enfermedades* (véase Figura IV.21).¹⁵² Antes de pasar a analizar el contenido del tratado de Segond, considero necesario destacar el término “economía animal” empleado en el título, que hace referencia al “conjunto armónico de los aparatos orgánicos y funciones fisiológicas de los cuerpos vivos”.¹⁵³ En la portada, se calificaba la obra como “útil a toda clase de personas, e indispensable a los médicos, oradores, actores líricos, dramáticos, profesores, e instrumentistas de viento”.¹⁵⁴

Figura IV.21 Portada de *Higiene del cantante* (1856) de Louis-Auguste Segond, traducida al español por Juan de Castro.



¹⁵¹ Louis-Auguste Segond, *Hygiène du chanteur. Influence du chant sur l'économie animale; causes principales de l'affaiblissement de la voix et du développement de certaines maladies chez les chanteurs; moyens de prévenir ces maladies* (Paris: Labé, 1846). La edición italiana fue traducida y anotada por Alberto Mazzucato (1813-1867) y dedicada “al sig. Emanuele Garcia”: *Igiene del cantante : influenza del canto sull'economia animale; cause principali dell'infiacchimento della voce e dello sviluppo di certe malattie nei cantanti; mezzi di prevenire queste malattie* (Milano: Giovanni Ricordi, 1849).

¹⁵² Louis Auguste Segond, *Higiene del cantante. Influencia del canto sobre la economía animal, causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes. Medios para precaver dichas enfermedades*, traducida al castellano, anotada y aumentada por Juan de Castro (Madrid: Imprenta de Don Pedro Montero, 1856).

¹⁵³ Real Academia de la Lengua, *Diccionario de la Lengua Española* (22ª ed.), ed. online consultada el 20-12-2007.

¹⁵⁴ Segond, *Higiene del cantante*, Portada.

Higiene del cantante no era una mera traducción al castellano de la obra del doctor Segond, sino que además había sido “anotada y aumentada por Juan de Castro”. A lo largo del texto, Castro insertaba de notas al pie con aclaraciones y constantes alusiones a su *Nuevo método de canto*. Además, al final del tratado se incluía un apéndice del traductor con recomendaciones sobre higiene vocal. Es más, Castro sustituye las láminas anatómicas que aparecían en la versión original de *Hygiène du chanteur* por las del doctor Pedro González Velasco, argumentando que “como las láminas que el autor ha intercalado en su obra carecen de exactitud, he creído conveniente reemplazarlas por las presentes, copiadas de los modelos anatómicos que, en su excelente museo, tiene mi amigo el doctor en medicina y cirugía Sr. D. Pedro González Velasco”.¹⁵⁵ Los añadidos e indicaciones aportadas por Juan de Castro a la obra del doctor Segond fueron comentadas en el periódico *La Zarzuela*, en donde, además, se ironizaba sobre el término “borrascas teatrales”:

El traductor ha añadido de su propia cosecha, al final del libro un apéndice que trata de la higiene, del aire y habitación, alimentación, alimentos sólidos y líquidos; de la comida, temperatura, vestidos de abrigo, limpieza, del trabajo corporal y mental, e influencia de las tempestades atmosféricas. En cuanto a las borrascas teatrales, ni el escritor francés ni el traductor español las mencionan, por no haber podido hallar sin duda un específico para combatir las y librarse de su maléfica influencia.¹⁵⁶

La traducción de la obra de Segond se consideró como un complemento al *Nuevo Método de Canto Teórico-Práctico* escrito por Juan de Castro y publicado meses antes. Parece ser que *Higiene del cantante*, pasó por varias fases de publicación. Castro presentó una primera parte de la obra junto con su método de canto ante la Comisión de especialistas del Conservatorio, como se puede leer en la carta enviada por el autor a dicho centro madrileño el 12 de marzo de 1856.

Remito a V.E. al mismo tiempo lo que hay publicado hasta la fecha del libro titulado *Higiene del cantante*, obra que tiene por

¹⁵⁵ Segond, *Higiene del cantante*, p. 26.

¹⁵⁶ Edgardo, “Método Teórico-Práctico de Canto por D. Juan de Castro”, *La Zarzuela*, 1/17 (26 de mayo de 1856), p. 129.

objeto el servir de complemento al citado método de canto, y que suplico a V.E. se digne aceptar con el resto que remitiré según vaya imprimiéndose, para que figure entre los que existan en la biblioteca musical de ese establecimiento.¹⁵⁷

La solicitud de Castro fue aceptada y en el dictamen emitido por la Junta Facultativa del Conservatorio se le comunicó “el agrado con que se ha recibido la parte que lleva V. publicada de la obrita titulada *Higiene del Cantante*, que se halla depositada en la Biblioteca, objeto a que V. la remitió”.¹⁵⁸

Juan de Castro dedicó la traducción de *Higiene del cantante* al “Señor Don Francisco Salas, Primer Barítono del Teatro Lírico Español, y Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III”, con las siguientes palabras:

Al dedicar a V. el presente trabajo, a que me he consagrado por amor al arte, no hago más que pagar un merecido tributo a las altas dotes y especiales conocimientos artísticos que a V. distinguen, y a su constante desvelo en favor del arte lírico dramático.

Acójalo V. como prueba del sincero aprecio que le profesa su afectísimo servidor.

Q.B.S.M.

Juan de Castro.¹⁵⁹

La edición española de *Higiene del cantante* (1856) del doctor Segond comenzaba con un prólogo y una introducción del autor, a los que seguían diez capítulos más un apartado titulado “Reflexiones acerca de la enseñanza del canto en las escuelas y en los colegios” en Francia. Para finalizar la obra, el traductor Juan de Castro añadía un Apéndice con curiosos consejos sobre la higiene en general.

Higiene del cantante es una obra destinada a los no profesionales de la medicina, en la que el doctor Segond se basa en las investigaciones de los fisiólogos e higienistas más destacados de la historia, así como en sus propios estudios científicos. En resumen, el autor se ocupa de la salud vocal en general y, en especial de la de los cantantes, a quienes les ofrece consejos para la conservación de su voz. Gran parte de los conceptos

¹⁵⁷ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 10-101.

¹⁵⁸ Madrid, Biblioteca del RCSM, Ms. Legajo 10-101.

¹⁵⁹ Segond, *Higiene del cantante*, [p. V].

expuestos por el autor son investigaciones científicas sobre anatomía y fisiología de la voz, ajenos a la enseñanza del canto, por lo que, a continuación presento un estudio de los aspectos relacionados con el canto y la técnica vocal tratados por el doctor Segond en *Higiene del cantante*, dejando a un lado los criterios médicos.

En la Introducción de *Higiene del cantante*, Segond afirma que la finalidad de la higiene es “mantener la salud en un estado satisfactorio” y que a lo largo de la historia, y desde las culturas griega y romana ha sido un tema recurrente.¹⁶⁰

Capítulo I: Importancia de los pulmones.- Ventajas del desarrollo de la voz.-
Influencia y moral del canto.

El autor denuncia la creencia, muy extendida entre los cantantes, de los beneficios de una alimentación ligera en la voz, llegando incluso en algunos casos al desfallecimiento. Segond afirma: “he conocido cantantes que, bajo pretexto de cuidar su voz, no comían lo suficiente, de modo que no sólo aquella se debilitaba de día en día, sino que concluían por morirse lentamente de hambre”.¹⁶¹ Respecto a la enseñanza del canto, el autor considera que de ella depende el éxito o el fracaso de los futuros cantantes, que además, deben conocer el funcionamiento de los órganos de fonación. El objetivo de la obra de Segond es ofrecer unas “nociones generales sobre la disposición de las diferentes partes del aparato vocal, y sobre la función especial que cada una de ellas desempeña en el acto de la fonación”.¹⁶²

Los efectos curativos de la música y en especial del canto han sido admitidos a lo largo de la historia y, según Segond, cantar “es un poderoso recurso higiénico a causa de que el pulmón con la acción inherente a aquel, cuando es bien dirigido, se desarrolla rápidamente y llega hasta cierto modo a hacerse menos propenso a la invasión de las enfermedades”.¹⁶³ Al canto también se atribuyen beneficios morales como “el valor, el amor, la piedad, la conmiseración y la alegría, en una palabra, todas las pasiones expansivas y generosas”.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Segond, *Higiene del cantante*, p. XII.

¹⁶¹ Segond, *Higiene del cantante*, p. 17.

¹⁶² Segond, *Higiene del cantante*, p. 18.

¹⁶³ Segond, *Higiene del cantante*, p. 22.

¹⁶⁴ Segond, *Higiene del cantante*, p. 22.

Capítulo II: Pulmones.- Bronquios.- Traquiarteria.- Laringe.- Faringe.- Sus dimensiones variables.- Relación de estas dimensiones con los timbres.

Este capítulo estudia desde el punto de vista anatómico y fisiológico los principales órganos del aparato fonador, que Segond divide en tres partes: 1ª pulmón y traquea (a la que el traductor llama traquiarteria); 2ª glotis (el traductor es más preciso y habla de laringe); y 3ª tubo vocal formado por la faringe, boca y fosas nasales.

A lo largo de este capítulo, el traductor Juan de Castro inserta dos interesantes observaciones sobre técnica vocal: 1) la inclinación de la cabeza hacia delante o hacia atrás influye en las dimensiones de la traquea, por lo que es necesario “tener la cabeza recta cuando se vocaliza o se canta, a fin de que los sonidos salgan con la mayor pureza e igualdad posibles”; y¹⁶⁵ 2) si las voces de los ancianos se caracterizan por su debilidad, no es lógico que los compositores para interpretar dichos roles elijan a bajos y barítonos, que poseen voces “enérgicas y por lo mismo más idóneas para expresar las situaciones violentas [...]. De manera que para no salir de la verdad sería preciso o que se suprimiesen tales papeles, o una vez admitidos, que fuesen escritos de un modo diferente, o para un género de voz distinto”.¹⁶⁶

Segond diferencia en la voz dos timbres: claro y oscuro. Aunque algunos cantantes emplean el recurso técnico de dirigir la emisión de la voz a la nariz para aumentar la brillantez del timbre, Juan de Castro aconseja a los que inicien sus estudios de canto que trabajen “con prudencia en la aplicación de este principio, pues exagerándolo, los sonidos saldrían nasales o gangosos, defecto que se debe evitar en el canto”.¹⁶⁷

Capítulo III: Mecanismo de la respiración.- Teoría de la voz de pecho y de la voz de cabeza.- Funciones del tubo vocal.- Extensión de la voz.

El autor defiende que los cantantes líricos hagan uso del diafragma en el proceso respiratorio, pues asegura que “este músculo prensa el aire que contienen los pulmones, del mismo modo que lo haría una mano inteligente con el fin de verificar su evacuación

¹⁶⁵ Segond, *Higiene del cantante*, p. 28.

¹⁶⁶ Segond, *Higiene del cantante*, p. 37.

¹⁶⁷ Segond, *Higiene del cantante*, p. 44.

con igualdad y economía”.¹⁶⁸ Segond y Castro coinciden al considerar que la respiración idónea sería la intercostal y diafragmática, afirmando que si durante la emisión el cantante “se colocase en la base del pecho un cinturón apretado que limitase la elevación de las últimas costillas, se privaría con esto del inmenso y ventajoso recurso que encontraría en su libre juego, y por lo mismo de la amplitud de las respiraciones”.¹⁶⁹ En relación a este tema, Castro denuncia el uso de corsés ten de moda en la época:

La mayor parte de los actores líricos y dramáticos, sobre todo las mujeres, cometen dichos desaciertos, ya sea por ignorancia o por una vanidad mal entendida; pues con el fin de aparecer bien formados, oprimen su busto con los trajes, sacrificando así no sólo los efectos artísticos, sino también su salud.¹⁷⁰

Segond diferencia en la voz dos registros o “series de sonidos” (de pecho y falsete) y explica que “la dificultad que el cantante encuentra para pasar de uno a otro registro, la sensación que todo oído fino nota en dicho paso, la completa diferencia en la naturaleza y carácter de los sonidos en dicho caso hace creer que emanan de un mecanismo diferente”.¹⁷¹ Ante la teoría defendida por los fisiólogos franceses Charles-Paul Diday (1812-1894) y Joseph Pétrequin (1809-1876), según la cual los bajos carecen de los sonidos de falsete, Segond pone como ejemplo a dos célebres cantantes, el bajo Luigi Lablache (1794-1858) y el barítono Antonio Tamburini (1800-1876), que en sus interpretaciones del dúo de *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa desplegaban cadencias y agilidades con voz de falsete.¹⁷² Otros ejemplos que demuestra la existencia del registro de falsete en la voz de bajo aparecen en la ópera *La Prova d'un opera seria* de Francesco Gnecco (1769-1810), donde Lablache cantaba una cavatina con voz de falsete imitando a una soprano, o en Nicolas-Prosper Levasseur (1791-1871), bajo profundo del teatro de la Opéra de París que tenía facilidad para cantar en falsete. Por último, Segond cita a Manuel

¹⁶⁸ Segond, *Higiene del cantante*, p. 46.

¹⁶⁹ Segond, *Higiene del cantante*, p. 47.

¹⁷⁰ Segond, *Higiene del cantante*, p. 47.

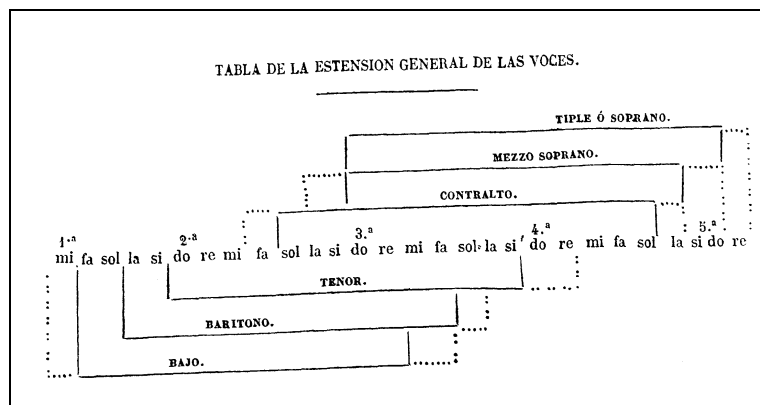
¹⁷¹ Segond, *Higiene del cantante*, p. 61.

¹⁷² Véase el ensayo de los fisiólogos franceses Paul Diday y Joseph Pétrequin, “Mémoire sur une nouvelle espèce de voix chantée”, *Gazette médicale de Paris*, 8 (16 de Mayo de 1840), pp. 305-314.

Patricio García, quien en su *Mémoire sur la voix humaine* (Paris, 1841), habla de la voz de contrabajo, formado por los sonidos más graves de la voz humana.

En cuanto a la extensión de las voces, Juan de Castro reemplaza la tabla original que aparecía en la obra de Segond por otra que considera más completa (véase Figura IV.22).

Figura IV.22. Segond, *Higiene del cantante* (1856), p. 71:
Tabla de la extensión general de las voces.¹⁷³



Capítulo IV: Mecanismo bocal.- Funciones particulares de los órganos en el acto de la fonación.- Distribución de los medios de que dispone el cantor.

Segond incide en la importancia de un buen método de canto para preservar la salud del cantante. La respiración es la base de la técnica vocal, de manera que el “que sabe respirar, triunfa sin esfuerzo ni fatiga de la mayor parte de las dificultades; más aquel que por no saber respirar llega desfallecido a la conclusión de una frase, se priva de los más benéficos recursos del arte, hace ver al público su impotencia”.¹⁷⁴ El cantante, que debe de ser “dueño de su respiración” debe realizar ejercicios que desarrollen la capacidad y dosificación del aire.¹⁷⁵ Según el autor, “el despedir o lanzar el aire por medio de sacudimientos regulares del diafragma es una operación de bastante importancia en lo que toca a la agilidad”.¹⁷⁶ Además, la respiración se puede emplear

¹⁷³ Juan de Castro añade los siguientes comentarios al pie de la figura: “Cada una de las voces arriba indicadas debe poseer los sonidos que abraza su correspondiente línea. Los puntos indican que hay voces excepcionales que poseen asimismo los sonidos que aquellos abrazan. Los números indican a qué octava principiando por el 2º Do grave del piano pertenecen dichos sonidos”.

¹⁷⁴ Segond, *Higiene del cantante*, p. 74.

¹⁷⁵ Segond, *Higiene del cantante*, p. 76.

¹⁷⁶ Segond, *Higiene del cantante*, p. 77.

como recurso expresivo e interpretativo, pues “la inspiración profunda y vigorosa caracteriza la cólera y las demás pasiones violentas, y por el contrario debe ser corta y débil en el miedo, en la tristeza y el dolor”.¹⁷⁷

La frase “dígame V. hasta donde sube y le diré lo que V. es” es una forma habitual y al mismo tiempo errónea de conocer qué tipo de voz tiene un cantante.¹⁷⁸ Junto a esta afirmación, Castro relata un episodio que él mismo presencié en un conservatorio, probablemente el de Madrid, sobre si la voz de un alumno era de barítono o de tenor y aprovecha para afirmar que el maestro al clasificar una voz debe tener en cuenta principalmente el timbre del discípulo y no tanto su extensión vocal:

No ha mucho tiempo que en un establecimiento público de enseñanza musical, asistí a una discusión entablada por varios profesores sobre si un alumno que acaba de cantar era tenor o barítono, guiándose para ello sobre la nota más aguda de su voz.

Si todos los profesores de canto supieran que no es por la extensión de voz que un individuo posea, sino por el carácter y timbre que la acompaña, que se puede establecer a qué clase o categoría pertenece, no se obstinarían, como algunos hacen, en querer transformar un barítono en un tenor, un bajo en un barítono y así de los demás, y esto por el disparatado y en extremo perjudicial medio de adquirir mayor extensión de voz en los extremos, y cuyo resultado definitivo es no ser ni uno ni otro.

La naturaleza determina en cierto modo los límites y carácter de la voz; el estudio sólo debe servir para perfeccionarla; obrando de otro modo es destruirla.

Aunque un individuo, por ejemplo, tenga la extensión de voz que debe tener un bajo, si el carácter y timbre de ella, en vez de ser el que a aquella voz pertenece, es el inherente a la de tenor, dicho individuo será un tenor, pero un tenor abortado, malo e inútil por lo tanto para desempeñar las funciones que como a tal le corresponden en el canto, por carecer su voz de una de las principales cualidades que debe tener toda voz, cual es la extensión necesaria.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Segond, *Higiene del cantante*, p. 78.

¹⁷⁸ Segond, *Higiene del cantante*, p. 79.

¹⁷⁹ Segond, *Higiene del cantante*, p. 79.

Segond denuncia la gran cantidad de cantantes, en especial tenores, obsesionados únicamente en emitir agudos (en “voz de pecho”, es decir sin voz de falsete) sin haber conseguido aún el control respiratorio, la flexibilidad y relajación suficientes de los órganos fonadores: “!Da compasión verlos con la cara amoratada, las venas inflamadas, los ojos húmedos, encendidos y como si quisieran escapar de la órbita, luchar con la más ciega tenacidad hasta sucumbir de fatiga, por obtener efectos imposibles!”.¹⁸⁰ A todos aquellos cantantes que realizan esfuerzos vocales, el autor les advierte de los graves riesgos para su salud, pues exponen a caer en un aneurisma, una hernia o incluso una hemoptisis mortal.¹⁸¹

Para adquirir una buena técnica vocal, la mayoría de las escuelas y métodos de canto proponen ejercicios o vocalizaciones en forma de melodías para hacer el trabajo menos pesado. Sin embargo, Segond considera que los ejercicios vocales deben contener dificultades técnicas de forma aislada y progresiva y no enmascaradas. Por su parte, Castro cree un error que los cantantes principiantes comiencen practicando las vocalizaciones de Bordogni, pues es lo mismo que “leer por medio de un manuscrito”. Además, según Juan de Castro, algunos cantantes para referirse a las vocalizaciones utilizan el término “*rompe voces*”, ya que “sólo sirven para estacionar los progresos artísticos, y lo que peor es, para destruir la voz”.¹⁸² Otra advertencia que realizan Segond y Castro es la tendencia generalizada en algunos maestros de comenzar la enseñanza del canto con el ejercicio de filados, que requieren de una gran flexibilidad vocal. No obstante, si las vocalizaciones se basan en un buen método de canto y están dirigidas por un buen maestro, los resultados serán óptimos.

Para finalizar este capítulo, Segond dedica un apartado a los timbres claro y oscuro y a su relación con los idiomas y la pronunciación. El autor, que afirma que los franceses hablan y cantan con timbre claro, mientras que los italianos emplean el timbre oscuro, resalta que, sin embargo, el tenor francés Duprez emplea el timbre oscuro con el que consigue mayor dramatismo y esta es la causa de que esté imponiendo esa forma de emisión en la “escuela moderna de canto francesa”, ocasionando una auténtica

¹⁸⁰ Segond, *Higiene del cantante*, p. 80.

¹⁸¹ R.A.E., *Diccionario de la Lengua Española*, ed. online consultada 20-12-2007: “*Hemoptisis*. Expectoración de sangre proveniente de la tráquea, los bronquios o los pulmones”.

¹⁸² Segond, *Higiene del cantante*, p. 84.

revolución vocal. El problema se encuentra en aquellos *dilettanti* o aficionados que, en su afán por imitar a los grandes cantantes como Duprez, interpretan todas las obras con un timbre oscuro, sin atender a su carácter ni al dominio técnico que exige esa forma de emisión, “de modo que las personas que abusan de dicho género de emisión [oscura] parece que gritan más bien que cantan”; sin embargo, “produce muy buen efecto en las últimas notas de la voz de pecho, pues hace que éstas sean emitidas con plenitud, y de una manera amplia”.¹⁸³ Los cantantes deben hacer uso de todos los timbres,

Pero al mismo tiempo deben aplicarlos con gusto y con discernimiento, pues el artista que cantase con timbre claro el *largo* del final de la *Lucia* de Donizetti, *Fra poco á me ricivero*, etc, no produciría todo el efecto debido, por no hallarse el timbre de su voz en armonía con las palabras ni con la situación dramática; y lo mismo sucedería si cantase con timbre oscuro el *andante* del *aria* de *La Gazza Ladra*, de Rossini, *vieni frá queste braccia*.¹⁸⁴

Respecto al timbre claro, éste otorga un sonido brillante que le permite mayor proyección y efectividad: “cuando Rubini en el final del segundo acto de la *Lucia*, atacaba con timbre claro la terrible imprecación ha[i] tradito il cielo, e amor maledetto sia l’istante etc. Una especie de conmoción terrorífica se apoderaba del corazón de los oyentes”.¹⁸⁵ Todos estos ejemplos ponen de manifiesto la influencia de los diversos timbres de la voz en la expresividad y la interpretación.

La mayoría de los cantantes, y en especial las mujeres, no cuidan demasiado la pronunciación, y algunos la exageran tanto que decaen en una fatiga vocal. En relación a este tema, Juan de Castro refiere una anécdota ocurrida entre un cantante y un actor:

Sucedió que dos artistas, uno lírico y el otro dramático se presentaron ante un juez competente para ser examinados; después de haberlos oído atentamente el examinador, dijo al dramático: «tú no me agradas porque cantas demasiado cuando hablas; ni tú tampoco, dirigiéndose al lírico, porque hablas demasiado cuando cantas».¹⁸⁶

¹⁸³ Segond, *Higiene del cantante*, p. 92.

¹⁸⁴ Segond, *Higiene del cantante*, p. 90.

¹⁸⁵ Segond, *Higiene del cantante*, p. 93.

¹⁸⁶ Segond, *Higiene del cantante*, p. 95.

La pronunciación y articulación de las palabras puede ofrecer al cantante recursos vocales y expresivos, por ejemplo, las personas que:

han oído cantar a Duprez el papel de Arnolfo en *Guillermo Tell* recordarán sin duda el efecto que causaba dicho artista en la frase: *mon père, tu m'as dû maudire*. Aprovechando dicho artista de la consonante *p* de la palabra *père*, hacía oír con ella un sol agudo, de pecho, de un efecto sorprendente.¹⁸⁷

Para conseguir flexibilidad en la pronunciación es necesario lograr la independencia de todos los órganos que participan en ella. Por último, Segond subraya la importancia de que al cantar no se realicen gestos forzados que afecten a la expresividad, ya que “nunca se canta mejor que cuando parece que no se canta; pues si para decir te amo es necesario oscurecer la frente, arrugar las cejas, cerrar los ojos y agitar los brazos por medio de movimientos convulsivos, un amor de este género sería un amor insufrible”.¹⁸⁸

Capítulo V: Fenómenos químicos de la respiración.- Respiración del cantante.- Alimentación.

Este capítulo parte de la relación que existe entre la respiración en el canto y la alimentación. Los químicos distinguen dos tipos de alimentos apropiados para los cantantes: 1) azoados o plásticos y 2) no azoados o respiratorios. Los primeros “constituyen el alimento propiamente dicho, [...] son: la fibrina (carne y sangre de los animales), la albumina (clara de huevo), el gluten (los cereales), la materia caseosa (la leche)”. El segundo tipo de alimentos contiene gran cantidad de carbono: “la grasa, la goma, el azúcar, la cerveza, el vino, etc”. Así, “con el uso de la primera clase el cantante se proveerá de fuerzas, y con el de la segunda de carbono e hidrógeno”.¹⁸⁹ Por el contrario, una alimentación insuficiente genera debilidad y “la voz se halla apagada, y la expresión dramática pálida y uniforme, y el alma del artista carece, en este caso, del vigor necesario para causar grandes impresiones, lucha con su impotencia, y de ahí la impasible frialdad con que el público le escucha”.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Segond, *Higiene del cantante*, p. 97.

¹⁸⁸ Segond, *Higiene del cantante*, p. 100.

¹⁸⁹ Segond, *Higiene del cantante*, p. 110.

¹⁹⁰ Segond, *Higiene del cantante*, p. 113.

Capítulo VI: Protección del aparato bucal.- Aire.- Ejercicios.- Modo de vestirse.

Los cantantes son propicios a sufrir afecciones de la voz, que en muchas ocasiones degeneran en ronqueras. Según el doctor Segond, “el andar mucho, el correr, las conversaciones ruidosas y animadas, la lectura en alta voz, todos estos actos añadidos al canto, le conducirían a la extenuación con mucha rapidez”.¹⁹¹ El propio autor afirma conocer a artistas líricos que antes de cantar evitan hablar y permanecen en silencio durante varias horas, incluso era conocido que el famoso barítono atenerado Jean-Blaise Martín (1768-1837) procuraba no enfadarse nunca “pues sabía que una discusión fuerte y animada, ocasiona una grande y pronta fatiga en los órganos de la fonación, de lo que resulta la alteración de la voz”.¹⁹² Por tanto, se recomienda al cantante: leer para él sólo, andar con tranquilidad, hablar con calma y evitar los cambios climáticos bruscos, las corrientes de aire, la humedad y la risa estruendosa.

Respecto al modo de vestirse, el autor censura la moda de los corsés en las mujeres, que impiden a las cantantes poder llenar sus pulmones con plenitud, llegando al extremo de causar su muerte, tal y como señala el doctor Charles Londe en su obra *Nouveaux éléments d'hygiène*.¹⁹³ Por último y como curiosidad, el autor recomienda la franela como tejido para los trajes de los cantantes, ya que mantiene un calor constante.

Capítulo VII: Digestión.- Influencia del canto sobre la digestión.

Segond opina que el cantante no debe cantar durante el proceso de la digestión por tres motivos: “1º porque no cantarían bien; 2º porque se expondría a contraer una indigestión; y 3º porque establecería un gran desorden en la circulación”.¹⁹⁴ Sin embargo, no precisa cuánto tiempo ha de transcurrir entre el final de las comidas y la práctica del canto, pues considera que eso depende de cada persona del tipo de alimentos que se hayan ingerido, aunque lo recomendable son dos horas. En definitiva, para Segond la hora más favorable para el canto sería la que precede a la comida.

¹⁹¹ Segond, *Higiene del cantante*, p. 118.

¹⁹² Segond, *Higiene del cantante*, p. 118.

¹⁹³ Charles Londe, *Nouveaux éléments d'hygiène*, 2ª ed. (Paris: J.-B. Baillière, 1838).

¹⁹⁴ Segond, *Higiene del cantante*, p. 132.

Capítulo VIII: Restauración de las fuerzas.- Insomnio.

El cantante debe cuidar las horas que dedica al sueño, que deben ser suficientes y reparadoras, además es importante que su habitación esté alejada de ruidos y de cambios de temperatura.

Capítulo IX: Higiene especial.- Uso de gargarismos.- Incisión de las glándulas y de la campanilla.

En este capítulo, el autor presenta una relación de las principales afecciones vocales que suelen sufrir los cantantes y de los posibles remedios para su curación, recomendando el uso de gargarismos.¹⁹⁵ Ante todo, es importante que el artista que tenga alguna dolencia vocal se abstenga de cantar mientras aquella permanezca. También Juan de Castro hace referencia a la mala costumbre o manía que tienen la muchos cantantes y aficionados que “no abrirán nunca la boca para cantar sin haber primeramente repetido una decena de veces la palabra salvadora «estoy muy ronco» y tosido otras tantas como prueba de ello”.¹⁹⁶

Capítulo X: Relaciones orgánicas.- Antagonismo del hígado y del pulmón.- Simpatía entre los órganos de la voz y el aparato generador.

Ante las investigaciones de varios científicos sobre las relaciones entre las funciones del hígado y el pulmón, el doctor Segond concluye con esta curiosa afirmación “no habrá [...] cantante que se haya quejado del hígado; por lo cual debemos convenir en que el ejercicio del canto, constituye un medio eficaz para curar muchas enfermedades que tengan su asiento en dicho órgano”.¹⁹⁷ En cuanto a la relación entre los órganos de la fonación y el aparato reproductor, su evidente influencia se pone de manifiesto en la castración. En realidad, la educación de la voz sólo debe

¹⁹⁵ Segond, *Higiene del cantante*, p. 140: Juan de Castro basándose en su propia experiencia aconseja el siguiente gargarismo: “Se echa una cucharada de sal común en un vaso regular de agua natural; una vez que se haya disuelto la sal se transvasa el agua por medio de un lienzo: con el agua salada que de esta operación resulta se hacen gárgaras tres o cuatro veces al día. Además de cicatrizar este gargarismo las escoriaciones que pudiere haber en la garganta, la desembaraza de todas las mucosidades y demás estorbos que en ella hubiere”.

¹⁹⁶ Segond, *Higiene del cantante*, p. 142.

¹⁹⁷ Segond, *Higiene del cantante*, p. 147.

comenzar una vez que el alumno ha llegado a su completo desarrollo, es decir, una vez superada la adolescencia. Según Segond,

Cada vez que los órganos genitales funcionan con demasía, inmediatamente se observan en la voz grandes alteraciones, [...] y una actitud manifiesta para producir los sonidos más graves del registro de pecho, así como los de falsete; pero si se atacan las notas agudas del registro de pecho, difícilmente se sostiene la entonación.¹⁹⁸

Higiene del cantante de Segond finaliza con un apartado titulado “Reflexiones acerca de la enseñanza del canto en las escuelas y en los colegios”, evidentemente de Francia, que no contiene ningún dato relevante para la enseñanza del canto en España.

El traductor de la obra, Juan de Castro, añadió al final de la edición española un Apéndice titulado “Higiene” en el que daba consejos, algunos de ellos bastante llamativos, para preservar problemas de salud en general y no sólo de los cantantes. Se estructuraba en once apartados que trataban los temas siguientes: 1) aire y habitación; 2) alimentación; 3) alimentos sólidos; 4) alimentos líquidos; 5) comida; 6) temperatura; 7) vestidos de abrigo; 8) limpieza; 9) del trabajo corporal y mental; 10) tempestades; y 11) conclusión.

En 1856, además de la traducción al español de *Higiene del cantante* de Segond, también se publicó la traducción de otra obra del mismo autor bajo el título *El libro de los oradores y actores: causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades y modo de precaverlas precedido de la higiene para conservar la salud* (1856).¹⁹⁹ Al igual que *Higiene del cantante*, esta obra había sido “traducida al castellano, anotada y aumentada” por Juan de Castro. En realidad, ambas eran la misma obra, con iguales contenidos y sólo variaba la portada y el título. Se desconoce porqué se decidió editar la misma obra con distinto título, aunque quizás el traductor pretendía abarcar tanto el mercado del canto como el de la interpretación escénica.

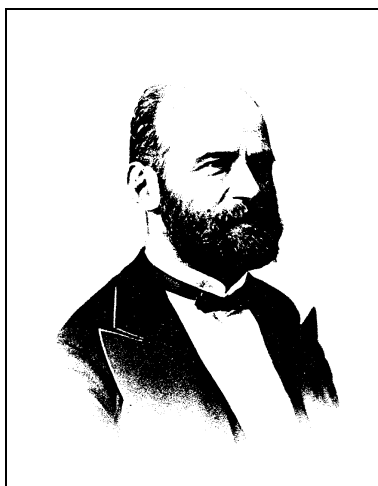
¹⁹⁸ Segond, *Higiene del cantante*, p. 150.

¹⁹⁹ Louis-Auguste Segond, *El libro de los oradores y actores: causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades y modo de precaverlas precedido de la higiene para conservar la salud*; traducida al castellano, anotada y aumentada por Don Juan de Castro (Madrid: [s.n.] Imp. de Don Pedro Montero, 1856).

6. Antonio Cordero y Fernández (1823-1882): un maestro de canto para la historia

El maestro de canto Antonio Cordero Fernández es uno de los grandes nombres que ha dado la historia de la enseñanza del canto en España (véase Figura IV.23).²⁰⁰

Figura IV.23. Litografía con el retrato de Antonio Cordero.²⁰¹



Antonio Cordero nació en Sevilla el 30 de marzo de 1823 y desde niño ya destacaba por su voz, pues “cantaba por afición en el rosario, procesión nocturna muy usada entonces, llamando la atención general su voz argentina y extensa”.²⁰² El 9 de julio de 1832 ingresó como seise en la catedral sevillana, cantando de primer tiple en varias actuaciones. Allí permaneció hasta el 9 de junio, año en el obtuvo la plaza de colegial que desempeñó durante dos años. Cordero fue discípulo del entonces Maestro de Capilla Hilarión Eslava y su formación musical continuó hasta que, según Parada y Barreto,

por causa de los reveses que el clero sufrió con la guerra civil, indujeron a los padres de [Antonio Cordero] a separarle del predicho destino, a desistir del pensamiento de que siguiera la carrera eclesiástica y a dedicarle al comercio, que sus padres ejercían. Más pasado algún tiempo, y con motivo de celebrarse solemnes honras por las víctimas que sucumbieron en el sitio y

²⁰⁰ Sobre Antonio Cordero, véase Emilio Casares Rodicio, “Cordero Fernández, Antonio”, *DMEH*, vol. 3, pp. 950-951.

²⁰¹ Antonio Cordero y Fernández, *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (Madrid: Unión Musical Española, 1872), p. [i].

²⁰² Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 110.

toma de Bilbao, se verificó en dicha catedral el precitado acto religioso, y para él fue uno de los invitados a tomar parte activa nuestro ex-seise, que en aquella ocasión, por haberse ya verificado la muda de su voz, cantó la parte de contralto de primer coro a satisfacción de todos. Con este motivo, muchas de las personas que le oyeron cantar en dichas honras, aconsejaron a Cordero que se dedicara al teatro, en cuya ópera italiana podía llegar a figurar dignamente.²⁰³

Hilarión Eslava, que creía firmemente en las actitudes musicales y artísticas de su discípulo, continuó de forma altruista la educación vocal de Antonio Cordero, que tras el cambio de la voz, había pasado a ser contralto. Pasado un año, la voz del joven se consolidó definitivamente en el registro de tenor y, con el apoyo del maestro Eslava, Antonio Cordero “firmó la primera escritura como tenor comprimario y segundo en la compañía de ópera que formó D. Luís de Olona para los teatros de Granada, Málaga, Cádiz y Sevilla, cuya temporada duró desde el domingo de Pascua de Resurrección del año 1843 hasta el de Piñata de 1844”.²⁰⁴ Una enfermedad hizo que el tenor Cordero tuviese que retirarse temporalmente de los teatros, dedicándose sólo a cantar en las fiestas solemnes de la Catedral. Sin embargo, “al estrenarse el teatro de San Fernando en Sevilla, fue solicitado como tenor, y firmó escritura con la misma obligación que en la anterior, ya dicha, durando esta segunda escritura desde el 13 de Diciembre de 1847 hasta fin de Junio de 1848 en los teatros de Sevilla y de Cádiz”.²⁰⁵

Aconsejado por Hilarión Eslava, que ocupaba el puesto de Maestro Director de la Real Capilla, Antonio Cordero se trasladó a Madrid el 22 de agosto de 1848 para continuar los estudios musicales con su maestro. Eslava impartía clases de canto y poseía amplios conocimientos sobre técnica vocal e interpretación lírica, aunque en realidad nunca se dedicó en firme a su enseñanza, razón por la que creyó oportuno que su discípulo Antonio Cordero recibiera clases del prestigioso maestro de canto José M^a Reart.²⁰⁶ A mediados del siglo XIX, el profesor José M^a Reart era una autoridad en la

²⁰³ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 110.

²⁰⁴ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 110.

²⁰⁵ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 110.

²⁰⁶ Hilarión Eslava tenía proyectado escribir un método de canto que finalmente no llegó a realizar, aunque sí escribió cinco artículos sobre el canto que fueron publicados en la *Gaceta Musical de Madrid*

docencia del canto y todos aquellos que querían aprender una buena técnica y desarrollar una carrera artística acudían a sus clases que impartía de forma desinteresada. Antonio Cordero pasó a estudiar y perfeccionar el canto con tan emblemático profesor, mientras continuaba sus estudios de armonía y composición con Eslava.

Concluida la formación vocal y artística de Antonio Cordero, lo siguiente era viajar a Italia para desarrollar su carrera como cantante de ópera, sin embargo esto sólo quedó en un proyecto, al hacerse pública la convocatoria para una plaza de tenor supernumerario en la Real Capilla. Parada y Barreto relata que: “fue Cordero uno de los cinco opositores que se presentaron, y el 18 de Diciembre del año 1849 juró y tomó posesión de una plaza de tenor segundo supernumerario de dicha Real Capilla con opción a las vacantes sucesivas”.²⁰⁷ Esta nueva y estable situación profesional hizo que Antonio Cordero renunciara a la carrera artística para la que se había preparado, aunque, decidido a no desligarse por completo del canto lírico, compaginó su puesto en la Capilla Real con la docencia del canto. El crédito de Antonio Cordero como maestro de canto iba en aumento, por lo que ideó recopilar sus investigaciones y teorías sobre la técnica vocal en un tratado titulado *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* y publicado en Madrid en 1858.²⁰⁸ Catorce años después y como consecuencia del enorme éxito obtenido con dicha publicación salió al mercado *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*.²⁰⁹ Se trataba de una segunda edición de menor formato y, por tanto, más económica de *Escuela completa de canto* que permitía acercar su método vocal a todos los lectores. En esta última obra anunciaba la próxima publicación de dos nuevos trabajos, el primero de ellos “que hace tiempo empecé, acerca de la voz y el oído humano, y que terminaré cuando mis circunstancias lo permitan. En ese trabajo haré lo que pueda por satisfacer a todos”,²¹⁰

entre los años 1855 y 1856 (véase Capítulo II, apartado 1.4.3: “Hilarión Eslava (1807-1878): aspectos vocales en su *Método Completo de Solfeo* (1845) y en la prensa”).

²⁰⁷ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, pp. 110-111.

²⁰⁸ Antonio Cordero, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas, 1858).

²⁰⁹ Antonio Cordero, *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (Madrid: Unión Musical Española, 1872).

²¹⁰ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 5.

el segundo proyecto era escribir un tratado de gimnasia con aplicación al canto. Finalmente, ninguno de dichos trabajos llegó a ver la luz.

El 28 de abril de 1866, Antonio Cordero, junto al profesor de mímica aplicada al canto escénico Juan Jiménez, abrió una Escuela Lírico-Dramática, de carácter privado, que llegó a superar incluso en popularidad al Conservatorio de Madrid, donde al parecer la calidad de la enseñanza del canto dejaba mucho que desear. El prestigio adquirido por la Escuela de Cordero se ponía de manifiesto en el nivel de los alumnos que allí se formaban, entre los que cabe destacar al mítico tenor Julián Gayarre, el tenor Aramburu, Modesto Landa, Adela Ibarra y Antonia Uzal. La mayoría de ellos comenzaban sus estudios en el Conservatorio madrileño, pero pronto los abandonaban para recibir las lecciones y consejos del maestro Antonio Cordero. Además, tanto Hilarión Eslava como José M^a Reart, que confiaban plenamente en las cualidades de Cordero como profesor de canto, lo recomendaban como maestro y digno sucesor de sus enseñanzas musicales y vocales. En reconocimiento a las enseñanzas de sus maestros, Antonio Cordero escribió en las primeras páginas de su *Escuela completa de canto* (1858) estas palabras de gratitud:

Nada soy; nada se; y nada tengo de que envanecerme. Si he adquirido algún conocimiento en el arte, lo debo, no tanto a mi propio trabajo, como a las lecciones e íntimo trato de dos hombres ilustres por su saber, por su amor al arte y por sus benéficos sentimientos. D. Hilarión Eslava y D. José Reart son los maestros a quienes debo ese inestimable favor. Si hay, pues, en esta obra algo bueno, atribúyase a ellos. Si hay errores, esos son míos.²¹¹

Junto a la enseñanza del canto, Cordero fue teórico y crítico musical. Fue conocida la admiración que sentía por el tenor y maestro de canto Manuel García, también sevillano. En su honor solicitó en 1860 al Ayuntamiento de Sevilla que se colocara una inscripción en la calle en la que nació el célebre tenor, al parecer sin éxito. Antonio Cordero fue definido como “un artista modesto, de cualidades muy distinguidas, y que merece bien del arte por la adhesión, el afán y el interés que ha demostrado siempre por todo aquello que se roce con el lustre y brillo del arte nacional”.²¹² Cordero falleció en Madrid el 13 de junio de 1882.

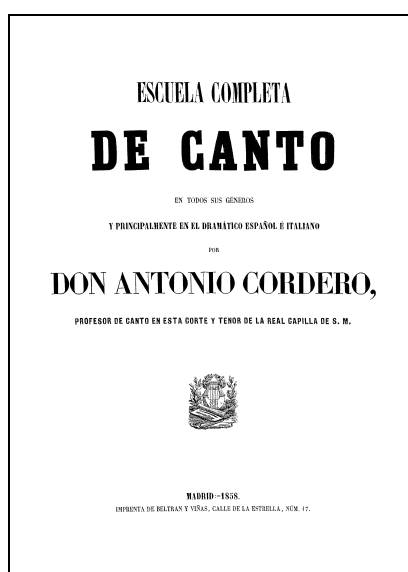
²¹¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 5.

²¹² Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 111.

6.1. *Escuela completa de canto en todos sus géneros* (1858) de Antonio Cordero

Antonio Cordero presentó su tratado de canto al examen de personalidades en la materia, quienes le animaron a su publicación. De manera que en 1858, se editó en Madrid su *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, una de las obras más emblemática de la tratadística española del canto. En la portada, el autor se presentaba como “Profesor de canto en esta corte y Tenor de la Real Capilla de S.M.” (véase Figura IV.24).

Figura IV.24. Portada de *Escuela completa de canto* (1858) de Antonio Cordero.



Escuela completa de canto abría sus páginas con una dedicatoria a Hilarión Eslava, maestro de Cordero, “como testimonio de respeto, gratitud y afecto”. Al mismo tiempo, rendía homenaje a su apreciado maestro José M^a de Reart, que había fallecido en 1857, es decir, tan sólo un año antes de la publicación del tratado. Al leer el título completo de *Escuela completa de canto*, se aprecia que el autor distingue el canto en el género dramático español y en el género dramático italiano, es decir, diferencia entre la forma de cantar zarzuela y ópera. Estamos, efectivamente, ante el primer método de canto que habla de una técnica vocal propia para la música española, lo que se podría interpretar, como los cimientos o el reconocimiento de la **escuela de canto española**. De ahí las siguientes palabras de Antonio Cordero:

Ojalá se mejore el arte de enseñar a cantar bien especialmente en español, y pueda yo conocer en los discípulos que mis desvelos no han sido inútiles; que veamos todos que el arte brilla lozano, y que el espectáculo nacional llega a tener el desarrollo que es de desear, contando con muchos y buenos intérpretes. Yo me daré entonces por muy contento; pues nada más quiero, y nada más absolutamente deseo.²¹³

Cordero comienza su tratado con un Prólogo firmado el 19 de enero de 1858 en el que presenta algunas reflexiones personales sobre la enseñanza del canto. El autor reconoce que es difícil escribir un método de canto que satisfaga a todos, pues cada voz varía según “la comprensión, sensibilidad, temperamento, carácter, elasticidad local, conducta, robustez, edad de los individuos...”²¹⁴ Añade que si sólo se dedicasen al canto aquellos que reúnen las condiciones idóneas, el número de cantantes no sería suficiente para dotar todos los teatros e iglesias y considera que no todos los profesores de canto poseen las habilidades suficientes para sacar el mayor rendimiento de las voces de calidad. Un buen método, sin duda, servirá de guía a un buen maestro, ante lo cual, el autor se cuestiona si existe algún método de canto en Europa que “enseñe al maestro a enseñar bien, y al discípulo a aprender con verdadera conciencia de lo que hace, hasta ponerle paso a paso en disposición de ser maestro a su vez”²¹⁵

Aunque declara haber leído la mejor literatura que se ha publicado sobre la enseñanza del canto, Cordero establece que en todos los tratados de canto se aprecia una falta de progresión pedagógica. Las obras didácticas del canto se limitan a presentar numerosos ejercicios, vocalizaciones, fragmentos de óperas y consejos no siempre acertados. Además, en relación a los llamados “vicios innatos o adquiridos en la voz”, los tratados vocales publicados hasta la fecha reconocen su existencia y recomiendan al alumno que huya de ellos, pero no explican cómo corregirlos. Por el contrario, Antonio Cordero se muestra optimista y opina “que si no todos, la mayoría de los defectos de las voces de ambos sexos son corregibles, si el maestro es hábil y el discípulo tiene constancia y resistencia”²¹⁶

²¹³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 9.

²¹⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 5.

²¹⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 6.

²¹⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 6.

Al escribir *Escuela completa de canto*, Antonio Cordero quiere lograr los siguientes objetivos: 1) guiar al discípulo en el conocimiento del canto de forma progresiva; 2) indicar al maestro cómo y cuando debe hacer avanzar al alumno sin fatigarse; 3) demostrar dónde se origina la voz humana; y 4) comprobar si basta vocalizar bien para cantar con palabras correctamente y sin otra preparación. Asimismo, con este tratado, el autor se propone:

- Corregir o mejorar los vicios que puedan existir en la voz.
- Corregir o mejorar la falta de agilidad.
- Ofrecer a los maestros los recursos para corregir de forma teórica y práctica las cuestiones.
- Poner al discípulo en disposición de seguir los consejos de su maestro.

Cordero menciona en especial el método seguido con gran éxito durante cuarenta años por su maestro José M^a Reart y cuyos buenos resultados se podían apreciar en la calidad vocal de sus discípulos. En resumen, *Escuela completa de canto* tiene como objetivo:

enseñar a todo el que se dedique a cantar, ora en los templos, ora en los teatros o reuniones de sociedad; pero como los dedicados al género lírico, para ejercerlo en escena, necesitan conocimientos especiales para accionar, desfigurarse y demás, pondré una serie de preceptos y consejos acerca de la mímica en la ópera; materia que no se ha tratado en ningún Método de Canto.²¹⁷

Al Prólogo, le sigue una sección explicativa titulada “Introducción y Plan de la obra”, en la que Cordero estructura su obra de forma detallada en cuatro partes o bloques temáticos más un Apéndice.

1ª Parte: Del Maestro de canto y cualidades que debe tener.

2ª Parte: De la preparación del discípulo.

3ª Parte: Del canto en su faceta artística o moral.

4ª Parte: De los aspectos o materias que sin pertenecer en rigor al canto son indispensables al artista de teatro.

Apéndice. De la Mímica y la interpretación en el canto. Consejos de higiene.

²¹⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 7.

La gran cantidad de contenidos y aspectos vocales que Antonio Cordero analiza de forma detallada en su tratado requiere una visión global que haga más fácil entender cómo está organizado. Además, entre las secciones teóricas se intercalan ejercicios y vocalizaciones que permiten llevar a la práctica los diferentes conceptos.²¹⁸ Dada la extensión de esta obra, voy a realizar un estudio sólo de aquellos aspectos más innovadores y destacados.

1ª Parte de *Escuela completa de canto*: Del Maestro de canto y cualidades que debe tener.

Esta sección, que es en su totalidad teórica, está compuesta por veinticinco apartados en los que el trata temas como: las cualidades que debe tener un buen maestro de canto, tipos de voces, sus principales características y defectos de emisión. Cordero resume el contenido de esta sección explicando la metodología que recomienda para las clases de canto y que él mismo emplea.

Después de exponer los conocimientos que debe tener un profesor para desempeñar dignamente este magisterio, hago lo que me es posible para ponerle al corriente de todos los defectos de las voces, y le indico medios para conseguirlo; añado reglas para conocer el género o cuerda de una voz, cuando presente duda; le digo las materias que creo debe enseñar y cuándo; trato del modo de acompañar al educando según la altura a que se halle, y pongo algunas reglas para que pueda hacer comprender al discípulo con claridad el sentido melódico. Esto sin perjuicio de hacerle observar en el curso de la obra, cuándo y cómo convenga, lo que era necesario, según las dificultades que puedan oponérsele.²¹⁹

La importancia de un buen maestro para el futuro desarrollo profesional del cantante es indiscutible. Durante el aprendizaje, el discípulo toma como modelo a su profesor, que se convierte en su referente vocal. Ésta es la razón por la que el autor enumera dieciocho cualidades que debe poseer el maestro de canto “perfecto” y que presento en la Tabla IV.5.

²¹⁸ Véase índice de contenidos de *Escuela completa de canto* de Antonio Cordero en vol. II, Apéndice 2, Ficha 27.

²¹⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 8-9.

Tabla IV.5. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p.11: Dieciocho cualidades que debe tener el maestro de canto “perfecto”.

Nº	Cualidades que debe tener el maestro de canto
1	Ser buen solfista.
2	Ser inteligente en el mecanismo de todas las voces.
3	Conocer el origen de todos los defectos o vicios de la voz.
4	Conocer los medios más rápidos y eficaces para corregirlos.
5	Medir la importancia que el público dará a dichos efectos.
6	Ser buen cantante, tenga o no buena voz (conviene que el alumno escoja un profesor de su mismo tipo vocal).
7	Poseer sensibilidad.
8	Ser compositor “para corregir descuidos y errores del autor o editor de las obras que enseñe, mudar pasos que las mejoren, hacer cortes y fermatas con corrección”.
9	Tener un gusto refinado en la ejecución de los adornos.
10	Poseer genio y originalidad en la elección de los adornos y <i>fioriture</i> .
11	Ser un buen gramático.
12	Tener conocimientos de fisiología y acústica.
13	Ser un buen pianista acompañante.
14	Tener un profundo conocimiento de historia y literatura.
15	“No será exclusivista; su gusto marchará con el siglo, y no rechazando ni adoptando ciegamente los tratados, tomará de todos lo más selecto para aplicar al alumno el mejor medio conocido, sin mirar, sea quien fuere el autor, sino la bondad del procedimiento”.
16	Poseer el “don especial” de transmitir sus conocimientos con claridad y sencillez “añadiendo siempre al discípulo la razón de corregirle tal o cual cosa, por insignificante que parezca; con el objeto que al ejecutarla no la haga por pura imitación, sino por un íntimo conocimiento de que aquello es lo mejor decididamente”.
17	Evitar acostumbrarse a las emisiones viciadas del alumno.
18	Tener celo.

Para Antonio Cordero, esta última cualidad es la más importante, pues “el maestro que se interese de corazón por su educando, si ignora, estudia, investiga, pregunta, analiza, consulta [y] se desvela por saber, para transmitir sus conocimientos al discípulo”.²²⁰

En los primeros años de aprendizaje del, el maestro de canto debe atender a los siguientes aspectos: emisión, afinación, ataque y resolución de los sonidos, respiración, unión de los registros, extensión de la voz, igualdad en el volumen, intensidad y calidad, unión de los sonidos (o línea de canto) y *portamento*, seguridad y espontaneidad, ligereza (agilidad), fraseo sin palabras y matices. Cordero insiste en que hasta que no se aseguren estas cuestiones básicas, el maestro no debe pasar a trabajar otras de mayor nivel. Las reglas generales que el profesor de canto debe tener en cuenta en sus clases son tres:

²²⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 11-12.

- 1ª El trabajo mental debe preceder al material. El maestro debe explicar a su alumno el objeto o finalidad del ejercicio en cuestión.
- 2ª Los primeros ejercicios deben plantear una sólo dificultad. Es fundamental que el alumno evolucione de forma progresiva y se afiance técnicamente.
- 3ª “No se pasará a estudiar pieza alguna con letra, sin haber antes hecho algún ejercicio con palabras fáciles con todas las vocales y en toda la extensión de la voz”.²²¹

Cordero propone a los maestros de canto la metodología que deben seguir en sus clases, basada en ocho puntos: 1) trabajar cada una de las vocales en una tesitura central; 2) corregir la articulación de las consonantes y sílabas; 3) trabajar palabras que contengan un solo tipo de vocal; 4) emplear palabras que combinen y mezclen distintas vocales; 5) estudiar piezas con letra; 6) ejercitar la respiración, fraseo, prosodia y colorido; 7) trabajar piezas por frases o períodos y después unirlos; y 8) trabajar la expresividad.

Si, aún siguiendo esta metodología, el discípulo encuentra dificultad en determinados fragmentos de una pieza, “se suspenderá ésta, intercalando solamente el paso difícil entre los ejercicios diarios y se estudiará, 1º intelectualmente, 2º vocalizada, 3º con letra y color, 4º con la expresión que en unión del todo le corresponde; y una vez vencido, se vuelve a pasar toda la pieza”.²²²

Un aspecto importante que Cordero recoge en *Escuela completa de canto* es lo perjudicial que puede resultar para el alumno trabajar la técnica vocal por sí solo; únicamente debe estudiar solfeo y lectura del texto, aunque sin forzar la voz. Lo demás es tarea del maestro. Para el autor, en la formación del cantante también es fundamental estudiar fisiología vocal e historia musical general, con la siguiente secuenciación: 1) lecciones de emisión; 2) biografías de cantantes célebres de todas las épocas; 3) reglas generales y particulares del *belcanto*; 4) asistencia a representaciones de zarzuela y ópera; y 5) sesiones de crítica vocal razonada. En definitiva, el objetivo de Antonio Cordero era enseñar a sus alumnos, no sólo a cantar, sino también a “enseñar”.

²²¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 12.

²²² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 13.

En esta primera parte de *Escuela completa de canto* destaca una sección en la que Cordero expone dos procedimientos para corregir los vicios de las voces según el tipo de alumnado (véase Tabla IV.6).

Tabla IV.6. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), pp.15-16: Dos métodos para corregir vicios en la emisión de la voz según el tipo de alumnado.

Tipo de alumno al que se aplica.	Método de corrección de vicios en la emisión de la voz.
Alumnos dotados de imaginación, facilidad en la comprensión, flexibilidad en el órgano vocal y buen oído musical.	El profesor explicará al alumno el problema vocal que tiene, e incluso, para hacérselo ver más claro, él mismo emitirá esa voz viciada y a continuación de forma corregida, indicándole las modificaciones que ha realizado al pasar de un sonido a otro. En resumen, el profesor hará que el alumno distinga entre el sonido bueno y el incorrecto, basándose en su propia experiencia.
Alumnos más rudos en la comprensión, sin flexibilidad vocal y sin buen oído.	El maestro de forma intencionada debe hacerle adquirir un nuevo vicio distinto del que ya posee “a fin de arrancar al oído la añeja costumbre de percibir los primeros sonidos viciados, a los órganos la de formarlos y a la cabeza la de aprobarlos. De este modo, el vicio nuevo prepara el tránsito a la buena emisión; siendo mucho más fácil corregir luego el nuevo”.

Cuando una voz posea varios defectos, el profesor debe dar prioridad en la corrección al que sea más perjudicial. El autor dedica unos párrafos a aclarar cómo hay que trabajar las emisiones de las que resultan los gallos o “pifias”:²²³ “en este caso no hay otro remedio que engañarle, [...]. Hay que hacerle creer con astucia, que es preciso dejar de usar por algún tiempo aquel sonido, y aconsejarle [...] que se separe del piano lo bastante para que no vea el teclado”.²²⁴ En definitiva, este método, que Cordero aprendió de su maestro José Reart, consistía en hacer creer al alumno que estaba dando otra nota más grave, para que así le perdiera el miedo.

Los vicios o defectos más frecuentes de emisión de la voz se pueden clasificar, según Cordero, en dos categorías: naturales y adquiridos por imitación de otras voces. Entre los defectos naturales más comunes, Cordero incluye: “la debilidad total o parcial de su intensidad, pequeñez en volumen en toda o parte de la voz, desigualdad a trozos,

²²³ Según la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 44, p. 820, pifia es: “sonido agudo y discordante que produce por equivocación el que toca la flauta u otro instrumento semejante”,

²²⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 15-16.

mala calidad, cortas con falta de sonidos agudos o graves, duras, desafinadas, total, local, esencial o accidentalmente”.²²⁵ Por otra parte, entre los vicios de emisión que las voces suelen adquirir, están: “el gutural, vulgo gola, el nasal, vulgo gangoso; los agudos acerados o chillones; los graves raspantes o excesivamente claros; la falta de agilidad, la dureza, la estrechez del sonido y la desafinación”.²²⁶ Las Tablas IV.7 y IV.8 presentan dichos tipos de emisiones, sus características sonoras y su posible corrección.

Tabla IV.7. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), pp. 16-20:
Defectos naturales de emisión de la voz.

Tipo de emisión defectuosa de la voz	Corrección
Debilidad total o parcial de su intensidad	Tomar como base los sonidos centrales y más llenos de la voz y buscar una posición flexible y relajada de la garganta. Al lanzar el aire, encontrará “un espacio dilatado por donde salir, la columna que se expulse será más voluminosa, y por consiguiente también será mayor el sonido”. Conseguir mayor fuerza y volumen en los sonidos, el siguiente paso será unirlos a los sonidos inmediatos superiores e inferiores, utilizando el <i>portamento</i> .
Pequeñez en volumen en toda o en parte de la voz	
Desigualdad a trozos	
Voz de mala calidad	No se puede corregir, aunque sí mejorar, trabajando una voz más redonda, de forma que “la <i>a</i> y la <i>e</i> tomen algo de la redondez de la <i>o</i> ; la <i>i</i> y la <i>o</i> de la oscuridad de la <i>u</i> , y ésta se oscurezca más de lo que por su naturaleza requiere, cuidando de no exagerar”. La voz debe adquirir un color parecido al de las “voces pardas”.
Voz corta con falta de sonidos agudos o graves	La carencia de sonidos agudos es el defecto más difícil de corregir. La regla general es la constancia y: “nunca se proceda a trabajar inmediatamente un sonido de que se carece, o que es inservible para cantar. Forzando al discípulo a que emita dicho sonido mal o bien, no se conseguirá sino destemplan la voz y exponerla a no adquirir el sonido que no tiene, y acaso a perder los que naturalmente posea”. Antonio Cordero propone la siguiente manera de trabajar esos sonidos extremos que no se poseen de forma natural: “ejercitar los dos o tres [sonidos] que inmediatamente le preceden. Haciendo muy fácil, robusto y flexible el inmediato a aquel de que la voz está desprovista, se prepara la garganta a formar el nuevo sin necesidad de tocarlo”
Voz dura	Se trabajará disminuyendo y creciendo los sonidos, emitiéndolos con naturalidad.
Voz desafinada	Si este defecto es constante y el alumno no es consciente, no es corregible. Si sólo se desafina en una parte de la voz, sí se pueden corregir, tomando como base el sonido seguro.

²²⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 16.

²²⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 20.

Tabla IV.8. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), pp. 20-25:
Defectos de emisión de la voz adquiridos.

Tipo de emisión defectuosa de la voz	Características sonoras	Forma de corrección propuesta
Voz gutural o <i>de gola</i>	Como consecuencia de la contracción de la laringe y una elevación de la base de la lengua, la voz pierde gran parte de su sonoridad y adquiere un carácter hueco y duro. El sonido se aplanan.	Si este defecto se hace crónico es difícil de corregir. Por el contrario, si se ha adquirido recientemente, se puede corregir. El profesor le enseñará una emisión oscura e incluso cavernosa, de forma que contraste con su anterior emisión gutural.
Voz nasal o <i>gangosa</i>	El sonido se dirige a las fosas nasales.	Si este vicio es reciente, se tratará de atraer el sonido más al pecho; basta con aplanar bien la lengua. Si el discípulo no distingue cuándo el sonido es o no nasal, “se le coloca una luz muy próxima a los labios: si al emitirlo oscila aquella, será bueno; y si no se mueve, es nasal. Si el vicio nasal no desaparece con lo dicho, se colocará además el alumno una de sus manos sobre el pecho, donde sentirá vibrar con fuerza el aire si emite bien la voz; y percibirá estas vibraciones débilmente, si el sonido es nasal”.
Delgadez acerada en los agudos	Consiste en “una especie de ofensivo resplandor metálico que suelen tener algunas voces en el registro de cabeza (en especial las mujeres). Es un cierto timbre muy agudo que vibra excesivamente, y cuya delgadez desagrada notablemente al oído”.	Lo primero es evitar en el alumno la contracción de la garganta, “al contrario debe cambiarse su acostumbrada estrechez y contracción en anchura y flexibilidad. El maestro debe procurar que el discípulo deje libertad al órgano, a fin de que éste deje también paso franco al aire; y de este modo el sonido tendrá la anchura necesaria. Al mismo tiempo hará que su escolar redondee cuanto sea necesario la vocal con que haga el ejercicio de corrección”.
Graves excesivamente abiertos	Este defecto es común en la voz de mujer y consiste en abrir exageradamente las notas de registro de pecho.	Lo primero es tratar de cantar piano en el registro de pecho, dando más naturalidad al sonido. Después se aumentará la intensidad de forma gradual.

<p>Voz sin agilidad</p>	<p>Se produce por la falta de libertad de la laringe al pasar de un sonido a otro. La agilidad se puede poseer de forma natural o bien se puede adquirir con trabajo vocal técnico.</p>	<p>Se empieza “por ejecutar cuatro notas lentas [ascendentes] y preparadas de una manera fácil: hechas con claridad, se hacen pequeñas vocalizaciones compuestas de grupos de las cuatro notas que no están vencidas, y con las que se recorra casi toda la extensión. Bien dominados, unidos y ejecutados con claridad dichos ejercicios, colóquense dos grupos uno sobre otro, y se obtendrá la escala de la octava. Ésta se ejecutará acentuando y aún deteniéndose un poco si se quiere, en la primera nota de cada grupo; hágase esto despacio y a compás.” De forma progresiva, se va marcando menos la acentuación de la primera nota del segundo grupo y acelerando el tiempo. Después, “colóquense otros dos grupos descendentes, y procédase con ellos lo mismo que con los ascendentes: así se marchará hasta que se pueda hacer desaparecer la acentuación, y llegue a ejecutarse la escala, en rapidez, próximamente al 130-negra del metrónomo de Maelzel”.</p>
<p>Estrechez del sonido o “voz dura”</p>	<p>Sujeción violenta de la garganta al cantar.</p>	<p>Al igual que la voz dura, se trabajará disminuyendo y creciendo los sonidos, emitiéndolos con naturalidad.</p>
<p>Voz desafinada</p>	<p>“Los hay que se bajan siempre; otros que lo hacen cuando se abandonan o tienen pereza; aquellos cuando tienen miedo, y los más animosos se suben siempre o en casos dados”.</p>	<p>Es o no corregible dependiendo de cual sea su origen. “Cuando se ataca un sonido sea el que fuese, permanezcan inmóviles la garganta, la boca, los labios y cuánto pueda alterarlo en lo más mínimo”.</p>

Una vez descritos y analizados los principales vicios que puede tener la voz cantada, Antonio Cordero advierte a los maestros de canto que no existen reglas generales para la corrección de las voces, pues

Cada discípulo presenta nuevos defectos, y a veces los mismos con alteraciones notables; y muy lejos de corregir el mismo defecto en dos sujetos con el mismo sistema, hay por

el contrario, que usarlo a veces enteramente distinto. [...] Queda pues al tacto, ciencia, buen sentido y destreza del maestro, usar los medios más a propósito para conseguir los fines propuestos, según la disposición, inteligencia, resistencia y fuerza de voluntad del alumno [...].²²⁷

Al margen de estos defectos de emisión de la voz, que pueden ser más o menos corregibles, Cordero señala que existen “voces inútiles de todo punto para la carrera del canto o trasladadas de una cuerda a otra”.²²⁸ No obstante, incluso de este tipo de voces, su maestro José M^a de Reart con unas magistrales dotes técnicas, obtuvo grandes cantantes.

Las cualidades que debe poseer la voz óptima para el canto son seis: “1^a afinación y buena calidad; 2^a fuerza y volumen; 3^a extensión e igualdad; 4^a frescura y elasticidad; 5^a pureza y agilidad, y 6^a simpatía”.²²⁹ En concreto, las voces que se dediquen al teatro deben tener como principales características la cantidad y la fuerza, aunque al autor previene de los perjuicios que ocasiona abusar de ellas. La voz se debe trabajar de forma progresiva y reposada, “porque de lo contrario, se llegaría por medio de los excesos, 1^o al cansancio; 2^o al destemple; 3^o a las *pifias* o *gallos*, de modo que en vez de adelantarse atrasaría; y acaso llegaría a sufrir el organismo algún resentimiento”.²³⁰

El maestro debe procurar que el cantante adquiriera una pronunciación “clara, nutrida, marcada, en especial en los templos y teatros, por las dimensiones del local; más sin dejar por eso de ser fluida, elegante y natural. Debe ser también correctísima [...]”.²³¹ Para lograr esto, Cordero recomienda a los profesores que trabajen a sus alumnos

la inmovilidad de la mandíbula inferior, y quietud absoluta de ella, desde el *attaco* al deajo del sonido que transita por una sola sílaba; pues si se cierra o abre la boca mientras este dura, se desnaturalizan letra y sonido, resultando de sus repeticiones un continuo aullar que afea la mejor voz, y hace nula la más correcta pronunciación.²³²

²²⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 25.

²²⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 25.

²²⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 25.

²³⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 26.

²³¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 27.

²³² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 27.

Para el autor, en el canto es tan importante el estudio y desarrollo técnico de la voz, como el “estudio o interpretación moral de una pieza”, es decir, el trabajo expresivo a partir del cual el intérprete puede “manifestar viva una emoción sin causa real, una farsa, una paradoja: el público que la presencia, sabe que lo engañan; el artista sabe que al hacerla miente, y sin embargo es necesario que uno y otro se lo crean”.²³³ En este sentido y antes de que el discípulo se enfrente a una pieza concreta (aria, romanza o canción), es bueno que el maestro le describa “la situación, el lugar, el personaje, los grados de sensibilidad de éste, la belleza del objeto que produce en el mismo aquella pasión, y todo cuánto pueda interesar, exageradamente si es necesario”.²³⁴ Previamente a este “análisis moral” de la obra, el alumno la habrá estudiado de forma técnica y, una vez interiorizada y memorizada, ya está preparado para expresar lo que canta. Según Cordero, con frecuencia la falta de expresividad en el canto, tiene su origen en el temor de muchos discípulos ante la escena

y más comúnmente en el templo, en salón y aún en la misma clase o escuela y entre los condiscípulos, de aparecer ridículos con el fingimiento: que es el nombre que regularmente dan los cantantes fríos a la verdadera sensibilidad [nota al pie: los cantantes de música sagrada, llaman entre sí, al sentimiento, hacer la comedia].²³⁵

Cuando el maestro lo estime oportuno, proporcionará a su alumno piezas sencillas para que las estudie por sí sólo, tanto en la parte técnica como en la expresiva, pues, como Antonio Cordero afirma “este estudio es sumamente importante y de absoluta necesidad, cuando se trata de que el escolar adquiera la perfección en el arte”.²³⁶

La primera parte de *Escuela completa de canto* (1858) finaliza con una sección dedicada a “los efectos de la exagerada aplicación”, ya que un estudio excesivo del canto puede resultar muy perjudicial. Cordero considera que son los maestros los encargados de evitar que los alumnos caigan en ese error, examinando su fortaleza física y

²³³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 27.

²³⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 28.

²³⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 28-29.

²³⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 29.

no consintiéndole más trabajo que las cuatro quintas partes de lo que buenamente pueda sobrellevar en estado normal. En el caso de alguna indisposición sea extraña o no al canto y siendo muy leve, no debe emplear más tiempo que la mitad de lo que pueda resistir, suspendiendo completamente el estudio hasta que quede enteramente restablecido.²³⁷

Para finalizar, Antonio Cordero realiza la siguiente crítica el atrevimiento de algunos cantantes y la dejadez de sus maestros que permiten su debut antes de haber adquirido una completa formación técnica y artística.

No concluiré esta primera parte sin añadir a lo dicho, que se ven cantantes que hacen su estreno, cuando su educación está muy lejos de ser la necesaria para esto. Muchos son los que creen que por haber aprendido rutinariamente algunas óperas o zarzuelas, ya se encuentran en estado de aparecer como artistas ante el público. Al maestro se debe algunas veces esto; quien por tener un discípulo con un buen la o si b si es tenor, etc., consiente y aún lo anima a que se presente ante tan inflexible juez, para lucir únicamente un buen sonido; sin dar la debida importancia a la educación verdaderamente artística.²³⁸

2ª Parte de *Escuela completa de canto*: De la preparación del discípulo.

La segunda parte de *Escuela completa de canto* es la más extensa de las cuatro que constituyen el tratado. En ella, Antonio Cordero estudia aspectos teóricos e intercala ejemplos prácticos y ejercicios vocales:

Trato de las cualidades físicas del discípulo; le doy algunos consejos acerca de la elección de buen maestro; explico anatómicamente el aparato respiratorio; hablo extensamente del lugar donde estoy persuadido que se forma la voz humana; pongo ejercicios de todas clases y géneros, entre los que he procurado cuidadosamente de establecer una suma hilazón respecto a la manera más progresiva de presentar las dificultades, y destruir los defectos y vicios de las voces; para cuya realización coloco después de cada serie una pequeña vocalización, en que se recopila lo que a aquellos concierne, con el objeto de asegurar lo vencido. Los últimos ejercicios

²³⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 30.

²³⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 30.

tendrán sílabas, con el fin de preparar al discípulo a pronunciar sin dificultad en las piezas. También la cantidad y casos en que debe respirarse, cuando no se canta con letra, y el fraseo en el mismo caso, etc.²³⁹

Antonio Cordero comienza esta segunda parte de *Escuela completa de canto* estableciendo la edad idónea para comenzar los estudios de canto en diecisiete años para el hombre y quince para la mujer. Si bien, no ve inconveniente en que se ejercite la voz en la niñez, siempre con moderación, “con tal que se observe una privación absoluta desde que se aproxima la muda, hasta que ésta se efectúe y consolide”.²⁴⁰ Respecto a las cualidades físicas que el estudiante de canto debe tener, Cordero especifica: “un pecho robusto y fuerte; garganta con las mismas cualidades, oído musical delicado, y estará en el primer tercio de la vida” y para los que se quieran dedicar al teatro, es preciso que tengan “una figura por lo menos mediana”.²⁴¹

La elección de un buen maestro es de gran importancia para la futura carrera del cantante. Antonio ofrece seis advertencias para reconocer a un profesor inhábil:

1ª Que desconfiéis del profesor que se satisfaga fácilmente de lo que cantéis prodigándoos grandes elogios: porque estos os proporcionarán a su tiempo probablemente, algunos desengaños. 2ª No os fiéis del que con erguida apostura os diga, esto está mal hecho, aquello bien, lo otro medianamente, sin daros con toda claridad y precisión la razón, el por qué, y cómo deberíais hacer para evitar lo primero, perfeccionar lo segundo o mejorar lo tercero. 3ª No deis crédito al que os diga al oídos por primera vez, que seréis un gran artista si estudias con él. [...]. 4ª Si tenéis vicios crónicos en la emisión de la voz y al oídos el primer día os garantiza un profesor, que desaparecerán enteramente, creedlo cuando lo veáis; antes no. 5ª No tengáis fe en el que para enseñaros una pieza musical cualquiera, necesite recordar cómo la interpretaba tal o cual célebre cantante, con el objeto que lo copiéis; [...]. 6ª Cuando estéis decidido a tomar o elegir maestro, no os informéis de la suficiencia del que preferís, preguntando con tal objeto a otro que enseñe el mismo ramo, como medio de subsistir: porque antes que

²³⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 9.

²⁴⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 32.

²⁴¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 33.

maestros son hombres. Tampoco pidáis informes a los alumnos que asistan entonces a su clase, porque suelen estar preocupados y podrían por esta causa aconsejaros mal de buena fe.²⁴²

Además, para elegir un buen maestro hay que tener en cuenta la opinión de aquellas personas “que tienen verdadera inteligencia y convicciones fijas, sólidas y profundas en el arte, y que además gocen de una posición independiente, tengan buena fe y amor al arte. [Y sepan] reconocer los resultados científico-artísticos, que hayan visto en los discípulos de cada profesor [...]”.²⁴³

La siguiente sección de la segunda parte de *Escuela completa de canto* contiene una descripción anatómica y fisiológica del aparato vocal, que, según el autor, los alumnos de canto deben conocer.

Antonio Cordero distingue, básicamente, cuatro **tipos vocales**, a los que denomina “géneros o cuerdas de voces”: tiple, contralto, tenor y bajo; los demás proceden de estas o son modificaciones y mezcla de las mismas. En total resultan once tipos vocales, cuatro femeninas y siete masculinas: Tiple o *soprano* agudo (*sfogato*), Medio tiple o *merzo soprano* [sic] agudo, *Merzo soprano* [sic] o medio tiple neto, Contralto [voz femenina], Contralto [voz masculina], Tenor agudo (medio carácter o de gracia), Tenor de fuerza, Tenor serio, Barítono, Bajo cantante y Bajo profundo. Cordero analiza de forma especial la voz de Barítono, que se encuentra entre el bajo y el tenor y “no es más que un amalgama de algunas notas del primero y de otras del segundo”.²⁴⁴ Respecto a la voz de barítono, Cordero sostiene la teoría de que: “esta misma voz existe entre el tenor y el contralto hombre, entre el contralto mujer y el medio tiple, y entre éste y el tiple agudo”.²⁴⁵ En la Tabla IV.9 he incluido los once tipos vocales que diferencia Antonio Cordero, sus características sonoras, las figuras con su extensión vocal y, en algunos casos, el género musical para el que son más apropiadas.

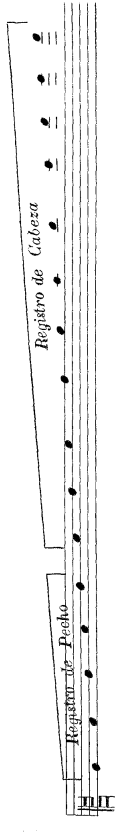
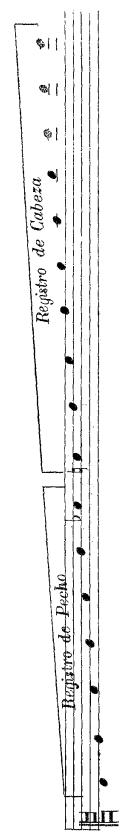
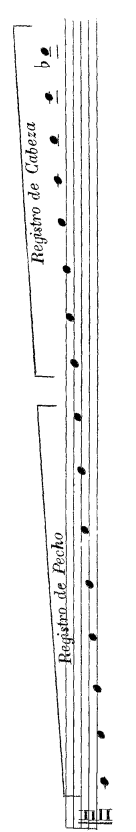
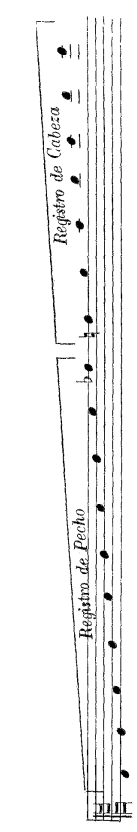
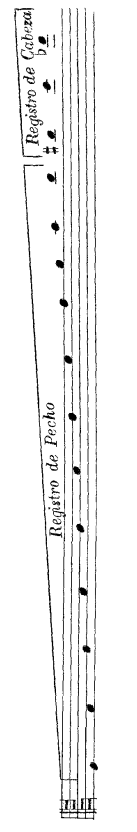
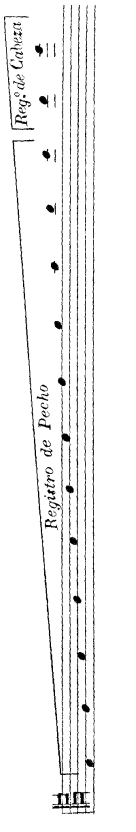
²⁴² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 34.

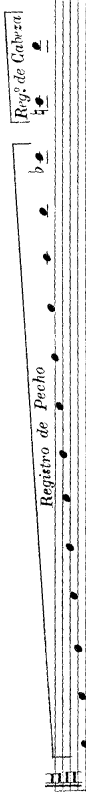
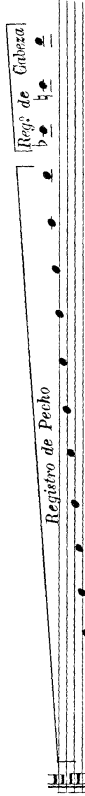

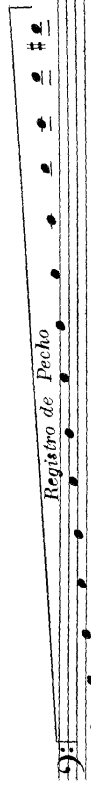
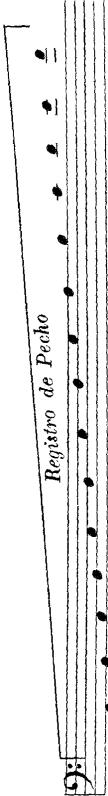
²⁴³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 34.

²⁴⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 40.

²⁴⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 40.

Tabla IV.9. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), pp. 40-42: Tipos vocales: sus características sonoras y extensión.

Tipo vocal	Características sonoras	Extensión vocal
Tiple o <i>soprano</i> agudo (<i>sfogato</i>)	Es la más delgada, flexible y ágil.	
Medio tiple o <i>mezzo</i> [sic] <i>soprano</i> agudo	Es robusta, fuerte y propia para el género de fuerza.	
<i>Mezzo</i> [sic] <i>soprano</i> o medio tiple neto	Es la voz de mujer que más predomina. Es adecuada para el género declamado.	
Contralto [voz femenina]	Es “el bajo del bello sexo”. Tiene un carácter o tinta varonil pronunciada, especialmente en los sonidos más graves del registro de pecho. Estos sonidos son atenuados, pero el centro de la voz suele ser débil en proporción de lo demás de ella.	
Contralto [voz masculina]	Es la más aguda de las voces masculinas. En general, son muy blancas, delgadas y duras. Se emplea en la música religiosa y equivale al tenor agudo en la música teatral.	
Tenor agudo (medio carácter o de gracia)	Esta voz tiene en el centro cierta redondez agradable en los sonidos, que les da un carácter varonil y joven. Suele ser muy ágil, flexible y adecuada para el género de gracia.	

Tenor de fuerza	Es una voz bastante común en los hombres. Tiene todo su poder en las notas agudas, pero sin embargo, es también bastante entera en el resto de su extensión.	
Tenor serio	“La casta de estas voces va desapareciendo. Ya no nacen tenores como Bonoldi, García, Donzelli y otros, ni se forman como lo hizo Reart con Unanue”. Esta voz reúne a su anchura baritonal, la brillantez y extensión de la de tenor; que es la más hermosa, si bien la más quebradiza de las voces de ambos sexos.	
Barítono ²⁴⁶	Esta voz ha sustituido al tenor serio antiguo; al cual llamaban <i>Bajete</i> . La voz de barítono se encuentra entre el bajo y el tenor es “un amalgama de algunas notas del primero y de otras del segundo”. Es bastante común si bien escasean las buenas. Suelen ser ágiles y también es frecuente que tengan buen falsete y extenso, o llámese registro de cabeza.	
Bajo cantante	Esta voz reúne la fuerza y volumen de la cuerda del bajo, más facilidad en los sonidos agudos y mayor brillantez en su conjunto. Suelen tener falsete bueno y extenso.	
Bajo profundo	Es la más Grave y robusta de las voces. Está casi fuera de uso en el teatro, no porque escaseen, sino porque los individuos que las tienen suelen ser rudos y poco sensibles y nada aptos para la carrera teatral. Suelen ser voces muy duras y poco ágiles.	

²⁴⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 40: “La adopción y uso de esta cuerda no es antigua; y la palabra Barítono con que se califica y distingue de todas las demás voces, quiere decir *varios tonos*. El objeto de este calificativo no puede haber sido otro, que el de dar a entender que dicha cuerda abraza varios tonos o sonidos de la voz inmediata superior y de la inmediata inferior; pero teniendo en cuenta esta idea, resulta que la pronunciación y escritura de Barítono, es corrupción de **Baritóno**. La causa probable de esta viciosa acentuación, es la tendencia que hace tiempo se nota entre nosotros a los esdrújulos”.

La **posición del cuerpo, la boca y la colocación de la lengua** son aspectos fundamentales que el cantante debe cuidar para emitir correctamente la voz. Antonio Cordero describe así la posición que se debe adoptar en el canto: “como la del recluta [...]; pero de un modo tan natural, que estando el cuerpo bien derecho, estén asimismo todos sus miembros flexibles, y los brazos en particular naturalmente caídos. Toda tirantez muscular se marca e identifica en el sonido [...]”.²⁴⁷ Por tanto, el cantante tendrá que evitar cualquier alteración forzada de su fisonomía, como doblar las piernas, cerrar los puños o cualquier contorsión de su cuerpo que pueda afectar a la emisión de la voz. Respecto a la posición de la boca, Cordero reconoce que no existe unanimidad entre los teóricos del canto. La opinión mayoritaria defiende que la boca 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”.²⁴⁸ Sin embargo, Antonio Cordero considera que esta norma general no siempre da buen resultado, pues, en realidad, todo depende de la fisonomía del alumno. Finalmente, la teoría de Cordero es que el cantante adopte “aquella posición de boca que le sea más natural”.²⁴⁹ Por último, la posición de la lengua debe adoptar, según el autor, una posición determinada: “estará tendida hasta tocar con su punta a los dientes inferiores; en toda su parte media y a lo largo, estará levantada acanalada, y en el centro de su base tendrá una hendidura de la forma de una lengua de ave. Colocada así facilita el tránsito al aire [...]”.²⁵⁰ A menudo, los alumnos vician esta posición natural de la lengua, levantando su base, retrayéndola hacia atrás y elevando la parte delantera hasta, incluso, tocar el paladar; para evitar esto, Cordero recomienda el empleo de un espejo, que servirá de guía.

En el apartado sobre la **emisión del sonido**, Antonio Cordero afirma que para que ésta sea perfecta debe reunir cuatro requisitos:

1º debe tener pureza en el *attaco*; es decir, que al tomar el sonido no haya vacilación, golpe notable de faringe, ni indicación de ningún otro sonido que no sea el que se va a emitir; 2º debe sostener la calidad pura, espontánea y natural;

²⁴⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 43.

²⁴⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 43.

²⁴⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 44.

²⁵⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 44.

3º tendrá la más perfecta afinación, la que no se deberá alterar por mucho que el sonido dure, ni porque se aumente ni se disminuya su intensidad; 4º debe dejarse con limpieza, esto es, que al hacerlo, no vacile ni un instante.²⁵¹

Una sección fundamental en esta segunda parte de *Escuela completa de Canto* es la dedicada a la **Respiración**. Cordero no está de acuerdo con el empleo de la respiración diafragmática, aunque menciona la intervención del diafragma para conseguir un aumento de la capacidad pulmonar, sólo de forma puntual. No obstante, el autor asegura conocer esta teoría defendida en París por Víctor Mosset²⁵² y recogida en España en 1856 por el tratadista Juan de Castro en su *Nuevo método de canto teórico-práctico*.²⁵³ Según estos autores, el cantante debe inspirar “sin inflamar el tórax reteniendo el aire en el diafragma, y que para efectuar la espiración, se debe apoyar éste sobre el abdomen”.²⁵⁴ Ante esta afirmación, Cordero era contundente: “siento no estar de acuerdo con dichos señores, porque creo que los pulmones naturalmente sólo sirven para respirar”.²⁵⁵ Lo cierto es que, en 1858, fecha de publicación de *Escuela completa de canto*, el uso de la respiración diafragmática en el canto aún no se había consolidado en España. Para el autor, las dos fases que forman el proceso respiratorio, es decir, inspiración y espiración, se realizan de la siguiente forma:

la inspiración se efectúa levantando las paredes del pecho con un movimiento regular, atrayendo hacia adentro al mismo tiempo el estómago. La espiración 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.²⁵⁶

²⁵¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 45.

²⁵² Aunque Antonio Cordero transcribe Victor Mosset, podría tratarse del compositor Félix Marie Victor Massé (1822-1884).

²⁵³ Véase Capítulo IV. 5.2. “*Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro: la llegada a España del uso de la respiración diafragmática en el canto”.

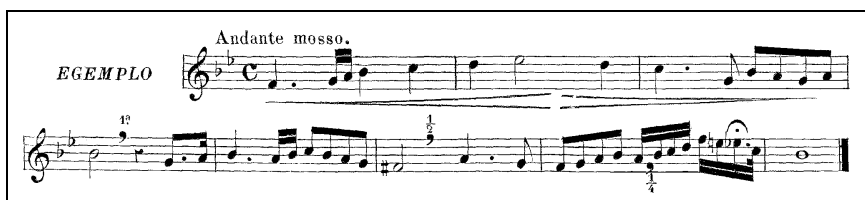
²⁵⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 45.

²⁵⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 46.

²⁵⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 45.

Llama la atención que, pese a su oposición al uso de la respiración diafragmática en el canto, sí acepta la intervención de dicho músculo en la espiración del aire. Asimismo, Cordero recomienda que la inspiración se haga “con franqueza, prontitud, naturalidad, facilidad y sin hacer ruido alguno”, mientras que la espiración debe ser “lenta, regular y precisa; la economía en el consumo de ella es difícil; y por lo tanto el maestro debe acostumbrar al discípulo a que desde el principio se vaya habituando a gastarla de una manera conveniente”.²⁵⁷ Existen unas normas concretas sobre cuándo y cuánto debe respirar el alumno al cantar sin palabras. La norma general es respirar en los momentos permitidos por el discurso musical, que suelen ser las cadencias y los silencios. Sin embargo, Cordero recuerda que “no siempre se puede tomar aliento con lentitud y mucha abundancia porque [...] los reposos que la melodía hace no siempre son iguales: luego tampoco podrá ser igual la cantidad de aire que se respire por que no habrá tiempo para ello”.²⁵⁸ Para hacer más fácil el control y la dosificación respiratoria en el canto, Antonio Cordero propone dividir la respiración en 3 porciones: entera (1ª), media (½) y un cuarto (¼), tal y como muestra la Figura IV.25.

Figura IV.25. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 66: Ejercicios para trabajar el control respiratorio.



La respiración entera se realizará en las pausas que equivalen a una coma u otro signo de puntuación y se tomará media o un cuarto de respiración cuando la frase musical sea muy compacta e indivisible “lo que suele ocurrir en el género lento amoroso y en el de agilidad”.²⁵⁹ Antonio Cordero recuerda a los maestros de canto una norma respiratoria muy importante que siempre deben tener en cuenta:

²⁵⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 45 y 46.

²⁵⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 66.

²⁵⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 67.

cuando se respira después de una nota a la que no le sigue pausa (silencio) se quita el tiempo preciso para respirar a la nota que precede al acto de tomar aliento, y nunca a la que inmediatamente sigue. La última nota que se deja al respirar, se hará piana en proporción del grado de fuerza en que se vaya cantando. De no hacerlo, se destaca y se deja con sequedad. También debe herirse generalmente sin gran fuerza la 1ª nota que se emite después de haber tomado aliento.²⁶⁰

Además, el autor advierte que sucede con frecuencia que el discípulo llega al último compás de una frase sin encontrar un lugar adecuado para respirar, “esto suele suceder por haber medido mal la cantidad de aire que se necesitaba para ello, por haber gastado más aliento del necesario o por no estar los pulmones tan aptos como de ordinario a falta de nutrición o cosa semejante”. Ante esta situación, un recurso acorde al buen gusto sería emitir “un suspiro, un lamento, un quejido, que parece motivado por la expresión” y que equivale a cuarto de respiración.²⁶¹

Establecidas las normas sobre cuándo debe respirar el alumno al cantar sin palabras, Cordero dedica un interesante apartado interesante a “cuándo se debe respirar en el canto con palabras”. Partiendo del hecho de que los supuestos son muchos y muy específicos, establece ocho casos en los que se puede respirar de forma excepcional:

1º después del sujeto del verbo, con tal que este sujeto no sea un pronombre personal; 2º después de las conjunciones, pero, que, porque, sin embargo y otras; 3º después de algunos adverbios como antes, pronto, entonces, frecuentemente, etc.; 4º después de una exclamación y algunas veces inmediatamente antes; 5º cuándo a la aspiración precede una palabra que se repite seguidamente; 6º dividiendo en dos una nota de bastante duración, con tal que en su segunda mitad se coloque otra sílaba; 7º cuándo hay una frase inserta, o sea paréntesis (en este caso se puede respirar antes y después de ella: pero de suprimirse una de estas dos respiraciones, debe quitarse la primera; 8º hay multitud de casos en los que si se ha de respirar es necesario añadir una palabra a las que hay escritas. En estos casos si la proposición es afirmativa, se añade si, y si fuese negativa no. Si admitiese una exclamación o interjección, también se permite sobreponer ¡ah! por ejemplo.²⁶²

²⁶⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 67.

²⁶¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 67.

²⁶² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 175.

Por el contrario, los casos en los que no se debe respirar son, según Cordero, principalmente seis: “1º en el régimen directo de la oración; 2º entre el sustantivo y el adjetivo; 3º entre el artículo y el nombre; 4º entre las sílabas que componen una palabra; 5º en medio de una frase breve, cuyo conjunto forme una sola idea; 6º entre el verbo principal y el auxiliar, etc.”.²⁶³

En muchas ocasiones, las frases no facilitan una respiración entera, por lo que el cantante debe realizar respiraciones medias o de un cuarto. Para ejemplificar esto, Antonio Cordero inserta un fragmento del aria de tenor “Notte d’orrore!... Di tremendi auguri” (Acto II, Escena II) que canta el personaje Fernando en la ópera *Marino Faliero* de Donizetti (véase Figura IV.26).²⁶⁴

Figura IV.26. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 176: Ejemplo de respiraciones medias o de un cuarto.

MARINO FALIERO DONIZETTI

EJEMPLO. Larghetto

f *calando sempre* *sientate*

fe-li-ce ei muo-re fe-li-ce ei muo-re se po-te-a mo-rir per te
fe-li-ce el mue-re fe-li-ce el mue-re si pu-die-ra mo-rir por ti

Cuando la melodía está integrada por breves motivos separados por silencios, “no se respira en todos, en razón a que no hace buen efecto y se cansaría el discípulo muy pronto. Se suspenderá el sonido en cada silencio sin respirar, y se alienta cada tres o cuatro de dichos diseños, más o menos, según las facultades del sujeto y el andamento de la pieza”.²⁶⁵

Para finalizar el tema de la respiración en el canto, Antonio Cordero da cuatro consejos para economizar el aire:

- 1º Al emitir el sonido, no debe gastarse más aliento que el indispensable para que aquel suene en el grado que desea; 2º

²⁶³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 175.

²⁶⁴ La ópera *Marino Faliero* de Gaetano Donizetti se representó por primera vez en el Théâtre-Italien de París el 12 de marzo de 1835.

²⁶⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 176.

cuídese de examinar bien la importancia poética y musical de todas y cada una de las sílabas para gastar en ellas y repartir a cada una lo que le quepa por su colocación y sentido en la oración; 3º mézase por la longitud de la frase la cantidad de aire que se ha de tomar y si aquella es muy larga, gradúese el consumo con la cantidad de aliento con que se cuenta, [...]; 4º no aguardéis nunca a sentirnos cercano a la fatiga, a la conclusión de una frase, por falta de aliento, en razón a que de seguro haréis imperfecta su cadencia.²⁶⁶

Antonio Cordero realiza en *Escuela completa de canto* (1858) un amplio estudio de los **registros de la voz y su unión**. Pese a que la mayoría de los autores distinguen tres registros en la voz de mujer y dos en la del hombre, Cordero defiende la teoría de que en realidad sólo existen dos registros, tanto en las voces femeninas como en las masculinas: el registro de pecho y el registro de cabeza. Así que “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”; no obstante, Cordero si admite las modificaciones tímbricas en la emisión de los sonidos “más claros o más oscuros, más abiertos o más cerrados, más blancos o más opacos, o sea [más] redondos los unos que los otros”.²⁶⁷

La unión de los registros es uno de los aspectos que más se ha analizado en la tratadística del canto, ya que, tal y como asevera Antonio Cordero “la perfecta unión de los registros es el escollo de las voces buenas, medianas y malas: es el punto donde todos los principiantes caen y en el que muchos cantantes tropiezan toda la vida”; véase ejercicio en la Figura IV.27.²⁶⁸ Existen unas notas en las que de forma natural se produce el paso de un registro a otro y, por ejemplo, el autor señala que en la voz de tiple se sitúa del sol₄ al la₄, mientras que en la voz de tenor, tiene lugar del sol₃ al la₃.²⁶⁹

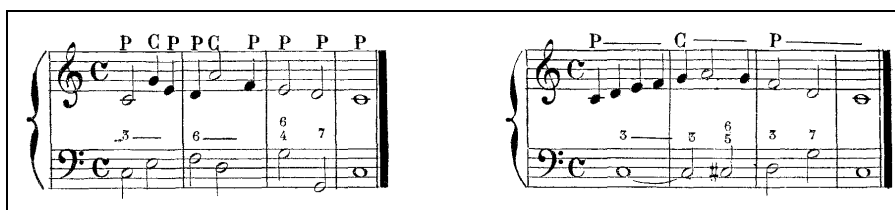
²⁶⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 177.

²⁶⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 50.

²⁶⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 52.

²⁶⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 52: “En la [tiple] tiene efecto la unión de los registros del *sol* al *la* del tercer espacio clave de *do* en 1ª línea. El [tenor] puede efectuar la misma modificación o sea también la unión de los registros, del mismo *sol* al *la* escrito con una línea adicional sobre el pentagrama clave de *do* en cuarta línea”.

Figura IV.27. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 53:
Ejercicios para la unión de los registros de la voz.²⁷⁰



Un concepto distinto al de los registros es el de los **timbres de la voz**. Antonio Cordero diferencia dos timbres [o colores], el claro y el oscuro. Según el autor, el timbre claro se suele usar en los sonidos graves y centrales y el timbre oscuro en los sonidos agudos. De esta forma, la voz “es susceptible de emitirse de cuatro maneras diversas: dos radicales, y otras dos accidentales; o sea en voz de pecho, en voz de cabeza, en timbre claro y en timbre oscuro” (véase ejercicio en Figura IV.28).²⁷¹ Para explicar dónde deben unirse los timbres, Antonio Cordero toma como modelo, de nuevo, las voces de tiple y tenor: la primera tiene facilidad en el cambio, que se produce entre el fa_4 y el sol_4 y el segundo lo realiza del mi_3 al sol_3 , aunque esta unión suele ser más difícil y débil.²⁷²

Figura IV.28. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 54:
Ejercicios para la unión de los timbres de la voz.²⁷³



²⁷⁰ La P significa “pecho” y la C “cabeza”.

²⁷¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 51.

²⁷² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 53: “La voz de tiple cambia de timbre fuera de las ocasiones en que lo hace momentánea y accidentalmente, del *fa* al *sol* con una línea adicional sobre el pentagrama en clave de *do* en 1ª línea. [...] El tenor efectúa cambio de timbre del *mi* al *sol* con una línea adicional clave de *do* en cuarta línea. De el *la* al *do* de la cuarta línea del pentagrama hace el hombre otro pequeño cambio de timbre; pero no presenta dificultad generalmente para su unión”.

²⁷³ La C significa “claro” y la O “oscuro”.

Los ejercicios para trabajar los matices de intensidad son, según Cordero, muy importantes en el aprendizaje del canto. Para su correcta ejecución, el autor recuerda dos reglas “muy conocidas: “1ª Todo paso ascendente se hará de piano a fuerte; 2ª Todo paso descendente se ejecutará de fuerte a piano”²⁷⁴.

El estudio de la **agilidad** ocupa un puesto destacado en la segunda parte de *Escuela completa de canto*. Según el autor, debe ejecutarse “afinada, clara, igual, precisa, fácil y capaz de tocar desde el mayor grado de velocidad, al de la máxima lentitud”²⁷⁵. A aquellos cantantes que no tengan facilidad natural para las agilidades, Cordero les aconseja que “en lugar de obstinarse en hacer medianamente pasos maravillosos deben poner todo su conato en ejecutar con perfección aquellos adornos, que puedan dominar bien con el fin de usar mejor pasos fáciles correctamente, que no difíciles de un modo imperfecto”²⁷⁶. No obstante, insiste en que “todas las voces encuentran dificultad en pasar, al hacer escalas rápidas, desde el registro de pecho al de cabeza”²⁷⁷. Los criterios que hacen más fácil la ejecución de agilidades, son, según el autor, la flexibilidad de los órganos fonatorios y la correcta articulación de los grupos de notas que componen la agilidad. Por el contrario, los discípulos al realizar agilidades suelen caer en los siguientes defectos de ejecución:

descuellan el movimiento de la barba al pasar la voz por cada una de las notas que con la garganta se recorren; la inquietud de la lengua; destacar demasiado las notas; correrse los últimos sonidos agudos de las escalas; resbalar por los graves confundiéndolos o marcándolos demasiado haciéndolos más despacio que los sonidos que les preceden.²⁷⁸

Antonio Cordero distingue nueve grados de agilidad que ejemplifica por medio de ejercicios y vocalizaciones, tal y como muestra la Tabla IV.10.

²⁷⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 55.


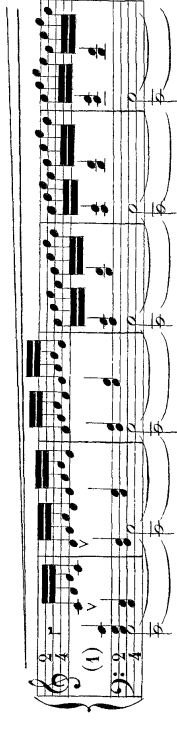
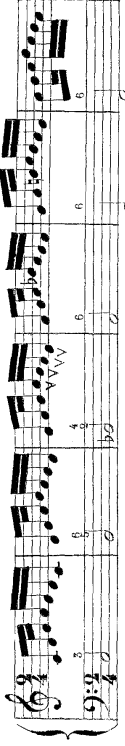

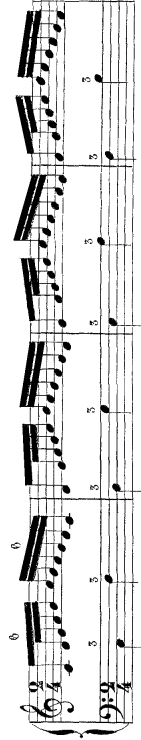
²⁷⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 57.

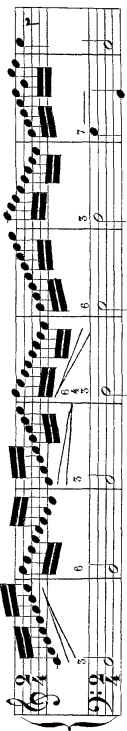
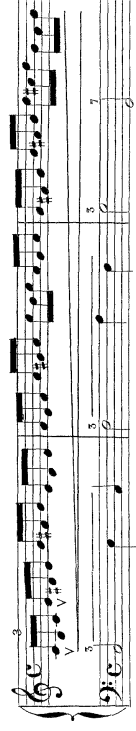
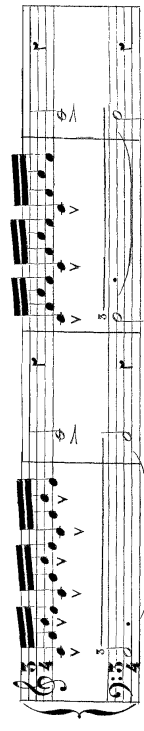
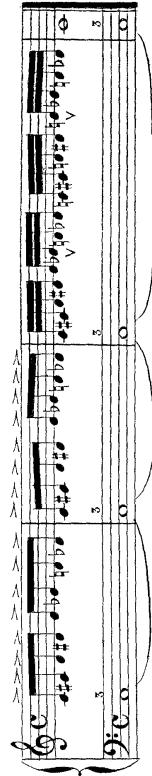
²⁷⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 57.

²⁷⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 57.

²⁷⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 57.





Tabla IV.10. Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 55-163: Nueve grados de agilidad.

Grado de agilidad	Descripción y forma de ejecución	Ejemplo práctico
1°	Ejecución lenta de grupos de cuatro notas, aplicando <i>crescendo</i> y <i>diminuendo</i> (p. 55).	
2°	Agilidad en tresillos: se deben hacer muy iguales las notas que componen el tresillo. Los alumnos suelen marcar la 1ª y la última nota, pero tocan de pasada la de en medio. También suelen destacar los tresillos ascendentes y resbalar los descendentes. Para corregir estos vicios, el maestro debe procurar que se marque bien la 1ª nota de cada grupo y hacer iguales las dos notas restantes (p. 86).	
3°	Ejecución de grupos de tres y cuatro notas ascendentes y descendentes (p. 100).	
4°	Ejecución de grupos de cuatro y tres notas ascendentes y descendentes (p. 108).	
5°	Agilidad de seisillos (p. 114).	

6°	<p>Agilidad de escalas ascendentes y descendentes divididas en dos grupos de cuatro notas. Introducción de reguladores en su ejecución (p. 122).</p>	
7°	<p>Agilidad de diseños repetidos (p. 137).</p>	
8°	<p>Agilidad en arpeggios ascendentes y descendentes. Se marcará su primera nota y se harán las siguientes picado-ligadas o picadas, si es preciso, acentuando con preferencia la más aguda (p. 143).</p>	
9°	<p>La agilidad en el género cromático. Se separará cada una de las notas de sus dos inmediatas y se van uniendo progresivamente <i>a tempo</i> y acentuando la 1ª nota de cada uno. Después se marcarán sólo la nota más grave y la más aguda (p. 163).</p>	

En el siglo XIX, el *portamento* fue uno de los recursos vocales más aplaudido y empleado especialmente en la interpretación del estilo *belcantista*. Cordero lo describe como “la conducción de la voz desde un sonido hasta otro” y afirma que muchos cantantes confunden el *portamento* con el ligado. Para evitar que los alumnos que siguen su escuela caigan en dicho error explica con claridad uno y otro concepto. El ligado es “la simple unión de dos sonidos; mientras que el *portamento* ya sea ascendente o descendente además de unirlos, pasa la voz resbalando dulcemente y en intervalos imperceptibles, por varios sonidos intermedios, sin que se distinga ninguno de ellos al tocarlos [...]”.²⁷⁹ La forma de ejecución del *portamento* difiere si es ascendente o descendente, tal y como muestra la Tabla IV.11.

Tabla IV.11. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 59:
Tipo de *Portamento* y su ejecución.

Tipo de <i>Portamento</i>	Forma de ejecución	Ejemplo práctico
<u>Ascendente</u>	Si el primer sonido es de larga duración: se ataca piano, se crece hasta el momento de pasar al segundo y se apiana en el instante de llegar a éste.	
	Si el primer sonido tiene más de una parte de duración de un movimiento andante: se emite con naturalidad, haciendo un pequeño <i>crescendo</i> al tiempo de pasar al segundo y apianando en el instante de atacarlo.	
<u>Descendente</u>	Si el primer sonido tiene más de una parte de duración: se hace con corrección, atacando con naturalidad el primer sonido y apianándolo al tiempo de pasar al segundo.	
	Si el primer sonido es de larga duración: se puede empezar piano, crecerlo después y volver a apianarlo al tiempo de pasar al segundo.	

Como norma general y en caso de duda sobre la ejecución del *portamento*, Antonio Cordero sostiene que deben prevalecer los conocimientos y el buen gusto del maestro de canto. Expuestas todos estos conceptos, el autor plantea cuatro reglas que se deben tener en cuenta:

²⁷⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 59.

En 1^{er} lugar, que el *portamento* no tiene cabida cuando la duración de las notas es muy corta. En 2^o, que este adorno es propio del género dulce, tierno, melancólico, etc y que sólo en casos excepcionales se puede usar el *portamento* descendente en el género *disperato*, etc. En 3^o que no debe abusarse de dicho adorno en su frecuente uso porque se cae en la monotonía, con la cual resulta una cierta dejadez melancólica en la melodía, que fastidia y cansa pronto al oyente. En 4^o que su conducción o *arrastre* será más o menos marcado y sensible, según la situación del momento y el grado de fuerza en que se digan sus notas anteriores y posteriores.²⁸⁰

Otro recurso vocal es el **filado**, que consiste en “atacar un sonido en el menor grado de intensidad posible y darle por grados muy lentos una fuerza blandamente progresiva, hasta llegar a la mayor intensidad posible sin interrupción, disminuyéndolo inmediatamente de la manera inversa”.²⁸¹ En realidad, Antonio Cordero está describiendo lo que en el lenguaje operístico se denomina *messa di voce*. Para su correcta ejecución es fundamental tomar un buen aliento y economizar el aire, pues la mayor o menor intensidad del sonido depende, según el autor, de la cantidad de aire que se expulse. Cordero apunta que los defectos más comunes en la realización de los filados son tres:

1^o la inseguridad en la afinación: pues los discípulos se suelen subir al crecer el sonido, bajarse al apianarlo, u oscilar en uno u otro caso. 2^o También suelen dar un pequeño golpe de laringe al pasar en el *decrescendo* del sonido de pecho al de cabeza, en cuyo registro lo suelen terminar. 3^o A veces se altera el sonido de la vocal, la que abren los alumnos al crecerlo y la cierran al disminuirlo.²⁸²

Los sonidos se pueden filar de cuatro maneras y, según Antonio Cordero su uso debe ser moderado y “la duración regular de un sonido filado para que haga su efecto es de 20 a 22 segundos: todo lo que pase de este valor, será un lujo que aumentará su mérito”.²⁸³ La Tabla IV.12 presenta cuatro formas de filar los sonidos.

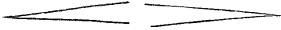



²⁸⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 59-60.

²⁸¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 83.

²⁸² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 83.

²⁸³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 84.

Tabla IV.12. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), pp. 83-84:
Cuatro formas de filar los sonidos.

Forma de ejecución	Ejemplo práctico
<i>Messa di voce</i> (ya descrita antes).	
Por inflexiones: consiste en hacer en el <i>crescendo</i> una serie de inflexiones o medios reguladores, que aumenten progresivamente y disminuyan en sentido inverso.	
Con notas picadas dándole fuerza gradual a cada una más que a su nota anterior y viceversa.	
Sonidos en voz de eco o <i>flautati</i> : consiste en hacer en el sonido otros también filados pero de poca duración no pasando su mayor fuerza del <i>mezzo forte</i> .	

En los tratados de canto del siglo XIX una sección destacada era la que estudiaba las **notas de adorno**. Cordero en su *Escuela completa de canto* enumera tres tipos: 1) apoyaturas; 2) mordentes; y 3) trinos.

1) La Apoyatura es el adorno más empleado y consiste en “una nota pequeña en la que se apoya la voz antes de pasar a la nota ordinaria que le sigue, y de la cual toma su valor”.²⁸⁴ El autor recomienda a los principiantes que sigan los siguientes pasos: “esforzad la 1ª, apianad la 2ª, ligad ambas entre si, y hela bien ejecutada”.

2) El Mordente es el siguiente adorno al que más se recurre en el canto y se escribe con “una nota pequeña que al ejecutarla se toca o hiere pasajeraamente”.²⁸⁵ Pueden contener desde dos hasta cinco notas. También se llama *Grupetto* al mordente de tres, cuatro o cinco notas, aunque estos últimos casi no se emplean. Cordero afirma que “los mordentes usados con acierto, son un adorno gracioso y elegante; pero su excesivo uso da a la melodía un carácter saltón trivial y de mal gusto” y aunque “parecen fáciles de ejecutar, en realidad no lo son atendidas las condiciones que deben tener: que son claridad, igualdad, naturalidad, facilidad, elegancia y gracia”.²⁸⁶

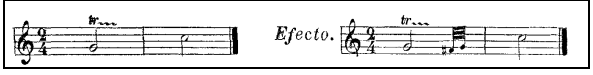

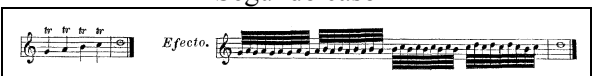
²⁸⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 90.

²⁸⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 92.

²⁸⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 96-97.

3) Entre los adornos, el Trino es, según Antonio Cordero, el más difícil de ejecutar correctamente, razón por la que lo incluye en los ejercicios de agilidad y le dedica en su tratado un apartado independiente. Consiste en “batir rápida y alternativamente la nota sobre la que está colocado la cual se llama nota principal, con la inmediata superior llamada nota auxiliar. Estas dos notas distan siempre un tono o semitono”.²⁸⁷ Para su aprendizaje, Antonio Cordero aconseja practicarlo al principio en tiempo lento y progresivamente ir aumentando su velocidad. Cuando se ejecuta con perfección “es un efecto encantador”, no siendo así cuando “no se distinguen con claridad e igualdad las dos notas que concurren a su formación y si no son muy afinadas. Es malo, cuando [...] se produce un temblor o especie de balido de cabra, a que los italianos llaman *trillo cavallino*”.²⁸⁸ Respecto a su ejecución Cordero da tres pautas (véase Tabla IV.13).

Tabla IV.13. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p.156:
Tres normas para ejecutar correctamente el trino.

Norma	Forma de ejecución del trino	Ejemplo
1 ^a	Comienza por su nota principal y finaliza, generalmente, con un mordente de dos notas que no suele escribirse.	
2 ^a	El compositor indicará con notas pequeñas, si el trino se debe comenzar o concluir de una forma concreta.	
3 ^a	Carece de la conclusión o cadencia indicada en la norma 1 ^a en dos casos: 1º Cuando siendo breve desciende sobre una nota que cae en tiempo débil; en cuyo caso por ser más bien un mordente de dos notas o cuatro a lo sumo se escribe así: 2º Cuando se suceden varios trinos de corta duración.	<p data-bbox="1007 1442 1150 1469" style="text-align: center;">Primer caso</p>  <p data-bbox="995 1621 1161 1648" style="text-align: center;">Segundo caso</p> 

²⁸⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 155.

²⁸⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 156.

En ocasiones, el **punto de reposo o calderón** se confunde, según Antonio Cordero, con la *fermata*. Efectivamente, la *fermata* implica un reposo, aunque en él el cantante debe idear y ejecutar a voluntad un paso o motivo melódico de más o menos importancia. Para que la *fermata* sea considerada buena, el autor recomienda que tenga seis condiciones: “originalidad, corrección, buen gusto, ser adecuada al carácter de la melodía que le ha precedido, y ser elegante y fácilmente ejecutada”.²⁸⁹

Un apartado interesante de esta segunda parte de *Escuela completa de canto* es la que estudia la **Media voz**, que como señala Antonio Cordero “no es más que la misma voz llena menos fuerte, más suave, más dulce” y para su emisión, la posición es igual que para voz llena, pero se expulsa menos aire.²⁹⁰

La **articulación** en el canto es “la diversa manera de unir o separar entre sí los sonidos y las sílabas, secundando éstas a aquellos en sus modificaciones”.²⁹¹ Antonio Cordero distingue cuatro tipos o “especies” de articulación: picadas, ligadas, muy picadas (*staccato*) y picado-ligadas.

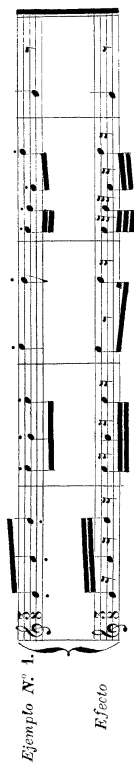
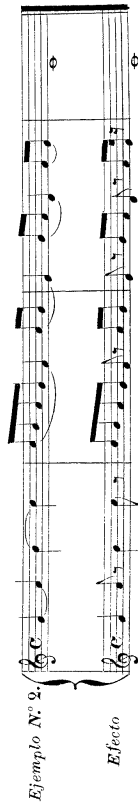
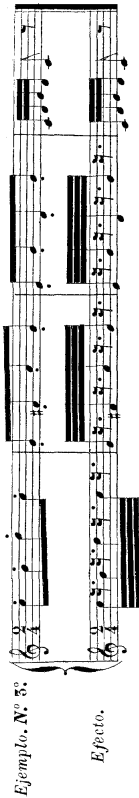
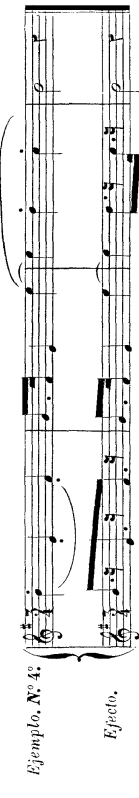
La Tabla IV.14 contiene los cuatro tipos de articulación empleados en el canto, su forma de ejecución, así como ejemplos prácticos.

²⁸⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 195.

²⁹⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 104.

²⁹¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 128.

Tabla IV.14. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), pp. 128-129: Tipos de articulaciones empleadas en el canto.

Tipo de articulación	Forma de ejecución	Ejemplo práctico
<u>Picadas</u>	Se ejecuta atacando naturalmente cada sonido y soltándolo al llegar a la mitad de su duración, de modo que cada figura pierda la 2ª mitad de su valor (p. 128).	 <p><i>Ejemplo N.º 1.</i> <i>Efecto</i></p>
<u>Ligadas</u>	Se ejecuta bien acentuando levemente la primera nota y soltando la última, que debe perder la 2ª mitad de su duración. Cuando las notas ligadas son muchas o componen una frase y ésta consta de figuras de diversos valores, no es obligatorio siempre el marcar la 1ª nota y soltar la última. Basta con unir las todas lo más posible haciendo que formen al ejecutarlas un conjunto seguido y compacto, es decir, que no se salte de una nota a su inmediata (p. 128).	 <p><i>Ejemplo N.º 2.</i> <i>Efecto</i></p>
<u>Muy picadas</u> (<i>staccato</i>)	Tiene efecto en su ejecución cuando se marcan con soltura todas y cada una de las notas, robándoles las tres últimas cuartas partes de su valor (p. 129).	 <p><i>Ejemplo N.º 3.</i> <i>Efecto.</i></p>
<u>Picado-ligadas</u>	Se ejecutará bien, siempre que se acentúe blandamente cada sonido y se le robe la última cuarta parte de su duración (p. 129).	 <p><i>Ejemplo N.º 4.</i> <i>Efecto.</i></p>

Una **pronunciación** perfecta en el canto implica previamente poseer una correcta articulación de las vocales y consonantes. Cordero recomienda que las vocales se redondeen progresivamente conforme asciendan los sonidos y se abran al bajar, de manera que “la igualdad aparente de la voz ha de ser el producto de una desigualdad real”.²⁹² Los cambios de registro y timbre afectan a la articulación de las vocales, especialmente en los hombres, pues casi toda su extensión vocal se mueve en el registro de pecho, mientras que en las mujeres predomina el registro de cabeza, lo que, según Cordero, “les impide abrir las vocales de un modo exagerado”.²⁹³ Para evitar dichos cambios, el autor realiza unas observaciones sobre como deben emitir las voces masculinas cada una de las vocales (véase Tabla IV.15).

Tabla IV.15. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 170:
Cómo deben emitir las vocales las voces masculinas.

Vocal	Modo de emisión de las vocales en la voces masculinas
A	Los hombres pueden usar el registro de pecho en timbre claro desde el primer sonido grave de la voz hasta el re ₃ o el mi ₃ , sin más alteración que una leve tendencia a redondear la <i>a</i> en cada sonido ascendente. Desde dicho mi o el fa hasta el final de su extensión, se emite la <i>a</i> más redonda o en timbre oscuro. Este cambio tímbrico se debe hacer sin que se note, es decir de forma homogénea.
E	La <i>e</i> anticipa una tercera o una cuarta la unión de timbres realizada con la <i>a</i> , es decir, se emite la <i>e</i> en timbre oscuro desde el si ₂ .
I	La <i>i</i> , es la vocal más clara y requiere más redondez, por lo que debe acanalarse la lengua y elevarse el paladar, de forma que la <i>i</i> adquiere más resonancia en el pecho, más volumen y anchura. Así, se puede emplear el registro claro hasta el do ₃ o re ₃ .
O	La <i>o</i> , aunque por su naturaleza es redonda, necesita modificarse en las mismas notas que la <i>e</i> .
U	La <i>u</i> , que es la más oscura de las vocales, se debe emitir con la boca más abierta de lo normal. No se cambiará de timbre hasta uno o dos sonidos más agudos que en la <i>o</i> , es decir, del re ₃ o mi ₃ .

La correcta articulación de las consonantes “contribuye más de lo que en general se cree a producir en los discípulos esa pureza y claridad de pronunciación que tanto escasea entre los cantantes, y que es cualidad, que hasta hace aparecer mayores y mejores los sonidos de la voz”.²⁹⁴

²⁹² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 169.

²⁹³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 169.

²⁹⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 171.

Para Antonio Cordero, la pronunciación “debe ser pura, clara, marcada, nutrida, homogénea y enérgica hasta tal punto, que aún en el mayor templo o teatro no se vea obligado ninguno de los espectadores a prestar su oído atentamente para percibirla bien: al contrario, la dicción del artista debe buscar el oído de todos los que le escuchan, aunque estos no pongan gran atención”.²⁹⁵

Vocalizar correctamente es el primer paso para cantar bien. El autor aconseja que jamás se vocalice con indiferencia “al contrario debe dar continuamente, expresión, cierta elegancia y color lo mismo a los ejercicios, que a cualquiera otra cosa que cante”.²⁹⁶ Es conveniente que el maestro proponga al alumno cantar en clase algunas frases preparativas de piezas fáciles, que una vez dominadas “es cuando creo que debe empezarse a estudiar formalmente piezas con letra: antes me parece prematuro y hasta perjudicial”.²⁹⁷ Cordero propone unas frases en lengua española, italiana y en latín que siguen la siguiente metodología: las del primer grupo contienen sólo una vocal, en el segundo grupo se mezclan las vocales y en el tercero forman un diptongo en la sílaba que corresponde a la nota más aguda. Como aparece en la Figura IV.29, la primera vocal del diptongo es siempre la *i*, aunque se pueden trabajar otras frases que comiencen por el resto de las vocales

Figura IV.29. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 173: Frases en “letra española, italiana y latina”.

Aplacer. LETRA ESPAÑOLA	ITALIANA	LATINA
Sal - tar la va - - lla	Cam - pa - na ma - - yna	Ar - ma rap - - ta - - ta
Ten - ma el re - - bel - - de	El' é fra - - men - - to	Re - ge coe - - les - - te
Vi - li - pi - - nas	Vi - li vi - sfi - - do	Vi - dis - ti ti - - bi
A - mor hon - - ro - - so	Gior - no or ro - - ro - - so	Con - vo - on om - - nes
Yes tú su tum - - ba	Sei tu pur oru - - do	Tu - le runi mu - - rium
Cam - po de Mar - - te	Car - rion' all' - - ar - - mi	Yn - est - bus Da - - vid
El fir - ma - - men - - to	Io non vi te - - mo	Ma - re im - men - - so
Ra - yos ful - - mi - - na	A - vam - po d'i - - ra	Do - mi - nus Ysr - - rael
Bu - gen las o - - las	Vil tra - di - - to - - re	Rea - ju - de - - o - - rium
Fat - tar - te non - - ca	Io son per - - due - - to	Mu - lte - re pul - - chra
Y - tus tre Tia - - ra	L'o - nor ci chia - - ma	Os lo ra - dian - - ta
Vi - ven los Cfa - - los	Sei crudo e fte - - ro	Ballo in - ci - - pion - - te
Hom - bres o - - dio - - sos	Mi sei o - - dio - - sa	Pa - len - tes vio - - las
Dí - fi - cil trium - - fo	Fug - gi quel fju - - me	Tem - pes - tas diur - - na

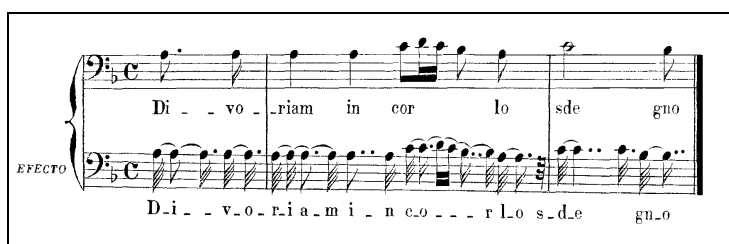
²⁹⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 171.

²⁹⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 64.

²⁹⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 173.

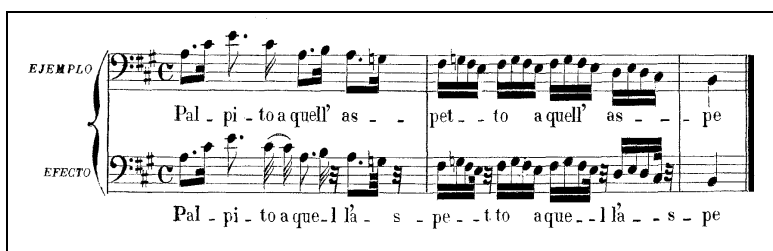
El cantante debe tener en cuenta esta importante norma: “prolongar la voz sin que medie interrupción alguna de una sílaba a otra ni de una nota a la siguiente: debe articularse como si el conjunto no formarse más que un sonido igual y continuo. [...] Las consonantes no se pronuncian sino al empezar y concluir los sonidos”.²⁹⁸ El autor pone como ejemplo el fragmento “Divoriam in cor lo sdegno”, que canta el bajo Oroveso (acto II, escena V) en *Norma* de Bellini (véase Figura IV.30).

Figura IV.30. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 178: Fragmento “Divoriam in cor lo sdegno” (bajo) de *Norma* de Bellini.



Cuando las consonantes son dobles, “se suspende momentáneamente el sonido musical al prepararlas o al pronunciar la primera. En las melodías que tienen diseños de cuatro notas rápidas se ve muy claro este efecto que también lo produce la *s* sola [...]”.²⁹⁹ En esta ocasión, Cordero pone como ejemplo el fragmento para bajo “Palpito a quell'aspetto!” (acto II, escena I), que canta el personaje Faraone de la ópera *Mosè in Egitto* de Rossini. (véase Figura IV.31).

Figura IV.31. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 178: Fragmento “Palpito a quell'aspetto!” (bajo) de *Mosè in Egitto* de Rossini.



El término **Prosodia** en el canto es “el modo regular de pronunciar cada una de las sílabas de una palabra: es decir, siguiendo lo que exige cada sílaba por separado y

²⁹⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 178.

²⁹⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 178.

considerada en sus tres propiedades, que son el acento, la respiración (esto es, si puede o no respirarse antes o después de ella) y la cantidad o duración”.³⁰⁰ Por tanto, la correcta prosodia o acentuación al cantar es fundamental para que el público entienda con claridad el texto. Un principio fundamental, según Cordero, es “hacer caer el acento común en la primera nota o parte del 2º o 4º compás que es lo más general, o en la del 3º que es menos común”, como se puede ver en la Figura IV.32.³⁰¹

Figura IV.32. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 179: Fragmentos “Corre a valle” (tenor) de *I Puritani* de Bellini y “En soledad y luto”, canción de Eslava.

The image shows two musical staves. The top staff is for a tenor part from Bellini's *I Puritani*, titled "Corre a valle". It is marked "And. sostenuto" and in 6/8 time. The lyrics are "Cor - rea val - le cor - rea mon te l'e - si lia - to pe lle gin". The bottom staff is for a song by Eslava, titled "En soledad y luto". It is marked "And." and in 4/4 time. The lyrics are "En so - le dad y lu - to ya le - jos de mia - man te". Both staves include performance instructions such as "con el compás" and "con el compás".

La segunda parte de *Escuela completa de canto* finaliza con dos apartados interesantes para conocer mejor la práctica interpretativa de la música vocal en el siglo XIX. El primero de ellos, trata sobre “la distribución de las letras, sílabas y palabras bajo las notas musicales” y parte de una idea general: a cada sílaba le corresponde una nota o un grupo de notas unidas por una o varias barras o por una ligadura. Una de las principales dificultades que encuentran los intérpretes españoles al cantar en italiano es la contracción de varias vocales en una sola emisión. La rapidez con que debe ejecutarse hace que no se distinga con claridad cual es la vocal acentuada, por lo que el autor aconseja darle más valor y separarla de las que no están acentuadas. En el siguiente fragmento de la ópera *Norma* de Bellini, Cordero demuestra cómo se deben ejecutar las contracciones de dos, tres y cuatro vocales (véase Figura IV.33). Finalmente, cuando dos o más vocales seguidas se repiten, se produce una contracción denominada “elisión”. Además, “el cantante puede en ciertos casos añadir o quitar letras; por ejemplo puede colocar los monosílabos *ha!*, *ho!*, *si*, *no*, o bien decir *piacere*

³⁰⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 174.

³⁰¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 179.

por *piacer* o viceversa o *bell* por *bello*, etc, siempre que esto sea para mejorar la repartición de las sílabas”³⁰².

Figura IV.33. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 179:
Fragmento “Di verra si che desto ei rieda” (soprano) de *Norma* de Bellini.

La segunda parte de *Escuela completa de canto* concluye con un apartado sobre el “Recitado simple”; en él, el autor recuerda una norma *belcantista*, aún vigente por tradición:

Siempre o casi siempre que se termine un diseño, miembro, o frase musical de un recitado cualquiera, escriben los compositores las dos últimas notas en la misma línea o espacio del pentagrama. Este uso autorizado por una antigua costumbre tiene por objeto el dejar libertad a quien canta para que entone la 1ª de dichas dos notas ya en el grado inmediato superior o en el inmediato inferior.³⁰³

Por último, el autor realiza advierte a los maestros que aquellos alumnos que quieran dedicarse profesionalmente al canto deben tener resistencia vocal ante una ópera, zarzuela o canto religioso.

Expuestos todos estos conceptos considero que la segunda parte de *Escuela completa de canto* es ya en sí el tratado de técnica vocal más completo y acabado de todos los que se publicaron en España a lo largo del siglo XIX.

3ª Parte de *Escuela completa de canto*: Del canto en su faceta artística o moral.

Antonio Cordero describe así esta tercera Parte de su tratado:

Hago la definición del arte visto en su parte sublime, tal como yo lo comprendo; trato del canto, de la estética, del

³⁰² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 181.

³⁰³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 181.

acento, del modo de conocer y caracterizar al personaje, respiraciones cuando hay letra, fraseo con idem; e inicio una serie de piezas en todos los géneros, y en las que practicará al alumno la mayoría de las pasiones. Estas piezas escogidas pertenecen a las óperas más acreditadas y conocidas. En ellas empezaré por el recitado simple, y por grados llegarán hasta la pasión más vehemente.³⁰⁴

Al hablar de “parte artística o moral” del canto, se refiere a la expresividad del cantante. Desde el punto de vista estético, el autor defiende un concepto religioso del canto, de origen divino, y considera las óperas de Bellini y los versos de Romani los más idóneos para el estudio del buen gusto. En la interpretación, el cantante debe atender cuatro aspectos fundamentales: 1) fraseo; 2) acento; 3) sensibilidad; y 4) verdad escénica (véase Tabla IV.16).

Tabla IV.16. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), pp. 187-191:
Cuatro aspectos fundamentales de la interpretación lírica.

Aspectos interpretativos	Descripción	Metodología de trabajo.
Fraseo (p.187)	Sus elementos principales son: pronunciación, formación y corte de la frase, respiración, medida, matices, adornos y expresión.	“Sin la reunión de dichos elementos no cabe perfecta manera de frasear, ejecución correcta ni interpretación natural y elegante”.
Acento (p. 190)	“Unión de la expresión con la pureza de la dicción; es decir, la manera de incrustar en las sílabas, palabras, oraciones y conceptos, el propio y verdadero carácter relativo al sonido y a la significación de estas mismas palabras”.	El autor previene a los cantantes del error frecuente en el que incurren al confundir la intensidad del sonido con el acento y les aconseja el estudio de piezas expresivas.
Sensibilidad (p.190)	“Facultad de poner el juego y a placer las tres propiedades del alma, que son: sentimiento, conocimiento y voluntad. Para conseguirlo se necesita, forjarla en la imaginación del artista”	Practicar la interpretación con piezas del género amoroso. Por ejemplo el dúo de soprano y tenor “vieni fra queste braccia” que cantan Arturo y Elvira en el acto III, segunda escena de <i>I Puritani</i> de Bellini. ³⁰⁵
Verdad escénica	Que el artista exprese lo que siente.	Estudiar piezas del género dramático y que el alumno investigue y profundice en el carácter del personaje que va a interpretar.

³⁰⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 9.

³⁰⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 191: “Si al estrechar entre los brazos a su amada, vieses y pensase Arturo en Elvira, esto es, en la mujer, la ilusión esencialmente moral se desvanecería inevitablemente. Para que así no suceda, es absolutamente preciso que Arturo, aunque vea a Elvira con los ojos físicos, busque, mire, contemple con los ojos morales y se posea de la sensación que produce el amor; y las sensaciones son en si impalpables, son invisibles”.

El último apartado de esta tercera Parte de *Escuela completa de canto* trata sobre “los medios de que puede valerse el cantante para quedar bien en el caso de inutilizársele momentáneamente parte de sus medios vocales” durante la interpretación de una pieza. En este supuesto, Cordero propone dos recursos (véase Figura IV.34):

- 1) cambiando el paso y trayéndolo al terreno, que sea dicho así, podéis pisar sin peligro en aquel momento; pero hay que hacerlo con corrección, elegancia, buen gusto y sin que se conozca que es un recurso; 2) variando la interpretación estética de la frase: quitar la gran fuerza a los sonidos y darles con creces alma, vida, calor, interés y conmoción, a fin de resarcir con este irresistible suplemento la grandeza y hermosura de la voz.

Figura IV.34. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), p. 193: Fragmento de pieza religiosa en italiano y español.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'VOZ' and contains two lines of lyrics in Italian and Spanish. The middle staff is labeled 'ACOMPAÑAMIENTO' and shows piano accompaniment. The bottom staff is labeled 'CAMBIO DEL PASO ARRIESGADO' and shows a change in tempo and style, marked 'Larga y vibrada'. The tempo 'Andantino' is indicated at the beginning, and 'Larga y vibrada' is indicated at the end of the risky change section.

4ª Parte de *Escuela completa de canto*: De la parte intelectual: Buen gusto. De los aspectos o materias que sin pertenecer en rigor al canto son indispensables al artista de teatro.

Antonio Cordero resume así el contenido de esta parte de su tratado:

Se trata de los adornos sobrepuestos por el artista; hablo de los medios que se pueden poner en juego para variar pasos, cuando por alguna causa accidental no se cuenta con los medios de siempre; doy consejos para que el cantante elija con acierto las óperas que ha de cantar; cómo y cuándo conviene hacer cortes en las piezas musicales en casos dados; expongo mis creencias respecto al transporte de las mismas; hago observaciones acerca del modo de cantar los concertantes, etc, y concluye esta parte con un artículo sobre el género religioso, y cuatro palabras respecto al cantante de zarzuela.³⁰⁶

³⁰⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 9.

Como norma general, los **adornos sobrepuestos** para que sean elegantes deben ser apropiados y ejecutarse “con limpieza, gracia, pasión y buen gusto”.³⁰⁷ Sin embargo, la realidad era otra, pues, como afirma Cordero, la mayoría de los cantantes se tomaban amplias licencias al adornar las piezas. En este sentido, el autor distinguía entre tres tipos de alumnos:

[aquellos] que tienen mucha y buena agilidad, suelen ser aficionados a adornar las piezas; abusan de este permiso en el teatro, colocando como suele decirse, a manos llenas, adornos y más adornos, con los que concluyen por fastidiar al público. Otros alumnos menos caprichosos o más rigoristas ejecutan los pasos que hay escritos, como mejor pueden, y los que carecen de agilidad o son perezosos, simplifican los que el autor puso.³⁰⁸

Los supuestos en los que se debe ejecutar un pasaje muy ornamentado son los siguientes: “cuando la melodía sea patética, dramática, de canto *spianato*, etc, o cuando el interés melódico no siga con unidad, decaiga el efecto por la mala estructura del discurso musical, o haya un punto de reposo donde poder colocar una *fermata*”.³⁰⁹ Por el contrario, el cantante debe evitar los adornos si “la melodía es fluida y original, cuando tenga verdad y variedad, etc.”; en estos casos, “no hay mejor adorno, mayor belleza que la inspirada sencillez, la cual es tan delicada, que cualquiera *fioritura* por buena que sea le quita su verdadero efecto”.³¹⁰

Para finalizar este apartado sobre el uso de los adornos, Antonio Cordero concluye que “deben ser pocos y buenos”, ya que “colocados con acierto interesan y deleitan: fuera de propósito, desgracian la melodía por bien que se ejecuten”.³¹¹

Sobre **cuándo realizar los cortes en las piezas musicales**, es decir, suprimir caballetas, períodos u otros motivos, Antonio Cordero afirma que en su época los cantantes abusan del empleo de esta licencia, que antes sólo se usaba en caso de

³⁰⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 195.

³⁰⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 195.

³⁰⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 195.

³¹⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 195.

³¹¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 196.

necesidad. Siempre que no afecte a la estructura de la pieza, los casos en los que es conveniente realizar cortes son tres:

1) cuando haya repeticiones que puedan disminuir el interés melódico; 2) cuando haya una frase de mal gusto o inconducente y el cantante no posea medios ya vocales o intelectuales para corregirla y mejorarla; 3) si por ser muy largo un período resulta la situación violenta o pesada.³¹²

Aunque es frecuente transportar las obras que trabajan los alumnos, ésto no siempre idóneo y puede afectar al carácter, color y brillo de la pieza. Por tanto, el autor recomienda evitar el transporte, salvo en la música compuesta para cantantes excepcionales como la Malibran, Rubini, Duprez y Levaseur, entre otros. El mejor **modo de ejecutar las piezas concertantes** depende de la habilidad del cantante, que debe equilibrar la fuerza de su voz con la del resto de compañeros que toman parte.

Antonio Cordero distingue en el canto seis **géneros**: 1) amoroso; 2) declamado; 3) de bravura; 4) de gracia; 5) de agilidad; y 6) cómico o *buffo*. Lo normal es que cada cantante se especialice sólo en uno de ellos, no obstante conviene que los practique todos.

El cantante principiante no suele acertar al **elegir las óperas** que desea representar, pues se guía principalmente por aquella con la que desea realizar su debut. Incluso, a veces, movidos por la envidia, los artistas eligen obras que otros ya han cantado para salir beneficiados comparativamente y así perjudicar a su rival. Antonio Cordero hace les hace esta advertencia:

las óperas que no os sean fáciles, si bien debéis estudiarlas como ejercicio, mientras no las dominéis, hasta como suele decirse, tenerlas en el bolsillo, y aprobáoslas, como interpretación y como ejecución, personas competentes e imparciales; desconfiad de vuestras fuerzas y no os presentéis en escena. Si no dan de sí vuestras facultades más que para cantar un solo género de música, y en cierta tesitura, escoged lo mejor que en dicho género se haya escrito a fin de perfeccionarlo y hacer con decoro vuestra carrera. Por tanto, guardaos de aceptar papeles que no se acomoden a vuestras facultades, y no queráis nunca invadir por amor propio el terreno de otros, porque podréis salir escarmentados.³¹³

³¹² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 197.

³¹³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 199.

Respecto al canto en el **género religioso**, Cordero critica el estado de abandono en el que se encuentra su enseñanza en España, a excepción de la Real Capilla de música de Madrid. El autor relata como “los cantantes dedicados al canto religioso no se cuidan más que de tener o adquirir la mejor voz posible y llegar a ser buenos lectores, vulgo repentistas, con cuya cualidad creen muchos abrazar todo lo concerniente al buen canto de capilla”.³¹⁴ Es muy importante que los maestros de canto impidan que los artistas sacros adquieran los modos o aptitudes del teatro, así como el empleo de adornos o fermatas, tan característicos en la ópera y zarzuela. Cordero es firme cuando dice “se prohíben a los cantantes religiosos pasos y fermatas de cierta naturaleza; porque estando estas muy en su lugar en un aria profana, harían muy mal efecto en una vigilia, en una salve o en cualquier pieza destinada al culto divino”.³¹⁵

Uno de los apartados más importantes de *Escuela completa de canto* es el dedicado al **cantante de zarzuela o artista lírico dramático español**. Supone una novedad respecto al resto de tratados y métodos de canto que se publican en el siglo XIX, que obviaban este tema. Para Antonio Cordero el cantante de zarzuela debía ser a la vez cantante lírico y actor dramático y por tanto tenía que aprender esas dos carreras artísticas. En la práctica, eran pocos los que llegaban a dominarlas, pues muchos veían mermadas sus facultades vocales. En consecuencia, “el artista de zarzuela, si ha de ser bueno, necesita talento y ciencia como dos y resistencia como otros tantos”, pues es de suma dificultad alternar escenas cantadas y habladas o declamadas, cosa que en la ópera no sucede. De manera que,

acabar de cantar un aria o pieza musical de importancia e inmediatamente ponerse a hablar o declamar de una manera que lo oigan cómodamente mil personas, me parece que es muy fatigante. Declamar una escena interesante y acto continuo atacar una pieza, v. gr. de canto *spianato* donde se necesita estar descansado y tranquilo para poder dar a la voz dulzura, delicadeza, flexibilidad alternada a veces con la gran fuerza, es difícil... bastante difícil, si se ha de hacer lo uno y lo otro como es debido.³¹⁶

³¹⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 199.

³¹⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 200.

³¹⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 201-202.

Antonio Cordero, como especialista en el canto, era consciente de la dificultad que suponía para los artistas controlar técnicamente el mecanismo del paso de la voz hablada a la cantada y viceversa. En este sentido, señalaba que las zarzuelas antiguas requerían menos exigencias técnicas, sin embargo, las de su época, que solían ser de grandes dimensiones, estaban más influidas vocalmente por la ópera italiana; esto determinaba que los tipos vocales tuviesen una tesitura más amplia y extrema y en consecuencia fuera más fatigoso alternar voz hablada y cantada.

Se termina la pieza musical y es bien frecuente que empiece a hablar de nuevo el personaje. Que esto cansa aún a los más fuertes no creo que lo dude nadie; y podía soportarse así, cuando la zarzuela no tenía gran extensión ni importancia; pero no hoy que ha tomado ya felizmente un notable incremento y proporciones bastante grandes, tanto en la parte dramática como en la musical. De aquí resulta que el ser hoy un buen artista lírico-dramático es una carrera trabajosa en gran manera, máxime cuando en la parte musical no se les escribe en una tesitura más cómoda que la usada en las óperas formales.³¹⁷

Antes esta situación, Cordero sugería a los compositores de zarzuela que escribiesen tesituras cómodas para los cantantes, pues en ningún caso debían tener el mismo tratamiento que en la ópera, ya que en esta no hay partes habladas. Incluso en el supuesto de que un rol de zarzuela estuviese ideado para un cantante de facultades excepcionales, el compositor debía escribirlo de dos formas: “uno para la voz o artista excepcional y otro para los de facultades comunes”.³¹⁸ Según Cordero, esta sería la solución para que los cantantes de compañías de provincias “no desnaturalizasen las obras con transportes, cortes y otras inoportunas modificaciones que alteran las producciones más bellas. Acaso sea esta la causa principal de que algunas zarzuelas buenas no tengan fuera de la Corte el justo éxito que en ella alcanzaron”.³¹⁹

Como conclusión a este apartado, Antonio Cordero aseguraba que al artista lírico-dramático-español o cantante de zarzuela se le exigía más técnicamente que al que cantaba ópera fuera de Italia. Para el autor, el lenguaje español es sin duda “el más

³¹⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 202.

³¹⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 202.

³¹⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 202.

enérgico, noble y sonoro, que existe entre los idiomas modernos, y el más a propósito para bien cantar después del italiano”.³²⁰ Básicamente, esta era la razón por la que Cordero no concebía que a algunos cantantes españoles se les reprochase una articulación defectuosa, que parecía acrecentarse en las mujeres.

El siguiente apartado de la cuarta parte de *Escuela completa de canto* trata sobre el **canto en el género buffo o jocoso**, al que erróneamente los cantantes consideran de fácil ejecución. Nada más lejos de la realidad, pues como afirma Antonio Cordero para dedicarse a este género o ser un buen *caricato* son necesarias más cualidades que para otros, entre ellas: voz de calidad, sensibilidad, fortaleza en la emisión, buena capacidad respiratoria, gracia, evitar caer en lo ridículo, gran actor y conocer en profundidad su propio físico.

Voz (de mediana calidad por lo menos) fuerte, afinada, extensa y flexible; **sensibilidad**, tener estro, inteligencia, rapidez y suma claridad y corrección en la pronunciación; **emitir la voz ancha y vigorosa** en medio de dicha rapidez en la palabra; **gran aliento** y no menor presteza en tomarlo en abundancia y sin fatiga, aparente cuando menos; **gracia** y aguda oportunidad en la manera de decir, saber huir de la monotonía sin pecar por eso en exceso de variedad, porque esto aborda la extravagancia; hacer desaparecer la aridez de las melodías que para dicho género se escriben por lo común, ora hablando, ora cantando o haciendo una mixtura agradable y variada de ambas cosas; **no ser nunca payaso ridículo**, y sin embargo hacer el payaso cuando convenga, pero con la condición de que no se aje jamás la dignidad del artista, defecto en que suelen incurrir algunos sacrificándolo todo al placer de oír cuatro palmadas [...]; debe ser **muy buen actor**, a fin de que elimine siempre las muecas y posiciones ridículas; también debe ser **buen pintor de su propia fisonomía**.³²¹

La cuarta parte de *Escuela completa de canto* finaliza con una sección dedicada a un género muy de moda en el siglo XIX, el **canto de salón de camera o sea de sociedad**. Al cantar en reuniones privadas y salones de la aristocracia o alta sociedad, Cordero recuerda al lector que el discípulo debe preferir el canto de ligereza y gracia al de bravura, pues “es más propio en una reunión particular el hacer alarde de habilidad y

³²⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 202.

³²¹ Cordero, *Escuela completa de canto*, pp. 202-203.

destreza en bien cantar, que de la fuerza material de una gran voz que aturda a los circunstantes sin hacerles gustar las bellezas del buen *canto*".³²² En la música de salón es muy importante la elección del repertorio que se va a interpretar, para lo que se tendrá en cuenta la acústica del local. Asimismo, en los conciertos privados, el cantante debe adquirir las siguientes habilidades sociales o normas de conducta:

Siempre que cantéis papel en mano, si hay orquesta, o junto al acompañante al piano solamente, no hagáis con el cuerpo ni con la fisonomía movimiento alguno que pueda ser chocante; y caso de gesticular, que sea muy débilmente y sin hacer muecas que puedan alterar en lo más mínimo el juego natural de vuestro semblante. Si vuestra voz es muy fuerte, no usadla en toda su intensidad sino muy rara vez, y esta momentáneamente. No os dirijáis a la persona con quien cantáis dúo o pieza a solo, particularmente si vuestra pareja es señora (se exceptúa un paso de unión difícil como fermatas y otros semejantes). No dirijáis nunca cantando, acento ni palabra alguna de las que contiene el trozo que ejecutáis, a persona determinada de las presentes. Concluido un dúo, alabad, con talento, a vuestro compañero los toques que haya dado en él con más acierto o menos malos [...]. Evitad ese aire de pedante seguridad y satisfacción que suelen manifestar algunos cantantes cuando miden sus armas artísticas con pigmeos en la profesión.³²³

En el canto de salón, el artista debe de tener en cuenta todos los detalles, así como saber desplegar sus habilidades sociales. En el supuesto de que el cantante advierta que otros intérpretes llevan la misma pieza vocal, Antonio Cordero recomienda que lo oculte con discreción y "si no es posible porque los de la casa lo sabían de antemano, ceded al otro la pieza en cuestión, y cantad otra, o no toméis parte [...]. En el caso que os rogasen con instancias repetidas que seáis vosotros quien cante y no el otro, ceded como complacencia hacia los demás".³²⁴

Si la pieza que se va a interpretar es un dúo y uno de los dos cantantes tiene más recursos vocales, Cordero le recomienda que los economice y evite destacar. Si por el contrario, "vuestro compañero tiene más voz que vosotros y abusa de ella por lucir su

³²² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 203.

³²³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 204.

³²⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 204.

superioridad, ved de pronunciar y cantar mejor que él y el lauro será vuestro. Si ni aún en buen canto le igualáis, evitad con fina manera volver a cantar con él”.³²⁵

En la propia experiencia de Antonio Cordero como cantante, se encontraba el origen de estos consejos sobre el comportamiento del artista lírico en el canto de sociedad o salón, que cerraban la cuarta parte de *Escuela completa de canto*. Hasta aquí llegaba en realidad el tratado de canto de Cordero, que ha sido considerada sin duda una obra de referencia en la enseñanza de la técnica vocal e interpretativa del cantante lírico. Sin embargo, el autor decidió finalizar su *Escuela completa de canto* con un Apéndice dedicado a la mímica como medio de interpretación en la escena lírica.

Apéndice. De la Mímica y la interpretación en el canto. Consejos de higiene.

A mediados del siglo XIX, el empleo de la mímica como método complementario en la enseñanza del canto resultaba novedoso en España. Por esta razón, Antonio Cordero optó por concluir su *Escuela completa de canto* con un Apéndice titulado “De la mímica con aplicación al canto”, pues según sus palabras

creo que nada se ha escrito hasta ahora respecto [este tema]. He buscado en España y fuera de ella una obra que tratase esta materia o diese algunos preceptos escolásticos, sobre lo que debe hacer un principiante para estar bien en escena al cantar en teatro, y no he podido hallarla ni he oído hablar de ninguna.³²⁶

En realidad, la verdadera intención de Antonio Cordero era escribir un tratado de mímica para uso del cantante lírico, razón por la que llegó a anunciar que más adelante daría a la prensa “un tratadito *ad hoc*, si es que el público inteligente cree que este primer ensayo no es del todo inútil ni enteramente despreciable”.³²⁷ El autor reconocía estar asesorado y dirigido por su maestro Juan Jiménez, profesor de mímica aplicada al canto escénico y con quien el 28 de abril de 1866 abriría una escuela privada de canto en Madrid, con el nombre de Escuela Lírico Dramática. Como el propio Antonio Cordero afirmaba “el único profesor de que tengo noticia y que yo creo en

³²⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 204.

³²⁶ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 205.

³²⁷ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 207.

conciencia que puede enseñar con el debido aplomo y acierto la mímica con destino a la ópera, es mi maestro don Juan Jiménez”.³²⁸

Durante su formación con Jiménez y por medio de un estudio práctico y extenso, Cordero adquirió amplios conocimientos sobre el empleo de la mímica en la música escénica. Convencido de la necesidad del control interpretativo por parte del cantante lírico, el autor quiso cerrar su *Escuela completa de canto* con una serie de “consejos que contribuirán a que los jóvenes artistas se presenten y estén en escena de un modo menos malo que aquel, en que acostumbramos a ver en tales casos, a la mayoría de ellos”.³²⁹ Dichos consejos eran fruto de las observaciones hechas, no sólo en las clases de su maestro Juan Jiménez, sino también del estudio cuidadoso de las actitudes interpretativas de los cantantes más famosos de su época.

Antonio Cordero comenzaba este Apéndice manifestando la importancia que tiene la mímica para el cantante lírico, básicamente, porque emplea en escena dos lenguajes: el articulado y el mudo. Para el autor, mímica es

el arte de hacer sensibles por imitación los gestos y las acciones de las personas cuando se hallan en situaciones dadas. Esta facultad de hablar sin emitir sonidos, no debe, al aplicarse al canto, ponerse en juego de una manera sola y absoluta, porque al cantar hacemos uso del primer elemento, que es la voz, y esta debe figurar con la palabra en primer término. La mímica en este caso es un auxiliar, una ayuda, un adorno que, a la par que embellece la palabra, la hace más insinuante, más hermosa, más creíble.³³⁰

Uniendo voz y mímica se obtendrá el verdadero cantante de teatro y si las separamos, estaremos ante un pantomímico y un cantante *di camera*. En resumen, en la música teatral es necesario decir y hacer al mismo tiempo. La mímica posee su ritmo, acentos y movimientos que se han de ir unido de manera natural a los gestos, posiciones y actitudes del cantante, que a su vez deben regirse por reglas fijas. Antonio Cordero deja clara la necesidad de que el cantante teatral perfeccione sus movimientos y gestos con el estudio, al igual que hace con la voz.

³²⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 205.

³²⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 205.

³³⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 206.

Este Apéndice sobre “la mímica con aplicación al canto” está integrado por diecinueve apartados que tratan con detalle diferentes aspectos básicos y necesarios sobre la posición del cuerpo e interpretación del cantante lírico en escena (véase Tabla IV.17).

Tabla IV.17. Cordero, *Escuela completa de canto* (1858), pp.208-:
Diecinueve aspectos sobre posición corporal e interpretación lírica en escena.

Aspectos corporales del cantante en escena.	Descripción.
De las piernas y los pies.	<p><u>Piernas</u>: debe poseer fuerza y seguridad (no muy unidas ni muy separadas).</p> <p><u>Pies</u>: evitar colocar las puntas de frente al público, pues deben estar inclinadas a los ángulos de la embocadura del escenario.</p> <p>Ejercicio propuesto: “dar unos cuantos pasos largos y mesurados, cuidando de que al sentar el pie no se golpee muy ruidosamente el pavimento” (p. 208). También recomienda al alumno que cuando se detenga en una escena siempre se mantenga en una buena posición, que represente ante el espectador una figura natural.</p>
De las manos y brazos.	<p><u>Manos</u>: deben adoptar una posición natural y flexible, para lo que se aconseja tomar como modelos las buenas pinturas y esculturas. Una postura recomendada es que estén arqueadas de forma natural, los dedos doblados con desigualdad y no muy estirados o tensos.</p> <p><u>Brazos</u>: se moverán con naturalidad y formando suaves curvas en sus movimientos, que siempre han de ser independientes a los del cuerpo. El autor recomienda a los principiantes que estudien especialmente el movimiento del brazo izquierdo y que al cruzar ambos brazos “cuídese de que el segundo que se coloca no pase su mano por delante del que se colocó primero, sino por debajo de éste: si se quiere variar, se puede dejar la mano de aquel sobre le codo de éste” (p.210).</p>
De la manera de andar en escena.	<p><u>Regla general</u> (dependiendo del carácter del personaje que represente): debe ser “más lenta, más marcada, con pasos más largos y más seguros de lo acostumbrado fuera del espectáculo” Debe aprovechar los ritornelos de la orquesta para andar, calculando en todo momento la distancia y los compases de espera, para llegar en el momento de empezar a cantar, pues “si tardáis hace mal efecto; y si tenéis que esperar también”, aunque entre los dos supuestos, es preferible llegar tarde. En el escenario no se debe caminar deprisa y si el papel exige correr, se tomará la carrera de forma gradual.</p> <p><u>Recurso interpretativo</u>: “las notas cuyo efecto haya de ser debido a la fuerza, y toda sílaba principal de una oración melódico-musical, se dirán por lo común ayudadas de un paso”, que deberá coincidir con el <i>attaco</i> de la nota. Si la nota tiene mayor duración, les recomienda emitirla en el fondo del escenario y mientras avanza hacia el proscenio, han de sostenerla y crecerla.</p> <p>Para los cantantes de zarzuela “os bastará al declamar, hacer un poco mejorados los mismos movimientos que usa generalmente la buena sociedad en iguales circunstancias en el trato familiar”.</p>

<p>De la manera de andar en escena.</p>	<p>Durante los interludios instrumentales o entre la primera y segunda <i>cabaletta</i>, la mayoría de los artistas líricos acostumbran a pasear la escena, aunque los buenos cantantes suelen dar dos o tres pasos y después pararse un momento en actitud de reflexionar u observar algo. Esto, sin embargo, no debe practicar cuando se retira el actor, que debe transcurrir sin interrupciones (pp.210-211).</p>
<p>De las posiciones.</p>	<p>Adquirir una buena posición corporal: tomar como modelo las estatuas y pinturas de calidad y copiarlas ante un espejo. También se puede imitar las posiciones que adoptan los cantantes profesionales en los teatros.</p>
<p>De la fisonomía.</p>	<p>Su estudio permite al actor expresar prácticamente todo, pues “con el buen uso de las facciones está todo hecho. La cara es, por decirlo así, la esfera donde se marca y observa el público las sensaciones interiores del buen actor”.</p> <p>Metodología: Estudio de los ojos y de otras facciones colocándolas en cuantas posiciones se ocurran. Evitar que los gestos sean ridículos o feos. Las facciones deben tener propiedad sin exageración, dignidad, naturalidad (p.213).</p>
<p>De las salidas.</p>	<p><u>Modo de presentarse o salir a escena:</u> distingue el buen actor del mediano y del malo. Su fisonomía, apostura, modo de andar, juego de brazos y naturalidad en el modo de llevar la cabeza.</p> <p><u>Norma general</u> o cinco recomendaciones en sus salidas a escena:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Siempre se realizarán como si no hubiera público. 2) Si hay una persona de respeto a quien saludar, se debe hacer con elegancia y dignidad. 3) Al salir por el fondo del escenario, conviene que la cabeza esté ligeramente girada hacia uno de los lados o bastidores, antes que hacia el frente. 4) Al entrar por bastidores, se prefiere hacerlo por una de las cajas intermedias en lugar de por la primera o la última. 5) Si se sale a escena con capa, sombrero u otra prenda que se deba quitar, “lo haréis con soltura, naturalidad, y sin que al efectuarlo pase la prenda por delante de vuestro cuerpo ni al depositarla tampoco. Si no hubiera donde colocarla o no debéis hacerlo, la tiraréis al suelo” (pp.213-214).
<p>Observaciones generales.</p>	<p>Cordero da dieciocho instrucciones sobre cómo actuar en escena, que resume en cuatro indicaciones básicas: “1ª Lo primero que el cantante lírico debe enseñar y demostrar al público, es que piensa y siente; 2ª hacer el gesto que simboliza aquel pensamiento; 3ª cantarlo con el acento propio de la sensación; y 4ª accionar (pp. 214-215).</p> <p>Destacan las siguientes observaciones:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Toda actitud y posición debe ir autorizada por la demostración anterior de lo que se va a hacer. - El cantante no debe colocar su figura completamente frente al público, sino un poco sesgada o ligeramente inclinada hacia los palcos de proscenio, excepto en la última nota de fuerza con la que suele finalizar una <i>cabaletta</i>, en la que sí debe situarse frente al patio de butacas, permitiendo así una mayor proyección de la voz.

<p style="text-align: center;">Observaciones generales.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Es costumbre comenzar los andantes, <i>cabalette</i> y demás piezas solísticas de dificultad en el lado derecho del proscenio y si después le sigue otra pieza, el cantante se trasladará durante el <i>pasacalle</i> al lado opuesto.³³¹ Lo mismo se suele realizar en los dúos de amor. - Con el fin de emocionar y deleitar al público, los grandes cantantes suelen “dirigir la vista, palabras y movimientos a la parte de público que ocupa las primeras filas de butacas, con el objeto de magnetizarlos” (p.215). Este recurso se debe emplear al principio y fin de las <i>cabalette</i> y piezas a solo. - Cuando se ejecute un pasaje brillante en piezas concertantes, el artista se colocará frente al público, aunque deje de dirigir la vista al personaje con el que se está dialogando. - En los pasajes de dificultad, el cantante debe adoptar una posición cómoda y correcta, que se mantendrá durante toda la pieza; a esto se le da el nombre de “cuidar la voz”. - En las escenas de amor, los cantantes evitarán abusar del recurso de tomar la mano a las <i>prime donne</i> y tratarán de abrazarlas con naturalidad. - El cantante debe procurar no mirar al suelo al caminar frente al público. - Cuando el cantante se dirija en escena a otro personaje, es conveniente guardar cierta distancia con él (“una vara”). - Uno de los retos del artista es “dar el verdadero carácter, sin pecar en exceso ni en defecto, al personaje que se retrata, y aún lo es más el saberlo sostener desde el principio al fin de la ópera”. En este sentido, para Cordero un referente fue Isidoro Máiquez (1768-1820), uno de los grandes actores del teatro español.
<p style="text-align: center;">Del modo de sentarse.</p>	<p><u>Regla general:</u> cuidar que el descenso del cuerpo, hasta tocar las nalgas al asiento, sea debido a que se plieguen las piernas y no a doblar la cintura. Al sentaros, ocupad solamente la tercera parte del asiento o la mitad. No conviene respaldarse. Las piernas se deben poner de manera que al levantaros queden en una posición vistosa y no forzada. Los brazos pueden colocarse en muchas posiciones y sus movimientos, deben ser más suaves y pequeños que cuando está de pie (pp.217-218).</p>
<p style="text-align: center;">Del modo de hincarse de rodillas.</p>	<p><u>Regla general:</u> doblar gradualmente la pierna que se vaya a postrar, “mientras cuyo movimiento irá al pie casi al aire: la otra, que es la que sostiene y hace descender el cuerpo, se doblará hasta que la primera toque naturalmente con la rodilla al pavimento”. En teatro casi nunca se postran las dos piernas (p.218).</p>

³³¹ Según Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 215: en su época con el término *Pasacalle* se hacía referencia al: “tránsito preparado por la orquesta, y a veces a las palabras dichas por un partiquino o por la misma parte principal para pasar con naturalidad de una *cabalette* a otra”.

<p>De las escenas en que se figura morir.</p>	<p><u>Norma general:</u> el suicidio es el tipo de muerte que más se representa en la ópera, especialmente con empleo de <u>veneno</u> o <u>puñal</u>. Por ejemplo, en este último caso, Antonio Cordero plantea tres supuestos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Si la muerte no es instantánea, el cantante debe procurar no herirse en el corazón, sino más abajo. 2) Al hundir el puñal en el pecho, el artista debe hacer un movimiento espasmódico, que represente la impresión sufrida. 3) En el momento de la muerte, el cuerpo debe caer con corrección y elegancia. <p>Muerte por la ingerencia de veneno: sus efectos “deben irse demostrando gradualmente, empezando según su fuerza, por un mal extraño, y terminando por una desorganización general, languidez, dolores o cosa parecida”, sin exageración (p.220).</p>
<p>De las retiradas.</p>	<p><u>Forma de retirarse o alejarse de la escena:</u> es muy importante, de ella depende una mejor o peor impresión en el espectador. La cabeza debe estar “flexible, natural, erguida, abatida, etc., según la impresión de que estéis poseídos, el motivo y el sitio a donde os dirigís. No miréis con fijeza al lugar a donde vais” (p.220). Al finalizar las romanzas, las retiradas son más comprometidas, pues habitualmente no vienen justificadas en la trama.</p> <p><u>Recurso propuesto:</u> después de concluir, haced un gesto, un ademán leve que indique que se os ha ocurrido algo o bien figurad que llega alguien de quien no deseáis ser visto o cosa semejante. Como la conclusión musical en las piezas de dicho género suele ser lánguida, los pasos, la manera de marchar al retirarse ha de ser natural, el andar varonil, jamás afeminado, a no ser que el personaje lo pida indispensablemente; las manos irán redondas, un poco más cerrada la derecha que la izquierda, los brazos sueltos dando un poco de más movimiento al derecho que al izquierdo, la cabeza dirigida al punto a donde vais, sin fijarla con empeño y, evitad un aire enfático y pedante (p.220).</p>
<p>De las escenas mudas.</p>	<p>Escenas basadas en la mímica: demuestran la calidad del actor.</p>
<p>De la actriz lírica.</p>	<p>Partir del hecho de que la artista lírica se rige por los mismos principios interpretativos que el hombre. La “única diferencia que debe haber es, que ha de resaltar en todo la modestia, la finura, la delicadez femenina” (p.221)</p>
<p>Del mejor modo de saludar y dar las gracias.</p>	<p><u>Cómo:</u> Se hará con naturalidad y elegancia, sin afectación, con cierta modestia y humildad.</p> <p><u>Cuándo:</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Si al finalizar la ópera o zarzuela, el cantante recibe los aplausos mientras se retira del escenario, no debe interrumpir su marcha ni volverse, pero si continúan aplaudiendo al llegar a bastidores, el artista debe salir de nuevo a saludar. 2) Cuando los cantantes sean aplaudidos durante la representación, por ejemplo al concluir un aria o romanza, no deben saludar ni realizar ningún gesto de agradecimiento, evitando de ese modo romper la caracterización del personaje.

<p>Del uso de las armas en escena.</p>	<p>Es muy importante que los cantantes sepan “manejar con destreza, o sea, tirar toda clase de armas, si no con perfección, al menos para, siendo blancas, desenvainarlas y envainarlas sin torpeza, ponerse en guardia y marcar bien algunos golpes a ataques de buen efecto visual (p.222).</p>
<p>Últimas observaciones acerca de la mímica.</p>	<p>Antonio Cordero da siete indicaciones sobre interpretación que el cantante debe tener en cuenta:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) No efectuar un movimiento inadecuado. 2) Los defectos son mas evidentes cuanto menos se producen. 3) El cantante debe considerar su “camarín” (camerino) en el teatro como un pequeño escenario en el que prepararse, es una sala de meditación. 4) Ha de ser capaz de sostener la ilusión y el interés del público durante toda la obra. 5) En las escenas en las que el actor tenga que escribir o leer una carta, debe tardar el mismo tiempo que tardaría en hacerlo en la realidad. 6) Ante las críticas perversas y malintencionadas, les aconseja que aumenten intencionadamente su mérito real. 7) Es importante recordar que el verdadero trabajo comienza una vez concluida la representación, momento en el que el cantante debe reflexionar y pensar en la manera de corregir sus posibles defectos vocales e interpretativos.
<p>Breves nociones acerca del modo de pintarse para aparecer en escena con la fisonomía en carácter.</p>	<p><u>Caracterización de los rostros</u> para representar determinados personajes: no es algo accesorio en la formación del futuro cantante. A mediados del siglo XIX existían cuatro curiosas técnicas básicas de maquillaje que constituían el proceso completo de caracterización de los personajes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Se unta la cara y cuello con <i>colcren</i> o pomada blanca: se deja tres o cuatro minutos y se retira con una toalla seca. Después se pasa una borla impregnada en polvos blancos: se dejan estos el mismo tiempo y se quitan suavemente con una toalla seca y fina. Se pasa segunda vez la borla, cuidando de no ponerse muchos polvos y pasado el tiempo dicho se extienden con un paño muy fino, a fin de que queden repartidos con igualdad y parezca la tez tersa y blanca. 2) Tómese un poco de polvo o pasta de color fuerte rosa, con una bolita de algodón en rama, y se da con ella un toque en cada pómulo o sea hueso de cada mejilla. 3) Mójese un pincel fino en tinta de China y con cuidado hágase una línea sobre las pestañas superiores lo más delgada y lo más próxima al vello. Hágase otra en el párpado inferior menos gruesa y clara. 4) Póngase en los labios un poco de color rosa el que se extiende con un paño, hasta que queden aquellos un poco más sonrosados de lo que naturalmente están. <p>Cordero reprocha a los cantantes de ópera y zarzuela que eviten desfigurarse la cara, a pesar de que el papel así lo exija. Los que con más frecuencia incurrían en esto “son los tenores, que se disculpan diciendo que hacen siempre de galán” (pp. 224-225.).</p>

<p style="text-align: center;">De la higiene.</p>	<p>Cuidados alimenticios y vocales que deben observar los cantantes. Aquellos artistas que tengan que cantar y estén constipados, el autor brinda la siguiente <u>receta</u> o “específico”:</p> <p style="padding-left: 40px;">en cuartillo y medio de horchata de almendras echad una onza de goma en polvo, media onza de aceite de almendras dulces, onza y media de jarabe del que los italianos llaman <i>di licherizia</i> y nosotros de regaliz, palo dulce u orozuz, y dos yemas de huevo. Todo esto se agita en una botella y en los descansos o intermedios tomadlo a buches, que está muy indicado (p.228).</p>
<p style="text-align: center;">De los auxiliares para tener buena voz.</p>	<p>La alimentación y el proceso digestivo influye enormemente en la calidad y emisión de la voz. Ante esto, “cada uno toma lo que mejor le cuadra: por consiguiente no hay más que hacer antes unas cuantas pruebas y elegir lo mejor” (p.228).</p>

En conclusión, lograr adoptar una buena posición corporal e interpretativa en la escena es muy importante en la educación vocal del cantante, pues de ella dependerá en gran medida la emisión correcta de la voz.

Con este último apartado Antonio Cordero ponía fin a su *Escuela completa de canto*, no sin antes realizar esta “advertencia interesante”: “en la tercera y cuarta parte de la presente obra pensé poner una serie de piezas originales, cuya dificultad fuese de una en otra delicadamente graduada, y con letra española”; sin embargo, “el no tener versos que me satisficiesen para llenar mi objeto, y el temor de que resultase la escuela muy larga me hicieron desistir de esta idea, que sin duda era la mejor; tratándose de conducir a los discípulos como por la mano desde el recitado simple hasta la pieza más difícil”.³³² Ante dichos inconvenientes y una vez perdida la esperanza de continuar con su plan inicial, Antonio Cordero decidió “tomar piezas de todos géneros y dar una colección completa así de las óperas como de las de zarzuelas, de las del género religioso y de camera o sociedad”.³³³ El autor anunciaba en *Escuela completa de canto*, la próxima publicación de un volumen independiente con piezas vocales con texto en italiano y español, que constituirían un repertorio para poner en práctica los consejos técnicos expuestos por el autor en su tratado teórico:

³³² Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 228.

³³³ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 228.

A fin de no dar demasiado volumen a la *Escuela*, y deseando que los discípulos aprendan e interpreten el canto según los preceptos establecidos en ella, se publicarán aparte dichas piezas; las que siempre que sea posible llevarán letra italiana y española. Además anotaré en ellas todos los accidentes, palabras y demás que puedan dar a conocer al principiante los matices y cuanto sea necesario para la mejor ejecución de las mismas. Estas piezas que formarán un elegante tomo, se hallan de venta a un precio sumamente arreglado en los puntos de suscripción.³³⁴

El autor tenía especial interés en que varias de las piezas vocales que integraran este volumen práctico fueran del afamado compositor Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), cuyas obras gozaban de gran popularidad y se caracterizaban por su elevada técnica vocal. El 24 de abril de 1858, Cordero envió una carta a Barbieri en la que le solicitaba permiso para incorporar en dicho volumen algunas de sus romanzas de zarzuela más representativas.³³⁵

24 de abril de [1858].

Muy Sr. mío y amigo:

Supongo que habrá Vd. recibido las dos primeras entregas de mi escuela de canto. Si en algún rato perdido ha ojeado Vd. sus páginas, habrá observado que en la introducción ofrezco dar como complemento de la obra y en un tomo aparte una serie ordenada de piezas escogidas en las óperas mejores. Como dicha obra la he escrito para los españoles, me ha parecido conveniente, y aún necesario, dar al mismo tiempo piezas escritas en español y en música que sea debida a compositores también españoles. Para hacerlo bien necesito valerme de los hombres que descuellan en este género lírico-español; Vd. es, sin contradicción, el mejor públicamente y en tales casos no dudo aventurar mi insignificante opinión sin pensarlo antes, el que más tino tiene para pintar el verdadero tipo de la zarzuela y el que está dotado de más *espírito*, llámese genio, para dar a sus

³³⁴ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 9.

³³⁵ En Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.006³⁻¹⁵], pp. 521-522, aparece como fechas de la correspondencia entre Antonio Cordero y Francisco Asenjo Barbieri los días 24 de abril y 1 de junio de 1898. Considero que debe haber un error en la transcripción de dicha fecha pues en ese año tanto Cordero como Barbieri ya habían fallecido, el primero en 1882 y el segundo en 1894. Por tanto, y teniendo en cuenta que en el contenido de las cartas se hace mención a la reciente publicación del método de Cordero *Escuela completa de canto*, la verdadera fecha de dichos documentos epistolares sería el año 1858, año de publicación del citado tratado.

producciones, prescindiendo de otras bellezas, lo que se les echa a los huevos... *de gallina*.

Lo dicho no debo ni quiero hacerlo sin tener la competente autorización de Vd., sin que se digne concederme este favor.

He aquí, querido amigo, el objeto que tiene la presente; Vd. dirá si puedo o no hacer uso de algunas de sus piezas de zarzuelas en dicho fin, sirviéndose contestarme afirmativamente o negativamente lo antes posible, y al hacerlo se dignará poner el sobre a esta su casa, calle de la Cava de San Miguel N.º 9 entresuelo, 3º dcha.

Antonio Cordero.³³⁶

En una nueva carta con fecha 1 de junio de 1858, Antonio Cordero pretendía concretar con Barbieri el título definitivo de las piezas que integrarían el volumen de repertorio musical, complementario a su *Escuela completa de canto*. Las tres obras seleccionadas pertenecían a las siguientes zarzuelas: *Los diamantes de la corona*, *El marqués de Caravaca* y *El diablo en el poder*.

Muy Sr. mío y amigo:

Según quedamos en nuestra entrevista, he pensado el menor número de piezas de las composiciones lírico-españolas de Vd. que se precisa usar en mi *escuela de canto* y, si Vd. puede disponer de ellas, serán: la cavatina de tenor de *Los diamantes*; la canción de barítono del *Marqués de Caravaca* y la romanza de bajo del *Diablo en el poder*. Si no quisiera Vd. o no pudiera disponer de estas tres piezas, sírvase indicarme entre las suyas otras de que pueda hacer yo uso, que a Vd. no se le siga perjuicio alguno y que puedan cumplir poco más o menos los objetos que las antes dichas. Caso de negarse a todo por compromisos anteriores, planes para lo sucesivo, o cualquiera otro motivo, dígamele Vd. con franqueza, que no por eso dejamos, si Vd. quiere, de ser amigos.

Antonio Cordero.³³⁷

La realidad fue bien distinta y el volumen de repertorio que debía acompañar a *Escuela completa de canto* no salió nunca al mercado. Las razones no quedaron muy claras, además Cordero declaró con prudencia que todo había ocurrido “por razones extrañas a mi voluntad y que no es del caso de manifestarlas aquí”; a lo que, por último, añadió:

³³⁶ Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.006³⁻¹⁵], pp. 521-522.

³³⁷ Barbieri, *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, [MSS. 14.006³⁻¹⁵], p. 522.

He tenido presente al decidirme a no dar las piezas ofrecidas como complemento, que el interés de su publicación hecha por mi no tiene si se quiere ninguna importancia, porque casi todas están publicadas ya, y no creo que haya maestro alguno que desconozca la progresiva importancia de una porción de piezas dadas y que fácilmente las podrá calificar. [...] Por tanto me he ceñido a decir después cuando deben practicarse las piezas de cada género dejando la elección y práctica de estas por el discípulo, al criterio del maestro. He aquí los motivos principales de no dar como complemento el tomo suelto que ofrecí. Antes que darlo mal graduado e incompleto he preferido suprimirlo.³³⁸

A pesar de estos inconvenientes, *Escuela completa de canto* era una obra de grandes dimensiones que respondía tanto a las demandas de cantantes profesionales y aficionados, como a las de los maestros. Con este tratado, Antonio Cordero veía cumplidas su objetivo principal, que era la formación integral del futuro cantante o actor lírico:

No me resta que decir, sino que el fin que me he propuesto es, que aquel que estudie debidamente mi *Escuela*, bajo la dirección de un maestro, que consulte con buen deseo lo que en ella se dice, sea al terminarla, cantante y actor lírico, y pueda sin temor presentarse en cualquier parte a ejercer la carrera de tal; y tengo una persuasión íntima que en este caso, el discípulo hará con conciencia, según su mayor o menor alcance, todo cuanto se le ha enseñado, y que cumplirá con su deber, sin dar motivo alguno de desagrado al público inteligente.³³⁹

Escuela completa de canto es una obra cumbre en la enseñanza del canto en España y en su Prólogo el propio autor asegura que esta no iba a ser su única obra sobre el tema, para lo que, afirma: “estudiaré más y más en adelante, y por lo menos servirá este trabajo para que las infinitas plumas que hay mejores que la mía, edifiquen un monumento, del que acaso en algunas materias podré tener el placer de haber colocado la primera piedra”.³⁴⁰ Frente a la gran influencia italiana en la enseñanza del canto, Antonio Cordero presentaba una obra en la que la defensa de una escuela vocal española era una constante y así queda demostrado al ser el único método de canto del siglo XIX

³³⁸ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 228.

³³⁹ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 9.

³⁴⁰ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 7.

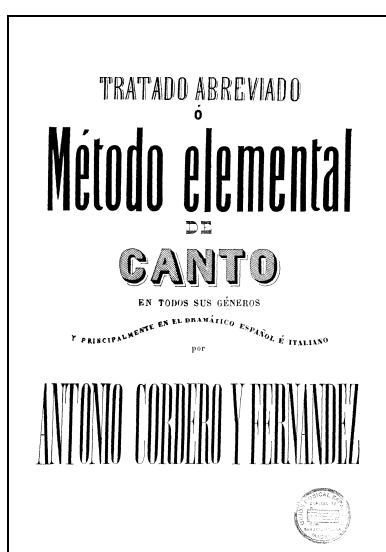
que incluía un apartado dedicado al cantante de zarzuela. Además, detalles como el empleo de términos españoles como creciendo, disminuyendo, retrasando, a tiempo, largo o penoso, en lugar de los tradicionales italianos *crescendo*, *diminuendo*, *rallentando*, *ritardando*, *a tempo*, *lunga* o *stentato*, para referirse a los matices y colorido en la música, corroboran ese carácter nacionalista.

La creciente popularidad de Antonio Cordero como tratadista y maestro de canto motivó la publicación en 1872 de una edición reducida y, por tanto, más económica de *Escuela completa de canto*, que se comercializó con el título de *Tratado abreviado o Método elemental de canto*, así como de varios artículos sobre el canto en la prensa especializada.

6.2. *Tratado abreviado o Método elemental de canto* (1872) de Antonio Cordero

El enorme éxito obtenido con su *Escuela Completa de Canto* hizo que, años más tarde, Antonio Cordero se plantease la publicación de un nuevo tratado de menor formato y, por tanto más económico y asequible para un mayor número de lectores. El 7 de diciembre de 1872, Antonio Cordero finalizaba su *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (véase Figura IIV.35).

Figura IV.35. Portada de *Tratado abreviado o Método elemental de canto* (1872) de Antonio Cordero.



Cordero había dedicado este tratado a su maestro de canto José María Reart, en agradecimiento por sus años de enseñanza:

A la dulcísima cuanto aflictiva memoria del Sr. D. José María de Reart y de Copons, Barón de Salamó, Señor de Aiguaviva, Carlano de Montiel, Oficial de la antigua Guardia Jalona, Coronel retirado de infantería; virtuoso, benéfico y paternal maestro y ejida (por amor al arte) de los españoles pobres, aspirantes a ejercer la carrera de cantante etc. etc. Su discípulo el autor Antonio Cordero y Fernández.

Como el propio autor explicaba en la Introducción, esta obra era en realidad la segunda edición económica de su anterior tratado *Escuela Completa de Canto*, publicado en 1858. El principal motivo que llevó a Antonio Cordero a escribirla fue “amalgamar la utilidad, economía y brevedad. Me deciden a publicarla las instancias de los amantes del arte, que la han visto manuscrita, por que afirman ser provechosa a todos y es muy poco costosa su adquisición”.³⁴¹ Con *Tratado abreviado*, Cordero no pretendía reemplazar su primera obra, por esta razón recomendaba a los estudiantes de canto que tomasen como base su *Escuela Completa de Canto*, pues les aportaría “conocimientos sólidos y abundantes medios, así materiales como referentes a la inteligencia y al sentimiento”.³⁴² Lo cierto es que esta nueva publicación se había ideado como un complemento a su anterior obra, aunque no por ello dejó de incluir en ella los principios técnicos básicos de su método de enseñanza vocal, que ya había desarrollado ampliamente en *Escuela Completa de Canto*. Además, *Tratado abreviado* incorporaba los “adelantos que posteriormente se han hecho en este interesantísimo ramo del arte”.³⁴³

Simplemente mirando el número de páginas que tienen ambos tratados ya se puede apreciar entre ellos una diferencia sustancial; así, mientras que *Escuela Completa de Canto* tiene 228 páginas, *Tratado abreviado* se queda reducido a 96, es decir, menos de la mitad. A pesar de esto, esta segunda obra de Cordero contenía las principales nociones a tener en cuenta en el aprendizaje del canto y además incluía como novedad

³⁴¹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 2.

³⁴² Cordero, *Tratado abreviado*, p. 2.

³⁴³ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 2.

respecto a la primera una amplia sección práctica con ejemplos de “Frasas melódicas entresacadas de óperas”.³⁴⁴

Desde el punto de vista estructural, existen diferencias entre las dos obras (véase Tabla IV.18).

Tabla IV.18. Cuadro comparativo: Organización de *Escuela Completa de canto* (1858) y *Tratado abreviado* (1872) de Antonio Cordero.

<i>Escuela Completa de Canto</i> (1858)	<i>Tratado abreviado</i> (1872)
Prólogo. Introducción y Plan de la obra. <u>Primera Parte.</u> Del Maestro. <u>Segunda Parte.</u> Parte material del arte. <u>Tercera Parte.</u> Parte artística o moral. <u>Cuarta Parte.</u> De la parte intelectual: buen gusto. <u>Apéndice.</u> De la Mímica y la interpretación en el canto.	Introducción. <u>Primera Parte.</u> Mecanismo de la voz. <u>Segunda Parte.</u> De lo que corresponde a la inteligencia. <u>Tercera Parte.</u> De la parte moral o la expresión en el canto. Observaciones finales.

Las diferencias entre ambos tratados no son únicamente de tipo estructural, sino también conceptual. Por ejemplo, la última mitad de *Tratado abreviado* está integrada por fragmentos de recitados y arias escogidas de las óperas más representativas de mediados del siglo XIX. Éstos se corresponden con los distintos géneros que existen en el canto desde el punto de vista expresivo y que Antonio Cordero clasifica en cinco categorías: el de gracia o alegría, el amoroso, el de ira, el apasionado, y el malicioso o traidor. Por el contrario y como ya se comentó antes, en *Escuela Completa de Canto* no aparecen apenas fragmentos o piezas de ópera porque el autor tenía proyectado publicar aparte un volumen con repertorio para las clases de canto, aunque finalmente no se realizó

Otra diferencia importante entre las dos obras de Cordero es que a pesar de que ambas compartían como subtítulo la frase “en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano”, sólo en la cuarta Parte de *Escuela Completa de Canto*, el autor dedica un apartado al cantante de zarzuela e inserta varias alusiones a lo largo del método a la interpretación de dicho género. Sin embargo, *Tratado abreviado* apenas incluye referencias a la forma de cantar zarzuela, y únicamente menciona la idea de sustituir los ejemplos de fragmentos de óperas por otros de zarzuela cuando se consolide la tan “ansiada ópera nacional”.

³⁴⁴ Cordero, *Tratado abreviado*, pp. 59-91.

El siguiente cuadro presenta la estructura seguida por Cordero en esta tratado, así como un resumen de sus contenidos técnicos:

Introducción: Cuatro epígrafes sobre temas generales del canto (fisiología del órgano vocal, respiración, clasificación de las voces y su extensión).
Primera parte: Mecanismo de la voz y principales aspectos de la técnica y la educación de las voces: emisión y vicios vocales, apoyo de la voz, respiración, unión de los registros y timbres, articulación, ejercicios de ligado, agilidad, notas filadas, *portamento*, notas de adorno y escalas cromáticas.
Segunda parte: “lo que corresponde a la inteligencia”, prosodia, fraseo y recitado.
Tercera parte: expresión, buen gusto, géneros y fragmentos melódicos de diversas óperas.

Sección introductoria de *Tratado abreviado*.

El primer aspecto que Antonio Cordero analiza es la edad recomendada para el estudio del canto, que fija entre los 18 y 25 años, indistintamente para hombres y mujeres, mientras que en *Escuela Completa de Canto* la establecía en 15 años para la mujer y 17 para el hombre, es decir, mucho antes. El simple hecho de atrasar la edad idónea para comenzar el aprendizaje de la técnica vocal, ya demuestra un toque de modernidad en esta nueva obra. Respecto a las cualidades físicas que el estudiante de canto debe tener, Cordero en su *Escuela* especificaba que “un pecho robusto y fuerte; garganta con las mismas cualidades, oído musical delicado, y estará en el primer tercio de la vida” y para los que se quieran dedicar al teatro, es preciso que tengan “una figura por lo menos mediana”.³⁴⁵ A estas cualidades, en *Tratado abreviado*, el autor añade “poseer una voz afinada, agradable, sonora y extensa, solfear bien y tener buena talla y formas proporcionales, o por lo menos una presencia simpática, que haga explotables, en el teatro, los efectos prodigiosos”.³⁴⁶ Una voz afinada desde el punto de vista fisiológico es “el producto de la perfección anatómico-fisiológica del órgano respiratorio y del auditivo, dulcemente incitados por la voluntad”.³⁴⁷

³⁴⁵ Cordero, *Escuela completa de canto*, p. 33.

³⁴⁶ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 3.

³⁴⁷ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 4.

Sobre los tipos vocales o “cuerdas en las voces”, por regla general se clasifican según su tesitura natural, aunque también puede depender de las dimensiones de los órganos de fonación: “hay, pues, tantas cuerdas en las voces como magnitudes en los órganos que las producen”.³⁴⁸ Su extensión estará determinada por la elasticidad de dichos órganos. Cordero diferencia cuatro cuerdas básicas o “tipos originales”, que considera modelos vocales proporcionados por la naturaleza: bajo, tenor, contralto y tiple, que al educarse convenientemente pueden generar otros tipos vocales más definidos. En *Tratado abreviado*, Cordero presenta dieciséis tipos vocales (siete femeninas y nueve masculinas) frente a los once (cuatro femeninas y siete masculinas) que distinguía en su *Escuela* (véase Tabla IV.19).

Tabla IV.19. Cuadro comparativo: tipos vocales en *Escuela completa de canto* (1858) y *Tratado abreviado* (1872) de Antonio Cordero.


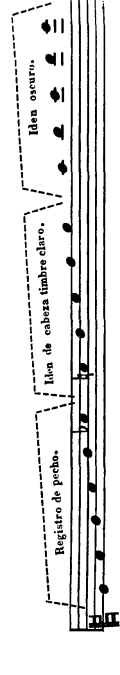
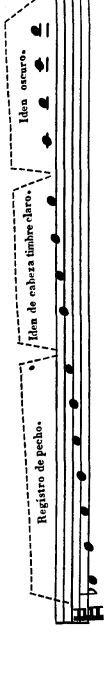
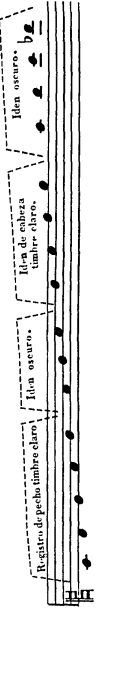
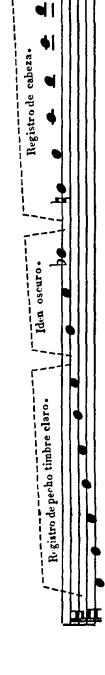
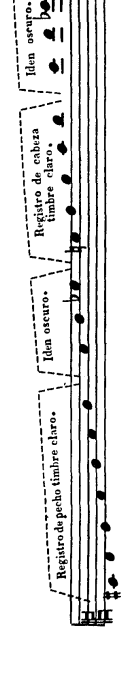
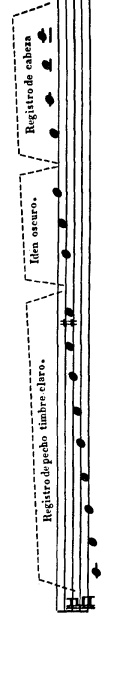
<i>Escuela Completa de Canto</i> (1858)	<i>Tratado abreviado</i> (1872)	
Tiple o <i>soprano</i> agudo (<i>sfogato</i>)	Tiple aguda	Varítono [sic] al agudo
Medio tiple o <i>merzo</i> [sic] <i>soprano</i> agudo	Tiple tipo	Varítono [sic] al grave
<i>Merzo soprano</i> [sic] o medio tiple neto	Tiple mixta al agudo	Bajo agudo
Contralto [voz femenina]	Tiple mixta al grave	Bajo tipo
Contralto [voz masculina]	Contralto aguda	Bajo grave
Tenor agudo (medio carácter o de gracia)	Contralto media o	
Tenor de fuerza	céntrica	
Tenor serio	Contralto tipo	
Barítono	Tenor agudo	
Bajo cantante	Tenor extenso o de fuerza	
Bajo profundo	Tenor tipo	
	Tenor grave	

De este cuadro, se deduce que Cordero parte de las cuatro voces tipo (tiple, contralto, tenor y bajo), a las que atribuye una tesitura media, excepto a la de contralto que equivale a una voz grave. De cada una de ellas y basándose en su extensión más aguda o grave distingue dos nuevas voces; además, añade a la voz de tenor otro tipo con la calificación de “extenso o de fuerza”. Finalmente, incluye la voz de barítono agudo y grave y prescinde de la nomenclatura de *mezzo soprano*, que sí había empleado en *Escuela Completa de Canto*, y la sustituye por la de tiple mixta al agudo y al grave.

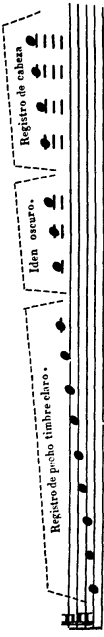
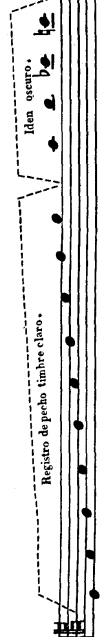

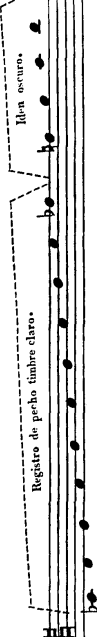
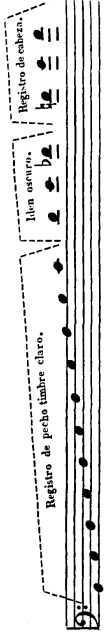
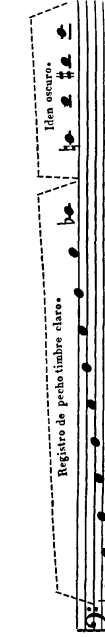
Dependiendo de dónde están situados sus registros de pecho y cabeza, así como sus timbres claro u oscuro, el autor presenta la extensión de cada una de los dieciséis tipos vocales que distingue en su *Tratado abreviado* (véase Tabla IV.20).



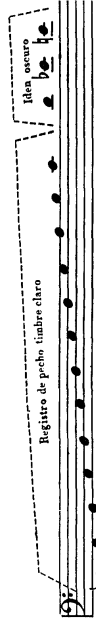
³⁴⁸ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 4.

Tabla IV.20. Cordero, *Tratado abreviado* (1872), pp. 5-8: “Cuadro de la extensión de las voces, en general, después de educarlas”³⁴⁹

Tipo vocal	Género adecuado y características sonoras	Extensión vocal
Tiple aguda (<i>sfogato</i>)	Esta voz se presta al género de agilidad y al de gracia, por ser fácil de manejar a causa de su poco volumen.	
Tiple tipo	Esta voz se suele prestar al género de fuerza por su intensidad; pero algunas son poco flexibles.	
Tiple mixta al agudo	Esta voz se presta al género declamado; suele tener el centro débil y ser poco ágil.	
Tiple mixta al grave	Esta clase de voz se distingue de la de Contralto aguda en la calidad de los sonidos céntricos principalmente, que son en aquella un tanto blancos y débiles. Se presta al género heroico.	
Contralto aguda	Esta clase de voz se presta al género florido, sin dejar de ser varonil en toda su extensión.	
Contralto media o céntrica	Esta voz es la más frecuente en esta cuerda y sus sonidos son poderosos y brillantes, prestándose al género de fuerza.	
Contralto tipo	Esta es la verdadera voz de Contralto, que ha sustituido a los antiguos castrados y que se distingue por su varonilidad, intensidad y volumen.	

³⁴⁹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 5: “Reconozco por educadas a las voces bien emitidas que, superan fácilmente las exigencias del arte”.

Tipo vocal	Género adecuado y características sonoras	Extensión vocal
Tenor agudo	Esta clase de voces, que escasean bastante, son las usadas en los Templos católicos como Contraltos; pero en realidad son tenores. Suelen ser ágiles y propias para el género <i>di fioriture</i> o <i>grazzia</i> .	
Tenor extenso o de fuerza	Esta voz suele carecer de registro de cabeza; pero su extensión es buena y sus sonidos mucho más fuertes, sonoros y varoniles que los del tenor agudo.	
Tenor tipo	Esta es la verdadera voz de tenor, modelo en su cuerda, y la que mejor amalgama, la buena calidad, igualdad y belleza de los sonidos. Se presta así al género dramático como al de fuerza.	
Tenor grave	Este es el tenor llamado impropriamente serio, en lo antiguo bajete. Se presta en extremo al género declamado y es voz ágil y propia para expresar las pasiones intensas. Estas voces son hoy tratadas como barítonos.	
Barítono al agudo	Esta voz es atenorada, abunda más que la de verdadero barítono y se presta a hacer galanes de carácter, por su semejanza con el tenor grave, de que se origina. Suele ser ágil y vibrante en extremo.	
Barítono al grave	Esta voz, cuya cuerda puede considerarse creada por Tamburini y establecida por su sucesor Giorgio Ronconi, es una mixtura del bajo y del tenor; pero para llenar bien su cometido, debe ser de calidad semejante a la de bajo. La tuvo tal el primero, el segundo no.	

<p>Bajo agudo</p>	<p>Este es el bajo que llamaban (impropiamente) cantante. Suele ser la voz más ágil y bella de las de su clase.</p>	
<p>Bajo tipo</p>	<p>Esta es la verdadera voz de bajo, y es notable por la majestuosidad de que goza en el fondo de sus sonidos. Se presta a todo.</p>	
<p>Bajo grave</p>	<p>Esta voz, la más grave de todas, suele destinarse en el teatro a papeles de ancianos, sacerdotes, etc., por que su volumen, inagilidad y carácter, tienen cierta tardía resonancia propia para manifestar la decrepitud de los personajes, a que generalmente se aplica.</p>	

En *Tratado abreviado*, Antonio Cordero seguía defendiendo, como en su tratado anterior, la existencia de sólo dos registros, el de pecho y el de cabeza, tanto en las voces masculinas como en las femeninas, frente a otros autores, como Manuel García, que diferenciaban en la voz de mujer tres registros: pecho, medio y cabeza o falsete. El propio autor afirmaba “no admito que las voces de mujer tengan tres registros, por ser esto contrario a las leyes que en ello estableció la naturaleza”.³⁵⁰ Ante esta polémica opinión, Cordero explicaba a los lectores por qué sostenía su teoría de los dos registros en todas las voces. Al igual que la mayoría de los autores, el autor reconocía que al pasar la mujer del registro de pecho a notas más agudas, “el sonido cambia de naturaleza, o sea de procedimiento emitivo, de calidad fundamental, de potencia, de volumen y de carácter transformándose en otra voz, que parece proceder de distinto sujeto”.³⁵¹ A esa nueva voz, se le da el nombre de registro de cabeza, sin embargo, es cierto que otros maestros le pueden objetar que “después de ascender seis o siete notas en este registro, se verifica en la voz de toda mujer otro cambio. [...] Todos afirman y por eso se imaginan que en ese punto o paso empieza otro registro, cosa que yo no concedo a las voces en cuestión”, sino que en realidad se trata de un cambio de timbre.³⁵² Sus argumentos para defender esta teoría eran los siguientes:

Basta a un observador práctico atender con el oído para asegurarse de que, ese segundo cambio modifica de una manera parcial la calidad, el color de los sonidos; no la naturaleza de los mismos. He ahí la razón por la cual no se le debe ni puede, en buena escuela, llamar registro sino cambio de timbre. Quede sentado que en mi concepto las voces de mujer constan, como las de los hombres no de tres sino de dos registros; a saber: Registro de pecho, el que empieza por abajo de su diapasón, y registro de cabeza, el que usa desde el primer cambio hasta terminar por arriba su extensión, sea el que fuere.³⁵³

En relación con este tema, Antonio Cordero afirma que los hombres suelen emplear más el registro de pecho e incluso de forma casi exclusiva en las voces graves.

³⁵⁰ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 8.

³⁵¹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 8.

³⁵² Cordero, *Tratado abreviado*, p. 9.

³⁵³ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 9.

Por el contrario, las mujeres tienden a hacer más uso de la voz de cabeza. El autor aclara que, en las voces femeninas, “la debilidad que se nota en las primeras notas del registro de cabeza nace de que estas son las más graves del registro, las más cercanas al de pecho (cuya brillantez hace aparecer más opacas a sus vecinas) y las más descuidadas en la educación que en general se da hoy a las voces”.³⁵⁴ En otros casos, para solventar dicha debilidad, algunas cantantes emiten las notas medias con una voz añorada y chillona [es decir, de garganta], porque “dejan más participación de la justa al pecho, y el paso a cabeza no se verifica en regla”, esta es una emisión incorrecta.³⁵⁵ Por esto, es importante que cuando en la educación del registro de cabeza, los maestros cuiden que los sonidos conserven cierta influencia tímbrica del registro de pecho.

Primera Parte de *Tratado abreviado* de Antonio Cordero.

Trata sobre el “mecanismo de la voz” que es “la facultad de decir melodías con letra, usando bien la mejor voz y pronunciación prosódica de que seamos capaces”.³⁵⁶ De este estudio forman parte: “la emisión de la voz, la respiración, la vocalización, la articulación, la prosodia, la naturalidad y soltura en la posición del cuerpo, boca, lengua, y cuanto contribuir pueda a que se cante con facilidad y pureza, que son las que nos dan el dominio”.³⁵⁷

Al igual que en *Escuela completa de canto*, Cordero dedica una sección importante a la educación de las voces con vicios de emisión, sus causas y posible solución. Lo más fácil sería formar voces perfectas, porque bastaría “con adiestrarlas en filar notas, portar, articular sonidos, usar todo género de agilidad, pronunciar y demás exigencias del arte”, pero la realidad del alumnado es otra.³⁵⁸

Un tema importante en el canto, que siempre ha estado envuelto en un cierto enigma, es el del “**apoyo de la voz**”, al que, según Antonio Cordero también se conoce como “plantar, colocar o montar la voz”. Como el propio autor manifiesta, hasta ahora,

³⁵⁴ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 9.

³⁵⁵ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 10.

³⁵⁶ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 10.

³⁵⁷ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 10.

³⁵⁸ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 11.

ningún tratadista o maestro había sido claro al definir este concepto, motivo por el que Cordero decide clarificar de forma objetiva qué es el apoyo de la voz. Consiste en “sentarla [la voz] y sentirla bien, dentro del aire que nos queda en el fondo del órgano fónico; más breve, sentarla bien en el ámbito del órgano vocal”.³⁵⁹ La Tabla IV.21 contiene los cuatro pasos que son imprescindibles para apoyar correctamente la voz:

Tabla IV.21. Cordero, *Tratado abreviado de canto* (1872), pp.14-15: Cuatro pasos que el cantante debe seguir para lograr el “apoyo de la voz”.

Paso N°	Descripción.
1	Preparar el órgano ensanchándole lo más posible, en proporción de lo que lo permita la perfecta afinación de la nota que nos proponemos dar. A ello contribuirá en gran manera el abandono intencional de todo el aparato respiratorio, ayudado de la buena colocación de la lengua.
2	Despedir el aire con aquella fuerza y en las dosis más adecuadas a la intensidad y volumen que el sonido necesite, para producir un efecto dado.
3	Ahondar blanda y cuidadosamente el punto de partida, base de la columna de aire vibrante que vamos despidiendo.
4	Impulsar suavemente hacia el fondo del pecho el aire, que vibrando forma el extremo superior de la columna (como si quisiéramos irle devolviendo a lo más profundo del recipiente o caja torácica) revibrando sin cesar; hacia adentro, mientras se emite. Este acto último es ilusorio en su esencia; pero conviene que el discípulo le intente al principio, para lograr con el un fin real cual lo es, el de colocar la voz inmejorablemente, en el registro de pecho.

Respecto a la **respiración**, al tratar este tema en su *Escuela completa de canto* (1858), Antonio Cordero manifestaba conocer el reciente empleo del diafragma en el canto por algunos maestros españoles como Juan Castro, aunque no compartía su uso. A pesar de que *Tratado abreviado* se publicó catorce años después, y por tanto, debería estar más extendido la respiración diafragmática en España, Cordero mantenía la misma opinión al respecto, negando su intervención en el canto, tomando como base la dosificación del aire y distinguiendo entre la respiración completa, media y de un cuarto.

En el proceso de educación de una voz, el autor se basa en su experiencia para aconsejar a los maestros trabajar los primeros ejercicios con la vocal *u*, que favorece el reposo la posición de la laringe y después alternar con la vocal *o*. Si las voces no tienen problemas de emisión se podrá trabajar directamente con la *a* o bien mezclar todas las vocales sobre una misma nota. Al cambiar de vocal, el alumno no debe variar casi nada la

³⁵⁹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 14.

posición de la mandíbula y sólo moverá los labios, hasta conseguir la perfecta emisión de las cinco vocales. Un detalle importante, hasta ahora no citado por ningún maestro es la dificultad que entraña cantar pasajes muy agudos con las vocales *i* e *u*, esta es la razón por la que, según Cordero, los buenos compositores las eluden en tesituras altas.

Una vez afianzadas todas las vocales, se trabajarán ejercicios para aumentar la duración del aliento y su suspensión, ejercicios de intervalos, de unión de los registros de pecho y cabeza y timbres claro y oscuro y **articulación de las consonantes**. Sobre este último aspecto, Cordero expone reflexiones interesantes, partiendo de esta definición: “un fenómeno no sólo distinto de la vocalización, sino que sus medios de ejecución y sus buenos resultados están en sentido opuesto”.³⁶⁰ Mientras que la vocalización está vinculada a una emisión natural y en la libertad del órgano fonador, la articulación es un fenómeno artificial “debido a la fuerza con que se choquen y jueguen los labios, la lengua y la parte superior de la laringe”.³⁶¹ En conclusión, “el primero no se domina hasta que se consigue no trabajar; el segundo no se alcanza hasta que se trabaja con ahínco” y al conjunto de la vocalización y articulación se le llama pronunciación.³⁶² El autor advierte a los cantantes que siempre eviten comenzar con dureza o brusquedad las consonantes y practiquen ejercicios con todas las vocales precedidas, por ejemplo, por la consonante *b*, después continuar con las demás siguiendo el orden alfabético, aumentando progresivamente la velocidad (véanse Figuras IV.36 y IV.37).

Figura IV.36. Cordero, *Tratado abreviado* (1872), p. 26: Ejercicios de articulación.

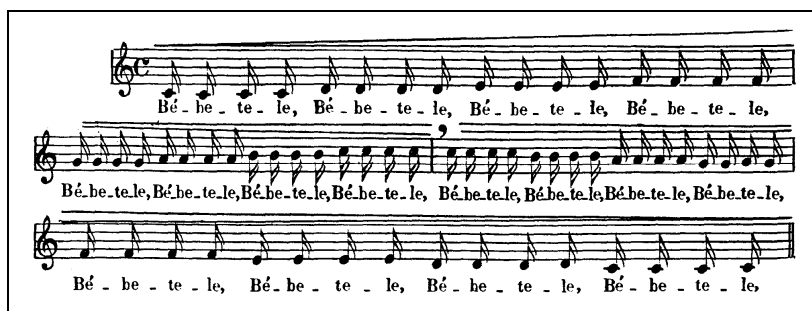


³⁶⁰ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 25.

³⁶¹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 25.

³⁶² Cordero, *Tratado abreviado*, p. 25.

Figura III.37. Cordero, *Tratado abreviado* (1872), p. 30:
Ejercicio para practicar la rapidez de la pronunciación.



Antonio Cordero denuncia en *Tratado abreviado* la tendencia o moda en su época de vibrar en exceso las voces al cantar. Lo que comienza como un recurso expresivo, su uso excesivo lo convierte en un vicio de emisión, anulando la frescura de cualquier voz, por joven que sea. Con esto, el autor no pretende prohibir su uso, pues “nos privaríamos de un gran medio de expresión en las pasiones vehementes, cuyos momentos de arrebatos son preciosos para el artista que sabe serlo”.³⁶³ Otro importante recurso expresivo que conmueve al público son los quejidos, siempre y cuando parezca que el artista los emite de forma involuntaria.

Tras los ejercicios de articulación, Antonio Cordero recomienda trabajar ejercicios de ligado, picado, media voz, de agilidad en escalas diatónicas y cromáticas, arpeggios, notas filadas, portamento y notas de adorno (mordente, apoyatura y trino).

Cordero entiende por **agilidad** “la rápida marcha de la voz, recorriendo su extensión en formas y direcciones varias”, por lo que deberá cumplir estos ocho requisitos: ser “1º afinada; 2º limpia; 3º igual; 4º granada; 5º susceptible de usarla en todos los grados de intensidad; 6º clausulada; 7º expresiva, y 8º fácil en la ejecución”.³⁶⁴ Para practicar la agilidad, el autor recuerda a los alumnos que “al ascender los sonidos, la laringe baja por grados y que al bajar, sube; [...] de manera que la glotis obra en sentido opuesto a las notas. Bien se que ese efecto es imaginario; pero muy útil el proponérselo.”³⁶⁵

³⁶³ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 28.

³⁶⁴ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 32.

³⁶⁵ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 32.

Filar es “el arte de hacer girar la voz por todas las intensidades, con una sola nota y aliento”.³⁶⁶ Según esta definición de Antonio Cordero, las notas filadas deben reunir doce condiciones (véase Tabla IV.22).

Tabla IV.22. Cordero, *Tratado abreviado de canto* (1872), 41:
Doce requisitos que deben reunir las notas filadas.

Notas filadas	
1) buen <i>attaco</i> .	7) toda de un solo registro y timbre.
2) pureza de emisión.	8) larga, de 20 segundos por lo menos.
3) afinación perfecta.	9) que el <i>crescendo</i> sea igual en longitud al <i>diminuendo</i> .
4) espontaneidad.	10) igualdad ortológica.
5) movilidad incesante en la intensidad.	11) expresiva.
6) tersura.	12) dejo perfecto.

Las articulaciones en música son “la hábil manera de unir y separar los sonidos entre sí”, es decir, articulación ligada y picada o *staccato*. En *Tratado abreviado*, Cordero explica por primera vez que en la ejecución de las notas picadas, el cantante efectuará “un movimiento especial con el vientre, semejante al que haríamos al sentir en él una punzada venida del exterior”, en caso contrario, “la articulación sale gutural e imperfecta, resultando una especie de cacareo de mal efecto”.³⁶⁷

De los adornos del canto, el **trino** se considera el más difícil en su ejecución, pues para que se de por válido, se tienen que suceder los ocho requisitos que contiene la Tabla IV.23.

Tabla IV.23. Cordero, *Tratado abreviado de canto* (1872), 48:
Ocho normas para ejecutar un trino correctamente.

Ejecución correcta del trino.
1) atacarlo con pureza y decisión.
2) afinar bien el intervalo que lo compone.
3) ser rápido.
4) iguales las dos notas en calidad, fuerza, duración y volumen.
5) ser susceptible de filarse.
6) ser espontáneo.
7) ligar bien ambas notas, sin deteriorar su limpieza y claridad.
8) dejarlo con pureza, elegancia y facilidad.

³⁶⁶ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 41.

³⁶⁷ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 43.

Siguiendo las normas del buen gusto de la época, Cordero establece que el trino debe practicarse tomando como nota principal la nota inferior, no obstante, admite conocer que se suele realizar también partiendo de la nota superior, aunque el no lo ejercita con sus discípulos.

Segunda Parte de *Tratado abreviado* de Antonio Cordero.

El autor analiza “lo que corresponde a la inteligencia” en el canto, es decir “la científica y oportuna aplicación de los modismos de buena Escuela a la práctica del arte”, basados en el talento y orientados por el buen gusto.³⁶⁸ El que canta con conocimiento de lo que hace y porqué, debe dominar las reglas de la prosodia, fraseo y recitado.

El recitado distingue al buen artista del que no lo es, ya que “necesita cierta medida que sin ser compás, guarde un ritmo inexplicable que sólo adivina el artista de conciencia y buen gusto”.³⁶⁹ Los profesores de canto deben dedicar gran parte de la clase a su estudio, lo que les ayudará a cantar bien, siempre que cuiden la “pureza en la pronunciación, la gracia y vivacidad en el decir, la soltura y naturalidad de los sonidos”.³⁷⁰ Lo ideal es comenzar practicando el recitado simple, base para ejercitar el cantable o mixto, heroico u obligado y, finalmente, el canto melódico. Para desarrollar este estudio gradual del recitado, Cordero propone unos ejemplos extraídos de diversas óperas que, según las voces, deben trabajarse en las clases, aunque considera que “al profesor le queda la elección de otros entre los muchísimos que en las óperas se encuentran”.³⁷¹ Además, incluye los primeros compases de unos recitados que servirán a los alumnos como guía para localizar la pieza completa y deberán practicar “hasta la saciedad”. La Tabla IV.24 muestra dichos recitados que he estructurado según las voces (tiple, contralto, tenor, barítono y bajo) y el tipo al que pertenecen (simple, cantable u obligado);³⁷² también he transcrito las primeras palabras con las que comienzan, el personaje que lo interpreta, la ópera a la que pertenece el recitado, su año de estreno y su autor, para facilitar al lector su localización completa.

³⁶⁸ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 51.

³⁶⁹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 53.

³⁷⁰ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 53.

³⁷¹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 53.

³⁷² Antonio Cordero no incluye de forma específica la voz de *mezzosoprano*, porque como el mismo indica, bajo la denominación de tiple “comprendo ahora a todas las voces de mujer excepto a las de contralto”, en: Cordero, *Tratado abreviado* (nota al pie), p. 59.

Tabla IV.24. Cordero, *Tratado abreviado* (1872), pp. 53-57:
Ejemplos de recitados de óperas para los distintos tipos vocales.

Tipo Vocal.	Tipo de Recitado.	Título de la pieza vocal y personaje que lo interpreta.	Ópera a la que pertenece y año de estreno.	Autor.
<u>Tiple</u>	Recitado simple.	“Si, si, la vinceró” (Rosina) “Agata, sai la nuova?” (Gianneta)	<i>Il barbiere di Siviglia</i> (1816). <i>Don Bucefalo</i> (1847).	Rossini Cagnoni
	Recitado cantable o mixto.	“Care compagne” (Amina) “Ah! Tardai troppo” (Linda) “E il Dottor non si vede” (Norina)	<i>La sonnambula</i> (1831). <i>Linda de Chamounix</i> (1842). <i>Don Pasquale</i> (1843).	Bellini Donizetti Donizetti
	Recitado heroico u obligado	“Presso Lucrezia Borgia” (Lucrezia) “Sediziose voci” (Norma)	<i>Lucrezia Borgia</i> (1833). <i>Norma</i> (1831).	Donizetti Bellini
<u>Contralto</u>	Recitado simple.	“Entrate, entrate” (Contino)	<i>Un’avventura di Scaramuccia</i> (1834).	Ricci
	Recitado cantable o mixto.	“Aspettate mio fratello” (Maddalena) “Duhessa tu m’appelli!” (Federica) “Oh! mia Giuletta!” (Romeo)	<i>Rigoletto</i> (1851). <i>Luisa Miller</i> (1849). <i>I Capuletti e i Montecchi</i> (1830).	Verdi Verdi Bellini
	Recitado heroico u obligado	“Al mio periglio” (Romeo) “Quale orgoglio” (Arsace)	<i>I Capuletti e i Montecchi Semiramide</i> (1823).	Bellini Rossini
<u>Tenor</u>	Recitado simple.	“Oh é lui senza altro Figaro” (Conde) “Caro Elisir” (Nemorino)	<i>Il barbiere di Siviglia</i> . <i>L’elisir d’amore</i> (1832).	Rossini Donizetti
	Recitado cantable o mixto.	“Perdona, mo mia diletta” (Elvino) “Son salvo, al fin” (Arturo)	<i>La Sonambula</i> <i>I Puritani</i> (1835).	Bellini Bellini
	Recitado heroico u obligado	“Ecco il tempio” (Armando) “Eccomi giunto” (Otello)	<i>Le due illustri rivali</i> (1838). <i>Otello</i> (1816).	Mercadante Rossini
<u>Barítono</u>	Recitado simple.	“Ah! Che bella vita” (Figaro) “Ah, disgraziato Figaro” (D. Bartolo)	<i>Il barbiere di Siviglia</i> <i>Il barbiere di Siviglia</i>	Rossini Rossini
	Recitado cantable o mixto.	“Eccociancora qui” (Marqués) “La donna é unanime” (Belcore)	<i>Linda de Chamounix</i> <i>L’elisir d’amore</i>	Donizetti Donizetti
	Recitado heroico u obligado	“E questo il loco?” (Carlo) “Son pur queste mie membra!” (Nabuco)	<i>Ernani</i> (1844). <i>Nabucco</i> (1842).	Verdi Verdi
<u>Bajo</u>	Recitado simple.	“Eh, voi ditte benissimo” (Basilio) “Son rinato” (Don Pasquale)	<i>Il barbiere di Siviglia</i> <i>Don Pasquale</i>	Rossini Donizetti
	Recitado cantable o mixto.	“Come nojoso e lungo” (Rodolfo) “Perché mesta così?” (Giorgio)	<i>La Sonambula</i> <i>I Puritani</i>	Bellini Bellini
	Recitado heroico u obligado	“Guerrieri, a voi venirme” (Oroveso) “Il di giacade” (Assur)	<i>Norma</i> <i>Semiramide</i>	Bellini Rossini

Tercera Parte de *Tratado abreviado* de Antonio Cordero.

Trata el concepto moral o la expresión y el buen gusto en el canto, así como los principales géneros, incluyendo fragmentos melódicos de diversas óperas. Para el autor la **expresión** o el sentimiento en el canto es “el arte de impresionarse bien de cuantas emociones transmisivas podemos sentir, inspirándolas. Canta, por consiguiente, con buena expresión, quien concibe, siente y da a luz lo sublime”.³⁷³

Una de las mejores definiciones de **buen gusto** en el arte, se debe a Esteban de Arteaga en su *Rivoluzione del Teatro Musicale Italiano*: “el anteojo de la razón”. Cordero afirmaba que el buen gusto al cantar es “la más simpática manifestación de que se saben conocer, penetrar, discernir, elegir y aplicar efectos y modismos bellos a la voz, impresionada real y oportunamente”.³⁷⁴ Para el cantante teatral, el buen gusto ha de manifestarse en la elección del género, adornos, fermatas, matices y color que se dará a la pieza, en el vestuario y en cómo llevarlo, en la manera de presentarse y moverse ante el público, en la apostura y actitudes en general. Todos estos aspectos deben realizarse con la gracia natural del artista, pues el buen gusto es en realidad un don “que pocos poseen, no se aprende, no se trasmite, se demuestra tan sólo, es innato en los escasos escogidos”.³⁷⁵

El último tema que Antonio Cordero expone en su *Tratado abreviado* es el de los **géneros** desde el punto de vista expresivo.³⁷⁶ En su época, los géneros más frecuentes eran cinco: el de gracia o alegría, el amoroso, el iracundo o de ira, el apasionado y el malicioso o traidor. Con el objeto de facilitar el trabajo a los maestros de canto, sugiere por “orden de intensidad expresiva” frases extraídas de óperas que facilitan el paso del recitado al canto melódico (véase Tabla IV.25)

³⁷³ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 57.

³⁷⁴ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 57.

³⁷⁵ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 58.

³⁷⁶ Como afirma Antonio Cordero, *Tratado abreviado*, p. 58 (nota al pie): “Géneros llamamos también en el Canto al *spianato*, al de agilidad, al de fuerza, etc; pero estos corresponden más bien al mecanismo y a la inteligencia que a la expresión, que es, puramente, de lo que ahora se trata”.

Tabla IV.25. Cordero, *Tratado abreviado* (1872), pp. 59-91:
Ejemplos de frases de óperas para los tipos vocales según los distintos géneros.³⁷⁷

Tipo Vocal.	Tipo de Género.	Título de la pieza vocal y personaje que lo interpreta.	Ópera a la que pertenece y año de estreno.	Autor.
	De Gracia y alegría	<p>“Una tenera occhiatina”, <i>duetto</i> nº 18 (Adina) “Tra voi, tra voi”, <i>brindisi</i> (Violetta) “Già mell era immaginato”, <i>duetto</i> (Rosina)</p>	<p><i>L'elisir d'amore</i> (1832). <i>Traviata</i> <i>Il barbiere di Siviglia</i> (1816).</p>	<p>Donizetti Verdi Rossini</p>
<u>Tiple</u>	De amor	<p>“Si caro mio si t'amo”, <i>duetto</i> nº 14 (Linda) “Ah! Vorrei trovar parola”, <i>duetto primo</i> (Amina) “Ma la sola, Ohi me son io”, <i>cavatina</i> (Beatrice)</p>	<p><i>Linda de Chamounix</i> <i>La sonnambula</i> (1831). <i>Beatrice di Tenda</i></p>	<p>Donizetti Bellini Bellini</p>
	De ira	<p>“Oh! Non tremare”, <i>terzetto</i> (Norma) “Io t'amava!... il regno il core”, <i>terzettino</i> (Abigaile) “O patrizi, tremate...”, <i>cavatina</i> (Lucrezia) “Il mio cor batteva”, <i>duetto</i> (Elisa)</p>	<p><i>Norma</i> <i>Nabucco</i> <i>I due Foscari</i> <i>Il Giuramento</i></p>	<p>Bellini Verdi Verdi Mercadante</p>
	Muy apasionado	<p>“O rendetemi la speme”, aria (Elvira) “M' o di ah modi io non t' imploro”, <i>aria final</i> (Lucrezia)</p>	<p><i>I Puritani</i> (1833). <i>Lucrezia Borgia</i></p>	<p>Bellini Donizetti</p>
	De venganza o traidor	<p>“Oh! A te bada”, <i>duetto</i> (Lucrezia) “Se la vita ancor”, <i>duetto</i> nº 11 (Semiramide) “Sal gogia del trono aurato”, aria (Abigaile)</p>	<p><i>Lucrezia Borgia</i> <i>Semiramide</i> <i>Nabucco</i></p>	<p>Donizetti Rossini Verdi</p>

³⁷⁷ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 60 (nota al pie): “No se extrañe que tome frases de en medio de las piezas y no siempre del principio; pues siendo mi objeto el facilitar con una todas las que contiene el andamento, a ser posible, transcribo las que más favorece ese intento”.

	De Gracia y alegría	<p>“Il segreto per esser felici”, <i>ballata</i> (Maffio Orsini)</p> <p>“Per non istare a ll’ozio”, <i>ballata</i> (Gondi)</p> <p>“Piú di visino non saremo”, <i>duetto</i> (Romeo)</p>	<p><i>Lucrezia Borgia</i></p> <p><i>Maria di Rohan</i> (1843)</p> <p><i>Giulietta e Romeo</i> (1825)</p>	<p>Donizetti</p> <p>Donizetti</p> <p>Vaccai</p>
	De amor	<p>“Ah! quel giorno ognor rammento”, <i>cavatina</i> (Arsace)</p> <p>“Elena oh tu che chiamo” aria n° 6 (Malcolm)</p> <p>“Or lá, sull’onda”, <i>cavatina</i> n° 9 (Bianca)</p>	<p><i>Semiramide</i> (1823).</p> <p><i>La donna del lago</i></p> <p><i>Il Giuramento</i></p>	<p>Rossini</p> <p>Rossini</p> <p>Mercadante</p>
<u>Contralto</u>	De ira	<p>“La tremenda ultrice”, <i>cavatina</i> n° 5 (Romeo)</p> <p>“Perfido non andrai”, <i>duetto</i> (Serse)</p> <p>“Si vendicato il Genitore”, aria con coros (Arsace)</p>	<p><i>I Capuletti e i Montecchi</i></p> <p><i>Il Temistocle</i> (1823)</p> <p><i>Semiramide</i></p>	<p>Bellini</p> <p>Pacini</p> <p>Rossini</p>
	Muy apasionado	<p>“O tu che sai gli spasimi”, <i>duetto</i> n° 2 (Isoletta)</p> <p>“Ah s’estinto ancor mi vuoi”, <i>cavatina</i> (Diego)</p> <p>“Ah se infedel mi credi”, aria (Matilde)</p>	<p><i>La Straniera</i> (1829)</p> <p><i>Caritea, regina di Spagna</i> (1826)</p> <p><i>La donna selvaggia</i> (1813)</p>	<p>Bellini</p> <p>Mercadante</p> <p>Coccia</p>
	De venganza o traidor	<p>“Ella é morta o sciagurato!”, <i>duetto</i> n° 19 (Romeo)</p> <p>“Ma da geloso core”, <i>duetto</i> n° 10 (Federica)</p>	<p><i>I Capuletti e i Montecchi</i></p> <p><i>Luisa Miller</i></p>	<p>Bellini</p> <p>Verdi</p>
	De Gracia y alegría	<p>“Oihó! Che cangiamenti!”, <i>cavatina</i> n° 5 (Tonio)</p> <p>“Se inclinassia prender moglie”, dúo n° 4 (Lindoro)</p> <p>“Fra tante disfide la piezza”, <i>terzetto</i> (Giocondo)</p>	<p><i>La Figlia del Regimiento</i></p> <p><i>L’Italiana in Alger</i> (1813)</p> <p><i>La pietra di Paragone</i> (1812)</p>	<p>Donizetti</p> <p>Rossini</p> <p>Rossini</p>
<u>Tenor</u>	De amor	<p>“Prendi l’a nel ti dono”, <i>duetto</i> (Elvino)</p> <p>“Chiedi al rio per ché gemete”, <i>duetto</i> n° 5 (Nemorino)</p> <p>“Ecco ridente il cielo”, <i>cavatina</i> (Conte)</p>	<p><i>La Sonambula</i></p> <p><i>L’elisir d’amore</i>.</p> <p><i>Il barbiere di Siviglia</i></p>	<p>Bellini</p> <p>Donizetti</p> <p>Rossini</p>
	De ira	<p>“Non di codarde lagrime”, aria (Zamoro)</p> <p>“Mi torrano presenti”, aria (Fernando)</p>	<p><i>Alzira</i> (1845)</p> <p><i>Marino Faliero</i> (1835)</p>	<p>Verdi</p> <p>Donizetti</p>

<p><u>Tenor</u></p>	<p>Muy apasionado</p> <p>Venganza o traidor</p>	<p>“Spirto gentil”, romanza (Ferrando) “Troncar suoi di quell’empio ardiva”, <i>terzetto</i> (Arnoldo) “Ah! giusta pena io colsi”, aria (Taon)</p> <p>“Ah si corriam del duce alla vendetta”, aria (Arnoldo) “Io tuo fido sarò a tutte l’ore” <i>stretta</i> final 1° (Ermani) “Una gioja ancor mi resta”, <i>cavatina</i> n° 12 (Ruiz)</p>	<p><i>La Favorita</i> <i>Guglielmo Tell</i> <i>Saffo</i></p> <p><i>Guglielmo Tell</i> <i>Ernani</i> <i>Maria Padilla</i> (1841)</p>	<p>Donizetti Rossini Pacini</p> <p>Rossini Verdi Donizetti</p>
<p><u>Barítono</u></p>	<p>De Gracia y alegría</p> <p>De amor</p> <p>De ira</p> <p>Muy apasionado</p> <p>Venganza o traidor</p>	<p>“Largo al factotum”, <i>cavatina</i> (Figaro) “Voi congiuraste”, <i>stretta dell’introduzione</i> (Rigoletto) “Come un apene’ giorni”, <i>cavatina</i> (Dandini)</p> <p>“Raggio d’amor pareo”, romanza (Cardenio) “Vieni meco, sol di rose”, aria n° 13 (Carlos) “Ah quello fè per me”, romanza n 24 (D. Pedro)</p> <p>“Lo vedremo veglio audase”, aria (Carlos) “Cade dal ciglio il velo”, aria (Faraone) “Ferma, in van”, <i>Final e primo</i> (Ricardo)</p> <p>“Ah! no mio ben non creder”, <i>duetto</i> n° 10 (D. Pedro) “Benedire quell’infelice”, <i>duetto</i> (Belisario) “Ah! Deh non parlare al misero”, <i>duetto</i> n° 17 (Rigoletto)</p> <p>“Onde punir l’offesa”, dúo (Aston) “Si, vendeta tremenda”, <i>duetto</i> (Rigoletto) “Non son io che la condanna”, aria (Filippo)</p>	<p><i>Il barbiere di Siviglia</i> <i>Rigoletto</i> <i>Cenerentola</i></p> <p><i>Il Furioso</i> (1833) <i>Ernani</i> <i>Maria Padilla</i></p> <p><i>Ernani</i> <i>Moisè in Egitto</i> (1818) <i>I Puritani</i></p> <p><i>Maria Padilla</i> <i>Belisario</i> (1836) <i>Rigoletto</i></p> <p><i>Lucia di Lammermoor</i> <i>Rigoletto</i> <i>Beatrice di Tenda</i></p>	<p>Rossini Verdi Rossini</p> <p>Donizetti Verdi Donizetti</p> <p>Verdi Rossini Bellini</p> <p>Donizetti Donizetti Verdi</p> <p>Donizetti Verdi Bellini</p>

	De Gracia y alegría	<p>“Doppo il fischio”, <i>cavatina</i> (Strelitz)</p> <p>“Io l’astrologo non fò”, <i>duetto</i> (Rustano)</p> <p>“Bella vita che bel piacere”, <i>terzetto</i> (Mustafá)</p>	<p><i>Leonora</i> (1844)</p> <p><i>Gianni di Calais</i> (1828)</p> <p><i>L’Italiana in Alger</i></p>	<p>Mercadante</p> <p>Donizetti</p> <p>Rossini</p>
	De amor	<p>“Ah per che per che l’eta de inseno”, <i>cavatina</i> (Silva)</p> <p>“O sacra terra suolo adorato”, <i>cavatina</i> (Pinto)</p> <p>“Santa voce al cor mi suona”, <i>duetto final</i> (Faliero)</p> <p>“Duce di tanti Eroi”, aria (Maometto)</p>	<p><i>Ernani</i></p> <p><i>Le Vespri Siciliani</i></p> <p><i>Marino Faliero</i></p> <p><i>Maometto II</i></p>	<p>Verdi</p> <p>Verdi</p> <p>Donizetti</p> <p>Rossini</p>
<u>Bajo</u>	De ira	<p>“Vanitosi!... che abbie ti e dormenti”, dúo (Attila)</p> <p>“Fosca notte orenda”, aria (Faliero)</p> <p>“Que’ numi furenti”, aria (Assur)</p>	<p><i>Attila</i> (1846)</p> <p><i>Marino Faliero</i></p> <p><i>Semiramide</i></p>	<p>Verdi</p> <p>Donizetti</p> <p>Rossini</p>
	Muy apasionado	<p>[No incluye ningún ejemplo musical]</p>		
	Venganza o traidor	<p>“O speranza di vendetta”, aria (Pagano)</p> <p>“Non sai, che un nume vindice”, duetto (Nottingham)</p> <p>“No, vendetta piú tremenda”, stretta dell’terzetto nº 12 (Silva)</p>	<p><i>Lombardi</i></p> <p><i>Roberto Devereux</i> (1837)</p> <p><i>Ernani</i></p>	<p>Verdi</p> <p>Donizetti</p> <p>Verdi</p>

Del análisis de la Tabla anterior, se desprende que a pesar de ser 1872 la fecha de publicación de *Tratado abreviado*, el repertorio óperístico escogido por Cordero es esencialmente *belcantista*, es decir, perteneciente a la primera mitad del siglo XIX y a autores como Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante y Pacini. También incluye óperas de la primera época compositiva de Verdi, la mayoría de ellas de clara influencia *belcantista*. Sobre los fragmentos seleccionados, el autor puntualiza que varios pertenecen a dúos y números de conjunto, “lo he hecho con el fin de que, el profesor pueda hacer aplicación de ellos a uno o más alumnos a la vez. De ese modo, se economiza tiempo y se empiezan a ejercitar los discípulos en cantar en unión de otros, cosa asaz importante para su provenir”.³⁷⁸ El autor describe así las dos razones que le llevaron a escoger estas obras:

- 1) que mi suficiencia es poca para presentar modelos originales, tan perfectos como los que se hallan a raudales, a veces, en las obras de algunos de los célebres autores citados.
- 2) que aunque yo hubiera sido capaz de considerarme apto para dar un paso tan gigante, [...] su utilidad para los alumnos no hubiera sido tan inmediata, como con esas frases tomadas de obras conocidas.³⁷⁹

En realidad, como el propio autor admitía, la elección de fragmentos de óperas para ejercitar los distintos géneros del canto había estado condicionada a que aún no se había instaurado en España la “tan ansiada ópera nacional”. En cuanto se estableciera, el propósito de Cordero era sustituir dicho repertorio de ópera italiana por frases de “obras que tengan letra española y música de autores del país”.³⁸⁰ Una vez “aprendidas y ejecutadas convenientemente las citadas frases u otras análogas a juicio del profesor, creo que está el discípulo en disposición de proceder a estudiar piezas enteras ya a solo, ya a dúo o ya concertantes”.³⁸¹ En definitiva, el alumno ya estará preparado para estudiar con detalle un repertorio apropiado a su voz.

³⁷⁸ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 91.

³⁷⁹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 91.

³⁸⁰ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 91.

³⁸¹ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 91.

Antonio Cordero finaliza *Tratado abreviado o Método elemental de canto*, con un apartado final titulado “observaciones finales” en el que recapitulaba las ideas principales de su método, que resumía así: “Sin voz, no se canta; sin instrucción o talento, se canta mal; sin corazón impresionable, se ejerce el oficio; sin buen gusto, todo es insulso en el arte”.³⁸² Por tanto, para ser un buen cantante hacen falta cuatro cosas: voz, talento, buen gusto e impresionabilidad. Por lo demás, Cordero recuerda a los alumnos que “el cantante que desee valer y durar, necesita ser prudente, casto, estudioso, sobrio, modesto, activo, observador y juez íntegro de sus actos artísticos, en lo posible”. *Tratado abreviado* termina con estas palabras del autor: “si con esta reducida edición logro hacer bien a los jóvenes estudiosos en pro del arte. Habré conseguido mi principal objeto”.³⁸³

En definitiva, *Tratado abreviado* es una obra de especial relevancia para la enseñanza decimonónica del canto en España, pues además de contener los principales conceptos teóricos sobre los que Antonio Cordero basaba su técnica vocal, incluye una amplia sección práctica con numerosos ejemplos musicales y fragmentos escogidos de las óperas más populares en su época.

6.3. Escritos de Antonio Cordero sobre el canto en la prensa especializada

Además, de ejercer con gran éxito la enseñanza del canto y ser un afamado tratadista, Antonio Cordero escribió para la prensa musical especializada, publicando “numerosos artículos, ya doctrinales, ya históricos, ya de crítica, en los que ha demostrado un claro talento y un distinguido criterio, sobre todo por la verdad y la exactitud de sus juicios y apreciaciones”.³⁸⁴ Algunos de esos artículos trataban sobre la enseñanza del canto, dado que a mediados del siglo XIX Cordero era considerado un referente en dicho tema. Destacan los tres escritos siguientes: 1) “Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia”, publicado en 1843 en *El Orfeo andaluz*; 2) “El canto. Observaciones sobre su enseñanza” publicado en

³⁸² Cordero, *Tratado abreviado*, p. 92.

³⁸³ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 94.

³⁸⁴ Parada y Barreto, *Diccionario*, p. 111.

1858 en *La España artística* y; 3) “Música. De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, publicado en 1858 en *Las Bellas Artes*.

- 1) “Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia” (*El Orfeo andaluz*, 1843).³⁸⁵

Este artículo fue publicado bajo la firma de A. Fernández C. y aunque coinciden las iniciales, no así su orden, inicialmente se podría pensar que no pertenece al maestro de canto Antonio Cordero y Fernández. Sin embargo, si nos fijamos en el tema tratado en dicho escrito, que es el canto, y a que la revista en la que se publicó, que era sevillana, al igual que Cordero, todo lleva a pensar que él es su autor. Dado el reconocido prestigio de Antonio Cordero como docente del canto, no era de extrañar que le encargasen la realización de un “proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia”. El texto que apareció publicado en 1843 en *El Orfeo andaluz*, se estructuraba en tres artículos.

En el artículo primero, Cordero hacía un balance negativo de la situación de la enseñanza musical en España hasta las primeras décadas del siglo XIX, en concreto, hasta la creación en 1830 del Conservatorio de Madrid. Según el autor, dicho centro

si bien vicioso en su origen e irregular en su forma, podía servir como escala a la formación de otros en las demás provincias. Más este ya sólo existe en el nombre, y aún supuesta su existencia, las actuales circunstancias reclaman la creación de otros en todas las capitales, si el arte ha de ocupar el lugar distinguido que tiene en otros países.³⁸⁶

Para Antonio Cordero, el Conservatorio de Madrid era insuficiente para proporcionar educación musical a todas las provincias. En concreto, el autor destacaba el caso de Andalucía, donde “hay tantas disposiciones para este arte por su fogosa imaginación y vivas imágenes, [y] se malogren si no pueden disponer de grandes fortunas para arrostrar una ausencia de su patria”.³⁸⁷ Además, la falta de escuelas de

³⁸⁵ A. Fernández C., “Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia”, *El Orfeo andaluz*, II/13 (21 de marzo de 1843), pp. 101-103; II/14 (128 de marzo de 1843), pp. 109-111 y; II/15 (4 de abril de 1843), pp. 116-117.

³⁸⁶ A. Fernández C., “Proyecto sobre el establecimiento [...]”, p. 101.

³⁸⁷ A. Fernández C., “Proyecto sobre el establecimiento [...]”, p. 102.

música en las provincias perjudicaría la creación del tan deseado teatro lírico español, pues, en opinión de Cordero, antes deberían formarse en nuestro país cantantes que pasasen a integrar las compañías líricas nacionales. Como afirma el autor, “el teatro lírico español lo constituyen los actores, no los edificios”.³⁸⁸ Antes de la desamortización de Mendizábal, la enseñanza musical se desarrollaba en las capillas de música, aunque según Cordero:

[aquellas] no podrían llenar el objeto apetecido de crear un teatro con cantantes españoles, porque si bien competían con los primeros conservatorios para el solfeo, instrumentación y composición, no así para el canto. Los maestros de capilla, con muy pocas excepciones, no enseñaban ni bien ni mal el canto.³⁸⁹

En el segundo artículo, Antonio Cordero planteaba la necesidad social de crear conservatorios en las provincias españolas, en los que, al menos, debería haber un profesor de solfeo y orto de canto. Estas escuelas serían muy ventajosas desde el punto de vista económico, pues en ellas se formarían los cantantes de nuestro teatro lírico y no habría que contratar artistas extranjeros.

En el tercer artículo, Cordero exponía los medios de llevar a cabo la creación de escuelas de canto sin que la economía del Estado se vea afectada. Básicamente, lanzaba dos ideas: la primera consistía en que tales establecimientos se sometiesen a la dirección de los Liceos artísticos y literarios y empleasen parte de sus presupuestos en ellos, además “se podría representar por los alumnos de ellas varias funciones extraordinarias [que pondrían] de manifiesto los adelantos de sus alumnos”.³⁹⁰ La segunda idea era que las empresas de los teatros diesen dos o tres representaciones al año a beneficio de dichas escuelas de canto “en las cuales trabajando algunos de los discípulos más adelantados para mayor novedad de la función y estímulo de ellos, no dudamos asistirá la sociedad más selecta y numerosa”.³⁹¹

³⁸⁸ A. Fernández C., “Proyecto sobre el establecimiento [...]”, p. 102.

³⁸⁹ A. Fernández C., “Proyecto sobre el establecimiento [...]”, p. 102.

³⁹⁰ A. Fernández C., “Proyecto sobre el establecimiento [...]”, p. 116.

³⁹¹ A. Fernández C., “Proyecto sobre el establecimiento [...]”, p. 117.

2) “El canto. Observaciones sobre su enseñanza” (*La España artística*, 1858).³⁹²

En esta ocasión, Antonio Cordero publicaba una serie de siete artículos basados en sus observaciones sobre la enseñanza del canto, que eran resultado de su propio estudio y experiencia. Dado el auge del género de la zarzuela como origen de la ópera nacional, el autor resaltaba la necesidad que existía en España de conocer el estado en que se encontraba la enseñanza vocal. Para Cordero era innegable que en su época el arte de cantar había caído en decadencia en Europa y la causa era “que hay muy pocos maestros buenos y menos discípulos que tengan la debida constancia hasta aprender bien”, lo que en gran medida venía motivado por la ausencia de buenas obras pedagógicas.³⁹³

En su opinión, después de los tratados vocales escritos por Pier Francesco Tosi (*Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, 1723) y Giovanni Battista Mancini (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774), se publicó un gran número de obras didácticas sobre el canto, “pero a pesar de la justa reputación de que algunos gozan, ninguno en nuestro concepto ha llenado en lo posible el objeto que se han propuesto sus autores”.³⁹⁴ Como afirma Cordero, un buen método de canto debe tener como objetivo principal el desarrollo y perfeccionamiento de la voz, la sensibilidad y la inteligencia, que son las tres cualidades necesarias para ejercer la carrera lírica, pero no todos los textos logran dicho objetivo. Para probar la carencia de obras didácticas de calidad sobre el canto, Cordero comentaba en esta serie de siete artículos los cuatro métodos vocales europeos que gozaban de más crédito en su época (véase Tabla.26).

Además de estos cuatro, el autor también citaba otros métodos de canto que, a pesar de no eran comparables en calidad con las obras antes examinadas, también tenían cierta popularidad en su época, como: el *Método de la Unión Artística Musical Española* y las obras escritas por Vincenzo Colla, Gaetano Nava, Heinrich Panofka y Juan de Castro.

³⁹² Antonio Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, *La España artística*, II/14 (1 de febrero de 1858), pp. 106-108; II/16 (15 de febrero de 1858), pp. 123-124; II/17 (22 de febrero de 1858), pp. 132-133; II/18 (1 de marzo de 1858), pp. 138-140; II/19 (8 de marzo de 1858), pp. 147-149; II/20 (15 de marzo de 1858), pp. 155-157 y; II/23 (5 de abril de 1858), pp. 179-181.

³⁹³ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 106.

³⁹⁴ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 107.

Tabla IV.26. Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”
(*La España artística*, 1858), pp.140 y 148: Reseñas sobre los métodos de canto de
García, Duprez, Lablache y de la Madelaine.

Método	Reseña de Cordero.
<i>École de García: Traité complet de l'art du chant</i> (París, 1847) de Manuel García.	Tras describirlo, comenta los aspectos en los que no está de acuerdo y sus abundantes carencias pedagógicas. ³⁹⁵ Aunque contiene varias lagunas técnicas “es respetable como teórica, aunque como práctica creemos que no ocupa tan gran lugar. Sin embargo, no podemos menos de confesar que es una de las mejores que conocemos y que es muy digna de ser consultada por todos aquellos que se dedican a la enseñanza del canto”. ³⁹⁶
<i>L'art du Chant</i> (París, 1846) de Gilbert Louis Duprez.	“La parte teórica, a pesar de estar tratada con maestría y acierto en lo tocante a ciertos puntos, no tiene, en total, la importancia que la parte práctica, que es bastante buena”. ³⁹⁷
<i>Methode complète de Chant</i> (París, 1840) de Luigi Lablache.	Contiene tres capítulos que tratan de la voz y tres secciones sobre las secciones sublime e intelectual del canto. Tras su examen detenido, Cordero afirmaba que “este método es exacto como teórico; como práctico es bastante bueno, y sería mucho mejor, si tuviesen sus ejercicios y vocalizaciones más unidad entre sí”. ³⁹⁸
<i>Théories complètes du Chant</i> (París, ca. 1845) de Stéphen de la Madelaine,	Dividido en dieciséis capítulos y once ejercicios de agilidad. Esta obra era buena desde el punto de vista teórico, aunque no en sus ejercicios vocales.

En general, en la mayoría de tratados de canto, Cordero echaba en falta reglas sobre mímica e interpretación y lo atribuía a “la creencia casi general, que el arte mímico con aplicación al drama, ya hablado o cantado, no se aprende: que el actor nace

³⁹⁵ Véase Capítulo III. 1.5.1.1. “Manuel Patricio García (1805-1906): *École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties* (París, 1847), ‘el tratado de tratados de canto’ y su influencia en España”.

³⁹⁶ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 139.

³⁹⁷ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 140.

³⁹⁸ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 148.

y que la práctica lo hace todo”.³⁹⁹ El cantante deben estudiar arte dramático, por lo que el que “hasta ahora ha llagado a ser un buen actor mímico lo ha debido a la dirección de buenos maestros, a su observación constante y meditado estudio ante el espejo, o a su gran talento y disposición, secundado con el estudio de buenos modelos y de la práctica de años y más años”.⁴⁰⁰ Finalmente, Antonio Cordero veía las causas de la escasez de buenos cantantes en la insuficiente formación de los maestros de canto y en las deficiencias técnicas que contenían la gran mayoría de métodos vocales.

3) “Música. De las vocalizaciones en la enseñanza del canto” (*Las Bellas Artes*, 1858).⁴⁰¹

En este artículo, publicado en la Sección de Música de la revista valenciana *Las Bellas Artes*, Antonio Cordero estructuraba la enseñanza del canto en tres materias principales: 1) emisión; 2) vocalización y; 3) unión de las palabras a las notas musicales. Partiendo de esta división, el autor se centraba exclusivamente en las vocalizaciones, a la que definía como “piezas musicales, sin letra, [que contribuyen] a la mejor enseñanza del arte de cantar bien”.⁴⁰² La ejecución de estas composiciones vocales tenía dos objetos:

- 1) hacer practicar los diversos géneros del canto, abrazando también toda clase de dificultades mecánicas de los sonidos.
- 2) ejercitar el órgano vocal en emitir con pureza y corrección todas las vocales, a fin de que no encuentren los discípulos entorpecimiento alguno en la pronunciación, al empezar el estudio de piezas con letra.⁴⁰³

El autor recomienda practicar las vocalizaciones de los maestros Crescentini, Bordogni y Lablache. Según Antonio Cordero, la mayoría de los profesores aconsejan vocalizar con la *a*, con la que afirman se consiguen superar todas las dificultades que

³⁹⁹ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 179.

⁴⁰⁰ Cordero, “El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, p. 181.

⁴⁰¹ Antonio Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, *Las Bellas Artes*, Sección Música, Serie 2ª/9 (1 de julio de 1858), pp. 101-104.

⁴⁰² Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, p. 102.

⁴⁰³ Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, p. 102.

puedan surgir con las otras cuatro vocales. No obstante, él insiste en que no es “la *a* un antídoto infalible contra los escollos especiales, que por su naturaleza, aunque no sea más, ofrecen casi siempre la *e i o* y la *u* en su pura emisión”.⁴⁰⁴

Comenzar la educación vocal de un alumno sólo con la ejecución y repetición de vocalizaciones puede dar lugar a tres limitaciones técnicas:

1) Que el educando no está al principio en disposición de vencer las dificultades de emisión, articulación de la *a*, colorido y demás signos para matizar. De modo que forzando los tiernos órganos de un joven a que hagan, [...] se vician aquellos en la manera de funcionar para emitir la voz; se acostumbra el discípulo a cantar mal; se desanima, pierde la fe que tal vez tenía en su director; 2) Que usando por mucho tiempo el estudio de las [vocalizaciones], se acostumbran los principiantes a cantar sin expresar, es decir, sin pronunciar sílabas y palabras, que favorezcan y estimulen la sensibilidad del educando, llegado el día de estudiar piezas con letra, ejecutará ésta maquinal y fríamente; 3) Que siendo dichas vocalizaciones muchas en número, la generalidad de ellas muy largas, y conteniendo las mismas varios alientos excesivamente largos, determinados e invariables, el discípulo se afana en vano por darles cima; y se cansa, y hace los pasos mal, aunque estén en sus medios actuales de ejecución.⁴⁰⁵

Frente a estos inconvenientes de una práctica excesiva de vocalizaciones, Cordero propone otras alternativas como: “colocar palabras a un brevísimo ejercicio y repartirlas al principio o sílaba por nota formando su conjunto una sola oración. [...] y ejercitar todas las vocales y consonantes amalgamadas formando en sus diversas combinaciones [...] una especie de recitado”, entre otras.⁴⁰⁶ En definitiva, el autor admite que las vocalizaciones son útiles en la educación técnica de un cantante, pero no indispensables, por lo que recomienda su empleo siempre que cumplan estas cuatro condiciones:

1) que sean breves, tenga cada una por objeto el vencer una dificultad determinada la que antes se haya tratado den ejercicios pequeños; 2) cuando el conjunto de ellas tenga una progresión [de dificultad] tal, que forme, digámoslo así, una

⁴⁰⁴ Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, p. 102.

⁴⁰⁵ Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, p. 103.

⁴⁰⁶ Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, pp. 103-104.

bien forjada cadena [...]. Pues bien, cada dificultad está representada por uno de los eslabones; 3) con tal que no se abuse de su estudio; que éste sea pausado, pero constante en cada una hasta que desaparezca la dificultad de que en ella se trate; y 4) a condición que se canten con la mejor manera, corrección, elegancia y color, de que entonces sean susceptibles los discípulos.⁴⁰⁷

La gran actividad profesional y el talento del maestro Antonio Cordero se tradujeron en la publicación de estos dos magníficos métodos de canto, que supusieron una nueva forma de ver la enseñanza vocal en España al ocuparse del modo de interpretar un género tan nuestro como es la zarzuela. Parada y Barreto lo definió como “un artista modesto, de cualidades muy distinguidas, y que merece bien del arte por la adhesión, el afán y el interés que ha demostrado siempre por todo aquello que se roce con el lustre y brillo del arte nacional”.⁴⁰⁸

6.4. Creación en Madrid de la Escuela Lírico-Dramática en 1866 por Antonio Cordero y Juan Jiménez

El 28 de abril de 1866, Antonio Cordero y el afamado profesor de mímica aplicada al canto escénico Juan Jiménez, abrieron una Escuela Lírico Dramática, de carácter privado, que tuvo una gran demanda de alumnado, llegando a competir e incluso superar en calidad a la enseñanza oficial del canto impartida en el Conservatorio de Madrid.⁴⁰⁹

La primera noticia sobre esta Escuela aparecía, tan sólo un mes después de su creación, en *La Gaceta Musical de Madrid*, que publicaba un artículo titulado “Escuela Lírico-Dramática, fundada por los Profesores D. Antonio Cordero Fernández y D. Juan Jiménez” y, al parecer, repartía a los lectores un folleto informativo sobre la *Escuela lírico-dramática*.⁴¹⁰ Este artículo, en realidad anónimo pues aparecía firmado por “O”,

⁴⁰⁷ Cordero, “De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, p. 104.

⁴⁰⁸ Parada y Barreto, *Diccionario*, p. 111.

⁴⁰⁹ Sobre el cantante y profesor de interpretación Juan Jiménez, véase Capítulo III, 1.4.8: “Juan Jiménez (s. XIX): *Breve tratado de mímica aplicada al canto* (1862)”.

⁴¹⁰ O., “Escuela Lírico-Dramática, fundada por los Profesores D. Antonio Cordero Fernández y D. Juan Jiménez”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/34 (26 de mayo de 1866), pp. 136-137. En el ejemplar consultado [B. N. M / 1730] no se conservaba el prospecto informativo sobre la Escuela Lírico-Dramática que debía venir adjunto al periódico.

comenzaba presentando a España como un país de voces privilegiadas, aunque sin el interés ni los medios suficientes para descubrir grandes cantantes, pues “no se explora suficientemente el terreno, y de ahí que muchos que acaso giman en la desgracia por ignorar que tienen un tesoro en su garganta, se hallen sujetos a trabajos rudos para ganarse la subsistencia”.⁴¹¹ Tras esta crítica tácita al profesorado del Conservatorio madrileño, el periodista elogiaba la iniciativa de los maestros Cordero y Jiménez al fundar en la capital la *Escuela Lírico-Dramática*, que

además de estar inspirada por un alto fin artístico, responde a un objeto elevado, humanitario y patriótico a la vez. Y es que los Sres. Cordero y Jiménez, cuya reputación como profesores, de canto el primero, y de música aplicada al canto el segundo, tan legítima es, han comprendido que sin una educación bien cimentada que forme al actor a la vez que al cantante, lo que únicamente se logra, es aumentar el número de las medianías pretenciosas, para quienes guardan los públicos inteligentes esas demostraciones de desagrado que hieren a un tiempo el amor propio del hombre y su dignidad.⁴¹²

Ambos maestros, no eran unos desconocidos en el ámbito de la enseñanza del canto y la interpretación, donde habían logrado un reconocido prestigio, Antonio Cordero como profesor y autor del famoso tratado *Escuela Completa de Canto* y Juan Jiménez, como responsable de la asignatura de mímica y declamación lírica en el Conservatorio. Según el autor del artículo, la Escuela creada por estos dos docentes podía llenar el vacío en el que en ese momento se encontraba la instrucción del canto, así, “no es extraño, por lo mismo, que la empresa de los Sres. Cordero y Jiménez excite universal interés, y que la prensa periódica la haya acogido con marcadas muestras de simpatía”.⁴¹³

Al parecer, era *vox populi* la mala calidad en la enseñanza lírica oficial y la prensa se quiso hacer eco de esa situación crítica, por esta razón desde la *Gaceta Musical de Madrid* se alentaba a los jóvenes con facultades vocales que

⁴¹¹ O., “Escuela Lírico-Dramática”, p. 136.

⁴¹² O., “Escuela Lírico-Dramática”, p. 136.

⁴¹³ O., “Escuela Lírico-Dramática”, p. 136.

se apresuren a ponerse bajo la dirección de estos dos profesores. Aconsejamos también a los que cultivan la música, bien como artistas, bien como aficionados, en Madrid y en las provincias, que coadyuven al proyecto de los Sres. Cordero y Jiménez, proporcionando a éstos los medios de oír a cuántos jóvenes se encuentren dotados de una buena voz.⁴¹⁴

Incluso, se comparaba la *Escuela lírico-dramática* de Cordero y Jiménez con la que se había establecido en París por el afamado tenor Gilbert Duprez, ya que “está llamada a producir para el arte español los mismos beneficiosos resultados que ha producido en Francia la de Duprés”.⁴¹⁵ Uno de los objetivos más relevante de la fundación de dicha Escuela era elevar la calidad en la interpretación del género español, formando “un núcleo de jóvenes cantantes, capaces de hacer sea una verdad, en sus resultados prácticos y elevadamente artísticos, *la ópera española*, ese bello ideal que cálculos de lucro mal entendido, o impaciente, han malogrado, pero por fortuna no hecho imposible”.⁴¹⁶ Por último, el artículo publicado en la *Gaceta Musical de Madrid* detallaba las nueve condiciones que los maestros Cordero y Jiménez exigían a aquellos alumnos que quisieran ingresar en la Escuela Lírico-Dramática. Dado su interés, las transcribo en la Tabla IV.27.

Tabla IV.27. *Gaceta Musical de Madrid* (1866), pp.136-137: Nueve condiciones para acceder como alumno de la Escuela Lírico-Dramática.

Condiciones
<ol style="list-style-type: none"> 1) Admitiremos a todo joven, sea cualquiera en sexo, que tenga buena voz y figura propia y adecuada para la escena. 2) Los alumnos admitidos serán educados convenientemente hasta que los pongamos en disposición de escriturarse en España o fuera de ella, llevando un repertorio de obras bien estudiadas y puestas en escena, para lo cual contamos con un local a propósito, y en su día, con un teatro, donde se adiestrarán los discípulos, a fin de que no pasen el arriesgado aprendizaje de costumbre, aprendizaje que hasta hoy ha malogrado varias felices disposiciones.

⁴¹⁴ O., “Escuela Lírico-Dramática”, p. 136.

⁴¹⁵ O., “Escuela Lírico-Dramática”, p. 136.

⁴¹⁶ O., “Escuela Lírico-Dramática”, p. 136.

- 3) A cada alumno se le instruirá en cuanto es necesario al buen cantante, empezando, si es preciso, por el solfeo, y siguiendo por hacerle conocer algo el piano, la armonía, el idioma italiano y todo lo que convenga y conduzca, como esencial o accesorio, para formar un artista de mérito positivo.
- 4) Antes de ingresar en nuestra escuela, sufrirá quien pretenda pertenecer a ella el oportuno examen, principalmente respecto de sus cualidades vocales, a fin de apreciar aproximadamente lo que pueda prometerse y lo que de hecho le falta aprender.
- 5) Habrá clase los días no festivos a las horas y en los locales que designemos.
- 6) Los alumnos se comprometerán, previa escritura, a no hacerse oír de nadie pública ni privadamente, a no preceder la venia de ambos directores, y el mismo compromiso les ligará con doble fuerza para no escriturarse sin el asentimiento espontáneo de los dos citados maestros.
- 7) La retribución de honorarios se hará por meses adelantados y con las condiciones que se manifestarán a los interesados después de sufrir la antedicha prueba. La suma de esos honorarios será más o menos crecida, según la que al alumno le falte aprender.
- 8) Aquellos que por ser pobres no tengan posibilidad de satisfacer al contado los predichos honorarios, se comprometerán, con autorización de sus padres o tutores, a satisfacerlos por medio de una cuota prudencial, que se les descontará del sueldo en los primeros años de su carrera teatral.
- 9) Como es natural que antes de empezar a ejercer no estén los alumnos en relación con las empresas, los directores nos comprometemos a proporcionar a nuestros educandos la primera contrata.

Una vez recomendada encarecidamente la labor pedagógica de ambos maestros, se indicaba a los lectores interesados en asistir a su Escuela Lírica, que se dirigieran al domicilio de Jiménez, situado en la calle de las Fuentes, número 3, cuarto tercero, en horario de cuatro a seis de la tarde.

La Escuela Lírico-Dramática comenzó a funcionar con mucho éxito bajo la dirección de Antonio Cordero y un profesorado integrado por Juan Jiménez, encargado de la enseñanza de la mímica aplicada al canto, José Pinilla maestro de armonía y piano y Antonio Lelli de lengua italiana. El prestigio del establecimiento se ponía de manifiesto a través del nivel de los alumnos que allí se formaban, entre los que cabe destacar al mítico tenor Julián Gyarre, el tenor Aramburu, Modesto Landa, Adela Ibarra y Antonia Uzal. La mayoría de ellos, comenzaban sus estudios en el

Conservatorio madrileño, pero pronto los abandonaban para recibir las lecciones y consejos del maestro Antonio Cordero.

El plan de estudios de la Escuela Lírica distinguía entre clases para los hombres y para las mujeres e incluía al final de cada curso la realización de exámenes en los que los alumnos podían demostrar los avances vocales e interpretativos logrados en el año. El alcance de estas pruebas era tal, por ejemplo, en julio de 1867, la *Revista y Gaceta Musical* publicó una amplia reseña sobre los “Exámenes de la Academia de Canto fundada en esta corte por el señor don Antonio Cordero y Fernández”, cuyo autor con la intención de mantener su anonimato firmaba con las iniciales J. P. B..⁴¹⁷ Resulta curioso que, solo un año después de la fundación de la Escuela, ya no se mencione como Escuela Lírico-Dramática, sino como Academia de Canto, y que conste únicamente como fundador Antonio Cordero. Además, a lo largo del texto se elogiaba especialmente la labor docente del maestro de canto Antonio Cordero y se felicitaba

a los demás profesores de la escuela señores D. Juan Giménez, encargado de la enseñanza de la mímica aplicada al canto, D. José Pinilla, de la de armonía y piano, y D. Antonio Lelli, de lengua italiana, por la cooperación y el eficaz apoyo que prestan al Sr. Cordero para llegar a alcanzar el mayor brillo y esplendor de tan útil establecimiento.⁴¹⁸

Por tanto, en 1867 Juan Jiménez había pasado a ser sólo un profesor más de la Academia, pues en ningún momento se mencionaba como fundador de la misma.

El artículo publicado en *Revista y Gaceta Musical*, comenzaba haciendo una reflexión sobre la crítica situación de la enseñanza en España de la música en general. El canto no era ajeno a la dejadez y la falta de interés por parte de los que encargan del desarrollo artístico español y puesto que

este apoyo no exista hoy, ni se vean por ahora los medios de poderlo alcanzar, debemos consolarnos hasta cierto punto con la abnegación, la constancia, el desinterés y el anhelo con que artistas de un verdadero mérito se dedican hoy a mejorar en lo posible la preciosa semilla que existe entre nosotros, encaminando todos sus esfuerzos a obtener los mejores

⁴¹⁷ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), pp. 148-149.

⁴¹⁸ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, p. 149.

resultados y a presentar los más sabrosos y sazonados frutos obtenidos en el terreno de la enseñanza.⁴¹⁹

Sin duda, uno de los grandes maestros que en España estaban contribuyendo a la calidad de la enseñanza del canto y a la correcta formación de los artistas líricos era Antonio Cordero, a través de su Escuela recientemente fundada. Como prueba de ello, el autor de la reseña periodística publicada en la *Revista y Gaceta Musical*, había tenido el gusto de asistir, con gran satisfacción, a los exámenes públicos de los alumnos de dicho centro,

saliendo en extremo complacidos y satisfechos de la disposición y de los adelantos de los alumnos, así como también del brillante estado en que se encuentra hoy esta escuela, digna por más de un concepto de que la atención pública se fije en ella, como en un foco de donde podrán tal vez partir mañana los primeros destellos de la gran ópera nacional.⁴²⁰

Según el columnista, el método de enseñanza empleado por Cordero “es de todo punto útil y en alto grado conveniente al mayor y más pronto desarrollo de las facultades artísticas de los alumnos”, pues se basaba en “ejercicios de agilidad, de portamento de la voz, de filar las notas, los trinos, escalas cromáticas, articulaciones, arpeggios, etc. [que] constituyen los primeros trabajos a que el discípulo ha de someterse antes de pasar al estudio del canto propiamente dicho”.⁴²¹ Dominada la parte técnica del canto, los alumnos pasaban a trabajar la parte escénica e interpretativa a través del estudio de la mímica.

El artículo continuaba con una crónica en la que se narraban con detalle cómo transcurrieron los exámenes en la Escuela de Cordero. Como en la escuela se impartían las clases por separado a hombres y a mujeres, las pruebas comenzaron por las alumnas, interviniendo las tiples Mercedes Castañón, Encarnación Cortés, María Cavaría, Consuelo Peral, Antonia del Pozo y Dolores López Becerra, que a diferencia de sus compañeras que querían dedicarse a la carrera artística, estudiaba para ejercer la

⁴¹⁹ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, p. 148.

⁴²⁰ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, p. 148.

⁴²¹ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, p. 148.

docencia del canto. Entre los alumnos se encontraba los tenores Antonio Aramburu y Nicolás Zamora, el barítono Antonio Huguet. Todos ellos comenzaron con la ejecución de trinos, escalas, arpeggios y otros *vocalizzi*, “en los que cada cual dio a conocer la extensión y el timbre de su voz, así como el estado en que se hallaba, atendido el informe o la explicación que acerca de sus facultades y de sus antecedentes artísticos daba el director del establecimiento antes de comenzar cada alumno”.⁴²² A continuación, los alumnos interpretaron varias piezas de las óperas *Semiramide*, *Il Barbiere di Siviglia* y *Guillermo Tell* de Rossini, *Lucrezia Borgia* de Donizetti y *Beatrice di Tenda* de Bellini. Entre todos estos discípulos, llamó especialmente la atención la voz del tenor Antonio Aramburu,

de una considerable extensión y de un timbre poderoso, y a la que oímos dar el *re* de pecho, un punto más alto aún que el tan celebrado *do* de Tamberlick. La voz de este alumno adolece, sin embargo, de los defectos propios de una educación musical aún no concluida; pero una vez perfeccionada, podrá tal vez dar por resultado un artista de raras y extraordinarias facultades, capaz de llenar los ámbitos de un gran teatro con la amplitud, la fuerza y la impetuosidad de su laringe. Es verdaderamente un diamante, cuyo pulimento, en manos de un profesor tan inteligente y entendido como el Sr. Cordero, no podrá por menos que brillar algún día como nuevo meteoro que aparezca en el hoy oscuro horizonte de la ópera española.⁴²³

En los alumnos de Antonio Cordero eran destacables cualidades técnicas y vocales como: la exactitud en la ejecución, verdad en la expresión y colorido de la voz, corrección y pureza de estilo, aplomo, gracejo intencional, sonoridad, pastosidad y emisión natural y espontánea de la voz.

Finalizada la parte vocal, comenzaron los ejercicios de mímica aplicada al canto, dirigidos por el profesor Juan Jiménez, que consistían en la realización de actitudes y movimientos escénicos, recitado de versos y acompañamiento de la acción del canto con posiciones académicas. En esta sección, se distinguieron las alumnas Castañón, Cortés y Echevarría, “que por la elegancia, la naturalidad y la verdad de sus

⁴²² J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, p. 148.

⁴²³ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, p. 148.

movimientos y maneras teatrales, honran sobremanera al profesor Sr. D. Juan Jiménez, a quien se deben los raros adelantos que en este ramo se notan en la escuela”.⁴²⁴

Así se desarrollaron los exámenes de la Escuela Lírico-Dramática, dirigida por Antonio Cordero, quien junto al resto de profesorado, fue sinceramente felicitado por la *Revista y Gaceta Musical*, dado

el prolijo afán con que se esmera en sacar todo el mayor partido posible de los alumnos que llegan a su escuela desprovistos de toda instrucción musical, así como de aquellos otros que, procedentes de otras escuelas, se presentan con vicios e imperfecciones que el Sr. Cordero, con su constancia y su continuo desvelo por el bien de sus discípulos, procura corregir, aunque teniendo que luchar con las dificultades y los inconvenientes de una educación musical mal dirigida desde un principio.⁴²⁵

Con el apoyo de la prensa, los maestros Cordero y Jiménez podían lograr con mayor facilidad su objetivo, que era formar grandes cantantes españoles dignos intérpretes de la ansiada ópera nacional. En realidad, es difícil determinar durante cuanto tiempo estuvo abierta la Escuela Lírico-Dramática, aunque dos años después de su creación, Parada y Barreto afirmó lo siguiente: “[en dicha escuela] se educan hoy en el arte de bien cantar jóvenes de ambos sexos con un esmero y una constancia que hacen de esta escuela la primera de España después del Conservatorio”.⁴²⁶

En la Escuela Lírico-Dramática Antonio Cordero desarrolló su labor docente, dando la posibilidad a muchos cantantes de poder adquirir una formación integral. El nivel de los alumnos que salieron de estas aulas evidenciaba la calidad pedagógica del maestro Cordero, uno de los grandes tratadistas de la historia española del canto.

⁴²⁴ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, p. 148.

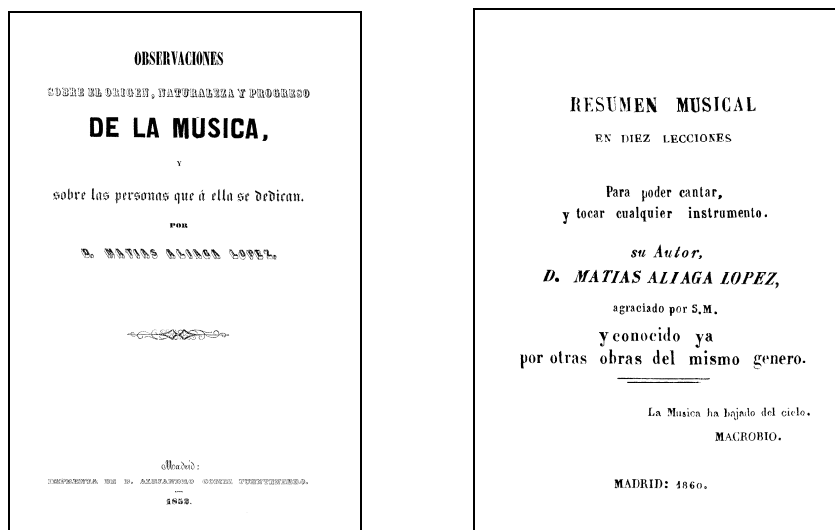
⁴²⁵ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, p. 148.

⁴²⁶ Parada y Barreto, *Diccionario técnico*, p. 111.

7. Matías Aliaga (s. XIX): *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar* (1860) y *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la música* (1852)

Sobre Matías Aliaga apenas existen datos biográficos.⁴²⁷ Pedrell lo describió como: “organista y leccionista de piano, violín y canto en varias poblaciones de España”.⁴²⁸ Fue “profesor de la clase de música” del Hospicio de Madrid.⁴²⁹ Además, desarrolló una amplia labor como teórico musical, legando importantes títulos a la tratadística española, algunos de ellos relacionados con el aprendizaje del canto, como *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la música* (1852) y *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar y tocar cualquier instrumento* (1860); véase Figura IV.38.⁴³⁰

Figura IV.38. Portadas de *Observaciones sobre el origen* (1852) y *Resumen musical en diez lecciones* de Matías Aliaga.



⁴²⁷ Sobre Matías Aliaga, véase M^a Antonia Virgili Blanquet, “Aliaga López, Matías”, *DMEH*, vol. 1, pp. 281-282.

⁴²⁸ Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, 46.

⁴²⁹ Dato biográfico obtenido de la portada de: *Himno a Dios: para darle gracias en comunidad / compuesto expresamente sin acompañamiento para los 400 niños del hospicio de Madrid... por el profesor de la clase de música D. Matías Aliaga López* (Madrid: s.n., s.d.).

⁴³⁰ Entre las obras de Matías Aliaga destacan: *Cartilla de música ó sea La música en el bolsillo* (1847); *El más barato de los solfeos ó sea La música puesta al alcance de todas las inteligencias y fortunas* (1851); *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la Música y sobre las personas que a ella se dedican* (1852); *Memoria relativa á la enseñanza de música y piano de... Concepción Martínez, sordomuda* (1852); y *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar y tocar cualquier instrumento* (1860).

En *Observaciones sobre el origen*, Aliaga expone varios conceptos y pensamientos sobre el canto.⁴³¹ Este opúsculo, publicado en Madrid en 1852, está dividido en dos partes precedidas por un prólogo del autor. La primera parte está integrada por ocho secciones que, en forma de diálogo, tratan diversos aspectos de la música como: su origen, influjo, necesidad, utilidad y progreso, dedicando la sección quinta al canto. La segunda parte se presenta bajo el epígrafe “De las personas que se dedican a la música” e incluye treinta y dos secciones, de las que sólo tres están vagamente relacionadas con el canto y la lírica: “Las señoritas que tocan o cantan”, “El músico cantando” y “El músico en el teatro”.

La sección quinta de la Parte Primera de *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la música* se titula “El Canto”. Aliaga comienza preguntándose “¿De dónde procede el buen canto?”, a lo que responde “de la buena voz y de la variedad de gusto en el músico cantante”.⁴³² Según el autor, todas las voces no producen un mismo efecto sobre el oyente, pues no “hay dos voces iguales en calidad”. En concreto, el canto lírico, al que Aliaga denomina “*canto profano, teatral o del siglo*”,

hizo un gran acopio de gorjeos elevados a la práctica del *trino*; atrajo y adoptó toda clase de movimientos, retardados y anticipados, que la casualidad y el estudio producían; fue iluminado con una segunda naturaleza de *notas agrupadas* en su apoyo sin perjuicio de la primera; extendió a las voces en su escala respectiva con exceso y asombro, cuyas laboriosas precisiones descubrieron la parte aguda entendida por *falsete*.⁴³³

En la Segunda Parte de *Observaciones*, Aliaga incluye un breve apartado sobre “el músico cantando”, al que considera “uno de los hombres de mayor influjo ante el público, [...] y más si a su elegante figura y buenas maneras le acompaña una voz dulce, estilo insinuante y expresivo, atemperándose en las piezas y canciones que elija al gusto de los que le han de oír”.⁴³⁴

⁴³¹ Matías Aliaga López, *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la música y sobre las personas que a ella se dedican* (Madrid: Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentes, 1852).

⁴³² Aliaga López, *Observaciones*, p. 31.

⁴³³ Aliaga López, *Observaciones*, p. 31.

⁴³⁴ Aliaga López, *Observaciones*, p. 54.

En 1860, Aliaga publicó *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar y tocar cualquier instrumento* (véase Figura IV.39) El título de esta obra puede inducir a confusión, pues en realidad se trata de su método de solfeo y no de canto, en el que el autor recoge a lo largo de diez lecciones “los primeros y más necesarios conocimientos para el estudio del arte Musical, siquiera sólo sean aquellos para poder entrar en los ‘ejercicios de canto e instrumentales’ [...] a muchos aficionados”.⁴³⁵ El autor incluye al final de *Resumen musical* seis “Advertencias interesantes”, una de ellas dedicada a los maestros de canto, a los que aconseja que proporcionen “a sus alumnos algunas canciones fáciles y de poca extensión. Siendo severos en no permitirles hacer gestos con la boca, y haciendo que expresen los afectos de alegría seriedad y tristeza que el asunto reclame, pero si afectación ridícula”.⁴³⁶ Por tanto, aunque Matías Aliaga desarrolló parte de su actividad como docente o “leccionista” de canto, no escribió ningún tratado específico sobre esta materia.

8. El Método de canto de la Unión Artístico-Musical (ca. 1860-70): ¿Una versión española de *L'Art du chant* (1845) de Duprez?

En la década de los sesenta del siglo XIX, se publicó en Madrid el *Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical*.⁴³⁷ Se trataba del primer método vocal publicado en España sin autor específico y que únicamente aparecía suscrito por la editorial Unión Artístico-Musical, fundada por el compositor y maestro de canto Mariano Martín Salazar, que “encabezaba un grupo de diecisiete promotores”.⁴³⁸ Esta editora, “de obras nacionales y extranjeras”, era a su vez un almacén de música y piano que estaba situado en la calle Esparteros nº 3 y desde 1847 ostentaba el puesto de “proveedor de música y pianos de Su Majestad, la reina Isabel

⁴³⁵ Matías Aliaga López, *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar y tocar cualquier instrumento* (Madrid: s.n., Grabado por Dolores Wirmbs de Carrafa, 1860), p. 5.

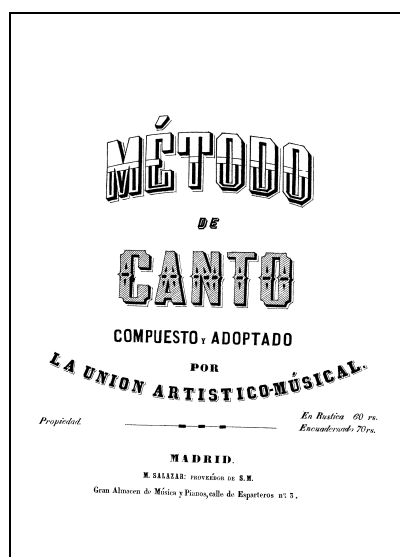
⁴³⁶ Aliaga López, *Resumen musical*, p. 47.

⁴³⁷ Unión Artístico-Musical, *Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical* (Madrid: Martín Salazar, ca. 1860-70).

⁴³⁸ Carlos José Gosálvez Lara, *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras* (Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995), p. 54.

II”.⁴³⁹ La obra, que estaba previsto poner a la venta en siete entregas, también se podía adquirir completo con un precio de: 60 reales en rústica y 70 reales para aquellos que lo quisieran adquirir encuadernado (véase Figura IV.39).

Figura IV.39. Portada de *Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical* (ca.1860-70).



A pesar de no estar especificada la autoría de este método de canto, es más que probable que su editor Mariano Martín, que estudió canto en el Conservatorio de Madrid con Piermarini y después desarrolló una importante actividad como maestro de canto en dicho centro, colaborara en diseñar su estructura y parte de los contenidos. No obstante, al analizar con detalle este método, he podido comprobar que prácticamente un noventa por ciento de sus contenidos teóricos y prácticos fueron tomados de una de las obras más destacadas de la tratadística francesa vocal del siglo XIX: *L'Art du chant* de Gilbert-Louis Duprez publicado en París en 1845.⁴⁴⁰ Resulta curioso que en ningún

⁴³⁹ Además de ediciones de composiciones de otros autores, la Unión Artístico-Musical lanzó al mercado obras de elaboración propia, como el *Método de Canto*, del que nos ocupamos en este apartado, y un *Método completo de Piano* (Madrid: M. Salazar, 1867), en cuya portada constaba “Aprobado y adoptado como obra de texto, en el Rl. Conservatorio de Música y Declamación”. De ambos métodos se editaron posteriormente otras ediciones.

⁴⁴⁰ Gilbert-Louis Duprez, *L'Art du chant* (París: Heugel, 1845). Respecto a la fecha de publicación de *L'Art du chant*, Marco Beghelli afirma lo siguiente: “La data 1846 attribuita dai comuni repertori (es. Fétis) alla prima edizione francese va anticipata al 1845, secondo quanto si legge nel catalogo delle proprie opere che Duprez inserisce a p. XIV di *La Mélodie*, senza tuttavia far cenno alla seconda edizione”, Marco Beghelli, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*, p. 78.

momento, el editor del método de la Unión hiciese referencia al método de Duprez y, lejos de hacerlo, paradójicamente se limitara a señalar en el prólogo lo siguiente:

Fácil nos hubiera sido publicar en español uno de los mejores métodos extranjeros, pero debemos confesar ingenuamente, que ninguno de ellos nos ha satisfecho en su totalidad; por lo cual tomando de ellos lo mejor que contienen en la parte doctrinal y en la de ejercicios, hemos compuesto un gran número de lecciones progresivas o vocalizaciones, combinando en ellas el orden de dificultades sucesivas, y cuidando de que en ellas reine el buen gusto, y el correcto canto.⁴⁴¹

A estas palabras, la editorial añadía con cierto atrevimiento: “Hemos hecho cuanto nuestras fuerzas alcanzan por presentar un método completo y digno de alguna estimación. Nuestros inteligentes comprofesores juzgarán si hemos o no conseguido el objeto propuesto”.⁴⁴²

En conclusión, salvo el prólogo, escasos apartados teóricos y ejemplos prácticos, que ya indicaremos más adelante, el *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* es una traducción literal al castellano de *L'Art du chant* de Duprez. No obstante, todo indica que el método de Duprez no debía ser muy conocido en España en la época de publicación del *Método de canto de la Unión*, y de hecho hasta finales del siglo XIX no llegó al conservatorio de Madrid la traducción al italiano editada hacia 1880 por Giovanni Ricordi y dedicada a Rossini.⁴⁴³ Ante esta situación, se plantea la comprometida cuestión de si la editora española contaba con las autorizaciones necesarias para realizar la traducción de la obra de Duprez, o si en realidad se trataba de un “plagio”, pues a lo largo del *Método de canto de la Unión* no se mencionaba en ningún momento dicho tratado francés. Para poder apreciar más las enormes coincidencias entre ambos métodos de canto, no hay más que examinar la estructura del *Método de canto de la Unión Artístico-Musical*, que es exactamente igual al utilizado por Duprez en su obra. Ambos métodos se organizaban en tres partes con idénticos

⁴⁴¹ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, pp. 4-5.

⁴⁴² Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 5.

⁴⁴³ Gilbert Duprez, *L'Arte del Canto* (Milano: Giovanni Ricordi, ca. 1880).

contenidos generales y una sección final, a modo de Apéndice, que incluía dieciocho fermatas famosas de cantantes célebres (véase Tabla IV.28).

Tabla IV.28. Estudio comparativo de los contenidos generales de *L'Art du chant* de Duprez (1845) y del *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (1860-70).

Partes del Método de canto	<i>L'Art du chant de Duprez</i> (1845)	<i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (1860-70)
I Parte	<i>STYLE LARGE d'Expression et de Force.</i>	- Descripción abreviada de las partes del órgano vocal. - Instrucciones necesarias para la buena emisión de la voz. - Canto largo o tenido.
II Parte	<i>STYLE de Grâce et d'Agilité.</i>	- Canto de agilidad.
III Parte	<i>Diction Lyrique.</i>	- Canto con palabras o dicción lírica [suprimida por decisión editorial].
Apéndice	<i>Plusieurs Traits de Chant du Points d'Orgue d'après quelques chanteurs célèbres.</i>	Varias Fermatas de cantantes célebres cuyos nombres van al margen.

Pese a que en la introducción del Método de la Unión Musical, esta obra, al igual que la de Duprez, se había planificado en tres partes, sin embargo y debido a una mala previsión en el número de entregas, se publicó sin la tercera parte dedicada a la *Dicción Lírica*, pues su costo resultaba mucho más gravoso. El editor justificó esta ausencia afirmando que “habiendo ofrecido también que este método no contendría más que siete entregas, nos hemos hallado perplejos sin saber que partido tomar al ver que sólo faltan 3 o 4 páginas para completar dicho número de entregas”.⁴⁴⁴ Además, consideraba que la enseñanza de la dicción lírica debía ser asumida por el maestro, de forma individualizada, “eligiendo estas piezas que crea más convenientes y análogas a la voz, extensión y genio artístico del discípulo, [y procurando que] sean progresivas en dificultad tanto de vocalización como de expresión dramática”.⁴⁴⁵

Es más, *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* traducía de forma literal párrafos completos del método de Duprez y, en contra de lo que afirmaba el editor

⁴⁴⁴ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 139.

⁴⁴⁵ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 139.

Mariano Martín sobre la originalidad de las lecciones y vocalizaciones empleadas, éstas en realidad fueron copiadas prácticamente en su totalidad de *L'Art du chant*. Para demostrar lo afirmado, presento un estudio del *Método de canto de la Unión Artístico-Musical*, resaltando aquellos contenidos que proceden de *L'Art du chant* de Duprez.

El *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* comienza con un Prólogo escrito por la casa editora (probablemente por Mariano Martín), en el que se realiza un sucinto recorrido histórico por las principales escuelas de canto de los siglos XVII y XVIII, mencionado en concreto las de Fedi, Pistochi, Porpora, Bernachi y Egizio, cuyos aspectos técnicos pervivieron a través de las obras de Tossi, Mancini, Herbest y Agrícola, entre otros. De ellos se deduce que la enseñanza del canto se emprendía sentando bien las bases del solfeo y atender a una correcta respiración y emisión de la voz,

Después por medio de ejercicios especiales y vocalizados llegaban a desenvolver todos los medios que posee la voz: recurrían a la emisión prolongada, al portamento, al mordente, al trino, a las escalas de agilidad &: así es que antes que un artista se presentase a cantar ante el público, había invertido largos años en el estudio de su profesión.⁴⁴⁶

El Prólogo concluye exponiendo que la carrera de canto en el siglo XIX es mucho más rápida que la de la antigua escuela italiana y, en consecuencia, insuficiente. Con la publicación de un método vocal, la editorial Unión Artístico-Musical se dirigía a los maestros de canto para mostrarles el “verdadero camino” que debían seguir en su enseñanza, “no les proponemos este nuestro método como única guía que los conduzca al término del arte, pero si les aseguramos, que en él hallarán cuanto necesitan para su objetivo”.⁴⁴⁷

Primera Parte del *Método de Canto de la Unión* (ca.1860-70).

Comienza con una sección titulada “Descripción abreviada del aparato vocal”, que no aparece en *L'Art du chant* de Duprez, en la que el editor da unas nociones básicas sobre los principales órganos que actúan en el canto. El siguiente apartado se ocupa de la clasificación de las voces y corresponde en sus conceptos principales al que Duprez titula “De la voix”. El método de la Unión, parafraseando a *L'Art du chant*,

⁴⁴⁶ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, pp. 3-4.

⁴⁴⁷ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, pp. 3-4.

tomaba como base para clasificar una voz, la extensión y el timbre, defendiendo la existencia de tres registros: el de pecho (*Timbre de poitrine*), mixto (*Mixte*) y de falsete (*Fausset*). También son similares los tipos vocales que distinguen ambos métodos de canto, como se puede observar en la Tabla IV.29, aunque lógicamente el método de Duprez empleaba terminología francesa, mientras que el método de la Unión utilizaba vocablos españoles y, en ocasiones, italianos. Respecto a la extensión vocal y los registros que conforman las distintas voces son en esencia iguales a los que presentaba Duprez.

En total se distinguen siete tipos vocales principales: soprano agudo (*sfogato*), mezzosoprano, contralto, tenor agudo (*mezzo carattere*), tenor serio, barítono y bajo. Cada uno posee unas características propias; en el caso de la soprano *sfogato* se considera “la más débil de todas en los sonidos graves, es la que más se presta al género de agilidad”.⁴⁴⁸ La voz de mezzosoprano es, según el Método de la Unión Artístico-Musical, la más común entre las mujeres, así como la propicia para el género declamado. En las contraltos “los sonidos de pecho desde el más grave tienen una fuerza y timbre, que se asemeja bastante a las voces de tenor. La mixta (que también llaman *médium*) es muy débil, y los sonidos agudos son frecuentemente fuertes y violentos”.⁴⁴⁹ En las voces masculinas, la de tenor agudo se aprecia especialmente cuando “su octava superior reúne a la voz de hombre la dulzura y encanto de la voz de mujer”.⁴⁵⁰ Por su parte, las voces de tenor serio y barítono son las más frecuentes, mientras que la de bajo, “aunque no escasea, raras veces es bella y completa”.⁴⁵¹

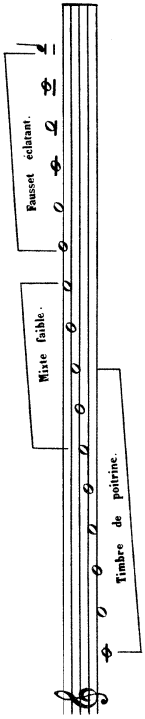
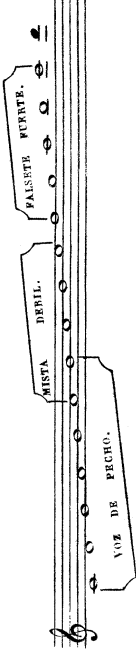
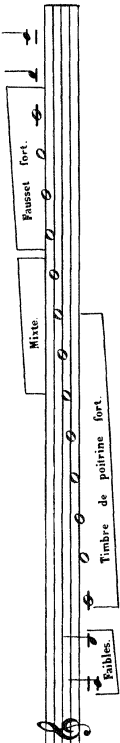
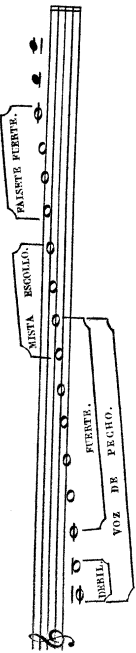
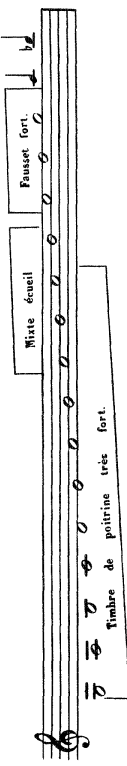
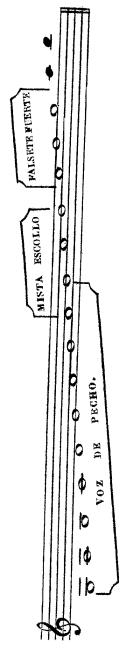
⁴⁴⁸ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 10.

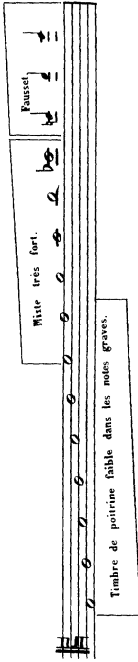
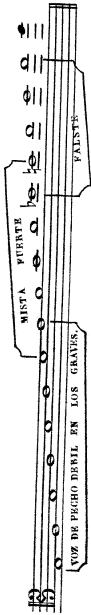
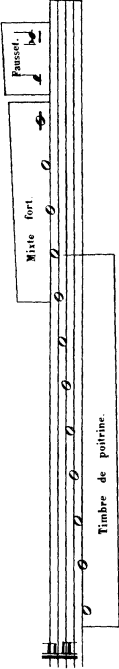
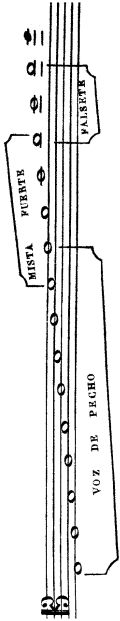
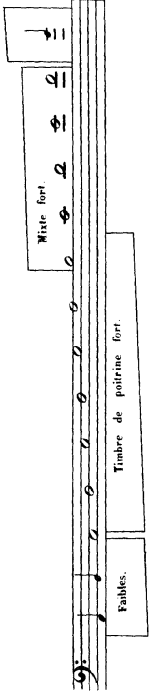
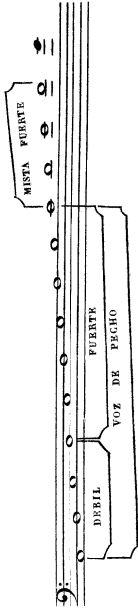
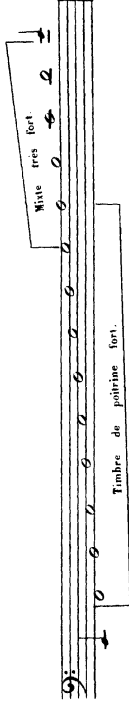
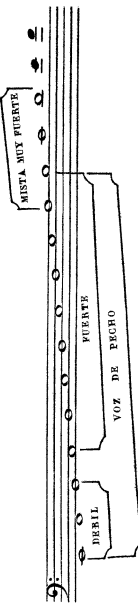
⁴⁴⁹ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 10.

⁴⁵⁰ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 10.

⁴⁵¹ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 11.

Tabla IV.29. *L'Art du chant* (1845) de Duprez y el *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (1860-70):
Tipos vocales, extensión y registros de la voz.

	<p><i>L'Art du chant de Duprez.</i></p> <p>Soprano élevé (p. 2).</p> 	<p><i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical.</i></p> <p>Soprano agudo o Sfogato (p. 9).</p> 
<p>Voces Femeninas.</p>	<p>Mezzo-Soprano (p. 2).</p> 	<p>Mezzo soprano (p. 10).</p> 
	<p>Contr'alto (p. 2).</p> 	<p>El Contralto, mujer (p. 10).</p> 

<p>Voces Masculinas.</p>	<p>Tenor élevé (p. 3).</p> 	<p>Tenor agudo o <i>Mezzo carattere</i> (p. 10).</p> 
<p>Tenor Limité ou Taille (p. 3).</p> 	<p>Tenor Serio (p. 11).</p> 	
<p>Baryton (p. 3).</p> 	<p>Baritono (p. 11).</p> 	
<p>Basse-Taille (p. 3).</p> 	<p>Bajo (p. 11).</p> 	

El *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* incluye en su primera parte un apartado que no se encuentra en *L'Art du chant* de Duprez; se trata de unas “Instrucciones Preliminares” sobre la disposición del alumno, la vocalización, emisión de la voz y posición de la boca. Aquel que estudia canto con la intención de dedicarse a la docencia debe poseer tres cualidades físicas y otras tres “morales”. Las primeras son una voz “franca, extensa, fuerte y simpática”, buen oído y una constitución física sana. En cuanto a las cualidades “morales” se basan en la pasión por la música, capacidad memorística musical y “un alma sensible acompañada de un genio vivo y observador”.⁴⁵²

Respecto a los objetivos de la vocalización, el Método de la Unión coincide literalmente con el de Duprez al afirmar que son dos: “1º desarrollar la voz y doblégarla a todas las exigencias vocales; 2º aprender a interpretar la música sin el auxilio de la letra, por medio del fraseo, acento y estilo”.⁴⁵³ Sin embargo y a diferencia de Duprez, el método español sí hace unas recomendaciones sobre las vocales más ventajosas para realizar los ejercicios, proponiendo la especialmente la vocal *a*, que se puede alternar con la *o* y la *e*. En cuanto a la emisión de la voz, esta debe ser “franca y natural, el sonido puro, lleno, y al mismo tiempo, dulce” y los principales defectos son la guturalidad o “voz de gola” y la nasalidad o “voz gangosa”.⁴⁵⁴ Una de las cosas que más influyen en la correcta emisión de la voz es la posición de la boca, procurando el maestro que su discípulo sitúe perpendicularmente y en paralelo la mandíbula, labio y dientes superiores con los inferiores. Al mismo tiempo,

los labios deben estar blandamente pegados a los dientes; la boca debe estar medianamente abierta, retirando sus costados en la forma que tienen en la sonrisa antes de llegar a ella; de este modo se abre la boca en justas proporciones, presenta además una forma agradable, y contribuye a la emisión pura de la voz. Los defectos más comunes son abrir poco la boca, o abrirla en forma ovalada redondeando los labios, lo cual debe evitarse cuidadosamente.⁴⁵⁵

⁴⁵² Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, pp. 11-12.

⁴⁵³ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 12. El mismo texto aparece también en Duprez, *L'Art du chant*, p. 4: “La Vocalisation a plusieurs buts. 1º De développer la voix et de l'assouplir à toutes les exigences vocales. 2º d'apprendre à interpréter la musique sans le secours des paroles par la phrasé, l'accentuation et le style”.

⁴⁵⁴ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 12.

⁴⁵⁵ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 13.

En cuanto a la posición del cuerpo que debe adoptar el cantante, el *Método de canto de la Unión Artístico-Musical*, aconseja que esté en “una actitud firme y vigorosa, y la cabeza medianamente erguida”, aunque siempre de una forma natural y elegante.⁴⁵⁶ Otro tema planteado es el de los primeros ejercicios vocales que conviene practicar. Para el Método de la Unión el principiante debe emitir la voz “prolongándola con igualdad de fuerza en toda la duración del sonido y en el lleno de la voz” y nunca se ha de comenzar las primeras clases trabajando notas filadas, que forman parte de una formación más avanzada, pues “el que llega a filar bien en todos los sonidos de la extensión de su voz tiene la mitad del camino andado en la difícil carrera del arte”.⁴⁵⁷ Resulta curiosa esta crítica a aquellos métodos que parten en su metodología de la emisión filada de la voz, siendo esta la teoría defendida por Duprez en su *L’Art du chant*.⁴⁵⁸ Es evidente que pese a que las ideas del *Método de canto de la Unión* estaban claramente copiadas de la obra de Duprez, se podían encontrar sutiles diferencias.

La búsqueda de la igualdad entre los registros de la voz fue una constante en la enseñanza del canto, en este sentido el *Método de canto de la Unión* copia literalmente la teoría que al respecto escribe Duprez en su tratado, aunque, eso sí, sin nombrar esta fuente. Según dicho método español:

Todo discípulo conoce, que el timbre de su voz cambia cuando llega a ciertas notas, por lo cual debe tenerse mucho cuidado al hacer esta transición, la cual será conforme a la clasificación de su voz según las instrucciones que hemos dado [...]. La voz de pecho de soprano por ejemplo, llega hasta el *do, la, si*; las notas del *médium* o de la voz mixta *la, si, do, re* son generalmente mucho más débiles y de un timbre opaco. Para remediar este defecto es necesario apianar por grados las notas que preceden, a las del cambio, y redondear y dar fuerza a las siguientes. Encargamos a los discípulos, que usen todo lo posible de la voz de pecho, pues muchos de ellos pierden este poderoso recurso ya por descuido, ya por temor.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 13. Según este método el lleno de la voz se identifica con “todo sonido que da esta sin demasiado esfuerzo” y “filar una nota es prolongar su sonido, principiando pianísimo y esforzándolo por grados hasta el fortísimo, volviendo después a concluirlo muy piano”.

⁴⁵⁷ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, pp. 13 y 48.

⁴⁵⁸ Duprez, *L’Art du chant*, p. 5: “Quand vous aurez filé des sons larges, pleins, et égaux, exercez-vous à les nuancer du *piano* au *forte* et du *forte* au *piano*”.

⁴⁵⁹ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 14. El mismo texto aparece también en Duprez, *L’Art du chant*, p. 4: “Il n’est pas d’élève qui ne s’aperçoive d’un changement de timbre dans sa voix lorsqu’il

Hasta aquí llega la sección teórica que sirve de introducción a los ejercicios prácticos de la Primera Parte del *Método de canto de la Unión Artístico-Musical*, constituidos por quince lecciones o vocalizaciones con las que se ejemplifican varios temas esenciales en el aprendizaje del canto como la respiración, el ligado, el portamento, los sonidos filados y las notas de adorno (apoyatura, mordentes de dos, tres y cuatro notas, también llamados estos últimos grupetos). Muchos de los ejercicios que plantea dicho método español fueron copiados con exactitud de *L'Art du chant* de Duprez.⁴⁶⁰

El control de la técnica respiratoria, que es fundamental para todo buen cantante, se compone básicamente de aspiración que “debe ser franca, sin fatiga ni ruido, introduciendo en los pulmones todo el aire posible” y de una expiración “lenta y económica”.⁴⁶¹ De estas palabras se deduce, que los autores del *Método de canto de la Unión* no conocían o no eran partidarios del empleo del diafragma en el proceso respiratorio del canto, a pesar de que su publicación fue posterior a la de *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro, primer tratado que hablaba del uso de la respiración diafragmática por los cantantes.

Un recurso técnico en el que se detiene el método de la Unión Artístico-Musical es el Portamento, pues en su opinión todos los tratados publicados hasta la fecha no

arrive à certaines notes. La transition doit s'en opérer avec les plus grandes précautions ; de là dépend l'égalité de la voix. Le Soprano, par exemple, arrive en voix de poitrine jusqu'à *La, Si, Ut*, du médium ; puis le *Si, l'Ut* et le *RéK* sont ordinairement d'un timbre bien plus faible et qui fait disparate. Il faut, pour parer autant que possible à cet inconvénient, adoucir graduellement les deux notes qui précèdent celles du changement, arrondir et forcer même les deux notes qui suivent. Mais j'engage bien les élèves à pousser aussi loin que possible les limites de leur voix de poitrine, car la paresse ou la crainte de faire des efforts leur fait souvent perdre cette puissante ressource”.

⁴⁶⁰ Las lecciones y ejercicios de la Primera Parte del *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* que coinciden con exactitud con los presentados en la Primera Parte de *L'Art du chant* de Duprez son los siguientes: Lección 1ª [M. Unión, p. 15 / Duprez, pp. 4-5]; Lección 5ª [M. Unión, p. 24 / Duprez, pp. 8-9]; Ejercicio de 3ª [M. Unión, p. 25 / Duprez, p. 10]; Ejercicios de 4ª [M. Unión, p. 29 / Duprez, p. 12]; Lección 7ª [M. Unión, p. 30 / Duprez, pp. 13 a 15, con menos compases centrales]; Ejercicio de 5ª [M. Unión, p. 32 / Duprez, p. 16]; Lección 8ª [M. Unión, p. 33 (en La Mayor) / Duprez, pp. 17 a 19 (en Sib Mayor)]; Ejercicio de 6ª [M. Unión, p. 36 / Duprez, p. 20]; Lección 9ª [M. Unión, p. 37 / Duprez, pp. 21-23]; Ejercicio de 7ª [M. Unión, p. 40 / Duprez, p. 24]; Lección 10ª [M. Unión, p. 40 / Duprez, pp. 25-27]; Ejercicio de 8ª [M. Unión, p. 43 / Duprez, p. 28]; Lección 11ª [M. Unión, p. 43 / Duprez, pp. 28-33]; Lección 14ª [M. Unión, p. 54 / Duprez, pp. 36-39]; Ejercicio de Mordente de 3 y 4 notas [M. Unión, p. 58 / Duprez, p. 40]; y Lección 15ª [M. Unión, p. 59 / Duprez, pp. 41-43]. La Lección 2ª es muy similar en ambos métodos, aunque no exacta [M. Unión, p. 16-17 / Duprez, p. 5]. El resto de lecciones, ejercicios y ejemplos prácticos son originales del *Método de canto de la Unión Artístico-Musical*.

⁴⁶¹ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 16.

explicaban con claridad su modo de ejecución, que resumían en estas palabras “el portamento ascendente se hace esforzando y el descendente apianando”.⁴⁶² En este tema, el mencionado método es mucho más preciso, exponiendo con detalle cómo se debe realizar el portamento (véase Figura IV.40):

El **portamento ascendente** se ejecuta de dos modos: si el primer 1^{er} sonido es de larga duración, se empieza piano, se crece hasta el momento de pasar al 2^o y se apiana en el mismo instante de llegar a él; si dicho 1^{er} sonido no tiene más que una parte de duración de un movimiento Andante, se ataca francamente y sin dureza haciendo un pequeño creciendo al tiempo de pasar al 2^o y apianando en el instante de llegar a él. Véanse los ejemplos 1^o y 2^o.

El **portamento descendente** se hace atacando francamente el 1^{er} sonido y apianándolo al tiempo de pasar al 2^o; si dicho 1^{er} sonido es de larga duración, se puede empezar piano, crecerlo después y volver a apianarlo al tiempo de pasar al 2^o. Véanse los ejemplos 3^o y 4^o.

Hay casos excepcionales, [...] que conviene dejar a la inteligencia y al buen gusto del cantante, como el ejemplo 5^o en que sin embargo de ser el portamento ascendente se ejecuta disminuyendo el sonido, en razón a que le precede una escala ascendente, la cual debe ejecutarse esforzando.⁴⁶³

Figura IV.40. *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (1860-70), p. 21: Cinco ejemplos de ejecución del Portamento.



Bajo el título de “**Canto de Agilidad**” se publicaba la Segunda Parte del *Método de canto de la Unión Artístico-Musical*, que en *L’Art du chant* de Duprez se denominaba “*STYLE de Grâce et d’Agilité*”. De nuevo, eran muchas las coincidencias entre ambos tratados, tanto es así que la introducción teórica que el método español presentaba sobre la agilidad era una copia literal de la que aparecía años antes en la obra

⁴⁶² Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 21.

⁴⁶³ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 21.

de Duprez.⁴⁶⁴ Además de los géneros patético, enérgico y gracioso, los compositores escribían en género ligero, que exigía a los cantantes para su ejecución de una voz ágil, “gracia, gusto ligereza, vivacidad, precisión, acentuación y ritmo”.⁴⁶⁵ El método de canto de la Unión toma del *L’Art du chant* de Duprez la siguiente máxima: “Todo aquel que quiera ser cantante de un género cualquiera debe hacer estudios de agilidad” y establece como sus fórmulas de vocalización: “escalas diatónicas desde el intervalo de 2ª hasta dos octavas, tresillos, notas repetidas, arpeggios y escalas cromáticas”.⁴⁶⁶ En conclusión, mientras que en el canto tenido es necesario “cantar fuerte para saber cantar lleno y dulce; en el canto de agilidad es necesario al contrario llegar poco a poco a cierto grado de fuerza empezando al principio por cantar piano”.⁴⁶⁷ Para la correcta ejecución de las agilidades ambos métodos recomendaban evitar los movimientos de la mandíbula inferior y la lengua, así como adquirir la suficiente flexibilidad practicando al principio las escalas despacio y destacando cada uno de los sonidos, para después ir ligándolos poco a poco “hasta conseguir que salgan las escalas picado-ligadas”.⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Las lecciones y ejercicios de la Segunda Parte del *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* que coinciden con exactitud con los presentados en la Segunda Parte de *L’Art du chant* de Duprez son los siguientes: 1ª Pieza de agilidad, Lección 16ª [M. Unión, pp. 69-74 / Duprez, pp. 61-65]; Ejercicios de agilidad en tresillos [M. Unión, pp. 75-76 / Duprez, p. 66]; 2ª Pieza de agilidad, Lección 17ª [M. Unión, pp. 77-83 / Duprez, pp. 67-71]; 3ª Pieza de agilidad, Lección 18ª [M. Unión, pp. 85-93 / Duprez, pp. 72-77]; 4ª Pieza de agilidad, Lección 19ª [M. Unión, pp. 96-100 / Duprez, pp. 78-81]; Ejercicios sobre escalas cromáticas y modos menores [M. Unión, p. 101 / Duprez, Tabla, p. 81]; 5ª Pieza de agilidad [M. Unión, pp. 103-105 / Duprez, pp. 82-87]; Pieza *Allegretto* [M. Unión, pp. 105-109 / Duprez, pp. 82-87]; 6ª Pieza de agilidad [M. Unión, pp. 110-116 / Duprez, pp. 88-93]; 7ª Pieza de agilidad [M. Unión, pp. 116-123 / Duprez, pp. 94-99]; Ejercicio del Trino [M. Unión, pp. 125-129 / Duprez, Tabla, p. 44] y; 8ª Pieza de agilidad [M. Unión, pp. 130-132 / Duprez, pp. 45-47]. El resto de lecciones, ejercicios y ejemplos prácticos son originales del *Método de Canto de la Unión Artístico-Musical*.

⁴⁶⁵ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 63. El mismo texto aparece también en Duprez, *L’Art du chant*, p. 60: “Le chant d’agilité, exige la grâce, le charme, la légèreté, la vivacité, la précision, l’accentuation et le rythme”.

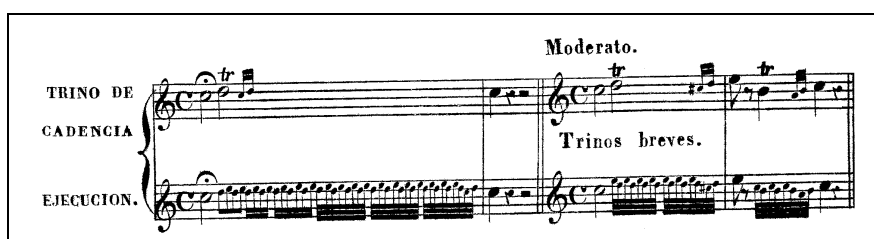
⁴⁶⁶ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 63. El mismo texto aparece también en Duprez, *L’Art du chant*, p. 60: “Mais, en general tout élève qui veut être chanteur de quelque genre que ce soit doit aussi faire des études d’agilité. [...] toutes les formules du genre d’agilité. Gammes diatoniques depuis l’intervalle de seconde jusqu’à la gamme de deux octaves. Triolets. Notes rebattues. Batteries et arpèges. Gammes chromatiques et modes mineurs”.

⁴⁶⁷ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 63. El mismo texto aparece también en Duprez, *L’Art du chant*, p. 60: “Dans le chant d’expression nous avons démontré qu’il fallait savoir chanter fort pour savoir chanter plein et doux. Dans le chant d’agilité il faut au contraire arriver peu à peu à certain degré de force en commençant par le piano”.

⁴⁶⁸ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 64. La primera parte del texto se toma casi de forma literal de Duprez, *L’Art du chant*, p. 60: “Il y a beaucoup de personnes qui remuent la mâchoire inférieure en exécutant les traits d’agilité, cela peut aider le chanteur, mais c’est un défaut disgracieux qu’il faut éviter”.

Adquirir una buena técnica en la ejecución del **Trino** era uno de los objetivos del *belcanto*. Considerado como “un don de la naturaleza” por el *Método de la Unión Artístico-Musical*, éste lo incluía en su Segunda Parte, en el apartado de los ejercicios de agilidad, a diferencia de Duprez que lo estudiaba en la Primera Parte de su tratado junto a los adornos. Las mujeres suelen tener más facilidad en su realización, aunque si no se poseía de forma innata, el *Método de canto de la Unión* garantizaba a sus lectores que se podía adquirir a por medio de un estudio constante; en este sentido ponía como ejemplo el caso de la famosa soprano Giuditta Pasta, que pese a “no estar dotada por la naturaleza de esta parte de agilidad, la supo adquirir completamente por medio de asiduos trabajos y estudios”.⁴⁶⁹ Por el contrario, la mayoría de los hombres sólo podían ejecutar el trino a media voz, excepto el tenor Rubini y algún otro cantante excepcional. El tratado español distinguía dos tipos de trino, el de cadencia y el breve que se ejecutaban según muestra la Figura IV.41.

Figura IV.41. *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (1860-70), p. 124:
Forma de ejecución del trino de cadencia y del trino breve.



El *Método de canto de la Unión* dedicaba un apartado a “**Punto de reposo**”, también llamado Fermata o Calderón, representado por un signo que solía colocarse sobre la dominante al final del período melódico y que “presenta al cantante la ocasión de ejecutar un paso de su gusto para terminar la frase”. Dependiendo de si la obra era de estilo expresivo o de agilidad, el punto de reposo debía tener unas características determinadas, de manera que “en el primero debe ser compuesto de pocas notas y siempre conservando el estilo de la pieza, pues si en un *adagio* se sobrecargase de notas, sería de mal gusto y formaría un contrasentido; en el *allegro* debe ser al contrario vivo, brillante y animado”.⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 124.

⁴⁷⁰ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 133.

El último aspecto vocal tratado en *Método de canto de la Unión* es “el modo de frasear y de los sitios donde se debe respirar”, para lo que es preciso conocer la estructura musical de la pieza elegida, tonar como base el buen gusto y “evitar con cuidado el cortar el sentido de las frases aspirando a discreción y fuera de propósito”.⁴⁷¹ Con la intención de hacer más claro este tema a los lectores, se transcribe el aria “Non so dir se pena sia”, en el que se indican las frases musicales y las respiraciones. Sobre dicho aria, sólo se indicaba que pertenece a una de las óperas de Eslava, pero no se especificaba cual (véase Figura IV.42).

Figura IV.42. *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (1860-70), p. 138: Fragmento del aria “Non so dir se pena sia” de Hilarión Eslava.

Según José Luis Ansorena, Hilarión Eslava compuso tres óperas: *Il solitario* (1841), *La tregua di Tolemaide* (1842) y *Pietro il Crudele* (1843).⁴⁷² Sin embargo, el texto del aria anterior pertenece a la obra teatral de Pietro Metastasio (1698-1782) *L'isola disabitata* (1752), sobre la que Franz Joseph Haydn (1732-1809) se basó en 1779 para escribir su ópera homónima.⁴⁷³ Cabe preguntarnos, si este aria de Hilarión Eslava pertenecía a una ópera desconocida hasta la fecha, que llevase por título *L'isola disabitata*

⁴⁷¹ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 137.

⁴⁷² José Luis Ansorena, “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión [Hilarión Eslava]”, *DMEH*, vol. 4, p. 751.

⁴⁷³ Texto completo del aria: “**Non so dir se pena sia** / Quel ch'io provo, o sia contento; / Ma se pena è quel ch'io sento, / Oh che amabile penar! / E' un penar, che mi consola, / Che m'invola ogni altro affetto, / Che mi desta un nuovo in petto / Ma soave palpar”. Este texto pertenece a la escena décima de la pieza teatral *L'isola disabitata* de Pietro Metastasio, obra escrita en 1752 y estrenada por primera vez con música de Giuseppe [Joseph] Bonno (1711-1788) en ese mismo año. Datos obtenidos de: <http://www.emt.it/uroboro/bcu/pmetas01.html>, fuente consultada el 20-11-2007. Hubo otra versión teatral de *L'isola desabitata* escrita por el comediógrafo Carlo Goldoni (1707-1793), puesta en música por Giuseppe Domenico Scarlatti y estrenada en 1757.

o se trataba de una canción suelta basada en dicho texto.⁴⁷⁴ Lo que si estaba claro es se había compuesto en un *tempo moderato*, con un estilo muy ornamentado y para voz de soprano, ya que además de estar escrita en clave de do en primera, ese fragmento correspondía en la obra de Metastasio a Silvia, uno de los personajes protagonista.

Como ya se indicó antes la editorial Unión Artístico-Musical, básicamente por motivos económicos, decidió suprimir la Tercera Parte de su *Método de canto*. Probablemente, su contenido habría coincidido con el de la tercera parte de *L'Art du chant* de Duprez, ya que ambas trataban sobre la dicción y pronunciación lírica. Con la intención de hacer más completo este estudio sobre *Método de canto de la Unión Artístico-Musical*, considero interesante reproducir en la Tabla IV.30 el contenido de la tercera parte de la obra del maestro francés, que podría darnos una idea muy aproximada de cómo hubiera sido la Tercera Parte del mencionado tratado español:

Tabla IV.30. Duprez, *L'Art du chant* (1845): Contenido de la tercera parte.

Contenido.
<p><i>Avant-propos.</i> <i>De la prononciation lyrique.</i> <i>Diction lyrique.</i> <i>Du Recitatif.</i> <i>De la Mélodie.</i> <i>Formules mélodiques de LULLI (de 1674 á 1686).</i> <i>Formules mélodiques de RAMEAU (de 1733 á 1739).</i> <i>Formules mélodiques de PORPORA (1735) en Italien.</i> <i>Formules mélodiques de MONSIGNY (1769).</i> <i>Formules mélodiques de GRÉTRY (1771).</i> <i>Formules mélodiques de GLUCK (de 1764 á 1777).</i> <i>Formules mélodiques de PICCINI (1783).</i> <i>Formules mélodiques de SACCHINI (de 1783 á 1785).</i> <i>Formules mélodiques de PAISIELLO (1786) en Italien.</i> <i>Formules mélodiques de MOZART (1787) id.</i> <i>Formules mélodiques de CIMAROSA (1791) id.</i> <i>Formules mélodiques de MÉHUL (1792) en Français.</i> <i>Formules mélodiques de CHÉRUBINI (1794) id.</i> <i>Formules mélodiques de BERTON (1799) id.</i> <i>Formules mélodiques de DALAYRAC (1805) id.</i> <i>Formules mélodiques de SPONTINI (de 1807 à 1809) en Français.</i> <i>Formules mélodiques de CHÉRUBINI (1794) id.</i></p>

⁴⁷⁴ Ninguna de las tres óperas conocidas de Hilarión Eslava se basan en *L'isola disabitata* de Pietro Metastasio. *Il solitario del Monte Selvaggio* se basa en la obra de César Perini, *La Tregua di Tolemaide*, tiene libreto de Luigi Bertochi y en cuanto a *Pietro il crudele* se desconoce a quien pertenecía el texto.

Formules mélodiques de NICOLO (1814) id.
Formules mélodiques de BOIELDIEU (1816) id.
ROSSINI, Conclusion.
12 Traits de chant où points d'orgue pour SOPRANO.
12 Traits de chant où points d'orgue pour MEZZO SOPRANO.
12 Traits de chant où points d'orgue pour TENOR.
12 Traits de chant où points d'orgue pour BASSE.
18 Traits de chant ou points d'orgue d'après des chanteurs célèbres pour toutes les voix.

Método de canto de la Unión Artístico-Musical incorporaba a su término “una colección de *fermatas* de cadencia final de los más célebres cantantes modernos, para que puedan servir de estudio a los discípulos y para que ellos conozcan estos atrevidos rasgos artísticos”.⁴⁷⁵ Este listado de *fermatas* coincidía exactamente con el que publicó Duprez al final *L'Art du chant*; de nuevo se cuestiona si se copió con o sin licencia del maestro francés. En el margen izquierdo de cada una de las cadencias aparecía escrito el nombre de los cantantes que las hicieron famosas, entre los que sobresalían nombres como las sopranos Giuditta Pasta (1797-1865), María Malibran, Laure-Cinthie Damoreau (1801-1863), Fanny Tacchinardi-Persiani (1812-1867), Julie Dorus-Gras (1805-1896), la contralto Rosmunda Pisaroni (1793-1872), los tenores Manuel García y Giovanni Battista Rubini, los barítonos Antonio Tamburini (1800-1876) y Paolo Barroilhet, así como el bajo Nicholas Prosper Levasseur (1791-1871).

9. Benito Andreu (1803-1881): *Método seguro para aprender bien la música y el canto* (1870)

Benito Andreu y Pons, presbítero, organista, compositor y maestro de coro nació el 3 de abril de 1803 en Mahón (Menorca).⁴⁷⁶ Según Pedrell, fue Maestro de Capilla de la parroquia de Santa María de dicha localidad en el año 1861.⁴⁷⁷ Destacó como tratadista, publicando en Barcelona en 1851 *El Canto llano simplificado en su notación y sus reglas* y, en 1871, *Método seguro para aprender bien la música y el canto*

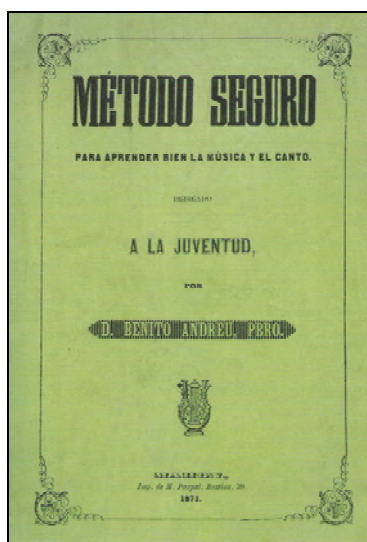
⁴⁷⁵ Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 139.

⁴⁷⁶ Sobre Benito Andreu y Pons véanse las siguientes fuentes bibliográficas: Miguel Barber Barceló, *Evocación del Rdo. D. Benito Andreu y Pons, Pbro.: Un hombre visto desde el exterior (1803-1881)*, (Ciutadella, Menorca: Nura: Sicoa, 1990) y Joan Company Florit, “Andreu Pons, Benito”, *DMEH*, vol. 1, pp. 456-457.

⁴⁷⁷ Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, 71.

dedicado a la juventud (véase Figura IV.43).⁴⁷⁸ Falleció en su ciudad natal el 14 de enero de 1881.

Figura IV.43. Portada de *Método seguro para aprender bien la música y el canto* (1870) de Benito Andreu.



El título de *Método seguro para aprender bien la música y el canto* puede llevar a pensar que se trata de un texto para el aprendizaje del canto, sin embargo, no es así. Andreu estructura esta obra en un Prólogo, una sección introductoria titulada “Nociones preliminares” y trece capítulos en los que expone los principales elementos del lenguaje musical. Únicamente el capítulo decimoprimeros contiene un breve apartado dedicado al canto, denominado “Dos palabras sobre el Canto”; en él, el autor explica los conceptos básicos que todo cantante debe tener en el período de aprendizaje, que son: la afinación, el acento, el colorido, la flexibilidad de la voz, la expresión, el canto ligado y la respiración. Según Andreu,

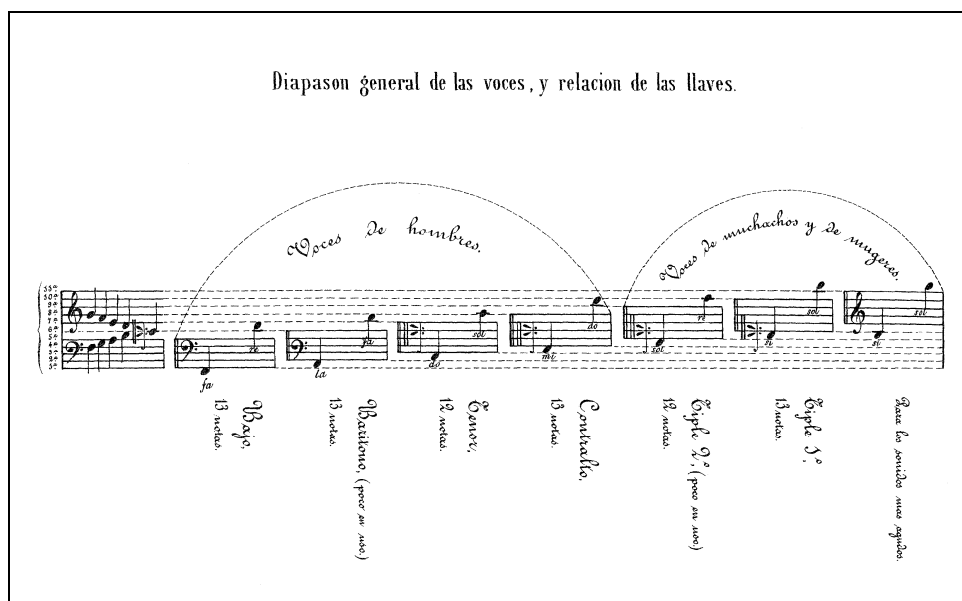
no es indiferente respirara en cualquier parte, sino que debe cantarse una frase entera bajo una misma articulación, hasta llegar a alguna pausa (mientras sea posible): si la frase es larga, entonces se quita la última pequeña parte del valor a alguna nota que sea de más valor que las demás; en estas ocasiones se respira.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ Benito Andreu, Pbro. *Método seguro para aprender bien la música y el canto dedicado a la juventud* (Mahón: Imp. de M. Parpal, 1871).

⁴⁷⁹ Andreu, *Método seguro para aprender bien la música y el canto*, p. 41.

Finalmente, también resulta interesante el gráfico que el autor inserta en el capítulo segundo sobre la extensión o “Diapasón general de las voces, y relación de las llaves”. Andreu propone la siguiente clasificación vocal: 1) Voces de muchachos y mujeres: Tiple 1º, Tiple 2º y Contralto, y 2) Voces de hombres: Tenor, Barítono (que según el autor está “poco en uso”) y Bajo (véase Figura IV.44).

Figura IV.44. *Método seguro para aprender bien la música y el canto*, [sin nº de pág]: Diapasón general de las voces, y relación de las llaves.



10. El maestro Emilio Yela de la Torre (s. XIX)

Los datos biográficos y artísticos sobre el tenor y maestro de canto Emilio Yela de la Torre son muy escasos.⁴⁸⁰ Aunque él mismo se definía como “primer tenor de la ópera italiana”, en España sólo consta su actuación el 11 de enero de 1871 en el Teatro Real interpretando el papel principal de Carlo vizconde de Sirval de la ópera *Linda de Chamounix* de Donizetti, junto a un reparto de lujo entre los que se encontraba la Ferni, la Natali-Testa, Giraldoni, Gassier y Ronconi. Sin embargo, la crítica no fue muy favorable a Emilio Yela, del que se dijo: “ejecutó con frialdad y sin ningún colorido las

⁴⁸⁰ Sobre Emilio Yela de la Torre véase Emilio Casares Rodicio, “Yela de la Torre, Emilio”, *DMEH*, vol. 10, p. 1052.

piezas en que tomó parte”.⁴⁸¹ También se sabe, gracias a Osorio y Bernard, que entre los años 1864 y 1865, Yela fue “fundador y propietario en Madrid de [la revista] afirmó que «La mujer Cristiana»”.⁴⁸²

En enero de 1872, la revista *La Propaganda Musical* anunciaba la apertura en Madrid de una Academia Teórico-Práctica de Canto y Perfeccionamiento de la Voz dirigida por D. Emilio Yela de la Torre.⁴⁸³ Ante los lectores, su director se presentaba como “primer tenor de la ópera italiana, alumno que ha sido del Conservatorio Imperial de París y discípulo particular de los célebres maestros Mr. Revial, reconocido como el primero de Francia, del célebre barítono Bennachée y del Signor Giulliani profesor de cámara de S. M. la emperatriz Eugenia y primer maestro de canto del Teatro de la Grande Opera de París”.⁴⁸⁴ En el mismo año, Yela publicaba en Madrid su tratado *La voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología* en cuya portada de nuevo aparecía como “primer tenor de la ópera italiana, profesor de canto y perfeccionamiento de la voz, etc”.⁴⁸⁵ Además, de la lectura de dicho tratado, se obtienen otros datos biográficos sobre su autor, quien declaraba ser discípulo del doctor francés Eduardo Fournié (1833-1886) y con cuyas enseñanzas afirmaba: “he conseguido cuánto deseaba; esto es, penetrar lo que me decían que eran *misterios vocales*, y darme cuanta exacta de lo que es la voz y de cómo se forma, para poderla educar convenientemente”.⁴⁸⁶ Al mismo tiempo, Yela ampliaba sus estudios asistiendo como observador a las clases que impartía el maestro y tratadista Stéphen de la Madelaine en el Conservatorio de París, al que describía como sucesor de la antigua escuela de canto italiana y discípulo de Girolamo Crescentini y Manuel García.

⁴⁸¹ Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, p.322.

⁴⁸² Manuel Osorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX* (Madrid: Imp. de J. Palacios, 1903), p. 484.

⁴⁸³ *La Propaganda Musical*, I/2 (31 de enero de 1872), p. 3.

⁴⁸⁴ *La Propaganda Musical*, I/2 (31 de enero de 1872), p. 3.

⁴⁸⁵ Emilio Yela de la Torre, *La voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de R. Vicente, 1872).

⁴⁸⁶ Yela de la Torre, *La Voz*, pp. 7-8.

Emilio Yela, que permaneció durante años en Francia dedicado al estudio de la Fisiología vocal, afirmaba estar convencido de

que todas las voces son útiles para el canto, con raras excepciones, y en vista de los infalibles resultados que han ofrecido en la práctica mis procedimientos especiales de enseñanza, creo haber resuelto un gran problema, objeto de mi estudio constante, cual es el de desarrollar las facultades vocales a los que apasionados del arte del canto, renuncian a él en la creencia de que carecen de voz.⁴⁸⁷

Con este objetivo y movido por su vocación a la enseñanza vocal abrió y dirigió en Madrid la Academia Teórico-Práctica de Canto y Perfeccionamiento de la Voz.

10.1. Fundación de la Academia Teórico-Práctica de Canto y Perfeccionamiento de la Voz

El 31 de enero de 1872, en la revista *La Propaganda Musical* se publicaba la siguiente reseña:

Estando constituyéndose una gran empresa con objeto de plantear muy en breve el espectáculo de ÓPERA NACIONAL, combinando todos los principales elementos de que hoy se puede disponer tanto en España como en el extranjero, y haciéndose necesario aumentar el número de cantantes españoles para llevar a cabo tan patriótico proyecto, no sólo en Madrid sino en las principales capitales de provincia, hemos determinado, de acuerdo con dicha empresa, establecer una ACADEMIA TEÓRICO-PRÁCTICA DE CANTO Y PERFECCIONAMIENTO DE LA VOZ dirigida por D. EMILIO YELA DE LA TORRE.⁴⁸⁸

De esta forma, Emilio Yela se proclamaba como defensor de la ópera nacional y en relación a este tema, en 1872 escribió cuatro artículos en *La Propaganda Musical* a los que título “La Ópera Nacional”⁴⁸⁹ y en los que defendía “la posibilidad de crear un

⁴⁸⁷ *La Propaganda Musical*, I/2 (31 de enero de 1872), p. 3.

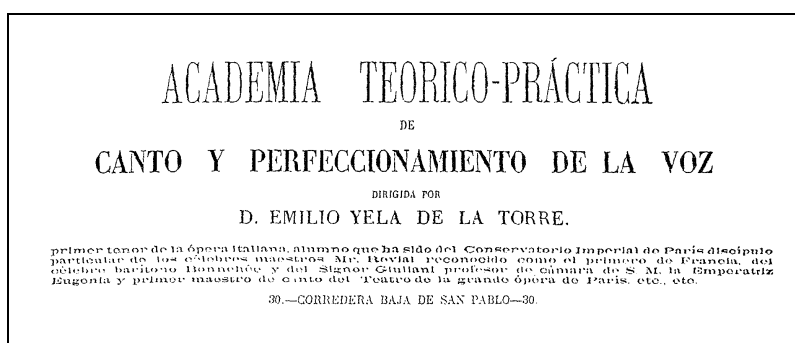
⁴⁸⁸ *La Propaganda Musical*, I/2 (31 de enero de 1872), p. 3.

⁴⁸⁹ Emilio Yela había proyectado publicar más artículos sobre “La Ópera Nacional” pero atendiendo a la petición de “una alta persona de las que más se interesan por la organizada empresa de Ópera Nacional, suspendemos por ahora la publicación de los artículos que tenemos preparados, sobre el contrato de

teatro lírico español, o sea, un teatro de ópera escrita por maestros españoles y cantada en lengua castellana”.⁴⁹⁰ Además, con la apertura de su Academia Teórico-Práctica de canto en enero de 1872, Yela contribuía a dotar de cantantes españoles los teatros nacionales. En un anuncio aparecido en *La Propaganda Musical* (véase Figura [...]), situaba dicha Academia en la Corredera Baja de San Pablo, número 30, y en ella los alumnos eran

dirigidos por el método racional de la antigua escuela italiana y por un procedimiento, descubierto por el director de la Academia, mediante el cual se obtiene un RÁPIDO DESENVOLVIMIENTO DE LA VOZ que contribuye poderosamente a abreviar la enseñanza, reduciendo ala mitad el tiempo que, en general, suele emplearse para llegar a la escena teatral.⁴⁹¹

Figura IV.45. *La Propaganda Musical*, I/5 (15 de marzo de 1872), p. 4: Anuncio de la Academia Teórico-Práctica dirigida por Emilio Yela.



Además de las lecciones prácticas de canto y de la enseñanza vocal e interpretativa, Emilio Yela informaba a los lectores que en su Academia que “se explicarán nociones de fisiología e higiene de la voz cuyos conocimientos son indispensables al cantante, tanto para conservar su órgano siempre dispuesto al ejercicio, cuanto para saber usarlo largo tiempo sin destruir los grades efectos de que es susceptible”.⁴⁹² La edad requerida para ingresar en la Academia Teórico-Práctica era de

arriendo del Teatro Nacional de la ópera hecho a favor de D. Teodoro Robles y Fernández de Arjona”, en: *La Propaganda Musical*, I/6 (31 de marzo de 1872), p. 2.

⁴⁹⁰ *La Propaganda Musical*, I/3 (13 de febrero de 1872), p. 1.

⁴⁹¹ *La Propaganda Musical*, I/5 (15 de marzo de 1872), p. 4.

⁴⁹² *La Propaganda Musical*, I/2 (31 de enero de 1872), p. 3.

doce a veinticinco años, tanto para los hombres como para las mujeres y la inscripción se tenía que realizar en el almacén de música y pianos de Aguirre hermanos. La Tabla IV.31 muestra los honorarios de las clases de canto.

Tabla IV.31. Honorarios de las clases de canto de la Academia de Yela de la Torre.

HONORARIOS DE ENSEÑANZA	
En clase general de ambos sexos, por un mes lección diaria.	
Para los que se dedican a la carrera teatral	140 rs.
Para los aficionados	180 rs.
Por lección tres veces en semana.	
Para los que se dedican a la carrera teatral	100 rs.
Para los aficionados	140 rs.
En clase especial de ambos sexos, por un mes lección diaria.	
Para los que se dedican a la carrera teatral	200 rs.
Para los aficionados	240 rs.
Por lección tres veces en semana.	
Para los que se dedican a la carrera teatral	120 rs.
Para los aficionados	160 rs.
Clase especial para señoritas.	
Por un mes lección diaria	180 rs.
Tres días por semana	180 rs.
Lecciones particulares a precios convencionales en la Academia o en la casa de los discípulos.	

No obstante, Emilio Yela tenía previsto conceder algunas ventajas económicas a los alumnos que tuvieran facultades especialmente favorables para el canto. Además de las clases anteriores, se anunciaban “lecciones especiales de higiene y gimnasia de la voz, aplicadas al desarrollo de los órganos respiratorios y a la curación de sus enfermedades”.⁴⁹³ Los alumnos que desearan inscribirse en la Academia debían pasar por el establecimiento en el horario de 10 de la mañana a 2 de la tarde o de 8 a 9 de la noche, todos los días. Yela garantizaba a todos aquellos que quisieran estudiar canto en su Academia la calidad de sus clases y del procedimiento de enseñanza, pues

enemigos del charlatanismo y amantes de la verdad por temperamento y por convicción, y deseosos de demostrarla públicamente, invitamos a cuantas personas deseen convencerse por sí propias de los rápidos progresos que se obtienen por nuestro procedimiento a que concurran a la clase

⁴⁹³ *La Propaganda Musical*, I/2 (31 de enero de 1872), p. 3.

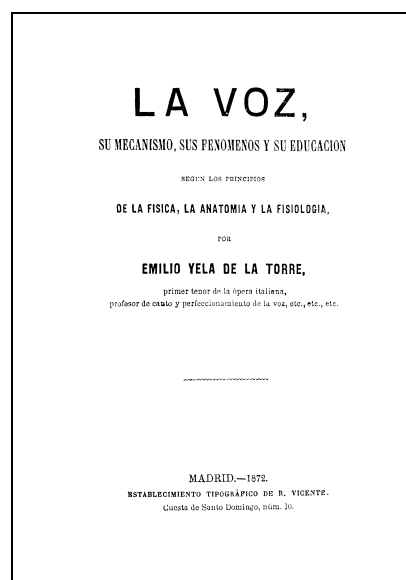
que tiene lugar todos los días de 8 a 10 de la noche, la cual está compuesta de los alumnos que han emprendido los estudios bajo nuestra dirección, sin ningún conocimiento del arte del canto, entre los cuales se halla alguno que, en su opinión y en la de otras muchas personas, carecía completamente de facultades vocales y hoy demuestra las más excelentes, con sólo 40 lecciones que ha recibido desde la apertura de la Academia hasta la fecha 15 de Marzo.⁴⁹⁴

Como material de apoyo a las clases de canto impartidas en su Academia, Emilio Yela publicó en abril de 1872 su tratado *La voz*, basado en sus investigaciones sobre fisiología vocal.

10.2. *La voz* (ca. 1872) de Yela de la Torre

En 1872, y unos meses después de la apertura de su Academia Teórico-Práctico de Canto y Perfeccionamiento de la Voz, Emilio Yela de la Torre publicó en Madrid el tratado *La voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología* (véase Figura IV.46). Cuando aún el libro estaba en prensa, Yela publicitó su obra en la Revista *La Propaganda Musical* incluyendo fragmentos del primer capítulo bajo el título “¿Qué es la voz?”.

Figura IV.46. Portada de *La voz* (ca.1872) de Emilio Yela de Torre.



⁴⁹⁴ *La Propaganda Musical*, I/5 (15 de marzo de 1872), p. 4.

Este tratado estaba fundamentado en las propias observaciones prácticas del autor tras años de estudio de la fisiología vocal y de enseñanza del canto; además tenía como objetivo “desterrar antiguos y erróneas ideas que tanto perjudican a la enseñanza y al arte por consiguiente”.⁴⁹⁵ La finalidad pedagógica es evidente a lo largo de la obra, como ponen de manifiesto estas palabras del autor: “no puedo menos de advertir a mis lectores que no reparen en consultarme cualquiera duda que pueda sugerirles mi doctrina, pues siempre me encontrarán dispuesto a contestar verbalmente o por escrito, con la atención que merece el que desea ilustrarse en bien del arte [...]”.⁴⁹⁶ El carácter científico de la obra de Yela mereció

la aprobación de los hombres más eminentes de Francia que hoy hacen autoridad en la ciencia fisiológica-vocal y que por orden del gobierno español ha pasado a informe de la Real Academia de Medicina con objeto de prestarle protección por ser la primera de su índole que se publica en España.⁴⁹⁷

La voz es una obra exclusivamente teórica estructurada en un Prólogo dedicado “al lector” y doce capítulos, en los que Emilio Yela trata los siguientes temas: 1) De la enseñanza del canto; 2) Descripciones del aparato vocal; 3) De la voz; 4) Registros de la voz; 5) Del timbre; 6) Intensidad de los sonidos; 7) De la voz según el sexo; 8) De la voz en las diferentes edades; 9) Clasificación de las voces; 10) Educación de la voz; 11) Voces especiales; y 12) Ilusiones vocales.

En el Prólogo de *La voz*, Emilio Yela rememoraba las dificultades que tuvo para encontrar un buen profesor de canto que se ocupara de su formación vocal, pues “viendo que ni los métodos, ni las lecciones de los más reputados maestros italianos y franceses satisfacían mis deseos ni resolvían mis dudas, me dediqué al estudio de la fisiología vocal”.⁴⁹⁸ Para el estudio de dicha materia, Yela tomó como punto de referencia las investigaciones científicas de los médicos Robert Liston (1794-1847), Luis Türck (1810-1868), Bataillé y, en especial, de su maestro Eduardo Fournié. Tras este apartado introductorio, Yela describía así el propósito de su obra:

⁴⁹⁵ Yela de la Torre, *La voz*, p. 8.

⁴⁹⁶ Yela de la Torre, *La voz*, p. 8.

⁴⁹⁷ *La Propaganda Musical*, I/2 (31 de enero de 1872), p. 3.

⁴⁹⁸ Yela de la Torre, *La voz*, p. 7.

no he hecho un libro que enseñe a cantar por sí solo, ni he tenido jamás tan absurda pretensión, porque esto no es posible; me he concretado exclusivamente a la parte relativa a la educación de la voz, sin ocuparme de lo que corresponde al *belcanto*, y creo haber esclarecido la materia suficientemente para que los que se dedican a la enseñanza vean claro y eduquen racionalmente las voces, dirigiéndolas por el camino natural de la fonación [...].⁴⁹⁹

Además, Yela consideraba que los temas y conceptos tratados en *La voz* servirían de base para la realización de buenos métodos de canto, tan escasos, según el autor, en su época. Incluso, él mismo, consideraba esta obra como introductoria de otros trabajos que tenía proyectado publicar más tarde y, añadía: “lo que falta en él, para ser tan completo como en un principio me propuse, lo encontrará el lector en el *Traité complet de l’art du chant*, de Manuel García, hijo, última edición, que es mi concepto, el método más racional”.⁵⁰⁰ Por tanto, Yela no dudaba en situar su obra al mismo nivel que el famoso tratado de Manuel García, al que calificaba como complementario y recomendaba con preferencia a otros muchos métodos que había examinado.

Para finalizar el Prólogo y en un alarde de patriotismo, Yela afirmaba ser el primero en dar a conocer en España una serie de principios vocales en “provecho de tantas y tantas voces de superiores condiciones con que la naturaleza ha dotado, hasta con lujo, nuestro privilegiado suelo”.⁵⁰¹

El capítulo I de *La voz* es especialmente interesante, pues trata de la enseñanza del canto. Para Yela, enseñar a cantar no es fácil, sin embargo, en muchas ocasiones, esta función queda en manos de personas que desconocen la materia y aplican métodos diversos e incluso, a veces, irreconciliables. El verdadero método “no puede ser otro que aquel que esté basado en el procedimiento que la naturaleza emplea para la producción de la voz”.⁵⁰² Los errores que se cometen en la enseñanza del canto, que según el autor son muy frecuentes, condicionarán el futuro artístico del discípulo. Los causantes de dichos errores son profesores poco preparados que pretenden que sus alumnos

⁴⁹⁹ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 8-9.

⁵⁰⁰ Yela de la Torre, *La voz*, p. 10.

⁵⁰¹ Yela de la Torre, *La voz*, p. 10.

⁵⁰² Yela de la Torre, *La voz*, pp. 14-15.

adquieran en un día lo que debe ser producto de un trabajo metódico y constante, pues “no de otro modo se comprende que esas magníficas voces que tanto abundan en los países cálidos, no lleguen a un desarrollo perfecto por medio de la educación. La práctica habitual de los profesores “adocenados” es comenzar el estudio del canto por donde debería acabar, como por ejemplo, que el alumno realice ejercicios de filados del sonido cuando aún no ha vencido dificultades técnicas básicas.

Durante su estancia en París, Emilio Yela asistió como observador a las clases de canto que se impartían en el Conservatorio parisino, tras las que llegó a la siguiente conclusión:

hemos tenido ocasión de oír voces de primera calidad, voces envidiables, con todas cuantas condiciones pueden apetecerse para hacer rápidos progresos, y en menos de ocho meses han sido casi completamente arruinadas. Otras, que por el contrario, manifestaban condiciones muy medianas, a los seis meses de estudio, bajo una dirección entendida y prudente, han adquirido un desarrollo tal, que han superado con ventaja a las primeras.⁵⁰³

En este tratado se denunciaba otro error en el que solían incurrir los profesores de canto: educar todas las voces con el mismo método y los mismos ejercicios de vocalización, a los que el autor sólo otorga una utilidad temporal, ya que “la experiencia nos ha demostrado que para hacer un cantante perfecto ninguna necesidad hay de pasar meses y meses con esos ejercicios, que, en manos de los principiantes fatigan y hacen adquirir defectos de emisión muy difíciles sino imposibles de corregir”.⁵⁰⁴ EL autor es consciente de que esta opinión resulta molesta a los intereses de “los maestros rutinarios, a los maestros improvisados y a tantos y tantos autores de *métodos de canto y de vocalizaciones*”.⁵⁰⁵ A pesar de que la historia ha puesto de manifiesto que los grandes profesores italianos de la antigua escuela de canto “han educado a sus discípulos sin más que una docena de ejercicios, a lo sumo, que son la base y el resumen de cuántas dificultades pueden encontrarse en la práctica del canto”.⁵⁰⁶ Por tanto, Yela defiende la

⁵⁰³ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 19-20.

⁵⁰⁴ Yela de la Torre, *La voz*, p. 21.

⁵⁰⁵ Yela de la Torre, *La voz*, p. 21.

⁵⁰⁶ Yela de la Torre, *La voz*, p. 22.

sencillez como base de un buen método vocal y denuncia que en España se ha generalizado la opinión de que basta ser un buen músico para ser un buen maestro de canto: “no basta, es más, no es necesario poseer grandes conocimientos en el arte musical para enseñar a cantar, ni mucho menos para educar las voces, que es la parte esencial y fundamental del canto”.⁵⁰⁷

Los requisitos para ser un buen profesor de canto completo, según Emilio Yela, son: poseer conocimientos de acústica y fisiología, un instinto especial para conocer las voces y, sobre todo, saber cantar. Por estos motivos, el autor recomienda a los alumnos que escojan como maestro a un cantante (de su mismo tipo de voz, si es posible) que sepa de fisiología vocal y evite el “método de imitación”, es decir, “que no enseñe sólo por imitación, pues en este caso, desconociendo o no pareciéndole tales sus propios defectos vocales, si los tuviere, los transmitiría a sus discípulos”.⁵⁰⁸

Para Emilio Yela, los descubrimientos científicos en el estudio de la fisiología vocal han permitido avanzar en el campo de la educación de la voz, aunque, asegura que aún son necesarias nuevas investigaciones que continúen las del maestro Manuel García, inventor del laringoscopio.

En el capítulo II de *La voz*, Emilio Yela realiza un detallado análisis anatómico y fisiológico de los órganos que constituyen el aparato vocal: laringe, faringe, traquea, bronquios, pulmones, lengua, paladar, campanilla, cavidad bucal y fosas nasales. El autor finaliza este capítulo con una concisa y clara descripción del proceso de fonación o formación de la voz.

El capítulo III se titula “de la voz” y en él, Yela hace un breve recorrido histórico por los principales autores y científicos que estudiaron la anatomía y fisiología vocal, desde Hipócrates hasta el musicógrafo, crítico y compositor Castil-Blaze [François-Henri-Joseph Blaze (1784-1857)].⁵⁰⁹ Tras preguntarse qué es la voz, Emilio Yela presenta las definiciones que han dado autores como: Platón, Adelon, Fournier,

⁵⁰⁷ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 22-23.

⁵⁰⁸ Yela de la Torre, *La voz*, p. 26.

⁵⁰⁹ Yela cita a los siguientes autores y científicos que tomaron parte en las investigaciones sobre anatomía y fisiología de la voz: Hipócrates, Aristóteles, Galeno, Fabricio de Acupendente, Ferrein, Mersenne, Peral, Dodar, Dutrochet, Geoffroy, Saint-Hilaire, Malgaigne, Félix Savart, Magendie, Bichat, Biot, Despignay, Gerdi, Bennati, C, de Latour, Colombat, Richeran, Berar, Muller, Longet, Donizetti, Manuel García, Bataillé, Forunier y Castil-Blaze.

Gerdi, Longet, Magendie, Malgaigne, Nysten, Richerand y Berard. Finalmente, según Yela, la voz es “el producto de las vibraciones de las cuerdas vocales, ocasionadas por el aire contenido en los pulmones, lanzado hacia fuera a través de la glotis”.⁵¹⁰

En el capítulo IV de *La voz*, Emilio Yela realiza un completo estudio de los registros de la voz y, tras afirmar que sobre ellos no existe acuerdo, los describe así:

si examinamos la voz de un individuo cualquiera, haciéndole recorrer la escala vocal en toda su extensión, observamos que al llegar a ciertos grados se opera un movimiento en la laringe, y las condiciones sonoras varían de una manera sensible. Estos cambios de voz son conocidos bajo la denominación de registros llamados *de pecho, medio pecho, de cabeza, mixto, de falsete*, etc.⁵¹¹

No obstante, Yela considera, al igual que el tratadista Juan de Castro, que “estas denominaciones son impropias [...]: todas [las notas] tienen el mismo origen, todas se forman en las cuerdas vocales, lo mismo la más grave que la más aguda”.⁵¹² La teoría que plantea el autor parte de la existencia de tres registros, tanto en las voces femeninas como en las masculinas, a los que denomina: primero o natural, segundo o medio y tercero o agudo.

Los dos primeros son comunes a todas las voces, ya educadas, ya en el estado natural o inculto, si bien las de bajo profundo manifiestan pocas veces el segundo, y aún lo adquieren con dificultad por medio de la educación y eso sin poder usarlo más que en las dos o tres últimas notas superiores de su escala. El tercero es peculiar de las voces ejercitadas; pero se encuentra a veces en las incultas, lo cual es muy ventajoso a la educación.⁵¹³

Las cualidades sonoras de los registros de la voz, según el autor, son las que aparecen en la Tabla IV.32.

⁵¹⁰ Yela de la Torre, *La voz*, p. 62.

⁵¹¹ Yela de la Torre, *La voz*, p. 66.

⁵¹² Yela de la Torre, *La voz*, p. 67.

⁵¹³ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 68-69.

Tabla IV.32. Yela de la Torre, *La voz* (ca.1872), pp. 69-81:
características sonoras de los registros de la voz.

Registro de la voz	Características sonoras
Natural	Mayor volumen y amplitud. Se produce sin esfuerzo ni fatiga. Su número de notas varía
Medio	Dependen de las dimensiones de la glotis. Es el más adecuado para el canto de agilidad y el más extenso, razón esta por la que muchos maestros no admitan más que dos registros.
Agudo	Los tenores ligeros o de gracia suelen emplearlo con frecuencia, sobre todo para cantar piano en las notas agudas.

En el capítulo V de *La voz*, Emilio Yela realiza un preciso estudio sobre el timbre, su formación y la teoría de los armónicos, partiendo de una breve reseña histórica en la que cita a autores como: Pitágoras, Kepler, Laplace, Poisson, Euler, d’Alambert, Galileo, Newton, Rameau, Biot, Euler, Helmholtz y Bernouille. En el canto, Yela distinguía, al igual que Antonio Cordero, dos timbres: el **claro o voz blanca** (al que considera timbre natural de la voz) y el **oscuro o voz redonda** y afirmaba que aunque Manuel García reconocía como timbres de la voz el ronco, gutural y nasal, él los considera defectos de emisión que deben corregirse. Además, existen modificaciones de los timbres claro y oscuro, como los timbres claro blanco y claro redondo o, según Mr. Revial, palatino. Para producir el timbre claro redondo o palatino “no hay más que redondear la cavidad bucal, hundiendo un poco la lengua, y dirigir la columna de aire hacia el paladar. [...] facilitando además el canto piano sobre las notas del paso de unión entre los registros”.⁵¹⁴

El capítulo VI de *La voz* se ocupa de la intensidad de los sonidos, que en la voz corresponde a la realización de filados y es “el punto más importante de la educación de la voz; es el gran escollo que el cantante tiene que vencer para llegar a la perfección de su arte [...]”.⁵¹⁵ Tras examinar varias investigaciones fisiológicas, la teoría que del autor es que “la intensidad de los sonidos de la voz depende de tres circunstancias inseparables, a saber: de la energía con que el aire sea lanzado a través de la glotis; de la

⁵¹⁴ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 92-93.

⁵¹⁵ Yela de la Torre, *La voz*, p. 99.

mayor o menor resistencia que oponen los labios de la glotis al paso del aire y, finalmente, de la tensión de la membrana vibrante”.⁵¹⁶

En el capítulo VII, Yela examina las diferencias que existen entre las voces de distinto sexo, que dependen de “las dimensiones del órgano, lo cual hace distintas también las condiciones del timbre, de la intensidad, del volumen y de la extensión”.⁵¹⁷ Aunque, ambas voces poseen los tres registros, la del hombre emplea principalmente el registro primero o natural, mientras que la mujer apenas lo emplea en unas pocas notas. Emilio Yela afirma que muchos maestros aseguraban que “la mujer pasaba directamente desde el primero al tercer registro, pero esto no es verdad. La mujer ejecuta el segundo registro y por el mismo procedimiento del hombre [...]”.⁵¹⁸ Finalmente y, tomando como argumento las dimensiones del órgano fonador, el autor, declara que la voz de mujer carece de las mismas cualidades sonoras y expresivas que la del hombre, por lo que la considera menos musical, “su timbre es poco variado para acomodarse bien a todas las pasiones y expresarlas con la verdad que el arte del canto requiere”.⁵¹⁹

El capítulo VIII trata de la voz en las diferentes edades: infancia, pubertad o muda de la voz, adultos y decadencia vocal. Para el autor, la voz de las mujeres no está completamente formada hasta los veintitrés años y las de los hombres hasta los veinticinco. Sin embargo, estas edades no son las más idóneas para comenzar los estudios vocales, “pero tampoco ofrece tantos inconvenientes como se cree para no poder sacar un buen partido del órgano, dirigiéndolo con inteligencia, pues la voz a esta edad ofrece la ventaja de no estar expuesta a otras modificaciones que a las que le impone el estudio”.⁵²⁰ Con la edad, llega el declive de las facultades vocales, a lo que contribuye el abuso del tabaco, de bebidas alcohólicas y de la sexualidad. La decadencia de la voz se puede manifestar con:

la extinción de la *mezza voce*, la prematura de las notas elevadas y la dificultad de producir las notas superiores del

⁵¹⁶ Yela de la Torre, *La voz*, p. 112.

⁵¹⁷ Yela de la Torre, *La voz*, p. 119.

⁵¹⁸ Yela de la Torre, *La voz*, p. 121.

⁵¹⁹ Yela de la Torre, *La voz*, p. 124.

⁵²⁰ Yela de la Torre, *La voz*, p. 133.

registro natural. [...] Estos síntomas, que en el hombre aparecen lenta y progresivamente, suelen acometer de una manera brusca en la mujer, manifestándose por una ronquera que hace bajar el diapason de la voz y altera las condiciones del timbre.⁵²¹

El tema de la clasificación de las voces se desarrolla en el capítulo IX de *La Voz*. El autor distingue los seis tipos básicos: bajo, barítono, tenor, contralto, mezzosoprano y soprano. La Tabla IV.33 presenta la tesitura y características vocales de cada una de estas voces.

Tabla IV.33. Yela de la Torre, *La voz* (ca.1872), pp. 154-156:
Tesitura y características vocales de las diferentes voces.

Tipo vocal	Tesitura	Características vocales
Soprano	Do ₃ -Do ₅	Es flexible, con disposición fácil para la agilidad y su fuerza reside principalmente en las notas agudas, que emite sin gran esfuerzo.
Mezzosoprano	Sib ₂ -Si ₄	Suele tener rigidez, con los graves bastante llenos, los agudos dificultosos, poca agilidad, bastante fuerza en las notas centrales y con cierto carácter dramático.
Contralto	La ₂ -Sol ₄ /La ₄	Salvo raras excepciones, muestra poca facilidad para las notas agudas que suelen ser de distinto carácter y condiciones que el resto de la voz, mientras que las notas graves son fáciles, redondas y de timbre varonil, rara vez manifiesta propensión a la agilidad.
Tenor	Do ₂ -Sib ₃ /Do ₄	Tiene facilidad en las notas <i>fa</i> y <i>sol</i> , que suele atacar con fuerza y desahogo; más las notas graves <i>re</i> y <i>do</i> son muy débiles.
Barítono	La ₁ -Sol ₃	Suelen ser más difíciles de identificar porque se pueden confundir fácilmente con los tenores, si son agudos, y con los bajos, si son graves. Sin embargo, se distinguen de los primeros en la mayor facilidad para atacar las notas graves, que son más voluminosas, y en más del <i>mi</i> agudo encuentran dificultad. La fuerza de su voz reside principalmente en las notas desde el <i>do</i> grave al <i>mi</i> agudo.
Bajo	Mi ₁ -Mi ₃	Tiene más facilidad, más fuerza y más volumen que el barítono en la octava inferior, dificultad el ataque de las notas agudas.

Además de estos seis tipos vocales, Yela reconoce la existencia de voces intermedias: bajo cantante, mezzo-contralto, contralto-mezzosoprano y barítono agudo

⁵²¹ Yela de la Torre, *La voz*, p. 134.

(antiguamente denominado tenor bajete). El autor considera imprescindible que el maestro de canto clasifique con precisión esos tipos vocales intermedios, por ello “es necesario observar al discípulo con gran cuidado si no manifiesta, tan evidentemente que no quede ningún género de duda, los caracteres que distinguen a cada voz, según la cuerda a que pertenezca”.⁵²² En relación a la correcta clasificación de las voces, Emilio Yela cita las palabras del maestro Antonio Cordero en su *Escuela completa de canto*, que, entre otras cosas, afirma “lo que ha de decidir al profesor a darle nombre, esto es, a calificar su cuerda, es la especie del sonido, la fisonomía particular del mismo y su carácter especial”.⁵²³

En muchas ocasiones, los profesores recurren a procedimientos injustificados para decidir si un discípulo es o no apto para el canto. En relación a este tema, Yela relata un caso real protagonizado por un alumno al que, para mantener su anonimato, denomina “Mr. D...”, que estudió con “un anciano profesor francés, que gozaba de gran reputación en París”. El autor describe con comicidad la primera y segunda prueba que componían el curioso método que empleaba dicho maestro francés para determinar si un discípulo debía o no dedicarse al canto.

Primera Prueba:

Consiste [...], no en llevar al discípulo que se le presenta por primera vez ante al piano para oír su voz, como es natural, sino en hacerle tenderse en el suelo o en un canapé, si le hay a propósito; una vez el pobre discípulo en la posición horizontal, y mirando aquel hombre con más estupefacción que curiosidad; el buen anciano coloca sobre el pecho de su nuevo alumno una torre de libros de un peso enorme:- respire usted ampliamente, le dice- y el pobre alumno, deseoso de descargarse de aquel promontorio, infla y desinfla sus pulmones tanto como le es posible tres o cuatro veces, y procura desembarazarse de la mole que le abrumba.

Cuando ha conseguido echar por tierra aquella biblioteca, el maestro, que durante la operación de flujo y reflujo, observa sin pestañear. Serio e inmóvil como una alcornoque, exclama: «Bastante bien» Usted será un gran cantante; y las lecciones empiezan. Más si el infeliz paciente, abrumado por el peso de aquel torreón literario improvisado sobre sus pulmones, apela a los puños para derribarle, entonces el

⁵²² Yela de la Torre, *La voz*, p. 150.

⁵²³ Yela de la Torre, *La voz*, p. 151.

maestro frunce las cejas, murmura entre dientes y le somete a la segunda prueba.

Segunda Prueba:

Consiste en hacer acostar al discípulo por espacio de unas cuantas horas en un lecho ad hoc, y en el momento en que se levanta, le conduce al piano y le hace cantar. Si la voz reúne las condiciones que el original maestro desea, después de tal siesta, el discípulo está salvado; la gloria del arte le immortalizará. Si el estupefacto alumno ha logrado conciliar el sueño, lo cual es bien difícil en aquella crítica posición, dicho se está que la prueba es infalible.⁵²⁴

Con este sarcástico relato, Emilio Yela quería reflejar la situación de crisis por la que atravesaba la enseñanza del canto que “está confiada, en general a hombres de este jaez, y, sin embargo, no falta quien crea en su ciencia y en la eficacia de sus *métodos*.”⁵²⁵

El capítulo X de *La voz* contiene un detallado estudio sobre la emisión vocal. Según Emilio Yela, en principio, todas las voces sirven para el canto en general, aunque no para el canto teatral, en el que no se admiten “las medianías”. Al educar una voz, el maestro debe someterla a “un ejercicio lento, razonado y en conformidad con la naturaleza del órgano que se trata de educar. Para esto no pueden darse reglas fijas [...], porque las voces son tan variadas como las fisonomías e innumerables los defectos que se presentan”.⁵²⁶ Los grandes cantantes de todos los tiempos como Farinelli, Caffarelli, Catalani, García, Pisaroni, Malibrán, Pasta, Lorenza Correa, Rubini, Lablache, Ronconi y Crescentini, entre otros, deben tomarse como modelos a seguir, pues en ellos se reúne el genio y la técnica.

Según Emilio Yela, en un buen método de canto, el maestro ha de seguir los siguientes pasos: 1) analizar la voz del alumno y clasificarla; 2) desarrollar la voz por medio de ejercicios que incluyen: a) la emisión simple; b) el uso y unión de los registros; c) el uso de los timbres; d) la agilidad y e) los sonidos filados.

⁵²⁴ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 148-149.

⁵²⁵ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 149-150.

⁵²⁶ Yela de la Torre, *La voz*, p. 159.

- a) La *emisión* simple incluye “la *respiración*, el *attacco* y el *dejo*”.⁵²⁷ Emilio Yela defiende la intervención del diafragma y los músculos intercostales en la **respiración**, así como la inspiración amplia y simultánea por la boca y por la nariz. Para el autor, las denominaciones respiración diafragmática, costillar, costal o ventral, significan lo mismo, aunque se emplea sólo la primera porque en la palabra diafragma “hay cierto sabor a erudito, que puede hacer efecto entre el vulgo”.⁵²⁸ No obstante, tacha de “arruinavoces” a aquellos maestros que sin comprender el funcionamiento de la respiración diafragmática, la enseñan a sus discípulos. Lo mismo sucede con tratadistas como Leone Giraldoni, quien en su *Guía teórico-práctica para el uso de artista cantante* recoge la teoría del Dr. Mandl sobre el empleo de la respiración diafragmática en el canto, sin conocer en realidad su mecanismo. En conclusión, Emilio Yela es partidario de una respiración natural y del uso de la respiración diafragmática-abdominal sólo en aquellas frases musicales que por su duración o intensidad requieran de mayor “acción enérgica”.

El *attacco* de la voz se debe realizar con claridad, es decir, “de un solo golpe”, sin sonidos preliminares, “abriendo la boca naturalmente, como cuando pronunciamos la vocal *a*, y dejando la garganta en completa libertad [...]”; por eso, Yela recomienda realizar los ejercicios del ataque de la voz con la vocal *a*.⁵²⁹

El *dejo* o resolución de la voz debe ser natural y para evitar cualquier vicio de emisión, los maestros deben observar la gestualidad de sus discípulos.

- b) La *unión de los registros* y el *uso de los timbres*. Al estudiar este tema, Emilio Yela parte de una realidad: muchos maestros de canto confunden los términos registro y timbre, razón por la que decide dejar claros ambos conceptos. La unión de los registros “es la facilidad en el paso de uno a otro, sin que las diferencias que existen entre sus sonidos respectivos sean notables ni impresionen desagradablemente el oído”.⁵³⁰ El uso de los timbres “es la

⁵²⁷ Yela de la Torre, *La voz*, p. 162.

⁵²⁸ Yela de la Torre, *La voz*, p. 166.

⁵²⁹ Yela de la Torre, *La voz*, p. 179.

⁵³⁰ Yela de la Torre, *La voz*, p. 162.

aplicación conveniente del colorido, [...] que más convenga a la frase que se canta. Este ejercicio perfecciona la emisión, hace menos sensible el paso de unión de los registros y da al sonido condiciones agradables”.⁵³¹

La norma general es que el timbre claro es más apropiado para el registro natural, mientras que el oscuro lo es del registro medio, aunque “esto no impide que pueda hacerse uso de ambos timbres en uno y otro registro según convenga a la frase musical y a la facilidad de la emisión”.⁵³² Para lograr con facilidad la unión de los dos primeros registros, el autor aconseja el empleo del timbre oscuro en las notas más agudas del registro natural y recomienda practicar con la vocal *a*, ejercicios ascendentes y descendentes de escalas y de intervalos de tercera, cuarta y quinta. Éstos, “deben ejecutarse apoyando o acentuando unas veces la nota inferior y otras la superior, procurando que el *attaco* sea neto y suave sin *arrastre* ni *portamento*”.⁵³³ Una vez que se controlen estos ejercicios, se ejecutarán con el resto de las vocales.

- c) La *agilidad* es “la rápida emisión de los sonidos [...] y comprende: los intervalos, las escalas diatónicas y cromáticas, el *trino* o *trilo* y el *grupetto*”. La agilidad estará bien ejecutada cuando se distingan con claridad cada una de las notas que la integran, por lo que se debe “dar a cada nota igual valor e intensidad, apoyando la superior en su inmediata inferior ascendiendo, como si naciera de ella, y al contrario descendiendo”.⁵³⁴ Las escalas en los ejercicios de agilidad, deben ejecutarse “primero, acentuando la cuarta nota y creciendo su intensidad a medida que se asciende, y después acentuando la primera nota, apoyándose en ella, como si fuera la base sobre la que descansan las demás”.⁵³⁵ El autor propone la realización de ejercicios de quintas, octavas y novenas de dificultad progresiva.

⁵³¹ Yela de la Torre, *La voz*, p. 162.

⁵³² Yela de la Torre, *La voz*, p. 181.

⁵³³ Yela de la Torre, *La voz*, p. 183.

⁵³⁴ Yela de la Torre, *La voz*, p. 184.

⁵³⁵ Yela de la Torre, *La voz*, p. 185.

En a ejecución correcta de escalas cromáticas ascendentes y descendentes deben distinguirse con claridad las trece notas que las integran y “es necesario marcar bien el intervalo que separa la décima nota de la undécima, tanto ascendiendo como descendiendo, a fin de que la entonación sea justa [...]. Conviene ejecutarlas al principio con lentitud, acentuando la primera, quinta, novena y última notas”.⁵³⁶

El trino o *trillo* es, “el adorno más simple que se usa en el canto [...]. Para que la ejecución del trino sea perfecta es preciso que las dos notas que le componen se distingan claramente y sean iguales y afinadas”.⁵³⁷ Al margen de que existen voces que poseen de forma natural una gran facilidad para el trino, los ejercicios para su desarrollo son difíciles y el autor aconseja practicarlos lentamente, por intervalos de tono, con el mismo valor e intensidad y en el mismo registro e igual timbre.

El *grupetto* es uno de los adornos más empleados en el canto y para que sea perfecto, debe reunir estas condiciones: “afinación, igualdad y nitidez en el ataque de cada nota, de modo que el oído las distinga perfectamente”.⁵³⁸

- d) Los *sonidos filados* son “el complemento de la educación, y su ejecución consiste en emitirlos lo más débilmente posible, aumentando paulatina y progresivamente hasta su penúltimo grado de intensidad y disminuyendo del mismo modo hasta extinguirlos completamente”, lo que se conoce también con el de *messa di voce*.⁵³⁹ Los ejercicios de filados son, según Emilio Yela, los más difíciles de realizar y “pocos son los cantantes que saben filar los sonidos con perfección [...], porque [este] arte [...] es la base y el complemento del *bel canto*, y sin este poderoso recurso no se llega jamás a cantar *di maniera* como dicen los italianos”.⁵⁴⁰ Para filar correctamente un sonido, es necesario respirar con amplitud y

⁵³⁶ Yela de la Torre, *La voz*, p. 189.

⁵³⁷ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 189-190.

⁵³⁸ Yela de la Torre, *La voz*, p. 192.

⁵³⁹ Yela de la Torre, *La voz*, p. 163.

⁵⁴⁰ Yela de la Torre, *La voz*, p. 194.

si cada *messa di voce* dura de veinte a treinta segundos, como maximun, en cuyo caso el efecto es seguro, deben emplearse de ocho a doce en el *crescendo* y de doce a diez en el *diminuendo*, respectivamente. Conviene no llegar al último grado del *fortissimo* porque el esfuerzo exagerado dificulta el paso al *diminuendo* y perjudica la pureza del sonido haciéndole vacilar un momento. Además este bello adorno del canto, es un ejercicio de gracia y no de fuerza [...]. El éxito de este adorno está en el *diminuendo* que es la parte más difícil de ejecutar, y exige por lo tanto toda la atención del cantante. Cuanto más se le haga durar mayor será el efecto; pero es necesario no apurar completamente el aliento, porque en este caso fluctuaría el sonido al final y la fatiga que produciría una prolongada presión del diafragma sobre los pulmones perjudicaría la espontánea y correcta ejecución del resto de la melodía.⁵⁴¹

En el capítulo XI de *La voz*, se exponen tres tipos de voces, denominados “especiales”: 1) voz de los eunucos; 2) voz de Mr. Dupart; y 3) voz de mujer tenor.

- 1) El origen de los eunucos se remonta a las civilizaciones egipcia y romana. Más tarde, los sujetos sometidos a la castración recibieron el nombre de “*spadones*”, “*thlibiae*” y, sobre todo, “*castrati*”. Aunque a lo largo de la historia, esta brutal práctica fue defendida y condenada, la voz de los *castrati* tuvo un gran protagonismo en la música teatral de los siglos XVII y XVIII. Incluso algunos *castrati* llegaron a alcanzar “tal perfección en el arte del canto, que se citan como modelos por los célebres maestros”.⁵⁴²
- 2) En París, en la segunda mitad del siglo XIX, se hizo muy popular la voz de Mr. Dupart, quien, según Emilio Yela, “canta naturalmente con una preciosa voz de soprano, clara, ágil y extensa”. Se trataba, por tanto, de un sopranista con voz natural, que nada tenía que ver con los llamados falsete, que “habían conseguido dar una gran extensión a ese tercer registro [falsete]”, desarrollando una voz “puramente artificial”.⁵⁴³

⁵⁴¹ Yela de la Torre, *La voz*, p. 195.

⁵⁴² Yela de la Torre, *La voz*, p. 201.

⁵⁴³ Yela de la Torre, *La voz*, p. 203.

Emilio Yela relata que los fisiólogos franceses estudiaron la conformación anatómica de Mr. Dupart, concluyendo que “las dimensiones de su laringe son muy pequeñas; la glotis muy reducida y las cuerdas vocales muy delgadas en la parte anterior, y algo más gruesas en la anterior”.⁵⁴⁴

- 3) El tercer caso de voz especial es el de la “mujer tenor”, a la que el autor prefiere mantener en el anonimato. De ella, sólo refiere que en actuó en los teatros de París “hace unos cinco años”, es decir, en torno a 1867, con gran difusión en la prensa francesa. No obstante, el autor añade que esta cantante no obtuvo un gran éxito al interpretar papeles de tenor, pues “si bien su voz reúne todos los caracteres propios del tenor, su educación vocal y escénica, unida a los modales propios del sexo femenino, que no desaparecían bajo el traje masculino, no lograron cautivar la atención del público parisiense”.⁵⁴⁵

La curiosidad por la voz de esta “mujer tenor”, llevó a Yela a asistir a una de sus actuaciones en un café cantante del barrio latino. Tras analizar su voz y comprobar que desconocía la técnica vocal, emitió este detallado informe:

La voz de *Mademoiselle X* era robusta, extensa, poco ágil y de un timbre claro y poco simpático a veces. El registro natural correspondía desde el *do* bajo el pentagrama, que era tan voluminosos como el de los tenores serios en general, hasta el *mi*, cuarto espacio, que atacaba naturalmente y sin esfuerzo: a veces atacaba también el *fa* y aún el *sol* bemol, pero con mucha dificultad y abriendo exageradamente la boca. Estas notas eran desagradables. Hacía poco uso del timbre oscuro, ya porque no supiera emplearlo, ya porque no es el que más conviene al género de canciones propias de ciertos *cafés cantantes*. El cambio de registro lo hacía del *re* al *mi* central, cuando cantaba algún trozo serio: entonces el timbre era más agradable, y atacaba con facilidad las notas *sol*, *la* y *si* bemol, cuyos caracteres eran los propios del tenor, si bien las notas más agudas dejaban entonces entrever, algunas veces, algo de la voz femenina.⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ Yela de la Torre, *La voz*, p. 204.

⁵⁴⁵ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 205-206.

⁵⁴⁶ Yela de la Torre, *La voz*, pp. 206-207.

El capítulo XII de *La voz* trata de dos “ilusiones vocales”: la ventriloquia y el “hombre muñeca” (consiste en producir una voz que imite la de un niño pequeño, mientras se maneja un muñeco). Resulta especialmente curioso que el autor inserte estos temas en un tratado vocal destinado a los cantantes líricos, a pesar de que el autor es consciente de que aquellos dos tipos de emisión carecen de relevancia en la educación de la voz cantada. Sin embargo, Yela considera que “para el cantante, para el artista de conciencia, nada que se relacione directa o indirectamente con la voz, nada hay trivial”.⁵⁴⁷ Un detallado estudio histórico y fisiológico de ambos mecanismos de emisión vocal pone fin al tratado *La voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*.

Emilio Yela de la Torre fue el primer maestro español que basó toda su teoría sobre la enseñanza del canto en el conocimiento fisiológico de la voz, tendencia que había comenzado en Francia con Manuel García, inventor del laringoscopio y autor de uno de los grandes tratados de la historia: *École de García. Traité complet de l'art du chant* (1847).

11. Rafael Taboada y Mantilla (1837-1914): escritos sobre la enseñanza del canto

Rafael Taboada y Mantilla nació en el Puerto de Santa María (Cádiz) el día 23 de junio de 1837.⁵⁴⁸ Comenzó el estudio del solfeo en su ciudad natal, hasta que se trasladó con su familia a Madrid y allí ingresó en el Conservatorio para estudiar piano con el maestro José Miró. Pronto destacó por sus actitudes musicales, obteniendo en 1854 el segundo premio de piano y completando su formación por medio del estudio de armonía, contrapunto y fuga con Francisco de Asís Gil. En 1863, fue nombrado maestro de música del Hospicio de Madrid. A pesar de que Rafael Taboada destacó principalmente como compositor, en especial de música escénica y repertorio vocal, también desempeñó la docencia del canto, para lo que escribió dos obras didácticas:

⁵⁴⁷ Yela de la Torre, *La Voz*, p. 210.

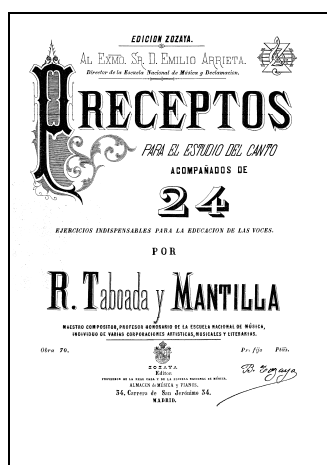
⁵⁴⁸ Sobre Rafael Taboada y Mantilla véanse las siguientes fuentes bibliográficas: Celsa Alonso, “Taboada Mantilla, Rafael”, *DMEH*, vol. 10, pp. 111-112 y Emilio Casares Rodicio, “Taboada Mantilla, Rafael”, *Diccionario de la Zarzuela España e Hispanoamérica*, vol. II, pp. 814-815.

Preceptos para el estudio del canto (1885)⁵⁴⁹ y *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces* (ca. 1893).⁵⁵⁰ Aunque nunca llegó a ocupar un puesto como profesor en el conservatorio madrileño, el 17 de abril de 1872 y en reconocimiento a su prestigio, fue nombrado Profesor Honorario, e incluso en 1890 escribió un opúsculo titulado *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización*, que recopilaba tres artículos publicados en el periódico *La Época* en 1886. En ellos, Taboada analizaba el delicado momento que atravesaba la enseñanza en el conservatorio madrileño y en especial la enseñanza del canto.⁵⁵¹ Rafael Taboada falleció en Luceni (Zaragoza) en 1914.

11.1. *Preceptos para el estudio del canto* (1885) de Taboada y Mantilla

En 1885, Rafael Taboada y Mantilla publicó en Madrid su obra didáctica *Preceptos para el estudio del canto acompañados de 24 ejercicios indispensables para la educación de las voces*. En la portada se presentaba como “maestro compositor, profesor honorario de la Escuela Nacional de Música, individuo de varias corporaciones artísticas, musicales y literarias” (véase Figura IV.47).

Figura IV.47. Portada de *Preceptos para el estudio del canto* (1885) de Taboada y Mantilla.



⁵⁴⁹ Rafael Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto acompañados de 24 ejercicios indispensables para la educación de las voces* (Madrid: Zozaya, ca. 1886).

⁵⁵⁰ Rafael Taboada y Mantilla, *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces* estilo y expresión del canto (Madrid: Zozaya, ca. 1893).

⁵⁵¹ Rafael Taboada y Mantilla, *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890).

Taboada dedicó esta obra al compositor Emilio Arrieta, por entonces Director del conservatorio madrileño, con las siguientes palabras:

A nadie mejor que a V, mi querido Director y esclarecido Mtro. Puedo dedicar este humilde trabajo. Si, como creo, con él he hecho un pequeño servicio al arte que profesamos, y V. se digna aceptar la dedicatoria con que honro mis PRECEPTOS; veré logrados mis deseos. B.S.M. con la más distinguida consideración su siempre aftmo. S.S.
R. Taboada y Mantilla.⁵⁵²

Preceptos para el estudio del canto es una obra teórico-práctica de breves dimensiones, en la que, además de explicar los principales conceptos relacionados con el aprendizaje de la técnica vocal, el autor incluye veinticuatro ejercicios o vocalizaciones, que considera “indispensables para la educación de las voces”, algunos de los cuales afirma haber tomada de obras de célebres maestros. Taboada abre este tratado con un Prólogo en el que clarifica que su objetivo no es crear un nuevo método de canto, pues comparte los criterios que ya aparecen en tratados de grandes profesores como Duprez, García, Lamperti y Bordogni. Citando las palabras del propio autor, su auténtico propósito es:

Indicar la manera (que según mi corto entender, y la práctica adquirida por muchos años) pueden hacerse notables cantantes, sin que el tiempo, o la inexperiencia de algunos maestros, sean causa del desaliento y quizás la pérdida de muchos artistas, que mal guiados desde un principio y cargados de tanto infructuoso estudio, no lleguen a se más que medianías o nulidades al presentarse al público.⁵⁵³

Según Rafael Taboada, dos años de estudio de canto guiados por un maestro competente bastarían para formar a un buen cantante. Al mismo tiempo, el alumno debe poseer cuatro cualidades: “1) Voz de un timbre sonoro y simpático; 2) Una buena intuición y exquisita sensibilidad; 3) Una afinación perfecta de la escala musical; 4) Gran predisposición para imitar los buenos modelos del arte”.⁵⁵⁴ El autor concluye el Prólogo

⁵⁵² Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, sin paginación.

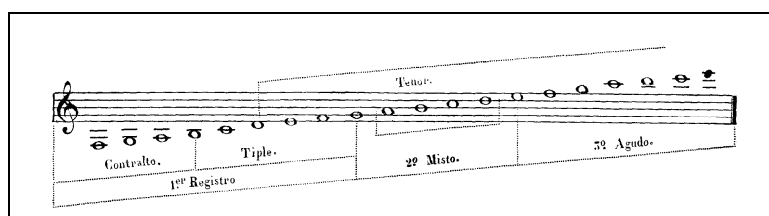
⁵⁵³ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 1.

⁵⁵⁴ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 1.

afirmando que *Preceptos para el estudio del canto* es el resultado de “una detenida observación, y un análisis minucioso de las dificultades que debe vencer el discípulo”.

Antes de exponer los “Preceptos para el estudio del canto”, Taboada incluye una sección preliminar sobre la voz y su clasificación en dos tipos generales: voces blancas o de mujeres y voces de hombres; éstas a su vez subdivididas en “tesituras” de soprano, mezzo soprano, contralto, tenor, barítono y bajo, tal y como las conocemos en la actualidad. Para el autor es fundamental que los profesores trabajen las voces de sus discípulos en sus tesituras naturales. En las voces de soprano, mezzo soprano, contralto y tenor se distinguen tres registros: de Pecho, Mixto y Agudo, de Cabeza o Falsete, aunque se debe tener presente la siguiente observación “conviene que la contralto pase lo más tarde posible del registro de pecho al mixto”.⁵⁵⁵ Por otro lado, el autor diferencia sólo dos registros en las voces de barítono y bajo, a los que denomina Primer y Segundo registro y cuyo estudio “debe concretarse a impostar toda su extensión en el pecho, exceptuando las tres últimas notas agudas, que han de ser apoyadas en la cabeza” (véase Figura IV.48).⁵⁵⁶

Figura IV.48. Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto* (1885), p. 3: Extensión de los registros en las voces de tiple, contralto y tenor.



Extensión de los registros en las voces de barítono y bajo.



⁵⁵⁵ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 3.

⁵⁵⁶ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 3.

Taboada también insiste en el concepto de la homogeneización o soldadura de los registros, logrando la igualdad de los sonidos en timbre, calidad y volumen, para así evitar lo que los italianos llaman *destacco*. Para facilitar el paso de un registro a otro, recomienda al discípulo que adopte un gesto similar al “llanto o a la risa” y que incline ligeramente la cabeza en el momento del cambio, con lo que se garantiza un sonido agradable y una correcta emisión.

La sección principal de la obra de Taboada está dedicada a los Preceptos para el estudio del canto, tras los cuales el autor intercala veinticuatro ejercicios para poner en práctica los conceptos teóricos explicados. Antes de comenzar el estudio del canto, el maestro y el alumno deberán tener en cuenta los siguientes preceptos o principios técnicos:

- Posición del discípulo durante el canto: Debe estar “de pie, presentando figura esbelta, laxitud en los miembros, pecho saliente, cabeza recta, boca perfectamente abierta, teniendo mucho cuidado de bajar la lengua, y presentando al mismo tiempo, una fisonomía risueña y agradable”.⁵⁵⁷
- Respiración: la inspiración siempre debe realizarse por la nariz. Es fundamental que el alumno estudie y desarrolle el *fiato*.
- El estudio del canto: con voz llena o plena, sin forzar la garganta y sobre la base de un piano bien afinado. Su duración debe oscilar entre veinte minutos y treinta minutos, evitando cantar después de las comidas. La dirección del maestro es esencial en las primeras lecciones, que repetirá los ejercicios básicos hasta su perfecta ejecución antes de pasar a otros de más dificultad.

Una vez relacionados los preceptos para el aprendizaje del canto, Taboada presenta veinticuatro ejercicios o vocalizaciones de dificultad progresiva, entre los que inserta explicaciones sobre su adecuada ejecución. Los ejercicios tienen como objetivo trabajar la impostación de la voz, su flexibilidad, volumen y belleza, tal y como indicará Taboada años más tarde en el Prólogo de *12 frases melódicas*. En ellos se tratan los siguientes aspectos: emisión correcta de la voz, desarrollo del aliento o *fiato*, afinación, agilidad y modo de portar la voz con palabras. En relación al estudio de la agilidad, el autor insiste en que al principio se ejecute clara y ligada y sólo después de dominarla técnicamente se debe pasar a ejercitar la agilidad picada. Los ejercicios que

⁵⁵⁷ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 3.

se proponen para “portar la voz, acompañada de sílabas”, resultan bastante interesantes. Para su realización emplean las palabras: amor, placer, morir y deber, y en ellos se recomienda al discípulo que “tenga mucho cuidado de retardar la última consonante y unirla a la palabra siguiente” (véase IV.49).⁵⁵⁸

Figura IV.49. Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto* (1885), p. 9: Ejercicio para portar la voz con sílabas.

Para practicar estos ejercicios, Taboada recomienda que primero se estudien en un tempo moderado y cuando estén afianzados se realicen a mayor velocidad. El estudio debe oscilar entre ocho y diez meses, que según el autor serían suficientes para

Obtener una emisión perfecta y una brillante agilidad, que le permita empezar a cantar algunas piezas, las cuales deberá el Maestro elegir según las condiciones que posea el alumno, sin olvidarse de marcar al principio los sitios donde se debe tomar el aliento, cuidando mucho de que no sea partiendo palabras; y finalmente, empezando poco a poco a dar a las frases todo el color, sentimiento y verdad posible, hasta lograr que resulte el canto puro, apasionado o sencillo, enérgico o lánguido, según la poesía que ha servido de base al compositor para crear la obra.⁵⁵⁹

Por último, Taboada explica que para conseguir una buena escuela de canto, el discípulo también deberá trabajar ejercicios de notas picadas, escala cromática (que primero se estudiará ligada y luego picada), trino y regulador [o *mesa di voce*]. Mientras que algunos célebres maestros de canto, como Duprez, comenzaban sus

⁵⁵⁸ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 10.

⁵⁵⁹ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 13.

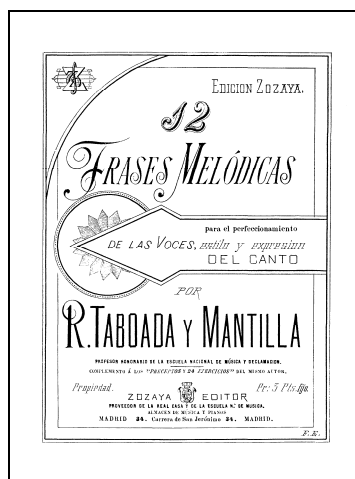
métodos de enseñanza vocal con la práctica de filados y *mesa di voce*, el autor opina que el estudio de los reguladores es difícil y, por tanto, el último que se debe realizar.

Para finalizar *Preceptos para el estudio del canto*, el autor aconseja a los maestros de canto que sean prudentes en la elección del primer repertorio que debe trabajar el alumno, “dando la preferencia al repertorio Italiano y con especialidad a las de los célebres Maestros Rossini, Donizetti, Bellini y Mercadante, pues son los que mejor han escrito para las voces”.⁵⁶⁰

11.2. 12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces (ca. 1893) de Taboada y Mantilla

El éxito obtenido por Rafael Taboada con *Preceptos para el estudio del canto*, fue motivo más que suficiente para emprender, en torno a 1893, la publicación de *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*. Esta breve obra, que es en su totalidad práctica, contiene doce ejercicios melódicos para canto y piano que tratan aspectos vocales diferentes y, tal y como se indica en su portada, fue ideada como complemento a los “*Preceptos y 24 ejercicios*” (véase Figura IV.50).

Figura IV.50. Portada de *12 frases melódicas* (ca.1893) de Taboada y Mantilla.



El Prólogo con el que el autor presenta *12 frases melódicas*, pone de manifiesto su utilidad para desarrollar la expresividad en los alumnos, pues al carecer de texto poético, con ellas el discípulo desarrollará su imaginación y “conseguirá prepararse para

⁵⁶⁰ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 14.

empezar a matizar, con certeza, las obras que gradualmente sirvan para su estudio”.⁵⁶¹ Las *12 frases melódicas* están precedidas por unas “Advertencias” en las que el autor informa a los maestros que ha escrito dichas melodías en una tesitura cómoda y que ellos son los encargados de trasportarlas dependiendo de la voz de los alumnos. Además, aconseja se trabajen detenidamente cada uno de los fragmentos melódicos y se repitan hasta lograr su perfecta ejecución (véase Figura IV.51).⁵⁶²

Figura IV.51. Taboada y Mantilla, *12 frases melódicas* (ca.1893), p. 12:
Ejercicio nº 12 *De agilidad brillante*.

The image shows a musical score for exercise N.º 12, titled "DE AGILIDAD BRILLANTE". The score is for voice and piano. The tempo is marked "Allo scherzando." The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four systems of music. The first system shows the vocal line starting with a melodic phrase and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with a trill and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with a trill and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal line with a trill and the piano accompaniment. The score is enclosed in a rectangular box.

La calidad musical y las dificultades técnicas planteadas en las *12 frases melódicas* estaban al nivel de los mejores *vocalizzi* de grandes maestros italianos de canto.

⁵⁶¹ Taboada y Mantilla, *12 frases melódicas*, Prólogo.

⁵⁶² Cada una de las doce Frases Melódicas tienen como objetivo desarrollar aspectos vocales o expresivos distintos, como muestran sus subtítulos: 1ª *De sentimiento*, 2ª *De gracia y agilidad*, 3ª *De sentimiento dramático*, 4ª *De sentimiento apasionado*, 5ª *De bravura*, 6ª *Frase de barcarola. Canto apasionado*, 7ª *De ejecución ligera*, 8ª *Canto spianato-volumen y expresión*, 9ª *De agilidad (difícil ejecución)* [sólo para tiple o tenor], 10ª *De sentimiento triste y apasionado*, 11ª *De carácter trágico*, y 12ª *De agilidad brillante* [sólo para tiple y tenores].

12. Matilde Esteban y Vicente (1841-?): *Nociones elementales de la teoría del canto* (1892), el primer tratado español de canto escrito por una mujer y creación de la Academia de Música

Durante gran parte del siglo XIX, la enseñanza y las investigaciones sobre el canto en España habían estado monopolizadas por maestros, en su mayoría procedentes de la escuela italiana de *belcanto*. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XIX, algunas discípulas aventajadas de dichos profesores, comenzaron a desempeñar tareas docentes, convirtiéndose algunas de ellas en reconocidas maestras de canto. Entre ellas, destaca Matilde Esteban y Vicente, quien tras desarrollar una notoria carrera como tiple de zarzuela, se dedicó a la enseñanza privada del canto y en 1892 publicó *Nociones elementales de la teoría del canto*. A pesar de su brevedad, ya que sólo tiene catorce páginas, considero la obra de Matilde Esteban especialmente relevante en la historia de la tratadística española del canto, por ser las primeras investigaciones sobre técnica vocal escritas por una maestra española y publicadas en nuestro país.

La tiple Matilde Esteban y Vicente nació en Salamanca el 14 de marzo de 1841 y entre los años 1850 y 1854, cursó sus primeros estudios musicales en su ciudad natal con el maestro Benito Rodríguez.⁵⁶³ Las evidentes actitudes artísticas de Matilde, respaldaron su pronto traslado al Conservatorio de Madrid, comenzando las clases de canto con el profesor Francisco Frontera de Valldemosa el día 6 de septiembre de 1854. Matilde Esteban destacó como alumna de canto, logrando en 1858 el primer accésit de canto del conservatorio, tal y como se hizo público en la gaceta musical *La España artística*.⁵⁶⁴ Otras materias como armonía, acompañamiento, declamación e italiano, completaron su formación vocal en el conservatorio, donde permaneció hasta 1860. En 1859, debutó con la obra *El estreno de un artista* de Gaztambide en el papel de Sofia y sus éxitos como primera tiple de zarzuela se sucedieron, como señala Cotarelo y Mori, por los principales teatros de España: Salamanca, Cádiz, Málaga, Sevilla, Bilbao, Valladolid, Barcelona y Valencia, entre otros.⁵⁶⁵

⁵⁶³ Sobre Matilde Esteban y Vicente véase la siguiente fuente bibliográfica: Emilio Casares Rodicio, “Esteban Vicente, Matilde”, *DMEH*, vol. 4, p. 809.

⁵⁶⁴ *La España artística, Gaceta Musical de Teatros, Literatura y Nobles Artes*, II/24 (12 de abril de 1858), p. 185.

⁵⁶⁵ Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, p. 678.

Tras su retirada de la escena, Matilde Esteban se dedicó a la enseñanza del canto, para lo que publicó en 1892 un breve tratado titulado *Nociones elementales de la Teoría del Canto*, en cuya portada se presentaba como “Profesora de dicha asignatura en la Asociación para la enseñanza de la Mujer”.⁵⁶⁶ Al mismo tiempo, Matilde dirigió una Academia de Música en Madrid (calle Pelayo, n^{os} 38 y 40, principal derecha) sólo para mujeres en la que se impartían clases de solfeo, piano y, por supuesto, canto.⁵⁶⁷ Las clases en la Academia de Matilde Esteban eran anunciadas en las últimas páginas de su tratado de canto, especificando su precio (véase Figura IV.52):

Figura IV.52. Anuncio de clases de solfeo, piano y canto en la Academia de Música de Matilde Esteban.

ACADEMIA de MÚSICA

DIRIGIDA POR LA
Señorita Doña Matilde Esteban

Solfeo, Piano y Canto

PRECIOS

SOLFEO (Lección alterna)	10 pesetas
PIANO (Id.)	15 *
CANTO (Id.)	50 *

A domicilio, precios convencionales.

Hay tres plazas gratuitas para la clase de Canto, que son destinadas a señoritas cuya organización y demás condiciones las permita, aún careciendo de recursos pecuniarios, consagrarse al género lírico-dramático.

Y en el anuncio se añadía: “Hay tres plazas gratuitas para la clase de Canto, que son destinadas a señoritas cuya organización y demás condiciones las permita, aún careciendo de recursos pecuniarios, consagrarse al género lírico-dramático”.⁵⁶⁸

Se desconoce la fecha del fallecimiento de esta importante maestra y tratadista del canto, a la que considero una figura fundamental en el mundo de la lírica y de la enseñanza española del canto del siglo XIX.

⁵⁶⁶ Señorita Doña Matilde Esteban y Vicente, *Nociones elementales de la teoría del canto* (Salamanca: Esteban-Hermanos, Impresores, 1892).

⁵⁶⁷ E. M. de V. “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”, *La Ilustración Española y Americana* XXI (8 de junio de 1892), p. 357.

⁵⁶⁸ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, última página [15].

Nociones elementales de la teoría del canto (1892) de Matilde Esteban y Vicente

En 1892, Matilde Esteban publicó en Salamanca, su ciudad natal, el tratado vocal *Nociones elementales de la teoría del canto*, considerado por la crítica como un “folleto indispensable para las alumnas que se dedican al canto y que demuestra la ilustración de su autora” (véase Figura IV.53).⁵⁶⁹

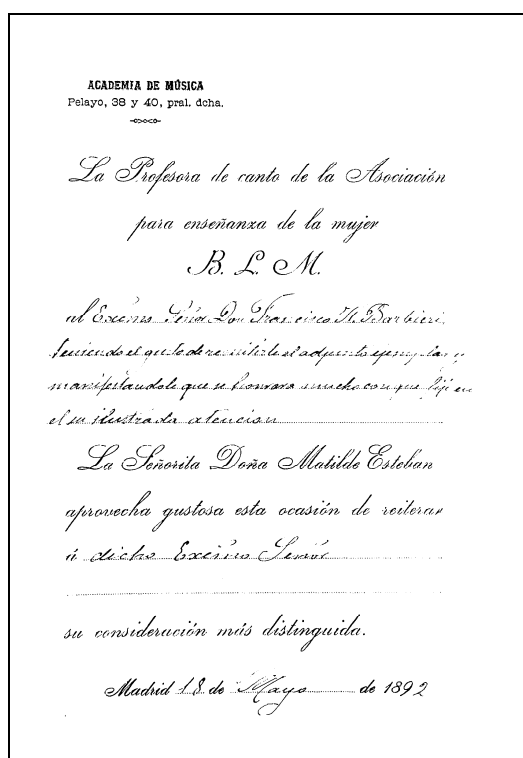
Figura IV.53. Portada de *Nociones elementales de la teoría del canto* (1892) de Matilde Esteban y Vicente.



La obra consultada en esta investigación incluía, a continuación de la última página, un documento en forma de saluda de “La Señorita Doña Matilde Esteban” y en cuyo encabezamiento impreso se leía “La Profesora de canto de la Asociación para enseñanza de la mujer”. El texto manuscrito insertado en dicha tarjeta de saluda decía lo siguiente: “Al Excmo. Señor Don Francisco A. Barbieri, teniendo el gusto de remitirle el adjunto ejemplar y manifestándole que se honrara mucho con que fije en él su ilustrada atención”. Continuaba el texto impreso, aunque con puntos para rellenar: “La Señorita Doña Matilde Esteban aprovecha gustosa esta ocasión de reiterar a dicho Excmo. Señor su consideración más distinguida. Madrid, 18 de Mayo de 1892”; véase Figura IV.54.

⁵⁶⁹ E. M. de V. “Libros presentados a esta redacción por autores o editores”, *La Ilustración Española y Americana* XXI (8 de junio de 1892), p. 357.

Figura IV.54. Carta de Matilde Esteban a Francisco Barbieri (1892) que acompañaba al ejemplar de *Nociones elementales de la teoría del canto*.



Nociones elementales es una obra de cortas dimensiones, destinada al público en general y a las alumnas de canto de de que con toda probabilidad fue empleada por su autora como material didáctico en sus clases de canto estructurada en cuatro capítulos, en los que la autora, de forma concisa, trata los conceptos técnicos principales de la enseñanza del canto: I) La Respiración, II) Emisión de la voz.- Sus registros, III) Filar sonidos.- Intervalos.- Agilidad, y IV) Vocalizaciones.

I) La Respiración. A finales del siglo XIX, el empleo de la respiración diafragmática en el canto, que había sido explicada por primera vez en España por el tratadista Juan de Castro en 1856 en su obra *Nuevo método de canto teórico-práctico*, ya estaba totalmente consolidada y aceptada por la mayoría de los maestros españoles. Matilde Esteban, a pesar de haberse educado con el maestro Valldemosa, defensor de la antigua escuela italiana, era plena defensora de la respiración diafragmática, aunque sostiene que en la inspiración debe realizarse a la vez por la nariz y por la boca, de esta forma, “el paso del aire en el cantante debe verificarse a medias entre la boca y la nariz, ya para que la cantidad introducida sea la mayor posible, ya para evitar que, penetrando sólo por la boca produzca sequedad en la garganta, lo que constituye un serio peligro en

el artista”.⁵⁷⁰ La autora también insiste en la necesidad de que la cantidad de aire inspirado ha de ser proporcional a la frase que se vaya a cantar. Respecto a la posición del cantante en el acto inspiratorio, Matilde Esteban la explica de la siguiente manera: “La cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, para facilitar la penetración del aire; las partes torácicas externas adelantadas y retiradas las espaldas, sin que en esta situación aparente ni tenga violencia alguna”.⁵⁷¹

La expiración requiere de la actividad del diafragma, “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”.⁵⁷²

II) Emisión de la voz.- Sus registros. Matilde Esteban afirma que en la voz se pueden diferenciar tres registros: de pecho, medio y de cabeza. *Nociones elementales* estaba destinado en especial a las alumnas de su Academia, razón por la que se centra en el estudio de las voces de mujer, dejando a un lado las de hombre; de esta manera, en las voces de soprano y mezzosoprano, el registro de pecho se sitúa entre el do_3 y el la_3 o si_3 , mientras que en la voz de contralto encuentra su límite en el la_3 . En cuanto al registro medio, en la voz de soprano se extiende del si_3 al mi_4 y en las voces de mezzosoprano y contralto del la_3 al re_4 . Por último, el registro de cabeza tiene una extensión muy variable.⁵⁷³ Según Matilde Esteban, para homogeneizar los registros se debe tener en cuenta tres pautas: 1) Registro de pecho: no debe desarrollarse demasiado, pues puede afectar a la homogeneidad de la voz y disminuir la extensión de las notas agudas; 2) Registro medio: según la autora “carece de color propio y es por naturaleza débil”, requiere un estudio constante, especialmente en la voz de contralto; y 3) Registro de cabeza: su extensión varía mucho de unas voces a otras y exige un trabajo detenido.⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 4.

⁵⁷¹ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 5.

⁵⁷² Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 5.

⁵⁷³ Matilde Esteban sólo se refiere a las notas que forman los registros de pecho y medio en las voces de soprano, mezzosoprano y contralto y no menciona la extensión de los registros en las voces masculinas.

⁵⁷⁴ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 8.

A este respecto, quiero centrar la atención en un concepto al que se refiere Matilde Esteban, hasta ahora desconocido, al que denomina **El punto de apoyo**, ya que, según la autora “lo más fundamental [...], es la perfecta fijación de un punto de apoyo que no la haga [a la voz] con sus oscilaciones cambiar de matiz, y que siendo el verdadero, la preste mayor intensidad y volumen”.⁵⁷⁵ Considero interesante transcribir las teorías de Matilde Esteban sobre el “Punto de apoyo”, que debe buscarse en el registro de pecho y nunca en la garganta.

Este apoyo, común a todos los registros, insistimos en considerarle como causa de la homogeneidad de la voz, porque el pase de sonidos de uno a otro registro, para borrar el punto de continuidad entre ambos, lo juzgamos ejercicio mecánico, [...].

¿Dónde ha de buscarse este punto de apoyo? Hemos anticipado la primera respuesta, manifestando que en el registro de pecho.

La capacidad torácica, siendo la caja armónica del aparato musical humano, su mayor amplitud para desarrollar la repercusión del sonido y tal vez la dureza de sus paredes, circunstancia interesante en las teorías de la acústica, la hacen sin ningún género de duda preferible para tomar en ella su punto de apoyo. Su propia robustez confirma su elección.

Si se fija en la garganta, no sólo dificulta a esta prestar sus maravillosos servicios en otros ejercicios del bello arte del canto, sino priva las notas de aquella sonoridad que la amplitud del pecho las ofrece y que se empaña al desarrollar su repercusión en la estrecha bóveda de la boca. Es además condenar al sonido a carecer de seguridad y fortaleza y sacrificar tal vez al cantante a graves complicaciones de salud, por la debilidad de ese órgano.⁵⁷⁶

Por tanto, según la autora, la homogeneización de las voces debe trabajarse encontrando un punto de apoyo en la voz que sea igual en todos los registros vocales. Además, “conviene de una manera mecánica borrar las diferencias de color que presenta el sonido al pasar de un registro a otro, sobre todo, desde el de pecho al medio, produciendo los sonidos límites, ya en el primero, ya en el segundo”.⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 6.

⁵⁷⁶ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, pp. 6-7.

⁵⁷⁷ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 8.

Al comenzar el estudio del canto, esta maestra aconseja que se trabaje la **emisión simple** de la voz en todos los registros; se trata de otro concepto vocal novedoso en la época, “que consiste en producir el sonido igual, sin aumentar ni disminuir su fuerza. Esta emisión ha de verificarse de una forma natural, sin presión alguna del pecho, ni esfuerzo, sobre todo, de los músculos de la garganta”.⁵⁷⁸ Las primeras vocalizaciones se han de practicar con la vocal a y el maestro de canto debe buscar la calidad de la voz del alumno y no así la cantidad, que irá apareciendo de forma natural cuando se encuentre el punto de apoyo. La autora presenta cuatro reglas relativas a la posición de los órganos de la fonación, que se han de observar para la consecución de un sonido “bello y homogéneo”:

- 1ª- La laringe algo más baja que en u posición natural.
- 2ª- El velo palatino inclinado de forma que el sonido hiera a la vez las paredes de la boca y la faringe, pues es donde adquiere redondez, homogeneidad y dulzura.
- 3ª- La lengua en su estado normal, con un pequeño hundimiento en el centro.
- 4ª- La boca ligeramente abierta, en aptitud de sonreír.⁵⁷⁹

III) *Filar sonidos.- Intervalos.- Agilidad.* Matilde Esteban inicia este apartado recordando al lector que las tres características principales del sonido son la intensidad, la altura y el tiempo, que en el canto equivalen a la ejecución de los filados, de los intervalos y de la agilidad, respectivamente.

Filar los sonidos es “producirlos pasando del *piano* a *forte* e inversamente”.⁵⁸⁰ El ejercicio de pasar del *forte* al *piano*, al disminuir la intensidad, la autora aconseja llevar progresivamente el sonido hacia la cavidad faríngea, sin variar el color de la voz y manteniendo la misma abertura de la boca. Respecto al ejercicio contrario, esto es, pasar la voz del *piano* al *forte*,

Se empezará hiriendo ligeramente la garganta con un débil *golpe* y se irá después, de un modo lento y gradual, bajando la laringe y marcando –aunque siempre dentro de reducidos

⁵⁷⁸ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 7.

⁵⁷⁹ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 7.

⁵⁸⁰ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 10.

límites- la inclinación de la bóveda palatina. [...] La presión energética y también gradual del diafragma sobre los pulmones completará la obra hasta producir el fortísimo.⁵⁸¹

Ejercicios de intervalos. Tomando como modelo los intervalos de segunda, la autora explica cómo se han de ejecutar vocalmente, así como la conveniencia de unir los dos sonidos que forman el intervalo a través del *portamento*:

Segura la emisión del primer sonido, se llevará éste disminuyéndole hacia la faringe, bajando ligeramente, [...] el velo palatino. Cuando el sonido se encuentra en esta posición, esto es, abandonado enteramente por la garganta, y sostenido meramente por la faringe y el velo palatino, entonces es el momento de unirle con el otro sonido por medio de una ligadura *portamento* de la voz. Es decir, que primero se unirán ambos sonidos en el *piano*. Se podrá realizar más tarde lo contrario; esto es, atacar *piano* el primer sonido y verificar su unión con el segundo en el *forte*.⁵⁸²

Un aspecto importante que el cantante debe tener en cuenta al unir los dos sonidos del intervalo, es evitar el arrastre de la voz, es decir, que “al pasar de un sonido a otro, [...] se perciban todos los intervalos cromáticos que los separan. Este arrastre es tanto más peligroso, cuanto la distancia musical de los dos sonidos es mayor”.⁵⁸³

Según Matilde Esteban, La agilidad, en la voz de la mujer puede ser **ligada** o **picada**. Respecto a los ejercicios de agilidad ligada, “consisten en producir escalas atacando exclusiva y ligeramente la primera nota y haciendo que el oído sea sensible a todos los sonidos que la forman. Debe evitarse el arrastre, es decir, que es necesario que se perciban todas las notas de la escala, pero ninguna más”. Por su parte, la correcta realización de los ejercicios de agilidad picada, requiere “que cada nota sea herida por una ligera aspiración de garganta, sin participación alguna del pecho y con la mayor rapidez posible”.⁵⁸⁴

⁵⁸¹ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 10.

⁵⁸² Matilde Esteban, *Nociones elementales*, pp. 10-11.

⁵⁸³ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 11.

⁵⁸⁴ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 11.

La autora explica también cómo realizar correctamente el trino y el mordente o *gruppeto*. Para la ejecución del trino han de percibirse “claramente las dos notas sobre [las] que se apoya. Se empieza por la nota inferior y se aumenta gradualmente su velocidad como muestra del completo dominio con que se ejecuta”, mientras que el *gruppeto* o mordente, “ha de apoyarse *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 variable, según el gusto del cantante”.⁵⁸⁵

IV) Vocalizaciones. La finalidad de las vocalizaciones es solucionar las dificultades vocales y técnicas del canto, de forma que “quien vocalice bien, cantará mejor una pieza de ópera, que al escribirse no se lleva deliberado propósito de aglomerar obstáculos”.⁵⁸⁶ El sistema de enseñanza seguido por la autora compaginaba la práctica de vocalizaciones con la interpretación de piezas vocales que albergasen dificultades técnicas ya superadas en los ejercicios.

El último aspecto vocal tratado por Matilde Esteban en su tratado es la pronunciación y articulación de las vocales y consonantes. La pronunciación de la vocal *a* es la más natural y la que permite con mayor facilidad localizar el punto de apoyo de la voz, mientras que las vocales *i* y *e* tienden a la nasalidad, razón por la que el cantante debe buscar más cercanía a la emisión de la *a*. Las vocales *o* y *u* son de articulación más cerradas y se deben abrir. En relación a las consonantes, Matilde Esteban expone normas elementales, como por ejemplo que las consonantes mudas *b*, *d*, *g* y *v* se tienen que pronunciar con gran energía. Finalmente, el cantante ha de cuidar no cambiar la acentuación de las palabras, pues puede variar su sentido.

Matilde Esteban concluía *Nociones elementales de la teoría del canto* con las siguientes palabras “Demos por terminado nuestro humilde trabajo, rogando a la Providencia que sea útil a nuestros semejantes y que consiga alentar en estos estudios, que recomiendan a la vez la higiene, la vida social y la estética, a nuestras muy queridas discípulas”.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 11.

⁵⁸⁶ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 13.

⁵⁸⁷ Matilde Esteban, *Nociones elementales*, p. 13.

13. Ramón Torras (¿-1906): fundamentos de la “escuela española de canto”

Los datos biográficos sobre Ramón Torras son prácticamente inexistentes.⁵⁸⁸ Tan sólo el bibliógrafo cubano Carlos Manuel Trelles (1866-1951), afirma que Torras era natural de Barcelona y falleció en 1906.⁵⁸⁹ En relación a su actividad profesional, sólo se sabe que, en las últimas décadas del siglo XIX, ejerció la docencia del canto en las Islas Canarias, Madrid, Barcelona, y en el Conservatorio de La Habana. En 1882, impartía clases en Canarias en su propia Academia de canto, hacia 1887 se instaló en Madrid y en 1890 en Barcelona. Pero, la ciudad que marcaría su carrera profesional fue La Habana. Torras ya se encontraba en la capital cubana en 1893 y a su Academia de canto asistían numerosos alumnos.⁵⁹⁰ Probablemente, Ramón Torras permaneció en La Habana hasta su independencia de España en 1898, pues de él ya no se tienen noticias hasta 1905, año en el que se publica en Barcelona su obra cumbre *Escuela española de canto*.

Torras fue especialmente conocido como teórico del canto, publicando gran parte de su producción en La Habana durante la década de los noventa del siglo XIX. A él se deben cuatro obras didácticas sobre la enseñanza del canto: *Método de canto* (La Habana, 1894), *La escuela española de canto* (La Habana, ca. 1898), *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto* (La Habana, 1898) y *Escuela española de canto: método de enseñanza*, 2ª ed. corregida y aumentada (Barcelona, 1905).⁵⁹¹

Respecto a su obra *La Escuela española de canto* (ca. 1898) no ha sido posible su localización física, sin embargo, Ramón Torras se refiere a ella en el Prólogo de *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto* como segunda edición de su *Método de canto* (1894). No obstante, podemos conocer su contenido, pues en 1905 Torras publicó en Barcelona la *Escuela española de canto: método de enseñanza*, que

⁵⁸⁸ Sobre Ramón Torras no hay entrada en *DMEH*.

⁵⁸⁹ Carlos Manuel Trelles, *Bibliografía Cubana del Siglo XIX* (Matanzas: Imp de Quirós y Estrada, 1911-1915), p. 32.

⁵⁹⁰ Datos obtenidos de: *Escuela española de canto: método de enseñanza*, 2ª ed. corregida y aumentada (Barcelona: José Casamajó, 1905), p. 131.

⁵⁹¹ Ramón Torras, *Método de canto* (La Habana, 1894), *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto* (La Habana: Imprenta “El Figaro”, 1898) y *Escuela española de canto: método de enseñanza*, 2ª ed. corregida y aumentada (Barcelona: José Casamajó, 1905). Respecto a *La Escuela española de canto* (La Habana, ca. 1896), Ramón Torras se refiere a ella en *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto* como segunda edición de su *Método de canto* (1894), aunque no ha sido posible su localización.

se trataba de una segunda edición corregida y aumentada de su anterior obra homónima *La escuela española de canto*.

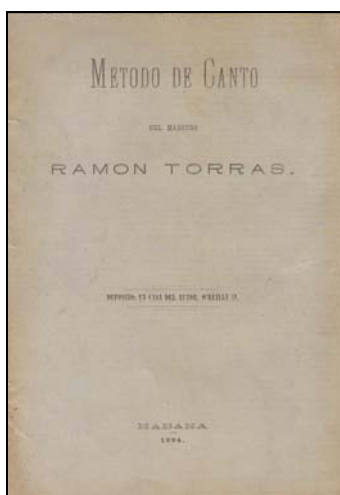
Su vocación docente y su carácter metódico fueron, probablemente, los motivos que llevaron a Ramón Torras a recoger sus experiencias como maestro de canto en un libro titulado *Memorandum*, del que el propio autor afirmaba: en él, “de antiguo anoto todo cuanto se refiere a los discípulos que han estudiado bajo mi dirección, fases de su enseñanza, resultados obtenidos y toda suerte de detalles relacionados con la misma”. Se trataba de unos apuntes detallados en los que el maestro Torras recogía por escrito casos prácticos que mostraban la evolución de sus alumnos durante el aprendizaje del canto, así como su posterior proyección artística.

Ramón Torras fue un gran impulsor de la llamada Escuela Española de Canto a través de sus tratados, que sentaban las bases de una técnica fundamentada en el estudio fisiológico y caracterizada por la naturalidad, suavidad, limpieza en el ataque, búsqueda del punto de colocación de la voz, comodidad en el canto y ausencia de fatiga vocal. En definitiva, una buena emisión de la voz, intermedia entre la técnica abierta italiana y la cupa o cubierta francesa.

13.1. Método de canto (1894) de Ramón Torras

En 1894, Ramón Torras editó en La Habana *Método de canto* con una tirada limitada de ejemplares, cada uno de los cuales aparecía numerado y firmado por el autor, para evitar posibles falsificaciones (véase Figura IV.55).

Figura IV.55. Portada de *Método de canto* (1894) de Ramón Torras.



La obra estaba dedicada al tenor Julián Gayarre, al que Torras consideraba el mejor cantante de su época, pues a sus especiales características fisiológicas, unía una técnica perfecta. El fallecimiento de Gayarre el 2 de enero de 1890, conmocionó a toda Europa y el enigma de su prodigiosa voz motivó que un equipo de médicos analizara científicamente la laringe del tenor. Los homenajes se sucedieron en todos los ámbitos y Torras, en su *Método de canto*, hizo suyas estas palabras de un escritor, del que no cita su nombre:

no ha muerto un cantante, ha muerto toda una escuela de canto [...]. Nadie más que el mismo, buscando y estudiando, se enseñó, porque si su escuela o manera de cantar, no en la forma, en el fondo, hubiese sido enseñada por algún maestro, habría más cantantes de esa misma escuela. Quien enseña a uno, enseña a otros y aunque sólo ligero rasgo o huella de aquella enseñanza, algo quedaría, pero no es así.⁵⁹²

De estas palabras se podría deducir que Julián Gayarre fue autodidacta y que “su manera especial de emitir la voz, fue sólo de él, que buscando y explorando, dio con la verdadera fonación de la voz”.⁵⁹³ En realidad, esto no fue así, pues Gayarre estudió canto con Antonio Cordero, uno de los mejores maestros de la segunda mitad del siglo XIX. Quizás el interés de Ramón Torras por resaltar la idea contraria, encubría una crítica a dicho maestro.

Método de canto de Torras era una obra teórica estructurada en un Prólogo, ocho capítulos y un Epílogo. Para hacer más fácil al lector la comprensión de las explicaciones anatómicas y fisiológicas del proceso de formación de la voz, el autor remitía a catorce figuras que incorporaba en las dos últimas páginas del tratado.

En el Prólogo, Torras narraba detalladamente y desde su propia experiencia personal, las dificultades con las que tropieza un alumno para encontrar un buen maestro de canto y cómo en su formación se sucedieron numerosos profesores. Consciente de sus escasas facultades vocales y, por tanto, descartada su dedicación a la carrera artística, Torras reconocía tener una gran ilusión por el canto: “desde mi infancia, me propuse estudiarlo, sin otra intención que la de satisfacer mi deseo y más bien por

⁵⁹² Torras, *Método de canto*, p. 44.

⁵⁹³ Torras, *Método de canto*, p. 44.

pasatiempo o adorno”.⁵⁹⁴ Sin más información y empujado por la afición a la lírica, “cuándo pude y cómo pude, busqué maestro y comencé los estudios con gran empeño: Recuerdo que mis lecciones consistían en escalas, arpegios y algún *grupetto*, pero así transcurrían los meses, sin adelanto visible”.⁵⁹⁵

Como complemento a su formación vocal, Torras asistía a las actuaciones de los grandes cantantes del momento, quedando especialmente deslumbrado en 1877 con la voz del mítico Julián Gayarre, al que desde ese momento tomaría como modelo. Mientras, Torras continuaba sus estudios de canto, aunque con un nuevo maestro quien le hizo saber que nada de lo que había aprendido con su anterior profesor era válido.

Las razones que me dio para ello, no las comprendí del todo, pero su tono magistral y el hecho de tener numerosos discípulos, acabaron por convencerme de que el segundo maestro era mejor que el primero. Con esta idea y con mi ardiente afán de aprender el canto, redoblé mi aplicación y asiduidad y me entregué en cuerpo y alma al plan del nuevo profesor.⁵⁹⁶

Pasado un tiempo, Torras reconoció que con este profesor no progresó más que con el anterior. Asuntos personales y un cambio de residencia, motivaron un nuevo cambio de maestro,

cosa que en verdad no me fue muy difícil, pero, -¡oh sorpresa!- al recibir de este tercero la primera lección, me encontré con que era una cosa enteramente distinta de los anteriores y que a ese paso siempre estaría empezando; y yo que creía que no había más que una forma de enseñanza, me hallé con dos o más, diferentes unos de otros. Sin embargo del mal efecto que esto me causó, atendí a sus consejos, opté por su método y los resultados, aunque bastante deficientes aún, como al menos partían de una base fija, me permitieron descubrir nuevos y dilatados horizontes en el arte.⁵⁹⁷

Finalmente, Torras optó por el estudio personal y comparativo basado en la propia experimentación. El tiempo transcurrido sin lograr una técnica adecuada, unido a

⁵⁹⁴ Torras, *Método de canto*, p. 5.

⁵⁹⁵ Torras, *Método de canto*, p. 5.

⁵⁹⁶ Torras, *Método de canto*, p. 6.

⁵⁹⁷ Torras, *Método de canto*, p. 6.

sus limitadas facultades vocales, fueron decisivos para que rechazara la carrera artística y se dedicara de lleno a la enseñanza del canto. Según el autor, durante su formación, conoció las dos escuelas principales: “la clara italiana y la cupa francesa”, aunque ninguna “satisfacía mis deseos, pero obligado a decidirme por una u otra, me resolví por la última, la francesa, y esta enseñanza fue la que recibieron mis discípulos. Más ¡ay! no me llenaban ni satisfacían en manera alguna sus resultados”.⁵⁹⁸ Por esta razón, Torras decidió consultar y estudiar métodos de canto de los grandes maestros “y... ¡nada! después de mucho leer e investigar, me encontraba siempre con las dos enunciadas teorías o escuelas como base de enseñanza”.⁵⁹⁹

Antes de desarrollar su propia metodología del canto, Torras dejó a un lado los principios que había aprendido de sus profesores “entre ellos las teorías de claro obscuro, y con la impavidez y seguridad del que ha resuelto un problema, continué la enseñanza por mi nuevo plan [...]”.⁶⁰⁰ En poco tiempo, Torras afirmaba haber encontrado el auténtico camino de la voz, tal y como reflejaban sus palabras:

Ya en posesión del método verdadero que se debe seguir y observar en la ciencia del canto, adquirido por mis investigaciones y comprobado por los ventajosos discípulos que con el obtuve en poco tiempo, me he decidido a publicarlo, con el único deseo de que se orienten los desorientados y sobre sus pasos vuelvan lo que siguen otros senderos, que matan tantas justas aspiraciones en flor y destruyen a veces muy legítimas esperanzas en el arte.⁶⁰¹

Ramón Torras continúa el Prólogo de su *Método de canto*, estableciendo los dos requisitos imprescindibles para poder estudiar canto: la voz y un maestro que la eduque correctamente. Por último, el autor aseguraba que su obra:

Constituye un sistema completo de la fonocidad de los sonidos laríngeos, que hace años vengo practicando en mi enseñanza de ese arte y sirven de régimen a todos mis discípulos; y por un sentimiento de religiosa gratitud hacia el

⁵⁹⁸ Torras, *Método de canto*, p. 7.

⁵⁹⁹ Torras, *Método de canto*, p. 7.

⁶⁰⁰ Torras, *Método de canto*, p. 8.

⁶⁰¹ Torras, *Método de canto*, p. 9.

eximio cantante, que despertó en mi alma el deseo de investigar los misteriosos arcanos de su manera especial de emisión y de su timbre.⁶⁰²

El capítulo I de *Método de canto* se titula “aptitudes generales que el estudiante necesita al principiar los estudios y arreglo de la voz para el canto”. Según Torras, el aspirante a cantante debe reunir estas condiciones: tener voz, oído, retentiva, cuadratura musical o ritmo y haber pasado la pubertad.

Elegir un buen maestro de canto es fundamental, “pues de ser este deficiente, no sólo se vería al cabo de algún tiempo de estudios y sacrificios, burlado en sus legítimas esperanzas, sino que su salud correría un riesgo seguro, pues una falsa enseñanza en la emisión de la voz, suele tener fatales consecuencias para la salud”.⁶⁰³ En el capítulo II de *Método de canto*, Ramón Torras distinguía tres clases de maestros: 1) maestro de canto, 2) maestro repertorista artístico y 3) maestro repertorista acompañante; cada uno de ellos se encarga de aspectos distintos de la educación vocal y artística.

- 1) El maestro de canto es el que enseña al alumno de forma teórica y práctica a dominar el mecanismo de la emisión de la voz, “por medio de su gimnasia en agilidad, picados, trinos, esmorzados”. También le enseña a “dejar la voz clara y correcta en toda su extensión; a mantener siempre su timbre claro, sonoro y suave, y a que su pronunciación sea perfecta, lo mismo en los fuertes que en la media voz o en el pianísimo”.⁶⁰⁴
- 2) Al maestro repertorista artístico le corresponde proporcionar a los alumnos los recursos expresivos, es decir, “la enseñanza de la expresión o colorido del canto, su forma, su fraseo, su dicción, su acentuación, sus finales y demás múltiples detalles”.⁶⁰⁵
- 3) El maestro repertorista acompañante o, según Torras, *maestro de solfeo*,

es sólo un auxiliar del alumno, para repasar o afirmar las obras aprendidas, repitiéndolas hasta dominarlas por

⁶⁰² Torras, *Método de canto*, p. 10.

⁶⁰³ Torras, *Método de canto*, p. 13.

⁶⁰⁴ Torras, *Método de canto*, pp. 13-14.

⁶⁰⁵ Torras, *Método de canto*, p. 14.

completo y grabarlas en la memoria, valiéndose a veces del transporte, de modo que su enseñanza se limita a fijar o precisar las afinaciones, los valores y la pronunciación.⁶⁰⁶

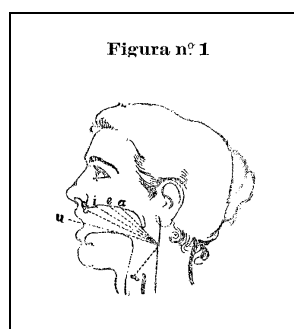
Para Ramón Torras, no bastaba con ser un buen cantante para ser un buen maestro “pues no es lo mismo interpretar que transmitir”; no obstante, el verdadero maestro de canto debía poseer “la facilidad de transmitir su enseñanza, demostrando con sus ejemplos prácticos la verdadera emisión de los sonidos laríngeos, ya tenga para ello poderosas o pequeñas facultades vocales”.⁶⁰⁷

El capítulo III de *Método de canto* se titula “del músico en general, del artista lírico y del cantante”. Según Torras, se puede ser artista lírico sin ser cantante, ya que mientras el primero “es el intérprete estético del canto, [...] el cantante es sólo el conocedor y poseedor de la teoría y práctica de la voz, por medio de la cual adquiere la seguridad y fijeza necesarias para servirse de ella en el canto”.⁶⁰⁸ En resumen:

Artista lírico = expresión de la música. Cantante = mecanismo de la voz.

A partir del capítulo IV, Torras exponía realmente su método de canto. En él, trataba los siguientes conceptos: el sonido laríngeo simple, su transformación, el habla entonada, sus defectos, definición de la voz para el canto y su manera de emitirla. Para el autor, las vocales son “sonidos propios simples” y cada una de ellas tiene un punto natural de “repercusión” o proyección, tal y como muestra la Figura IV.56.

Figura IV.56. Torras, *Método de canto* (1894), p. 51: Proyección de las vocales.



⁶⁰⁶ Torras, *Método de canto*, p. 14.

⁶⁰⁷ Torras, *Método de canto*, p. 15.

⁶⁰⁸ Torras, *Método de canto*, p. 17.

Cada vocal se caracteriza por una cualidad sonora: la *a* por su claridad, la *e* por su facilidad, la *i* por su sonoridad, la *o* por su suavidad y la *u* por su conductibilidad (véase Tabla IV.34).

Tabla IV.34. Torras, *Método de canto* (1894), pp.20-21:
Cualidades sonoras de las vocales.

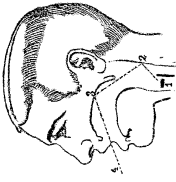

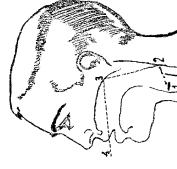
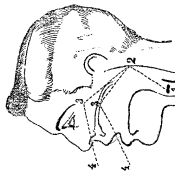
Vocal	Cualidad sonora
A	<i>Claridad.</i> Sonido que repercute cerca de la bulba o velo palatino, por estar situado en el punto más caído.
E	<i>Facilidad.</i> Más anticipada su pronunciación que la <i>a</i> .
I	<i>Sonoridad.</i> Más anticipada que la <i>e</i> . Timbre fijo y vibrante.
O	<i>Suavidad.</i> Redondez siendo su pronunciación más adelantada que la de la <i>i</i> .
U	<i>Conductibilidad.</i> La más avanzada de todas las vocales en su Pronunciación

A través de los resonadores (boca, cavidades óseas, lengua, mandíbulas, paladar y labios), el sonido laríngeo se transforma, tras lo cual puede ser simple, en el caso de las vocales, o compuesto, en el de las consonantes (labiales, dentales, linguales, palatinas y guturales). Para Torras, el sonido laríngeo transformado y articulado da lugar al sonido hablado, que se diferencia del habla entonada, que consiste “simplemente en hablar recorriendo la escala musical, que se llama solfeo”.⁶⁰⁹ La voz cantada puede adolecer, según el autor, de cuatro vicios o defectos: 1) sonidos abiertos, claros, blancos, naturales, abandonados, estridentes o “de pecho”; 2) sonidos cerrados, cupos, oscuros o aumentados; 3) sonidos guturales, engolados o gangosos y 4) sonidos nasales, fañosos o chillones. La siguiente Tabla [IV.35] presenta los tipos de vicios vocales, sus características sonoras, figuras ilustrativas y su respectiva explicación. Las figuras son grabados que representan en corte de perfil el aparato fonador, marcando con puntos numerados su estructura principal y para facilitar su comprensión, Torras daba la siguiente explicación: “número 1, punto de formación del sonido laríngeo y de donde sale; número 2, lugar de transformación del mismo; número 3, punto donde recibe su modificación; número 4 conductibilidad y salida del sonido”.⁶¹⁰

⁶⁰⁹ Torras, *Método de canto*, p. 22.

⁶¹⁰ Torras, *Método de canto*, p. 23.

Tabla IV.35. Torras, *Método de canto*, pp. 23-25: Defectos de emisión de la voz cantada.

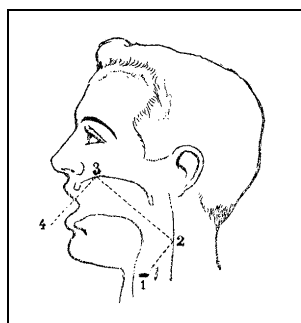
Tipo de defecto emisión	Características sonoras	Figura ilustrativa	Explicación de la Figura
Sonidos abiertos, blancos, naturales, abandonados, estridentes o “de pecho”	Extensión corta y sonoridad clara, dura, fuerte y estridente. Con tendencia a la ronquera o afonía. Imposibilita al artista cantar en su verdadera tesitura.		“La desproporción de distancias hace, que al salir el sonido 1, quede caído en las paredes faríngeas, donde se transforma, y al ser dirigido para su modificación, queda colocado en la parte inferior de la glotis, por no situarlo en su punto verdadero modificador, por lo que resulta estridente, chillón e ingrato al oído” (pp. 21-22).
Sonidos cerrados, cupos, oscuros o aumentados	Anticipa demasiado la colocación del sonido laríngeo transformado, resultando ahuecada la boca, con carencia de timbre y corta extensión. Fija su modificación entre las encías y los labios.		“La distancia que mide del nº 1 al 2, es doble que la de su paralelo conductor, nº 3 al 4. La línea que sigue la sonoridad desde su punto de transformación hasta el de su modificación, que es la de los nºs 2 y 3, queda sin colocarse convenientemente; por su excesiva prolongación, pasa los límites del punto acústico o modificador y por su carencia de timbre, desfiguración del sonido y corta extensión es un defecto” (p. 24).
Sonidos guturales, engolados o gangosos	Sonido laríngeo que toma por base de su transformación y modificación la laringe en su extensión, y que sin usar la ampliación o acústica en la boca, expelle el sonido.		“Del nº 1 al 2, sonido transformado en las paredes laríngeas y faríngeas bajas: del nº 2 al 3, punto de modificación efectuado dentro de la garganta, usando como aparato toda la laringe en su extensión, o sea donde se transforma y modifica el sonido, [que] resulta engolado, porque su trayectoria del nº 3 al 4 se efectúa sin resonancia alguna. [Algunos autores lo denominan] <i>voce a fior di labbro</i> ” (pp. 24-25).
Sonidos nasales, fañosos o chillones	Sonido laríngeo que toma por base de su transformación la faringe por entero, con tendencia a las fosas nasales para su modificación. Predomina en él la sonoridad chillona y nasal.		“Del nº 1 al 2, sonido laríngeo, que se apoya en la parte alta de la faringe: del nº 2 al 3, sonido transformado detrás de la bulva, con tendencia a las fosas nasales y del nº 3 al 5, conductor completo nasal. En esa misma forma puede efectuarse arrancando el sonido del nº 1 al 2, en la parte inferior de la faringe y del nº 2 al 3, punto de transformación con tendencia nasal, expirando a medias por la boca y por la nariz” (pp. 25-26).

Además de estas emisiones defectuosas de la voz, Ramón Torras citaba dos transformaciones del habla entonada: 1) la emisión de falsete o cabeza, que emplean los “tiples de iglesia” y se empleaba en la escuela francesa y 2) el sonido aspirado, empleado por los ventrílocuos.

El proceso de formación y proyección del sonido se representa en la Figura IV.57, que Torras explicaba así:

del nº 1 al 2, trayecto del sonido puro laríngeo simple, su línea de repercusión se dirige hacia la pared faríngea, punto donde se transforma el sonido y se compone: al repercutir se dirige al nº 3, punto de su modificación y donde se amplía el timbre, claridad, sonoridad, suavidad y facilidad, pasando después al nº 4 o sea a la línea de conducción o conductibilidad que llega fuera del orificio de la boca. [...] La trayectoria numerada 1, 2, 3 y 4 puede simplemente reducirse a 1, 3 y 4 para vocalizar, pero no en la palabra o articulación cantada.⁶¹¹

Figura IV.57. Torras, *Método de canto* (1894), p. 53:
Formación y proyección del sonido.



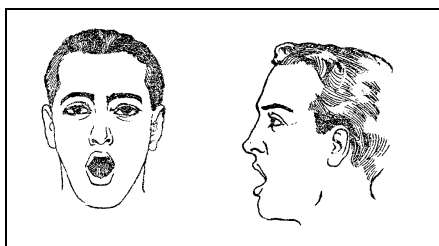
El autor establecía tres reglas básicas para la producción y fijeza de la voz: 1) saber abrir la boca; 2) respirar y atacar correctamente el sonido; y 3) saber colocar el sonido.

- 1) Apertura de la boca: consiste en saber abrir la boca en su parte interna lo suficiente hasta adoptar la posición idónea para la salida del sonido, pues “si el orificio de ésta quedase muy abierto se imposibilitaría la modificación del sonido, en razón a no estar la caja acústica preparada para recibirlo y además, no habría facilidad para pronunciar, función que se efectúa siempre con los

⁶¹¹ Torras, *Método de canto*, p. 27.

labios”.⁶¹² La apertura correcta de la boca se realizará “por lo alto en forma de O y téngase también presente que en todas las vocales y pronunciaciones, los labios han de cubrir los dientes. [...] Hay que cuidar que siempre esté flexible, para moverla en todas direcciones”.⁶¹³ La Figura IV.58 representa de frente y de perfil, según Torras, la posición natural y perfecta de la boca para la emisión de la voz y la pronunciación de las vocales.

Figura IV.58. Torras, *Método de canto* (1894), p. 54:
Posición correcta de la boca para el canto.



- 2) Respiración y ataque de los sonidos: Torras trata este tema en el capítulo V de su método, donde puntualiza que “atacar un sonido no es *arrastrarlo*. Tampoco debe confundirse el ataque de un sonido con el *picado* o *stacatto*, sonidos que sólo se diferencian en ser más o menos cortos”. Por el contrario, atacar una nota consiste en “producir con el aire un sonido laríngeo, sin roce alguno en la faringe, ni en el aparato vocal y que se percibe claro y sonoro”, evitando los arrastres.⁶¹⁴ Al maestro le corresponde ejemplificarlo y demostrar su ejecución. Según el autor, el sonido se debe dirigir a “las concavidades óseas que existen entre el paladar y las fosas nasales, sirviendo éstas, con la posición de la boca en forma de O, de aparato resonante o caja acústica, para ampliar y modificar el sonido”.⁶¹⁵ Cuando la voz se lleva al punto de colocación, el resultado es una voz “clara, fácil, sonora, suave, timbrada y expansiva en su conductibilidad”.⁶¹⁶

⁶¹² Torras, *Método de canto*, p. 28.

⁶¹³ Torras, *Método de canto*, pp. 28-29.

⁶¹⁴ Torras, *Método de canto*, p. 30.

⁶¹⁵ Torras, *Método de canto*, p. 31.

⁶¹⁶ Torras, *Método de canto*, p. 32.

- 3) Colocación del sonido: en relación a este tema, Torras asevera que “se ha de procurar siempre que el sonido esté adelantado en alto, para poderse dominar en su pronunciación y ser recogido a fin de que sea cierto su modificación”.⁶¹⁷ Hasta este momento, ningún autor había declarado con exactitud dónde tenía que dirigirse el sonido, sin embargo Ramón Torras es firme al respecto: el sonido ha de colocarse no sólo delante, o “en la máscara”, sino también alto.

En el capítulo VI de *Método de canto*, Torras establecía las tres condiciones que debe reunir la voz: timbre, claridad y suavidad.

- 1) *Timbre*: identifica los distintos tipos de voz y determina su tesitura para su posterior clasificación. Si una voz carece de timbre “se imposibilita el uso apropiado de la media voz, no resultando más que sonidos hablados”.⁶¹⁸
- 2) *Claridad*: es el “resultado de la buena transformación y modificación del sonido laríngeo, elemento necesario para el buen fraseo y expresión”.⁶¹⁹ Una pronunciación clara es requisito indispensable para ser un buen cantante.
- 3) *Suavidad*: esta cualidad determina la buena emisión de los sonidos y consiste en “la espontaneidad de la emisión de la voz o sea el complemento de lo bello, para obtener completa la enseñanza”.

En conclusión, para obtener un sonido *timbrado, claro y suave*, “es necesario que haya igualdad de conjunto de *transformación, modificación, fonación y conducción*”⁶²⁰.

Torras consideraba el capítulo VII de *Método de canto* de suma importancia, pues en él, exponía su clasificación de las voces; según sus propias palabras:

Si hay un capítulo que en el presente método conviene detallar y esclarecer bien, es el que encabeza estas líneas, por ser tanto el embrollo y confusión que existe en la clasificación de las voces, que sin exagerar puede decirse que no hay base alguna en qué pueda basarse aquella.⁶²¹

⁶¹⁷ Torras, *Método de canto*, p. 32

⁶¹⁸ Torras, *Método de canto*, p. 33.

⁶¹⁹ Torras, *Método de canto*, p. 32.

⁶²⁰ Torras, *Método de canto*, p. 33.

⁶²¹ Torras, *Método de canto*, pp. 34-35.

El autor criticaba la tendencia de la mayoría de los maestros de su época a confundir las tesituras de los alumnos, perjudicando así gravemente su futura carrera artística, pues hacen de dichas tesituras

una especie de comodín, como si fuera dable cambiar el timbre propio de una voz, demostrándose con ello una vez más, las deficiencias de la actual enseñanza, cuyas fatales consecuencias dan por resultado, no sólo que no haya verdaderos cantantes, sino que pone en evidencia la absoluta carencia de métodos que sirvan de brújula o guía para la enseñanza en el arreglo de la voz.⁶²²

De igual forma, Torras denunciaba la situación de atraso en que se encontraba la enseñanza del canto aún anclada en la tradición.

Es evidente que la educación de la voz requiere de un cuidado y oído especial por parte del maestro; en este sentido, el autor afirmaba que “los numerosos errores cometidos en la clasificación de las voces, no sólo demuestran la deficiencia del oído, sino el desconocimiento completo de la teoría de la voz y de su arreglo y preparación para el canto”.⁶²³ Por esta razón, para Torras era indiscutible que “admitir y clasificar como voz de bajo o de barítono la de un tenor o la de una tiple por contralto, es el colmo de la aberración o el más craso de los errores de apreciación”. Muy a su pesar, Torras era consciente de que las malas clasificaciones eran muy frecuentes, incluso por maestros reputados.

Ramón Torras clasifica las voces en tres tipos básicos: 1) agudas, 2) centrales y 3) graves. A su vez, dentro de cada una de estas categorías distingue dos tipos vocales, el primero para voces masculinas y el segundo para las femeninas:

<p><u>Voces agudas</u>: tenor y tiple. <u>Voces centrales</u>: barítono y segunda tiple. <u>Voces graves</u>: bajo y contralto.</p>

En cuanto a la tesitura propia de cada voz, el autor sostiene una teoría, a la que denominó “**Teoría de la octava**”, según la cual, la extensión propia o natural de las

⁶²² Torras, *Método de canto*, p. 35.

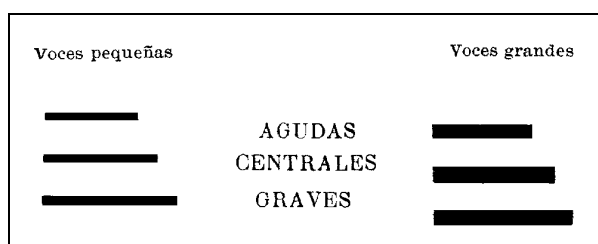
⁶²³ Torras, *Método de canto*, p. 36.

voces es generalmente de una octava y la diferencia de una octava delimita la tesitura de los distintos tipos vocales.

las voces se distinguen por su tonalidad, en una octava una de otra: por ejemplo la tiple da sus sonidos una octava sobre la segunda tiple, esta una octava más alto que la contralto. La misma relación guardan entre sí las voces de hombre: la del tenor resulta una octava más alta que la del barítono, y la de este una más que la del bajo. Y por último, la relación que se observa, respectivamente, entre las del hombre y las de la mujer, es también la de una octava más baja ellos que ellas.⁶²⁴

Ramón Torras era contundente al afirmar que “en absoluto, jamás una voz aguda, puede ser central, ni mucho menos grave, cualquiera que sea la enseñanza que reciba”.⁶²⁵ Para el autor, es un lamentable error que el maestro quiera cambiar la tesitura de su discípulo, ya que, la voz, “fuera de su cauce natural, no resulta, y siempre se resentirá de falta de espontaneidad, como sucede con lo artificial comparado con lo natural y verdadero”.⁶²⁶ Según Torras, las voces poseen dos cualidades innatas: calidad o timbre y cantidad o densidad, que dependen principalmente del tamaño y grosor de las cuerdas vocales, como se puede apreciar en la Figura IV.59: “las líneas del [primer] grupo representan las voces pequeñas por su espesor; pero por su longitud hace que estas se dividan en agudas, centrales y graves”, al igual que las líneas que representan las voces grandes, de mayor grosor y longitud.⁶²⁷

Figura IV.59. Torras, *Método de canto* (1894), p. 54: Representación gráfica de voces agudas y graves.



⁶²⁴ Torras, *Método de canto*, p. 37.

⁶²⁵ Torras, *Método de canto*, p. 37.

⁶²⁶ Torras, *Método de canto*, pp. 37-38.

⁶²⁷ Torras, *Método de canto*, p. 38.

El capítulo VIII de *Método de canto* establece el “régimen de estudios teórico-prácticos y sus períodos”. Ramón Torras parte de la idea que los estudios de canto sirven para “conocer las reglas por donde se forman, se transforman y se modifican los sonidos laríngeos y por los cuales se distingue la palabra hablada de la cantada” e incluyen el solfeo o habla entonada y la teoría de la voz.⁶²⁸ Mientras que la parte teórica se puede estudiar sin maestro, no es lo más apropiado para el aprendizaje de la parte práctica del canto, pues “el alumno necesita oír los consejos, hacerse cargo de las comparaciones y resolver las dudas, para lo cual debe atenerse a la viva voz del maestro”.⁶²⁹

Ramón Torras asegura que, en general, todos los métodos y estudios son iguales, aunque aconseja a los maestros y alumnos que huyan de las “vocalizaciones pesadas, monótonas y largas”. En realidad, lo que distingue unos métodos de otros es la interpretación que de ellos haga el profesor, de forma que “los estudios pueden ser muy buenos, excelentes, pero al interpretarse, pueden hacer adquirir a los alumnos, defectos muy difíciles de corregir, cuando se arraigan”.⁶³⁰ Dos razones prueban la anterior afirmación:

Una es, que sin comprenderse la teoría de la voz, los estudios sólo se efectúan en tal caso con el habla entonada, o sea el solfeo, que es igual a nada o tiempo perdido, y la otra es que al comprenderse dicha teoría e interpretarse en tal caso los estudios, son estos secundarios, cualquiera que sea su clase, calidad y autores.⁶³¹

La parte práctica del estudio del canto debe incluir necesariamente el estudio de tres aspectos: 1) las agilidades que proporcionan “facilidad y seguridad en la colocación de los sonidos”; 2) del grupeto de dos sonidos o trinos, que es “el batimento continuado de dos sonidos, modificados y emitidos con agilidad e igualdad” y, 3) de la “esmorzatura”, que consiste en “saber graduar el aire que pasa por la laringe y saber distinguir en su graduación el aire, de más a menos y de menos a más, cuando dicho sonido es modificado”.⁶³²

⁶²⁸ Torras, *Método de canto*, p. 39.

⁶²⁹ Torras, *Método de canto*, p. 39.

⁶³⁰ Torras, *Método de canto*, p. 39.

⁶³¹ Torras, *Método de canto*, pp. 39-40.

⁶³² Torras, *Método de canto*, p. 40.

Si la voz está bien colocada, el alumno no encontrará dificultad alguna al cantar. Torras propone el siguiente plan de estudio del canto: “se empezará invariablemente por los sonidos graves, ascendiendo y descendiendo hasta el límite que alcance la natural extensión de la voz, evitándose siempre en los principios las notas largas, pues éstas sólo pueden usarse cuando se haya adquirido ya fijeza y seguridad en su colocación”.⁶³³ Además, se deben evitar las variaciones en el sistema de estudio, pues para

aplicar los efectos de fuerte y piano, son suficientes los ejercicios de agilidad, ligados, picados, esmorzados, notas tenidas, grupetos y trinos, haciendo escalas de quintas, séptimas, octavas, novenas, arpegios, combinando esto con algún estudio de saltos o grupetos, que es más que suficiente para el arreglo práctico de la voz.⁶³⁴

Ramón Torras es partidario de vocalizar con todas las vocales sin hacer distinción entre ellas. Sólo en el supuesto de que al discípulo le cueste ejecutar alguna vocal concreta, el maestro recurrirá a tomar como modelo la que esté mejor colocada, para a continuación intentar imitar el mismo sitio con la vocal deficiente. Un buen método tiene como objetivo igualar todas las vocales y para hacer posible esta homogeneización, el autor expone la siguiente teoría, que parte de la idea, antes indicada, de que a cada vocal se le atribuye una cualidad natural, que numera por funcionalidad:

A – *claridad* (1)
E – *facilidad* (2)
I – *sonoridad* (3)
O – *suavidad* (4)
U – *conductibilidad* (5)

Por tanto, para poder lograr la igualdad de las vocales en el canto, Torras considera imprescindible que cada una de ellas participe de las cualidades de las demás. Un ejercicio práctico apropiado para conseguir dicha igualdad es intercalar unas vocales con otras, así por ejemplo, “se pronuncia la A y resulta 1, 2, 3 y 5; en este caso

⁶³³ Torras, *Método de canto*, p. 41.

⁶³⁴ Torras, *Método de canto*, p. 41.

le faltará la asimilación de la O, o sea la *suavidad*; pues intercállese una escala de O con otra de A y se corregirá la falta”.⁶³⁵ En definitiva, maestro y discípulo deben

saber tomar por base y modelo la vocal más fácil y perfecta en su emisión y el saber quitar de cada una lo que le sobre y aplicarle lo que le falte, que equivale a huir de los cuatro defectos del habla entonada [sonidos abiertos, cerrados, guturales, engolados o gangosos y nasales] y a colocar bien los sonidos con la boca abierta, para que resulten timbrados, claros y suaves.⁶³⁶

Respecto al tiempo de dedicación al ejercicio del canto, el autor recomienda una hora diaria de estudio, siendo las más apropiadas aquellas en las que el cuerpo esté descansado y una vez realizada la digestión. Al principio, los ejercicios se deben practicar con voz natural, para poder apreciar mejor los posibles defectos de emisión. Asimilada la sonoridad correcta, se cantarán a media voz, evitando en todo momento fatigarse en el estudio.

Ramón Torras distingue tres períodos progresivos de estudios prácticos de la voz:

1^{er} Período: incluye los conceptos teóricos y la práctica necesaria para lograr la seguridad, “fijeza” y correcta emisión de la voz. La duración de este período varía, dependiendo de la facilidad de asimilación del alumno.

2^o Período: superado el primer período, se estudiarán de memoria piezas fáciles de canto que se adapten a la tesitura de cada alumno, aunque sin vocalizarlas. El maestro incidirá en la correcta pronunciación, mientras que la ejecución de vocalizaciones quedará en un segundo plano. En este período se debe prescindir de los efectos de color y expresividad

3^{er} Período: engloba “todos los detalles y efectos que son propios del arte lírico, desde la expresión hasta la ejecución completa en todas sus partes”.⁶³⁷

Método de canto finaliza con un Epílogo en el que refiere el predominio de las escuelas italiana y francesa en la enseñanza del canto. A ambas las considera erróneas,

⁶³⁵ Torras, *Método de canto*, p. 43.

⁶³⁶ Torras, *Método de canto*, p. 43.

⁶³⁷ Torras, *Método de canto*, p. 48.

pues la italiana o abierta, a pesar de ser la más aceptada es “verdaderamente perjudicial para la voz y la otra [francesa o cupa], que aunque no causa daño, no da resultado alguno para el canto, pues cuanto por ella se obtiene es falso”.⁶³⁸ El autor es categórico cuando afirma: “sólo siguiendo *mi sistema*, todos, sin excepción, [...] pueden cantar, cada cual con sus facultades, es decir, todas las voces son susceptibles de arreglo y preparación para el canto, con tal que se sepan interpretar mis teorías”.⁶³⁹ Torras tenía una absoluta confianza en sus teorías de la voz y en los principios en que fundaba su enseñanza, tal y como ponen de manifiesto las siguientes palabras con las que cierra su tratado:

después de largos años de práctica, afirmo que son ciertos y positivos los resultados que se obtienen, procurando que mis explicaciones fueran lo más concisas y claras a fin de que los estudiantes pudieran salvar todas las dificultades de esta enseñanza. Aquí termina, pues, mi modesta obra, cuyo éxito depende de la buena voluntad con que la acoja el público y de la inteligencia de los maestros que se dignen acogerla para la enseñanza del canto.⁶⁴⁰

Habana, Abril 9 de 1894.

Método de canto de Ramón Torras es una obra que plasma la transición entre el estilo de canto de la primera mitad del siglo XIX o *belcanto* y la instauración en España del nuevo estilo vocal representado por Richard Wagner y drama musical.

13.2. *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto (1898) de Ramón Torras*

El 13 de junio de 1898, Ramón Torras concluyó en La Habana su obra *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto* (véase Figura IV.60). Se trataba en realidad de una versión resumida de *La Escuela española de canto*, que a su vez era la segunda edición de *Método de canto* publicado en 1894, del que el autor extractaba los conceptos básicos y más útiles para el aprendizaje del canto. El propio

⁶³⁸ Torras, *Método de canto*, pp. 48-49.

⁶³⁹ Torras, *Método de canto*, pp. 50-51.

⁶⁴⁰ Torras, *Método de canto*, p. 52.

Torras en el Prólogo de su obra explicaba las razones que le habían llevado a la publicación de este breve método:

Deseando que *La escuela española de canto*, se propague por los medios posibles entre los aficionados y artistas, que por recreo o como carrera, quieran hacer los estudios de tan difícil como bello arte, me he decidido a extractar del *Método* que tengo escrito con aquel título, como segunda edición del que publiqué en esta ciudad en 1894, las reglas y observaciones más esenciales y formar con ellas el presente *Compendio y Prontuario*, que hoy ofrezco al público.⁶⁴¹

Figura IV.60. Portada de *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto* (1898) de Ramón Torras.



Ramón Torras recomendaba a todos los que leyeran su *Compendio y Prontuario*, que consultaran *Escuela española de canto* para ampliar los conceptos y las materias tratadas, que según el autor, estaba ilustrada con “unos ochenta grabados, que sirven de poderosos auxiliares [...] y son complemento de todas sus explicaciones teórico-prácticas”.⁶⁴²

Compendio y Prontuario estaba estructurada en un Prólogo y seis epígrafes: 1) ¿Qué es la Gramática Española de Canto?; 2) Parte anatómica; 3) Parte física; 4) Parte fisiológica; 5) Régimen de estudios teórico-prácticos y 6) Algunas advertencias.

⁶⁴¹ Torras, *Compendio y Prontuario*, p. 3.

⁶⁴² Torras, *Compendio y Prontuario*, p. 3.

Este tratado abría sus páginas con la definición de *Gramática española de canto*, que según el autor es “la ciencia que sirve para saber cantar bien y con propiedad, precisando todas sus reglas teórico-prácticas, concernientes a las sonoridades laríngeas”.⁶⁴³ Torras afirmaba que la razón por la que denominó a su obra *Gramática española* era bien sencilla: la obra se ideó en España, su autor es español y sus reglas se basan en las teorías de la Escuela Española de Canto, que difieren de la emisión abierta italiana y la cupa o cubierta francesa. Además, Torras garantizaba que la Escuela Española ofrece soluciones a todos los problemas de fonación.

Bajo los epígrafes “Parte anatómica”, “Parte física” y “Parte fisiológica”, el autor reunía los mismos conceptos básicos que ya desarrolló años antes en su *Método de canto*. Sin embargo, en *Compendio y Prontuario*, Torras incorpora una nueva teoría sobre las tres reglas básicas para la producción de la voz. En ambos tratados, se establecían que dichas reglas eran: la apertura de la boca, el ataque del sonido y su colocación correcta. Sin embargo, mientras que en *Método de canto*, Torras establecía que el ataque del sonido no se podía confundir con el picado o *staccatto*, en *Compendio* afirma todo lo contrario. A partir de ahora, para el autor “picar” el sonido equivale a atacarlo y distingue entre ataques picados cortos o largos, en función de su duración.

En el apartado dedicado al régimen de estudios teórico-prácticos, Ramón Torras se centra en la parte práctica del estudio del canto, en la que distingue cinco secciones: respiración, agilidad, modo de graduar los sonidos, ejecución de escalas y estudios que deben practicarse. Además, añade que para realizar los ejercicios prácticos de la voz se requiere que estos sean poco variados, pero bien interpretados por un buen maestro.

Ramón Torras concluye *Compendio y Prontuario* con algunas advertencias al futuro cantante sobre las diferencias entre el maestro de canto y el maestro repertorista artístico y sobre la conveniencia del uso de la técnica propia de la Escuela Española de Canto, que él defiende y aplica a sus discípulos. Para el autor, dicha escuela se caracteriza por la “suave, sonora y única manera natural de emitir la voz [...] y debe practicarse lo mismo hablando que cantando”. Asimismo, Torras asegura que su práctica proporciona al cantante placer, comodidad y ausencia de fatiga, que son producto de una buena emisión de la voz.⁶⁴⁴

⁶⁴³ Torras, *Compendio y prontuario*, p. 5.

⁶⁴⁴ Torras, *Compendio y prontuario*, p. 15.

13.3. *Escuela española de canto* (1905) de Ramón Torras: la segunda edición corregida y ampliada de *Método de canto* (1894)

En 1905 se editó en Barcelona *Escuela española de canto* del maestro Ramón Torras, que era, en realidad, la segunda edición corregida y ampliada de su método de canto publicado en La Habana en torno a 1898, a su vez basado en su *Método de canto* de 1894. La obra, dedicada a S. M. la Reina Regente, “estaba encaminada a fijar las reglas de que hasta ahora carece la Escuela Española de Canto” (véase Figura IV.61).

Figura IV.61. Portada de *Escuela española de canto* (1905) de Ramón Torras.



Para la elaboración de *Escuela española de canto*, Ramón Torras partió de los conceptos sobre técnica vocal que ya había desarrollado en su *Método de canto*, reafirmandose en la mayoría de ellos y ampliándolos. Sin embargo, en el Prólogo de su nueva obra, Torras reconocía haber modificado algunos aspectos técnicos “hasta constituir un sistema completo de enseñanza en la educación de los sonidos laríngeos y en el desarrollo de la ciencia fonética”.⁶⁴⁵ Con la finalidad de ver con más claridad cuáles fueron las nuevas aportaciones que incluyó Ramón Torras en *Escuela española de canto*, he elaborado la Tabla IV.36 en la que se comparan los contenidos de ambos tratados.

⁶⁴⁵ Torras, *Escuela española de canto*, Prólogo.

Tabla IV.36. Tabla comparativa de los contenidos de los tratados de Ramón Torras *Método de canto* (1894) y *Escuela española de canto* (1905).

Temas tratados que coinciden en ambos métodos	Nuevas aportaciones que incorpora Torras en <i>Escuela española de canto</i>
<p>Aptitudes generales que el estudiante necesita al principiar los estudios y arreglo de la voz para el canto.</p> <p>Del maestro de canto, del Maestro repertorista artístico y del maestro repertorista acompañante.</p> <p>Del músico en general, del artista lírico y del cantante.</p> <p>Del sonido laríngeo simple; de su transformación; del habla entonada; de sus defectos; definición de la voz para el canto y su manera de emitirla.</p> <p>De la aspiración y ataque de los sonidos laríngeos.</p> <p>Condiciones propias de la voz.</p> <p>Clasificación de las voces.</p> <p>Régimen de estudios teórico-prácticos y sus períodos.</p>	<p>Del aficionado para conciertos, zarzuela y ópera. Del drama lírico y de la declamación cantada.</p> <p>Definiciones: ¿Qué es cantar? Del pulmón, laringe, boca y oído: del sonido simple y compuesto.</p> <p>De las sonoridades laríngneas abiertas o teoría italiana.</p> <p>De las sonoridades laríngneas cupas o teoría francesa.</p> <p>De las sonoridades laríngneas engoladas.</p> <p>De las sonoridades laríngneas nasales.</p> <p>De las sonoridades laríngneas de falsete o cabeza.</p> <p>De las sonoridades laríngneas aspiradas o ventrílocuas.</p> <p>De las sonoridades laríngneas defectuosas, que sólo pueden aceptarse para el habla entonada y jamás para el canto.</p> <p>De la Escuela Española en la fonética laríngea.</p> <p>Reglas para la formación y fijeza de la voz.</p> <p>Definiciones teórico-prácticas y aclaración de los efectos de adornos en los sonidos laríngneos; de las agilidades, picados, ligados, esmorzados, grupetos y trinos; del fuerte, natural, piano y pianísimo; escalas, arpeggios y escalas cromáticas y saltos.</p> <p>De la duración de los estudios y de los idiomas.</p>

En *Escuela española de canto* y a lo largo de veintiséis capítulos, Torras presenta al lector un método completo, muy detallado y fundamentado en un minucioso estudio de la voz desde cuatro perspectivas: científica, técnica, pedagógica y artística. La obra comienza con esta interesante definición de método de canto: “es el que precisa las reglas de la fonación, respecto de los sonidos laríngneos”.⁶⁴⁶ Conocer con exactitud la teoría y práctica de las sonoridades laríngneas en la voz cantada y el habla entonada, así

⁶⁴⁶ Torras, *Escuela española de canto*, p. 13.

como su emisión constituía la esencia del método de enseñanza de Torras. Según el autor, para cantar no basta sólo con poseer una buena voz, también es necesario tener capacidad intelectual, de manera que se puede cantar por intuición o por estudio, siendo éste último “el único medio de llegar a ser un buen cantante”.⁶⁴⁷

Torras establece seis requisitos para iniciar la carrera de canto: “clara inteligencia, facultad de asimilación, energía muscular, sano pulmón y laringe, buen aparato auditivo y amplio aparato acústico”.⁶⁴⁸ Respecto a la edad recomendada para comenzar estos estudios, hasta ahora todos los métodos estudiados daban mucha importancia a que fuese en una edad temprana, sin embargo, Ramón Torras considera que “las edades no influyen para nada en esta cuestión, pues siempre que el alumno sea fuerte y sano, cualquiera que sea su edad, puede practicar con éxito los estudios de la voz”.⁶⁴⁹ Lo importante es aprender bajo la dirección de un buen maestro, poseer inteligencia, buen oído y facilidad de asimilación.

Durante el siglo XIX, el canto se solía incluir entre las enseñanzas de adorno o distracción, sin embargo, uno de los datos que ponen de manifiesto el carácter avanzado de *Escuela española de canto*, es que se rompe con esa creencia generalizada. Nada más lejos de la realidad, pues según Torras “hasta para cantar, no ya por profesión, sino por puro recreo, hay que sujetarse a las reglas científicas que determinan estas funciones”.⁶⁵⁰ Para el autor el canto es una ciencia que no todo el mundo puede dominar, pues conlleva un trabajo instructivo, vivificante, atemperante y saludable.

Es *instructivo*, porque el bien cantar nos proporciona el bien hablar; *vivificante*, porque la gimnasia del aparato respiratorio desarrolla las fuerzas vitales; *atemperante*, porque su uso libra de afecciones molestas a los órganos que en él funcionan; y *saludable*, porque la propiedad natural de saber ejercitar dichos órganos, dentro de la ciencia verdadera del canto, es una garantía de salud y de centuplicadas energías.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ Torras, *Escuela española de canto*, p. 16.

⁶⁴⁸ Torras, *Escuela española de canto*, p. 16.

⁶⁴⁹ Torras, *Escuela española de canto*, p. 17.

⁶⁵⁰ Torras, *Escuela española de canto*, p. 20.

⁶⁵¹ Torras, *Escuela española de canto*, p. 21.

El autor, apelando a la lógica, afirma que es más difícil efectuar una emisión incorrecta de la voz, que una correcta, ya que

la mala emisión es un trabajo fatigoso, violento, inseguro en su sonoridad y afinación, por la sencillísima razón de que los órganos de la voz funcionan de distinta manera que la de su uso natural; y en cambio, la buena emisión no tiene mérito ninguno, porque el trabajo es descansado, natural y seguro en su afinación y sonoridad.⁶⁵²

Al igual que en *Método de canto* (1894), en el capítulo II de *Escuela española de canto* Ramón Torras distinguía tres clases de maestros: 1) maestro de canto, 2) maestro repertorista artístico y 3) maestro repertorista acompañante. Aunque en el segundo tipo de maestro reivindica su carácter *naturalista o dramático*, que “se preocupa más de la letra que de la música, y en realidad, o mejor dicho, *declama cantando*, frente al *efectista* que es “el que domina la ópera y zarzuela, [y] atiende más a la música que a la poesía”.⁶⁵³

En el capítulo III, el autor trata junto al artista lírico y al cantante profesional, una figura muy importante en la lírica del XIX, la del aficionado, que es aquel que estudia canto “sólo por afición [y] aunque puede adquirir y alcanzar conocimientos tan completos como el que más, no los cultiva en público”.⁶⁵⁴ Torras también dedica unos párrafos a los cantantes de zarzuela, que a su juicio, son “los que más méritos reúnen, puesto que además del canto – que en nada cede a veces al de las mejores óperas – necesitan poseer, no ya conocimientos, sino dominar también el difícil arte de la declamación”, de forma que aunque la mayoría de los intérpretes de zarzuela pueden cantar en la ópera, no ocurre lo mismo al contrario.⁶⁵⁵

En el capítulo IV de *Escuela española de canto*, el autor define qué es cantar como “el acto de interpretar la ciencia fonética laríngea, adornada por la expresión e interpretación, sentido propio, fraseo, acentuación y conjunto bello, de donde resulta el

⁶⁵² Torras, *Escuela española de canto*, p. 22.

⁶⁵³ Torras, *Escuela española de canto*, p. 31.

⁶⁵⁴ Torras, *Escuela española de canto*, p. 39.

⁶⁵⁵ Torras, *Escuela española de canto*, p. 42.

ideal de que se forma el canto artístico”.⁶⁵⁶ Durante la explicación de los diferentes órganos de intervienen en la fonación (pulmón, laringe, boca y oído), Ramón Torras trata la respiración y por primera vez habla de la posible intervención del diafragma pues, según el autor “las corrientes de aire expelidas desde el pulmón, pueden ser más o menos densas, según presión que, también a voluntad, se efectúa, ya con el diafragma, ora en la cavidad torácica”.⁶⁵⁷ Sin embargo, en el capítulo XV, al hablar sobre la aspiración y ataque de los sonidos laríngeos, Torras afirma que “el que efectúa las aspiraciones diafragmáticas, no sabe cantar, porque éstas no influyen en el canto más que por la cantidad; una corriente de aire grande, no puede dar sonido grande modificado mientras éste no lo esté”.⁶⁵⁸ En realidad, para el autor, el diafragma sólo interviene en el canto como un auxiliar de los pulmones.

Torras desarrolla de forma detallada las distintas emisiones de la voz, distinguiendo siete tipos de sonoridades laríngicas: 1) abiertas o teoría italiana; 2) cupas o teoría francesa; 3) engoladas o guturales; 4) nasales; 5) de falsete o cabeza; 6) aspiradas o ventrílocuas; y 7) verdadera voz para el canto. Sobre cada una de estas sonoridades, el autor detalla sus características específicas, sus defectos, la posición de boca que se adapta, los ángulos que muestran en figuras ilustrativas donde se produce y desarrollan dichas emisiones, una explicación de la escala en su extensión, las consecuencias de la extensión en tesitura falsa y su timbre. Además, analiza estas mismas teorías de emisión vocal aplicadas a la mujer. Sólo el séptimo tipo de voz, según la teoría fonética de Ramón Torras corresponde a la emisión o “**Escuela española de canto**”, ya que tal y como muestra la Figura IV.62 su punto de colocación de la voz equivale al ángulo recto, de 90 grados. Por el contrario, en los extremos encontramos la fonación clara o abierta, que es la empleada en la **escuela italiana** y se identifican en dicha Figura con el ángulo obtuso, que “recorre desde el grado 91 al 180, [y] caben entre ellos los sonidos *nasal* y *falsete*, mientras que en el ángulo *agudo*, de la **escuela francesa**, comprendido desde el grado 1 al 89, caben los sonidos *aspirados* y *engolados*”.⁶⁵⁹

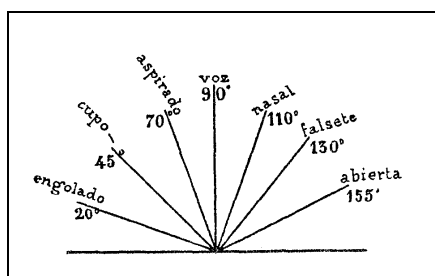
⁶⁵⁶ Torras, *Escuela española de canto*, p. 49.

⁶⁵⁷ Torras, *Escuela española de canto*, p. 50.

⁶⁵⁸ Torras, *Escuela española de canto*, p. 109.

⁶⁵⁹ Torras, *Escuela española de canto*, pp. 69-70.

Figura IV.62. Torras, *Escuela española de canto* (1905), p. 70:
Teorías de la fonación laríngea.



En el propio título de este tratado, Ramón Torras determinaba cual era su principal objetivo pedagógico: dar a conocer las bases teóricas y técnicas de la “Escuela española de canto” y demostrar su existencia. Para el autor, esta escuela basada en la experimentación científica “es muy superior a las demás escuelas conocidas y la única que produce verdaderas sonoridades laríngeas, propias para el canto”.⁶⁶⁰ De forma resumida, la Escuela Española de Canto equivale a la teoría de las sonoridades laríngeas, definidas por el timbre, la claridad y la suavidad, y cuyas emisiones no se parecen en nada a las de las escuelas francesa e italiana. Las características sonoras de la técnica española de canto son: “timbre claro, sonoro y grato, facilidad de pronunciación, extensión natural y completa para cantar con la *tesitura* propia, superando así, en mucho, a las demás sonoridades fonéticas, por dichas cualidades adquiridas en el estudio a conciencia, de la ciencia fonética laríngea”.⁶⁶¹

La experiencia había demostrado al autor que en el aprendizaje del canto juega un papel fundamental la imitación de las sonoridades correctas, ya que muchos de sus discípulos, aunque nunca llegaron a comprender científicamente sus teorías, salieron de sus Academias siendo cantantes de fama, tan sólo por imitación.

Otros aspectos técnicos que considero relevantes y que en su mayoría comparto con el maestro Torras son los siguientes:

- En el canto es muy importante la posición de boca que adopte el alumno, que deberá abrir de forma ahuecada y abovedada, evitando que el velo del paladar esté poco elevada. Para fijar esta posición es de utilidad el empleo de un espejo.

⁶⁶⁰ Torras, *Escuela Española de Canto*, p. 93.

⁶⁶¹ Torras, *Escuela Española de Canto*, p. 98.

- “Atacar un sonido no es arrastrarlo” y tampoco se debe confundir con el picado o *staccato*.⁶⁶² El sonido se tiene que dirigir “a las concavidades óseas, que existen entre el paladar y las fosas nasales, llamadas senos maxilares, [...] con la posición en forma de O, [...] de aparato resonante o caja acústica, para ampliar y modificar el sonido”.⁶⁶³
- Se debe procurar que “el sonido esté adelantado en alto, para poderse dominar en su pronunciación y ser recogido a fin de que sea cierta su modificación”.⁶⁶⁴
- “El sonido cuanto más se concentra más vibra” y en esto radican especialmente las sonoridades defectuosas de las teorías francesa e italiana, pues la primera ahueca y la segunda abre, por lo que “ambas desconcentran los límites del sonido laríngeo”.⁶⁶⁵
- Para ser considerado un buen cantante es fundamental la claridad en la pronunciación.

Respecto a la clasificación de las voces, en *Escuela española de canto* Ramón Torras añade a su ya clásica división en agudas (tiple y tenor), centrales (segunda tiple y barítono) y graves (contralto y bajo), nuevas categorías vocales que respondían a las exigencias teatrales de su época. En este sentido, divide las voces masculinas en: “tenor ligero, un joven que no pase de cuatro lustros; tenor dramático, un joven en completo desarrollo; barítono, un hombre que se aproxima al otoño de su vida, pero viril y fuerte; bajo, un anciano”; y las voces femeninas:

Tiple ligera, una mujer, casi una niña; tiple dramática, una joven en toda la fuerza de su juventud y en el pleno desarrollo de las pasiones; una segunda tiple, que en Italia se llama *mezzosoprano*, una mujer, que como el barítono, se aproxima al otoño de su vida, pero exuberante aún de vida y esplendores; una contralto, o representa a una anciana o a un joven imberbe.⁶⁶⁶

⁶⁶² Torras, *Escuela española de canto*, p. 109.

⁶⁶³ Torras, *Escuela española de canto*, p. 116.

⁶⁶⁴ Torras, *Escuela española de canto*, p. 118.

⁶⁶⁵ Torras, *Escuela española de canto*, p. 120.

⁶⁶⁶ Torras, *Escuela española de canto*, p. 146.

En todo caso, Torras era partidario de una clasificación más básica, en voces grandes y pequeñas. La realidad vocal, ponía de manifiesto que predominaban las voces agudas frente a las graves, pues según el autor las primeras (tiple y tenor) existían en una proporción de un ochenta por ciento, las centrales (*mezzosoprano* y barítono) en un quince por ciento y las graves (contralto y bajo) apenas llegaban a un cinco por ciento. Estos datos contrastaban con la creencia errónea de que las voces de tenor y tiple escaseaban, cuando la verdadera razón de su escasa duración vocal era el maltrato al que estaban sometidas, fundado en “la deficiente enseñanza y el mal arreglo de las voces, generalmente obligadas a cantar fuera de su natural *tesitura*, con pocos años de carrera, se extinguen por las afecciones, graves a veces, que con tan violentos ejercicios adquiere la laringe”.⁶⁶⁷

En *Escuela española de canto* Ramón Torras dedicaba el capítulo XXI a la correcta ejecución de los adornos y agilidades del canto (picados, ligados, *esmorzados*, grupetos, trinos, escalas, arpegios, escalas cromáticas y saltos), tema que años antes no había tratado en su *Método de canto*. Este apartado comienza con la definición de agilidad como “la facilidad de variar de un sonido a otro o repetirlo con la mayor rapidez posible. La agilidad puede ser directa o de salto [y] rápida o breve”, además para ser auténtica debe ser “clara, picada y fácil o ligera, no pesada; *clara*, para destacar un sonido de otro; *picada*, para quitar el efecto del arrastre; *fácil* o *ligera* para que no resulte pesada”.⁶⁶⁸ Torras recomienda que las agilidades se practiquen a media voz o piano y en contadas ocasiones *forte*. En conclusión, el autor propone el siguiente orden de estudio de las agilidades, en función de su dificultad:

Conocer y saber diferenciar el sonido laríngeo hablado, del cantado, pues con ello se puede ejecutar el piano y el pianísimo, que se llama esforzar o filar sonidos; después, vienen los trinos, para efectuar enseguida los arpegios y las escalas diatónicas, finalizando, por último, con las cromáticas.⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Torras, *Escuela española de canto*, p. 148.

⁶⁶⁸ Torras, *Escuela española de canto*, pp. 157-158.

⁶⁶⁹ Torras, *Escuela española de canto*, p. 165.

En los capítulos XXII y XXIII de *Escuela española de canto*, Ramón Torras se ocupa de la duración y periodicidad de los estudios teóricos y prácticos del canto, así como de la importancia del conocimiento de idiomas, tema que ya había tratado en su anterior obra *Método de canto*. El capítulo XXIV es de gran interés didáctico, ya que en él se recoge un plan de once ejercicios prácticos elaborado por Torras, que muestran su metodología de enseñanza (véase Tabla IV.37).

Finalmente, Torras analiza por primera vez la enseñanza del repertorio artístico en el capítulo XXV de su tratado. Según el autor estos estudios se pueden dividir en tres géneros: ligero, medio carácter y dramático. El género ligero, al que considera anti-natural para la voz, efectista y pasado de moda, se distingue por “sus efectos sonoros, agilidades y trinos, predominando los ritmos musicales y sus repeticiones, en daño de la letra”.⁶⁷⁰ El género de medio carácter es similar al anterior, aunque éste suele contener algún efecto dramático. Por último, el género dramático, es según Torras el más apropiado para el drama lírico, que se ejecuta “fraseando las palabras cantadas, empezando por su pronunciación, concisando en lo posible los sonidos, para que el ritmo melódico no borre las bellezas de la poesía”.⁶⁷¹

En el último capítulo de *Escuela española de canto*, Ramón Torras daba por concluida la explicación de su método de enseñanza y se reafirmaba en la veracidad de sus teorías sobre la técnica vocal española. En definitiva, Torras quiso más que rescatar, establecer las bases teórico-prácticas de la llamada Escuela Española de canto, según su particular criterio. Este maestro, claro defensor del género dramático, estaba absolutamente convencido de los resultados de su método, pues


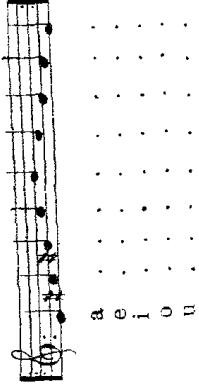
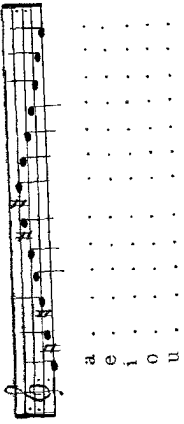

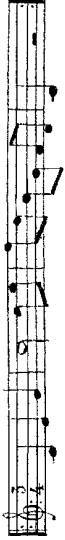
con talento y perseverancia en los estudios y sujetándose estrictamente a las reglas que contienen mis teorías, se obtendrán verdaderos cantantes, y ellos nos interpretarán nuestros *dramas musicales de declamación cantada* o sea lo que en el arte lírico-dramático puede calificarse de más ideal y bello, en la sublime conjunción de las dos artes, la poesía embellecida por la música: la música iluminada por la poesía.⁶⁷²

⁶⁷⁰ Torras, *Escuela española de canto*, p. 176.

⁶⁷¹ Torras, *Escuela española de canto*, p. 177.

⁶⁷² Torras, *Escuela española de canto*, p. 181.

Tabla IV.37. Torras, *Escuela española de canto* (1905): Plan de ejercicios vocales prácticos.

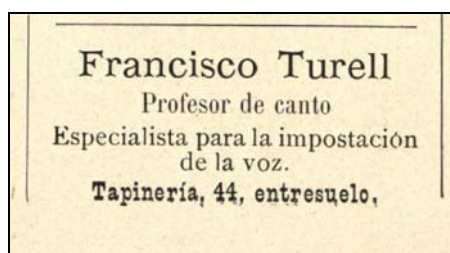
Nº de Ejercicio	Descripción teórica	Finalidad pedagógica	Ejercicio práctico
Ejercicio 1	Notas centrales, con voz natural y con las cinco vocales, comenzando por notas iguales y repetidas.	Fijar el sonido laríngeo.	
Ejercicio 2	Ejercicio de quintas.	Desarrollo y extensión de la voz.	
Ejercicio 3	Ejercicio de séptimas.	Desarrollo y extensión de la voz.	
Ejercicio 4	Arpeggios en octavas.	Realización de picados o ataque de los sonidos.	
Ejercicio 5	Arpeggios con notas tenidas y de preparación para los sonidos agudos.	Emisión de sonidos laríngeos correctos, evitando sonidos defectuosos.	

Ejercicio 6	Arpeggios de más extensión.	Emisión de sonidos laríngeos correctos, evitando sonidos defectuosos.	
Ejercicio 7	Escalas de novenas.	Emisión de sonidos laríngeos correctos, evitando sonidos defectuosos.	
Ejercicio 8	Realización de los ejercicios anteriores alternando intensidad fuerte y piano.	Control de la emisión.	
Ejercicio 9	Notas tenidas con un regulador “esmorzar el sonido” [<i>Messa di voce</i>].	Graduar la corriente de aire.	
Ejercicio 10	Trinos.	Desarrollo de la agilidad.	
Ejercicio 11	Intercalar ejercicios de saltos, grupetos y escalas.	Desarrollo de la agilidad.	
Ejercicio 12	Escalas cromáticas.	Desarrollo de la agilidad.	

14. Francisco Turell (s. XIX): *Método de canto teórico y práctico* (1899)

En 1899 se publicó en Barcelona *Método de canto teórico y práctico* de Francisco Turell y Roig.⁶⁷³ Apenas existen datos biográficos o artísticos sobre el autor, quien en la portada del método se presentaba como “profesor de canto especialista para la buena emisión de la voz”.⁶⁷⁴ Según Saldoni, el maestro Turell “hizo sus estudios de canto en Milán, y en enero de 1880 estableció en Barcelona una escuela del mismo”.⁶⁷⁵ Por tanto, Turell se formó en la técnica italiana de canto y, como él mismo afirmó en su Método, transmitió sus enseñanzas “siguiendo la buena doctrina que recibí de mis apreciados e inolvidables profesores italianos señores Greco, Selva y Gelli”.⁶⁷⁶ En 1899, sus clases de canto se anunciaban en la revista *La Música Ilustrada*, figurando como “especialista para la impostación de la voz” (véase Figura IV.63).⁶⁷⁷

Figura IV.63. *La Música Ilustrada* (1899), p.11: Anuncio de Francisco Turell como profesor de canto.



Francisco Turell ha pasado a la historia como autor de *Método de canto teórico y práctico*, obra que fue adoptada como texto recomendado en las clases de canto de la Escuela de Música de Zaragoza. Hasta que se llegó a publicar este texto, el proceso fue largo. El 28 de noviembre de 1898, Turell, que estaba instalado en Barcelona, recibió la siguiente carta de Faustino Bernareggi, Secretario de la Escuela de Música de Zaragoza:

⁶⁷³ Francisco Turell, *Método de canto teórico y práctico* (Barcelona: Tipografía «La Publicidad», de Tobilla y Costa, 1899).

⁶⁷⁴ Sobre Francisco Turell no hay entrada en *DMEH*.

⁶⁷⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 350.

⁶⁷⁶ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p.13.

⁶⁷⁷ [Sin autor], “Anuncios telegráficos”, *La Música ilustrada Hispano Americana*, II/13 (25 de junio de 1899), p.11.

Muy señor nuestro: Estudiados con detenimiento los ejercicios y experimentada teoría que ofrece V. en su nuevo Método de Canto que piensa V. publicar, esta Escuela de Música de Zaragoza ofrece a V. adoptarlo para sus clases de Canto en la seguridad de sus buenos resultados.
Quedan de V. afmos. SS., Q.B.S.M.,

P.O. del señor Director,
Faustino Bernareggi, Secretario.⁶⁷⁸

El 12 de octubre de 1898, Francisco Turell envió a la Comisión de Música del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S. M. la Reina Doña Isabel II, los siguientes documentos: 1) una copia de su *Método de canto*, que aún no se había publicado, 2) varias cartas de aprobación de músicos catalanes y 3) una solicitud en la que demandaba un examen de su obra y “en caso de que el dictamen que mereciera la obra fuera satisfactorio, se acepte como obra de texto en [sus] cátedras”.⁶⁷⁹ En esta ocasión, el método de Turell no tuvo la misma aceptación que en la Escuela de Música de Zaragoza. A finales de enero de 1899, el Presidente del Liceo, Camil Fabra i Fontanills, marqués de Alella (1894-1902), remitió a Francisco Turell una carta en la que elogiaba la calidad de su obra, aunque lamentaba no poder adoptarlo como texto oficial del centro, porque ya se empleaban los de los acreditados maestros italianos Lablache, Lamperti, Concone y Bordogni.

Cumplidos todos los extremos de su solicitud y visto el dictamen de la Comisión y Maestro Director, he de manifestar a V. que del mismo se desprende que es una obra irreprochable por los consejos que se dan a los alumnos, y recomendable en alto grado a todos los que se dedican al bello arte del canto.

Al complacerme en trasladar a V. tan favorable y honroso dictamen, me es forzoso significar a V. que, adoptados ya en este centro docente para las clases de canto los métodos de Lablache, Lamperti, Concone y Bordogni, y considerada la grave extorsión que al alumno se causa con el cambio de método en su enseñanza, se ve privada esta Junta de poder acceder a su declaración como obra de texto, no dejando empero de recomendarla a los alumnos por los consejos que en ella se dan.⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 5.

⁶⁷⁹ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 5.

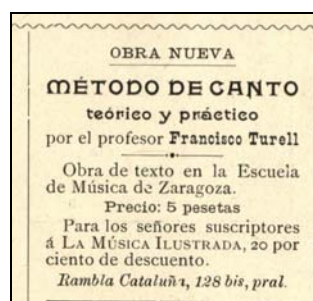
⁶⁸⁰ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 6.

A pesar de esta negativa por parte del Conservatorio del Liceo Barcelonés a considerar el *Método de canto* de Turell como texto oficial en sus clases de canto, el autor no dudó en publicarlo impulsado por las opiniones favorables de importantes músicos locales y dado que era consciente de “la gran escasez de trabajos que sobre la enseñanza del canto se han publicado en España”.⁶⁸¹ Finalmente, el método Turell se publicó (véase Figura IV.64). Un anuncio en la revista *La Música Ilustrada*, hacía referencia al carácter novedoso de esta obra, que salía al mercado con un precio de venta de cinco pesetas, aunque a los suscriptores de la revista se les aplicaba un veinte por ciento de descuento (véase Figura IV.65).⁶⁸²

Figura IV.64. Portada de *Método de canto teórico y práctico* (1899) de Francisco Turell.



Figura IV.65. *La Música Ilustrada* (1899), p.11: Anuncio de *Método de canto* de Francisco Turell.



⁶⁸¹ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 14.

⁶⁸² [Sin autor], “Anuncios telegráficos”, *La Música ilustrada Hispano Americana*, II/13 (25 de junio de 1899), p.11.

Método de canto también fue difundido en otros medios, como en el Diario barcelonés *La Dinastía*, en el que aparecía la siguiente reseña:

Formando un elegante cuaderno, el reputado profesor de canto, especialista para la buena emisión de la voz, don Francisco Turell ha publicado un sencillo y bien entendido *Método de canto teórico y práctico*. Esta obra, de verdadero mérito y que viene a ser el fruto y resumen de la práctica que en la enseñanza tiene el autor, está declarada de texto en la Escuela de Música de Zaragoza y creemos que muchos profesores particulares la adoptarán también sin vacilar por lo bien preparadas que en ella se encuentran las progresivas dificultades para que el alumno las venza con pequeño esfuerzo.⁶⁸³

En las primeras páginas de *Método de canto teórico y práctico* y bajo el epígrafe “opiniones emitidas”, Francisco Turell transcribió ocho cartas, en las que personalidades relacionadas con la actividad musical en Barcelona emitían su opinión sobre la obra en cuestión antes de su publicación. Los autores de dichos escritos eran: el compositor José García Robles (1835-1910), el pianista, pedagogo y compositor Carlos Gumersindo Vidiella (1856-1915), el compositor Francisco de Paula Sánchez Gavagnach (1845-1918), que en 1899 era Director del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S. M. la Reina Doña Isabel II, el organista y compositor de música religiosa Cándido Candi Casanovas (1844-1911), el pianista, tratadista y compositor Vicent Costa Nogueras (1852-1919), el compositor, pianista, violinista, organista y Maestro de Capilla de la catedral de Barcelona Josep Marraco Ferrer (1835-1913),⁶⁸⁴ el compositor Buenaventura Frígola (1829-1901) y el tratadista y compositor Roberto Goberna (1858-1934). En sus escritos, todos estos músicos elogiaban los aspectos didácticos del *Método de Canto* de Turell y recomendaban su uso en la enseñanza de la técnica vocal.⁶⁸⁵ Tras estas cartas de felicitación y recomendación, Turell continuaba las páginas de *Método de Canto teórico y práctico* con un Prólogo, al que le sigue una breve sección teórica titulada “La voz. Reglas generales para obtener la emisión

⁶⁸³ *La Dinastía*, XVII/6877 (20 de abril de 1889), p. 2

⁶⁸⁴ La sexta carta que se reproduce en Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 4, está firmada por José Marraco, sin especificar su segundo apellido. Teniendo en cuenta la fecha de publicación del método (1899) he deducido que se trata del barcelonés Joseph Marraco Ferrer (1835-1913) y no de Joseph Marraco Xauxas (1814-1875) o de Joseph Sancho Marraco (1879-1963).

⁶⁸⁵ Véase Cartas de felicitación en Apéndice Documental.

perfecta” y, finalmente, una sección práctica, que incluía treinta y nueve “Ejercicios para Canto”.

En el Prólogo, Turell realizaba algunas observaciones sobre cómo llegar a “cantar bien”. Para el autor no son necesarios largos años de estudio y asegura que sólo dos bastan para lograr una voz educada, que tiene como base una buena formación en solfeo. Por lo que,

si reuniendo el alumno clara inteligencia, sentimiento instintivo de lo bello y buena calidad de voz verifica sus estudios bajo la dirección de [un] profesor inteligente y sobre todo experimentado, puede tener por seguro que forzosamente y en muy pocos años llegará a figurar entre los artistas eminentes.⁶⁸⁶

Según Turell la educación vocal tiene unos objetivos claros que son “alcanzar que la voz cantada sea clara, extensa, potente y dúctil, mediante la correcta emisión y articulación de los sonidos”.⁶⁸⁷

Bajo el epígrafe “La voz. Reglas generales para obtener la emisión perfecta”, el autor exponía la metodología que sigue en sus clases para la enseñanza del canto. En opinión del autor, la seguridad en la emisión de la voz constituye la base en la que se fundamenta una buena técnica vocal, de ahí que es muy importante que se eduque correctamente. El objetivo del maestro debe ser lograr la homogeneidad de la voz del alumno en toda su extensión y registros; ésta es

una condición de suma importancia y de la cual carecen con harta frecuencia muchos cantantes, todos los que, sin haber hecho previamente los estudios especiales y peculiares y prescindiendo de los consejos de los maestros, han procedido al estudio de tal o cual repertorio sin poseer las facultades necesarias y adecuadas a las condiciones especiales del cantante, o sea sus facultades vocales.⁶⁸⁸

Tras presentar una breve descripción fisiológica de los principales órganos que intervienen en la producción de la voz cantada, Turell desaconseja el empleo frecuente

⁶⁸⁶ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 7.

⁶⁸⁷ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 8.

⁶⁸⁸ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 9.

por parte de los profesores de términos o locuciones que no ayudan al alumno a comprender con precisión el mecanismo fonatorio.

Me refiero a las formas dirigir la voz arriba o bajo, conduciéndola hacia la cabeza o hacia el paladar; cerrar, abrir la garganta, etc.; con cuya fraseología, que cada cual comprende a su manera, se malogran a veces los felices resultados que podrán alcanzar los que han sido dotados por la madre Naturaleza de condiciones para brillar en el divino arte.⁶⁸⁹

Turell distingue dos fases en la respiración en el canto: la inspiración y la expiración, sin embargo y a pesar de que en 1899, fecha de publicación de su *Método de canto*, ya se conocían en España los beneficios del empleo del diafragma en la respiración para el canto, el autor en ningún momento lo menciona. Esto pone de manifiesto que en la enseñanza del canto en España aún no se había implantado de forma definitiva la respiración diafragmática, además, se debe tener presente que Turell se formó vocalmente en Italia con maestros de la antigua escuela tradicional de canto, defensores de la respiración alta o clavicular.

Para lograr buenos resultados en el estudio del canto, Turell establece que se deben tener en cuenta los siguientes aspectos:

- 1º Integridad fisiológica de los órganos que concurren a la emisión de los sonidos.
- 2º Respiración amplia y dominio de poder expirar lentamente.
- 3º Ductilidad de las cuerdas vocales para poder emitir sonidos de todos los registros sin cansancio del órgano.
- 4º Evitar las contracciones viciosas de la faringe y anexos a pretexto de obtener tal o cual sonido, para que la voz salga bien articulada y sin detrimento del número de vibraciones del sonido.⁶⁹⁰

Como metodología para la enseñanza del canto, Turell recomienda que los primeros ejercicios se realicen con todas las vocales y no sólo con la vocal “a” y con una extensión de una octava como máximo, es decir, en una tesitura central y cómoda para el alumno, sin insistir demasiado en las notas extremas. También aconseja no

⁶⁸⁹ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 10.

⁶⁹⁰ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 10.

practicar, al principio, ejercicios respiratorios sin emisión de sonido, ya que considera que son perjudiciales. La clasificación correcta de la voz del discípulo es fundamental para lograr los mejores resultados en educación del cantante y en su futura carrera profesional y, para ilustrar este tema, Turell plantea el siguiente supuesto:

Si, por ejemplo, el alumno que tiene voz de barítono practica su voz para cantar de tenor (por el sólo hecho de que emite fácilmente el si bemol), le ocurrirá irremisiblemente que, cegado por su amor propio, continuará sus estudios en una tesitura que no está al alcance de sus facultades vocales, y por lo tanto sus cuerdas vocales se resentirán de tal modo que no tan sólo no podrán realizar su soñado ideal de cantar de tenor, sino que ni aún de barítono, porque con el empeño de querer cantar de tenor, habrá destruido lo que era fácil conseguir si hubiese trabajado su voz en la tesitura que le correspondía.⁶⁹¹

Como se puede deducir de las anteriores palabras, Francisco Turell aconseja trabajar como barítono en aquellos casos en los que una voz, aunque tenga facilidad para emitir algunos sonidos agudos, carezca de las cualidades propias de un tenor en relación a la consistencia en dicho registro. Por tanto, según el autor, la calidad y el volumen de los sonidos son los aspectos más importantes que se deben tener en cuenta para clasificar las voces y, en menor medida, la extensión de la voz.

Para lograr una emisión correcta de la voz, Turell afirma que es fundamental cuidar: 1) el modo de colocar la lengua, que debe estar lo más plana posible, 2) la apertura de la boca, y 3) la dosificación del aire, pues “es indispensable que el alumno sea dueño absoluto del aire que haya inspirado”.⁶⁹² La formación vocal italiana de Francisco Turell, se pone de manifiesto en la importancia que en su método al trabajo de los filados y de la *messa di voce*, ejercicios que por su dificultad deja para el final, al contrario de otros profesores a los que incrimina por plantearlos en las primeras clases, cuando aún el alumno no controla bien su voz. Este es uno de los motivos por los que, para el autor, es tan importante la elección de un buen maestro de canto que servirá de guía y modelo para su alumno. Además, Turell considera que “el profesor debe emitir

⁶⁹¹ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 11.

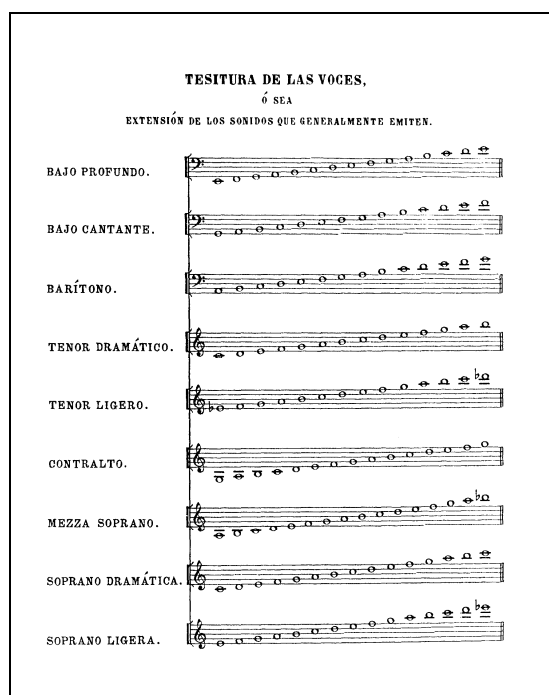
⁶⁹² Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 12.

algunos sonidos para que el discípulo oiga por el caso práctico la diferencia que va de un sonido emitido bien a otro mal emitido”.⁶⁹³

Finalmente, y como colofón a la sección teórica de su *Método de canto*, Turell indica que el objetivo y propósito de su obra ha sido “prestar alguna utilidad a los que quieran dedicarse al estudio del canto” y añade “este modesto trabajo no puede producir daño alguno, antes por el contrario puede ser causa de que otros profesores lo realicen con mayores títulos que nosotros”.⁶⁹⁴

La sección práctica se titula “Ejercicios para Canto” y comienza con un gráfico en forma de tabla que contiene la tesitura de las voces “o sea extensión de los sonidos que generalmente se emiten” (véase Figura IV.66).

Figura IV.66. Turell, *Método de canto teórico y práctico* (1899), p. 1:
Tesitura o extensión de las voces.



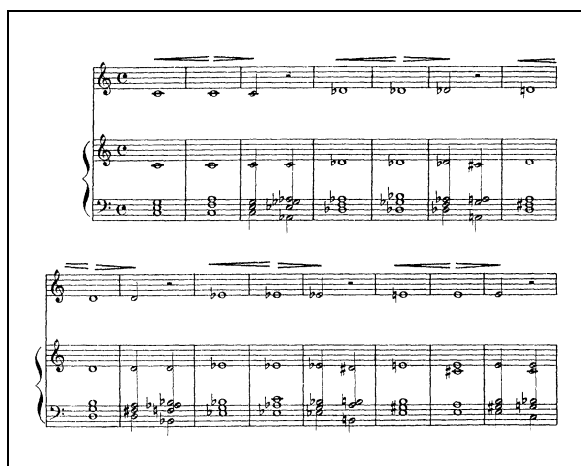
En resumen, el autor distingue los siguientes tipos vocales, que curiosamente comienza del más grave al más agudo: 1) voces masculinas: bajo profundo, bajo cantante, barítono, tenor dramático y tenor ligero, y 2) voces femeninas: contralto, mezzo-soprano, soprano dramática y soprano ligera.

⁶⁹³ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 14.

⁶⁹⁴ Turell, *Método de canto teórico y práctico*, p. 14.

La sección práctica del *Método de canto* de Turell está integrada por treinta y nueve ejercicios de dificultad progresiva, que el propio autor reconoce haber reducido de forma deliberada “por aquello de que no es la cantidad lo que importa, sino la calidad”. Entre los ejercicios, se intercalan explicaciones y recomendaciones para hacer más fácil su correcta ejecución. Los principales aspectos que trata y en los que basa su método de enseñanza son: ligar los sonidos, la pureza de emisión de la voz, la regularidad en las respiraciones, ataques por medio de notas breves (corcheas con silencio de corchea), alternancia de sonidos fuertes y pianos, estudio del trino y, por último, ejercicios de filados de sonidos, de suma importancia en la metodología de la antigua escuela italiana de canto (véase Figura IV.67). En todos los casos, Turell aconseja que los ejercicios se trabajen despacio y hasta que no se dominen, no se aumente la velocidad en su ejecución.

Figura IV.67. Turell, *Método de canto teórico y práctico* (1899), p. 20:
Fragmento de ejercicio para filar los sonidos.

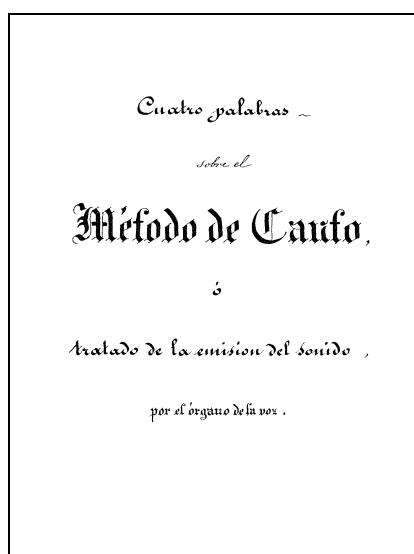


15. R. García (s. XIX): *Cuatro palabras sobre el método de canto* (ms. finales s. XIX)

A finales del siglo XIX, R. García, músico vinculado a la monarquía, dedicó a la reina Isabel II un método titulado *Cuatro palabras sobre el método de canto o tratado de la emisión del sonido por el órgano de la voz*; esta obra hasta el momento desconocida no llegó a publicarse, conservándose un único ejemplar manuscrito en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (véase Figura IV.68).⁶⁹⁵

⁶⁹⁵ R. García, *Cuatro palabras sobre el método de canto o Tratado de la emisión del sonido por el órgano de la voz* (s.l.: s.n., s.d.).

Figura IV.68. Portada del ms. *Cuatro palabras sobre el método de canto* (fin. siglo XIX) de R. García.



Sobre la identidad del autor de esta obra, que estaba dedicada a “Su Majestad la Reina Isabel II”, únicamente se conoce su apellido y la inicial de su nombre: R. García.⁶⁹⁶ En la dedicatoria a la reina, el autor afirma pertenecer a una familia que “cultiva [el canto] hace tantos años”⁶⁹⁷ y se presenta como “primer tenor, profesor de canto, socio honorario de la Capilla de S. M. la Reina de los Países Bajos”.⁶⁹⁸ En *Cuatro palabras sobre el método de canto*, R. García afirma que estudió canto en Nápoles con Saverio Mercadante (1795-1870), quien a pesar de ser más conocido como uno de los grandes compositores de ópera del *bel canto* decimonónico, también desarrolló la docencia del canto y publicó un volumen con *Esercizi di canto* (s. XIX). De su maestro, R. García debió aprender los principios técnicos de la escuela italiana fundada por Porpora, pues como él mismo afirmaba:

⁶⁹⁶ Sobre R. García no hay entrada en *DMEH*.

⁶⁹⁷ Cuando R. García afirma lo siguiente “mis estudios en el arte que mi familia y yo cultivamos hace tantos años”, ¿se refiere a la familia de Manuel García?

⁶⁹⁸ Durante el reinado de Isabel II (1833-1868), en los Países Bajos reinaba Guillermo III (1849-1890), quien en 1839 contrajo matrimonio con Sofía de Wüttemberg, convirtiéndose ésta en la Reina de los Países Bajos. Por esta razón, *Cuatro palabras sobre el método de canto o tratado de la emisión del sonido por el órgano de la voz* de R. García debió de publicarse entre 1849 y 1868, es decir entre los años en los que coincidieron el reinado de Isabel II y el de Guillermo III.

He trabajado en Nápoles con un profesor que, mientras sus discípulos aprendían un aire con palabras, no les permitía cantar otra cosa, por mucha impaciencia o fastidio que esto le causase; pero cuando juzgaba a un artista, le decía pronto:
- «Ya sois cantor; emprendedlo todo; podéis caminar sólo».
Hablo de Mercadante.
Advertiré sin embargo, que este gran maestro no aplicaba rigurosamente sus principios sino con aquellos discípulos en que fundaba grandes esperanzas.⁶⁹⁹

El autor dedicó *Cuatro palabras sobre el método de canto* a la reina Isabel II, cuyas aptitudes vocales y artísticas eran muy conocidas, así como su gran afición por la lírica. El autor le brindaba estas palabras:

Señora:
Confiado en la bondad de V. M. que tan noblemente sabe proteger las artes y las ciencias, tengo el honor de poner a V. R. P. este débil fruto de mis estudios en el arte que mi familia y yo cultivamos hace tantos años. Esta obrita, resultado de asiduos y concienzudos estudios y basada en metódicas observaciones, tiene por objeto facilitar al cantante la difícil emisión del sonido por el órgano de la voz.
Si V.M. se digna concederla su Real protección, aceptando su dedicatoria, adquirirá esta obra la importancia de que carece, y su autor hallará la recompensa de sus desvelos.⁷⁰⁰

Esta es una obra teórica, de breves dimensiones, estructurada en una introducción y cinco apartados: 1) Método razonado de la igualdad de la voz; 2) De la respiración; 3) Ligaduras de la voz; 4) De la prudencia en el estudio; y 4) De la voz de soprano.

La Introducción está escrita en un lenguaje poético y recargado; en ella, García se proclama defensor de la escuela italiana de canto y de su método de enseñanza, en la que el autor se formó.

Felizmente, todavía se conserva aquel bello método, modelo de los antiguos músicos, cuyas huellas van desapareciendo de día en día en Italia, y cuyos principios no consisten en

⁶⁹⁹ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto*, [p. 16].

⁷⁰⁰ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto*, [pp. 2-3].

enseñar una multitud de *fioritures* que, como los dijes de moda, no duran más que un momento. Por el contrario, los principios de este método son los de todos los tiempos, los únicos capaces de formar los grandes cantores, los que han seguido Crassini, Pizzaroni, Colbrand, Pasta y tantos otros como han brillado y brillan en la escena italiana; los que secundados por una inteligencia rápida y poderosa, dieron al mundo el genio musical más grande que ha ilustrado nuestra época, el genio de la María Felicitá Malibran de Beriot.⁷⁰¹

Para R. García, el primer objetivo del cantante debe ser lograr “la igualdad de la voz”, corrigiendo los defectos de emisión y el segundo objetivo será aumentar el volumen de los sonidos a través del “estudio continuo, profundo y prudente”. Lo más importante en el canto es saber trabajar la voz, pues “sólo aprendiendo a estudiar bien, podrá llegarse a ser un buen cantante”.⁷⁰² La respiración en el canto se realizará con calma y sin prisa y el ataque del sonido será limpio y directo, desarrollándose después “sin violencia”.⁷⁰³ García advierte a los cantantes que no caigan en el defecto de algunos métodos antiguos, “en los cuales diríase que el sonido, después de haberse arrastrado penosamente por la octava, reaparece e impregnado de una falsa expresión de lánguida ternura, viene a caer debilitado ya sobre el otro sonido”.⁷⁰⁴

Un apartado interesante del tratado de R. García es el que trata sobre las “ligaduras de la voz”. Siguiendo de nuevo el método italiano, el autor describe la forma de ligar bien la voz de un modo un tanto peculiar, pues da la impresión de que se está refiriendo en realidad a cómo emitir, desarrollar y resolver correctamente el sonido:

El sonido emitido en línea recta, se inclina luego poco a poco, forma una curva, si me es lícito expresarme así, y después de haber tocado rápidamente los sonidos intermedios sólo por la vibración simpática, vuelve a caer directamente sobre la nota que busca, hiriéndola así de un modo limpio y puro.⁷⁰⁵

⁷⁰¹ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto*, [p. 6].

⁷⁰² García, *Cuatro palabras sobre el método de canto*, [p. 7].

⁷⁰³ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto*, [p. 8].

⁷⁰⁴ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto*, [pp. 8-9].

⁷⁰⁵ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto* [p. 9].

La prudencia en el estudio del canto es un aspecto muy importante, en especial para los sonidos agudos, que deben suavizarse y no forzarse, “porque siendo esta la parte más débil y delicada del órgano, es también la que pierde su timbre con más facilidad”.⁷⁰⁶ Por el contrario, los sonidos graves y del medio de la voz, cuando se ejercitan se fortalecen y aseguran más. García afirma que ésta es una “regla racional” del método italiano, al que considera superior a cualquier otro.

El autor dedica la última sección de *Cuatro palabras sobre el método de canto* a “la voz de soprano”, afirmando que para esta voz son más importantes los ejercicios para fortalecer los sonidos graves y medios, que para las demás voces, básicamente por dos razones: 1) porque son registros más débiles para ella, y 2) porque son contienen las notas claves para la unión adecuada de los tres registros (R. García distingue los registros de pecho, garganta y cabeza). De esta forma, uno de los aspectos clave de este método es “el secreto de desarrollar los sonidos de pecho en las voces de soprano. Estoy convencido de que estas cuerdas se encuentran en todas las voces de la citada especie: la dificultad consiste únicamente en saber desarrollarlas por medio del estudio”.⁷⁰⁷ Para concluir su método de canto, R. García aconseja a los maestros de canto que trabajen de forma progresiva las dificultades técnicas que pueda tener el discípulo, de manera que “a medida que vaya perfeccionándose el instrumento, se acostumbre poco a poco al discípulo a los ejercicios más difíciles, a fin de que su voz adquiera aptitud para superar todos los obstáculos”.⁷⁰⁸ También es misión del maestro, enseñar al futuro cantante a descubrir su propia personalidad vocal, basada en la libertad de ejecución, aunque siempre conforme al buen gusto del momento y es que,

otra de las ventajas de esta regla, es que el discípulo llega a dominar el instrumento, a fuerza de ejecutar sus propias inspiraciones, y que, si en el momento de empezar un aire, se encuentra mal dispuesto para cantarle, podrá sustituir un paso por otro, sin vacilar y sin temer accidente alguno en la voz.⁷⁰⁹

⁷⁰⁶ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto* [p. 11].

⁷⁰⁷ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto* [pp. 13-14].

⁷⁰⁸ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto* [p. 14].

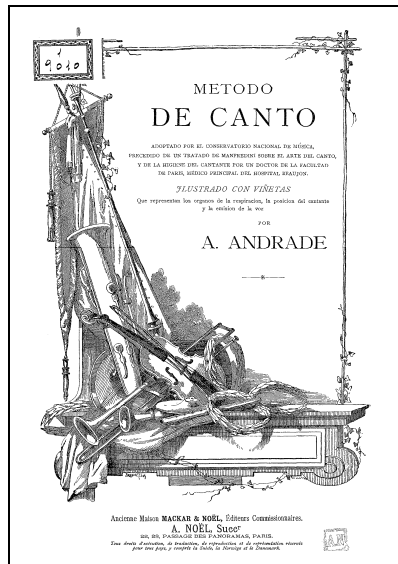
⁷⁰⁹ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto* [p. 15].

R. García concluye sus *Cuatro palabras sobre el método de canto* con el deseo de que “todos los cantantes, y aún muchos profesores de canto tuviesen presentes estas pequeñas notas, que tengo el honor de someter y dedicar a todos los aficionados al arte del canto. ¡Ojalá mis sencillos y modestos consejos les sean, al menos, útiles y agradables!”⁷¹⁰

16. A. Andrade (s. XIX): *Método de canto por* (finales s. XIX)

A finales del siglo XIX, el editor A. Noël publicó en París un tratado vocal escrito íntegramente en español, titulado *Método de canto* (véase Figura IV.69).⁷¹¹ Resultaba curioso que en París saliera al mercado una obra en castellano sobre la pedagogía del canto, sin que constara la existencia de una edición anterior en francés. Por tanto, *Método de canto* no era una traducción al castellano de un tratado francés, sino una obra inicialmente concebida en nuestro idioma, lo que ponía de manifiesto el interés del editor por que se difundiera su uso en España.

Figura IV.69. Portada de *Método de canto* (fin. siglo XIX) de A. Andrade.



Tal y como se podía leer en la portada, este método había sido adoptado por el Conservatorio Nacional de Música de París y estaba:

⁷¹⁰ García, *Cuatro palabras sobre el método de canto* [p. 16].

⁷¹¹ A. Andrade, *Método de canto* (París: A. Noël, Succr, [fin. siglo XIX]).

precedido de un tratado de Manfredini sobre el arte del canto, y de la higiene del cantante por un doctor de la facultad de París, médico principal del hospital Beaujon. Ilustrado con viñetas que representan los órganos de la respiración, la posición del cantante y la emisión de la voz por A. Andrade.⁷¹²

En realidad, *Método de canto* era un compendio integrado por cuatro breves tratados. Su estructura era la siguiente: 1) breve tratado *De la higiene del cantante* escrito por un médico francés del que no se aportaba su nombre; 2) *Principios elementales de música* de autor desconocido; 3) tratado *Del arte del canto* de Vincenzo Manfredini (1737-1799); y 4) sección práctica integrada por ejercicios y vocalizaciones anónimas.

Resulta difícil determinar quién era el autor de esta obra en su conjunto. A primera vista, se podría pensar en A. Andrade, ya que en la portada su nombre se resaltaba en mayúsculas y con un mayor tamaño de fuente. Sin embargo, en ningún momento se mencionaba a Andrade como autor en el interior del tratado. Es más, al leer detenidamente la siguiente frase: “Ilustrado con viñetas que representan los órganos de la respiración, la posición del cantante y la emisión de la voz por A. ANDRADE”, se podría deducir que este autor era sólo el ilustrador del método; salvo que se tratase de un error gramatical derivado de la traducción del francés.

A pesar de que sobre Andrade sólo se indicaba en la portada su apellido y la inicial de su nombre, podría tratarse del compositor, tenor y profesor de canto francés Jean-Auguste Andrade (ca.1793–18?), que según se señala en el catálogo de la Bibliothèque Nationale de France, era “Compositeur et professeur de chant” y se le atribuía un *Nouvelle Méthode de Chant* (no localizado en la actualidad).⁷¹³ Por esta razón, es posible que *Método de Canto* fuese una traducción de su *Nouvelle méthode de chant* de Andrade, aunque quizás él se ocupó únicamente de recopilar en una sola publicación varios textos teóricos y prácticos.

Por último, a pesar de que la autoría de *Método de canto* llevaba a equívocos, considero que únicamente la última sección del tratado, que está integrada por ejercicios prácticos y vocalizaciones, pertenece a Andrade y constituye por sí sola dicho método.

⁷¹² Andrade, *Método de Canto*, Portada.

⁷¹³ <http://www.bnf.fr>, catálogo online consultado 16-072007.

A continuación presento un análisis de los cuatro tratados que conforman *Método de canto*.

1) *De la higiene del cantante*.

Se desconoce el nombre del autor de este breve tratado teórico, del que sólo se afirma que era un doctor de la Facultad de París y médico principal del Hôpital Beaujon (París). La importancia de este texto es relativa, pues como reconoce el propio autor, “es difícil establecer reglas ciertas sobre la higiene que deben seguir los cantantes, pues varían estas reglas según el género de voz, la constitución, el temperamento de cada individuo”.⁷¹⁴ Tras dar a los cantantes las recomendaciones oportunas sobre el cuidado de su voz, el autor les aconseja que nunca respiren por la boca, sino por la nariz con lo que se beneficiaran de un aire limpio y caliente. Además, las inspiraciones no deben ser exageradas y excesivamente largas, ya que estos esfuerzos hacen que los cantantes se pongan “anhelosos, jadeantes, como se dice vulgarmente, y luego algunas veces asmáticos. Es bueno y necesario hacer amplias inspiraciones para dar a la frase musical la longitud suficiente y no ser falto de aliento”.⁷¹⁵ Igualmente, asegura que la voz hablada influye en la emisión de la voz cantada y que “los que hablan mucho tienen generalmente una voz mal timbrada, y los cantantes de ópera cómica [que en España equivale a la zarzuela] fatigan rápidamente su órgano porque están obligados a emplear estos dos modos diferentes de emisión del sonido”.⁷¹⁶

2) *Principios elementales de música*.

Este breve tratado de solfeo anónimo, que precede a *Del arte del canto* de Vincenzo Manfredini, podría ser un extracto de *Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati per apprendere i principi della musica* publicada en 1775 por el mismo autor. Es más, *Del arte del canto* remite a los conceptos explicados previamente en *Principios elementales de música*, que contiene las nociones básicas del lenguaje musical e incluye los siguientes apartados: de las llaves, del valor de las notas, de las pausas o silencios, del puntillo, del compás, signos de alteración, de los tonos o modos mayores y menores,

⁷¹⁴ Andrade, *Método de Canto*, “De la higiene del cantante”, p. 2.

⁷¹⁵ Andrade, *Método de Canto*, “De la higiene del cantante”, p. 3.

⁷¹⁶ Andrade, *Método de Canto*, “De la higiene del cantante”, p. 2.

escalas de do mayor y de la menor, abreviaturas, movimientos y matices. Por último, el empleo de términos arcaicos como semibreve, mínima y semimínima (que equivalen a las figuras redonda, blanca y negra, respectivamente) revela que se estamos ante un tratado anterior al siglo XIX.

3) Del arte del canto de Vincenzo Manfredini.

Como se indicaba en la portada, *Método de canto* estaba precedido por “un tratado de Manfredini sobre el arte del canto”. Aunque no se aportaba ningún dato más sobre el autor, salvo su apellido, se trataba del compositor y pedagogo italiano Vincenzo Manfredini (1737-1799). A lo largo de su vida, Manfredini, publicó dos tratados relacionados con el canto: *Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati per apprendere i principi della musica* (1775), cuya tercera parte se titulaba “Delle regole più essenziali per imparare a cantare” y *Difesa Della musica moderna e de’ suoi celebri esecutori* (1788) en el que se presentaba como “Maestro di capella Della Corte Imperiale di tutte le Russie”.⁷¹⁷

Del arte del canto de Manfredini estaba organizado en catorce breves apartados teóricos ilustrados por tres figuras explicativas sobre el sistema fonatorio. La obra comenzaba con una “Advertencia para los que enseñan o aprenden el canto”, en la que recomendaba el estudio del solfeo, con el fin de dominar la lectura musical. Tras un año de estudio, Manfredini recomendaba sustituir el solfeo por las vocalizaciones. Para el autor, los requisitos imprescindibles para dedicarse al canto eran: una bella voz, buen oído y disposiciones vocales. Por su parte, es conveniente que el maestro conozca el funcionamiento del aparato fonador. Según Manfredini, los órganos que participan en la formación de los sonidos son once: lengua, campanilla, faringe, epiglotis, músculos genio-hioidios, glotis, cartílago tiroides, músculos orbiculares, vértebras cervicales, axis (segunda vértebra del cuello) y traquearteria.

En el epígrafe titulado “Del arte del Canto”, Manfredini expone una teoría un tanto insólita: el estudio del canto no es tan largo como el de los instrumentos y, en consecuencia, es más fácil. A pesar de esto, el autor reconoce que no abundan los buenos cantantes, pues es difícil que en una misma persona reúna todas las cualidades

⁷¹⁷ Vincenzo Manfredini, *Difesa Della musica moderna e de’ suoi celebri esecutori* (Bologna: per la stamperia di Carlo Trenti, 1788) y *Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati per apprendere i principi della musica* (Venecia: Presso Adolfo Cesare, 1797).

necesarias para dedicarse a la carrera artística. Cuando se presenta ante un maestro un alumno dotado de buen oído, voz y expresividad, lo primero que debe hacer es clasificarlo cuidadosamente, haciéndole cantar en la tesitura que le sea más cómoda. En las primeras lecciones, el discípulo deberá realizar escalas primero con las vocales *a*, *e*, *o* y después con la *i* y *u*.

Tras exponer cuáles son las funciones de los órganos respiratorios, Manfredini describe “la manera de respirar” en el canto, establece las reglas fonéticas que el cantante debe tener en cuenta, así como los posibles recursos expresivos a los que puede acudir:

consiste en tomar el aliento con prontitud, sin que se advierta. Para esto, se hace un ovillo la lengua aspirando el aire vivamente; la aspiración debe efectuarse por la base del pecho. Si se quiere obtener una cantidad de aire suficiente, debe hacerse esto en los tiempos débiles y cuando la palabra está terminada; pero no ha de acabarse todo el valor de la nota si después de ella no hay reposo, porque se faltaría a otra regla importantísima, que es comenzar a tiempo cualquiera otra nota, si [la] debilidad de la voz o la cualidad de la frase musical obligara alguna vez a tomar aliento en mitad de una palabra. Debe hacerse con precaución, para que se perciba lo menos posible el truncamiento de la palabra; en este caso se alienta como si se quisiera suspirar, lo que parece que da energía a la expresión; bueno será alentar con más frecuencia para fatigarse menos. Sin embargo, ha de cuidar con atención no respirar en la mitad de una palabra, lo que no debe acontecer sino en algunos casos particulares, como ya he dicho, pero nunca después del trino ni antes de haber terminado una frase o cadencia.⁷¹⁸

Respecto a la posición que debe adoptar el cantante, el autor le recomienda que siempre permanezca de pie y su cabeza esté alta, firme y derecha, evitando cualquier movimiento extraño con los hombros, los brazos y demás partes del cuerpo.

Por otra parte, la emisión del sonido correcta consiste en “entonar una nota *pianissimo* yendo gradualmente hasta el *fortissimo*. En seguida debe volverse poco a poco al grado de fuerza por [el] que se ha comenzado”; por tanto la emisión se realizará como una *messa di voce*. Para Manfredini, conducir la voz es sostenerla cuanto se pueda manteniendo sus valores de duración. A esta manera de emitir y sostener la voz, es a lo que

⁷¹⁸ Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 10.

los italianos llaman *cantar di portamento*. No se debe olvidar que *Del arte del canto* es un tratado de finales del siglo XVIII y en esta época la *messia di voce* y el *portamento* era el tipo de emisión que se practicaba en toda Europa por influencia de la escuela italiana.

La entonación exacta es fundamental en el canto y cuando el alumno encuentre dificultad en ella, Manfredini propone este curioso sistema: “deberá pasar la lengua por los labios; con esto cambiará de lugar la faringe y podrá con nueva fuerza tomar el sonido que primitivamente no podía alcanzar”.⁷¹⁹ Respecto a los registros de la voz, el autor distingue sólo dos: el de pecho y el de cabeza, “llamado vulgarmente falsete”. Su unión es imprescindible para que “parezca que la voz no tiene más que un registro, es decir una perfecta igualdad”, que se obtendrá haciendo que “las cuerdas [notas] de pecho, que están ordinariamente entre la 4ª et 5ª línea de las llaves respectivas de los cantantes, se unan con las primeras del falsete, para que la transición de una voz a otra no sea demasiado sensible”.⁷²⁰

Manfredini da mucha importancia a la pronunciación clara, que es “la primera y más esencial de las reglas del canto”; es fundamental que el público comprenda lo que se canta, por lo que el cantante debe “pronunciar alto y no a media voz, ni entre dientes, pronunciar distintamente las sílabas sin afectación ni caricatura”.⁷²¹ Además, recomienda leer antes de cantar las palabras y que en las vocalizaciones se pronuncien siempre abiertas las vocales *e* y *o* y con dulzura las vocales *i* y *a*. Un enorme defecto es cantar sin matices de expresión y para corregirlo, el autor aconseja practicar ejercicios de expresividad musical conforme a la intención del compositor y el poeta. Como norma general, “si las notas suben por grados se esfuerza la voz y se disminuye cuando bajan. Cuando un paso se repite inmediatamente, se debe ejecutar la segunda vez piano y viceversa si va precedido de un *forte*”.⁷²²

Manfredini dedica un apartado a la manera de cantar el recitativo, que define como “declamación notada”. Debe cantarse “destacado, hablando y vibrado o lánguido, según las circunstancias”, a diferencia del aria que “varía mucho y se ejecuta *legato* o

⁷¹⁹ Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 10.

⁷²⁰ Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 10.

⁷²¹ Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 10.

⁷²² Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 11.

portato; se emplean también en esta última las vocalizaciones y la rolada,⁷²³ que el recitativo no admite jamás”.⁷²⁴ Existen dos tipos de recitativo: 1) Recitativo sencillo, en el que se debe respetar el valor de las notas, de manera que no afecte a la duración de las sílabas;⁷²⁵ y 2) Recitativo obligado, “acompañado por todos los instrumentos, precisa con frecuencia al cantante a ejecutarlo rigurosamente, según el tiempo”.⁷²⁶ En ambos, el artista no debe olvidar que habla cantando, por lo que tiene que darse a entender y pronunciar con claridad cada sílaba y cada palabra, entonando con afinación todos los intervalos y cantando sobre todo con colorido y expresión”.⁷²⁷ Manfredini denuncia un defecto grave en el que incurren los mejores cantantes de su época, que introducen en el recitativo la ejecución de roladas. En general, el autor no está de acuerdo con que el intérprete improvise e introduzca adornos que desvirtúen las melodías. Respecto a la articulación de los sonidos, Manfredini cita la ligada, picada y lanzada.

El último epígrafe del tratado de Manfredini *Del arte del canto* trata sobre la manera de abrir la boca, que es esencial en el canto. La norma general es “no abrir la boca ni demasiado, ni demasiado poco, sino tenerla abierta, como si se quisiera sonreír, sin adelantar la lengua sobre los labios, porque se cantaría con la nariz o bien se pronunciaría como un tartamudo” (véase Figura IV.70).⁷²⁸

Figura IV.70. Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 12: “manera de abrir la boca”.



⁷²³ “Rolada” es la traducción al español del término francés *roulade* o *rolata*, que equivale al término italiano *volata* o *scala volata*, empleado en el siglo XVIII y principios del XIX y que consistía en una escala ejecutada con rapidez. En España la palabra *volata* fue utilizada por Miguel López Remacha en su tratado *Arte de cantar* (1799) [véase Capítulo II].

⁷²⁴ Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 11.

⁷²⁵ El Recitativo sencillo equivale al recitativo seco, que sólo lleva acompañamiento de bajo continuo.

⁷²⁶ Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 12.

⁷²⁷ Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 12.

⁷²⁸ Andrade, *Método de canto*, “Del arte del canto”, p. 12.

4) Sección Práctica de ejercicios.

La última parte de *Método de canto*, que constituye en sí el propio método, está formada por cuarenta y nueve ejercicios y vocalizaciones, distribuidos en cuatro series, que podrían atribuirse a Jean-Auguste Andrade.

Tabla IV.38. Andrade, *Método de canto* (s. XIX): cuatro series de ejercicios.

1ª Serie (del 1 al 24)	2ª Serie (del 25 al 32)	3ª Serie (del 33 al 37)	4ª Serie (del 38 al 49)
Escalas para acostumar la voz a sostener los sonidos e hilarlos con igualdad. Intervalos. Escalas de semitonos, a contratiempo, “semicopada” [sincopada]. Escalas de notas repetidas, con notas de adorno o apoyatura, con <i>grupetto</i> , para acostumar la voz a unir con dulzura y firmeza las dos notas que forman el trino.	8 breves ejercicios de canto para acostumbrarse a hacer la escala, el <i>grupetto</i> , el trino y la rolada	5 breves ejercicios en los tonos más usados y más convenientes a la voz. Estos ejercicios van a conducir de forma gradual a las vocalizaciones de los grandes maestros que forman parte de este Método.	12 vocalizaciones de diferentes maestros de la escuela italiana y francesa.

El método de Andrade publicado en castellano era una publicación curiosa que no fue demasiado popular en la enseñanza española del canto.

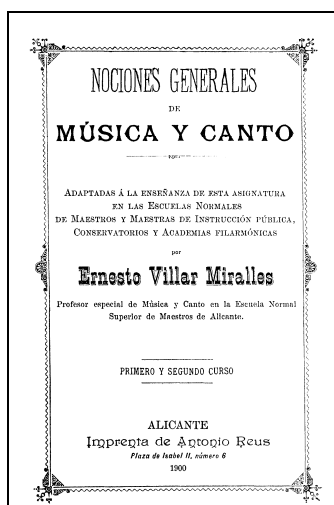
16. Ernesto Villar Miralles (1849-1916): *Nociones generales de música y canto* (1900)

Ernesto Villar Miralles nació en Alicante en 1849.⁷²⁹ Destacó su actividad como director de orquesta en el Teatro Principal de su ciudad, compositor y profesor especial de Música y Canto en la Escuela Normal Superior de Maestros de Alicante, razón por la que publicó en 1900 un tratado titulado *Nociones generales de música y canto*, con el que consiguió gran popularidad (véase Figura IV.71).⁷³⁰ Desde 1897 fue académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y falleció en Novelda (Alicante) el 27 de diciembre de 1916.

⁷²⁹ Sobre Ernesto Villar Miralles véase Rafael Díaz Gómez, “Villar Miralles, Ernesto”, *DMEH*, vol. 10, p. 933.

⁷³⁰ Ernesto Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto* (Alicante: Imprenta de Antonio Reus, 1900).

Figura IV.71. Portada de *Nociones generales de música y canto* (1900) de Ernesto Villar Miralles.



En las primeras páginas de *Nociones generales de música y canto* aparecía la siguiente dedicatoria “al eminente musicógrafo y maestro compositor don Felipe Pedrell como testimonio del fraternal cariño que le profesaba Ernesto Villar Miralles”. La obra está estructurada en una sección preliminar, titulada “el Arte Bello de la Música”, y cinco partes, en las que el autor trata los siguientes temas: 1) El Sonido Musical; 2) Representación del sonido musical; 3) Duración del sonido musical; 4) Entonación del sonido musical; y 5) Teoría del canto. Como se puede apreciar, Ernesto Villar sólo dedica la última parte de su tratado a la técnica vocal y la divide en nueve capítulos en los que analiza temas como: la voz humana, su formación y cualidades, la clasificación de las voces, la respiración, la emisión de la voz, los registros y su unión, la dicción, emisión y pronunciación de las vocales y, por último, la expresión y gusto artístico.

Parte quinta de *Nociones generales de música y canto*: “Teoría del canto”.

En los primeros capítulos de esta sección, Villar describe detalladamente el aparato respiratorio y fonador y su funcionamiento en el canto, para lo que inserta al final del tratado cuatro láminas con figuras anatómicas que ilustran el tema. Según el autor, en el proceso vocal intervienen tres partes: 1) el conducto aéreo, 2) el aparato fonético y 3) los órganos modificadores del timbre e intensidad. Partiendo del hecho de que no todas las voces cuentan con las mismas cualidades sonoras y tímbricas, “un estudio artístico, metódico y perseverante, supl[e] muchas veces tales deficiencias y

logr[a] corregir, en lo posible, estos defectos inherentes a la peculiar organización de la generalidad de las voces”.⁷³¹ Para Ernesto Villar, las características que debe tener toda buena voz son: “dulzura, flexibilidad, extensión, afinación, fluidez, volumen adecuado y agradable sonoridad. Considerándola tanto menos perfecta, cuanto más carezca de dichas condiciones”; mientras que entre los defectos de emisión más frecuentes, menciona la voz “ronca, desafinada, poco flexible, ruda, de gola o apoyada en la nariz”.⁷³² Para conseguir una buena técnica vocal, el autor insiste en la necesidad de un correcto y constante estudio, que no genere ningún tipo de esfuerzo o fatiga vocal.

Los criterios para clasificar una voz, según Villar, son la extensión y el timbre. Tanto en las voces femeninas como en las masculinas, distingue los tipos vocales básicos, (tiple o soprano, medio tiple o mezzosoprano y contralto para las mujeres y tenor, barítono y bajo para los hombres). En las voces masculinas, además diferencia timbres mixtos, como: tenor agudo o contralto hombre, tenor bajete, bajo cantante y bajo profundo. Respecto a las voces femeninas, el autor asegura que “adolecen de falta de intensidad en los sonidos medios de su extensión, debilidad que se acentúa, mayormente, en las voces de contralto”.⁷³³ La Tabla IV.39 contiene la extensión de los distintos tipos vocales, así como sus rasgos característicos.

Tabla IV.39. Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto* (1900):
Tipos vocales: características y extensión de las voces.

Tipo Vocal	Características	Extensión vocal
Tiple o soprano	Delgada, ágil y flexible.	do ₃ – do ₅
Medio-tiple o mezzosoprano	Más robusta y fuerte que la de soprano. Muy abundante.	Si _b ₂ – la ₄
Contralto	Matiz varonil en los sonidos graves.	fa ₂ – fa ₄
Tenor	Timbre más claro y penetrante	re ₂ – si _b ₃
Barítono	Timbre varonil, lleno, voluminoso, redondo y de gran pastosidad. Voz más abundante, escasean las de buena calidad.	la ₁ – fa ₃
Bajo	Voz más grave y menos flexible. Timbre robusto y lleno. bajo profundo: voz con cierta dureza y aspereza no modificable.	fa ₁ – re ₃

⁷³¹ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, pp. 79-80.

⁷³² Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 80.

⁷³³ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 82.

El capítulo quinto de la parte quinta de *Nociones generales de música y canto* se titula “De la respiración”. Es, sin duda, uno de los apartados más interesantes en el que Ernesto Villar defiende el empleo en el canto de la respiración diafragmática-abdominal, lo que pone de manifiesto que a finales del siglo XIX y principios del XX, su uso ya estaba implantado en España. Para Villar, la base del canto está en una buena respiración y la alternancia regular entre el acto inspiratorio y expiratorio se denomina “ritmo de los movimientos respiratorios, [...]. No se respira del mismo modo para hablar que para cantar, y el olvido de esta importantísima regla, es causa de graves defectos en la emisión de la voz, que a toda costa se deben prevenir”.⁷³⁴ En el canto son necesarias inspiraciones y expiraciones más profundas y largas para las que el cantante ha de valerse del diafragma, “pues por medio de su dilatación central que obra como fuelle, la cavidad del pecho se ensancha y permite a los pulmones aumentar de volumen y admitir mayor cantidad de aire que la ordinaria, para poder desalojarlo luego a voluntad y a medida de las exigencias artísticas”.⁷³⁵ De esta forma, Ernesto Villar explica, por primera vez de manera clara y precisa, cómo participa la actividad diafragmática en el proceso de la fonación. También expone las ventajas de este tipo de respiración frente a la respiración alta o clavicular, pues usada adecuadamente, evita

los fatigosos movimientos del tórax, producidos en la respiración ordinaria por las continuas y rápidas dilataciones y contracciones de los pulmones; movimientos tan perjudiciales al cantante, como insoportables a los oyentes. Por ella, también se obtiene la necesaria seguridad en la emisión de la voz y se afirma su perfecta entonación sin peligro de cortar las frases a destiempo con indebidas inspiraciones, ni de terminarlas aceleradamente sin el preciso vigor y adecuado colorido por falta de aliento.⁷³⁶

Ernesto Villar recomienda a los alumnos de canto realizar inspiraciones silenciosas, amplias y proporcionadas con la frase musical que se va a cantar; a lo que se añaden las siguientes pautas, seguidas por los grandes maestros:

⁷³⁴ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 83.

⁷³⁵ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 84.

⁷³⁶ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 84.

mantener inmóvil mientras se canta, y moderadamente elevada la parte externa del tórax, para hacer casi invisible el movimiento de dilatación pulmonar; retirar sin esfuerzo ni violentas contracciones las espaldas; y servirse del diafragma con la ayuda de los músculos abdominales, con el fin de alentar profunda y pausadamente a voluntad.⁷³⁷

Hasta aquí, la teoría respiratoria expuesta por Ernesto Villar responde al modelo seguido por la mayoría de los maestros de canto. Sin embargo, el autor plantea al final de su discurso una nueva idea que resulta interesante e insólita por la dificultad de su ejecución práctica: “hacer pasar el aire en el acto de la inspiración, por la boca y las ventanas de la nariz al mismo tiempo, pues de este modo evitaremos que las paredes internas de la faringe y de la garganta se sequen al paso del aire”.⁷³⁸ En una época en la que probablemente los cantantes solían inspirar por la boca, Ernesto Villar lo que aconsejaba era una inspiración mixta, es decir, simultáneamente por la nariz y la boca. Esta teoría era más cercana a la que defiende la respiración exclusivamente nasal, que permite que el aire entre caliente y purificado, lo que no sucede si se respira por la boca.

El capítulo sexto del este tratado se titula “De la emisión de la voz”, que es “el acto de producir en la laringe los sonidos de que nos servimos para cantar”.⁷³⁹ Una emisión correcta se consigue por medio de vocalizaciones, que en opinión del autor son indispensables, pues “siempre cantará mal aquel que no sepa vocalizar bien”.⁷⁴⁰ Los sonidos se deben emitir puros, claros, sonoros y afinados, evitando las voces de gola (engoladas) y nasales o gangosas. En conclusión, para emitir correctamente la voz, el cantante debe

bajar ligeramente la laringe, sin esfuerzo, un poco más de su posición natural, inclinar el velo palatino, de modo que el sonido no hiera sólo las paredes de la boca, sino también la faringe, colocar la lengua en posición normal, levemente acanalada en el centro, tocando con suavidad la punta, los dientes de la mandíbula inferior, y tener la boca entreabierta como para ligera sonrisa, dejando al descubierto parte de la dentadura.⁷⁴¹

⁷³⁷ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 85.

⁷³⁸ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 85.

⁷³⁹ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 86.

⁷⁴⁰ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 86.

⁷⁴¹ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 87.

En relación a la posición del cuerpo que debe adoptar el cantante, Villar aconseja “cantar de pie, con soltura natural de brazos y del tronco, dirigiendo el pecho hacia delante para el mejor funcionamiento de los pulmones y el diafragma, evitando toda contracción ridícula de los miembros, así como las exageraciones en el gesto que predispongan a la risa”.⁷⁴² En las primeras clases de canto, Ernesto Villar propone a los maestros la siguiente metodología: comenzar con ejercicios simples de emisión y apoyo de la voz sobre notas tenidas en escalas ascendentes y descendentes, buscando la igualdad de los sonidos. La “a” es la vocal más adecuada para ejecutar los ejercicios, que se articularán sin mover los labios ni la lengua durante la emisión del sonido, después se trabajarán las demás vocales.

Logrado el apoyo de la voz y obtenida la perfecta igualdad de fuerza en la emisión de todos los sonidos, se procederá a verificar los ejercicios correspondientes a la gradación de intensidad, los cuales comprenden: 1º la disminución gradual de la fuerza del sonido, desde el forte al piano; 2º el aumento progresivo de la fuerza del sonido, desde el piano al forte y 3º la filatura del sonido, o sea el aumento y disminución graduales, desde el piano al forte y desde el forte al piano, verificados en un solo aliento cada uno.⁷⁴³

Tras estos ejercicios indicados para adquirir una voz flexible, Villar recomienda entonar intervalos simples y compuestos y escalas en distintas tonalidades, dependiendo de la tesitura de las voces. Según el autor, el *portamento* es un recurso vocal que se emplea en la unión de intervalos disjuntos, que no debe confundirse con el ligado. Para la correcta ejecución del *portamento*, la voz debe pasar con suavidad por todos los sonidos intermedios, evitando que el arrastre degenera en una emisión viciada.

El capítulo VII de *Nociones generales de música y canto* está dedicado a registros de la voz y su unión. Ernesto Villar define registro de la voz como “la parte de sonidos de su respectiva escala que cada una puede emitir sin modificación sensible de la naturaleza de su timbre”.⁷⁴⁴ Según el autor, en términos generales, en la voz se distinguen tres registros: de pecho, de medio pecho y de cabeza o falsete, no obstante,

⁷⁴² Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, pp. 87-88.

⁷⁴³ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 88.

⁷⁴⁴ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 90.

estos tres registros sólo existen en las voces de soprano y mezzosoprano, mientras que las de contralto, tenor y barítono únicamente poseen los registros de pecho y medio pecho (llamado registro de cabeza en las voces masculinas). Por último, la voz de bajo se desarrolla exclusivamente en el registro de pecho.

El maestro de canto debe procurar la adecuada unión de los registros de la voz, “pues constituye el más importante estudio del arte del canto, por depender de su perfecta unificación, la igualdad de la voz”.⁷⁴⁵ Para lograr la unión de los registros y así la homogeneización de la voz, Ernesto Villar realiza esta explicación técnica:

[se procurará] en el paso de la voz de pecho a la de medio pecho —que es el de mayor dificultad y aspereza,- disminuir de antemano la fuerza en la emisión de las dos notas últimas del registro de pecho, dándoles el colorido correspondiente al segundo registro, sin abandonar el natural apoyo de la voz del primero, a cuyo ejercicio seguirá el de emitir los sonidos de la voz de pecho con la voz de medio pecho, pues por este procedimiento se conseguirá insensiblemente la fusión de ambos registros.

De idéntica manera deben proceder las voces femeninas para el paso de la voz del registro de medio pecho al de cabeza.⁷⁴⁶

También recomienda realizar “vocalizaciones que contengan la nota de pase entre los dos registros, a distancia de 3ª mayor o menor, luego los de 5ª, en que esta misma nota de pase se halle en la mediación del intervalo, a los que seguirán después los de escalas”.⁷⁴⁷

Por razones expresivas, el cantante puede modificar la emisión de los sonidos, dando lugar a los llamados “timbres de dicción e inflexiones expresivas”, que se manifiestan principalmente en los timbres claro y oscuro, según se emita la voz abierta o cerrada.⁷⁴⁸ Lo ideal es que el cantante logre una emisión mixta y emplee dichos timbres sólo como recurso artístico. No obstante, Villar aconseja a sus alumnos que “cuiden siempre de emitir los sonidos medios y graves de la voz de pecho en timbre

⁷⁴⁵ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 92.

⁷⁴⁶ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 93.

⁷⁴⁷ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 93.

⁷⁴⁸ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 93.

claro, a fin de darles mayor sonoridad y de emplear el timbre oscuro para redondear mejor los sonidos agudos”.⁷⁴⁹

Como ya se comentó antes, la *a* es la vocal recomendada por Ernesto Villar para la ejecución de los primeros ejercicios de canto, que una vez dominados se trabajarán con el resto de las vocales. El autor realiza un interesante estudio sobre cada una de las cinco vocales que se emplean en nuestro idioma (véase Tabla IV.40).

Tabla IV.40. Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto* (1900) pp. 95-96: características y modo de emisión de las vocales.

Vocal	Características sonoras	Modo de emisión
<i>a</i>	Sonido amplio y rotundo, y por su ductilidad y claridad, resulta el de más fácil emisión a todas las voces, como consecuencia de que a su formación concurren en menor proporción las diversas parte de la cavidad bucal.	Se emite siempre en timbre claro en el registro de pecho, procurando redondearla a medida que vayamos acercándonos al inmediato registro, desde cuyo punto de partida se debe emitir en timbre oscuro, cerrándola, proporcionalmente, a la elevación de los sonidos.
<i>e</i>	Posee un sonido menos amplio y rotundo que el de la <i>a</i> .	Su emisión en timbre claro sólo debe practicarse hasta el si central [...], pues hasta el do, es indispensable que se emita en timbre oscuro, para evitar su acerada sonoridad.
<i>i</i>	Es el sonido más delgado y agudo de las cinco vocales y, por tanto, el más difícil de redondear.	Su sonoridad puede modificarse mucho, sin desnaturalizarse, acanalando la lengua más de lo prescrito en las reglas de emisión, y elevando al mismo tiempo el velo palatino, pues así hace que resuene en la cavidad torácica y le da mayor volumen y amplitud, evitando su tendencia natural a buscar un apoyo nasal. Con este timbre, la <i>i</i> se puede emitir hasta el do o re centrales.
<i>o</i>	Es la vocal más sonora y redondeada después de la <i>a</i> , aunque se vuelve claro, acerado y desagradable hacia las notas agudas.	Su emisión se debe modificar siguiendo los mismos criterios que en la vocal <i>e</i> .
<i>u</i>	Es el sonido vocal más oscuro y difícil de emitir	Se debe emitir con la boca más abierta de lo normal, para que adquiera la claridad y rotundidad de la que carece.

⁷⁴⁹ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 94.

A la correcta emisión y articulación de las vocales se ha de unir la de las consonantes, además, como afirma Ernesto Villar “para que las palabras cantadas resulten inteligibles, es preciso pronunciarlas bien y con fuerza adecuada a las dimensiones del local donde se cante [...]. La pronunciación de las palabras debe ser [...] distinta, vigorosa y propiamente acentuada”.⁷⁵⁰ Mención especial merece, para el autor, la pronunciación de los diptongos y triptongos en el canto que suele resultar confusa, de tal forma que “su correcta emisión debe hacerse resbalando con suavidad el sonido por la primera vocal, para apoyarlo en la segunda en los diptongos; o en la primera y segunda vocal, para apoyarlo en la tercera en los triptongos”.⁷⁵¹ Villar concluye este apartado subrayando el empleo en el canto de dos recursos métricos: la sinalefa “para unir las dos vocales de las sílabas con que termina una palabra y empieza otra” y la elisión, “para suprimir repeticiones de una misma vocal en el fin y el principio de dicciones cuando concurre su enlace en una nota musical, cuya emisión debe hacerse como un solo sonido”.⁷⁵²

El último capítulo de *Nociones generales de música y canto* trata de la expresión y el gusto artístico, fundamentales para Ernesto Villar en la interpretación vocal, en la de forma general, el cantante “no debe separarse [...] de las indicaciones del autor”.⁷⁵³

18. Métodos extranjeros de canto traducidos al castellano y publicados en España en la segunda mitad del siglo XIX. Los tratados de Concone, Panofka, Lamperti, Donzelli, Colla, Giraltoni y Pellegrini

El auge de la lírica y de enseñanza del canto en España a mediados del siglo XIX influyó en la traducción al castellano de métodos vocales escritos por reconocidos maestros, como los italianos Giraltoni, Concone, Colla, Lamperti, Donzelli y Pellegrini, el polaco Panofka y la francesa Cinti-Damoreau.⁷⁵⁴ La finalidad de estas traducciones

⁷⁵⁰ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 97.

⁷⁵¹ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 98.

⁷⁵² Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 98.

⁷⁵³ Villar Miralles, *Nociones generales de música y canto*, p. 100.

⁷⁵⁴ J[osé] Concone, *Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de canto* (Madrid: Casimiro Martín editor, ca. 1859); H[einrich] Panofka, *Abecedario vocal. Método preparatorio para el canto*, ed. francesa y española (París: G. Brandus et S. Dufour, ca.1863); Laure Cinti-Damoreau, *Desarrollo progresivo de la voz. Nuevo método de canto para uso de las señoritas. Introducción a su método*

era facilitar el acceso de estudiantes, aficionados y profesores españoles de canto a las teorías, ejercicios y *vocalizzi* empleados por los profesores más célebres. Todos estos textos gozaban de gran popularidad en el resto de Europa y, en determinados casos, sus autores habían permanecido en nuestro país de forma temporal, como Giraldoni y Lamperti, estrechando vínculos con el Conservatorio madrileño y con las altas esferas de la sociedad. Lamperti, por ejemplo, dedicó la traducción de su tratado a la reina Isabel II, quien no dudó en aceptar tal cortesía. En concreto, *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* de Lamperti fue texto recomendado por los profesores de canto del Conservatorio del Liceo en Barcelona, junto con los métodos y vocalizaciones de Lablache, Concone y Bordogni.⁷⁵⁵ Mención aparte requiere *Studio anatomico fisiológico sobre el aparato vocal del hombre aplicado al arte de cantar, seguido de un Metodo pratico elementare di canto adattado a cualquier voz* (1884) de Innocenzo Pellegrini. Su curioso título, en el que se mezclan palabras italianas y españolas presenta una edición bilingüe que no se conoció en España. De hecho, el ejemplar con el que he trabajado lo consulté personalmente en la Biblioteca Musicale Governativa del Conservatorio "Santa Cecilia" de Roma. Al margen de puntuales conexiones con la enseñanza oficial, estas traducciones de métodos extranjeros fueron especialmente demandadas por estudiantes y aficionados al canto del ámbito privado.

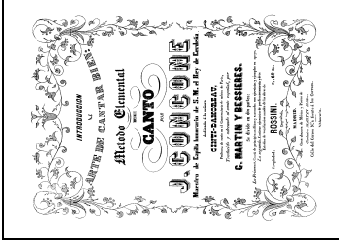
La Tabla IV.41 recoge, por orden cronológico, los contenidos esenciales de cada uno de los siete tratados referidos en este apartado, así como una reproducción de sus portadas.⁷⁵⁶

artístico (Paris: Heugel, 1864); Francisco Lamperti, *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (Madrid: Antonio Romero, 1865); Domenico Donzelli, *Ejercicios cotidianos de canto apoyados sobre la experiencia de muchos años*, 2 vols., ed. trilingüe español-francés-italiano (Madrid: C^{to} Martín / Paris: Schonenberger / Florence: Ricordi, ca. 1865); Vicente Colla, *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en tres partes aplicable al estudio de perfección* (Madrid: Almacén de música, pianos e instrumentos de todas clases de D. A. Romero, ca. 1866); Leon Giraldoni, *Guía teórica-práctica para el uso del cantante* (Madrid: Cárlos Bailly-Bailliere, 1870); e Innocenzo Pellegrini, *Studio anatomico fisiológico sobre el aparato vocal del hombre, aplicado al arte de cantar, seguido de un Metodo pratico elementare di canto adattado a cualquier voz*, ed. bilingüe it.- esp. (Milán: F. Lucca, 1884).

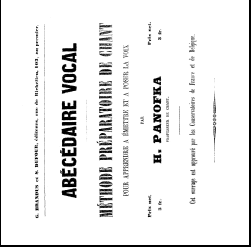
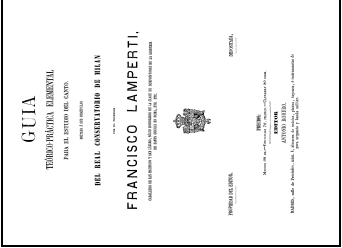
⁷⁵⁵ Véase Capítulo III, 2. "El canto en el Conservatorio del Liceo de Barcelona durante el siglo XIX".

⁷⁵⁶ El único ejemplar que he localizado de *Nuevo método de canto para uso de las señoritas* de Cinti-Damoreau se conserva en la Bibliothèque Nationale de France. No incluyo el tratado de Cinti-Damoreau en la Tabla IV.37 por no haber tenido acceso a él.

Tabla IV. 41. Descripción de siete tratados extranjeros de canto traducidos al español y publicados en España (1859-1884).

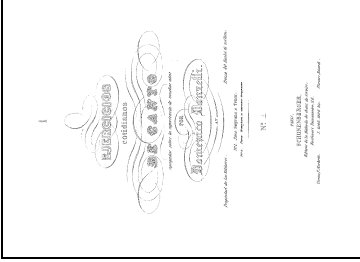
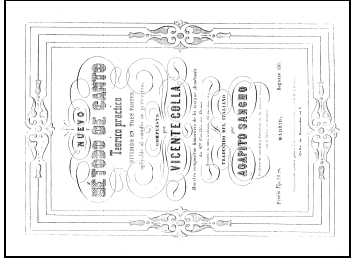
Autor, título y año de publicación. Tipo de tratado	Descripción de los principales aspectos técnicos que contiene.	Portada del tratado
<p>Paolo Giuseppe Concone (1801-1861)⁷⁵⁷</p> <p><i>Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de Canto</i> (ca. 1859)</p> <p>Tratado teórico-práctico.</p>	<p>Primera Parte: primeros estudios teórico-prácticos.</p> <p>Estudio de dos partes: 1) <i>mecánica</i> (emisión, afinación, ritmo, fraseo, vocalización correcta y buena pronunciación; y 2) <i>moral</i> (gusto y expresión verdadera y sentida en la interpretación).</p> <p>Parte mecánica se estructura en: estudios primeros (3 meses) y de perfeccionamiento (3 meses).</p> <p><u>Registros</u>: soprano, mezzosoprano, contralto y tenor (3, pecho, mixto y falsete), barítono (2, pecho y mixto) y bajo (1, pecho). Otro tipo de voz poco usual: contralto de hombre.</p> <p>Características sonoras de cada voz: soprano (agilidad y brillantez), mezzo (menos brillo en agudos, más intensidad en medios), contralto (timbre varonil en registro de pecho), tenor (timbre penetrante), barítono (timbre mordente, más volumen en el registro medio), y bajo (gran sonoridad y volumen).</p> <p>Respiración: natural. Importante economizar la espiración del aire.</p> <p>Ataque y emisión del sonido: rápido, claro, con determinación y energía. Emitir con intensidad y sonoridad homogénea, buena entonación y sonidos ligados en la misma colocación. Prefiere la vocal <i>a</i>, porque favorece la igualdad de los sonidos y la correcta apertura de la boca, también la <i>e</i> y la <i>o</i>.</p> <p>Emplear un espejo y evitar gestos, “la acción del aparato vocal tiene una relación directa con la cara” (p. 16).</p> <p>Estudiar con pocos ejercicios progresivos, “en cuya sencillez se hallen comprendidos los elementos de las diferentes dificultades” (p. 16). El estudio del solfeo debe preceder al del canto. Ejercicios de: intervalos, escalas diatónicas, diatónicas, arpeggios, <i>gruppetto</i>, trino, notas picadas y escalas cromáticas.</p> <p>Segunda Parte: estudios de perfeccionamiento.</p> <p>Ejercicios: filados, matices de fuerza y acentuación, ligados, <i>staccatto</i>, <i>portamento</i> (distinto al arrastre).</p> <p>Pronunciación: correcta. Emisión pura de las vocales y articulación exacta de las sílabas.</p> <p>Notas vocalizadas: “todas las notas que en una pieza de canto se hallen desprovistas de una sílaba, deberán vocalizarse, es decir, cantarse sobre la vocal que la precede. Es preciso que la voz conserve sobre todas las notas vocalizadas, la exacta resonancia de la vocal del punto de partida” (p. 47).</p> <p>Notas de adorno: apoyatura, <i>gruppetto</i>, mordente, trino, pequeños pasos acompañados (adornos en el canto sencillo y de movimiento largo) y calderón o <i>cadena</i>. Gusto y expresión.</p> <p>12 Estudios de vocalización sacados de las obras de Rossini.</p>	

⁷⁵⁷ Sobre Giuseppe Concone, véase Elizabeth Forbes, “Concone, Giuseppe”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008).

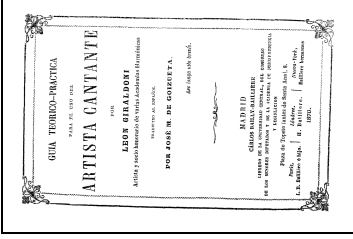
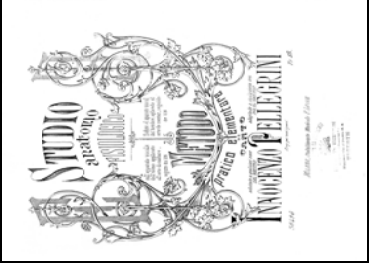
<p>Heinrich Panofka (1807-1887).⁷⁵⁸</p> <p><i>Abecedario vocal. Método preparatorio para el canto</i> (ca. 1863).</p> <p>Tratado teórico-práctico.</p>	<p style="text-align: center;">Parte Teórica</p> <p>Timbre: búsqueda de un sonido limpio, claro y sonoro.</p> <p><u>Emisión de la voz</u>: apertura natural de la boca y sin esfuerzo, con la lengua plana tocando ligeramente los dientes inferiores. Atacar los sonidos con la vocal <i>a</i> con un golpe de glotis.</p> <p><u>Respiración</u>: sin ruido, sin movimiento de pecho, sin fatigarse y tomar una mediana cantidad de aire.</p> <p><u>Voces infantiles</u>: soprano y contralto. Cesar el estudio del canto durante la muda de la voz.</p> <p><u>Regla</u>: “Las notas bajas o altas que existen en la voz pero que no pueden emitirse desde el principio con perfecta facilidad y sonoridad, no deben ser objeto de un ejercicio especial. Poco a poco se irán desarrollando por sí solas con el estudio de las de fácil emisión” (pp. 10-11).</p> <p><u> dominio técnico de la voz</u>: ejecutar escalas con igualdad, precisión y matices de <i>forte</i>, <i>moderato</i> y <i>piano</i>.</p> <p style="text-align: center;">Parte Práctica</p> <p>24 <u>Ejercicios de agilidad</u>: de tres notas, cinco notas, escalas, arpeggios, portamento o “arrastré” de la voz y sonidos filados.</p>	
<p>Francesco Lamperti (1813-1892).⁷⁵⁹</p> <p><i>Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto</i> (1865)</p> <p>Tratado teórico-práctico.</p>	<p style="text-align: center;">Parte Teórica</p> <p>Causas de la decadencia del canto: ausencia de agilidad en la música vocal, desaparición de los <i>soprani</i>, influencia negativa de los empresarios, influencia nefasta del canto moderno en los cantantes.</p> <p>Voces idóneas para el canto: las que poseen extensión, igualdad, flexibilidad y fuerza. Buen oído.</p> <p>Registros: 3 en la mujer (pecho, falsete o medio y cabeza) y 2 en el hombre (peco y falsete o voz mixta).</p> <p>Posición corporal: “del soldado”, erguido, pecho adelantado, hombros relajados y cabeza nivelada.</p> <p>Posición de la boca: relajada y sonriendo, que se vean los dientes superiores, pegando los labios contra los dientes.</p> <p>Posición de la lengua: extendida en toda su longitud, permitiendo el mayor hueco en la boca</p> <p><u>Respiración</u>: Puede ser 1) entera lenta y sin violencia, reteniendo el aire sin fatigarse; y 2) media, ligera o instantánea, introduciendo un pequeño aumento de aire en los pulmones (puede prolongar hasta 20 segundos el aliento). Estudio asiduo y constante, conduce al apoyo de la voz y a emitir notas largas tenidas que son las más expresivas.</p> <p>Timbres: abierto y cerrado. El abierto se practica con la vocal <i>a</i> y es indicado para el estudio diario</p> <p>Ejercicios destinados especialmente a las voces de soprano y <i>mezzo soprano</i>.</p>	

⁷⁵⁸ Sobre Heinrich Panofka, véase Albert Mell, “Panofka, Heinrich”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008).

⁷⁵⁹ Sobre Francesco Lamperti, véase Elizabeth Forbes, “Lamperti, Francesco”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008).

<p>Domenico Donzelli (1790-1873)⁷⁶⁰</p> <p><i>Ejercicios cotidianos de canto apoyados sobre la experiencia de muchos años</i>, 2 vols. (ca. 1865)</p> <p><u>Vol. n°1</u> Para soprano y tenor. <u>Vol. n°2</u> Para barítono y mezzosoprano.</p>	<p>Metodología para aprender a cantar propuesta por el autor. 1^{er} ejercicio: realizar escala de notas tenidas con <i>mezza di voce</i>. Ejercicios de intervalos de 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, 8^a y 10^a ascendentes y descendentes. Ejercicios de escalas con diferentes figuraciones rítmicas. Ejercicios para ejecutar trinos Ejercicios de escalas cromáticas Solfeos para trabajar los adornos del canto.</p>	
<p>Vicente Colla (finales del siglo XVIII-XIX)</p> <p><i>Nuevo Método de Canto teórico-práctico dividido en tres partes aplicable al estudio de perfección</i> (1866).</p> <p>Tratado teórico-práctico.</p>	<p>Primera Parte: Del canto del portamento o de expresión Breve descripción anatómica del aparato fonador. Registros: Voz de mujer: 3, tenor: 2 y voz de bajo: 1. Tipos vocales: soprano, contralto, te Posición del cuerpo: en pie a la derecha del maestro. Posición de la boca: labio inferior paralelo al superior, leve sonrisa. Defectos de emisión: nasal y gutural. Ejercicios de: <i>portamento</i> de la voz y sus excepciones, unión de los registros, intervalos, escalas diatónicas, escalas cromáticas, adornos (apoyatura, mordente, <i>grupetto</i>), doble emisión de voz (recurso empleado en las cadencias). Respiración: alta, no diafragmática. Segunda Parte: Del canto de agilidad o de bravura 78 ejercicios de volatas, trinos y gorgeos. Tercera Parte: Del canto declamado y característico o grave y slanciato Empleado por los barítonos, bajos cantantes y bufos. <i>Slancio della voce</i>: “empuje de la voz”. 20 ejercicios. 10 cadencias. El Recitado: serio o heroico y portante o bufo.</p>	

⁷⁶⁰ Sobre Domenico Donzelli, véase Elizabeth Forbes, “Donzelli, Domenico”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008).

<p>Leone Giraldoni (1824-1897)⁷⁶¹</p> <p><i>Guía teórico-práctica para el uso del artista cantante</i> (1870)</p> <p>Tratado teórico.</p>	<p>Respiración Emisión vocal y punto de apoyo. Registros de la voz y su unión. Defectos. Primeros ejercicios indispensables. Vocalizaciones y consejos sobre la emisión de las vocales. La articulación y pronunciación. Timbres, acentos y efectos dramáticos de la voz. Estudio de los estilos de canto. Estudio de la acción escénica y mimica. Caracterización del rostro en el teatro y vestuario. Erudición en el cantante. Consejos sobre higiene vocal. Consideraciones generales sobre el arte Melodramático.</p>	
<p>Innocenzo Pellegrini (181?-188?).</p> <p><i>Studio anatomico fisiológico sobre el aparato vocal del hombre, aplicado al arte de cantar, seguido de un Metodo pratico elementare di canto adattato a cualquier voz</i> ed. bilingüe it.- esp. (1884)</p> <p>Tratado teórico-práctico</p>	<p>Parte Primera El órgano vocal y la formación de los sonidos. Intensidad y timbre de la voz de pecho. Influencia de las vocales sobre el timbre de la voz. La emisión de voz y media voz. Modo y precauciones de tomarse en los ejercicios vocales. Clasificación de las voces La voz de falsete La respiración. El canto de agilidad. El canto dramático. Parte Segunda El arte práctico del canto Método de vocalización Solfeos elementares adaptados a cualquier voz. Siete solfeos para medio soprano o tenor con acompañamiento de piano.</p>	

⁷⁶¹ Sobre Leone Giraldoni, véase Elizabeth Forbes, “Giraldoni, Leone”, *Grove Music Online* (consulta realizada el 15-04-2008).

En algunos casos, como en los métodos de Colla y Lamperti, los traductores Agapito Sánchez (ca.1819-ca.1901) y Rosario Zapater (¿-1886), respectivamente, incluían al principio de la obra un Prólogo sus impresiones sobre dichas obras. Otras veces iban más allá y también aportaban sus propios conocimientos sobre canto. De esta forma, en la portada del método de Concone se podía leer “traducido y adecuado al canto español, por C. Martín y Bessieres”, quien, en el capítulo dedicado a la pronunciación y articulación, afirmaba haber “suprimido todo lo que era aplicable a la pronunciación y articulación del idioma francés, adaptando las reglas del autor, sobre esa materia al Canto Español, de modo que este Método en lugar de ser aplicable al canto Francés e Italiano, lo es al Canto Español e Italiano”.⁷⁶²

No todos estos siete tratados fueron utilizados por igual, unos gozaban de más popularidad que otros dependiendo de la fama y artística docente de su autor. Por ejemplo, uno de los maestros más célebres fue Francesco Lamperti, a quien, Donizetti consideraba “uno de los que mejor conocen en Milán el bello canto y sus secretos; y si yo tuviera hijos o discípulos que me interesaran, a él se los confiaría. [...] El inmortal Roíz le distingue también, aconsejando su enseñanza a los que se dedican al canto”.⁷⁶³

A pesar de que estos métodos vocales eran bastante recomendados y empleados por los maestros europeos, en España Antonio Cordero cuestionaba, en la Introducción de su *Tratado abreviado o Método de canto* (1872) la utilidad real de estas obras en la enseñanza práctica:

Son varios los tratados elementales destinados a la enseñanza del Canto que, ya traducidos ya originales, se han publicado en España; pero a mis manos no ha llegado ninguno, que reúna las circunstancias de favorecer la pronta y buena enseñanza de los aficionados al par que la de los jóvenes que, aspiran, a ejercer en breve la carrera, por carecer de medios de fortuna.⁷⁶⁴

⁷⁶² Concone, *Introducción al arte de cantar bien*, p. 45.

⁷⁶³ Lamperti, *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto*, Prólogo de la traductora p. [iv].

⁷⁶⁴ Cordero, *Tratado abreviado o Método completo de canto*, p. 2.

19. Escritos en la prensa española del siglo XIX sobre el canto y su enseñanza

Los tratados de canto no eran el único medio escrito para dar a conocer los principios técnicos y estilísticos del canto. La prensa artística española también recogió el entusiasmo de la sociedad por el género lírico, a través de reseñas, artículos, crónicas y críticas musicales de las óperas y zarzuelas representadas en los teatros nacionales y extranjeros.

Aunque el tema de la crítica musical en el siglo XIX sería objeto de otra investigación, quiero simplemente señalar cuáles eran los aspectos más valorados por los especialistas en la voz de los cantantes líricos: 1) timbre [“voz bien timbrada”]; 2) extensión [“buena extensión”]; 3) volumen [“gran volumen”]; 4) emisión [“buena, discreta”]; 5) agilidad con la que maneja la voz [flexibilidad, ductilidad]; 6) dulzura de la voz; 7) seguridad en la afinación; 8) pronunciación [entender el texto]; 9) fraseo; 10) pasión y sentimiento; y 11) recursos interpretativos en escena.; véase el siguiente ejemplo de crítica vocal sobre la cantante y maestra Bibiana Pérez (s. XIX-XX) tras la representación en 1886 en el Teatro Real de la ópera *Guillermo Tell* de Rossini.

Otra artista compatriota nuestra, la Srta. D^a Bibiana Pérez, ha compartido con Tamagno [tenor] los lauros alcanzados en el *Guillermo*. Iniciada en el arte del canto en la Escuela Nacional de Música [con Lázaro M^a Puig], ha perfeccionado su educación artística al lado de [Napoleone] Verger, el aplaudido barítono que por varios años fue del teatro de que voy hablando [Teatro Real]. De voz bien timbrada y de buena extensión, aunque no de gran volumen, y discretamente emitida, conoce los recursos del arte a que se ha consagrado, pronuncia bien y frasea mejor, sabiendo de las reglas técnicas de que, sin duda, ha hecho buen acopio, tiene dos buenos consejeros para conmovier al público: pasión y sentimiento. Así lo ha mostrado especialmente en el aria del segundo acto, y en el dúo que a luego sigue con Arnoldo.⁷⁶⁵

La prensa especializada también fue un medio de difusión para maestros de canto como José Valero, Hilarión Eslava y Antonio Cordero.⁷⁶⁶ También otros entendidos en la

⁷⁶⁵ *La Ilustración Española y Americana*, XXX/38 (15-10-1886), pp. 218-219.

⁷⁶⁶ Véase, Capítulo III, 1.4.3. “Hilarión Eslava (1807-1878): aspectos vocales en su *Método completo de solfeo* (1845) y en la prensa”; Capítulo IV, 3.1. “‘Sobre el canto’ de José Valero: cuatro artículos publicados en *El Fénix* (1844)”; y Capítulo IV, 6.3. “Escritos de Antonio Cordero sobre el canto de en la prensa especializada”.

materia, en ocasiones bajo seudónimos, escribieron o tradujeron de otras revistas extranjeras reseñas periodísticas acerca de la enseñanza vocal. La Tabla IV.42 describe cinco artículos sobre canto publicados en diferentes revistas musicales entre 1843 y 1879.⁷⁶⁷

Tabla IV.42. Cinco artículos relacionados con la enseñanza del canto publicados en la prensa española (1843-1879).

Título y autor del artículo y revista y año de publicación.	Descripción de contenidos
“El canto” [sin autor] (<i>El Anfión Matritense</i> , 1843).	3 artículos. La voz como don natural. Historia del canto desde la Antigüedad hasta nuestros días. Destaca en especial la escuela napolitana (Leo, Porpora y Scarlatti, entre otros maestros).
“Ejercicios [sic] y vocalizaciones de M. ^{lle} Marrieta Brambilla” de M. Jiménez (<i>El Orfeo Andaluz</i> , 1848).	Traducción de un artículo de la revista <i>La Francia musical</i> por una colaboradora [denominada María] en el que se relata, como en una reunión de artistas y aficionados al canto se mencionan especialmente los ejercicios y vocalizaciones de la soprano Marietta Brambilla (1807-1875), quien “guía a los discípulos por sus ejercicios en el estudio del portamento y de las escalas diatónicas, y los conduce hasta el trino cuyo uso aconseja ella no como necesidad, sino como un simple adorno”.
“Del canto” [de Tolosa] (<i>El Orfeón Español</i> , 1863).	2 artículos. Traducción de <i>Memorias de un virtuoso</i> de la revista <i>Il Trovatore</i> de Milán. Contiene 28 “preceptos dirigidos a los que intentan acercarse a la carrera lírico-dramática”. Narra como en su testamento, un cantante célebre lega a su sobrino favorito “una porción de reflexiones o consejos por si acaso algún día el joven aludido, a imitación de su tío, quisiera tentar la suerte del teatro, pretendiendo llegar a ser un cantante o <i>virtuoso</i> , como en aquellos tiempos los llamaban” [p.1]. ⁷⁶⁸
“El canto” [de Javier] (<i>El Artista</i> , 1866).	3 artículos. Reflexiones sobre la situación del canto y la ópera en su época. 1. Canto: la mayor expresión del alma en todos los tiempos. 2. Primacía de la escuela italiana de canto y de sus compositores. 3. Escasa calidad del alumnado de canto del Conservatorio de Madrid. Crítica a la formación vocal de los maestros: “tened buenos maestros y tendréis buenos discípulos”.

⁷⁶⁷ Los cinco artículos son: [Sin autor], “El canto”, *El Anfión Matritense*, XII/9 (7 de marzo de 1843), pp. 65-66, XII/10, pp. 76-77 y XII/11; M. Jiménez, “Ejercicios [sic] y vocalizaciones de M.^{lle} Marrieta Brambilla”, *El Orfeo Andaluz*, 2ª época/21 (marzo de 1848), [sin pág.]; [Tolosa], “Del canto”, *El Orfeón Español*, II/5 (25 de octubre de 1863), pp. 1-2 y II/6 (1 de noviembre de 1863), pp. 1-2; [Javier], “El canto”, *El Artista*, I/6 (15 de julio de 1866), pp. 1-3, I/7 (22 de julio de 1866), pp. 1-4 y I/8 (30 de julio de 1866), pp. 1-2; y Giovanni Frojo, “Voz y canto”, *Crónica de la música*, II/43 (17 de julio de 1879), p. 2 y II/44 (24 de julio de 1879), pp. 2-3.

⁷⁶⁸ Véase texto completo de [Tolosa], “Del canto” en Apéndice 7, Documento 5.

<p>“Voz y canto” de Giovanni Frojo (<i>Crónica de la Música</i>, 1879).⁷⁶⁹</p>	<p>2 artículos sobre técnica vocal. Explicación fisiológica de la voz y el aparato fonador. Tipos vocales: soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo. Su extensión. Registros: de pecho o 1º, voz media o 2º y de cabeza, 3º o falsete. Canto: natural y artificial, según se estudie o no canto. Cualidades del arte del canto: buena calidad de voz, saber manejar la emisión, respiración, los ligados, cambios de registro, pronunciar bien y articular con perfección. Expresividad según el tipo de canto. Crítica a los profesores que desconocen los órganos respiratorio y vocal, pudiendo provocar daños irreparables. El alumno debe guiarse por un buen maestro.</p>
---	---

Esta es simplemente una muestra de los escritos publicados en la prensa española durante el siglo XIX. Giovanni Frojo concluía su artículo con estas palabras: “el arte del canto es muy difícil; y ¡cuántos profesores, como dice Caselli, debían ser llevados ante los tribunales!”.⁷⁷⁰

20. Noticias sobre tratados españoles de canto inéditos en el siglo XIX

Aunque durante el siglo XIX proliferó la publicación de tratados de canto, algunos quedaron inéditos, a pesar de que sus autores pusieran el máximo interés en su edición. Gracias a noticias muy concretas, se conoce la existencia de tres métodos de canto que nunca llegaron a ver la luz, como *Vocalizzi* de Eduardo Holtzer de Rivera, un tratado de canto manuscrito de Antonio Colomé y *Método para la impostación de la voz* del cantante Manuel Carbonell Villar. Probablemente, otros métodos vocales se quedaron sólo en proyectos como sucedió con *Tratado sobre el canto en general* de Donato Arcocha, quien, según Gras y Elías, poseía “grandes conocimientos musicales,

⁷⁶⁹ Según la *enciclopedia Universal Ilustrada*, tomo 24, p.1358, Giovanni [Juan] Frojo (1847-?) fue un musicógrafo italiano del destacan sus obras *Scuola del meccanismo*, *Ragionamenti musicali* (Catanzaro, 1872); *Saggio storico-critico sulla musica indiana, egiziana, greca e principalmente italiana* (Catanzaro, 1873); *Muzio Clementi, su avita e sue opere* (1878); *Girolamo Frescobaldi*, obra premiada por el Instituto Musical de Florencia; y *Dizionario critico-biografico dei pinnotevoli pianista-compositori italiani antichi, moderni e contemporanei*, y *Origini e sviluppo dell’arpa* (1887).

⁷⁷⁰ Giovanni Frojo, “Voz y canto”, *Crónica de la música*, II/44 (24 de julio de 1879), p. 3.

seis idiomas, y está dando la última mano a una obra que llevará por título *Tratado sobre el Canto en general*, que con justicia ha de llamar la atención”.⁷⁷¹

Dado el carácter inédito de estos tratados de canto, no ha sido posible su localización física en instituciones públicas e incluso su conservación privada es cuestionable. De igual forma, los datos biográficos sobre sus autores son también escasos y puntuales, como sucede con **Eduardo Holtzer de Rivera** del que sólo se sabe que fue compositor de música de salón, tal y como ponen de manifiesto varias obras que aparecen en el catálogo de la Biblioteca Nacional.⁷⁷² Al parecer, este músico también debió desarrollar una labor docente, pues en un informe dictado el 13 de noviembre de 1889 por Simeón Ávalos, Secretario General de la Sección de Música de la Real Academia de las Bellas Artes de Madrid, consta que en 1889 Holtzer presentó una obra titulada *Vocalizzi*, al examen de dicha institución. Se trataba de doce estudios para soprano y mezzo-soprano que no gozaron del beneplácito de la Real Academia para su publicación, argumentando que “en el desarrollo de la composición musical ha estado el autor de la citada obra menos afortunado que en la intención y entusiasmo artístico con que sin duda concibió la idea de darla vida”.⁷⁷³ En este dictamen, dirigido al Director General de Instrucción Pública, se afirmaba que *Vocalizzi* de Holtzer no respondía a los objetivos pedagógicos de una obra de tales características, pues “destinados los estudios del Sr. Holtzer a servir de guía y maestro en la parte mecánica del órgano vocal, no ha logrado en ellos la progresión necesaria al objeto, excediendo además el grado de dificultades inherentes a dicho órgano”, motivo por el que la Sección de Música de la Real Academia consideró “inútiles las consideraciones que acerca del fraseo y armonía con que está presentada la producción artística pudiera exponer, puesto que con ellas en nada mejora el concepto que merece a la Academia la obra de que se trata”.⁷⁷⁴

En 1900, Francisco Gras y Elías recogía en su obra *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*, algunos datos biográficos sobre el barítono vasco **Donato Arcocha**

⁷⁷¹ Gras y Elías, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*. Tomo I, p. 32.

⁷⁷² Sobre Eduardo Holtzer de Rivera no hay entrada en *DMEH*.

⁷⁷³ *Boletín de la Real Academia de las Bellas Artes de Madrid*, IX/90 (Diciembre de 1889), p. 293.

⁷⁷⁴ *Boletín de la Real Academia de las Bellas Artes de Madrid*, IX/90 (Diciembre de 1889), p. 293.

(1852-?), conocido en el mundo artístico como “A. Donati”.⁷⁷⁵ Este cantante tuvo que abandonar su exitosa carrera teatral a causa de un accidente ferroviario que afectó gravemente a su voz, dedicándose a partir de ese momento a la enseñanza del canto en Italia, Francia, América y, a partir de 1875 en España, siendo considerado “un esclarecido maestro con verdadero entusiasmo”.⁷⁷⁶ Entre sus alumnos destacó el tenor zaragozano Julián Biel (1870-?), a quien, en poco tiempo, educó cuidadosamente su voz y le encauzó profesionalmente, “dándole a conocer ante el escogido e inteligente público del Buen Retiro, y en el Palacio Real en presencia de la Corte”.⁷⁷⁷ Según Gras y Elías, Donati estaba ultimando una obra titulada *Tratado sobre el canto en general*, que en su opinión llamaría mucho la atención. Finalmente parece ser que esta obra nunca llegó a ver la luz, aunque dado el prestigio internacional alcanzado por Donati como maestro de canto y su previa formación en Milán con el maestro Lamperti, la calidad de dicho tratado estaría fuera de toda duda.

El barítono y pedagogo **Manuel Carbonell y Villar** (1856 – ca.1930)⁷⁷⁸ fue autor de dos tratados inéditos relacionados con el arte lírico y teatral, el primero titulado *Dirección de escena* y un *Método para la impostación de la voz*.⁷⁷⁹ Según Pedrell, el alicantino Manuel Carbonell estudió en el Conservatorio de Madrid con el maestro José Inzenga, obteniendo el 1880 el primer premio en el concurso que todos los años se celebraba entre los alumnos del centro.⁷⁸⁰ Más tarde, marchó a Padua, donde asistió a las clases del célebre maestro español de canto Antonio Selva, recibiendo por tanto una formación vocal de influencia italiana.⁷⁸¹ Carbonell, que estaba especializado en el repertorio de ópera y zarzuela, actuó en varios teatros europeos, destacando por su interpretación del rol de Escamillo de la ópera *Carmen*, razón por la que adquirió el

⁷⁷⁵ Sobre Donato Arcocha, véase Francisco Gras y Elías, “Arcocha, Donato”, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*, tomo I, pp. 31-32.

⁷⁷⁶ Gras y Elías, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*. Tomo I, p. 32.

⁷⁷⁷ Gras y Elías, *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*. Tomo I, p. 113.

⁷⁷⁸ Sobre Manuel Carbonell Villar véase José M^a Vives, “Carbonell Villar, Manuel”, *DMEH*, vol. 3, pp. 168-169.

⁷⁷⁹ No he podido localizar estos textos, a pesar de que a ellos se refiere expresamente Torrellas y Pahissa, en *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p.266.

⁷⁸⁰ Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico*, Tomo I, p. 287.

⁷⁸¹ Torrellas y Pahissa, en *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p.266.

sobrenombre de “el Rey de los Escamillos”.⁷⁸² Tras retirarse de la escena, ejerció la enseñanza del canto en San Petersburgo, en la Academia Moderna de Barcelona, y en Tucumán (Argentina), fundando más tarde en Buenos Aires junto al maestro Juan Goula la Academia Goula-Carbonell.

Otro método de canto que no se llegó a publicar fue el del maestro catalán de canto **Antonio Colomé** (Masnou [Barcelona], 9 de agosto de 1870 – ?).⁷⁸³ Formado vocalmente con Gonzalo Tintorer, Sonatti, José Vallcorba y Juan Goula (1843 – 1917), Colomé “actuó como cantante en algunos conciertos sinfónicos en Barcelona”, dedicándose más tarde y de forma exclusiva a la enseñanza del canto “en cuya actividad se ha distinguido notablemente, contando entre sus principales discípulos a las cantatrices Mercedes Plantada, Francisca Mercé y Marís Torn, y a los cantantes Sirvent, Sanmarco, Amiel, Brunet, Jordá y otros”.⁷⁸⁴ Según Torrellas y Pahissa, Colomé tenía “en manuscrito, un tratado de canto, original, y la traducción de algunos tratados de canto de profesores extranjeros”, sobre los que no se tiene más noticias.⁷⁸⁵

Para finalizar este apartado, he considerado interesante mencionar un método de canto de 1917 que no se llegó a publicar. Aunque evidentemente, no se trata de una obra del siglo XIX, dos motivos me han llevado a tomar dicha decisión. En primer lugar porque se trata del segundo método vocal escrito por una mujer, doña **Emilia Ortiz de Urbina de Ruiz de Apodaca**; el primero, que sí se publicó, era un breve tratado titulado *Nociones elementales de la teoría del canto* (1892) de Matilde Esteban y Vicente. En segundo lugar, que la Real Academia de Bellas Artes de Madrid dictaminó que no se publicara, tras alegar su falta de utilidad para la enseñanza, no sin antes reconocer que era un “estimable trabajo”.⁷⁸⁶ Sobre Emilia Ortiz de Urbina no he podido localizar ninguna referencia biográfica, por lo que se plantea la duda de si tenía una sólida formación vocal que le permitiera ser cantante o docente. En realidad, sólo se tienen noticias de ella gracias al documento publicado en el Boletín de la Real

⁷⁸² Torrellas y Pahissa, en *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p.266.

⁷⁸³ Sobre Antonio Colomé, véanse Torrellas y Pahissa, “Colomé, Antonio”, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p. 313 y Emilio Casares Rodicio, “Colomé, Antonio”, *DMEH*, vol. 3, p. 830.

⁷⁸⁴ Torrellas y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p. 313.

⁷⁸⁵ Torrellas y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p. 313.

⁷⁸⁶ *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XI/41 (31-3-1917), p. 33-34.

Academia de Bellas Artes de Madrid en el que se da a conocer que a principios de 1917, doña Emilia presentó una instancia solicitando un informe relativo a su obra *Método completo de canto*.

La respuesta de la Real Academia se dictó el 6 de marzo de dicho año y en él se describía el método de canto de Emilia Ortiz como una “obra extensa y voluminosa, [que] revela un considerable y serio esfuerzo que aspira a profundizar y determinar con minuciosa prodigalidad todos los pormenores relativos a la educación artística de la voz”.⁷⁸⁷ Según el informe de la Real Academia, *Método completo de canto*, cuyo título coincidía con el que publicó el maestro Antonio Cordero en 1858, se estructuraba en cuatro partes, con los siguientes contenidos:

1ª Parte: Estudio analítico de los órganos de fonación, considerados desde un punto de vista exclusivamente científico, por lo que sólo pueden ser juzgados por la Academia de Medicina.

2ª Parte: Historia de la música, desde la Antigüedad hasta la época de la autora.

3ª y 4ª Parte: Recopilación y comentario de las teorías que formularon los principales maestros de canto de la historia.

Una de las razones que aportaba la Real Academia para la no publicación del método de Emilia Ortiz se basaba en que sólo la tercera y cuarta parte trataban en realidad del canto y además incurriendo en errores tales como “suponer la voz de tenor cantando una octava más aguda de la que le corresponde en el diapasón general, o bien en la incomprensión, reconocida por su modestia, de la teoría de las vibraciones y de las forma en que éstas se producen”.⁷⁸⁸ A pesar de ciertas impresiones, se reconocía que *Método completo de canto* contribuía al estudio del canto en su parte estética o filosófica, dejando a un lado su faceta técnica. A este se añadía otro aspecto positivo, pues la obra de Emilia Ortiz constituía “una especie de enciclopedia, donde se compilan, con estilo fluido y ameno, abundantes lecturas de innumerables obras especialistas y otras de divulgación científica y artística, unidas todas en un interesante cuerpo de doctrina”.⁷⁸⁹

⁷⁸⁷ *Boletín de la Real Academia*, p. 33.

⁷⁸⁸ *Boletín de la Real Academia*, p. 34.

⁷⁸⁹ *Boletín de la Real Academia*, p. 34.

Lamentablemente, la Real Academia dictaminó que *Método completo de canto* no reunía los requisitos necesarios para ser considerada una obra de utilidad en la enseñanza vocal. Con esta resolución, se devolvió la instancia y el libro a su autora, cerrándole la puerta a su posible publicación. Esta desafortunada decisión, ha supuesto que en la actualidad no se conserve un documento que, a mi juicio, poseía ya un valor añadido, pues se escribió en una época en la que en España las mujeres intelectuales no contaban con demasiadas facilidades. Siempre permanecerá la duda sobre si el método de Emilia Ortiz aportaba o no una visión innovadora de la enseñanza del canto.

Resumen

En este Capítulo he estudiado los veinte tratados españoles de canto vinculados a la enseñanza privada entre 1830 y 1900; al igual que en el Capítulo III he añadido un método publicado en 1905 (reedición y ampliación de uno de 1894) por su importancia para esta investigación. También he incluido en mi discusión nueve artículos relacionados con el canto y su enseñanza que se publicaron en la prensa española especializada en dicho período y en los que se hacían interesantes aportaciones técnicas o históricas (véase Tabla IV.43).

Tabla IV.43. Tratados de canto publicados en España (1830-1905) vinculados a la enseñanza privada y artículos sobre el canto publicados en la prensa española especializada.

Tratados españoles de canto (1830-1905) vinculados a la enseñanza privada.	Artículos sobre canto publicados en la prensa española.
<i>Escuela elemental del noble arte de la música y canto</i> (1834) de Manuel Camps y Castellví.	“El canto” [sin autor] (<i>El Anfión Matritense</i> , 1843).
“Vocalizaciones y canto” de Antonio Mercé, en ed. española del <i>Méthode de solfège</i> (ca. 1850) de Fétis, Gomis y Garaudé.	“Sobre el canto” de José Valero (<i>El Fénix</i> , 1844).
<i>Gramática musical o Método de canto teórico y práctico</i> (1852) de Manuel Climent.	“Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia” de Antonio Cordero. (<i>El Orfeo andaluz</i> , 1843).
<i>Nuevo método de canto teórico-práctico</i> (1856) de Juan de Castro.	“Ejercicios [sic] y vocalizaciones de M. ^{lle} Marrieta Brambilla” de M. Jiménez (<i>El Orfeo Andaluz</i> , 1848).
<i>Higiene del cantante</i> (1856) de Juan de Castro (trad. de <i>Higiene du chanteur</i> (1846) de Louis A. Segond.	

<p><i>Escuela completa de canto en todos sus géneros</i> (1858) de Antonio Cordero.</p> <p><i>Resumen musical en diez lecciones para poder cantar</i> (1860) de Matías Aliaga.</p> <p><i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> (ca. 1860-70).</p> <p><i>Método seguro para aprender bien la música y el canto</i> (1870) de Benito Andreu.</p> <p><i>Tratado abreviado o Método elemental de canto</i> (1872) de Antonio Cordero.</p> <p><i>La voz</i> (ca. 1872) de Emilio Yela de la Torre.</p> <p><i>Preceptos para el estudio del canto</i> (1885) de Rafael Taboada y Mantilla.</p> <p><i>Nociones elementales de la teoría del canto</i> (1892) de Matilde Esteban y Vicente.</p> <p><i>12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces</i> (ca. 1893) de Rafael Taboada y Mantilla.</p> <p><i>Método de canto</i> (1894) de Ramón Torras.</p> <p><i>Compendio y prontuario de la gramática española de canto</i> (1898) de Ramón Torras.</p> <p><i>Método de canto teórico y práctico</i> (1899) de Francisco Turell.</p> <p><i>Cuatro palabras sobre el método de canto</i> (fin. XIX) de R. García.</p> <p><i>Nociones generales de música y canto</i> (1900) de Ernesto Villar Miralles.</p> <p><i>Escuela española de canto</i> (1905, reedición y ampliación de <i>Método de canto</i>, 1894) de Ramón Torras.</p>	<p>“El canto. Observaciones sobre su enseñanza” de Antonio Cordero. (<i>La España artística</i>, 1858).</p> <p>“Música. De las vocalizaciones en la enseñanza del canto” de Antonio Cordero. (<i>Las Bellas Artes</i>, 1858).</p> <p>“Del canto” [de Tolosa] (<i>El Orfeón Español</i>, 1863).</p> <p>“El canto” [de Javier] (<i>El Artista</i>, 1866).</p> <p>“Voz y canto” de Giovanni Frojo (<i>Crónica de la Música</i>, 1879).</p>
---	---

Otras obras relacionadas con la enseñanza del canto objeto de esta investigación son: *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la música* (1852) de Matías Aliaga, *Método completo de solfeo* de José Valero (1857) y *Método de canto* (finales del siglo XIX) de Andrade. Esta última obra resulta especialmente curiosa, pues

en realidad se trata de una recopilación y traducción al español de cuatro breves tratados extranjeros de canto, realizada, al parecer, por el profesor francés Jean-Auguste Andrade.

La enseñanza oficial del canto en el Conservatorio de Madrid representaba una pequeña parte de la actividad docente en España relacionada con la lírica. Las dificultades para acceder a una plaza como profesor en el Conservatorio o, simplemente, la falta de conformidad con ese tipo de enseñanza sujeta a un programa y a unas normas (que en ocasiones entorpecían el proceso de educación de la voz), motivó que, durante todo el siglo XIX, la mayoría de los profesores de canto se establecieran por su cuenta dando clases particulares. Algunos como Antonio Cordero, Matilde Esteban y Emilio Yela, abrieron sus propias academias de canto, solos o en colaboración con otros distinguidos maestros, compitiendo con la enseñanza oficial. Un acercamiento a las actividades desarrolladas en dichas academias ha permitido conocer su estructura y funcionamiento, cuyo éxito dependía en gran parte del prestigio del maestro que la dirigía. Solía suceder que aquellos que querían aprender a cantar iniciaban sus estudios en el Conservatorio pero, dada la discutible calidad de esa enseñanza reglada, pronto la abandonaban y pasaban a formarse de forma privada con determinados maestros de referencia.

El número de tratados de canto escritos por profesores que ejercieron su actividad docente en el ámbito privado entre 1830 y 1905 es prácticamente el doble que el de métodos publicados por profesores vinculados al Conservatorio de Madrid y al Liceo de Barcelona: veinte tratados de maestros privados frente a doce que pertenecen al entorno de la enseñanza oficial. Al examinar los tratados escritos por maestros que desarrollaron su actividad en el ámbito privado, llama la atención que la mayoría recomendaban una formación integral del cantante en aspectos no sólo de técnica vocal, sino también de cultura general y especialmente interpretativos. Junto al estudio técnico, aparece al mismo nivel el estudio expresivo o, en palabras de Antonio Cordero, la “interpretación moral” de la obra. Otro rasgo destacado en estas obras es que suelen explicar de forma más o menos amplia temas de anatomía y fisiología de la voz, que se consideraba fundamental en la educación del cantante. Por esta razón, métodos como los de Castro, Cordero, Yela de la Torre o Torras eran mucho más completos desde el punto de vista temático y práctico que cualquiera de los métodos vinculados a la enseñanza oficial. La variedad de aspectos desarrollados en dichas obras ponen de manifiesto la amplia cultura general y musical de sus autores.

Uno de los tratados más relevante e innovador en la historia del canto en España es sin duda *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro; por primera vez un autor español tenía la valentía de dar a conocer y defender una reciente teoría desarrollada por fisiólogos franceses: la intervención del diafragma en el proceso respiratorio empleado en el canto. Este nuevo mecanismo respiratorio que aparentemente incrementaba la capacidad pulmonar del cantante no fue bien recibido por los maestros del Conservatorio de Madrid y su entorno, lo que ponía de manifiesto que la enseñanza oficial en España permanecía anclada en los principios de la antigua escuela de canto.

En la segunda mitad del siglo XIX, el canto lírico en España estaba muy influenciado por la ópera italiana y su técnica de emisión, por lo que resulta significativo que se publicasen dos tratados que reivindicaban recuperar la esencia de la tradición española de canto. El primero es *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (1858) de Antonio Cordero, que menciona que el género español y, en concreto, la zarzuela se debe interpretar de una forma característica, dedicando un apartado al “cantante de zarzuela o artista lírico dramático español”. Uno de los rasgos que caracterizaban a la zarzuela era la alternancia de partes habladas y cantadas, con la dificultad técnica que esto entrañaba para el artista. Este era el motivo por el que Cordero consideraba que el intérprete especializado en este género debía ser a la vez cantante lírico y actor dramático. El segundo tratado es *Método de canto* (1894, reeditado y ampliado bajo el título *Escuela española de canto*, 1905) de Ramón Torras, que afirmaba la existencia en nuestro país de una forma de cantar característica basada en la emisión de sonidos laríngeos frente a los sonidos cubiertos, “cupos” u oscuros de la técnica francesa, y los abiertos y claros de la italiana. Torras a través de sus tratados defendió y trató de recuperar lo que yo denomino “antigua escuela española de canto”, caracterizada por una emisión natural, de ataque directo, relajada, expresiva y clara en la dicción del texto.

Pese a que el análisis de todos los tratados estudiados en este capítulo es imprescindible para reconstruir el desarrollo y evolución de la técnica vocal en España, las obras didácticas de Antonio Cordero ocupan un lugar relevante en la historia de la enseñanza española del canto. Tanto en *Escuela completa de canto* (1858) como en *Tratado abreviado o Método elemental de canto* (1872), Cordero expone con precisión

todo lo que un maestro debe saber antes de dar clases. Son muchos los aspectos novedosos que trata, como por ejemplo el dar solución a problemas de emisión viciada de la voz (nasalidad y guturalidad), proponiendo una metodología concreta de trabajo y recomendando la práctica de ejercicios adecuados. El propio Cordero reconocía que no era usual encontrar este tipo de ejercicios, ya que los tratados de técnica vocal parecían estar pensados para alumnos con voces naturalmente perfectas y no para voces con problemas de emisión o sin impostación, como solía ser lo más frecuente.

Para poder apreciar mejor la evolución de los tratados de canto vinculados a la enseñanza privada y publicados entre 1830 y 1905, la Tabla IV.44 presenta los rasgos principales de cinco obras representativas de este período: *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (1834) de Manuel Camps, *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro, *Escuela completa de canto* (1858) de Antonio Cordero, *La voz* (1872) de Emilio Yela y *Escuela española de canto* (1905) de Ramón Torras.

Tabla. IV.44. Aspectos sobre técnica vocal en *Escuela elemental* (1834) de Manuel Camps, *Nuevo método de canto* (1856) de Juan de Castro, *Escuela completa de canto* (1858) de Antonio Cordero, *La voz* (1872) de Emilio Yela y *Escuela española de canto* (1905) de Ramón Torras.

<u>Aspectos de técnica vocal</u>	Manuel Camps	Juan de Castro	Antonio Cordero	Emilio Yela	Ramón Torras
<i>Edad recomendada para iniciar los estudios</i>	No consta.	Una vez superada la madurez vocal. Suspenden los ejercicios durante el cambio de la voz.	17 años para el hombre y 15 para la mujer. Ejercitar con moderación la voz en la niñez.	Antes de los 23 en las mujeres y los 25 en los hombres.	Es irrelevante, siempre que el alumno esté fuerte y sano.
<i>Descripción anatómica del aparato fonador</i>	No consta.	Primer tratado español que incluye una lámina anatómica.	Descripción anatómica y fisiológica del aparato vocal	Descripción anatómica y fisiológica detallada del aparato vocal: laringe, faringe, traquea, bronquios, pulmones, lengua, paladar, campanilla, cavidad bucal y fosas nasales.	Descripción anatómica y fisiológica del aparato vocal: pulmón, laringe, boca y oído
<i>Respiración</i>	[Alta o clavicular]. Importancia de la respiración a tiempo.	Diafragmática	Respiración alta, aunque acepta la intervención del diafragma para aumentar la capacidad aérea. Establece cuándo se debe respirar en el canto con palabras.	Diafragmática e intercostal.	Admite la intervención del diafragma sólo como auxiliar de los pulmones.
<i>Tipos vocales</i>	No consta, aunque probablemente sean los cuatro básicos: tiple, alto, tenor y bajo. Sí menciona: “tenor bajete” (barítono) y	Seis tipos vocales: bajo, barítono, tenor, tiple o soprano, mezzosoprano y contralto.	Distingue 11: Tiple o <i>soprano agudo</i> (<i>sfogato</i>), Medio tiple o <i>mezzo soprano</i> [sic] agudo, <i>Mezzo soprano</i> [sic] o medio tiple neto, Contralto [voz femenina], Contralto [voz	Seis tipos básicos: bajo, barítono, tenor, contralto, mezzosoprano y soprano. Reconoce también las voces	6 tipos básicos: Tiple (ligera y dramática), tenor (ligero y dramático), segunda tiple o <i>mezzosoprano</i> ,

	“medio tiple” (mezzosoprano). Cita las voces infantiles.		masculina], Tenor agudo (medio carácter o de gracia), Tenor de fuerza, Tenor serio, Barítono, Bajo cantante y Bajo profundo.	intermedias: bajo cantante, mezzosoprano, contralto, contralto-mezzosoprano y barítono agudo (antiguamente denominado tenor bajete).	barítono, contralto y bajo.
<i>Registros</i>	“Voz de cuerpo” y voz de cabeza o falsete. Importancia de su unificación.	Pecho, mixto y falsete, aunque todos los sonidos de la voz humana tienen el mismo origen. El maestro debe buscar la igualdad de los sonidos.	Pecho y cabeza. Importante su perfecta unión. Admite las modificaciones tímbricas: voz clara, oscura, abierta, cerrada, blanca u opaca.	Primero o natural, segundo o medio y tercero o agudo. Trabajar su unión. Distingue 2 timbres: claro o voz blanca (al que considera timbre natural de la voz) y el oscuro o voz redonda.	No los menciona.
<i>Emisión de la voz</i>	De forma natural y sonora. Para unir los registros, recomienda emitir primero con nasalidad y después quitarla. Importancia de la afinación.	Con pureza y precisión, unir bien los sonidos y hacerlos iguales en fuerza y volumen dándoles flexibilidad.	Pureza en el ataque. Se debe sostener con calidad pura y natural. Afinada y se debe dejar con limpieza.	El <i>atacco</i> de la voz se debe realizar con claridad, “de un solo golpe”, sin sonidos preliminares, y dejando la garganta en completa libertad. Dejo o resolución natural de la voz.	Teoría de 7 emisiones: 1) abiertas o teoría Italiana. 2) cupas o teoría Francesa. 3) engoladas o Guturales. 4) nasales. 5) de falsete o cabeza; 6) aspiradas o ventrílocuas 7) Laríngicas o verdadera voz para el canto.

<i>Posición de la boca.</i>	No consta.	Abertura media. Cada alumno debe regular la abertura de su mandíbula inferior.	Aquella que le sea más natural. La lengua estará tendida tocando su punta los dientes inferiores; a la mitad y a lo largo, estará levantada acanalada, y en el centro de su base tendrá una hendidura de la forma de una lengua de ave.	De forma natural, como cuando se pronuncia la vocal <i>a</i> .	De forma ahuecada y abovedada, evitando que el velo del paladar esté poco elevada.
<i>Defectos de emisión</i>	Sólo cita la nasalidad.	Sonido gutural o “de gola” y nasal o “gangoso”.	Voz gutural o “de gola”, nasal o gangosa, Delgadez acerada en los agudos, Graves excesivamente abiertos, Voz sin agilidad, Estrechez del sonido o “voz dura” y voz desafinada.	Voz ronca, nasal y gutural.	4 tipos: 1) sonidos abiertos, claros, blancos, naturales, abandonados, estridentes o “de pecho”; 2) sonidos cerrados, cupos, oscuros o aumentados; 3) sonidos guturales, engolados o gangosos y 4) sonidos nasales, fañosos o chillones.
<i>Vocales más apropiadas</i>	A, E y O. Vocal I: para los adornos.	A y E y en menor medida, I y O.	Todas.	A.	Todas.
<i>Postura Corporal y facial</i>	No consta.	Natural, sin afectación ni violencia. La cabeza debe mantenerse derecha y no hacia delante. Evitar arrugar la frente, alterar la vista, adelantar la mandíbula inferior y los gestos ridículos y exagerados.	“Como la del recluta” Cuerpo derecho pero natural y flexible. Brazos naturalmente caídos.	Evitar gestualidad exagerada.	No consta.

Aspectos de técnica vocal	Manuel Camps	Juan de Castro	Antonio Cordero	Emilio Yela	Ramón Torras
<i>Articulación y Pronunciación</i>	Unir el sentimiento y claridad de la voz con el sentido de la letra	Clara y precisa, sin una articulación exagerada de las consonantes que de lugar a un canto excesivamente silábico y poco <i>legato</i> .	Clara y marcada en especial en los templos y teatros. Fluida, elegante, natural y correcta.	Importante que sea correcta.	Claridad.
<i>Fraseo</i>	Afinación y búsqueda de sonidos ligados.	Sonidos filados y ligados.	4 tipos de articulación de los sonidos: ligados, picados, muy ligados y picado-ligados.	No consta.	No consta.
<i>Adornos, agilidades y recursos vocales empleados.</i>	Glosas, trino, volatas, mordentes, claros y oscuros de la voz y <i>portamento</i> .	Tresillos, arpeggios, notas ligadas de dos en dos, <i>portamento</i> , fraseo, adornos (apoyatura sencilla y doble, mordente, <i>grupetto</i> y trino), calderón y escalas cromáticas.	8 grados de agilidad. 2 tipos de <i>portamento</i> : ascendente y descendente. 4 formas de filar los sonidos. Notas de adorno: apoyaturas, mordentes y trinos. Uso de la media voz.	Filados y <i>messa di voce</i> . Intervalos, las escalas diatónicas y cromáticas, el <i>trino</i> o <i>trilo</i> y el <i>grupetto</i> .	Picados, ligados, <i>esmorzados</i> , grupetos, trinos, escalas, arpeggios, escalas cromáticas y saltos.
<i>Expresividad</i>	Conforme al "Buen Gusto".	Buen gusto en el empleo del colorido. Importancia del acento musical.	Importancia de la "interpretación moral de una pieza". Conforme al buen gusto.	No consta.	Importante.
<i>Tipos de canto o géneros</i>	No consta.	Canto grave o sostenido y canto de agilidad. 2 recitados: declamado y sostenido.	Dedica un apartado al "recitado simple".	No consta.	Ligero, medio carácter y dramático.
<i>Ejercicios prácticos</i>	Incluye 22 láminas descriptivas de la sección práctica que no llegó a publicarse.	Sus propias vocalizaciones y ejercicios.	Sus propias vocalizaciones y ejercicios.	No contiene.	No contiene.

<p><i>Repertorio recomendado</i></p>	<p>No consta.</p>	<p>Ópera italiana <i>belcantista</i>.</p>	<p>Ópera italiana <i>belcantista</i>, zarzuela de la primera mitad del XIX y canto religioso.</p>	<p>No consta.</p>	<p>No consta.</p>
<p><i>Curiosidades y consejos</i></p>	<p>Importancia al estudio de lenguaje musical y armonía. Aspectos vocales que deben tener en cuenta los instrumentistas cuando acompañan a los cantantes.</p>	<p>Cualidades de la voz: extensión, fuerza, volumen, precisión o afinación, flexibilidad y agilidad. No se debe estudiar a media voz. Distingue 5 formas de ejecutar el trino. 5 Normas para adornar una melodía adoptadas por los cantantes del siglo XIX. Consejos de higiene vocal.</p>	<p>18 cualidades de un buen maestro de canto e importancia de su elección. Es fundamental estudiar fisiología vocal e historia musical general. 6 cualidades de la voz óptima para el canto: 1) afinación y buena calidad, 2) fuerza y volumen; 3) extensión e igualdad; 4) frescura y elasticidad; 5) pureza y agilidad; y 6) simpatía. Distribución de las letras, sílabas y palabras bajo las notas musicales. Concepto de “verdad escénica”: que el artista exprese lo que siente. Del cantante de zarzuela o artista lírico dramático español. Apartado sobre el canto en el género <i>buffo</i> o jocosos. El canto de salón de <i>camera</i> o sea de sociedad. De la Mímica e interpretación en el canto. Consejos de higiene vocal.</p>	<p>Breve recorrido histórico por los principales autores y científicos que estudiaron la anatomía y fisiología vocal. Describe tres tipos de voces excepcionales: 1) la de los eunucos. 2) la de Mr. Dupart. 3) la de mujer tenor. Trata dos “ilusiones vocales”: la ventriloquia y el “hombre muñeca”.</p>	<p>Distingue 3 clases de maestros: 1) maestro de canto. 2) maestro repertorista artístico. 3) maestro repertorista acompañante. Aconseja 1 hora diaria de estudio. Importancia de elegir un buen maestro. Distingue al artista lírico y cantante profesional del aficionado. Los cantantes de zarzuela son los más completos porque al canto unen la declamación. La “Escuela española de canto” se caracteriza por la emisiones laríngeas.</p>

La técnica vocal e interpretativa impartida por los maestros españoles que ejercieron su actividad docente en el ámbito privado entre 1830 y 1905 se caracterizaba por los siguientes aspectos:

Respiración: A partir de la publicación en 1856 de *Nuevo Método de canto teórico-práctico* de Juan de Castro, la mayoría de los maestros reconocen de forma teórica los beneficios de la intervención del diafragma en la producción de la voz cantada. No obstante, en la práctica aún tardará en imponerse este nuevo mecanismo respiratorio.

Tipos vocales: En general, los autores distinguen tipos vocales más precisos, que en algunos casos están determinados no sólo por su extensión, sino por su sonoridad tímbrica, como por ejemplo, tiple “ligera” o “dramática”. Resulta significativo que Manuel Camps en *Escuela elemental* (1834), además de las cuatro voces básicas (tiple, contralto, tenor y bajo) haga referencia a otras intermedias como “medio tiple” [mezzosoprano] y “tenor bajete” [término con el que se designaba en España la voz de barítono].

Registros de la voz: Respecto a este tema, no existe un criterio unitario y en estos tratados continúa el tradicional debate entre la existencia de dos o tres registros. Mientras Camps y Cordero distinguen dos registros: pecho (denominado por Camps “voz de cuerpo”) y cabeza, Castro habla de tres: pecho, mixto y falsete, pese a que el origen de todos los sonidos es el mismo. También Yela admite tres registros a los que, con un cierto aire de modernidad, denomina: primero o natural, segundo o medio y tercero o agudo. Por su parte, Torras ni siquiera los menciona. Junto a los registros, autores como Cordero y Yela proponen una diferenciación tímbrica de las voces, que básicamente se reduce a clara y oscura.

Emisión de la voz: Para Camps es imprescindible que sea natural, sonora y afinada. Castro, Cordero y Yela coinciden en afirmar que el ataque de la voz se realice con precisión y claridad que favorezca la flexibilidad. Tanto Cordero como Yela distinguen en la emisión cantada tres fases: ataque o “atacco”, sostenimiento [desarrollo] y “dejo” o resolución. Torras plantea siete teorías de emisión, aunque sólo considera válida y verdadera para el canto la “laríngea”, característica de la “Antigua escuela española”.

Posición idónea de la boca: La mayoría de los maestros defienden una abertura natural, que en opinión de Castro sería aquella que se adapte mejor a cada alumno. Torras es más preciso y aconseja que adopte una forma ahuecada y abovedada, que favorezca la elevación del velo del paladar. Respecto a la posición correcta de la lengua, Cordero es el único que la menciona, insistiendo en que esté tendida, tocando los dientes inferiores, levantada y acanalada a la mitad y con una hendidura en forma de lengua de ave en el centro de su base.

Defectos de emisión: Todos estos tratados reconocen como vicios de la voz, la nasalidad y la guturalidad. Cordero incluye otros más concretos como: delgadez acerada en los agudos, graves muy abiertos, voz sin agilidad, sonidos estrechos o “duros”, voz desafinada y voz ronca.

Vocales más adecuadas para el estudio: Para Camps lo ideal es vocalizar con la *a*, *e* y *o*, dejando la *i* sólo para la ejecución de los adornos. Esta opinión es compartida por Castro, aunque considera que la *i* y *o* se debe emplear menos. Por último, frente a Yela que recomienda vocalizar sólo con la *a*, Cordero y Torras consideran que lo idóneo es trabajar con todas.

Postura corporal correcta para el cantante: natural, manteniendo la cabeza derecha y sin inclinar hacia delante. Evitar los gestos desmesurados y ridículos, buscando la relajación. Tanto Camps como Torras obvian el tema.

Pronunciación: clara, fluida y precisa, especialmente en los teatros y en las iglesias, evitando una articulación exagerada de las consonantes en todas las vocales y en toda la extensión.

Fraseo: En general, se busca una sonoridad ligada, pese a que este aspecto vocal parece que deja de tener una especial presencia en los tratados españoles de finales del siglo XIX.

Tipos de adornos y agilidades: Se produce una clara evolución estilística. En el tratado de Camps, publicado en 1834, se citan adornos del canto como: glosa, volata, mordente, trino y claro oscuro, que evidencian la influencia del *belcanto*. Para Castro y Cordero las notas de adorno se reducen a tres tipos: apoyatura, mordente y trino. En las obras de Yela y Torras se añaden los

intervalos conjuntos y disjuntos, escalas cromáticas [que también mencionaba Castro], grupetos y arpeggios. El *portamento*, recurso de la técnica italiana por excelencia, dejará de aparecer en los tratados de finales del siglo XIX.

Expresividad: conforme al buen gusto de la época, será denominada por Cordero como “interpretación moral de una pieza”.

Ejercicios prácticos: La mayoría de los tratados de este período son teórico-prácticos, aunque el de Yela y el de Torras analizan la técnica vocal sólo desde una perspectiva teórica.

De este estudio se puede concluir que, en términos globales, los maestros españoles que enseñaron a cantar en el siglo XIX de forma privada fueron más innovadores y emprendedores que los que ejercieron su actividad docente en el ámbito oficial. A Juan de Castro le debemos la recepción en España de la respiración diafragmática aplicada al canto; a Antonio Cordero, una de las obras más detallada y completa de la tratadística vocal internacional, con interesantes aportaciones sobre la emisión no sólo en el género operístico, sino en la zarzuela, en la música religiosa y en la de salón o cámara; Emilio Yela sienta en España las bases de obras que aportan una visión científica de la producción de la voz cantada; y Ramón Torras reivindicará la recuperación de las características sonoras de la “Antigua escuela española de canto”.

Por último, es en el seno de la enseñanza privada en el que se publica el primer tratado español de canto escrito por una mujer: *Nociones elementales de la teoría del canto* (1892) de Matilde Esteban y Vicente, cantante y maestra empresaria que también funda una academia de música en la que el canto ocupa un lugar preferente. No obstante, esta obra resulta tardía, si comparamos su fecha de publicación con la primera publicada en Italia por una mujer: *Gramática musical o sinno regole per ben cantare* (ca.1803) de Anna Maria Pellegrini Celloni. Los primeros indicios de modernidad en el proceso de formación de los cantantes españoles del siglo XIX aparecieron a través de estos maestros privados, que sentaron las bases de la actual técnica vocal.

Conclusiones

La investigación realizada para esta Tesis Doctoral ha permitido presentar por primera vez un estudio pormenorizado de los tratados de canto en la España del siglo XIX. Me he centrado en los maestros de canto, autores de dichos tratados, y en el análisis de la técnica vocal empleada por los cantantes españoles de aquella época.

A través del examen de la tratadística española sobre música vocal anterior al siglo XIX (Capítulo I) se puede apreciar cómo se pasa de un concepto de emisión natural de la voz, característico de la escuela española y presente en las obras más tempranas, al gusto por una colocación artificial o “impostación”, necesaria para la interpretación del repertorio operístico y de evidente influencia italiana. Resultan innovadoras en la tratadística española las descripciones anatómicas y fisiológicas de los órganos que intervienen en la fonación realizadas por Cerone y Nassarre, empleando una curiosa terminología de la época. Otro aspecto relevante que aparece en los tratados españoles publicados en las últimas décadas del siglo XVIII es la idoneidad de la lengua española para el canto, aunque siempre después de la italiana. La ausencia de una tradición operística en España seguramente fue la causante de que las primeras publicaciones españolas específicas sobre la enseñanza del canto aparecieran mucho más tarde que las publicaciones italianas y francesas. El precedente de los tratados españoles de canto lírico del siglo XIX es *El cantor instruido* (1754) de Manuel Cavaza, con evidente influencia de la escuela italiana de canto. Otros autores como Fernando Ferandiere en su *Prontuario músico* (1771) se mantendrán al margen de dicha influencia, realizando aportaciones novedosas más vinculadas a la tradición española de canto. Aunque ambos métodos exponían cuestiones técnicas y estilísticas relevantes para la enseñanza vocal, habrá que esperar a 1799 para que se publique el que considero primer tratado español de canto lírico: *Arte de cantar* de Miguel López Remacha.

Frente a las reconocidas escuelas de canto italiana y francesa, mi estudio sugiere la necesidad de distinguir a partir del siglo XIX, en la escuela española de canto, entre lo que he denominado “Antigua escuela española de canto” y “Nueva escuela española de canto”. La “Antigua escuela española de canto” englobaría el tipo de canto autóctono, anterior a la influencia italiana y representado fundamentalmente en la forma de cantar de los intérpretes de tonadilla escénica. Esta forma tradicional de emisión vocal fue reivindicada por el folklorista Juan Antonio de Iza Zamácola (“Don Preciso”) y por el

compositor Blas de Laserna, impulsor en 1790 de una efímera “Escuela de cantar tonadilla”. El estilo vocal empleado para cantar el repertorio español de los siglos XVII y XVIII se caracterizaba por una gran expresividad, gracia o dramatismo, dicción clara, predominio del registro de pecho, profusión de adornos y los llamados “quiebros”, “pasos” o “pasajes de garganta”. Esta forma de cantar se mantuvo en los cafés cantantes del siglo XIX —de los que son herederos directos los actuales cantantes de copla— y en los roles cómicos de las zarzuelas. La “Nueva Escuela española de canto”, entendida como resultado de la recepción y adaptación de la tradición vocal italiana a las cualidades y características sonoras hispanas, tendría su aplicación práctica en la forma de cantar zarzuela. El caso del tenor Manuel García (1775-1832) y su transformación técnica de cantante de tonadilla en cantante de ópera ilustra perfectamente esta dualidad en la escuela española de canto. Básicamente, los tratados analizados a lo largo de este estudio responden a la “Nueva escuela española de canto”; el mejor ejemplo de fusión de las técnicas italiana y española lo constituye *Escuela completa de canto* (1858) de Antonio Cordero. No obstante, el tratadista Ramón Torras en su *Escuela española de canto* (1905) defendía una forma de emisión laríngea propia de la escuela española, que se mantuviera al margen de influencias italianas y francesas.

La historia de los tratados españoles de canto del siglo XIX se puede estructurar en dos períodos. El primero (Capítulo II) comprende desde 1799 (fecha de publicación del primer tratado español de canto lírico, *Arte de cantar* de Miguel López Remacha) hasta 1830 (fecha de creación del Conservatorio de Madrid), y el segundo período (Capítulos III y IV) desde 1830 hasta 1905. La fundación en 1830 en Madrid del Conservatorio de Música por la reina María Cristina, que suponía la implantación de una enseñanza oficial del canto, influyó sin duda en el aumento de publicaciones pedagógicas sobre dicha disciplina. La elección de 1905 como fecha final de referencia en mi investigación no ha sido arbitraria. La publicación del *Método completo de canto* (1905, reedición y ampliación de *Método de canto*, 1894) del Marqués de Alta-Villa cierra una época, y permite constatar la recepción en España de los principios vocales de la escuela francesa y su característica forma de emisión cubierta, basada en una colocación delantera de la voz. En 1905 también se edita *Escuela española de canto* de Ramón Torras, que defiende retornar a las sonoridades laríngeas propias de la originaria tradición vocal española. Dependiendo del carácter de la enseñanza, las obras publicadas en este

período entre 1830 y 1905 se pueden subdividir en obras vinculadas a la enseñanza oficial (Capítulo III) y obras vinculadas a la enseñanza privada del canto (Capítulo IV).

Arte de cantar (1799) de López Remacha se publica en el mismo año en el que se prohíbe por Real Orden representar y cantar obras que no fueran escritas en castellano o interpretadas por artistas extranjeros. Quizás sea ésta la razón por la que en este tratado, que acepta los postulados de la escuela italiana de canto, se emplea, por ejemplo, la castellanización de los términos musicales. A partir de *Arte de cantar*, la influencia de la técnica italiana en la enseñanza del canto en España será indiscutible, dejándose prácticamente en el olvido la tradición vocal española. A López Remacha se deben también otras dos obras relacionadas con el aprendizaje vocal: un tratado del que no se tenía noticia y que descubrí manuscrito en la Biblioteca del Palacio Real titulado *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (1812), dedicado a José Bonaparte, y *Melopea. Instituciones de canto y armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor* (1815). En las primeras décadas del siglo XIX serán tres músicos españoles, exiliados en el extranjero durante el reinado de Fernando VII, quienes tomen el relevo en la publicación de tratados de canto. Maestros de la talla del tenor Manuel García y los compositores José Melchor Gomis y Mariano Rodríguez de Ledesma desarrollarán en Inglaterra y Francia una importante labor como prestigiosos profesores de canto. Sus investigaciones y experiencias docentes darán como fruto la publicación de tres obras emblemáticas en la tratadística del canto: *Exercises and Method for Singing* (1824) de Manuel García, que hacia 1835 se editará en castellano, *Méthode de solfège et de chant* (1826) de Gomis y *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828) de Rodríguez de Ledesma.

En este primer período se puede apreciar una enorme influencia del estilo *belcantista* italiano de finales del siglo XVIII. Se da mucha importancia a la formación musical completa del cantante, que incluye conocimientos de lenguaje musical, armonía, composición y práctica de algún instrumento de tecla. Dos aspectos fundamentales en este período son: 1) la ejecución de adornos a lo largo de una determinada pieza, siempre realizados conforme al “buen gusto” de la época; y 2) la pronunciación clara e inteligible del texto. También se insiste en que el cantante debe prestar especial atención a la posición de la boca y del cuerpo en general para actuar ante el público, y se describen los gestos que ha de evitar. Respecto a la respiración, en

la primera mitad del siglo XIX en España tan sólo se acepta que sea alta o clavicular y en ningún caso con intervención del diafragma, técnica que se impondrá posteriormente como resultado de las investigaciones de fisiólogos franceses hacia mediados del siglo XIX. Las voces se clasifican en los cuatro tipos básicos (tiple o soprano, contralto, tenor y bajo), aunque no existe un criterio uniforme sobre los registros que se pueden diferenciar en cada voz. Mientras que algunos como Remacha y Ledesma, aunque con distinta denominación, defienden la existencia de dos registros, otros como García y Gomis hablan de tres (pecho, medio y cabeza). En este sentido, hay que tener presente que el registro agudo, incluso en la voz de tenor, se realizaba con un falsete reforzado o *falsettone* y no con voz natural.

De los comentarios que aparecen en los tratados españoles de este primer período (1799-1830), se deduce que los maestros, como herencia de la tradición antigua española de canto, todavía trabajaban una emisión natural de la voz, insistiendo mucho en la conveniencia de evitar sonoridades defectuosas, aunque tan sólo se reconocen como tales la nasal y la engolada o gutural. Sin embargo, cuestiones como la relajación, respiración o referencias precisas a la técnica de emisión pasan prácticamente desapercibidas. Tampoco suelen aparecer explicaciones anatómicas o fisiológicas, a excepción de algunos conceptos básicos en *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (1828) de Rodríguez de Ledesma. En general, los tratados de este período apenas mencionan el repertorio que podría ser apropiado para el alumno.

La enseñanza oficial del canto en España durante el siglo XIX (Capítulo III) se desarrolló principalmente en torno a dos instituciones: el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina (1830) y el Liceo Filarmónico-Dramático de Barcelona (1837). Durante los primeros años de actividad del Conservatorio, la enseñanza vocal estuvo encomendada a maestros italianos, siendo nombrado primer director el tenor Francesco Piermarini por indicación expresa de la reina María Cristina. Hasta 1839 no se nombraría a un maestro de canto español: Baltasar Saldoni, que desde la apertura del centro había desempeñado el puesto de profesor numerario de solfeo y vocalización. En pocos años, prácticamente la totalidad de los maestros de canto del Conservatorio serán españoles, destacando entre ellos Baltasar Saldoni, Francisco Frontera de Valldemosa, Mariano Martín, Lázaro M^a Puig, José Inzenga, Justo Blasco, el Marqués de Alta-Villa y

el italiano Giorgio Ronconi, fundador a su vez de la importante pero efímera Escuela de Canto y Declamación de Isabel II en Granada.

A pesar de que el Conservatorio madrileño era el principal centro de formación de futuros cantantes, a lo largo del siglo XIX no abundó la producción de textos pedagógicos propios. Por el contrario, se recomendaban como textos oficiales del centro métodos y vocalizaciones de autores extranjeros y se traducían obras teóricas sobre el canto de maestros de prestigio. Los tratados más importantes publicados en el entorno del Conservatorio fueron los siguientes: *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto* (1830) de Marcelino Castilla, *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (1837) y *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (1839), ambos de Baltasar Saldoni, *Método completo de solfeo* (1845) de Hilarión Eslava, *Breve tratado de mímica aplicado al canto* (1866) de Juan Jiménez, *Escuela práctica para la emisión de la voz* (ca. 1885) de Justo Blasco y Companys, *El Arte del canto* (1886) de Benigno Llana, *Álbumes de canto* (1855-60) y *Escuela de canto* (1894) de José Inzenga y *Método completo de canto* (1905, reedición y ampliación de *Método de canto*, 1894) del Marqués de Alta-Villa. A través de esta investigación pude localizar un documento inédito y desconocido hasta ahora que permite conocer con detalle los objetivos y criterios seguidos en las clases de canto del Conservatorio madrileño; se trata del “Programa para la enseñanza del canto” (1860) de Mariano Martín, que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional.

En el Liceo Filarmónico-Dramático, fundado en Barcelona en 1837, el canto fue una de las disciplinas principales. Tres de sus profesores pusieron por escrito sus respectivos métodos de enseñanza: *Método de canto para voz de soprano* (ca.1862) de Juan Barrau, *Solfeos en cuatro libros* (ca. 1878) de Mariano Obiols y *Escuela de canto moderno* (1899) de José Rodoreda. En el conservatorio del Liceo también se tradujeron obras pedagógicas como *Fisiología del canto* (1845) de Stephen de la Madelaine, considerado texto de referencia.

Pese a que es difícil unificar los aspectos sobre técnica vocal en los que basaban sus clases los maestros de canto que desarrollaban su actividad en los dos centros oficiales de Madrid y Barcelona, la mayoría estaban fuertemente influenciados por la escuela italiana, a excepción del Marqués de Alta-Villa, partidario de la escuela francesa. Las teorías que seguían estos maestros al enseñar a cantar se caracterizaban por estar aún ancladas en la antigua tradición y, salvo en temas puntuales, ser muy

similares a las del período anterior (1799-1830). Por ejemplo, en la práctica se mantiene el uso de la respiración alta o clavicular, pese a que la intervención del diafragma en la respiración ya se conocía en España a través del *Método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro. Las voces se siguen clasificando en función de los cuatro tipos básicos (tiple, contralto, tenor y bajo), salvo en el caso del Marqués de Alta-Villa, que incorpora una detallada relación de trece voces específicas (siete voces masculinas, cuatro femeninas y dos infantiles). En cuanto a los registros de la voz no existe un único criterio; mientras que Castilla casi ni los menciona, Saldoni (al igual que Remacha y Ledesma) distingue sólo el de pecho y cabeza y Alta-Villa (siguiendo el criterio de Manuel García) distingue dos en los hombres (pecho y cabeza) y tres en las mujeres (pecho, mixto y cabeza). Para Castilla y Saldoni, la emisión de la voz tiene que ser directa, natural, relajada, sin empujar, sonora y dulce, igual que en el *portamento*. Alta-Villa, ya a comienzos del siglo XX, habla del “apoyo de la voz” y el empleo de los resonadores. Al igual que en el período anterior, los maestros de canto del Conservatorio conceden mucha importancia a la posición de la boca, que debe ser natural adoptando una leve sonrisa, y a la postura corporal erguida, para lo que Alta-Villa recomienda a los hombres la práctica de la esgrima (esta tradición aún se mantendrá en los planes de estudio de los conservatorios españoles en el siglo XX, aunque sólo de forma simbólica) y a las mujeres los bailes andaluces. La guturalidad y nasalidad en la voz continúan siendo los principales vicios de emisión, a los que ahora se añaden otros más concretos como voz oscura, fingida y temblorosa. La correcta pronunciación, tan importante para la antigua escuela española de canto, sigue considerándose un aspecto técnico esencial por estos maestros influenciados por la emisión y el idioma italianos. Respecto a los adornos y agilidad del canto es evidente la evolución, pues frente a Castilla que analiza el empleo de una gran variedad de adornos y de *cadenze*, de clara influencia *belcantista*, Alta-Villa sólo establece los que se usan en su época que se convertirán en los adornos básicos (apoyatura, mordente, *grupetto*, trino, notas picadas, filadas y *portamento*).

En términos generales, los tratados de canto escritos por los maestros de conservatorio son manuales teórico-prácticos que, al igual que los de la etapa anterior, conceden gran importancia a: 1) la emisión y sus principales defectos; 2) la ejecución correcta de los adornos; 3) la adquisición, a través de vocalizaciones, de flexibilidad y agilidad en la voz para hacer frente a un repertorio de influencia *belcantista*; y 4) la

expresividad en el canto según el “buen gusto”. No obstante, se aprecian cambios conceptuales, especialmente en los últimos tratadistas, en los que se otorga importancia a que el alumno conozca el funcionamiento anatómico y fisiológico del aparato fonador, se establecen clasificaciones de los tipos vocales más específicas en función de un repertorio concreto, se dan consejos de higiene vocal y se habla de conceptos como “apoyo de la voz” y “miedo escénico” que hasta entonces no habían sido mencionados en España.

La enseñanza del canto encontró una amplia vía de desarrollo en el ámbito privado (Capítulo IV). No todos los que querían aprender a cantar podían o querían acceder a una enseñanza oficial que no siempre gozó de buena prensa. Por otra parte, ocupar una plaza como profesor en el Conservatorio estaba reservado a muy pocos, y maestros importantes tuvieron que instalarse por su cuenta a través de clases particulares o de la creación de Academias privadas como la Escuela Lírico-Dramática, dirigida por Antonio Cordero y el maestro de mímica aplicada al canto Juan Jiménez, la Academia Teórico-Práctica de Canto de Emilio Yela de Torre y la Academia de Música de Matilde Esteban y Vicente. El estudio de las actividades desarrolladas en dichas academias ha permitido conocer su estructura y funcionamiento, cuyo éxito dependía en gran parte del prestigio del maestro que la dirigía. En muchas ocasiones, alumnos de canto que habían iniciado su formación en el Conservatorio decidían continuarla en el ámbito privado con un maestro concreto, famoso por sus logros docentes, como Antonio Cordero. Esta situación era muy frecuente y ponía en tela de juicio la calidad de algunos profesores del Conservatorio.

El número de tratados de canto escritos por profesores que ejercieron su actividad docente en el ámbito privado entre 1830 y 1905 es prácticamente el doble que el de métodos publicados por profesores vinculados al Conservatorio de Madrid y al Liceo de Barcelona: veinte tratados de maestros privados frente a doce que pertenecen al entorno de la enseñanza oficial. En este período, destacan las siguientes obras: *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (1834) de Manuel Camps y Castellví, *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro, así como su traducción comentada en ese mismo año de *Higiene du chanteur* (1846) del médico francés Louis-Auguste Segond, *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (1858) y *Tratado abreviado o*

Método elemental de canto (1872) de Antonio Cordero, el *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (1860-70) publicado por dicha editorial, *La voz* (ca.1872) de Emilio Yela de la Torre, *Preceptos para el estudio del canto* (1885) y *12 Frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces* (ca.1893) de Rafael Taboada y Mantilla, *Nociones elementales de la teoría del canto* (1892) de Matilde Esteban, *Método de canto* (1894) y *Escuela española de canto* (1905) de Ramón Torras, *Método de canto teórico y práctico* (1899) de Francisco Turell y *Nociones generales de música y canto* (1900) de Ernesto Villar. Gracias al estudio comparativo con tratados italianos y franceses del siglo XIX, pude descubrir que el *Método de canto de la Unión Artístico-Musical* (1860-70) era en realidad una copia encubierta de *L'Art du Chant* [1845] de Duprez. Mención aparte merecen dos tratados manuscritos de los que no se tenía noticia y que localicé en la Biblioteca del Palacio Real: *Gramática musical o Método de canto teórico y práctico* (1852) de Manuel Climent y *Cuatro palabras sobre el método de canto* (finales del siglo XIX) de R. García (autor del que no ha sido posible determinar el nombre propio).

De los tratados escritos por maestros de canto vinculados a la enseñanza privada, quiero señalar en especial seis que, en mi opinión, tuvieron una importancia trascendental para el desarrollo de la técnica vocal en España (véase la Tabla 1).

Tabla 1. Seis tratados españoles vinculados con la enseñanza privada del canto de especial relevancia para la historia de la lírica.

Tratado de canto	Aportación a la historia del canto en España
<i>Nuevo método de canto teórico-práctico</i> (1856) de Juan de Castro.	Primer tratado español que cita y explica los beneficios de la intervención del diafragma en la respiración del cantante.
<i>Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano</i> (1858) de Antonio Cordero.	Es el tratado español más completo y el primero que incluye un apartado sobre el cantante de zarzuela o “artista lírico dramático español” y una parte dedicada a la interpretación y mímica en escena.
<i>La voz</i> (ca.1872) de Emilio Yela de la Torre.	Primer tratado español que basa sus teorías y método de enseñanza en el conocimiento fisiológico de la voz.

<i>Nociones elementales de la teoría del canto (1892) de Matilde Esteban.</i>	Primer tratado español de canto que se conoce escrito por una mujer.
<i>Método de canto (1894) y Escuela española de canto (1905) de Ramón Torras.</i>	Primer tratado español que reivindica volver a las resonancias laríngeas características de la antigua tradición española de canto, rechazando abiertamente las sonoridades de las escuelas italiana y francesa.

Durante su estancia en París, Juan de Castro pudo conocer de cerca las teorías de los fisiólogos franceses, que luego plasmó en su *Nuevo Método de canto* (1856). Su propuesta de respiración diafragmática en el canto como un mecanismo respiratorio que incrementaba la capacidad pulmonar del cantante no fue bien recibida por los maestros del Conservatorio de Madrid y su entorno, que prefirieron continuar enseñando la antigua respiración alta o clavicular. *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano* (1858) de Antonio Cordero es el primer tratado que distingue una forma característica de interpretación de la zarzuela. La alternancia de partes habladas y cantadas suponía una dificultad técnica añadida con la que no contaban los artistas de ópera, por lo que el intérprete de zarzuela debía ser a la vez cantante lírico y actor dramático. Desde otra perspectiva, el *Método de canto* (1894) de Ramón Torras, que se reeditó y amplió en 1905 bajo el título *Escuela Española de canto*, reivindicaba la existencia en nuestro país de una forma de cantar tradicional basada en las sonoridades laríngeas frente a los sonidos cubiertos, “cupos” u oscuros de la técnica francesa, y los abiertos y claros de la italiana. Torras a través de sus tratados intentó recuperar la llamada antigua escuela española de canto, caracterizada por una emisión natural, de ataque directo, relajada, expresiva y clara en la dicción del texto. *Nociones elementales de la teoría del canto* (1892) de Matilde Esteban supone la incorporación de la mujer a la tratadística española del canto, parcela hasta entonces reservada exclusivamente a los hombres. En este sentido, España no seguía el mismo ritmo que Italia, donde casi un siglo antes se había publicado en Roma *Gramática o siano regole di ben cantare* (ca. 1803) de Anna Maria Pellegrini Celoni, primer método vocal de la historia escrito por una mujer. Hasta 1917 no volvemos a encontrar en España otro método elaborado por una mujer: *Método completo de canto*

de Emilia Ortiz de Urbina de Ruiz de Apodaca, aunque no se llegó a publicar porque, según la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, no reunía los requisitos necesarios para ser considerada una obra de utilidad en la enseñanza vocal. En cualquier caso, es evidente que las maestras españolas de canto ejercieron una importantísima labor docente tanto en el Conservatorio como de forma privada durante los últimos años del siglo XIX.

En su conjunto, todos los tratados relacionados con la enseñanza privada coinciden cronológicamente con los del ámbito oficial y por tanto, los conceptos técnicos son muy similares. Sin embargo, los tratados publicados en el ámbito privado son más completos e innovadores que los vinculados a los conservatorios, por lo general anclados en un sistema de enseñanza más tradicional. Entre los tratados del ámbito oficial y del ámbito privado existen notorias diferencias; estos últimos, en general, se caracterizan por: 1) recomendar la formación integral del cantante en técnica vocal, cultura general y expresividad o, según Cordero, “interpretación moral” de la obra; 2) dar importancia a que maestros y alumnos de canto conozcan la anatomía y fisiología de la voz; 3) la aceptación progresiva del uso de la respiración diafragmática; 4) presentar explicaciones precisas sobre la metodología para enseñar aspectos vocales como la emisión y la corrección de vicios, que continúan siendo básicamente la nasalidad y guturalidad (el propio Cordero reconocía que esto no era usual en la mayoría de los tratados de técnica vocal, que parecían destinados a alumnos con voces naturales perfectas y no a voces con problemas de emisión o sin impostación, que eran las más frecuentes); y 5) contener apartados sobre higiene de la voz. Básicamente, los tratados españoles de canto publicados en el siglo XIX sufrieron la misma evolución que los italianos o franceses, y el número de publicaciones aumentó considerablemente a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

A través del estudio de la estructura y contenidos de todas las obras españolas relacionadas con la enseñanza del canto publicadas en el siglo XIX, se puede describir cómo sería en esta época un tratado español de canto “ideal” (véase Tabla 2.).

Tabla 2. Contenido de un “ideal” de tratado español de canto del siglo XIX.

<i>Sección teórica</i>	<i>Sección teórico-práctica</i>	<i>Sección Práctica</i>
Definición de voz y canto. Cualidades de la voz cantada. Importancia de la elección del maestro. Aspectos sobre anatomía y fisiología de los órganos de fonación. Clasificación y extensión de las voces. Consejos de higiene vocal. Historia del canto y de los principales cantantes.	Respiración. Registros de la voz y su homogeneización Emisión correcta del sonido y principales defectos. Impostación de la voz. Apoyo de la voz. Empleo de los resonadores. Ejecución de los adornos y agilidades. Dicción, articulación, pronunciación y fonética aplicada al canto. Estilo de canto según los diversos géneros. Expresividad. Nociones interpretativas para la escena. El cantante de zarzuela: características de emisión e interpretación.	Ejercicios demostrativos de los contenidos teóricos. Vocalizaciones de dificultad progresiva. Repertorio de ópera y zarzuela recomendado en los distintos niveles de aprendizaje.

A principios del siglo XIX la influencia de la tonadilla, y su peculiar forma de emisión vocal, estaba aún muy presente en aquellos que pretendían comenzar sus estudios de canto. Los cantantes españoles —famosos por sus aptitudes vocales— partían técnicamente desde cero, ya que poseían de forma innata una emisión natural de la voz caracterizada por sonoridades laríngeas, prestando gran importancia a la correcta dicción del texto. Sólo aquellos que, por su posición social, tenían acceso a los espectáculos operísticos habían tenido la posibilidad de percibir cómo los cantantes italianos empleaban una técnica vocal basada en lo que ellos denominaban “impostación de la voz”, que poco tenía en común con la utilizada por tradición en España. Cantantes del entorno de la tonadilla, como Manuel García, limitados a actuar en teatros del ámbito nacional, apostaron por un cambio en su técnica de emisión, atraídos por la proyección internacional que suponía ser una figura de la ópera. Italia fue el destino elegido por muchos intérpretes españoles para aprender los principios técnicos de esta escuela de canto desconocida para ellos. La apertura en 1830 del Conservatorio de Madrid, en el que la enseñanza del canto estaba reservada en su primera etapa a

maestros italianos, determinó en cierta medida la formación de los futuros artistas españoles, que en breve deberían desempeñar los roles principales de las óperas representadas en los teatros nacionales. Sin embargo, la realidad fue bien distinta y a menudo la prensa especializada criticaba la calidad de los cantantes formados en el Conservatorio, responsabilizando directamente a sus maestros.

Mi investigación ha puesto de manifiesto las particularidades de la técnica italiana en la formación de los intérpretes españoles del siglo XIX. Durante su período de aprendizaje practicaban ejercicios de vocalización extraídos de los tratados de canto de maestros como Concone, Lamperti o Bordogni, arias de las óperas de moda y otras obras del repertorio lírico italiano. Las bases técnicas de dicha escuela eran la impostación y proyección de la voz, el empleo de los resonadores, la unión y homogeneización de los registros, la flexibilidad y brillantez en la ejecución de las agilidades, las *fiorture* y demás adornos del canto, sin olvidar el gusto y la facilidad musical para improvisar. También se caracterizaba por la búsqueda de una emisión de sonidos claros y abiertos en todas las vocales, a través de una colocación o impostación más trasera dirigida hacia el paladar blando. Dada la disposición de todos los elementos que intervienen en el proceso de fonación, la articulación de los idiomas castellano e italiano presentan muchas similitudes, razón por la que los cantantes españoles tenían más facilidad para asumir la técnica italiana que los de otros países. Al margen de esto, todo dependía de que recibieran o no una enseñanza apropiada y de calidad.

Salvo algunas excepciones, en la práctica, la mayoría de los cantantes españoles instruidos en los principios de la técnica italiana sólo tenían cabida en los teatros líricos como intérpretes de zarzuela. Este género requería una proyección de voz que únicamente proporcionaba la técnica italiana con el uso de una impostación similar a la empleada en la ópera. Por otra parte, para los cantantes de zarzuela era esencial poseer una buena escuela declamatoria, pues constantemente debían alternar partes habladas con números musicales cantados. Además, dotar de expresividad a estas composiciones de marcado carácter popular, limitaba el acceso de cantantes extranjeros al género de la zarzuela. Esta situación se acentuaba aún más en los roles cómicos, en los que pervivían sonoridades laríngeas heredadas de la tonadilla del siglo XVIII. Tanto los papeles de cómicos jóvenes como los “característicos” (cómicos de avanzada edad) no tenían por qué ser grandes cantantes, sino más bien actores. Por lo general, los cantantes españoles

especializados en ópera no solían ser los mismos que los que interpretaban zarzuela, aunque ambos se hubiesen formado trabajando repertorio italiano.

Los autores de tratados de canto del siglo XIX no respondían a un perfil determinado. Algunos pertenecían al ámbito religioso; por ejemplo, Miguel López Remacha, Manuel Camps, Antonio Cordero y Justo Blasco fueron cantantes de la Capilla Real. Otros desarrollaban de forma paralela la composición; entre éstos había que diferenciar dos grupos: 1) maestros de principios del siglo XIX como José Melchor Gomis, Manuel García y Rodríguez de Ledesma, que vivieron el exilio en Inglaterra o Francia durante el reinado de Fernando VII e hicieron carrera internacional; y 2) compositores de mediados de siglo, algunos del entorno del Conservatorio de Madrid, como Baltasar Saldoni y José Inzenga y otros vinculados a la enseñanza privada, como Juan de Castro y Rafael Taboada y Mantilla, que fueron conocidos sólo a nivel nacional. En general, los maestros españoles de canto del siglo XIX, autores o no de tratados, no habían sido cantantes profesionales, a excepción de Matilde Esteban y, sobre todo, el tenor Manuel García. No obstante, la mayoría de los tratadistas había adquirido una formación musical integral no sólo en canto, sino también en solfeo, armonía, composición y algún instrumento, principalmente piano. Lo que sí se debe reconocer es que los maestros españoles intentaban formarse en la técnica italiana y adaptarse a los nuevos tiempos con mejor o peor fortuna, lo que aparece documentado a través de sus tratados y escritos. Sin embargo, quiero destacar que escribir un método de canto no equivalía a ser un buen profesor. Es más, algunos de los mejores maestros, como José de Reart, nunca dejaron por escrito sus métodos de enseñanza; su prestigio vino dado por los importantes alumnos que tuvieron.

A lo largo de esta Tesis Doctoral he mostrado cómo se desarrolló y evolucionó la enseñanza vocal y, por tanto, la forma de cantar en España en el siglo XIX. La metodología empleada en las clases de canto por los maestros de aquella época sigue en gran parte todavía vigente hoy en día, lo que pone de manifiesto el carácter conservador de esta materia. Además, si tenemos en cuenta que gran parte del repertorio escénico que se programa actualmente en los grandes teatros pertenece al siglo XIX, es lógico que aún se enseñe a cantar según los principios técnicos y expresivos de aquella época, que permiten afrontar dificultades vocales concretas. Esta investigación puede ser, por tanto, especialmente útil para una interpretación “históricamente informada” del repertorio lírico español del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

A

- AA.VV. *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, Métodos, Libretos y Libros*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.
- AA.VV. *Historia del Teatro Español*, 2 vols., dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003.
- AA.VV. “L’età d’oro del Canto Italiano (XV-XVIII sec.) ed il nostro tempo: prospettive di rinascita”, *Atti del XXXI Convegno Internazionale di Musicología* celebrado en Villa Medicea “La ferdinanda” Artemio en 2002 (Sezze Romano: Fonzadione Centro Studi Rinascimento Musicale, 2003).
- AA.VV. *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2006.
- AA.VV. *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española: (1775-1832)*, eds. Alberto Romero Ferrer y Andrés Moreno Mengíbar. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2007.
- AA.VV. “La música en la España del siglo XIX”, Actas del III Congreso Nacional de Musicología celebrado en Granada en 1990, *Revista de Musicología*, XIV/1-2 (1991).
- AA.VV. *Solfèges d’Italie avec la basse chiffrée*. París: Cousineau Md. Luthier, ca.1778.
- AA.VV. *The Cambridge Companion to Singing*, ed. John Potter. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- AA.VV. “The Limits of Authenticity: A Discussion,” *Early Music*, 12/1 (1984), 3-25.
- AA.VV., “Ysabel Colbran, primadonna assoluta”, *Scherzo*, IX/86 (1994), pp. 99-117.
- [Sin autor]. “Catálogo de obras musicales que están en venta en esta Imprenta y Redacción”, *El Barcino Musical. Periódico de Música, Literatura y Teatros*, I/9 (1846), p. 36.
- [Sin autor]. “Exámenes del Liceo Filarmónico de S. M. la Reina Doña Isabel II”, *La España Musical*, I/27 (12-VII-1886), p. 2.
- [Sin autor]. “Homenaje a Gomis”, *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV/72 (15-I-1891), pp. 429-438.
- Adkins Chiti, Patricia. *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza Música, 1995.
- Agero, Feliciano. *Vocabulario musical*. Madrid: Imp. La Moderna, 1882.
- Alarcón, Pedro Antonio de. *Juicios Literarios y Artísticos*. Madrid: Est. Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1900.

- Albéniz, Pedro. *Método completo de piano del Conservatorio de Música*. Madrid: Lodre y Carrafa, 1840.
- Aliaga, Matías. *Resumen musical en diez lecciones para poder cantar y tocar cualquier instrumento*. Madrid, 1860.
- _____. *Observaciones sobre el origen, naturaleza y progreso de la música y sobre las personas que a ella se dedican*. Madrid: Imp. de D. Alejandro Gómez Fuentenebro, 1852.
- _____. *Himno a Dios: para darle gracias en comunidad / compuesto expresamente sin acompañamiento para los 400 niños del hospicio de Madrid... por el profesor de la clase de música D. Matías Aliaga López*. Madrid, s. XIX.
- Alier i Aixalà, Roger. *L'òpera a Barcelona Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1990.
- Alonso, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998.
- _____. "Las melodías de Álvarez: un capítulo importante en la melodía de cámara del romanticismo español", *Revista de Musicología*, XV/1, (1992), pp. 231-280.
- _____. "Los salones: un espacio musical para la España del XIX", *Anuario Musical*, 48, (1993), pp. 165-206.
- Altube, Cristóbal. *Articulación de la voz humana*. Madrid: Publicaciones Españolas, s. XX.
- Álvarez Cañibano, Antonio. "Academias, Sociedades musicales y filarmónicas en la Sevilla del siglo XIX (1800-1875)", *Revista de Musicología*, XIV/1-2 (1991), pp. 63-70.
- _____. "Teatros y música escénica: 1740-1840. Del Antiguo Régimen al Estado burgués", *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 123-160.
- Alvira y Almich, 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.
- Amengual, Francisco. *El Arte del canto en Mallorca: Apuntes para un libro*. Palma: Tipo-Litografía de Bartolomé Rotger, 1895.
- Andrade, A. *Método de canto: ilustrado con viñetas que representan los órganos de la respiración, la posición del cantante y la emisión de la voz*. Paris: A. Noël, succ., finales de s. XIX.
- Andreu, Benito Pbro. *Método seguro para aprender bien la música y el canto dedicado a la juventud*. Mahón: Imp. de M. Parpal, 1871.
- Anfossi, Maria. *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto / A theoretical and practical treatise on the art of singing*, ed. biblingüe. Londres: Albany St. Regents park, ca. 1837.
- Anfuso, Nella. "*Este arte no soporta la mediocridad*". *Principios para una regeneración del conocimiento del canto*. Sezze Romano: Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, 2000.
- _____. *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.) Dei principi e degli stili*. Sezze Romano: Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, 2003.
- Appelman, Ralph D. *The Science of Vocal Pedagogy*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.
- Aprile, Giuseppe. *The modern Italian method of singing*. London: Printed & sold by L. Laveu, ca. 1795.
- Aranguren, José. *Método de piano*. Madrid: Antonio Romero, 1855.

- _____. *Prontuario del cantante e instrumentista*. Madrid: Imprenta de Luís Beltrán, 1860.
- _____. *Guía práctica al tratado de armonía de Eslava*. Madrid: Antonio Romero, 1872.
- _____. *Nueva edición del método teórico práctico de canto llano* escrito por Gerónimo Romero de Ávila. Madrid: B. Eslava editor, 1872.
- _____. *Nuevo método completo para piano*. Madrid, 1874.
- Arteaga, Esteban de. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3 vols. Bologna: Per la Stamperia di Carlo Trenti all’Insegna di Sant’Antonio, 1783, 1785 y 1788.
- Asioli, Bonifazio. *Primi elementi per il canto, con dodici Ariette istruttive per cantar di buona grazia*. Milano: Ricordi, ca. 1809.
- _____. *Scale e salti per il solfeggio. Preparazione al canto e Ariette*. Milano: Gio. Ricordi, ca. 1817.
- _____. *Breve metodo di canto e Ariette facili e progressive*, parte 2ª. Napoli: Girard, ca. 1820.
- _____. *Ariette facili e progressive con accompagnamento di piano-forte (in seguito di un ristretto di precetti utilissimi per apprendere a cantare con buon metodo ed espressione)*. Firenze: Calcografia G. Lorenzi, s.d., ca. 1820.
- _____. *Principi Elementari di Musica*. Milano: Giovanni Ricordi, 1826.
- Ayarra, José Enrique. *Hilarión Eslava en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.

B

- Bacilly, Bénigne de. *L’Art de bien chanter*. Paris: Ballard, 1668; edición actual, Gêneve: Minkoff Reprint, 1994.
- _____. *Remarques curieuses sur l’art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois*, Paris: Ballard, 1668,
- Baglioni, Antonio. *Esercizi*. Milano: Ricordi, s. XIX.
- _____. *Nuovi Esercizi per il canto*. Milano: Ricordi Giovanni, ca.185?.
- Baker’s Biographical Dictionary of Musicians*, 6 vols., ed. Laura Kuhn. Nueva York: Schirmer Books, 2000.
- Baldelló, Francisco de P. *La música en Barcelona*. Barcelona : Dalmau, 1943.
- Barber Barceló, Miguel. *Evocación del Rdo. D. Benito Andreu y Pons, Pbro.: Un hombre visto desde el exterior (1803-1881)*. Ciutadella, Menorca: Nura Sicoa, 1990.
- Barberá Martí, Faustino. *Fisiología e higiene de la voz: lecciones pronunciadas en el Conservatorio de Música de Valencia, durante el curso de 1894-95*. Valencia: Imprenta de Manuel Alufre, 1896.
- Barce, Ramón. “La ópera y la zarzuela en el siglo XIX”, *España en la música de Occidente*. Madrid: INAEM, 1987.
- _____. “El sainete lírico (1880-1915)”, *Música Española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- Barbieri, Francisco Asenjo. *La Zarzuela*. Madrid: Música Mundana, Editorial, 1985.
- _____. *Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. Legado Barbieri I*, ed. Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- _____. *Documentos sobre música española y epistolario. Legado Barbieri II*, ed. Emilio Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.

- _____. *Crónica de la Lírica española y Fundación del Teatro de la Zarzuela 1839-1863 (manuscritos 14.077-14.079)*, ed. crítica, estudio preliminar, notas y relación de estrenos de Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2006.
- Barrau y Esplugas, Juan. *Método de canto para la voz de soprano*, 2ª edición corregida y aumentada con un discurso preliminar por el Maestro D. Juan Barrau. Barcelona: Edición Vidal, ca. 1862-64.
- Barreiro, Javier. *Voces de Aragón (intérpretes aragoneses del arte lírico y la canción popular 1860-1960)*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2004.
- Barrios Manzano, María del Pilar. “Domingo Marcos Durán: Un teórico musical extremeño del Renacimiento: estado de la cuestión”, *Revista de Musicología*, 22/1 (1999), pp. 91-128.
- Barrosa, Miguel. *El bel canto en la teoría y en la práctica*. Madrid: Gráficas Valera, 1951.
- Batiste, Édouard. *Solfèges du Conservatoire. 1er. livre, Petit solfège théorique & pratique à la portée des plus jeunes voix: introduction aux grands solfèges du Conservatoire de Cherubini, Catel, Méhul, Gossec, etc: renfermant cent leçons mélodiques et progressives, précédées des principes de musique et accompagnées de 50 tableaux-types résumant les difficultés vocales et rythmiques de la lecture musicale*. Paris: Heugel & Cie., 1865.
- Beghelli, Marco. *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*, Tesi di Dottorato. Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1995.
- Belari, Emilio. *The Secrets of the voice in Singing* (New York, 1893).
- Belgiojoso, Antonio. *Sull'arte del canto*. Milán: Paolo Lampado, 1841.
- Benard, Hélène. “El archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX”. En: Lolo, Begoña, ed. *Campos interdisciplinarios de la Musicología. Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, Vol. I, pp.377-393.
- Benedito, Rafael. *Cómo se enseña el canto y la música*. Madrid: Revista Pedagógica, 1931.
- Berard, Jean-Antoine. *L'Art du chant dédié à Madame de Pompadour*. Paris: Dessaint et Saillant, 1755; ed. facsímil, Genève: Minkoff Reprint, 1972.
- Bermudo, Fray Juan. *Declaración de Instrumentos Musicales*. Osuna: Juan de León, 1555.
- Bianconi, Lorenzo y Pestelli, Giorgio (eds.). *Storia dell'opera italiana*, 6 vols. Turín: EDT/Musica, 1987.
- Biosca, Ramón. *Breve resumen de la forma y efecto de los caracteres musicales para uso de los principiantes, dispuesto en verso por D. Ramón Biosca, presbítero, capellán de S.M. en el Real Monasterio de Señoras Descalzas de esta corte*. Madrid: Imprenta Real, 1807.
- Blasco Ibáñez, Vicente. *Historia de la Revolución Española, desde la guerra de la independencia a la Restauración de Sagunto 1808-1874*. Barcelona: La Enciclopedia Democrática, 1892.
- Blasco y Compans, Justo. *Escuela práctica para la emisión de la voz*. Madrid: Antonio Romero, ca. 1885.
- _____. *Vocalización para tiple, para el primer año*. Madrid: UME, ca. 188?.
- _____. *Vocalización para tenor, para el primer año*. Madrid: UME, ca. 188?.
- _____. *Vocalización para contralto o bajo, para el primer año*. Madrid: UME, ca. 188?.

- Bolognini, Tommaso. *Trattato di tecnica del canto dalla pratica antica alla moderna*. Fasano di Puglia: Schena, 1982.
- Bona, Pasquale. *Breve metodo pratico per canto diviso in tre parti*. Milán: Gio. Canti, 1851.
- Bonnier, Pierre. *La voz. Su cultura fisiológica: Nueva teoría de la fonación*. Conferencias dadas en el Conservatorio de Música de Madrid, traducidas por el Dr. Eduardo G. Gereda. Madrid: [Fortanet] Librería Gutenberg de José Ruiz, 1911.
- Bontempi, Giovanni Andrea Angelini. *Historia Musica*. Perugia: Pe'l Constantini, 1695; edición actual, Geneve: Minkoff Reprint, 1976.
- Bordese, Luigi. *Méthode élémentaire de chant*. París: Choudens, s. XIX.
- Bordogni, Giulio Marco. *Vocalizaciones*. Barcelona: Vidal e Hijo y Bernareggi, s. XIX.
- _____. *36 vocalizaciones para voz de tiple y tenor. Compuesto según el gusto moderno*. Madrid: Lodre, s. XIX [otras ediciones, Madrid: Carrafa, s. XIX; Barcelona: Vidal e Hijo y Bernareggi Editores, s. XIX; Madrid: Unión Musical Española, s. XIX; *Trentasei vocalizzi per la voce di soprano o tenore composti nel gusto moderno*. Napoli: Girard, s. XIX].
- _____. *12 Nuovi Vocalizzi per Soprano*. Madrid: Casimiro Martín, ca. 1855 [otras ediciones, Madrid: Pablo Martín, s.d.; *12 nuovi vocalizzi per voce di soprano*. Milano: Lucca, s.d.].
- _____. *Doce nuevas vocalizaciones para medio-tiple en clave de sol*, dedicadas a S.M. Isabel II. Madrid: Bonifacio Eslava, s. XIX; Madrid: Unión Musical Española.
- Botey, Ricardo. *Higiene, desarrollo y conservación de la voz*. Barcelona: Tipografía de La Académica, 1914.
- Boyd, Malcolm; Carreras, Juan José; y Máximo Leza, José. *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- Bretón, Tomás. *La ópera nacional*, ed. facsímil, Madrid: Música Mundana, 1985.
- _____. “Orientación de nuestro arte lírico” *Segunda Conferencia. Conferencias Musicales leídas en el Ateneo de Madrid*. Madrid: Imprenta de la Ciudad Lineal, s. XIX.
- _____. “Bosquejo de la música en España hace un siglo”, *La Lectura Revista de Ciencias y de Artes*, VIII / II (1908), pp. 45-53.
- Bretón de los Herreros, Manuel. *Contra el furor filarmónico ó mas bien contra los que desprecian el teatro español: sátira*. Madrid, 1828.
- Bridgman, Nanie. “Girolamo Camillo Maffei et sa leerte sur le chant », *Revue de musicologie*, 38, pp. 3-34.
- Brown, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: University Press, 1999.
- Bueno Camejo, Francisco Carlos. *Historia de la ópera en Valencia*. Valencia: Universitat, 1997.
- Burton, Anthony (ed.). *A performer's Guide to Music of the Baroque Period (Performers Guide)*. London: Associated Board of the Royal School of Music, 2002.
- _____. *A performer's Guide to Music of the Classical Period (Performers Guide)*. London: Associated Board of the Royal School of Music, 2002.
- _____. *A performer's Guide to Music of the Romantic Period (Performers Guide)*. London: Associated Board of the Royal School of Music, 2002.
- Busti, Alessandro. *Metodi Classici del R. Conservatorio di Napoli. Studio di Canto per Soprano*. Nápoles: Stabilimento Musiale T. Cottrau, 1874.

C

- Caballero, J. *Higiene y fisiología humana y ejercicios corporales y de la voz*. Madrid: Hernando, 1916.
- Caccini, Giulio, *Le Nuove Musiche*. Florencia, 1601.
- Calegari, Antonio. *Modi generali del canto*. Milán: Gio. Ricordi, 1836.
- Calico, José. *La higiene de la voz y del cantante*. Barcelona: Cervantes, 1931.
- Campana, Benedetto. *L'arte del canto*. Pesaro: Stab. Tip. Annesio Nobili, 1901.
- Camps y Castellví, Manuel. *Escuela elemental del noble arte de la música y el canto*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs, 1834.
- Canuyt, Georges. *La voz: técnica vocal*. Buenos Aires: Hachette, 1949.
- Capo, Antonio. *Consejos sobre la Declamación*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1865.
- Carelli, Beniamino. *L'arte del canto*. Nápoles: Società Musicale Napolitana, 1873.
- _____. *Torniamo a cantare (maestri e cantanti)*. Napoli: F. Bideri, 1891.
- Carulli, Gustave. *Méthode de chant*. París: Bernard Latte, s. XIX.
- _____. *Solfège pour voix de soprano: avec accompagnement de piano*. París: H. Lemoine, 1852.
- Carmena y Millán, Luís. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878; ed. facsímil, Madrid: Colección Retornos, 2002.
- Carnerero, José M^a. *Cartas españolas o sea revista histórica, científica, teatral, crítica y literaria*. Madrid: Imp. Sancha, 1831-1832.
- Carter, Stewart (ed.). *A Performer's Guide to Baroque Music*. New York: Schirmer Books, 1997.
- Casares Rodicio, Emilio. *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles: Legado Barbieri I y II*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986-88.
- _____. "El teatro de los bufos o una crisis en el teatro lírico del XIX". *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 217-228.
- _____. *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: ICCMU, 1994.
- _____. "El café concierto en España". *Tiempo y espacio en el arte: Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. vol. 2. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1994, pp. 1285-1296.
- _____. y Alonso González, Celsa. (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- _____. "La música en el siglo XIX español. Conceptos fundamentales". *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- _____. "Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2 y 3 (1996-97), pp. 73-118.
- _____. y Torrente, Álvaro (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. I y II. Madrid: ICCMU, 2002.
- _____. *Historia gráfica de la Zarzuela. Del canto y los cantantes*. Madrid: ICCMU, 2000.
- Castilla, Marcelino. *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto según el uso moderno con todas las instrucciones necesarias para la formación de un diestro músico y un perfecto cantante: apoyada en acompañamiento simple de piano forte. Parte I^a*. Madrid: En la oficina de la hija de don Francisco Martínez Dávila, impresor que fue de Cámara de S.M., 1830.

- 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 Maiquez, 1856.
- _____. *Higiene del cantante. Influencia del canto sobre la economía animal, causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes. Medios para precaver dichas enfermedades*, traducida al castellano, anotada y aumentada por Juan de Castro. Madrid: Imprenta de Don Pedro Montero, 1856 (traducción de: Segond, Louis Auguste. *Higiene du chanteur*. París: Labé, 1846).
- Catálogo de la Exposición Conmemorativa del 150 Aniversario de la Fundación del Conservatorio de Madrid*, dir. Margarita Navarro. Madrid: Gráficas Fama, 1982.
- Catálogo de la música vocal e instrumental que se halla en el almacén de la Carrera de San Jerónimo, casa del Buen suceso, frente a la Soledad*. Madrid: En la oficina de Don Antonio Fernández, 1824.
- Catrufo, Giuseppe. *Vocalizzi*. Milano: Ricordi, s. XIX.
- _____. *Nouvelle methode de solfege progressif: applicable a un, ou plusieurs eleves a la fois*. Paris: Pacini, ca.1820.
- Cavaza, Manuel. *El cantor instruido o maestro aliviado assi en los difíciles principios de esta nobilissima profesión. Con todo lo que un cantor debe saber según el moderno y último estilo dispuesto con ejemplos prácticos que lo declaran para mayor inteligencia del que estudia*, 1754 (conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid [signatura BH MSS 597]).
- Celletti, Rodolfo. *Storia del belcanto*. Fiesole: Discanto, 1983; Scandicci, Florencia: La Nuova Italia, 1996; ed. inglesa: *A History of Belcanto*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- _____. *Il canto*. Milán: Garzanti-Vallardi, 1989.
- _____. *La grana de la voce. Opere, direttori e cantante*. Milán: Baldini & Castoldi, 2000.
- Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro: Tractado de musica teórica y practica*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, 1613.
- Cinti-Damoreau, Laure. *Nouvelle méthode de chant. Introduction à sa méthode d'artiste: à l'usage des jeunes personnes*. París: Heugel & Ce., ca. 1839.
- _____. *Méthode de chant*. París: au Ménestrel, ancienne Maison A. Meissonier Heugel et C.^{ie} Editoeurs, 1849.
- _____. *Développement progressif de la voix*. París: Heugel, 1855; ed. española: *Desarrollo progresivo de la voz. Nuevo método de canto para uso de las señoritas. Introducción á su método artístico*. París: Heugel, 1864.
- Cirillo, Vincenzo. *The Neapolitan School. A Lecture on the Art of Singing*. Boston: George H. Ellis, 1882.
- Clark, Mark Ross. *Guide to the Aria Repertoire*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2007.
- Clementi, Muzio. *Gradus ad Parnassum* (colección de estudios para piano publicados entre 1816 y 1827).
- Colección de los mejores ejercicios de vocalización extractados de las obras de Rossini y García*, 2 libros. Madrid: Lodre, ca.1840.
- Colla, Vicente. *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en tres partes aplicable al estudio de perfección*. Madrid: Almacén de música, pianos e instrumentos de todas clases de D. A. Romero, ca. 1866.

- Compaired, C[elestino]. *Algunos consejos a los aficionados al canto*. Madrid: Imprenta y Litografía del Asilo de Huérfanos, 1896.
- Concone, Giuseppe. *Introduction à l'art de bien chanter*. París: Richard, ca.1845.
- _____. *Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de canto*. Madrid: Casimiro Martín, ca. 1859.
- _____. *Método elemental de canto*, Primera Parte. Madrid: Unión Musical Española, s. XIX.
- Condesa D'Aulnoy, *Viaje por España en 1679 y 1680 y Cuentos feéricos*, 2 vols. Barcelona: Iberia, 1962.
- Conforti [Conforto], Giovanni Luca. *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desdiera per cantare, et far la dispositione leggiadra, et in diversi modi nel loro valore con le cadente, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera, et aria passeggiata che vorranno, et come si notano*. Roma, 1593; edición actual, New York: Broude Brothers Limited, 1978.
- _____. *Passaggi sopra tutti li Salmi che ordinariamente canta Santa Chiesa ne i vesperi della domenica, e nei giorni festivi di tutto l'anno con il Basso sotto per sonare*. Venecia: Gardano, Angelo & fratelli, 1607.
- Cordero, Antonio. "Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia", *El Orfeo andaluz*, II/13 II/13 (21 de marzo de 1843), pp. 101-103; II/14 (128 de marzo de 1843), pp. 109-111 y; II/15 (4 de abril de 1843), pp. 116-117.
- _____. *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas, 1858.
- _____. "El canto. Observaciones sobre su enseñanza", *La España artística*, II/14 (1 de febrero de 1858), pp. 106-108; II/16 (15 de febrero de 1858), pp. 123-124; II/17 (22 de febrero de 1858), pp. 132-133; II/18 (1 de marzo de 1858), pp. 138-140; II/19 (8 de marzo de 1858), pp. 147-149; II/20 (15 de marzo de 1858), pp. 155-157 y; II/23 (5 de abril de 1858), pp. 179-181.
- _____. "De las vocalizaciones en la enseñanza del canto", *Las Bellas Artes*, Sección Música, Serie 2ª/9 (1 de julio de 1858), pp. 101-104.
- _____. *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Calcografía del editor B. Eslava, 1872.
- Cortizo, Mª Encina. Emilio Arrieta. *De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998.
- _____. "La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)", *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 161-194.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el Drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Olózaga, 1934; ed. facsímil, Madrid: ICCMU Colección Retornos, 2000.
- _____. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1917; ed. facsímil, Madrid: ICCMU Colección Retornos, 2004.
- _____. *Ensayo sobre la zarzuela o sea el drama lírico en España desde sus orígenes a fines del siglo XIX*. Madrid: Boletín de la Academia de las Bellas Artes de San Fernando, 1939.
- _____. *Iriarte y su época*. Madrid: Rivadeneyra, 1897.
- _____. *Don ramón de la Cruz y sus obras*. Madrid: José Perales y Martínez, 1899.

- Crescentini, Girolamo. *Raccolta di esercizi per il canto all'uso del Vocalizzo con Discorso Preliminare*. París: chez Imbault, ca. 1812.
- _____. *Nuovi esercizi ossia studi di canto per uso del vocalizzi: Op. 2*. Milano: Ricordi, Giovanni, ca.1822.
- Crivelli, Domenico. *L'Arte del Canto, ossia Corso completo d'Insegnamento sulla Coltivazione della Voce*. Londres: publicado dall'Autore, 1841.
- _____. *The art of singing, adapted with Alterations and new Solfeggios for the cultivation of the bass voice*. London: Published by the author, ca. 1844.
- Cuartero, Arturo. *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*. Barcelona: Editorial Labor, 1959.
- Cuenca, Francisco de. *Galería de Músicos Andaluces*. La Habana: Cultura S.A., 1927; ed. facsímil, Málaga: Unicaja, 2002.

Ch

- 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.
- Chova, Ana Luisa. "La enseñanza del canto", *Scherzo*, XV/145 (2000), pp. 126-129.

D

- Danuser, Hermann. *Musikalische Lyrik*, 2 vols. (8/1-2) en Handbuch der musikalischen Gattungen, 16 vols. Laaber: Laaber-Verlag, 2004.
- Dart, Thurston. *The Interpretation of Music*. Londres: Hutchinson's University Library, 1955.
- Delfino, Victor. *Fisiología e higiene de la voz: el origen del lenguaje*. Barcelona: Feliu y Susana, 1909.
- Delgado García, Fernando. *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)* Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.
- Delle Sedie, Enrico. *L'art lyrique*. París: Léon Escudier, 1874.
- Dentici, Nino. *Diccionario biográfico de cantantes vascos de ópera y zarzuela*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 2002.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols., Director Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores y Fundación Autor, 1999-2002.
- Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. 2 vols., Director y Coordinador General Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2003.
- Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresarii, ecc. Che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Turín: Coi Tipi di Enrico Dalmazzo, 1860.
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti, Le Biografie*, 8 vols., Director Alberto Basso. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1985.
- Dolmetsch, Arnold. *The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries Revealed by Contemporary Evidence*. Londres, 1915; nueva ed. con introd. de R. Alec Harman, Seattle y Londres, 1969.

- Donzelli, Domenico. *Ejercicios cotidianos de canto apoyados sobre la experiencia de muchos años*, 2 vols., ed. trilingüe español-francés-italiano. Madrid: C[asimiro] Martín; París: Schonenberger; Florence: Ricordi, ca. 1865.
- Doré, Gustave, *Viaje por España*, 2 vols. Madrid: Adalia Ediciones, 1984.
- Dowling, John. *José Melchor Gomis, compositor romántico*. Madrid: Castalia, 1974.
- _____. “José Melchor Gomis et les familles Garcia e Viardot”, *Cahiers de la Association des amis d’Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot et Maria Malibran*, 2 (1978).
- Duey, Philip A. *Bel Canto in Its Golden Age: A Study of its Teaching Concepts*. New York: Columbia University, 1951.
- Duffin, Ross W. (ed.). *A Performer's Guide to Medieval Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Duprez, Gilbert Louis. *La Mélodie Études complémentaires vocales & dramatiques de L’Art du chant*. París: Heugel & Cie., ca. 1874.
- _____. *Souvenirs d’un chanteurs*. París: Calman Lévy, 1880.
- _____. *L’Art du chant*. París: Heugel, 1845; *L’arte del canto*. Milán: Ricordi, ca.1881.
- _____. *Sur la voix et l’art du chant*. París: Tresse, 1882.

E

- Echevarría, Néstor. *Historia de los cantantes líricos*. Buenos Aires: Ed. Claridad, 2000.
- E.D.A. *La decadencia del canto: drama corto sentimental en un acto dividido en dos cuadros*. Palma, 1896.
- Emerson, Isabelle. *Five Centuries of Women Singers*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2005.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Bilbao, Madrid y Barcelona: Espasa-Calpe, 1921; reed. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- El Mundo musical: periódico filarmónico que sale cada domingo*. Barcelona: Impr. Musical de Vilar, Torras y Comp., 1845-?.
- Elías de Molins, Antonio. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX: apuntes y datos*, 2 vols. Barcelona: Imprenta de Fidel Giró, Cortés, 1889.
- Elliott, Martha. *Singing in Style. A guide to Vocal Performance Practices*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.
- Equipo Musitaste-Eresbil, *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978.
- Escenas contemporáneas. Revista bibliográfica*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1883.
- Eslava, Hilarión. “Del Canto”, cinco artículos, *Gaceta Musical de Madrid*, I/21 (24 de junio de 1855), pp. 161-163; I/25 (22 de julio de 1855), pp. 293-294; I/31 (2 de septiembre de 1855), pp. 241-243; I/43, (25 de noviembre de 1855), pp. 337-338; y II/3 (20 de enero de 1856), pp. 17-19.
- _____. *Método completo de solfeo (sin acompañamiento)*. Madrid: Gran Fábrica de pianos y Casa Editorial de B. Eslava, ca. 1866.
- Esteban y Vicente, Matilde. *Nociones elementales de la teoría del canto*. Salamanca: Esteban Hermanos, 1892.

- Eximeno, Antonio. *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, 3 vols. Roma: Michelangelo Barbiellini, 1774; ed. española: *Del origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, 3 vols. Madrid: Imprenta Real, 1796.
- Ezquerro Esteban, Antonio. *Pedro Cerone: El melopeo y maestro*, 2 vols. Monumentos de la Música Española, vol. 74. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, 2007.

F

- Fantoni, Gabriele. *Storia Universale del Canto*, 2 vols. Milano: Natale Battezzati Editore, 1873.
- Fargas y Soler, Antonio. *Diccionario de música*. Barcelona: imp. J. Verdaguer, 1853.
- _____. *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países*. Barcelona: La España Musical, Imprenta de Leopoldo Doménech, 1872.
- Ferandiere, Fernando. *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor* (Málaga, 1771).
- Fernández-Cortés, Juan Pablo. *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882): un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*. Madrid: SEdeM, 2007.
- Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 8 vols. París: Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1866-1868.
- _____. *Méthode des Méthodes de chant, basée sur les principes des écoles les plus célèbres de l'Italie et de la France*. París: Brandus, ca.1869.
- _____. *Metodo di Metodi di canto: basato sopra i principi delle celebri scuole d'Italia e di Francia* (Milán: F.Lucca, ca.1870)
- _____. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2 vols. París: Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils et C^{ie}, 1878-1880.
- _____. Garaudé, Alexis de; y Gomis, José Melchor. *Método completo de solfeo reformado y aumentado por Antonio Mercé*, 2^a ed. Madrid: Bernabé Carrafa, ca. 1850.
- Flórez, María Asunción. *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU, 2006.
- _____. “Los vientos se paran oyendo su voz: de «partes de música» a «damas de lo cantado». Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII” en: *Revista de Musicología*, XXIX/2 (2006), pp. 521-536.
- Florimo, Francesco. *Breve metodo di canto*. Nápoles: B. Girard & C.ⁱ, 1840.
- _____. *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, 4 vols., 2^a ed. Nápoles: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1880-1882; Bologna: Forni Editore, 1881-1883.
- Foreman, Edward. *The Porpora Tradition*. Milwaukee: Pro Musica Press, 1968.
- Fornells, Andrea. *Método de canto: obra de texto de la escuela Municipal de Música de Barcelona*. Barcelona: Lit^o. J. Mora, 1945.
- Frojo, Giovanni. “Voz y canto”, *Crónica de la música*, II/43 (17 de julio de 1879), p. 2 y II/44 (24 de julio de 1879), pp. 2-3.

- Frontera de Valldemosa, Francisco. *Equinotación o Nuevo sistema musical de llaves*. Madrid: Eusebio Aguado, 1858.
- _____. *Nouveau moyen trouvé par F. F. de Valldemosa pour lire avec promptitude et facilité la musique écrite pour le piano*, s. XIX.
- _____. *Manual de Armonía, de acompañamiento de bajo numerado, de reducción de la partitura al piano, y de la transposición musical: conteniendo además reglas para llegar a escribir el bajo o acompañamiento de piano a toda especie de melodía: obra especialmente útil a los pianistas principiantes*. Madrid, 1845; traducción de la obra de Elwart, Antoine-Amable-Élie. *Petit manuel d'harmonie, d'accompagnement de la basse chiffrée, de réduction de la partition au piano et de transposition musicale, contenant en outre des règles pour parvenir à écrire la basse ou un accompagnement de piano sous toute espèce de mélodie...* París: Colombier, 1839.
- Funes, Enrique. *La Declamación española. Bosquejo histórico y crítico*. Sevilla: Tip. De Díaz y Carballo, 1894.

G

- Galiana, Miguel. *Prontuario musical teórico-musical: dispuesto en forma de diálogo*. Madrid: UME, 1858.
- Gallego, Antonio. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Música, 1988.
- Gallego Burín, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1987.
- Galli, Amintore. *Il canto di sala e di teatro*. Milán-Buenos Aires: Editore Arturo Demarchi, 1889.
- Galliver, David. "Cantare con la gorga", *Studies in Music*, 7 (1973), pp. 10-18.
- _____. "Cantare con la affetto", *Studies in Music*, 8 (1974), pp. 1-7.
- Gamboa, José Manuel. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- Garaudé, Alexis de. *Méthode complète de chant*. Paris: chez l'auteur et chez Vaillant, 1826.
- García, Manuel [del Pópulo Vicente]. *Exercises and Method for Singing, with Accompaniment, for the Piano Forte, composed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson*. London: T. Boosey & Co. Importers & Publihsers of Foreign Music, 1824.
- _____. *Exercices pour la voix (avec un discours préliminaire)*. París: Ph. Petit, 1824 ; París: C. Boieldieu, successeur de P. Petit, ca. 1835.
- _____. *Grandi esercizi vocali, ossia Metodo completo di canto dedicato a sua figlia Maria Malibran in 3 libri*. Nápoles: Girard, ca. 1815-1830.
- _____. *Egercicios para la voz o sea Escuela de canto*. Madrid: Hermoso Mintegui y Carrafa, ca. 1835.
- García, Manuel [Patricio]. *Mémoire sur la voix humaine, présenté à l'Académie des sciences*. París: Imprimerie Duverger, 1840.
- _____. *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant [première partie]*. París: Chez l'auteur, 1840.
- _____. *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties (première partie, deuxième édition ; seconde partie, première édition)* París: Chez l'auteur, E. Troupenas et C^{ie}, Editeurs de musique, 1847; edición facsímil, Genève: Minkoff Reprint, 1985.
- _____. *Nouveau traité sommaire de la'art du chant*. Paris, 1856.

- _____. *Observations physiologiques sur la voix humaine* déposées à la Société Royale de Londres le 22 mars 1855 et lues le 24 mai 1855. París: Masson, 1855.
- _____. *Hints on singing*, translated from the French by Beata García. London: E. Ascherberg & Co. / New York: E. Schubert & Co., 1894.
- _____. [Emanuele García (figlio)], *Scuola di Garcia. Trattato completo dell'arte del canto* [parte I]. Milano: Ricordi, s.d..
- _____. *Tratado completo del arte del canto (Escuela de García)*, trad. y rev. de Eduardo Grau. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- García Cadena, Peregrín. *Historias para todos*. Madrid: Guía del bello sexo, 1873.
- _____. *Obras literarias selectas: Leyendas, novelas poesías*. Valencia: Domenech, 1883.
- García Carretero, Emilio. *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Tomo Primero: 1856-1909*. Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, 2003.
- García Marcellán, J. *Catálogo del archivo de música de la Real Capilla de Palacio*. Madrid: Editora Nacional, 1938.
- García-Matos Alonso, M^a Carmen. “Un folclorista del siglo XVIII: «Don Preciso»”, *Revista de Musicología*, IV/2 (1981), pp. 295-308.
- García Tapia, Antonio. *Manuel García, su influencia en la laringología y en el arte del canto*. Madrid: Imprenta y Librería Nicolás Moya, 1905.
- Garrido, Tomás. “Estudio: Mariano Rodríguez de Ledesma ¿La recuperación del primer romántico español?”, *Scherzo*, X/93 (1995), pp. 150-153.
- Gelli, Piero. *Dizionario dell'opera*. Milán: Baldini & Castoldi, 1996.
- Gerli, Giuseppe. *Principi elementari fondamentali dell'arte del canto ossia Metodo meccanico per formare, sviluppare e conservare la voce*. Milán: F. Lucca, ca.1860.
- _____. *L'alievo al primo corso vocale*. Milán: F. Lucca, 1863.
- Giorgio, Vincenzo de. *Canto e cantanti*. Nápoles: Tipi Ruggiano, 1891.
- Giraldoni, León. *Guía teórica práctica para uso del artista cantante*, traducido al español por José M. de Goizueta. Madrid: Bailly-Baitlière, 1870.
- Gisbert, Rafael. *Gomis, un músico romántico y su tiempo*. Onteniente: Ayuntamiento de Onteniente, 1988.
- _____. “Louis Viardot et le compositeur espagnol José Melchor Gomis. Une amitié de jeunesse”. *Cahiers de la Association des amis d'Ivan Tourgueniev, Pauline Viardot et Maria Malibran*, 12 (1988).
- Goldschmidt, Hugo. *Die italienische Gesangsmethode del XVII*. Breslan: Schlesische Buchdruckere, Kunst und Verlags Anstalt, 1982.
- Gómez Amat, Carlos. “El Real Conservatorio de Música de Madrid. Reseña histórica”, *Música*, Revista trimestral de los conservatorios españoles, 1 Madrid, (1952), pp. 111-113.
- _____. *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1984.
- Gómez Gereda, Eduardo. *Higiene de la voz: Manual práctico para cantantes y oradores*. Madrid: Impr. Del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1906.
- Gómez Hermosilla, José. *Arte de hablar en prosa y en verso*. Madrid: Imp. Nacional, 1839.
- Gomis, José Melchor. *Méthode de solfège et de chant composée et dédiée a Madame Josephine de Laborde Bussoni*. París: Petit, 1826; otras eds. *Méthode de chant*. París: S. Richault, 1844; *Méthode de solfège et de chant*. París: Schonenberger, s. XIX; *Método completo de canto, edición completa y sin acompañamiento de piano*. Hamburgo-México: J. A. Bødne, 1875; *Método completo de canto: desde los principios hasta la perfección al uso de aficionados y maestros*, ed. completa y correcta sin acompañamiento de piano. México: A. Wagner y Levien, 19?.

- _____. *Le Revenant*, ed. crítica de Tomás Garrido. Madrid: Música Hispana. ICCMU, 2001.
- Gosálvez Lara, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936. Guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical, 1995.
- _____. “El comercio musical”. *Establecimientos tradicionales madrileños, I*, Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1994.
- Gourret, Jean. *Histoire de l'Opéra de Paris, 1669-1971*. París: Albatros, 1977.
- _____. *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*. París: Editions Albatros, 1982.
- _____. *Nouveau dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris*. París: Ed. Albatros, 1989.
- Gracia Iberní, Luis. *Ruperto Chapí*. Madrid: ICCMU, 1995.
- _____. “El programa de la ópera nacional española en 1885”. *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, nº 26, 1995.
- 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.
- Granda, Juan José. “La RESAD en sus ciento setenta y cinco años de existencia”, en *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2006, pp. 79-113.
- Gras y Elías, Francisco. *Músicos españoles nacidos en el siglo XIX*. Barcelona: La Música Ilustrada, 1900.
- Gregori, Joseph María. “El Tenorista, un antecesor del falsetista del siglo XVI y el problema de su técnica vocal: el único registro”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 4 /1-2 (1988), pp. 119-126.
- _____. “Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de cantus y altus en el tránsito del Renacimiento al Barroco”, *Revista de Musicología*, XVI/5 (1993), pp. 2770-2780.
- Gualerzi, Giorgio. “Italia chiama Spagna (e ringrazia)”. En: Martín de Sagarmínaga, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento Editorial, 1997, pp.343-364.
- Guercia, Alfonso. *Dodici solfeggi per soprano*. Milán:Ricordi, ca.1850.
- Guetta, Paolo. *El canto y su técnica*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1947.
- Guidi, Giuseppe Capretti. *La ginnastica della voce*. Bergamo: Tip. Fagnani e Galeazzi, 1886.
- Guijarro y Ripoll, Antonio. *Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella*; en: Guijarro y Ripio, Antonio. *Principios de Armonía y Modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor, con un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia*. Valencia: Oficina de Manuel López, 1831, pp. 1-27.
- Guitart-Besangee, Ramón. *El arte de desarrollar la voz: tratado completo para todas las voces*. Buenos Aires: Petenello, 1915.
- Gutiérrez Llano, Francisco. “¿Existe una verdadera escuela de canto española?”, en: Martín de Sagarmínaga, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento Editorial, 1997, pp.13-41.

H

- Haller, M. *Vade-mecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental*, traducido al castellano de la 12ª edición alemana por el P. Daniel Sola, S.J., 2ªed. Ratisbona: Tipografía de Federico Pustet, Librero Editor pontificio, 1914.
- Haas, Robert. *Aufführungspraxis der Musik*. Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931; reimpr., 1949.
- Heilbron Ferrer, Marc (ed.). *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (París, 1828c)*. Barcelona-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Vieweg: Braunschweig, 1862.
- Henderson, James William. *Early History of Singing*. New York: Longmans, Green & Co., 1921.
- Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Vieweg: Braunschweig, 1862.
- Henares Cuellar, Ignacio; Calatrava, Juan. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Hernández Ascunce, Leocadio. *Estudio bio-bibliográfico de don Hilarión Eslava*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana, 1978.
- Hernández Girbal, Florentino. *Julián Gayarre. El tenor de la voz de ángel*. Madrid: Ediciones Lira, 1970.
- _____. *Adelina Patti, la reina del canto*. Madrid: Lira, 1979.
- _____. *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*. Madrid: Ediciones Lira, 1994.
- _____. *Otros cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*. Madrid: Ediciones Lira, 1997.
- Higueras, Ana. *Lola Rodríguez de Aragón. Crónica de una vida (1910-1984)*. Madrid: Edición Higueras Arte, 2004.
- Hiller, Johann Adam. *Treatise on Vocal Performance and Ornamentation*, ed. y traduc. Suzanne J. Beicken. Cambridge: University Press, 2001.
- Historia del Flamenco*, 6 vols., dir. José Luís Navarro García y Miguel Roperó Núñez. Sevilla: Ediciones Tartessos, 2002.
- Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*, ed. Emilio Casares. Madrid: ICCMU, 2000.
- Huertas Vázquez, Eduardo. *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*. Madrid: Avapiés, 1989.
- _____. *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*. Madrid: La Librería, Ediciones Colección Avapiés, 2005.

I

- Iglesias de Souza, Luís. *Teatro lírico español*, 4 vols. La Coruña: Diputación Provincial, 1991-96, 4 vols.
- Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861.

- Inzenga, José. *Primer Álbum de canto*. Madrid, 1855-56.
 _____. *Segundo Álbum de canto*. Madrid, 1860.
 _____. *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano*. Madrid: Imprenta de Berengüillo, 1870.
 _____. *Arsenia Velasco: Apuntes biográficos*. Madrid: Imp. de Biblioteca y Recreo, ca. 1874.
 _____. *Escuela de canto. Contiene variaciones y fermatas de óperas y zarzuelas*. Madrid: Casa Romero, 1894.
- Iriarte, Tomás de. *La Música*. Madrid: Imp. Real de la Gazeta, 1779.
- Iza Zamácola, Juan Antonio [“Don Preciso”]. *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*. Madrid: [s.d.], 1799 y 1802; 3ª ed. corregida y aumentada, Hija de Don Joaquín Ibarra, 1805; ed. facsímil, Córdoba: Demófilo, 1982.

J

- Jackson, Roland. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. New York: Routledge, 2005.
- Jiménez, Juan. *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*. Madrid: Imprenta de Luís Beltrán, 1862.
- Juvarra, Antonio. *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni*. Milán: Edizioni Curci, 2006.

K

- Kaufman, Thomas K. “Giorgio Ronconi”, *Donizetti Society Journal*, V (1984), pp. 169-206.
- Kearley, Kandie K. *A Bel Canto Tradition: Women Teachers of Singing During The Golden Age of Opera*, A Thesis submitted to the Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati. UMI, 1998.
- Kenyon, Nicholas (ed.). *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Kite-Powell, Jeffrey (ed.). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Kleinertz, Reiner. *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela*. Kassel: Reichenberger Edition, 2004

L

- Lablache, Luigi. *Méthode complete de chant*. París: Canaux, 1840.
 _____. *Metodo completo di canto*. Milano: Giovanni Ricordi, ca. 1840.
 _____. *28 Esercizi per Basso*. Milán: Ricordi, 1841.
 _____. *12 Vocalizzi per voce di basso*. Milán: Ricordi, 1841.
- La perla del teatro español: biografía de la actriz doña Matilde Díez*. México: Imprenta de F. Escalante y Comp., 1855.

- Lacal, Luisa. *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, 2ª ed. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.
- Lacassagne, Joseph. *Traité général des éléments du chant dédié a Monseigneur le Dauphin*. París: l'Auteur, 1766; ed. facsímil, Genève: Minkoff Reprint, 1972.
- Lamperti, Francesco. *Guida teorico-pratica elementare per lo Studio del canto*. Milán-Nápoles: Ricordi, 1864.
- _____. *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del Canto*. Madrid: A. Romero, 1865.
- Larionoff, P. y Pestellini, F. *María Malibrán y su época*. Barcelona: Juventud, 1953.
- Latorre, Carlos. *Noticias sobre el arte de la Declamación que pueden ser de una grande utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*. Madrid: Imprenta de Jenes, 1839.
- Lauri-Volpi, Giacomo. *Voces paralelas*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- Lavignac, Alberto. *La educación musical*, ed. española de Felipe Pedrell. Barcelona: Gustavo Gili, 1929.
- Lázaro, Hipólito. *Mi método de canto*. Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947.
- Le Duc, Antoine. *La Zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Bélgica: Pierre Mardaga éditeur, 2003.
- Legouvé, Ernest. *Soixante ans de souvenirs*. París: J. Hetzel, 1886.
- Le Huray, Peter. *Authenticity in performance: eighteenth-century case studies*. Cambridge y New York: Cambridge University Press, 1990.
- Lemoine, Henri y Carulli, G. *Solfeo de los solfeos: Nueva edición de los solfeos para voces de soprano*. Paris: Henri Lemoine, 1913.
- Leo, Leonardo. *Solfeos de Leo: para los principiantes de música*. [Madrid]: F. Palomino grabó esta obra, ca. 1772.
- León Tello, Francisco José. *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid: C.S.I.C. Instituto Español de Musicología, 1962.
- _____. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: CSIC, 1974.
- Leonesi, Luigi. *La decadenza dell'arte del canto*. Bologna: Stab. Mus. Achille Tedeschi, 1894.
- Leppard, Raymond. *Authenticity in music*. Portland, OR: Amadeus Press, 1988.
- Liaño Pedreira, María Dolores. *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, 3 vols. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña, 1998.
- Livermore, Ann. *Historia de la música española*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- Lolo Herranz, Begoña. "La música en la Real Capilla después de la guerra de la Independencia: Breve esbozo del reinado de Fernando VII", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 157-169.
- _____. "Música en España en el siglo XVIII: reflexión sobre el estado de la cuestión", *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 277-300.
- _____. "La tonadilla escénica, ese género maldito", *Revista de Musicología*, XXV/2 (2002), pp. 439-469.
- López-Chavarrí, Eduardo. *Historia de la Música*, 2 vols., 2ª ed. corregida. Barcelona: Hijo de Paluzié, 1922.
- Londe, Charles. *Nouveaux éléments d'hygiène*, 2ª ed. Paris: J.-B. Bailliére, 1838.
- López Remacha, Miguel. *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799.
- _____. *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (ms.). Madrid, Biblioteca del Palacio Real, 1812.

- _____. *Melopea o Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815; 2ª ed. en Madrid: Imprenta de Fuentenebro, 1820.
- _____. *Principios o Lecciones progresivas para forte piano, conformes al gusto y deseos de las señoritas aficionadas a quienes los dedica su autor*. Madrid: Wirnbs, 1820.
- _____. *Tratado de armonía y contrapunto, o composición*. Madrid: Imp. de L. Amarita, 1824.
- López Rodríguez, Francisco Javier. *Aspectos de la música del siglo XVIII*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música de Sevilla “Manuel Castillo”, 1994.
- Lorente, Andrés. *El por qué de la música: en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de órganos, contrapunto y composición, y en cada uno de ellos nuevas reglas*. Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672.
- Lulio, Antonio. *De oratione libri septem*. Basilea: Officina Henrico Patrino, 1558.

LI

- Llaneza, Benigno. *El arte del canto*. Madrid: Antonio Romero, 1886.
- Llombart, Abelardo. *¿Quiere aprender rápidamente a cantar?: enseñanza teórico-práctica abreviada*. Madrid: Unión Musical Española, 1946.

M

- Madelaine, Stephen de la. *Physiologie du chant*. París: Descoges, 1840.
- _____. *Fisiología del canto*, traducción de Don Eduardo Domínguez. Barcelona: Imp. José Vilar y de Mas, 1845.
- _____. *Theories completes du chant*. París: Amyot, ca. 1861.
- _____. *Chant: Etudes pratiques de style: Leçon sur un air du Freyschutz*. Paris: Libr. Nouv., 1861.
- _____. *Chant: etudes pratiques de style vocal*. París: Albanel, 1868.
- _____. *Oeuvres completes sur le chant: Théorie et pratique*. París: Henry Lemoine, 1875.
- MacClintock, Carol. *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1982.
- MacHenry, Robert. *Famous America Women. A biographical Dictionary from Colonial Times to the Present*. New York: Dover Publications, 1983.
- Maffei, Giovanni Camillo. *Discorso della voce e del modo, d'a pparare di cantar di garganta senza maestro*. Nápoles, 1562.
- Mancini, Giovanni Battista. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Stamperia di Ghelen, 1774; ed. facsímil, Michigan: UMI Books on Demand, 2003.
- Mandl, Louis. *Higiene de la voix*. París; Londres: J. B. Baillièrre et Fils, 1876.
- Mafredini, Vincenzo. *Difesa Della musica moderna e de' suoi celebri esecutori*. Bologna: per la stamperia di Carlo Trenti, 1788.
- _____. *Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati per apprendere i principi della musica*. Venecia: Presso Adolfo Cesare, 1797.

- Maragliano Mori, Rachele. *Coscienza della voce nela scuola italiana di canto* Milán: Edizioni Curci, 2002.
- Mari, Nanda. *Canto e Voce. Difetti causati da un errato studio del canto*. Milán: Ricordi, 1959.
- McGee, Timothy J. *Medieval and Renaissance Music. A Performer's Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- Mackenzie, Sir Morell. *La higiene de los órganos vocales: Manual práctico para cantores y oradores*. Madrid: Enrique Teodoro, 1888.
- Marcello, Benedetto. *El Teatro a la moda*. Madrid: Alianza Música, 2001.
- Marchesi, Gustavo. *Canto e cantanti*. Milán: Ricordi, 1996.
- Marchesi, Mathilde. *École Marchesi. Méthode de chant théorique et pratique en tríos parties*. París: L. Grus, ca.1886.
- Marcos Durán, Domingo. *Comento sobre Lux bella*. Salamanca, 1498.
- Marqués de Alta-Villa [Ramiro de la Puente y González Nadín]. “El arte músico en España”, *La Música Ilustrada Hispano Americana*, II/12 (10-VI-1889), p. 6.
- _____. “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.
- Marraco Roca, Alejandro. *La voz cantante*. Barcelona: Biblioteca “Teatro Mundial”, 1914.
- Martín, Jean Paul. *Mélopée moderne: Ou l'art du chant, réduit en principes*. París: Chez Naderman, 1792.
- Martín, Mariano. *Programa presentado en 8 de junio de 1860 para la enseñanza del canto* (ms.). Madrid, Biblioteca Nacional.
- Martín de Sagarmínaga, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento Editorial, 1997.
- Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, 1985.
- Martín Triana, José María. *El libro de la ópera* Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Mayer Brown, Howard y Sadie, Stanley (eds.). *Performance Practice, 2 vols: I. Music before 1600; II. Music after 1600*. New York; Londres: Macmillan, 1989.
- Medina, Ángel. *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantores castrados en España*. Madrid: ICCMU, 2002.
- Melcior, Carlos José. *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García, 1859.
- Mengozi, Bernardo. *Méthode de chant du Conservatoire de Musique*. París: Gravée par M.me Le Roy à l’Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1803.
- Merás, Joaquín. *Calendario lírico-italiano. Extracto de datos adquiridos por el autor a la vista de irreprochables documentos, épocas célebres, aperturas de teatros, estrenos de óperas, compositores, artistas líricos y noticias de interés directo para el Teatro Italiano recogidas y ordenadas por...* Madrid: Establecimiento de música e instrumentos de Romero y Margo, 1877.
- Mercadante, Saverio. *Esercizi di canto*. Vienna: presso Pietro Mechetti, s. XIX.
- Merlín, Countess M. *Madame Malibran*. Brussels: Société Typographique Belge, 1838.
- _____. *Memoirs of Maria Malibran*. Londres, 1840.

- Mesonero Romanos, Ramón de. *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid escritas por el Curioso Parlante*. Madrid: Oficinas de La Ilustración Española y Americana, 1880.
- Méthodes & Traités, Chant, Serie II France 1800-1860*, collection dirigée par Jean Saint-Arroman, 7 vols. réalisés par Janne Roudet. Courlay: Éditions Fuzeau, 2005.
- Milla y Gacio, Luis. *Tratado de tratados de declamación*. Barcelona: Félix Costa, Teatro municipal, 1914.
- Miller, Richard. *Nacional Schools of Singing. English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2002.
- _____. "Voice pedagogy: In the beginning. The genesis of the art of singing", *Journal of singing: The official journal of the National Association of Teachers of Singing*, LXIII/3 (2007), pp. 287-292.
- Mitjana, Rafael. *Historia de la Música en España*, ed. de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993.
- _____. *El maestro Rodríguez de Ledesma y sus Lamentaciones de Semana Santa*. Málaga: Imprenta de "El Cronista", 1909.
- _____. *La música en España (Arte religioso y arte profano)*. París, 1920; ed. de Antonio Álvarez Cañibano, Madrid: Centro de Documentación Musical, 1993.
- Molina Martínez, José Luis y Molina Jiménez, María Belén. *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el diario de José Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003.
- Montanari, Giuliana y Cortada, Maria Lluïsa. *Els mètodes de cant 1750-1860*. Barcelona: Dinsic, 2006.
- Montes, Beatriz. "La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología*, XX/1-2 (1997), pp. 467-478.
- Montón Cortís, Juan Bautista. *Cómo se forma un cantante: lo que el público puede exigir de los cantantes*. [Madrid]: Juan Bautista Montón Cortís, ca.1920.
- _____. *Clasificación y tratado de la voz como instrumento musical*. Valencia: A. Pascual, ca. 1920.
- Morales, Nicolás. "El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración", *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), 417-431.
- _____. *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe Siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.
- Moré, Justo y Gil, Juan. *Método completo de solfeo: adoptado como texto en la Escuela Nacional de Música*. Madrid: M. Salazar, ca. 1870.
- Moreno Mengíbar, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- Moretti, Federico. *Elementi generali della musica o sia Grammatica musicale ragionata*. Napoli: nella Stamperia Simoniana, 1804.
- _____. *Gramática razonada musical. Compuesta en forma de diálogos para los principiantes*. Madrid: [s.n.], Imprenta de J. Sancha, 1821.
- _____. *Sistema Uniclave o ensayo sobre uniformar las claves de la música, sujetándolas a una sola escala*, dedicado a la Academia Filarmónica de Bolonia. Madrid: Imprenta de J. Sancha, 1824.
- Muñoz, Matilde. *Historia de la zarzuela y el género chico*. Madrid: Tesoro, 1946.
- _____. *Historia del teatro en España*. Madrid: Tesoro, 1965.

N

- Nasarre, Pablo. Fragmentos músicos. Zaragoza: 1683.
- _____. *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza: 1724, vol. I y 1723 vol. II.
- Nava, Gaetano. *Melodie progressive ed elegante per esercizio di Vocalizzazione sui modi generali di Canto, Op. 38*. Milán: F. Lucca, 1866.
- _____. *Metodo teorico-pratico di vocalizzazione per varie voci*. Milán: Ricordi, ca. 1890.
- _____. *Solfeggi elementari per baritono*. Milán: F. Lucca, s. XIX.
- Navarro Sales, José Manuel. *Diccionario de la lírica en Alicante: Casi dos siglos de zarzuela y ópera*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2007.
- Neumann, Frederick. “The rise of the early music movement” y “Some controversial aspects of the authenticity school,” en *New Essays on Performance Practice*. Studies in music, No. 108. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1989, pp. 3-31.
- _____. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth centuries*. New York: Schirmer Books, 1993.
- Nieto Fernández, Natividad. *La obra de Juan Antonio de Iza Zamácola*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína, 1989.
- Nonó, José. *Escuela Completa de Música*. Madrid: imp. que fue de Fuentenebro, 1814.

O

- O. “Escuela Lírico-Dramática, fundada por los Profesores D. Antonio Cordero Fernández y D. Juan Jiménez”, *Gaceta Musical de Madrid*, II/34 (26 de mayo de 1866), pp. 136-137.¹
- Obiols, Mariano. *Solfeos en cuatro libros. preparación a los de Bordogni, Crescentini, etc: etc*. Barcelona: F. Bernareggi ed., ca. 1878.
- _____. *Método de solfeo*. Barcelona: Andrés Vidal y Roger, ca. 1880.
- O’Neill, Enrique. *La voz humana*. Barcelona: Maucci, 1922.
- Origen y progresos de las óperas, o sea Noticias Filarmónicas*. Madrid: Imp. de Don Ramón Verges, 1828.
- Ortiz, Diego. *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*. Roma, 1553; ed. facsímil, Übertragen von Max Schneider, Kassel: Bärenreiter- Ausgabe, 1961.
- Osorio y Bernard, Manuel. *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imp. de J. Palacios, 1903.
- Otaola, Paloma. *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del Libro Primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*. Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- Ovejero, Ignacio. *Tratado de canto-llano*. Madrid: Andrés Vidal hijo, ca. 1878.

¹ Se desconoce el nombre completo del autor del artículo.

P

- Pahlen, Kart. *Diccionario de la ópera*. Barcelona: Emecé Editores, 1999.
- Palatín, Fernando. *Diccionario de música compuesto para la instrucción de sus hijos*. Sevilla, 1818; ed. y estudio preliminar Ángel Medina, Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1990.
- Panofka, Heinrich. *L'Arte del canto: vade mecum del cantante: teoria e pratica per tutte le voci*. Milán: G. Ricordi & C., 1853.
- _____. *L'Art de Chanter. Theorie et Pratique suivies du Vade-Mecum du Chanteur contenant des exercices necessaires pour former, developper et egaliser la voix, écrits dans tous les tons et pour toutes les voix, et de vingt-quatre vocalises*. Paris: Brandus et C^{ie}, 1854.
- _____. *Abecedario vocal: Método preparatorio para el canto y para enseñar a emitir y asegurar la voz*. París: G. Brandus et S. Dufour editores, [Imp. de E. Martinet], ca. 1863.
- Panseron, Auguste-Mathieu. *Méthode de vocalisation pour soprano et ténor*. París: Chez l'Auteur, 1854.
- _____. *Metodo completo di vocalizzazione per mezzo-soprano adottato per le Classi del Conservatorio di Parigi*. Milano: Stabilimento Musicale della F. Lucca, ca. 1856.
- Parada y Barreto, José. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Editorial B. Eslava, 1868.
- Pardo Pimentel, Nicolás. *La ópera italiana o Manual del filarmónico*. Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, 1851.
- Paschke, Donald V. "Manuel García: Method and Controversy". *Journal of Research in Singing*, 10/1 (1986), pp. 49-50; 10/2 (1987), pp. 51-56.
- Paula Valladar, Francisco de. *Apuntes para la "Historia de la música en Granada", desde los tiempos primitivos hasta nuestra época*. Granada: Tip. Comercial, 1922.
- Pedrell, Felipe. "José Inzenga", *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/3 (29-2-1888), p. 19.
- _____. *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música*. Barcelona: Torres y Seguí, 1888.
- _____. *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una escuela lírica nacional*. Barcelona: Heinrich y C^a, 1891; reimp. Facs. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1991.
- _____. *Diccionario Técnico de la Música*, 2^a ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894.
- _____. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Barcelona: V. Berdós, 1897.
- _____. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX: documentos para la historia de la música española, coleccionados, transcriptos e ilustrados*. La Coruña: Canuto Berea compañía, 1897-98.
- Pellegrini, Innocenzo. *Studio anatomo fisiológico sobre el aparato vocal del hombre, aplicado al arte de cantar, seguido de un Metodo pratico elementare di canto adattado a cualquier voz*, ed. bilingüe it.- esp. Milán: F. Lucca, 1884.
- Pellegrini Celoni, Anna Maria. *Grammatica o siano Regole di ben cantare*. Roma: presso Pietro Piale e Giulio Cesare Martorelli, 1810.
- Pena, Joaquín y Anglés, Higinio. *Diccionario de la música Labor*, 2 vols. Barcelona: Editorial Labor, 1954.

- Peña y Goñi, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*, ed. E. Rincón. Madrid: Alianza, 1967.
- _____. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes Históricos*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881; ed. facsímil, Madrid: ICCMU, Colección Retornos, 2004.
- _____. *Arte y Patriotismo: Gayarre y Masini*. Madrid: M.G. Hernández, 1882.
- Perelló, Dr. Jorge; Caballé, Montserrat y Guitart, Enrique. *Canto-Dicción (Foniatría estética)*. Barcelona: Editorial científico-médica, 1982.
- Pérez de Albéniz, Mateo Antonio. *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua*. San Sebastián: En la Imprenta de Antonio Indiano, 1802.
- Pérez Gutiérrez, Bernardo. *Instituciones elementales de Música: para el uso de los niños, dispuestas en lecciones breves, ilustradas con notas y algunos avisos a los maestros*. Madrid: Imprenta Real, 1801.
- Pérez Martínez, José Vicente. *Anales del teatro y de la música con un estudio sobre el realismo*. Madrid: Ricardo fé, 1884.
- Pérez Sánchez, Aranzazu. “El Liceo de Madrid y la Real Academia”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 98 y 99 (2004), pp. 73-92.
- Pérez y Gascón, Pascual. *Edición manual del método de solfeo y principios del canto: aplicables en las escuelas y colegios*. Madrid: F. Echevarría, ca.1857.
- Peris Lacasa, José; Sanuy, Ignacio M^a; y Lolo Begoña. *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.
- Perotti, Giovanni Agostino. *Guida per lo Studio del canto figurato*. Milán: Dall’I.R. Stabilimento Naz.^o Privileg.^o di Giovanni Ricordi, 1846.
- Perrino, Marcello. *Osservazioni sul canto*. Nápoles: nella Stamperia Reale, 1810.
- Petriella, Dionisio y Sosa Miatello, Sara. *Diccionario biográfico italo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1976.
- Pí y Margall, Francisco. *Historia de España en el siglo XIX: Sucesos políticos, económicos, sociales y artísticos, acaecidos durante el mismo, detallada narración de sus acontecimientos y extenso juicio crítico de sus hombres*. Barcelona: M. Seguí, 1902.
- Piermarini, Francesco. *Cours de chant ou Méthode progressive et complete divisée en deux parties et spéciale pour l’Etude de tout ce qui concerne la partie intellectuelle et la partie mécanique du chant*. París: Bernard Latte éditeur, ca. 1843.
- _____. *Analyse explicative de mon cours de chant*. París: imprenta de N. Chaix, 1856.
- _____. *6 grandes Vocalises pour voix de soprano*. París: Choudens, éditeur, s. XIX.
- Pierre, Constant. *L’École de Chant de L’Opéra (1672-1807) D’après des documents inédits*. París: Tresse & Stock, Éditeurs, 1895.
- Preciado, Dionisio. “Don Hilarión Eslava y su ‘Método Completo de Solfeo’”. En: Equipo Musitaste-Eresbil, *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra. Institución Príncipe de Viana. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, pp. 215-263.
- Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l’étude dans cet établissement suivis de solfèges par les C.ens Agus, Catel, Chérubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul, et Rigel. Première partie. Les principes élémentaires, gravés par M.me Le Roy*. París: à l’imprimerie du Conservatoire de musique, 1800.

Programa de la Escuela de Música y Declamación de las enseñanzas de la misma de 28 de octubre de 1871, hechas para cumplimentar la Real Orden de 18 de octubre de 1871, ms. Madrid, Biblioteca del RCSM.

Programa de los exámenes públicos que a los once meses de su erección el Real Conservatorio de Música de María Cristina celebra para solemnizar el segundo cumpleaños de la entrada en Madrid de su Augusta Protectora D^a María Cristina de Borbón, Reina amadísima de España, en los días 11, 12, 13, 14 y 15 de Diciembre, dando principio a las once de la mañana. Madrid: Imprenta de Repullés, diciembre de 1831.

R

Radigales i Babí, Jaume. *Els orígens del Gran Teatre del Liceu (1837-1847). De la placa de Santa Anna a la Rambla: història del Liceu Filharmònic d'Isabel II o Liceu Filodramàtic de Barcelona.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

Radomski, James. *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor.* Madrid: ICCMU, 2002; versión española de *Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

RAE, *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.), <http://www.rae.es>.

Ragni, Sergio. "Un tenor español en la corte de Murat", *Scherzo*, 92, (1995).

Ramos de Pareja, Bartolomé. *Música Práctica.* Bolonia: Imprenta del Maestro Baltasar de Hiriberia, 1482; trad. de José Luís Moraleja, Madrid: Alpuerto, 1990.

Reglamento del Conservatorio de Música y Declamación. Madrid: Imprenta de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos, 1901.

Reglamento Interior aprobado por el Rey N. S. (Q. D. G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música de María Cristina de orden superior. Madrid: en la imprenta Real, 1831.

Reglamento orgánico del Real Conservatorio de Música y Declamación aprobado por S. M. Madrid: Imprenta de Tejado, 1857.

Reglamento orgánico provisional del Real Conservatorio de Música y Declamación. Madrid: Imprenta Nacional, 1858.

Regidor Arribas, Ramón. *Temas del canto. El aparato de fonación: "el pasaje de la voz".* Madrid: Real Musical, 1975.

_____. *Temas del canto: la clasificación de la voz.* Madrid: Real Musical, 1977.

_____. *La voz en la zarzuela.* Madrid: Real Musical, 1991.

Reid, Cornelius L. *A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis.* Huntsville, Texas: Recital Publications, 1995; reed. New York: Joseph Patelson Music House, 1983.

Reparaz, Carmen de. *María de Malibrán.* Madrid: Ministerio de Educación, 1976.

Reverter, Arturo. "Una escuela para la historia: los García", *Scherzo*, 92 (1995), pp. 142-144.

_____. "La escuela de canto española: una síntesis ejemplar", en: Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. II. Madrid: ICCMU, 2002, pp.267-282.

_____. "Manuel García y el laringoscopio", *Scherzo*, XXI/207 (2006), pp. 132-133.

_____. *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado.* Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Revista Ibérica de Ciencias, Política, Literatura, Artes e Instrucción Pública, Tomo II, enero-marzo de 1862. Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1862.

- Rey, Jean-Baptiste. *Exposition élémentaire de l'harmonie; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, vue de tous les différents genres de la musique*. París: Naderman, 1807.
- Reyes, Antonio de los. *Julián Romea: el actor y su contorno: (1818-1863)*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1977.
- Ribera, Antoni. *Fonaments de mon metode de cant*. Barcelona: Fidel Giró, Impr., 1903.
- Ricart Matas, José. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona: Edición Iberia, 1956.
- Ricci, Luigi. *Variazioni-Cadenze tradizioni per canto, vol. I: voci femminili; Appendice n.1: voci miste; Appendice n.2: variazioni e cadenze di Gioacchino Rossini; Variazioni-Cadenze tradizioni per canto, vol. II: voci maschili*. Milano: Ricordi s. XX.
- Ricci, Vittorio. *Il Bel Canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto*. Milán: Ulrico-Hoepli, 1923.
- Righini, Vincenzo. *Esercizi per perfezionarsi nell'Arte del Canto*, ms. Venecia.
- Rius, José. *Opera española. Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de la ópera nacional y se prueba, por principios de ortología, prosodia y arte métrico, las eminentes cualidades de la lengua castellana para la música y canto*. Barcelona: Imprenta de Joaquín Verdaguer, 1840.
- Ríos Ruiz, Manuel, *El gran libro del Flamenco*, 2 vols. Madrid: Calambur, 2002.
- Robledo Estaire, Luís. "La creación del Conservatorio de Madrid". *Revista de Musicología*, XXIV/1-2 (2001), pp.189-238.
- _____. "El Conservatorio que nunca existió. El proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)". *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9 (2000-2002), pp. 13-26.
- _____. "La música en la corte de José I". *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 46 (1991), pp. 205-244.
- Roche, Pietro Agostino. *Avviamento allo Studio del Canto*. Nápoles: Proprietà dell'Autore, 1892.
- Rodolphe, Jean Joseph. *Solfège de Rodolphe. Le moderne Rodolphe solfège: avec la basse chiffrée mis à la portée de toutes les voix par l'arrangement de tous les passages trop élevés & augmenté de plusieurs leçons difficiles tirées du Solfège d'Italie*. Paris: Aulagnier, ca. 1829.
- Roel del Rio, Antonio Ventura. *Institución harmónica o Doctrina musical, teórica, y practica, que trata del canto llano y de órgano; exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte escusa casi de Maestro*. Madrid: por los Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748.
- Rodoreda, José. *Escuela de canto moderno. 12 vocalizaciones (mediana dificultad)*. Madrid: Benito Zozaya Editor, ca. 1899.
- Rodríguez de Ledesma, Mariano. *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz)*, ed. bilingüe en francés y español. París: Imprenta Massus, ca. 1828.
- _____. *A collection of forty exercises or studies of vocalization with an Accompaniment for the Piano Forte preceded by Observations on the Art of Singing and upon the Organical & Material part of the voice composed & dedicated by permission to Her Royal Highness The Most Serene Señora Doña Luisa Carlota Infanta of Spain*. London: S. Chappell, ca. 1831.
- _____. *Oficio y Misa de difuntos*, estudio y ed. crítica de Tomás Garrido. Madrid: ICCMU, 1998.

- _____. *Canciones, arietas y nocturnos para una, dos y tres voces con acompañamiento de piano, guitarra o arpa*. Revisión, ed. y estudio de Tomás Garrido. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2002.
- Rodríguez López, María Isabel. “El *cantor instruido* de Manuel Cavaza, Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense” en *Revista de Musicología*, XXV/1 (2002), pp. 189-223.
- Rodríguez Lorenzo, Gloria Araceli. “Joaquín Espín y Guillén (1812-1882): *una vida en torno a la ópera española*”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 12 (2006), pp. 63-88.
- Romea, Julián. *Ideas generales sobre el arte del Teatro*. Madrid: [s.n.] Imprenta de F. Abienzo, 1858.
- _____. *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid: Imprenta de F. Abienzo, 1859.
- _____. *Bases para la formación de la Sociedad unida a la Escuela de Canto y Manual de Declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*. Madrid: Imprenta de F. Abienzo, 1859.
- Ronconi, Giorgio [Jorge]. *Il Barítono Moderno. Dodici vocalizzi per voce di barítono con accompagnamento de pianoforte*. Milán: G. Ricordi & C., ca. 1845.
- _____. *Bases para la formación de la Sociedad unida a la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda*. Granada: Imprenta de D. Francisco Higuera López, 1862.
- _____. *Estatutos de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel Segunda*. Granada: Imprenta de D. Francisco Higuera López, 1862.
- _____. *Cuatro palabras al público de Granada, sobre la historia y disolución de la Escuela de Canto y Declamación de Isabel II*. Granada: Imprenta y Librería de D. Tomás Astudillo, 1864.
- Roselli, John. *Il cantante d'opera storia di una professione (1600-1990)*. Bologna : Il Mulino, 1993.
- _____. *Singers of Italian opera: history of a profession*. Cambridge: University Press, 1995.
- Rossini, Gioacchino. *Gorgheggi e Solfeggi. Vocalises et Solfèges Pour rendre la Voix agile et pour apprendre à Chanter selon le Gout Moderne*. París: Pacini, 1827.
- Rousseau, Jean. *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*. París, 1678; réimpression de l'édition d'Amsterdam, ca 1710, edición actual, Genève: Minkoff Reprint, 1976.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Diccionario de Música*, ed. de José Luis de la Fuente Charfolé. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- Roxas y Montes, Diego de. *Promptuario armónico y conferencias teóricas y prácticas de canto-llano con las entonaciones de coro y altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*. Córdoba, 1760.
- Ruiz de Lihory, José (Barón de Alcahalí). *La música en Valencia: Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: establecimiento Tipográfico Doménech, 1903.
- Ruiz Salvador, Antonio. *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835-1885)*. Londres: Tamesis Book Limited, 1971.
- Ruiz Tarazona, Andrés. “La zarzuela y la sociedad decimonónica”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3 (1997), pp. 149-156.
- _____. “Los cantores capones un texto revelador”, *Revista de Musicología*, 21/2 (1998), pp. 645-654.

S

- Saint-Martín, Carmela. *Don Hilarión Eslava*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1973.
- Salazar, Adolfo. *La música en la sociedad europea*. III. El siglo XIX (1 y 2). Madrid: Alianza Música, 1985.
- Saldoni, Baltasar. *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*. Madrid: Calcog. de Lodre, 1837.
- _____. *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces*. Madrid: Almacén de Música de Lodre, ca.1839.
- _____. *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vols. Madrid: Imprenta Antonio Pérez Dubrull, 1868-81; ed. facsímil de Jacinto Torres, Madrid: Centro de Documentación Musical. Ministerio de Cultura, 1986.
- Salas Villar, Gemma. “La enseñanza para piano durante la primera mitad del siglo XIX: los métodos para piano”, *Nasarre*, XV/1-2, (1999), pp. 9-55.
- Salinas, Francisco de. *De Música libri septem*. Salamanca, 1577; ed. actual. *Siete Libros sobre la Música*. Madrid: Alpuerto, D.L. 1983.
- Sánchez, J. “D. Francisco Frontera de Valldemosa”, *Escenas contemporáneas*, tomo II. Madrid: Establecimiento Tipográfico de D. A. Vicente, 1859, pp. 100-114.
- Sánchez de Madrid, Joaquín. *Juegos Músicos ó Método de enseñanza mutua para aprender la ciencia música en la parte teórica: dividida en dos partes*. Cádiz: Maza, 1823.
- _____. *Sistema de la Unión de la Música especulativa con la teoría y práctica*. Cádiz: [s.n.] Imprenta de D. Nicolas Jimenez Carreño, 1823.
- _____. *Nuevo sistema músico-teórico-físico-matemático*. Cádiz, 1832.
- Sánchez Siscart, Monserrat. “Notas sobre la evolución del concepto de ‘mímesis’ en la teoría musical española del XVIII” *Revista de Musicología*, 20/1 (1997), pp. 393-400.
- Sanford, Rally. *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique*, Doctoral Dissertation. Stanford University, 1979.
- Sarobe [Aguirresarobe], Celestino. *Venimecum del artista lírico*. Barcelona: Imp. Comas, 1947.
- Savinelli, Angelo. *Avviamento all’arte del canto*. Milán: F. Lucca, ca.1860.
- Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Oxford: University Press, 2002.
- Schering, Arnold. *Aufführungspraxis alter Musik*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1983; 2ª ed. ampliada y corregida de la publicada en Leipzig, 1931.
- Sell, Karen. *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2005.
- Serrano Velasco, Ana; Saucó Escudero, Mª Pilar; Martín Sanz, Juan D; y Abad Amor, Celso. *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVII*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980.
- Sevilla, San Isidoro de. *Etymologiae u Originum sive etymologiarum libri viginti*, años 627-630.
- Silva, Giulio. *Il maestro de canto. Saggi di pedagogia del canto*. Torino: Fratelli Bocca, 1928.
- _____. “The Beginnings of the Art of Bel Canto”. *The Musical Quaterly*, 7 (1922), pp. 53-68.

- Sobejano y Ayala, José. *Escuela de solfeo, según el estilo moderno dedicada a la juventud española*, 1827.
- Sobrino, Ramón. “José Inzenga”, *Cuadernos de Música y Teatro*. Madrid: SGAE, 1992.
- _____. “José Inzenga, ¿un zarzuelista fracasado?”, *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerto, 1994.
- Solar-Quintes, Nicolás A. “Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía”, *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 98-104.
- Soler, Padre Fr. Antonio. *Llave de la modulación y antigüedades de la música, en que se trata del fundamento necesario para saber Modular: Teórica, y Práctica para el mas claro conocimiento de cualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Canones Enigmaticos, y sus Revoluciones*. Madrid: en la Oficina de Joachim Ibarra, 1762.
- Sopeña Ibáñez, Federico. *Las reinas de España y la música*. Madrid: Banco de Bilbao, 1984.
- _____. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- Soria Tomás, Guadalupe. “La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación” en *Maestros del Teatro. 175 aniversario de la Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-2006)*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático, 2006, pp. 33-78.
- Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vols. Madrid: Establecimiento de música de D. Bernabé Carrafa / Barcelona: Imprenta de D. Narciso Ramírez, 1855-59.
- _____. [Roberto, pseudónimo de Mariano Soriano Fuertes], *Calendario Musical para 1859*, Año I. Barcelona: Imp. de Ramírez, 1859.
- Stark, James. “García in Perspective: His Traité after 150 years”. *Journal of Research in Singing*, 15/1 (1991), pp. 2-55.
- _____. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Stein, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*. Oxford: The Clarendon Press of Oxford University Press, 1993.
- Steingress, Gerhard. *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2005.
- Stendhal. *Vida de Rossini*. Madrid: Aguilar, 1987.
- Sterling Mackinlay, Malcolm. *Garcia the Centenarian and his Times*. Edinburgh and London: William Blackwood and Sons, 1908.
- Stockhausen, Julios. *Gesangs-methode*. Leipzig: Peters, 1884.
- Subirá, José. *El hispanismo y el italianismo musicales en época de la tonadilla*. Madrid: Imprenta Municipal, 1924.
- _____. *La música en la casa de Alba*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.
- _____. *La Tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, Olózaga, I, 1928-29).
- _____. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.
- _____. *Historia de la música*. Barcelona: Salvat, 1947.
- _____. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona: CSIC Instituto Español de Musicología, 1949.
- _____. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid: Plus-Ultra, 1949.

- _____. *El Teatro del Real Palacio (1849-1851): con un bosquejo preliminar sobre la música palatina desde Felipe V hasta Isabel II*. Madrid: Instituto Español de Musicología, 1950.
- _____. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores, 1953.
- _____. “La música en la Real Capilla madrileña y en el colegio de los niños cantoricos”, *Anuario Musical*, 14 (1959), pp. 207-230.
- _____. “Dos grandes músicos ‘desmadrileñizados’: Manuel García (padre e hijo)”. *Anales del Instituto de estudios madrileños*, III (1968), 229–238 .
- _____. *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1977.
- _____. *La música en la Academia. Historia de una sección* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980).
- Sundberg, J. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, Il: Northern Illinois University Press, 1987.

T

- Taboada y Mantilla, Rafael. *Preceptos para el estudio del canto acompañados de 24 ejercicios indispensables para la educación de las voces*. Madrid: Zozaya, ca. 1886.
- _____. *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces, estilo y expresión del canto*. Madrid: Zozaya, ca. 1893.
- _____. *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890.
- Taruskin, Richard. *Text and act: essays on music and performance*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Taylor, David C. *New light on the Old Italian Method*. New York: H. W. Gray, 1916.
- Teixidor y Barceló, Josef. *Discurso sobre la historia universal de la música: en el qual se da una idea de todos los sistemas de música tanto prácticos como especulativos, usados por antediluvianos, caldeos, fenicios, egypcios, griegos, chinos, bracmanes, americanos, ebreos, españoles, árabes, italianos, franceses, ingleses, escandinavios y alemanes, tanto antiguos como modernos, con otras cosas análogas a la música*. Madrid: En la imprenta de Villalpando, 1804.
- _____. *Historia de la música española y sobre el verdadero origen de la música*, edición, transcripción y análisis crítico de Begoña Lolo. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.
- Thatcher Gies, David. *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- The New Grove dictionary of music and musicians*, edited by Stanley Sadie, 29 vols. London: MacMillan, 2001; ed. *Grove Music Online* www.oxfordmusiconline.com.
- Timberlake, Craig. “The Case for Manuel García, II”. *Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 46/1 (1989), pp. 19-22; 46/2, pp. 23-28.
- Torras, Ramon. *Método de Canto*. La Habana: el autor, 1894.
- _____. *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto*. La Habana: Imprenta “El Figaro”, 1898.
- _____. *Escuela Española de Canto*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó, 1905.

- Torrellas, A. Albert; Nicol, Eduardo y Pahissa, Jaime. *Diccionario de la música ilustrado*, 2 vols. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, ca. 1929.
- Torres Mulas, Jacinto. “La prensa periódica musical española en el siglo XIX: Bases para su estudio” en: *Periodica Musica. Publication of the Répertoire International de la presse musicale*, vol. VIII (1990), pp. 1-12
- Tosi, Pier Francesco. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723; ed. facsímil New York: Broude Brothers, 1968.
- Tomlinson, Gary. *Canto metafísico: un ensayo sobre la ópera*. Barcelona: Idea Books, 2001.
- Trelles, Carlos Manuel. *Bibliografía Cubana del Siglo XIX*. Matanzas: Imp de Quirós y Estrada, 1911-1915.
- Turell, Francisco. *Método de canto teórico y práctico*. Barcelona: Tip. La Publicidad, de Tobilla y Costa 1899.
- Turina Gómez, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

U

- Unión Artístico-Musical, *Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical*. Madrid: M. Salazar, ca. 1860-70.

V

- Vaccaj, Nicola. *Metodo pratico di canto italiano per camera*. Londres: L'autore, 1833.
- Valero, José. “Sobre el Canto”, *El Fénix*, nº 1 (6 de octubre de 1844), p. 6; nº 2 (13 de octubre de 1844), pp. 11-12; nº 4 (27 de octubre de 1844), pp. 23-24; y nº 5 (3 de noviembre de 1844), pp. 28-29.
- _____. y Romero, Antonio. *Nuevo método completo de solfeo*. Madrid: Antonio Romero, 1857.
- Valiente, Lauren Lisette. *The Impact of Science on the Art of Singing in the Mid-Nineteenth Century*, Tesis Doctoral. Harvard University, 2000.
- Vargas Liñán, Belén. *La música en la “Cuerda granadina” (1850-1854)*, Premio Manuel de Falla de Investigación Musical 2008 (Vicerrectorado de Extensión Universitaria y de Cooperación al Desarrollo, Universidad de Granada).
- Vendrell, Emili. *El cant: llibre per al cantant i per l'aficionat*, Colección Manuales Meseguer, 16. Barcelona: Suc. de E. Meseguer, 1955.
- Ventura Roel del Rio, Antonio. *Institucion Harmonica o Doctrine musical, teórica, y practica, que trata del Canto Llano y de Organo; exactamente, y según el moderno estilo explicada, de suerte escusa casi de Maestro*. Madrid: Por los Herederos de la Viuda de Juan García Infanzón, 1748.
- Viardot García, Pauline. *Une heure d'étude. Exercices pour voix de femme*. París: Heugel et Fils, s. XIX.
- Vicent, Alfredo. *Fernando Ferandiere (ca.1740 - ca.1816): un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Madrid: Universidad Autónoma, 2002.
- Villar Miralles, Ernesto. *Nociones generales de música y canto*. Alicante: Reus, 1900.

Viñas, Francisco. *El Arte del Canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Barcelona: Salvat Editores, 1932.

_____. *El arte del canto: datos históricos, consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz*. Barcelona: Imprenta Grafos, 1963.

Virgili Blanquet, María Antonia. "Voces e instrumentos en la música española del siglo XVIII", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, III/2 (1987), pp. 95-105.

_____. "Música y teatro en Valladolid en el siglo XIX", *Revista de musicología*, 10/2 (1987), pp. 653-660.

Y

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: R. Vicente, 1872.

Z

Zaldivar Gracia, Álvaro, "El concepto de música en la España del siglo XIX: la silenciada influencia de la estética balmesiana". *Revista de Musicología*, XIX/1-2 (1991), pp. 457-479.



**LOS TRATADOS DE CANTO EN ESPAÑA
DURANTE EL SIGLO XIX:
TÉCNICA VOCAL E INTERPRETACIÓN
DE LA MÚSICA LÍRICA**

Tesis Doctoral

presentada para la obtención del Título de Doctor por

MARÍA DEL CORAL MORALES VILLAR

Realizada bajo la dirección del Prof. Dr. EMILIO ROS-FÁBREGAS

VOLUMEN II: APÉNDICES

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA
GRANADA, 2008

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN II: APÉNDICES

APÉNDICE 1. Tabla cronológica de obras relacionadas con la enseñanza del canto en España publicadas entre 1799 y 1905	1
APÉNDICE 2. Fichas descriptivas de los tratados españoles de canto publicados entre 1799 y 1905	7
Ficha II/1. <i>Arte de cantar</i> (1799) de Miguel López Remacha	8
Ficha II/2. <i>Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien</i> (1812) de Miguel López Remacha	10
Ficha II/3. <i>Melopea o Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor</i> (1815) de Miguel López Remacha	12
Ficha II/4. <i>Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto</i> (1835) de Manuel [del Pópulo Vicente] García	14
Ficha II/5. <i>Colección de los mejores ejercicios de vocalización extractados de las obras de Rossini y García</i> (1840).....	16
Ficha II/6. <i>Méthode de solfège et de chant</i> (1826) de Joseph Gomis	18
Ficha II/7. <i>Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz</i> (1828) de Rodríguez de Ledesma	20
Ficha III/8. <i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto</i> (1830) de Marcelino Castilla	22
Ficha III/9. <i>Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo</i> (1837) de Baltasar Saldoni	25
Ficha III/10. <i>Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces</i> (1839) de Baltasar Salodni.....	26
Ficha III/11. <i>Prontuario del cantante e instrumentista</i> (1860) de José Aranguren	28
Ficha III/12. <i>Programa presentado en 8 de junio de 1860 para la enseñanza del canto</i> de Mariano Martín	30
Ficha III/13. <i>Breve tratado del arte mímica aplicada al canto</i> (1862) de Juan Jiménez	31
Ficha III/14. <i>Escuela práctica para la emisión de la voz</i> (ca.1886) de Justo Blasco y Compans.....	33
Ficha III/15. <i>El arte del canto</i> (ca. 1886) de Benigno Llana	34
Ficha III/16. <i>Escuela de canto</i> (1894) de José Inzenga	36
Ficha III/17. <i>Método completo de canto</i> (1905) del Marqués de Alta-Villa	38
Ficha III/18. <i>Método de canto para la voz de soprano</i> (ca. 1862-64) de Juan Barrau y Esplugas	41
Ficha III/19. <i>Solfeos en cuatro libros</i> (ca.1878) de Mariano Obiols	42
Ficha III/20. <i>Escuela de canto moderno</i> (ca.1900) de José Rodoreda	43
Ficha IV/21. <i>Escuela elemental del noble arte de la música y el canto</i> (1834) de Manuel Camps y Castellví	44

Ficha IV/22. “Vocalizaciones y canto” (ca.1850) de Antonio Mercé.....	47
Ficha IV/23. <i>Gramática musical o método de canto, teórico y práctico</i> (1852) de Enmanuel Climent.....	48
Ficha IV/24. <i>Nuevo método de canto teórico-práctico</i> (1856) de Juan de Castro	50
Ficha IV/25. <i>Higiene del cantante</i> (1856), traducción de Juan de Castro	53
Ficha IV/26. <i>Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano</i> (1858) de Antonio Cordero	55
Ficha IV/27. <i>Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano</i> (1872) de Antonio Cordero.....	58
Ficha IV/28. <i>Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical</i> (ca. 1860)	60
Ficha IV/29. <i>La voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología</i> (1872) de Emilio Yela de la Torre	63
Ficha IV/30. <i>Preceptos para el estudio del canto acompañados de 24 ejercicios indispensables para la educación de las voces</i> (1885) de Rafael Taboada y Mantilla	66
Ficha IV/31. <i>12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces estilo y expresión del canto</i> (ca. 1893) de Rafael Taboada y Mantilla	67
Ficha IV/32. <i>Nociones elementales de la teoría del canto</i> (1892) de Matilde Esteban y Vicente	68
Ficha IV/33. <i>Método de canto</i> (1894) de Ramón Torras	69
Ficha IV/34. <i>Compendio y prontuario de la gramática española de canto</i> (1898) de Ramón Torras	70
Ficha IV/35. <i>Escuela española de canto</i> (1905) de Ramón Torras	71
Ficha IV/36. <i>Método de canto teórico y práctico</i> (1899) de Francisco Turell.....	74
Ficha IV/37. <i>Cuatro palabras sobre el método de canto</i> (fin. siglo XIX) de R. García	75
Ficha IV/38. <i>Método de canto</i> (fin. siglo XIX) de [Jean-Auguste] Andrade	76
Ficha IV/39. <i>Nociones generales de música y canto</i> (1900) de Ernesto Villar Miralles	77

APÉNDICE 3. Otros maestros de canto relevantes que ejercieron su actividad en España durante el siglo XIX

Abella, Salvadora	79
Abella Freixes, Juan	79
Abella Freixes, Pedro	79
Abril Llawayol, Carmen	80
Aleu, Juana	80
Álvarez y Redondo, Elisa	80
Amat, Carmen	80
Arcocha, Donato	81
Armengol, Purificación.....	81
Arrieta, Emilio	81

Badía de Agustí, Concepción	81
Balart, Federico	82
Belari, Emilio	82
Beut, Mariano	82
Blasco, Federico	82
Bonet y Dalmau, Francisco	83
Callao de Sánchez Parra, Concepción	83
Carrera, Andrea Avelina	83
Colomé, Antonio	83
Davesa, José	83
Esnaola Berrondo, Secundino	84
Fornells, Andrea	84
Frontera de Valldemosa, Paca	84
Hijosa y Ballesteros, Juan Pablo	84
Juliá, Margarita	85
Mora y Vergel, Josefa	85
Pérez y Mateos, Biviana	85
Porcell, Francisco	86
Ramoneda-Juliá, Elisa R.-J. de Ruiz	86
Mtro. Reynés	86
Rodríguez de Cepeda, Luís	86
Rojés, Jaime	86
Rovira, Antonio	86
Ruiz de Henares y Álvarez, Bernabé	86
Saltó Viciano, José	87
Tabuyo, Ignacio	87
Testa, Manuel	87
Vidal, Antonio R.	87

APÉNDICE 4. Discípulos más destacados de los principales maestros de canto del siglo XIX: su formación musical, características vocales y obras de repertorio 89

[1] Discípulos de Manuel del Pópulo Vicente García	90
[2] Discípulos de José Melchor Gomis	106
[3] Discípulos de Mariano Rodríguez de Ledesma	108
[4] Discípulos de José María de Reart y Copons	109
[5] Discípulos de Francesco Piermarini	121
[6] Discípulos deBasilio Basili	127
[7] Discípulos de Ángel Inzenga	129
[8] Discípulos de Giorgio Ronconi	131
[9] Discípulos de Baltasar Saldoni	132
[10] Discípulos de Francisco Frontera de Valldemosa	142
[11] Discípulos de Mariano Martín	147
[12] Discípulos de Justo Blasco y Companys	149
[13] Discípulos de José Inzenga	150
[14] Discípulos de Lázaro María Puig	157
[15] Discípulos de Juan Barrau y Esplugas	159
[16] Discípulos de Mariano Obiols	160

[17] Discípulos de Gonzalo Tintorer	161
[18] Discípulos de Joaquín Vidal Nunell	161
[19] Discípulos de Antonio Cordero y Fernández	162
APÉNDICE 5. Glosario de términos relacionados con el canto y empleados en el siglo XIX en España	165
Glosario	168
Refranes relacionados con el canto recopilados por Felipe Pedrell	259
APÉNDICE 6. Repertorio vocal recomendado en tratados españoles de canto publicados entre 1799 y 1905	261
1. Repertorio extranjero (ópera)	262
Nicola Porpora	262
Leonardo Leo	262
François Auber	262
Carlo Coccia	262
Nicola Vaccai	262
Giacomo Meyerbeer	262
Gioacchino Antonio Rossini	262
Saverio Mercadante	263
Giovanni Pacini	264
Gaetano Donizetti	264
Jacques François Fromental Halévy	265
Vincenzo Bellini	266
Luigi Ricci	266
Giuseppe Verdi	266
Antonio Cagnoni	267
2. Repertorio español (zarzuela)	268
Joaquín Gaztambide	268
Emilio Arrieta	268
Francisco Asenjo Barbieri	268
Cristóbal Oudrid	268
Hilarión Eslava	268
APÉNDICE 7. Apéndice Documental	269
Documento 1. Carta de Manuel García al Conservatorio de Madrid	269
Documento 2. Cartas de felicitación a Saldoni por su tratado <i>veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo</i> (1837)	271
Documento 3. Mariano Martín, <i>Programa para la enseñanza del canto</i>	275
Documento 4. Cartas de felicitación a Francisco Turell por su <i>Método de canto teórico y práctico</i> (1899)	278
Documento 5. [Tolosa] “Del canto” <i>El Orfeón Español</i> (1863)	281

APÉNDICE 1

TABLA CRONOLÓGICA DE OBRAS RELACIONADAS CON LA ENSEÑANZA DEL CANTO EN ESPAÑA PUBLICADAS ENTRE 1799 Y 1905

Esta Tabla presenta por orden cronológico una relación de setenta y seis obras relacionadas con la enseñanza del canto en España y publicadas entre 1799 y 1905. De estos textos sesenta y cinco pertenecen a autores españoles y once son traducciones de métodos de maestros extranjeros. A su vez, los primeros se dividen en: 1) cuarenta y tres tratados de canto (treinta y siete publicados en España y seis en el extranjero); 2) seis tratados de música y solfeo que contienen referencias al canto; 3) nueve artículos en prensa especializada; y 4) siete obras relacionados con la enseñanza vocal. Entre las once traducciones de métodos extranjeros, hay diez tratados de canto y un artículo en prensa especializada [“Voz y canto” de Giovanni Frojo].¹ De cada una de las obras estudiadas especifico su autor, título, lugar y año de publicación; para facilitar su localización se seguirán los siguientes códigos:

- 1) Los tratados españoles de canto, que constituyen el corpus central de esta Tesis Doctoral, aparecen en negrita.
- 2) Los métodos de solfeo con referencias al canto, aparecen en color azul.
- 3) Los artículos sobre enseñanza del canto publicados en la prensa especializada aparecen en estilo de fuente normal.
- 4) Otras obras relacionadas con la enseñanza del canto en España, aparecen en color rojo oscuro.
- 5) las traducciones al castellano de métodos extranjeros van seguidas de un asterisco.

¹ A pesar de que *Higiene del cantante* es una traducción de *Higiene du chanteur* (París, 1846) de Louis-Auguste Segond, la he incluido entre los tratados españoles de canto por contener comentarios y un apéndice sobre higiene de la voz de Juan de Castro.

Autor	Título del tratado	Lugar y año de publicación
Miguel López Remacha	<i>Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto.</i>	Madrid, 1799
Mateo Antonio Pérez de Albéniz	<i>Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar.</i>	San Sebastián, 1802
Miguel López Remacha	<i>Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien (ms.).</i>	Madrid, 1812
José Nonó	<i>Escuela completa de Música.</i>	Madrid, 1814
Miguel López Remacha	<i>Melopea. Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor.</i>	Madrid, 1815
Manuel del Pópulo Vicente García	<i>Exercises and Method for Singing, with an Accompanimnt, for the Piano Forte Exercices pour la voix, avec un discours préliminaire.</i>	Londres, 1824
José Melchor Gomis	<i>Méthode de solfège et de chant.</i>	París, 1826
Mariano Rodríguez de Ledesma	<i>Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización / Collection de quarante exercices ou études progrefsits de vocalisation.</i>	París, 1828
Marcelino Castilla	<i>Escuela teórico-práctica de solfeo y canto.</i>	Madrid, 1830
Manuel del Pópulo Vicente García	<i>Egercicios para la voz o sea Escuela de canto.</i>	Madrid, ca.1830
Manuel del Pópulo Vicente García	<i>Colección de los mejores ejercicios de Vocalización extractados de las obras de Rossini y García.</i>	Madrid, ca.1830
Mariano Rodríguez de Ledesma	<i>A collection of forty exercises or studies of vocalization with an Acompaniment for the Piano Forte.</i>	Londres, ca.1831
Manuel Camps y Castellví	<i>Escuela elemental del noble arte de la música y canto.</i>	Barcelona, 1834
Baltasar Saldoni	<i>Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo.</i>	Madrid, 1837
Baltasar Saldoni	<i>Nuevo método de solfeo y canto para todas las Voces.</i>	Madrid, ca.1839

Antonio Cordero	“Proyecto sobre el establecimiento de escuelas de canto en las capitales de provincia”, <i>El Orfeo andaluz</i> .	Sevilla, 1843
[Sin autor]	“El canto”, <i>El Anfitrión Matritense</i> .	Madrid, 1843
José M. Gomis	<i>Méthode de chant</i> .	París, 1844
José Valero	“Sobre el canto”, <i>El Fénix</i> .	Valencia, 1844
Stephen de la Madelaine	<i>Fisiología del canto</i> * (trad. de <i>Physiologie du chant</i> , [París, 1840]).	Barcelona, 1845
Hilarión Eslava	<i>Método completo de solfeo</i> .	Madrid, 1845
Manuel Patricio García	<i>École de García: Traité complet de l’art du chant en deux parties</i> .	París, 1847
M. Jiménez	“Ejercicios [sic] y vocalizaciones de M. ^{lle} Marrieta Brambilla”, <i>El Orfeo Andaluz</i> .	Sevilla, 1848
Giulio Marco Bordogni	<i>Vocalizaciones</i> .*	Barcelona (mitad s. XIX).
Antonio Mercé	“ Vocalizaciones y Canto ” en ed. española del <i>Méthode de Solfège de Fétis, Gomis y Garaudé</i> .	Madrid, ca.1850
Manuel Climent	<i>Gramática musical o Método de canto teórico y práctico (ms.)</i> .	Madrid, 1852
Matías Aliaga	<i>Observaciones sobre el origen, naturaleza y progresos de la música y sobre las personas que a ella se dedican</i> .	Madrid, 1852
Hilarión Eslava	“Del Canto”, <i>Gaceta Musical de Madrid</i> .	Madrid, 1855
José Inzenga	<i>Primer Álbum de canto</i> .	Madrid, 1855-56
Juan de Castro	<i>Nuevo Método de canto teórico-práctico</i> .	Madrid, 1856
Juan de Castro	<i>Higiene del cantante</i> (trad. de <i>Higiene du chanteur</i> [París, 1846] de Louis-Auguste Segond, “anotada y aumentada por Juan de Castro”).	Madrid, 1856
José Valero	<i>Nuevo método completo de solfeo</i> .	Madrid, 1857
Antonio Cordero	<i>Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano</i> .	Madrid, 1858
Antonio Cordero	“El canto. Observaciones sobre su enseñanza”, <i>La España artística</i> .	Madrid, 1858

Antonio Cordero	“Música. De las vocalizaciones en la enseñanza del canto”, <i>Las Bellas Artes</i> .	Madrid, 1858
Julián Romea	<i>Manual de declamación</i> .	Madrid, 1859
Paolo Giuseppe Concone	<i>Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de canto*</i> (trad. de <i>Introduzione all'arte per ben cantare ossia Metodo elementare di canto contenente le regole ed i principii piu essenziali</i> [Milán, ca.1845]).	Madrid, ca.1859
Matías Aliaga	<i>Resumen musical en diez lecciones para poder cantar</i> .	Madrid, 1860
José Aranguren	<i>Prontuario para los cantantes e instrumentistas</i> .	Madrid, 1860
Mariano Martín	<i>Programa para la enseñanza del canto (ms.)</i> .	Madrid, 1860
José Inzenga	<i>Segundo Álbum de canto</i> .	Madrid, 1860
Unión Artístico-Musical	<i>Método de canto de la Unión Artístico-Musical</i> .	Madrid, ca.1860-70
Directiva del Conservatorio de Madrid	<i>Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación</i> .	Madrid, 1861
Juan Jiménez	<i>Breve tratado de mímica aplicado al canto</i> .	Madrid, 1862
Juan Barrau y Esplugas	<i>Método de canto para voz de soprano</i> .	Barcelona, ca.1862
H[einrich] Panofka	<i>Abecedario vocal. Método preparatorio para el canto*</i> (ed. francesa y española).	París, ca.1863
[Juan] Tolosa.	“Del canto”, <i>El Orfeón Español</i> .	Barcelona,1863
Francesco Lamperti	<i>Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto*</i> (trad. de <i>Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto</i> [Milán, 1864]).	Madrid, 1865
Domenico Donzelli	<i>Ejercicios cotidianos de canto apoyados sobre la experiencia de muchos años, 2 vols.*</i> (ed. trilingüe español-francés-italiano).	Madrid, ca. 1865
Vincenzo Colla	<i>Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en tres partes aplicable al estudio de perfección*</i> (trad. de <i>Nuovo metodo di canto teorico-pratico diviso in tre parti, applicabile allo studio di perfezionamento</i> [Milán, ca.1840]).	Madrid, 1866
Javier [seudónimo]	“El canto”, <i>El Artista</i> .	Madrid, 1866

Benito Andreu	<i>Método seguro para aprender bien la música y el canto.</i>	Mahón, 1870
José Inzenga	<i>Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano.</i>	Madrid, 1870
Leone Giraldoni	<i>Guía teórica-práctica para el uso del cantante*</i> (trad. de <i>Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante</i> [Bologna, 1864]).	Madrid, 1870
Antonio Cordero	<i>Tratado abreviado o Método elemental de canto.</i>	Madrid, 1872
Emilio Yela de la Torre	<i>La voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología.</i>	Madrid, 1872
José M. Gomis	<i>Método completo de canto: desde los principios hasta la perfección al uso de aficionados y maestros.</i>	México, 1875
Mariano Obiols	<i>Solfeos en cuatro libros.</i>	Barcelona, ca.1878
Giovanni Frojo	“Voz y canto”*, <i>Crónica de la Música.</i>	Madrid, 1879
Innocenzo Pellegrini	<i>Studio anatomo fisiológico sobre el aparato vocal del hombre, aplicado al arte de cantar, seguido de un Metodo pratico elementare di canto adaptado a cualquier voz*</i> (ed. bilingüe it.-esp.).	Milán, 1884
Justo Blasco y Compans	<i>Escuela práctica para la emisión de la voz.</i>	Madrid, ca. 1885
Rafael Taboada y Mantilla	<i>Preceptos para el estudio del canto.</i>	Madrid, 1885
Benigno Llana	<i>El arte del canto.</i>	Madrid, 1886
Rafael Taboada y Mantilla	<i>Escuela Nacional de Música y Declamación. Su organización.</i>	Madrid, 1890
Matilde Esteban y Vicente	<i>Nociones elementales de la teoría del canto.</i>	Madrid, 1892
Rafael Taboada y Mantilla	<i>12 Frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces.</i>	Madrid, ca.1893
José Inzenga	<i>Escuela de canto.</i>	Madrid, 1894
Ramón Torras	<i>Método de canto.</i>	La Habana, 1894
Ramón Torras	<i>Compendio y prontuario de la gramática española de canto.</i>	La Habana, 1898

Francisco Turell	<i>Método de canto teórico y práctico.</i>	Barcelona, 1899
José Rodoreda	<i>Escuela de canto moderno.</i>	Madrid, ca.1899
R. García	<i>Cuatro palabras sobre el método de canto (ms.).</i>	Madrid, fin. XIX
[Jean-Auguste] Andrade	<i>Método de canto*.</i>	París, fin. XIX
Ernesto Villar Miralles	<i>Nociones generales de música y canto.</i>	Alicante, 1900
Marqués de Alta-Villa	<i>Método completo de canto.</i>	Madrid, 1905
Ramón Torras	<i>Escuela española de canto.</i>	Barcelona, 1905

APÉNDICE 2

FICHAS DESCRIPTIVAS DE LOS TRATADOS ESPAÑOLES DE CANTO PUBLICADOS ENTRE 1799 Y 1905

Este Apéndice contiene por orden cronológico las fichas descriptivas de los treinta y nueve tratados españoles de canto más relevantes, publicados entre 1799 y 1905. Algunos de estos tratados, en especial los de las primeras décadas del siglo XIX, se publicaron primero en el extranjero y después se tradujeron al castellano; en estos casos, he tomado como referencia la edición española. Cuando ésta no existe, como sucede con *Méthode de solfège et de chant* (1826) de José Melchor Gomis, presento la ficha de la edición extranjera. He incluido en este Apéndice el tratado *Método de canto* (finales del s. XIX) en el que [Jean-Auguste] Andrade recopila cuatro métodos vocales de diversos autores. A pesar de que en realidad se trata de una traducción al castellano de varias obras extranjeras, no he localizado la edición original, por lo que es posible que tan sólo se publicara esta versión española.

He organizado las fichas descriptivas en tres grupos que se identifican con los capítulos II, III y IV de este estudio:

Parte I: Fichas 1 a 7.

Parte II: Conservatorio de Madrid, fichas 8 a 17.

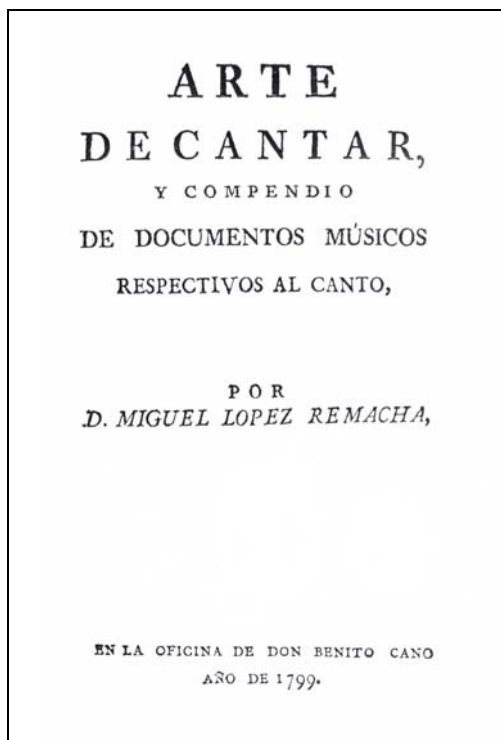
Liceo de Barcelona, fichas 18 a 20.

Parte III: Fichas 21 a 40.

Para facilitar la localización en este Apéndice de los métodos referidos, a cada uno de ellos se le ha asignado de forma correlativa un número identificativo, que va precedido por el número del capítulo en el cual se encuentra analizado. Así, por ejemplo, [II / 2] corresponde a la ficha de *Melopea* de López Remacha.

Cada una de estas fichas incluye los siguientes datos sobre los tratados estudiados: referencia bibliográfica completa (apellidos y nombre del autor, título completo, lugar de edición, editorial y año); figura ilustrativa de la portada; lugar y signatura del ejemplar consultado; número de páginas; dedicatorias manuscritas o impresas; ejemplos musicales incluidos (propios o ajenos); otras ediciones de la misma obra; otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto; e índice de contenidos.

[II/1] López Remacha, Miguel. *Arte de cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799.



Ejemplar consultado: Biblioteca personal.

Nº de páginas: [XIV] + 118 + 2 láminas.

Dedicatorias: No incluye dedicatoria.

Citas a otros autores / tratadistas: Leonardo Leo, Nicolà Porpora y
[Alessandro] Scarlatti.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- Lámina 1ª: Figuras 1-11.
- Lámina 2ª: Figuras 12-23.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Melopea o Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815.
- *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien*, 1812 (Manuscrito).

Índice de contenidos

Prólogo.

Definición de la Música, origen del Canto y su definición.

PARTE PRIMERA

Del Solfeo.

Capítulo I. De la cantidad y nombre de Figuras que hay en la Música.

Capítulo II. Se demuestra por práctica todo lo dicho, con algunas adiciones a las mismas reglas para mayor ilustración de los Principiantes.

Capítulo III. Declárase el valor de todas las Figuras en todos los Compases.
Figuras que no tienen valor de cantidad.

Capítulo IV. Prosigue el método dirigido a formar un perfecto Lector de Música, haciendo juntamente a los Maestros algunas advertencias útiles para su gobierno.

PARTE SEGUNDA

Del Buen-gusto.

Capítulo I. Reglas generales que exige el gusto del Canto.

De la pronunciación o uso de las vocales.

Del uso de la Voz.

Del Gorgeo.

Del Adorno.

Advertencias sobre el Adorno.

De la Expresión.

Capítulo II. Del Canto unido a la palabra o reglas para cantar con letra.

Del canto a Solo.

Del Recitado.

Del Canto a Dúo y a más voces.

Capítulo III. Conclusión de todo lo dicho con algunas breves reflexiones sobre los puntos contenidos en esta segunda Parte.

De la Pronunciación.

Del uso de la Voz.

De las Glosas y Adornos.

Del Gusto.

De la Expresión.

Expresión imitativa.

Expresión Sagrada.

Apéndice de las notas.

[II/2] López Remacha, Miguel. *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfear y cantar bien* (ms. Real Biblioteca, 1812).²

Ejemplar consultado: Madrid, Real Biblioteca, MUS / MSS / 738.

Nº de páginas: 67 [parte teórica] + 12 [parte práctica].

Dedicatorias:

Ms: “Dispuestos y dedicados a la Católica y Augusta Majestad de D. Josef Napoleón.

*Después de dar mil gracias a los Cielos
Señor, por veros luchador triunfante,
Llega mi afecto con amor constante,
A ofrecer, en esta Obra mis desvelos,
Única en España es, que a los anhelos
De la Puericia musical, no espante,
Antes, si, con sus reglas la adelante,
Fáciles a elevar más altos vuelos.
No encuentro mejor medio con que acierte
A mostrar mi adhesión al soberano,
Sino este humilde rasgo de mi idea.
Recíbidle ¡o Señor! Y de tal suerte,
Que protegido de esta heroica mano,
En honra vuestra eternizado sea”.*

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- 5 ejemplos de intervalos.
- 14 ejemplos de glosas.
- 5 ejercicios: “los tiempos y sus cifras” [trino, mordente].
- 2 ejercicios: tresillos y seisillos de Semicorcheas.
- 1 ejercicio: género cromático.

Observaciones: en el sello de guardas aparece “Escudo Biblioteca del Rey N.[apoleón] Señor”.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Arte de cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto.* Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799.
- *Melopea o Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor.* Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815.

² La Real Biblioteca no permitía la reproducción de este manuscrito, aunque sí su consulta en sala.

Índice de contenidos

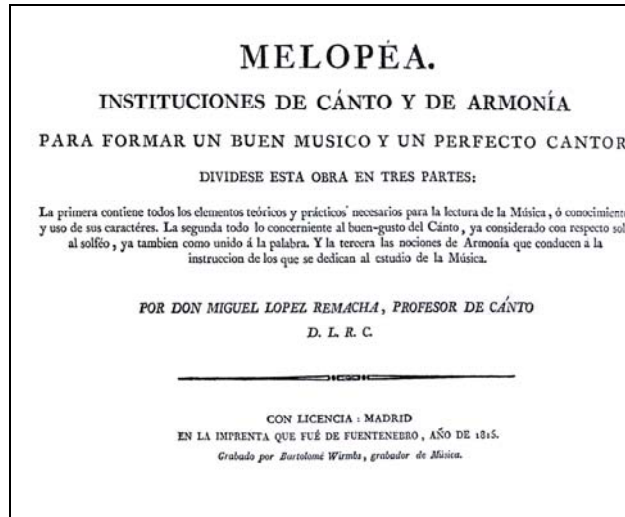
PARTE TEÓRICA

Definición de música.
Definición de armonía.
Definición de melodía.
Del pentagrama o pauta.
Tabla de los Signos, Voces y Llaves, o Claves.
Accidentes musicales
Del Tiempo.
Tabla de las figuras que hay en la Música para cantar, y para callar; y del número que de cada especie entran en un compás; sirviendo de norma el compasillo para todos los demás compases.
De otros caracteres que hay en la Música: síncopa, ligado, acento, párrafo, guión, división, calderón, apoyatura, mordente y trino.
De los tonos, Modos o Escalas.
 Demostración de las dichas Escalas.
 Demostraciones.
Nota
De la transposición o mudanza de Claves.
Del Solfeo y del Canto

PARTE PRÁCTICA

Escala Diatónica y para cantar los Tiples.
 Sucesión de intervalos de grado [3ª y 2ª / 4ª y 3ª / 5ª y 4ª / 8ª y 7ª].
Combinación de los susodichos intervalos: Recopilación.
Variaciones para adquirir conocimiento de la Nota y sus diferencias.
 Tema Primero. Glosado [Glosas de corcheas, tresillos, semicorcheas, pausas, puntillos, síncopas y apoyaturas].
Variaciones Segundas. Siguen el mismo orden, pero algo más complicado pues se hace uso de Pausas más diminutas, del Puntillo con irregularidad, y de Apoyaturas de salto.
 Proposición. [Glosas de corcheas, tresillos, semicorcheas, pausas, puntillos, síncopas y apoyaturas].
Conocimiento de los tiempos y de sus cifras, y uso del Bemol y sostenido como accidentales.
 Compás mayor, 1ª / 2ª.
 Dos por cuatro. Demostración del Mordente, 1ª / 2ª.
 Tres por cuatro. Demostración del Trino, 1ª / 2ª.
 Tres por ocho, 1ª / 2ª.
 Seis por ocho o Sexquialtera, 1ª / 2ª.
Uso frecuente de tresillos y seisillos, de Semicorcheas en diversos compases para acelerar la pronunciación, y medida diminuta de las Notas, y demás caracteres [en binario, 1ª / 2ª y en ternario, 1ª / Allegretto, 2ª].
Uso frecuente del Cromático para facilitar su entonación [1ª / Allegro, 2ª].
 Conocimiento de llaves: [dimensiones de la llave de UT en 1ª línea, 2ª línea, 3ª línea y 4ª línea / Llave de Fa en 3ª línea y 4ª líneas].
Advertencia.

[II/3] López Remacha, Miguel. *Melopea o Instituciones de canto y de armonía, para formar un buen músico y un perfecto cantor*. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1815.



Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional, M/1906.

Nº de páginas: 43 [parte teórica] + 61 [parte práctica].

Otras ediciones: 2ª ed. en Madrid: Imprenta de Fuentenebro, 1820.

Dedicatorias:

Impresa: “A la Excelentísima Señora Doña Manuela Isidra, Téllez, Girón, Alfonso y Pimentel, [...]. SEÑORA: A las bellas cualidades que adornan a V. E., y a la afición que manifiesta a la Música, pues la ha cultivado con aprovechamiento, parece debe seguirse la inclinación a proteger las tareas dirigidas únicamente a facilitar y abreviar su enseñanza. Tal es el objeto de esta pequeña obra, que tengo el honor de dedicar a V. E. Espero se digne admitirla como un homenaje de respeto, y un testimonio de gratitud a su distinguido favor: como asimismo, que pueda tal vez servir de honesto recreo a V. E. y de utilidad pública; produciéndome juntamente la dulce satisfacción de haber merecido su alto aprecio. Excelentísima Señora: A L. P. de V. E. Su reconocido servidor y Capellán *Miguel López Remacha*”.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- Prácticas 1ª a 10ª.
- Prácticas de solfeo [pp.1-60]

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Arte de cantar, y compendio de documentos musicales respectivos al canto*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799.
- *Elementos teórico-prácticos para aprender a solfejar y cantar bien*, 1812 (Manuscrito).

Índice de contenidos

Análisis de la obra.

PRIMERAPARTE: *Teoría del Solfeo.*

Ideas preparatorias para la enseñanza: o definiciones de la música y de sus principales partes.

Explicación demostrativa de los caracteres músicos:

Del pentagrama o pauta.

De los signos, voces y claves.

Del tiempo y sus particiones. Tabla demostrativa.

Del número de notas que entran en los restantes compases derivados.

Accidentes musicales o signos de alteración.

De otros caracteres que contiene la escritura musical.

Resumen de todos los caracteres.

Continuación de conocimientos útiles para la práctica.

De la escala en general.

De la escala-diapasón.

Transportes de la escala.

Advertencias sobre la escala.

De la transposición, o fingimiento de claves.

Regla de transposición.

SEGUNDA PARTE: *Instrucciones generales sobre el Buen-gusto del canto.*

De la Pronunciación o uso de las Vocales.

Del uso o portamento de la Voz.

Del Gorgeo.

Del Adorno.

Del Gusto y de la Expresión.

Del Canto unido a la palabra.

Reflexiones filosóficas sobre los puntos indicados.

De la pronunciación.

Del uso de la voz.

De las glosas y adornos.

Del buen-gusto.

De la expresión.

Expresión imitativa.

Expresión Sagrada.

TERCERA PARTE: *Tratado de armonía.*

Apéndice de las notas.

Apéndice de las prácticas.

INTRODUCCIÓN A LA PARTE PRÁCTICA

Definiciones del solfeo y del canto.

Práctica del Solfeo.

Variaciones primeras.

Variaciones segundas.

Introducción al sistema cromático y enarmónico.

Conocimiento de los compases o cifras del tiempo.

Uso frecuente de tresillos y seisillos de semicorcheas diversos.

Conocimiento de claves [Ut en 1ª, 2ª, 3ª y 4ª línea; Fa en 3ª y 4ª línea].

[II/4] García, Manuel [del Pópulo Vicente]. *Ejercicios para la voz o sea Escuela de Canto*. Madrid: Almacenes de Hermoso, Mintegui y Carrafa, [s.d.], (ca. 1835).



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, Mc 1 / 82.

Nº de páginas: 62.

Dedicatorias: No incluye.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios: 337 ejercicios.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Six (6) vocalises pour 1 v. et piano*. [ms.].
- *340 exercices, themes varies et vocalises, composes pour ses élèves par Manuel García (père)*. Paris: Heugel et. Cle, ca. 1868.
- *Vocalizaciones de Rossini y García*.

Traducciones / versiones bilingües:

- *Exercises and Method for Singing, with Accompaniment, for the Piano Forte, componed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson, by Manuel García* (London: T. Boosey & Co. Importers & Publihsers of Foreign Music, 1824).
- *Exercises pour la voix, avec un discours préliminaire* (París: Ph. Petit, 1824).

Índice de contenidos

PARTE PRIMERA

Discurso Preliminar

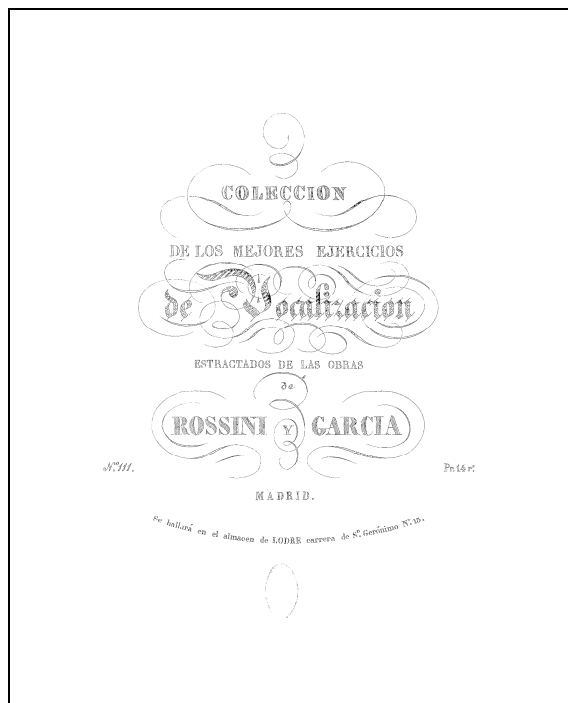
Regla para el enlace de los sonidos.
Capítulo I. (ejercicios 2-4).
Capítulo II. (ejercicios 5-14).
Capítulo III. (ejercicio 6).
Capítulo IV. (ejercicio 7).
Capítulo V. (ejercicios 8-10 y 12-15).
Capítulo VI. (ejercicios 15 y 18).
Capítulo VII. (ejercicios 16, 17 y 19).
Capítulo VIII. (ejercicios 20 y 23).
Capítulo IX. (ejercicios 28-50; 57-64).
Capítulo X. (ejercicio 89).

PARTE SEGUNDA

Ejercicios de vocalización

Ejercicios N^{os} 66-77 [vocalización con la palabra italiana “barbaro”].
Ejercicios N^{os} 78-88 [vocalización con la frase italiana “Suoni la tromba”].
Ejercicios N^{os} 89-100 [A piacere. Cadenza].
Ejercicios N^{os} 101-106 [A piacere. Cadenza].
Ejercicios N^{os} 107-122 [Cadenza].
Ejercicios N^{os} 123-270 [Cadenza].
Ejercicios N^o 271 a N^o 279 [Tema variato, 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a y 8^a variación].
Ejercicios N^o 280 a N^o 291 [Tema variato, 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, 9^a, 10^a y 11^a variación].
3 Ejercicios sin N^o [Tema con 11 variaciones].
Ejercicios N^o 292 a N^o 299 [Tema variato, 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, 9^a, 10^a, 11^a, 12^a, 13^a, 14^a, 15^a y 16^a variación].
1 Ejercicio sin N^o [Tema con 16 variaciones].
Ejercicio N^o 309 [Tema variato, 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a, 9^a, 10^a, 11^a, 12^a, 13^a, 14^a, 15^a y 16^a variación].
1 Ejercicio sin N^o [Tema con 16 variaciones].
Ejercicio N^o 326 [Tema variato, 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a y 8^a variación].
Tres grandes ejercicios en los cuales da fin esta obra:
Ejercicio N^o 335 [Allegro giusto].
Ejercicio N^o 336 [Andante moderato].
Ejercicio N^o 337 [Largo].

[II/5] *Colección de los mejores ejercicios de vocalización extractados de las obras de Rossini y García, 2 libros. Madrid: Lodres, [s.n.]; [ca.1840].*



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, 1/525 y 1/524.

Nº de páginas:

Libro primero: 1 a 13.

Libro segundo: 1 a 28.

Dedicatorias: No incluye.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- 18 vocalizaciones de Rossini.
- 46 vocalizaciones de García.
- 6 vocalizaciones [7ª a 12ª].

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto.* Madrid: Almacenes de Hermoso, Mintegui y Carrafa, [s.d.], (ca. 1835).
- *Six (6) vocalises pour 1 v. et piano.* [ms.].
- *340 exercices, themes varies et vocalises, composes pour ses élèves par Manuel García (père).* Paris: Heugel et. Cle, ca. 1868.

Índice de contenidos

LIBRO PRIMERO

Vocalizaciones por G. Rossini [Nº 1 al 18].

Vocalizaciones por M. García [Nº 1 al 46].

LIBRO SEGUNDO

Vocalizaciones.

Nº 7. Andante sostenuto.

Nº 8. Largo.

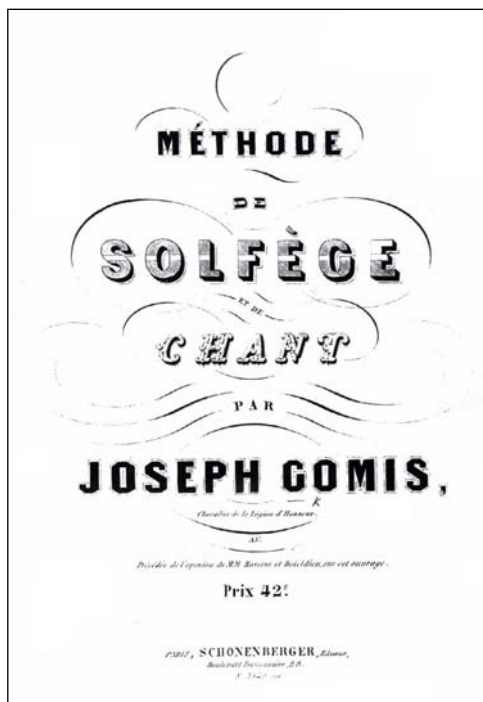
Nº 9. Tempo pastorales.

Nº 10. Allegro giusto.

Nº 11. Andante sostenuto.

Nº 12. Maestoso.

[II/6] Gomis, Joseph. *Méthode de solfège et de chant*, 1ª ed. París: Petit, 1826.



Ejemplar consultado: Londres, British Library, H. 2191.

Nº de páginas: 189.

Edición bilingüe: francés / español.

Dedicatorias: No incluye.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- 163 lecciones.
- 14 ejercicios.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Méthode de chant* (1844).
- *Método completo de canto: desde los principio hasta la perfección al uso de aficionados y maestros*, edición completa y correcta sin acompañamiento de piano (Hamburgo / México: J. A. Bödne, 1875; México: A. Wagner y Levien, principios del siglo XX).

Otras ediciones de *Méthode de Solfège et de Chant*:

- París: S. Richault, 1844.
- París: Schonenberger, 1845.

Índice de contenidos

Lettre de M.^r Rossini à Gomis.
Lettre de M.^r Boieldieu à Gomis.
Avant propos.
La Musique.
Portée.
Gamme Diatonique.
Clefs.
Mesures.
Leçon 1. Rondes (4 Temps chacune) / Leçon 2. Planches (2 Temps chacune).
Leçon 3. Noires (Un Temps chacune) / Leçon 4. Croches (2 Chaque temps).
Leçon 5. Doubles Croches (4 Chaque temps).
Exercices I- VIII.
Leçon 6-10. Intervalles de Tierces directes.
Leçon 11-15³. Preparación para las apoyaturas simples en los intervalos de 3^{as} directas.
Leçon 16-17. Intervalos de cuartas directas.
Leçon 18-21. Preparación para las apoyaturas simples en los intervalos de 4^{as} directas.
Leçon 22. Media-Pausa (Demi-Pauses) / Leçon 23. Aspiración de Semínima (Soupirs).
Leçon 24. Aspiración de Corchea (Demi-Soupirs) / Leçon 25-26. El Puntillo (Le Point).
Exercice IX.
Leçon 27-28. Intervalos de octavas directas / Leçon 29-32. Varios intervalos.
Leçon 33. Para aprender a entonar los sostenidos aplicados accidentalmente al FA, al Do, y al SOL, su primera, segunda, tercera posición.
Leçon 34. Para aprender a entonar los bemoles aplicados accidentalmente al SI, al MI, y al LA: su primera, segunda, y tercera posición.
Leçon 35. Siguen los sostenidos y los bemoles / Leçon 36 y 39. Síncopas regulares de dos notas.
Leçon 37 y 38. Síncopas regulares de una nota / Leçon 40. Síncopas regulares.
Leçon 41-52. En adelante se notará que las lecciones forman ya un canto susceptible de la mayor expresión.
Leçon 53-57. Escala de LA menor.
Exercice X.
Leçon 58-63.
Exercice XI.
Leçon 64-67 / Leçon 68-72. Compás de dos por cuatro.
Leçon 73-76. Apoyaturas dobles / Leçon 77-79. Compás de tres tiempos.
Exercice XII.
Leçon 80-85.
Exercice XIII.
Leçon 86-90 / Leçon 91-95. Llave de Do en 1^a raya.
Leçon 96-103. Llave de Do en 1^a raya. Compás de tres por ocho.⁴
Leçon 104-113. Llave de Do en 2^a raya.
Exercice XIV.
Leçon 114-118. Compás de seis por ocho / Leçon 119-126. Llave de Do en 3^a raya.
Leçon 127-. El Calderón (Point d'orgue) / Leçon 128-131.
Leçon 132-138. Compás de nueve por ocho / Leçon 139-144. Llave de Do en 4^a raya.
Leçon 145-149. Compás de doce por ocho / Leçon 150-152. Llave de Fa en 3^a raya.
Leçon 153-154. Compás de doce por ocho / Leçon 155-156. Compás de dos tiempos.
Leçon 157-163. Llave de Fa en 4^a raya.

³ A partir de la Lección 11 (p. 12) los contenidos del Método aparecen en francés y en español. Considero interesante transcribir los epígrafes que aparecen en español.

⁴ Excepto Lección 102, que está en compás de tres por cuatro.

[II/7] Rodríguez de Ledesma, Mariano. *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz*. Ed. bilingüe en francés y español. París: Imprenta Massus, ca. 1828.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música [en adelante RCSM], Mc 1 / 82.

Nº de páginas: 124.

Dedicatorias:

Impresa: “Compuestos y dedicados con Real permiso a S.A.R. la Serenísima Señora Doña Luisa Carlota, Infanta de España”.

Observaciones: Firma ms. de la portada de éste ejemplar

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- 40 ejercicios.

Otras ediciones:

- *A collection of forty exercises or studies of vocalization with an Accompaniment for the Piano Forte preceded by Observations on the Art of Singing and upon the Organical & Material part of the voice composed & dedicated by permission to Her Royal Highness The Most Serene Señora Doña Luisa Carlota Infanta of Spain* (London: S. Chappell, ca. 1831).

Ediciones modernas: Heilbron Ferrer, Marc (ed.). *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización* (París, 1828c). Barcelona, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

Índice de contenidos

PARTE PRIMERA

Observaciones sobre el canto y la parte orgánica y material de la voz.

Prólogo.
De la voz.
De las diferentes especies de voz.
Del canto.
De la manera de ligar los sonidos.
Del portamento de voz.
De la voz de pecho y de cabeza, y del modo de unirlas.
De la respiración.
De la flexibilidad de la voz.
De la apoyatura.

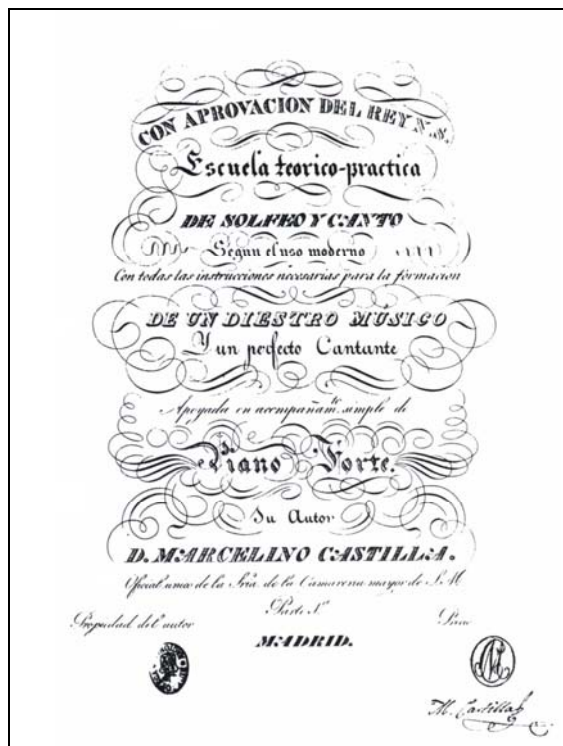
PARTE SEGUNDA

Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización.

Ejercicio 1. Andante.	Ejercicio 21. Allegro giusto.
Ejercicio 2. Allegretto.	Ejercicio 22. Allegretto.
Ejercicio 3. Moderato.	Ejercicio 23. Allegro Moderato.
Ejercicio 4. Allegretto con moto.	Ejercicio 24. Maestoso.
Ejercicio 5. Allegro Moderato.	Ejercicio 25. Allegro.
Ejercicio 6. Allegro giusto.	Ejercicio 26. Largo.
Ejercicio 7. Allegro Moderato.	Ejercicio 27. Allegro Moderato.
Ejercicio 8. Largo.	Ejercicio 28. Allegro.
Ejercicio 9. Maestoso.	Ejercicio 29. Larghetto.
Ejercicio 10. Andantino.	Ejercicio 30. Allegro giusto.
Ejercicio 11. Allegro Moderato.	Ejercicio 31. Andante sostenuto.
Ejercicio 12. Allegro.	Ejercicio 32. Allegro.
Ejercicio 13. Maestoso.	Ejercicio 33. Andante con moto.
Ejercicio 14. Allegro Moderato.	Ejercicio 34. Allegro.
Ejercicio 15. Allegretto.	Ejercicio 35. Andantino.
Ejercicio 16. Allegro giusto.	Ejercicio 36. Allegro Moderato.
Ejercicio 17. Allegro.	Ejercicio 37. Allegretto con moto.
Ejercicio 18. Allegretto con moto.	Ejercicio 38. Allegro brillante.
Ejercicio 19. Maestoso.	Ejercicio 39. Alla breve non troppo.
Ejercicio 20. Allegro Moderato.	Ejercicio 40. Allegro Moderato.

FINALE (Andante): Aria “Ah che il destino”, seguida de cuatro *vocalizzi* con variaciones.

[III/8] Castilla, Marcelino. *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*. Madrid: Marcelino Castilla, 1830.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, M / 273.

Nº de páginas: 172 + 23 (doce ejercicios de vocalización con paginación independiente).

Otros datos: En la portada incluye firma manuscrita y sello con las iniciales del autor.

Dedicatorias: No incluye dedicatoria.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- 12 ejercicios de vocalización.

Otras ediciones:

- Madrid: en la oficina de la hija de don Francisco Martínez Dávila, impresor que fue de Cámara de S.M. 1830.

Índice de contenidos

PRIMERA PARTE.

Del pentagrama.
De las llaves.
De los compases.
Número y nombre de las notas cantables.
De las pausas o silencios.
Valor de las notas cantables en el compás llamado de cuatro partes.
De los sonidos naturales.
De la escala natural de ocho o mas sonidos.
Escala natural formada de tres octavas.
De las divisiones o líneas de separación.
Escala cantada para cobrar entonación.
Preceptos y leyes que el cuidadoso maestro fundado en la observancia de la naturaleza, deberá imponer desde hoy al discípulo.
Escala diatónica natural por grados juntos.
Saltos disjuntos de terceras.
Saltos disjuntos de cuartas.
Saltos disjuntos de quintas.
Saltos de sextas.
Saltos de séptimas.
Saltos de octavas.
Resumen general de todos los saltos anteriores.
Ejercicio de saltos en terceras y décimas, para afirmarse en buena y segura entonación.
De los movimientos del compás.
Estos movimientos pueden ser alterados con los adverbios siguientes.
De las modificaciones de la voz.
Advertencia al maestro.

III Lecciones de solfeo.

Una negra a cada parte, o cuatro de ellas al compás.
Del puntillo de aumento.
Dos corcheas a la parte u ocho de ellas al compás.
Advertencia.
De la apoyatura.
Advertencia al celoso maestro.
De la ligadura.
De las síncopas.
Advertencia.
Del portamento de voz.
Del regulador o contrastador de voz.
Del compás de dos por cuatro.
Del picado o staccato.
Ocho fusas a cada parte o diez y seis de ellas al compás.
Del sostenido, bemol y becuadro.
De la escala cromática.
Escala cromática por sostenidos.

Otra procedida por sostenidos y bemoles.
 Del unísono.
 Lección práctica del sostenido y becuadro.
 Lección práctica del bemol.
 Lección práctica del sostenido y bemol.
 De la llave de Do en 1ª raya.
 Del guión.
 Del compás de tres por cuatro, se divide en tres partes.
 Modo en la 3ª menor.
 Sucesión cromática en el modo de la 3ª menor.
 De la llave de Do en 2ª raya.
 Advertencia al acompañante.
 Del compás de seis por ocho, se divide en seis partes.
 De la llave de Do en 3ª raya.
 De los tresillos.
 De los seisillos.
 De la llave de Do en 4ª raya.
 De las llamadas.
 De los párrafos réplicas o repeticiones.
 Aviso.
 Del compás de tres por ocho.
 Advertencia.
 De la llave de Fa en 4ª raya.
 Del mordente.
 Da capo.
 Del calderón de parada.
 Del círculo mezzo o medio círculo.
 Advertencia.
 Del calderón adornado.
 Advertencia.
 De la llave de Fa en 3ª raya.
 De las repeticiones símile, y come in dietro.
 De las notas abreviadas.
 Advertencia.
 Del compás llamado vulgarmente mayor o de capilla.
 Del compás de doce por ocho.
 Del compás de nueve por ocho.
 Del gruppo.

SEGUNDA PARTE

Doce ejercicios de vocalización.

Advertencias.	Ejercicio 6º. Andante.
Ejercicio 1º.	Ejercicio 7º. Andantino.
Ejercicio 2º.	Ejercicio 8º. Andantino.
Ejercicio 3º.	Ejercicio 9º. Allegretto.
Ejercicio 4º.	Ejercicio 10 y 11. Andantino mosso.
Ejercicio 5º para el cultivo de la voz.	Ejercicio 12. Allegro brillante.

[III/9] Baltasar Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*. Madrid: Calcog. de Lodre, 1837.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del RCSM, S / 299.

Nº de páginas: 41.

Dedicatorias: No incluye dedicatoria.

Otros datos: En la portada incluye firma manuscrita del autor.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- 24 solfeos ejercicios de vocalización.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces*. Madrid: almacén de Música de Lodre, ca.1839.

Índice de contenidos

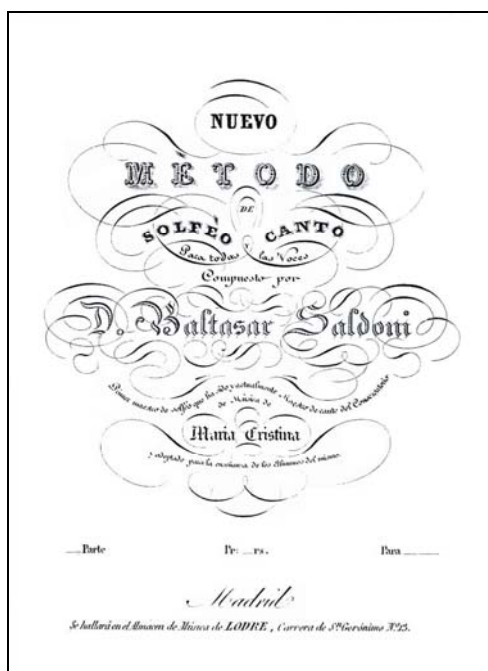
Cartas de felicitación de Francesco Piermarini, José Virués, Ramón Carnicer, Santiago de Masarnau, Mariano Rodríguez de Ledesma y Luigi Cherubini.

[Prólogo].

Términos en italiano: traducción.

Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo.

[III/10] Baltasar Saldoni. *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces*. Madrid: almacén de Música de Lodre, ca.1839.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del RCSM, 4 / 5032 a 5038.

Nº de páginas: 26 + 10 [1ª parte], 11 a 21 [2ª parte], 22 a 31 [3ª parte] y 32 a 41 [4ª parte] + 9 [Apéndice primera y segunda parte].

Dedicatorias: No incluye dedicatoria.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- 1ª parte teórica: lección 1 a 12.
- 2ª parte teórica: lección 13 a 24.
- 4 ejercicios de vocalización.
- 1ª parte práctica: lección 1 a 12.
- 2ª parte práctica: lección 13 a 24.
- 3ª parte práctica: lección 25 a 31.
- 4ª parte práctica: lección 32 a 37.
- Apéndice: 24 lecciones.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*. Madrid: Calcog. de Lodre, 1837.

Índice de contenidos

Prólogo

PRIMERA PARTE TEÓRICA

Música

De la escala natural

De los movimientos del compás

Lección 1ª: Figuras y silencios.

Lección 2ª: Puntillo de aumento

Salto de tercera

Lección 3ª: Corcheas

Lección 4ª: Corcheas y silencio de corchea.

Lección 5ª: Negra con puntillo.

Salto de tercera y cuarta

Lección 6ª: Saltos de cuarta

Salto de tercera, cuarta, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª

Lección 7ª: Ligado

Lección 8ª: Sincopado o “semicopado” / semicorcheas

Lección 9ª: Semicorcheas

Lección 10ª: Silencio de semicorchea

Lección 11ª: Sostenido y becuadro

Lección 12ª: Compás de dos por cuatro.

Ejercicios de vocalización

SEGUNDA PARTE TEÓRICA

Lección 13ª: Tresillo de corcheas

Lección 14ª: Corchea con puntillo

Lección 15ª: Alteraciones

Lección 16ª: Ejercicios de Do#

Lección 17ª: Compás de tres por cuatro / Mi b

Lección 18ª: Esforzados o reguladores

Escala de La natural menor

Lección 19ª: Tonalidad de la menor

Lección 20: Ligado expresivo o portamento de voz

Lección 21ª: Apoyaturas

Lección 22ª: Tresillo de semicorchea / Calderón / Fusas

Lección 23ª: Fusas / “semicopados” [síncopas]

Lección 24ª: Silencio de fusa

Ejercicios de vocalización [1º / 4º]

NUEVO MÉTODO DE SOLFEO Y CANTO. PARTE PRÁCTICA

Primera parte: Para los tiples y tenores. [Lección 1ª- 12ª]

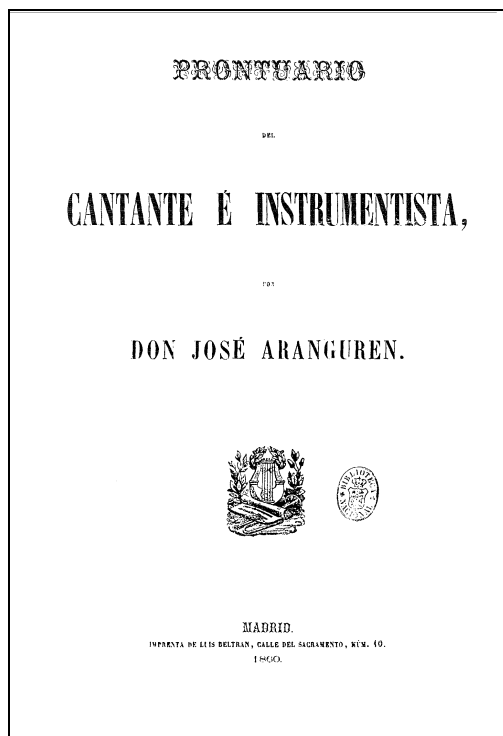
Segunda parte : Para los tiples y tenores. [Lección 13ª- 24ª]

Tercera parte : Para los tiples y tenores. [Lección 25ª- 31ª]

Cuarta parte : Para los tiples y tenores. [Lección 32ª- 37ª]

APÉNDICE: Primera y segunda parte para todas las voces. [Lección 1ª-24ª]

[III/11] Aranguren, José. *Prontuario del cantante e instrumentista*. Madrid: imp. Luís Beltrán, 1860.



Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional, M / 1584.

Nº de páginas: 64.

Dedicatorias: “Al Señor Don Hilarión Eslava. Maestro Director de la Real Capilla de S.M., Profesor de Composición del Real Conservatorio de Música y Declamación, y Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III”.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos correspondientes al mecanismo.

Ejemplos correspondientes a la inteligencia.

Índice de contenidos

Prólogo

DEL MECANISMO EN GENERAL

DEL MECANISMO PARTICULAR

Voz humana

Instrumentos de arco

Instrumentos de viento (de madera)

Instrumentos de metal

Del órgano

Del piano

Del Arpa

DE LA INTELIGENCIA EN GENERAL

Armonía elemental

De los intervalos

Tabla de los intervalos y sus inversiones

De los acordes

Relación de las claves entre sí

De los movimientos

De las partes en la armonía

Del acorde perfecto

Acorde de 5ª menor

Acordes disonantes que se usan sin preparación

Acordes disonantes que se usan con preparación

De la modulación

De las notas accidentales o extrañas a los acordes

Notas de floreo

Notas de paso

Notas de apoyatura

Notas de retardo

Notas de pedal

Notas de anticipación

Notas de elisión

Notas de síncopas

De los acordes arpegiados.

Reglas generales del colorido.

DE LA INTELIGENCIA EN PARTICULAR

Voz humana e instrumentos de arco.

Voz humana e instrumentos de viento.

De la respiración en la música sin palabras.

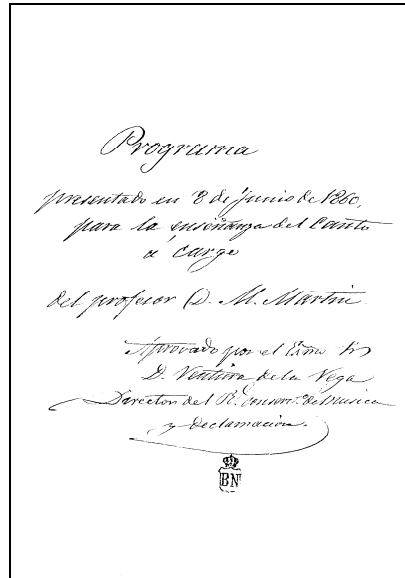
De la respiración en el canto con palabras.

DE LA EXPRESIÓN

Ejemplos correspondientes al mecanismo.

Ejemplos correspondientes a la inteligencia.

[III/12] Martín, Mariano, Programa presentado en 8 de junio de 1860 para la enseñanza del canto (Ms.).



Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional, MSS. 12971

Nº de páginas: Sin numerar [13]

Dedicatorias: No incluye.

Otros datos: “Aprobado por el Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega. Director del Real Conservatorio de Música y Declamación”

No incluye ejemplos musicales.

Índice de contenidos

Advertencia importante

AÑO 1º: Ejercicios de mecanismo [1º-11º]

Estudio de inteligencia [12-14]

AÑO 2º: Mecanismo [1º-8º]

Inteligencia [9º-12º]

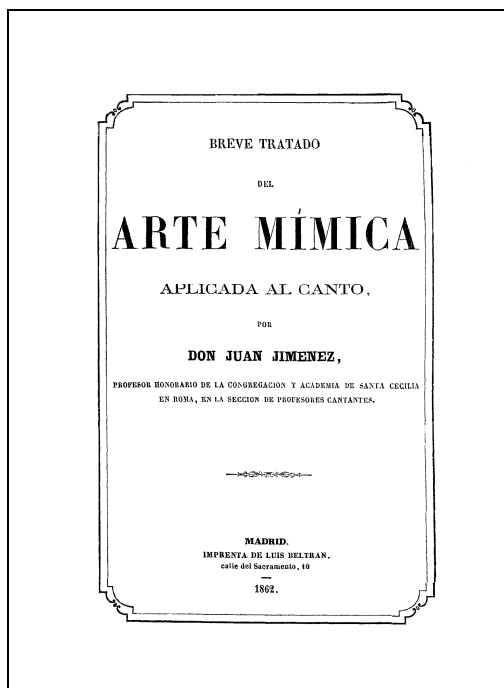
AÑO 3º: Mecanismo [1º-8º]

AÑO 4º: Ejercicios [1º-8º]

AÑO 5º: Ejercicios [1º-7º]

Año 6º: Ejercicios [1º-8º].

[III/13] Jiménez, Juan. *Breve tratado del arte mímica aplicada al canto*. Madrid: Imprenta de Luís Beltrán, 1862.



Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional, M / 1831.

Nº de páginas: 75.

Dedicatorias: “Al Señor Don Hilarión Eslava, Maestro Director de la Real Capilla de S. M., Profesor de composición del Real Conservatorio de Música y Declamación, y Caballero de la Real y distinguida Orden Española de Carlos III. Como testimonio de admiración, respeto y afecto, dedica este pequeño Tratado, su más sincero amigo, Juan Jiménez”.

Citas a otros autores / tratadistas / artistas: Antonio Cordero (*Escuela de Canto*), Roscio, Cicerón, Garrich, Talma, Máiquez, Gustavo Módena, La Marchioni, La Rachel, La Ristori, Salvatori, Ronconi, Dupré, La Hunguer, La Frezzolini, La Pasta.

No incluye ejemplos musicales.

Índice de contenidos

Dedicatoria.
Prólogo.
Introducción.
Plan de la obra.

PARTE PRIMERA

Mecanismo.

Capítulo I. Reglas para el buen uso de los pies y piernas.

Capítulo II. Reglas para el buen uso de las manos. Brazos. Ejercicio de ascenso.
Ejercicio de descenso.

Capítulo III. Del andar. Mecanismo general de la figura al andar.

Capítulo IV. Modo de sentarse.

Capítulo V. Mecanismo de acción para hincarse de rodillas.

Capítulo VI. Caída de muerte.

Capítulo VII. Reglas mecánicas para significar diversas pasiones. Admiración.
El entusiasmo. El desprecio. El amor. El odio. La alegría. La tristeza. La cólera.
La venganza. El temor. Los celos. La envidia.

PARTE SEGUNDA

Preceptiva.

Del fraseo.

Modo de comprender las situaciones.

Galán de carácter noble.

Galán de medio carácter.

Dama noble.

Dama de medio carácter.

Africano noble.

Árabe esclavo.

Carácter grave o anciano.

PARTE TERCERA

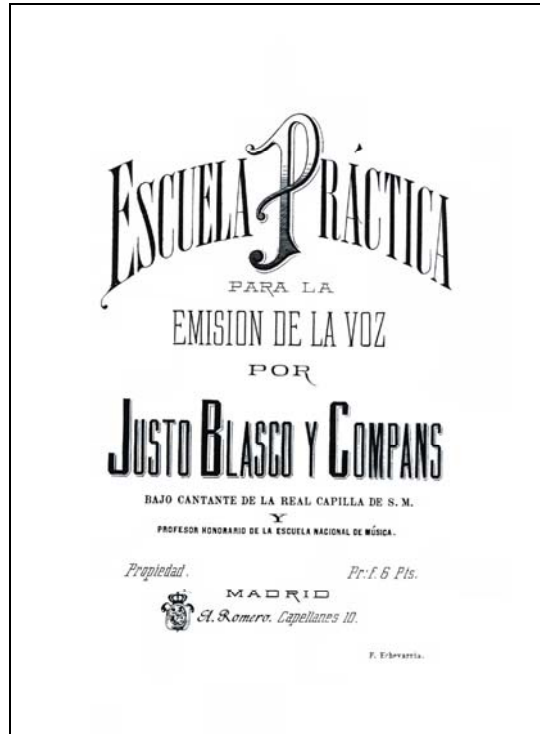
Estética.

A los alumnos.

Cualidades que necesita el profesor de mímica lírica.

Consejos al profesor.

[III/14] Blasco y Compans, Justo. *Escuela práctica para la emisión de la voz*. Madrid: A. Romero, ca. 1886.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del RCSM, 4 / 4933.

Nº de páginas: 22.

Dedicatorias: No incluye.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:

- 10 ejercicios.
- 60 ejercicios.

Índice de contenidos

Un poco de teoría,

Advertencias importantes.

Ejercicios

Primera Serie (ejercicios 1- 10)

Segunda Serie (1- 60)

Trino de semitono

Trino de tono

[III/15] Llaneza, Benigno. *El arte del canto. Método fácil para la educación de la voz.* Madrid: Antonio Romero editor, ca. 1886



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca RCSM.

Nº de páginas: 26

Otros datos: En la portada incluye firma manuscrita.

Dedicatorias: “Inspirándome al mismo tiempo en las máximas y lecciones de mi respetable y dignísimo profesor D. Lázaro M^a Puig que lo fue también del incomparable Tenor Gayarre, a quién dedica este pequeño trabajo en prueba de admiración y cariño, su humilde discípulo”.

Citas a otros maestros / cantantes: Lázaro M^a Puig y Julián Gayarre

Ejemplos musicales incluidos:

- 25 ejercicios.

Índice de contenidos

Prólogo por el autor

EL ARTE DEL CANTO

La Voz

Diferencia de voces

Diferencia de sonidos

El Canto

El estudio

Precauciones que ha de observar el cantante

Disposiciones del alumno

Primeros ejercicios

Clasificación de las voces ya educadas

Cuadro general de la emisión de los sonidos

Ejercicio diario para facilitar el desarrollo de la voz [ejercicios 1 a 4].

De las escalas [ejercicios 5 y 6].

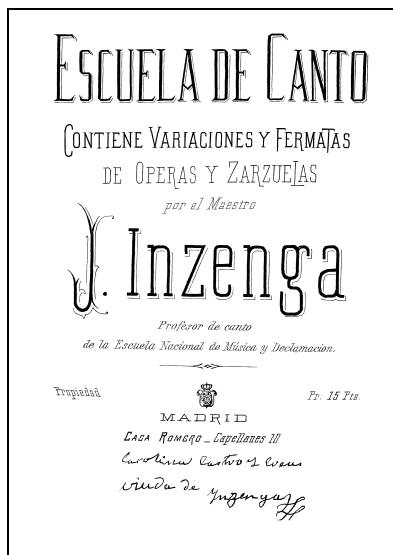
Escalas de nueve notas [ejercicios 7 a 17].

De los arpeggios [ejercicios 18 y 19].

Manera de filar las notas o sea lo que constituye el estudio de la media voz
[ejercicios 20 a 22].

De las escalas cromáticas [ejercicios 23 a 25].

[III/16] Inzenga, José. *Escuela de canto*. Madrid: Casa Romero, 1894.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del RCSM, Roda-Leg. 20-278.

Nº de páginas: 30.

Otros datos: En la portada incluye firma manuscrita de la viuda de Inzenga “Carolina de Castro y Cuevas viuda de Inzenga”.

Citas a otros autores / tratadistas: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Barbieri y Gaztambide.

Ejemplos musicales incluidos:

- Fragmentos de óperas y zarzuelas del siglo XIX.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Algunos apuntes sobre el arte de acompañar al piano*. Madrid: Imprenta de Berenguillo, 1870.
- *Primer álbum de canto*. Madrid, Madrid, 1855-56.
- *Segundo álbum de canto*, 1860.

Índice de contenidos

Variaciones para la parte de soprano en la ópera *Lucia di Lammermoor* / para el allegro / para el rondo de la misma

Variaciones para la parte de soprano en *El Barbero de Sevilla* / para el allegro / Largo del Finale 1º

Variaciones de *I Puritani* / Rondó

Linda de Chamounix. Cavatina / Fermata para el dúo con el contralto / Cadencia para el dúo con el barítono / Dúo con el buffo / Dúo de tiple y barítono / Dúo de barítono y bajo.

Sonnambula. Para el allegro / Dúo / Andante del rondó de la misma ópera.

Fra Diavolo

Traviata

Guillermo Tell / Dúo.

Page del *Ballo in Maschera*

Inés de *La Africana*

Roberto il Diavolo / Romanza de la misma / Romanza del acto 3º de la misma.

Cavatina de *Poliuto*

Aria de *Macbeto*

Il Trovatore / Miserere de la misma ópera

Lucrecia Borggia. Dúo de tiple y bajo de la misma ópera / Aria final de *Lucrecia*.

Romanza de *La Forza del Destino*

Aria de tiple de *Semiramide*

Torcuato Tasso

Aria de *Luisa Miller*

Cavatina de *Gemma di Vergi*

Romanza de soprano de *Juana de Arco*

Para la frase de *Norma* antes del allegro

Final del 1º acto de *La Figlia del Reggimento*

Aria de *Pia de Tolomei* para mezo soprano

Cenerentola. Parte de la protagonista / Quintetto / Final del acto 1º / Sestetto.

L'Ebreo

I Puritani. Final del 1º acto / Dúo del acto 2º

Maometto IIº

Visperas Sicilianas / Para el final del allegro

Cavatina de barítono del *Ballo in maschera*

Hernani

Dúo de *Saffo*

E'Morta (Romanza de Donizetti).

ARREGLOS Y FERMATAS PARA VARIAS PIEZAS DE ZARZUELAS

El estreno de una artista: Allegro de la misma aria / Para la vuelta del allegro del dúo con el tenor.

Catalina

El Juramento

Campanote / *Las hijas de Eva*

Dominó azul / *Jugar con fuego*.

[III/17] Marqués de Alta-Villa. *Método completo de canto*. Madrid: Librería de los Sucesores de Hernando, 1905.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional, M / 2655.

Nº de páginas: Portada / portadilla / Dedicatoria ms con foto / Texto (7-120 pp.) / Ejercicios (1-110 pp.)

Dedicatoria ms: “Al eminente Maestro, Compositor insigne su modesto pero muy sincero admirador. Marqués de Alta-Villa. Madrid 28 Junio 906. Sr. D. Ruperto Chapí”.

Citas a otros autores / tratadistas: Recomienda los ejercicios de agilidad de Manuel García, Bordogni y Lamperti.⁵ *Art du Chant* de Panofka y Método de canto de Manuel Patricio García.

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios: 19 ejercicios.

⁵ Alta-Villa, *Método Completo de Canto*, p. 48.

Índice de contenidos

[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 Panoffka
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

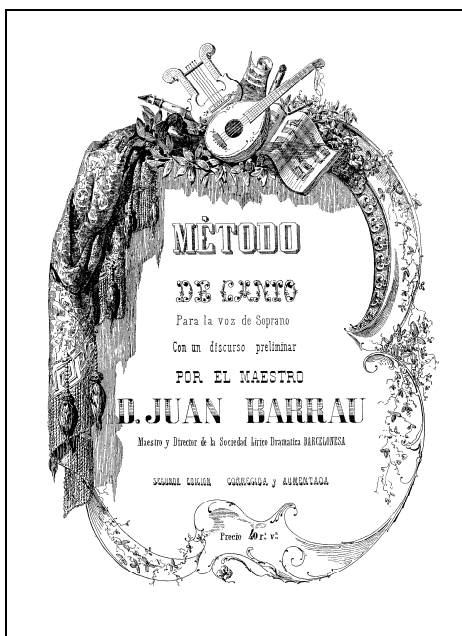
Tamberlick
Madame de la Grange
Adelina Patti
Julián Gayarre
Carolina Cepeda
Faure
Nota Final

[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. Arpegios sencillos
- nº 6. Arpegios sencillos
- nº 7. Arpegios dobles
- nº 8. Arpegios
- nº 9. Escalas terminadas por arpegios
- nº 10. Arpegios 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

[III/18] Barrau y Esplugas, Juan, *Método de canto para la voz de soprano. Con un discurso preliminar por el Maestro D. Juan Barrau*, 2ª Edición corregida y aumentada. Barcelona: Edición Vidal, ca. 1862-64



Ejemplar consultado: Biblioteca del RCS, Infanta B: 427.

Nº de páginas: 39.

Dedicatoria: N

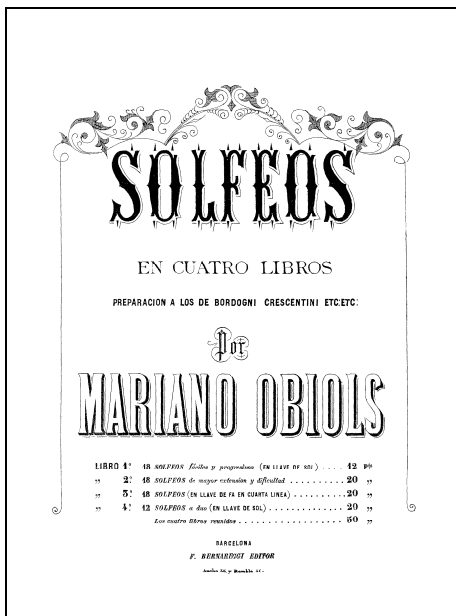
Ejemplos musicales incluidos:

- Ejemplos musicales propios:
- 50 ejercicios.

Índice de contenidos

Advertencia
Prólogo
Ejercicios 1º- 50º

[III/19] Obiols, Mariano *Solfeos en cuatro libros preparación a los de Bordogni, Crescentini, etc: etc* (Barcelona: F. Bernareggi ed., ca. 1878).



Ejemplar consultado: Biblioteca del RCSM, 4 Gombau / 7533 (12-13)

Nº de páginas: 27 [primer volumen]

Ejemplos musicales incluidos:

- 66 solfeos.

Índice de contenidos

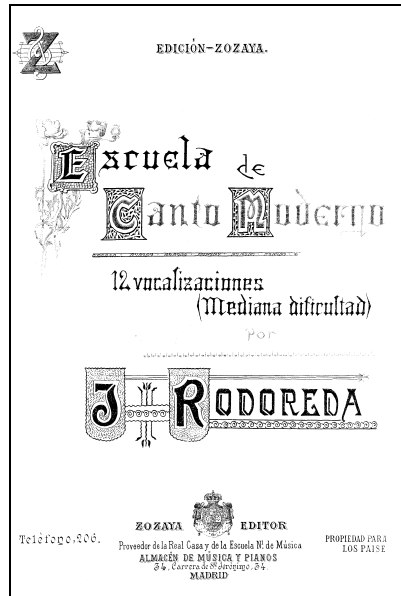
Libro 1º 18 solfeos fáciles y progresivos (en llave de Sol),

Libro 2º 18 solfeos de mayor extensión y dificultad,

Libro 3º 18 solfeos (en llave de Fa en cuarta línea)

Libro 4º 12 solfeos a dúo (en llave de Sol).

[III/20] Rodoreda, José. *Escuela de canto moderno. 12 vocalizaciones (mediana dificultad)*. Madrid: Editor Zozaya, ca.1900.



Ejemplar consultado: Madrid, SGAE.

Nº de páginas: 40

Ejemplos musicales incluidos:

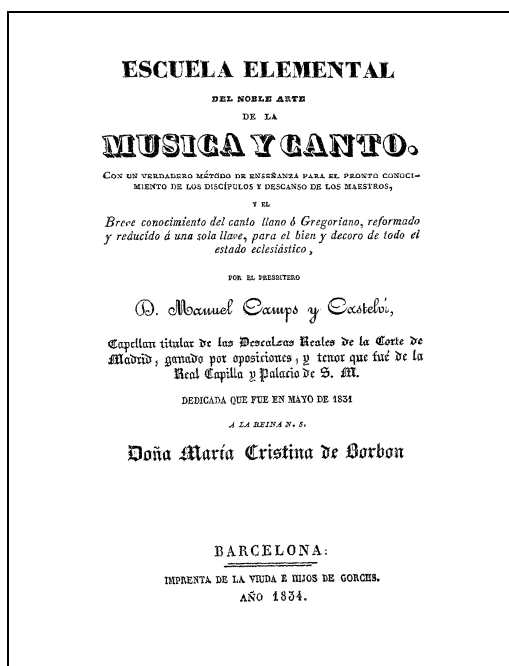
- 12 vocalizaciones.

Índice de contenidos

Primer libro

Doce vocalizaciones

[IV/21] Camps y Castellví, Manuel. *Escuela elemental del noble arte de la música y el canto*. Barcelona: Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs, 1834.



Ejemplar consultado: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M 194.

Nº de páginas: 30.

Dedicatorias: “Dedicada que fue en mayo de 1831 a la Reina N.S. Doña María Cristina de Borbón”.

Citas a otros autores / tratadistas: S. Agustín.

Citas a cantantes: Crescentini.

Ejemplos musicales incluidos: no contiene.

Índice de contenidos

Prólogo.

ESCUELA ELEMENTAL DEL NOBLE ARTE DE LA MÚSICA Y EL CANTO

- Advertencia a los profesores músicos y maestros que enseñan los principios a los discípulos cantantes por la llave de sol, debiendo ser la de do en primera raya.
- Método de enseñar los principios fundamentales de música a los discípulos cantantes y demás.
- Verdadero conocimiento de la llave de do en primera raya, que deben principiar todos los discípulos cantantes, de la cuerda de la voz de tiples o de infantillos; para la seguridad de la enseñanza de música con fundamento.
- Advertencias para los que quieren aprender de música, al sólo efecto de tocar instrumentos.
- Método de aprender la música rezada.
- Conocimiento de los resortes que debe observar el discípulo sobre los movimientos de la mano derecha, para el portamento de los tiempos del compás
- Método de tomar la respiración por sus escalas.
- Método para pasar de la voz de cuerpo a la voz de cabeza o falsete.
- Conocimiento que deben tener los que quieren ser profesores, músicos y cantantes.
- Demostración de las dificultades que ofrece el principiar por la llave de sol.
- Las figuras de las solfas por partes son como los nombres de las letras.
- Variación del compás de dos por cuatro, siendo alegre o larghetto.
- Circunstancias que deben tener los maestros de capillas de música para dar una verdadera enseñanza.

DEMOSTRACIÓN

- De lo que contiene la parte práctica de esta obra, o sus láminas [éstas no se llegaron a publicar por motivos económicos].
- Lámina 1ª: Explicación de las figuras del canto llano de órgano.
- Lámina 2ª: Escalas para conocer las octavas.
- Lámina 3ª: Escalas para conocer los tiempos del compás.
- Lámina 4ª: Escalas para hacer las apoyaturas o *solfetos*, altas y bajas, trino, mordentes, ligados y ligados con trino.
- Lámina 5ª: siete llaves, siete escalas.
- Lámina 6ª: bemoles y sostenidos.
- Lámina 7ª: bemoles y sostenidos.
- Láminas 8ª y 9ª: 20 variaciones de escalas y ejercicios para la agilidad de la voz, vocalización y portamento de la voz de cuerpo al falsete, con las letras *a, e, o*.
- Lámina 10ª: Ejercicios para la entonación y afinación de intervalos.
- Lecciones primeras de los solfeos.*
- Lámina 11ª: Lecciones en llave de do en primera raya (tiple o soprano).
- Lámina 12ª: Lecciones en llave de do en segunda raya (tiple o medio tiple [mezzosoprano]).
- Lámina 13ª: Lecciones en llave de do en tercera raya (contralto o alto).

Lámina 14ª: Lecciones en llave de do en cuarta raya (tenor, tenor fuerte o *bajete* o barítono).

Lámina 15ª: Lecciones en llave de fa en tercera raya (tenor, *bajete* o barítono).

Lámina 16ª: Lecciones de la llave de fa en cuarta raya, llamada de bajo y en italiano de *basso*.

Lámina 17ª: Lecciones y ejercicios de la llave de sol para los fines ya indicados.

Láminas 18ª y 19ª: Lecciones con sostenidos y bemoles.

Lámina 20ª: Solfeos y variaciones de los mismos sobre su tema, con ornatos de volatas, al perfecto gusto que debe tener el cantante para el portamento de la voz.

Lámina 21ª: Ornatos o variaciones sobre los primeros cantables

Lámina 22ª y última: Lección con todas las llaves naturales.

BREVE CONOCIMIENTO DEL CANTO LLANO

Que reformó S. Gregorio Magno para el uso de la universal Iglesia, y ahora últimamente reformado y reducido a la sola llave de do en cuarta raya, para el bien y decoro de todo el estado eclesiástico de la universal Iglesia.

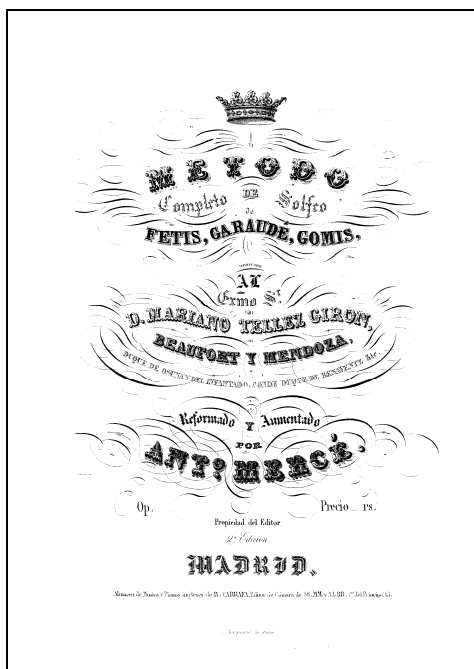
Advertencia.

Demostración de los principales puntos que encierra el cuaderno de que se trata.

Cántico de la misa, sin órgano y con él.

Nota.

[IV/22] Mercé, Antonio. “Vocalizaciones y canto” en: *Método completo de solfeo de Fétis, Garaudé y Gomis*. Madrid: Bernabé Carrafa, ca. 1850.



Ejemplar consultado: Biblioteca personal.

Nº de páginas: de la 172 a 189.

Dedicatorias: No incluye.

Ejemplos musicales incluidos:

- 4 vocalizaciones.

Índice de contenidos

NUEVO MÉTODO DE SOLFEO Y CANTO

Cuarta Parte: “Vocalizaciones y canto” de Antonio Mercé.

Artículo 37º. De la vocalización (4 vocalizaciones).

Artículo 38º. Advertencias para que el sonido de las cinco vocales en el canto, sea claro y su pronunciación inteligible.

Artículo 39º. De la colocación de las notas respecto de las sílabas o viceversa
Fragmento de la ópera *La Vestal*. De d. Antonio Mercé. “Cavatina de contralto, coreada, del acto II”.

[IV/23] Climent, Enmanuel. *Gramática musical o Método de canto, teórico y práctico*, (ms. Biblioteca Real, 1852).⁶

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Palacio Real, MUS / MSS / 916.

Nº de páginas: 25 [sección teórica] / 55 [sección práctica: 80 lecciones se solfeo y canto].

Dedicatorias: “A su Alteza Real D^{ña} María Isabel Princesa de Asturias”.

Ejemplos musicales incluidos:

- 16 ejemplos musicales.
- 80 lecciones.

Índice de contenidos

PARTE TEÓRICA

Artículo 1º

¿Qué es Música?

Ejemplo Nº 1º: Pautada

Ejemplo Nº 2º: Pautada / Líneas supletorias ascendentes / Líneas supletorias descendentes

Artículo 2º

Ejemplo Nº 3º: Llave de Sol / Llave de Fa / Llave de Do

Ejemplo Nº 4º: Notas de la llave de Sol

Notas de la llave de Fa en 4ª raya.

Notas de la llave de Do en 3ª raya.

Artículo 3º

Ejemplo Nº 5º: División de Compás

División de parte

División de parte con repetición.

Ejemplo Nº 7: Valores Relativos.

Ejemplo Nº 8: Valor Absoluto.

Ejemplo Nº 9: Compás de cuatro tiempos.

Compás de dos tiempos.

Compás de tres tiempos.

⁶ La Real Biblioteca no permitía la reproducción de este manuscrito, aunque sí su consulta en sala.

Artículo 4º

Ejemplo N° 10: Puntillos de aumentación y sus valores relativos.

Ejemplo N° 11: Puntillo de disminución.

Ejemplo N° 12: Figuras que reemplazan los silencios.

Artículo 5º

Ejemplo N° 13: Sostenidos y Becuadros.

Bemoles y Becuadros.

[Intervalos]

Diapasón o Escala de Tono de Do

Tonos mayores con bemoles

Tonos menores con Bemoles

Ejemplo N° 14

[Orden de los sostenidos]

Ejemplo N° 15

[Orden de los bemoles]

Artículo 6º

Ejemplo N° 16: Tiempos del compás.

Ejemplo N° 17

Artículo 7º

Ejemplo N° 18: [Ligadura]

Apoyatura

Ejemplo N° 19: Apoyadura sencilla

Ejemplo N° 20: Apoyadura Doble

Ejemplo N° 21: Mordiente

Ejemplo N° 22: Grupito Sencillo

Ejemplo N° 23: Grupito Doble

Ejemplo N° 24: Trillo

Ejemplo N° 25: Trémolo

Crescendo y Diminuendo.

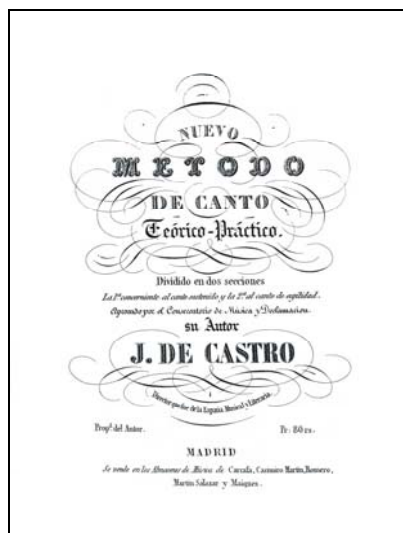
Atacatto

Ejemplo N° 16: Barras de Repetición

PARTE PRÁCTICA

80 Lecciones

[IV/24] 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 Maiquez, 1856.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del RCSM, 1 / 108.

Nº de páginas: VI + retrato del autor + 77.

Dedicatorias: “Al Señor D. Pedro Vialetti, primer bajo absoluto del Teatro Real de Madrid. La merecida reputación de que V. goza en la escena lírica italiana de los principales teatros de Europa, y la sincera amistad con que V. me distingue, me impelen a dedicarle el presente *Método de canto*, cuyas doctrinas me lisonjeo merecerán su aprobación. Mis afanes quedarán completamente recompensados y satisfechas mis aspiraciones, si con este trabajo consigo facilitar el camino a los que se dedican a la difícil pero gloriosa carrera del arte musical. El autor. Juan de Castro”.

Anotaciones:

“Pr: 80 rs.” / “Prop^d. del Autor.”

P. III. “Dictamen emitido sobre esta obra por la Junta Facultativa del Conservatorio Nacional de Música y Declamación [...] Madrid 8 de Abril de 1856.”

P. V. “Opinión del Sr. Ronconi sobre esta obra [...] Madrid 4 de Abril de 1856.”

P. VII. Respuesta de Pietro Vialetti al leer el método de canto de Juan de Castro. Madrid 3 de Abril de 1856.

Otras obras del autor:

- *Higiene del cantante. Influencia del canto sobre la economía animal, causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes. Medios para precaver dichas enfermedades.* Madrid: Imprenta de Don Pedro Montero, 1856 (traducción de: Segond, Louis Auguste. *Higiene du chanteur.* París: Labé, 1846).

Índice de contenidos

Prólogo

Introducción

Cap. I. Definición del canto

Cap. II. Estudio del canto

Cap. III. División de la voz

Cap. IV. Registros de la voz

Cuadro sinóptico de la extensión de las voces

Cap. V. Cualidades de la voz

Cap. VI. De los profesores

Cap. VII. Observaciones importantes

Cap. VIII. Modo de colocarse el Maestro y el Discípulo

Cap. IX. Posición del Cuerpo

Cap. X. Posición de la Boca

Lamina de figuras anatómicas

Cap. XI. De la respiración

Cap. XII. Modo de ejercitar la voz.

Defectos

SECCIÓN 1ª

Canto grave y sostenido

Sonidos filados del fuerte al piano

Sonidos ligados

Segundas

Terceras

Cuartas

Quintas

Sestas

Septimas

Octavas

Recapitulación de los intervalos precedentes

Segundas

Terceras

Cuartas

Quintas

Sestas

Septimas

Octavas

Recapitulación de todos los intervalos

Escalas

Sonidos filados del fuerte al piano

Sonidos filados del piano al fuerte y viceversa.

SECCIÓN 2ª

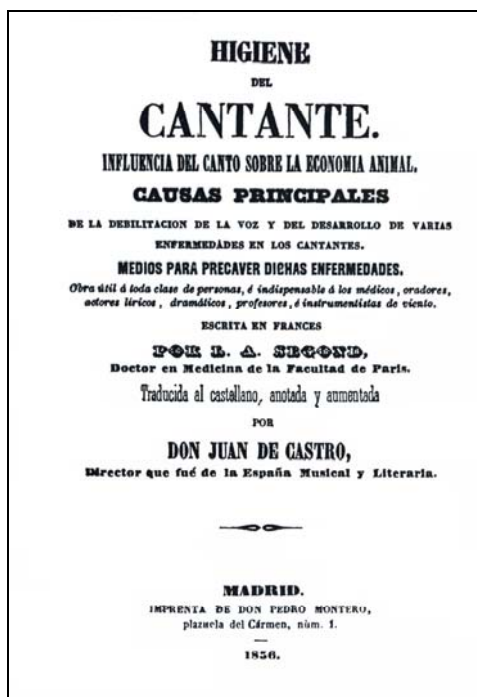
Ejercicios de agilidad

Tresillos

Arpeggios

Notas ligadas de dos en dos
Del portamento ó arrastre de voz
De las frases y de los periodos
Del colorido
De los adornos
Apoyaturas dobles
Mordente
Del Grupetto
Grupettos de tres sonidos
Grupettos de cuatro y cinco sonidos
Del Trino
Ejercicios del Trino
Modos de adornar las melodías
Del Calderón
Escalas cromáticas
De la Expresión
Del Acento
De la Pronunciación
Ejercicios preparatorios de pronunciación
Del Recitado
Declamación Lírica. Del Actor
Conclusión ó medios para conservar la voz
Piezas de canto para todas las voces

[IV/25] Castro, Juan de. *Higiene del cantante. Influencia del canto sobre la economía animal, causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades en los cantantes. Medios para precaver dichas enfermedades*. Madrid: Imprenta de Don Pedro Montero, 1856 [traducción de: Segond, Louis Auguste. *Higiene du chanteur*. París: Labé, 1846].



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional, M / 2472.

Nº de páginas: [V] + XIV + 163 + 20.

Dedicatorias: “Al Señor Don Francisco Salas, Primer Barítono del Teatro Lírico Español, y Caballero de la Real y distinguida orden de Carlos III.

Al dedicar a V. el presente trabajo, a que me he consagrado por amor al arte, no hago más que pagar un merecido tributo a las altas dotes y especiales conocimientos artísticos que a V. distinguen, y a su constante desvelo en favor del arte lírico dramático. Acójalo V. como prueba del sincero aprecio que le profesa su afectísimo servidor. Q.B.S.M. Juan de Castro”.

Ejemplos musicales incluidos: No contiene
Contiene láminas anatómicas:

Otras obras del autor:

- *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 Maiquez, 1856.

Índice de contenidos

Prólogo

Introducción

CAPÍTULO I:

Importancia de los pulmones. Ventajas del desarrollo de la voz. Influencia física y moral del canto.

CAPÍTULO II:

Pulmones. Bronquios. Traquiarteria. Laringe. Faringe. Sus dimensiones variables. Relación de estas dimensiones con los timbres.

CAPÍTULO III:

Mecanismo de la respiración. Teoría de la voz de pecho y de la voz de cabeza. Funciones del tubo bucal. Extensión de la voz.

CAPITULO IV

Mecanismo bucal. Funciones particulares de los órganos en el acto de la fonación. Distribución de los medios de que dispone el cantor.

CAPITULO V:

Fenómenos químicos de la respiración. Respiración del cantante. Alimentación.

CAPITULO VI

Protección del aparato bucal. Aire. Ejercicios. Modo de vestirse.

CAPITULO VII

Restauración del carbono. Digestión. Influencia del canto sobre la digestión.

CAPÍTULO VIII

Restauración de las fuerzas. Insomnio.

CAPITULO IX

Higiene especial. Uso de gargarismos. Incisión de las glándulas y de la campanilla.

CAPITULO X

Relaciones orgánicas. Antagonismo del hígado y del pulmón. Simpatía entre los órganos de la voz y el aparato generador.

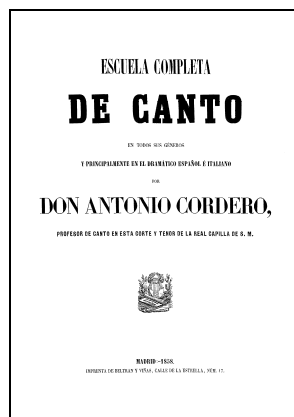
Reflexiones acerca de la enseñanza del canto en las escuelas y en los colegios

APÉNDICE DEL TRADUCTOR. HIGIENE

Aire y habitación. Alimentación. Alimentos sólidos. Alimentos líquidos. Comida. Temperatura. Vestidos de abrigo. Limpieza. Del trabajo corporal y mental. Tempestades

CONCLUSIONES

[IV/26] Cordero, Antonio. *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas, 1858.



Ejemplar consultado: Biblioteca personal.

Nº de páginas: 228 + 4 pág. sin numerar.

Dedicatorias: “Al Sr. D. Hilarión Eslava, Maestro Director de la Real Capilla de S. M. Profesor de composición del Real Conservatorio de Música y Declamación y Caballero de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III. Como testimonio de respeto, gratitud y afecto, dedica esta obra su discípulo Antonio Cordero”.

Citas a otros autores / tratadistas / cantantes:

Tenores: Bonoldi, García, Donzelli, j; Unanue.

José M^a Reart, Victor Mosset [Victor Massé], Metrónomo de Maelzel, Arteaga, [Isidoro] Márquez, Garrik (actor inglés).

Otras obras del autor:

- *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Unión Musical Española, 1872.

Índice de contenidos

PRIMERA PARTE

Del maestro

Del maestro de canto y cualidades que debe tener.

Materias que debe enseñar y cuándo.

Del modo de clasificar y juzgar las voces.

Procedimientos generales para corregir los vicios de las voces.

Defectos naturales que las voces suelen tener y medios de corregirlos.

Voz de mala calidad.

Voz corta por falta de sonidos agudos o graves.

Voz dura.

Voz desafinada.

Vicios que las voces suelen adquirir y medios de corregirlos.

Voz nasal.

Delgadez acerada en los agudos.

Graves excesivamente abiertos.

Voz sin agilidad.
Voces inútiles de todo punto para la carrera del canto y trasladadas de una cuerda a otra.
Cualidades que debe tener una voz para merecer la calificación de buena.
Sobre la manera de acompañar.
Consecuencias del abuso en la fuerza.
De la pronunciación en general.
De lo que debe hacer el maestro al empezarse el estudio o interpretación moral de una pieza.
De la interpretación y perfección de las piezas por el discípulo.
De los efectos de la exagerada aplicación.

SEGUNDA PARTE.

Parte material del arte.
Edad en la que se debe empezar el estudio del canto.
Cualidades físicas que el discípulo debe tener.
De lo que el discípulo debe saber en música al empezar el estudio del canto.
De la elección del maestro.
Descripción del aparato vocal.
Manera de funcionar estos órganos.
De la voz.
De las diferentes cuerdas que existen entre las voces.
Cuadro de la extensión de las voces cultivadas.
Posición del cuerpo.
Manera de disponer la boca.
Posición de la lengua.
Emisión del sonido y vicios que en ella deben evitarse.
De la respiración.
Del ligado.
Del origen de los registros.
De los registros y timbres que tienen las voces de ambos sexos.
De la unión de los registros.
De la unión de los timbres.
De algunos de los caracteres y palabras que se usan para indicar el colorido en su parte mecánica y de aquellas que alteran accidentalmente el tiempo.
De la agilidad.
Del *portamento*.
Matices y palabras o caracteres que alteran accidentalmente el tiempo.
Punto de reposo.
De cuándo debe respirarse al cantar sin palabras y en qué cantidades.
Sonidos filados.
De las notas de adorno.
Del mordente.
Mordente de una nota.
Mordentes de dos y tres notas.
Mordentes de tres, cuatro y cinco notas.
Matices y palabras que alteran el tiempo.
De la media voz.
De los matices y palabras que alteran accidentalmente el tiempo.
De las articulaciones. Picada, ligada, *staccato* y picado ligado.
De la agilidad en arpeggios.
Del trino.
De la agilidad en el género cromático.
De las vocales.

De las consonantes.
De la pronunciación.
De si basta vocalizar bien para cantar seguidamente con letra sin otra preparación.
De la prosodia.
De cuándo se debe respirar en el canto con palabras.
De la distribución de las letras, sílabas y palabras bajo las notas musicales.
Del recitado simple.

TERCERA PARTE.

Parte artística o moral
Del arte del canto considerado en su parte sublime.
De la palabra canto.
De la estética.
Del fraseo.
Del acento.
De la sensibilidad.
De la verdad escénica.
De lo que el discípulo debe hacer para investigar el carácter del personaje que ha de interpretar.
De los medios que puede valerse el cantante para quedar bien en el caso de inutilizársele momentáneamente parte de sus medios vocales.

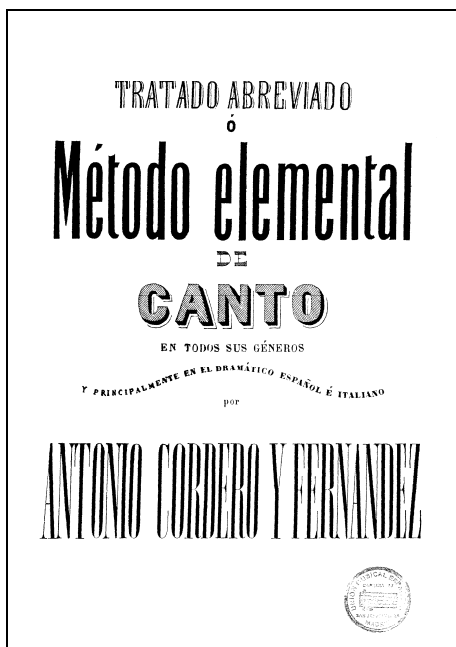
CUARTA PARTE.

De la parte intelectual: buen gusto
De los adornos sobrepuestos y cuándo se deben usar para que hagan su efecto.
De los cortes y cuándo conviene hacerlos.
De los transportes.
Del mejor modo de cantar las piezas concertantes.
De los géneros.
Elección de óperas.
Del canto en el género religioso.
Del cantante de zarzuela.
Del canto en el género bufo o jocoso.
Del canto de salón de *cámara* o sea de sociedad.

APÉNDICE

De la mímica con aplicación al canto.
De las manos y brazos.
De la manera de andar en escena.
De las posiciones.
De la fisonomía.
De las salidas.
Del modo de sentarse.
Del modo de hincarse de rodillas.
De las escenas en que se figura morir.
De las retiradas.
De las escenas mudas.
De la actriz lírica.
Del modo mejor de dar gracias.
Del uso de las armas en escena.
Breves nociones acerca del modo de pintarse para aparecer en escena con la fisonomía en carácter.
De la higiene.
De los auxiliares para tener buena la voz.

[IV/27] Cordero y Fernández, Antonio. *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Unión Musical Española, 1872.



Ejemplar consultado: Biblioteca personal.

Nº de páginas: Grabado del autor + 94 + 2 pág. sin numerar.

Dedicatorias: “A la dulcísima cuanto aflictiva memoria del Sr. D. José María de Reart y de Copons, Barón de Salamó, Señor de Aiguaviva, Carlano de Montiel, Oficial de la antigua Guardia Jalona, Coronel retirado de infantería; virtuoso, benéfico y paternal maestro y ejida (por amor al arte) de los españoles pobres, aspirantes a ejercer la carrera de cantante etc. etc. Su discípulo el autor Antonio Cordero y Fernández”.

Citas a otros autores / tratadistas / cantantes:

- Francesco Lamperti (*Guida teorico-prattica-elementare per lo studio del Canto*).
- Esteban de Arteaga (*Rivoluzione del Teatro Musicale Italiano*).

Ejemplos musicales incluidos:

Otras obras del autor:

- *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas, 1858.

Índice de contenidos

Introducción

Cualidades físicas y conocimientos preliminares necesarios a quien aspire a ser cantante.

Del aparato respiratorio y de la voz.

De las cuerdas en las voces de ambos sexos.

Cuadro de la extensión de las voces en general, después de educarlas.

PRIMERA PARTE

Mecanismo

De los matices en su aplicación mecánica

Educación de las voces no defectuosas no viciadas

Las causas que dan origen a los defectos y vicios en la emisión de las voces

De los medios para corregir la mala emisión de las voces defectuosas o viciadas

Del apoyo de la voz

De la respiración

Ejercicios de mera emisión

Ejercicio para aumentar la duración del aliento

Ejercicio para la suspensión del aliento, buen attacco y deho de los sonidos

Ejercicios para emitir bien en intervalos disjuntos

Del origen de los registros; de los timbres, y de su unión en la práctica

De las consonantes

Ejercicios de articulación

Cinco frases para las cinco vocales a fin de unir la buena emisión a las articulaciones; frase 1ª

Del ligado o ligadura

Ejercicios para la rapidez de la pronunciación

De la agilidad en el género diatónico

Agilidad en arpeggios

Notas filadas

Del portamento

De las articulaciones en música

De las notas de adorno

Ejercicios para la apoyatura

Del mordente: ejercicio

Mordentes circulares: ejercicio

Del trino: ejercicio

De la agilidad en el género cromático: ejercicios

SEGUNDA PARTE

De lo que corresponde a la inteligencia

De la Prosodia

¿Cuánto se debe respirar al cantar con letra?

Del fraseo

Del recitado: recitado simple: ejemplos

Recitado Cantable o Mismo

Recitado Heroico

TERCERA PARTE

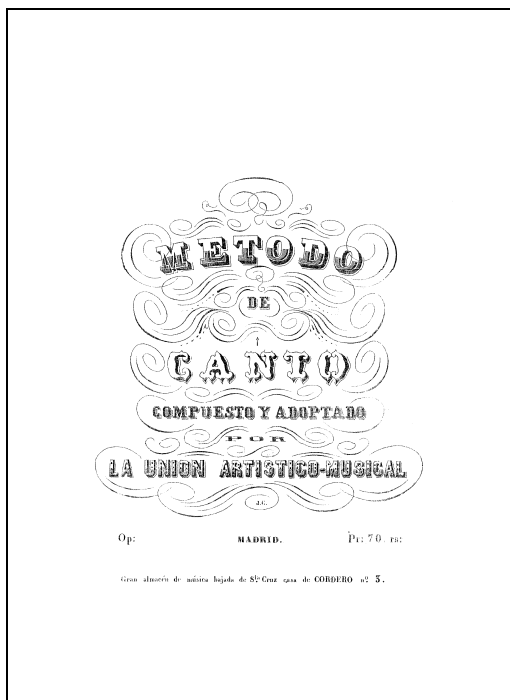
De la Expresión

Del buen gusto

De los géneros

Frasas melódicas entresacadas de óperas / Observaciones finales.

[IV/28] *Método de canto compuesto y adoptado por la Unión Artístico-Musical.*
Madrid: M. Salazar, [s.d.], (ca. 1860).⁷ [Otras eds. en Madrid: Gran Almacén de música bajada de Sta. Cruz, casa de Cordero, nº3, s. XIX].



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca del RCSM, Roda / 769.

Nº de páginas: 142.

Dedicatorias: No incluye.

Citas a otros autores / tratadistas / cantantes: Escuelas de canto de Fedi, Pistochi, Porpora, Bernachi, Egizio
Tratados de Tossi, Manzini, Herbest, Agrícola,
Historias de Bontempi, Burney, Havvkius, Bains
Cantantes Ferri, Pasi, Farinelli, Raff, Gizzielo.

Ejemplos musicales incluidos:

Otras ediciones:

⁷ Según Gosálvez Lara, (p.118) Martín Salazar ejerce en la Calle Esparteros, 3 entre 1849-1872.

Índice de contenidos

Prólogo.

Plan y división de esta obra.

PRIMERA PARTE *Canto Largo o Tenido.*

Descripción abreviada del aparato vocal.

De la clasificación de las voces.

Instrucciones Preliminares [necesarias para la buena emisión de la voz].

Disposición del discípulo.

De la vocalización, emisión de la voz, posición de la boca, &c.

Aviso importante.

Lección Primera. [Escala Mayor].

De la Respiración.

Lección 2^a. [Respiración].

Lección 3^a.

Lección 4^a.

Del ligado.

Del Portamento.

Ejercicios para el ligado y portamento de 2^{as}.

Lección 5^a. *Allegro moderato*.

Ejercicio para el ligado y portamento de 3^{as}.

Lección 6^a. *Andante maestoso*.

Ejercicio para el ligado y portamento de 4^{as}.

Lección 7^a. *Allegretto*.

Ejercicio para el ligado y portamento de 5^{as}.

Lección 8^a. *Allegro moderato*.

Ejercicio para el ligado y portamento de 6^{as}.

Lección 9^a: *Largo non troppo*.

Ejercicio para el ligado y portamento de 7^{as}.

Lección 10^a: *Andantino*.

Ejercicio para el ligado y portamento de 8^{as}.

Lección 11^a: *Maestoso / Allegro moderato*.

Sonidos filados.

Lección 12^a: *Adagio*.

Lección 13^a: *Andante maestoso*.

De las notas de adorno.

De la Apoyatura.

Mordentes de una y dos notas.

Lección 14^a: *Andante semplice* (a imitación de melodías de Haydn).

Mordentes de tres y cuatro notas llamados Grupetos.

Ejercicio para el Mordente de tres y cuatro notas.

Lección 15^a: *Andante*.

SEGUNDA PARTE
Canto de Agilidad.

Ejercicios de Agilidad.

Lección 16^a: Primera pieza de agilidad, *Allegro*.

Ejercicios de Agilidad en Tresillos.

Lección 17^a: Segunda pieza de agilidad, *Allegro vivace*.

Ejercicios de Agilidad en notas repetidas y ligadas pareadas.

Lección 18^a: Tercera pieza de agilidad, *Allegro vivace*.

Ejercicios de Agilidad en arpeggios.

Lección 19^a: Cuarta pieza de agilidad, *Andantino*.

Ejercicios sobre escalas cromáticas y modos menores.

Ejercicios por terceras menores.

Quinta pieza de agilidad, *Larghetto*.

Sexta pieza de agilidad, *Allegro*.

Séptima pieza de agilidad, *Polonesa o Polaca, Allegro*.

Del Trino.

Ejercicios del Trino.

Octava pieza de agilidad, *Largo*.

Del punto de reposo llamado *Fermata* o *Calderón*.

Pieza de expresión, *Andantino*.

Del modo de frasear y de los sitios donde se debe respirar.

Pieza tomada de una ópera de Hilarión Eslava, “Non so dir se pena sia”.⁸

TERCERA PARTE [Suprimida]
Canto con palabras o Dicción Lírica.
Conclusión.⁹

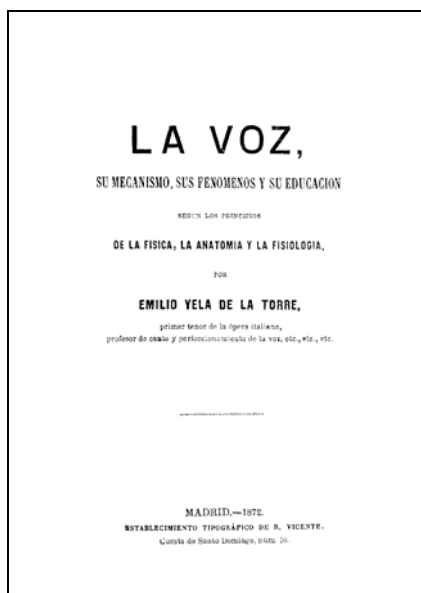
[**Apéndice**]. Varias Fermatas de cantantes célebres cuyos nombres van al margen:

Sra. Pasta, Sra. Pisaroni, Sra. Calibrán, Sra. Damoreau (tres fermatas), Sra. Persiani (dos fermatas), Sra. Dorus Gras (dos fermatas), Sra. Nau [Mau] (dos fermatas), Sr. García, Sr. Rubini (dos fermatas), Sr. Tamburini, Sr. Levasseur y Sr. Barroilhet.

⁸ No se especifica en título de la ópera de Eslava a la que pertenece la pieza.

⁹ En el Plan de la obra estaba previsto insertar una Tercera Parte, sin embargo, el editor decidió suprimirla por una mala previsión en el número de entregas. Unión Artístico-Musical, *Método de canto*, p. 139: “Al principio de esta obra ofrecimos dar en su tercera parte la *dicción lírica*, en la cual habíamos pensado insertar todos aquellos trozos dramáticos más interesantes entresacados de las mejores óperas que se conocen tanto antiguas como modernas, precediendo a ellas las instrucciones y consejos que creíamos más útiles para su buena ejecución; pero habiendo ofrecido también que este método no contendría más que siete entregas, nos hemos hallado perplejos sin saber que partido tomar al ver que sólo faltan 3 o 4 páginas para completar dicho número de entregas”.

[IV/29] 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 R. Vicente, 1872.



Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional. 1- 4199.

Nº de páginas: 228

Dedicatorias: No incluye.

Índice de contenidos

Al lector

CAPÍTULO PRIMERO

De la enseñanza del canto

Errores de la enseñanza

Inconvenientes y consecuencia de ciertos métodos

Base del verdadero método

Conocimientos y condiciones que necesita un buen maestro

Necesidad del estudio de la fisiología con aplicación al arte del canto.

CAPÍTULO SEGUNDO

Descripciones del aparato vocal

Cuerpo Vibrante

Laringe

Cartílagos, tiroides, cricoides y aritenoides

Músculos intrínsecos, crico-tiroideos, crico- aritenoideos posteriores, crico-aritenoideos laterales, tiro-aritenoideos, aritenoides.

Cuerdas vocales

Glottis
Membrana vocal
Tubo porta- viento
Traquea
Bronquios
Pulmones
Tubo sonoro
Ventrículos de la laringe
Ligamentos tiro-aritenoideos superiores
Epiglotis
Istmo de la garganta
Faringe
Base de la lengua
Velo del paladar
Pilares
Úbula
Amígdalas
Cavidad bucal
Lengua
Fosas nasales
Formación de la voz

CAPÍTULO TERCERO

De la voz

Breve reseña histórica del problema vocal
Definiciones de la voz
Definición verdadera

CAPÍTULO CUARTO

Registros de la voz

Denominaciones impropias que han recibido y origen de que proviene la falsa clasificación.
Base de la verdadera clasificación.
Registros natural, medio y agudo
Caracteres fisiológicos que los distinguen entre sí.

CAPÍTULO QUINTO

Del timbre

Breve reseña histórica
Qué es el timbre
Defectos gutural, nasal, etc. Llamados impropriamente timbres.
Causas que los producen y modos de corregirlos.
Timbres generales, claro y oscuro.
Opiniones sobre su formación.

CAPÍTULO SESTO

Intensidad de los sonidos

Teorías sobre la intensidad
Causas de que depende
Modo de afilar los sonidos
Volumen
Causas que depende
Modo de aumentar el volumen de la voz.

CAPÍTULO SÉTIMO

De la voz según el sexo

- Diferencias que existen entre la voz de ambos sexos
- Causas que las producen

CAPÍTULO OCTAVO

De la voz en las diferentes edades

- Voz de la infancia
- En la pubertad o muda de la voz
- Sus manifestaciones, sus causas y precauciones que deben tomarse
- Fenómenos
- Voz de los adultos
- Decadencia de la voz

CAPÍTULO NOVENO

Clasificación de las voces

- Bajo
- Barítono
- Tenor
- Contralto
- Mezzo-soprano
- Soprano
- Voces intermedias
- Cual debe ser la base de una buena clasificación
- Consecuencias de un error en la clasificación de una voz
- Excentricidades de algunos maestros para ensayar las voces
- Indicios para conocerlas

CAPÍTULO DÉCIMO

Educación de la voz

- Todas las voces son útiles para el canto con raras excepciones
- Necesidad de clarificar la voz antes de comenzar la voz
- Partes que comprende la educación
- Emisión
- Respiración
- Atacco
- Dejo
- Unión de los registros y uso de los timbres
- Agilidad
- Sonidos filados
- Ejercicios correspondientes a cada una de estas partes.

CAPÍTULO UNDÉCIMO

Voces especiales

- Voz de eunucos
- Voz de Mr. Dupart
- La mujer tenor

CAPÍTULO DUODÉCIMO

Ilusiones vocales

- Ventriloquia

[IV/30] Rafael Taboada y Mantilla. *Preceptos para el estudio del canto acompañados de 24 ejercicios indispensables para la educación de las voces.* Madrid: Zozaya, 1885.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca RCSM.

Nº de páginas: [1 p. Dedicatoria] + 14.

Dedicatorias: Al “Excmo. Sr. Don Emilio Arrieta. Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación”.

Citas a otros autores / tratadistas: Duprez, García, Lamperti y Bordogni. Rossini, Donizetti, Bellini y Mercadante.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces estilo y expresión del canto.* Madrid: Zozaya, ca. 1893.
- *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización.* Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890.

Índice de contenidos

Dedicatoria

Prólogo

La Voz

Voces blancas o de mujeres

Voces de hombres

Preceptos para el estudio

Cuatro primeros ejercicios para emitir bien la voz y aprovechar el aliento (*fiato*)

Puede modular el maestro, por medio de estos acordes.

Cuatro ejercicios para la afinación perfecta de la escala mayor.

Escala mayor

Cuatro ejercicios para preparar la garganta á la agilidad

Escala de 9 notas

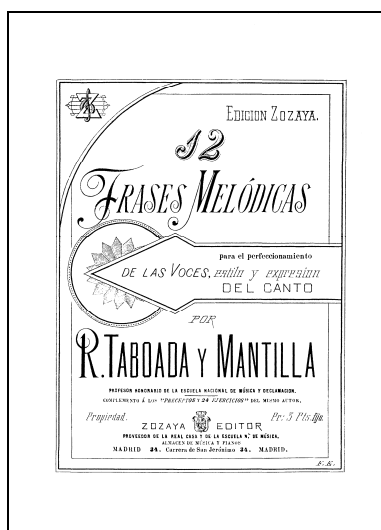
Cuatro ejercicios para *portar* la voz, acompañada de sílabas

Ocho ejercicios para la agilidad

Mistos

Véanse (Escala menor primitiva, Escala menor moderna, Notas picadas, La escala cromática, Trino, Regulador).

[IV/31] Rafael Taboada y Mantilla. *12 frases melódicas para el perfeccionamiento de las voces estilo y expresión del canto*. Madrid: Zozaya, ca. 1893.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional, Mp/1438/24.

Nº de páginas: [Prólogo y Advertencias] + 12.

Dedicatorias: no incluye.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Preceptos para el estudio del canto acompañados de 24 ejercicios indispensables para la educación de las voces*. Madrid: Zozaya, 1885.
- *Escuela Nacional de Música y Declamación, su organización*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Ricardo Álvarez, 1890.

Índice de contenidos

Prólogo

Advertencias

Ejercicios

Nº1: De sentimiento

Nº2: De gracia y agilidad

Nº3: De sentimiento dramático

Nº4: De sentimiento apasionado

Nº5: De bravura

Nº6: Frase de barcarola. Canto apasionado

Nº7: De ejecución ligera

Nº8: Canto spianato – volumen y espresión

Nº9: De agilidad (Difícil ejecución)

Nº 10: De sentimiento triste y apasionado

Nº11: De carácter trágico

Nº12: De agilidad brillante

[IV/32] Esteban y Vicente, Matilde. *Nociones elementales de la teoría del canto*.
Salamanca. Esteban Hermanos Impresores. Zamora, 19. 1892.



Ejemplar consultado: Biblioteca Nacional, MC^a 9879/31

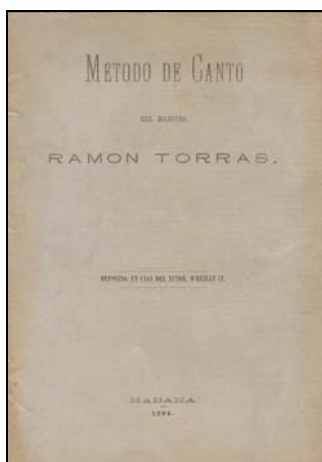
Nº de páginas: 14

Dedicatorias: no incluye.

Índice de contenidos

- I. La respiración
- II. Emisión de la voz. Sus registros.
- III. Filar sonidos. Intervalos. Agilidad.
- IV. Vocalizaciones

[IV/33] **Torras, Ramón. *Método de canto*. La Habana: el autor, 1894.**



Ejemplar consultado: Biblioteca personal.

Nº de páginas: 52 + 2 láminas con figuras.

Dedicatorias: no incluye.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto*. La Habana: Imprenta “El Figaro”, 1898.
- *Escuela española de canto: método de enseñanza*, 2ª ed. corregida y aumentada. Barcelona: José Casamajó, 1905.

Índice de contenidos

Prólogo del autor.

Capítulo I. Aptitudes generales que el estudiante necesita al principiar los estudios y arreglo de la voz para el canto.

Capítulo II. Del maestro de canto, del Maestro repertorista artístico y del maestro repertorista acompañante.

Capítulo III. Del músico en general, del artista lírico y del cantante.

Capítulo IV. Del sonido laríngeo simple; de su transformación; del habla entonada; de sus defectos; definición de la voz para el canto y su manera de emitirla.

Capítulo V. De la aspiración y ataque de los sonidos laríngeos.

Capítulo VI. Condiciones propias de la voz.

Capítulo VII. Clasificación de las voces.

Capítulo VIII. Régimen de estudios teórico-prácticos y sus períodos.

Epílogo.

[IV/34] Torras, Ramón. *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto*. La Habana, Imprenta "El Figaro", 62 Obispo. 1898.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Nº de páginas: 16

Dedicatorias: No incluye.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Método de canto*. La Habana: el autor, 1894.
- *Escuela española de canto: método de enseñanza*, 2ª ed. corregida y aumentada. Barcelona: José Casamajó, 1905.

Índice de contenidos

Prólogo

I. ¿Qué es la Gramática Española de Canto?

II. Parte anatómica.

III. Parte física

IV. Parte fisiológica

V. Régimen de estudios teórico- prácticos

VI. Algunas advertencias

[IV/35] Torras, Ramón. *Escuela española de canto*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó, 1905.



Ejemplar consultado: Biblioteca del RCSM, 3 / 1202.

Nº de páginas: 181.

Dedicatorias: “Esta obra, encaminada a fijar las reglas de que hasta ahora carece la Escuela Española de Canto, está dedicada a S. M. la Reina Regente y al Conservatorio de Música de Madrid, como también a los demás Institutos y Academias de música de España y de los pueblos hispanoamericanos. El autor”.

Otras obras del autor relacionadas con la enseñanza del canto:

- *Método de canto*. La Habana: el autor, 1894.
- *Compendio y Prontuario de la gramática española de canto*. La Habana: Imprenta “El Figaro”, 1898.

Índice de contenidos

Dedicatoria.

Prólogo del autor.

Capítulo I. Definiciones. Aptitudes generales que son necesarias al alumno de canto para el arreglo y estudio de los sonidos laríngeos.

Capítulo II. Del Maestro en general. Del Maestro de canto. Del Maestro repertorista artístico efectista, y del Maestro repertorista acompañante.

Capítulo III. Del músico en general. Del artista lírico. Del cantante. Del aficionado para conciertos, zarzuela y ópera. Del drama lírico y de la declamación cantada.

Capítulo IV. Definiciones: ¿Qué es cantar?. Del pulmón, laringe, boca y oído: del sonido simple y compuesto.

Capítulo V. Del habla entonada y sus defectos.

Capítulo VI. De las sonoridades laríngeas abiertas o teoría italiana; sus defectos; posición de la boca; ángulos demostrativos; explicación de la escala en su extensión; consecuencias características de la extensión en tesitura falsa y su timbre. La misma teoría aplicada a la mujer. Consecuencias o análisis.

Capítulo VII. De las sonoridades laríngeas cupas o teoría francesa; sus defectos; posición de la boca; ángulos demostrativos; explicaciones de la escala en su extensión; caracteres de la extensión en tesitura falsa y su timbre. La misma teoría aplicada a la mujer. Consecuencias o análisis.

Capítulo VIII. De las sonoridades laríngeas engoladas; sus defectos; posición de la boca; ángulos demostrativos; explicación de la escala en su extensión; sus caracteres; extensión en tesitura falsa y su timbre. La misma teoría aplicada a la mujer. Consecuencias o análisis.

Capítulo IX. De las sonoridades laríngeas nasales; sus defectos; posición de la boca; ángulos demostrativos; explicación de la escala en su extensión; caracteres de la extensión, su tesitura y timbre. La misma teoría aplicada a la mujer. Consecuencias y análisis.

Capítulo X. De las sonoridades laríngeas de falsete o cabeza; sus defectos; posición de la boca; ángulos demostrativos; explicación de la escala en su extensión; caracteres de la extensión, tesitura y timbre. La misma teoría aplicada a la mujer. Consecuencias y análisis.

Capítulo XI. De las sonoridades laríngeas aspiradas o ventrílocuas. Caracteres especiales de dichas sonoridades en sus consecuencias y análisis.

Capítulo XII. De las sonoridades laríngeas defectuosas, que sólo pueden aceptarse para el habla entonada y jamás para el canto.

Capítulo XIII. De la Escuela Española en la fonética laríngea; definición de la voz.

Capítulo XIV. Reglas para la formación y fijeza de la voz.

Capítulo XV. De la aspiración y ataque de los sonidos laríngeos.

Capítulo XVI. De la colocación del sonido laríngeo, para su modificación.

Capítulo XVII. Condiciones propias de la voz.

Capítulo XVIII. De la clasificación de las voces.

Capítulo XIX. Sigue la clasificación de las voces.

Capítulo XX. Régimen de estudios teórico-prácticos.

Capítulo XXI. Definiciones teórico-prácticas y aclaración de los efectos de adornos en los sonidos laríngeos; de las agilidades, picados, ligados, esmorzados, grupetos y trinos; del fuerte, natural, piano y pianísimo; escalas, arpeggios y escalas cromáticas y saltos.

Capítulo XXII. De la duración de los estudios y de los idiomas.

Capítulo XXIII. De los períodos de estudios prácticos de la voz.

Capítulo XXIV. Explicación del plan de ejercicios en su ejecución y práctica.

Capítulo XXV. Del repertorio artístico o por afición.

Capítulo XXVI.

[IV/36] Turell, Francisco. *Método de canto teórico y práctico*. Barcelona: Tipografía «La Publicidad», de Tobilla y Costa, 1899.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional, M / 3414.

Nº de páginas: 14 teóricas + 21 de ejercicios.

Dedicatorias: No incluye dedicatoria.

Citas a otros autores / tratadistas:

Ejemplos musicales incluidos:

Ejemplos musicales propios:
- 39 ejercicios.

Índice de contenidos

Opiniones emitidas

Prólogo

La voz

Reglas generales para obtener la emisión perfecta

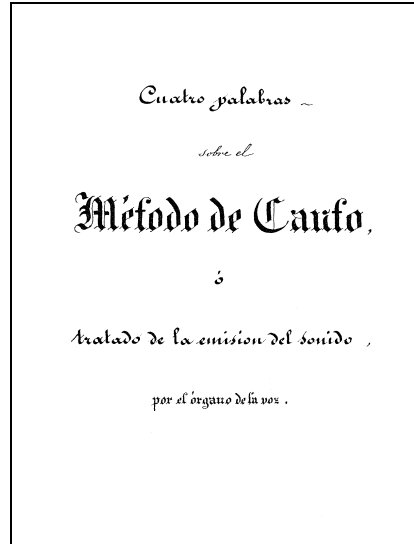
Ejercicios para el canto

Tesitura de las voces o sea de la extensión de los sonidos que generalmente emiten.

Ejercicios 1º-38º

Ejercicio 39º: Ejercicio de filar los sonidos.

[IV/37] **García R.** *Cuatro palabras sobre el método de canto o Tratado de la emisión del sonido por el órgano de la voz.* (Ms. Biblioteca Real, finales del siglo XIX).



Ejemplar consultado: Madrid, Real Biblioteca, II / 342.

Nº de páginas: 16.

Dedicatorias: “A su Majestad la Reina Doña Isabel II”.

No incluye ejemplos musicales.

Índice de contenidos

Introducción

Método razonado

De la igualdad de la voz

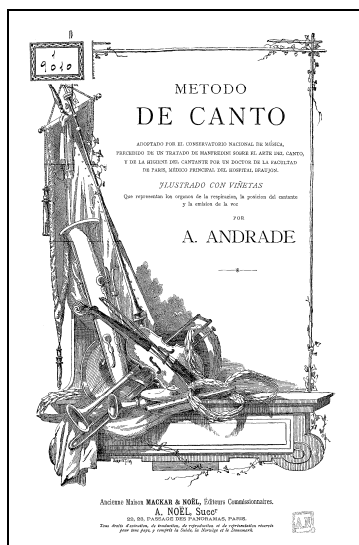
De la respiración

Ligaduras de la voz

De la prudencia en el estudio

De la voz de soprano.

[IV/38] Andrade [Jean-Auguste]. *Método de canto* (París: A. Noël, Succ^r, finales del siglo XIX).



Ejemplar consultado: Biblioteca del RCSM, 1 / 9010.

Nº de páginas: 31

Dedicatorias: no incluye.

Se trata de un compendio de cuatro métodos de canto.

Índice de contenidos

1. *De la higiene del cantante*

2. *Principios elementales de música* [de autor desconocido]

De las llaves / Valor de las notas / De las pausas o silencios / Del puntillo / Del compás / Signos alterativos / De los tonos o modos mayores y menores

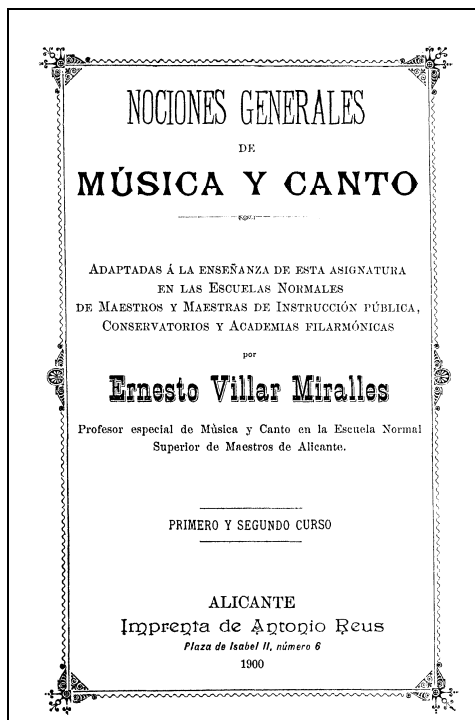
3. *Del arte del canto* de Vincenzo Manfredini (1737-1799).

Advertencia para los que enseñan o aprenden el canto / Órganos participantes en la formación de los sonidos / Del arte del canto / Funciones de los órganos respiratorios / De la manera de respirar / De la posición del cantante / De la emisión y de la manera de sostener la voz / De la entonación / De la unión de la voz de pecho con la de cabeza llamada vulgarmente falsete / De la necesidad de tener en el canto una pronunciación exacta y pura / De los matices y de la gradación / De la voz para ejecutar el fuerte y el piano / De la manera de cantar el recitativo / De la expresión / De la manera de abrir la boca / Consejos / 37 ejercicios prácticos.

4. *Vocalizaciones de diferentes maestros de la Escuela Italiana y Francesa.*

Primer periodo muy fácil [12 vocalizaciones]

[IV/39] Villar Miralles, Ernesto. *Nociones generales de música y canto*. Alicante: Imprenta de Antonio Reus, 1900.



Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional, 1/3772.

Nº de páginas: 101.

Dedicatorias: “Al eminente musicógrafo y maestro compositor D. Felipe Pedrell como testimonio del fraternal cariño que le profesaba Ernesto Villar Miralles. Alicante, mayo 1900”.

Citas a otros autores / tratadistas: Padre Esteban de Arteaga (p. 70) / Helmholtz / Julián Calleja / Morell-Mackenzie / Wünder / Bourguery / Claude Bernard (p. 70 nota al pie) / Bischoff (p. 78) /

Índice de contenidos

Advertencia
Preliminares

PARTE PRIMERA

El sonido musical

PARTE SEGUNDA

Representación del sonido musical

Capítulo I. Notas, pentagrama, líneas adicionales.

Capítulo II. De las Claves.

PARTE TERCERA

Duración del sonido musical

Capítulo I. De las figuras, de las notas y su valor.

Capítulo II. Del compás.

Capítulo III. De los aires o movimientos del compás.

Capítulo IV. Valores irregulares.

Capítulo V. Signos que afectan a la duración normal del sonido.

Capítulo VI. Signos que afectan a la acentuación del sonido.

Capítulo VII. Notas de adorno.

PARTE CUARTA

Entonación del sonido musical

Capítulo I. Entonación. Escala musical.

Capítulo II. Intervalos.

Capítulo III. De las alteraciones.

Capítulo IV. La tonalidad. Principio tonal.

Capítulo V. Los tonos.

Capítulo VI. Modalidad. Modos mayor y menor.

Capítulo VII. Tonos relativos o afines.

PARTE QUINTA

Teoría del canto

Capítulo I. La voz humana.

Capítulo II. Formación de la voz.

Capítulo III. Cualidades de la voz humana.

Capítulo IV. Clasificación de las voces.

Capítulo V. De la respiración.

Capítulo VI. De la emisión de la voz.

Capítulo VII. De los registros de la unión y su voz.

Capítulo VIII. Timbre de dicción, emisión de vocales y pronunciación.

Capítulo VIII. Timbre de dicción, emisión de vocales y pronunciación.

Capítulo IX. De la expresión y el gusto artístico.

APÉNDICE 3

OTROS MAESTROS DE CANTO RELEVANTES QUE EJERCIERON SU ACTIVIDAD EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX

Este Apéndice presenta por orden alfabético los nombres de treinta y siete maestros españoles de canto (veintidós maestros y quince maestras) del siglo XIX que no escribieron tratados de canto (excepto Emilio Belari) y desarrollaron la actividad docente, en su mayoría, de forma privada. También he incluido a aquellos profesores que aunque impartieron clases en las primeras décadas del siglo XX, tuvieron una formación vocal decimonónica. Estos maestros junto a otros que han quedado en el anonimato completan, en cierta medida, la historia de la enseñanza del canto en España en el siglo XIX. De cada uno de ellos se indicará, en la medida de lo posible, su nombre completo, fecha y lugar de nacimiento y muerte, una breve semblanza biográfica y artística y se citarán sus discípulos más conocidos.

Abella, Salvadora. Profesora de canto. En su carrera artística destacan dos actuaciones: la primera en 1878 en un concierto en el Teatro de la Alhambra de Madrid y la segunda en febrero de 1879 en la Sala Herz de París junto a la arpista catalana Esmeraldina Cervantes.¹⁰

Abella Freixes, Juan (Riudecañas [Tarragona], ¿ – Barcelona, ca.1892). Hermano del afamado músico Pedro Abella. En los últimos años de su vida se dedicó a la enseñanza del canto.¹¹

Abella Freixes, Pedro (Riudecañas [Tarragona], 16 de noviembre de 1824 – Barcelona, 12 de abril de 1877).¹² Director de orquesta, pianista y maestro de canto. Se casó con la célebre cantante Elena D'Angri (1824-1886). Abella “era tan considerado en el extranjero como en España, y entre sus numerosos y celebrados artistas se cuenta Sara Thalberg, nieta de la reputada D'Angri, que debutó en Londres con éxito grandioso”.¹³ Otros cantantes con los que trabajó fueron Carmelina Poch y

¹⁰ Datos obtenidos de Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I. p. 35.

¹¹ Datos obtenidos de Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I. p. 67.

¹² Sobre Pedro Abella, véase Emilio Casares Rodicio, “Abella Freixas, Pedro”, *DMEH*, vol. 1, p. 8.

¹³ Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I. p. 7.

el famoso tenor Tamberlick.¹⁴ Se instaló en Nueva York, donde dirigió una temporada el “Club Musical de las Ocho”.

Abril Llavayol, Carmen (Barcelona, 27 de junio de 1882 – ?). Profesora de canto y piano diplomada por el Conservatorio del Liceo. Fue auxiliar de su esposo Joaquín Vidal Nunell en la dirección del Teatro Lírico Práctico Español, creado el 24 de abril de 1916.¹⁵

Aleu, Juana (s. XIX–XX). Cantante y profesora catalana formada en el Conservatorio del Liceo con los maestros Serra, Buyé, Costa y Noqueras, Sánchez, Gavagnach y Tintorer. Estudió canto con Cecilio Sanmartí. Destaca su colaboración en un concierto en Tiana (Barcelona).¹⁶

Álvarez y Redondo, Elisa (Madrid, 8 de octubre de 1865 – ?). Profesora de canto. Sobre su labor docente, *La Música Ilustrada* afirmaba:

actualmente muestra preferencia por la enseñanza de artistas de ópera, revelando en esta arriesgada tarea, que en la práctica compromete muchas veces, por desgracia, el porvenir de las cantantes, la altura de su criterio artístico y su mucha competencia en la educación de su voz. De ello es gallarda prueba la grandísima parte que ha tenido en la enseñanza del bravo tenor Julián Biel, quien, además de sus brillantísimas cualidades naturales, ha podido ostentar ya condiciones que sólo adquieren los que se someten a la dirección de una verdadera maestra en la didáctica, como lo es por cierto Elisa Álvarez.¹⁷

Fue profesora en la Escuela Municipal de Música de Barcelona. Entre sus discípulos se encuentra la liederista Pepita Paulet (1900 – ?) y el tenor Julián Biel.

Amat, Carmen (Barcelona, 1885 – ?). Cantante especializada en lied y profesora de canto.¹⁸ Tras escucharla, el maestro Alió le recomendó que estudiar con la profesora alemana Josefina Ohl Regens, de la que recogió sus enseñanzas,

¹⁴ Autores como Pedrell, Lacal y Ricart Matas afirman que Tamberlick fue discípulo de Pedro Abella, sin embargo, en la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 1, p. 358 se afirma: “El Correo de Teatros asegura fue maestro de Tamberlik; pero éste fue discípulo de Basadonna y de Guglielmi”.

¹⁵ Datos obtenidos de Torrellas, Nicol y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. 1, p. 13. Sobre Joaquín Vidal Nunell, véase Capítulo III, 2.5 “Otros maestros y maestras de canto del Conservatorio del Liceo en el siglo XIX: Joseph Arteaga, Joan Cuyás y Artés, Gonzalo Tintorer, **Joaquín Vidal**, Giovanna Bardelli y Cecilio Sanmartí”.

¹⁶ Datos obtenidos de Torrellas, Nicol y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. 1, p. 40.

¹⁷ Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I. pp. 66-67.

¹⁸ Sobre Carmen Amat, véase M^a Encina Cortizo, “Amat, Carmen”, *DMEH*, vol. 1, p. 395.

dedicándose, según Torrellas, Nicol y Pahissa, por completo a sus discípulos.¹⁹ Entre sus discípulos se encuentra la liederista Pepita Paulet, que previamente había estudiado con Elisa Álvarez y Joaquín Vidal. En 1928, esta alumna se dedicó también a la enseñanza del canto, “adoptando la escuela de Carmen Amat, con la cual terminó ella sus estudios”.²⁰

Arcocha, Donato (Elanchove [Vizcaya], 1852 – ?). Barítono y maestro de canto en el mundo musical como A. Donati. Estudió en Milán con Francesco Lamperti y “un accidente ferroviario puso en gran riesgo su vida, imposibilitando su precisa voz para el teatro, en donde ya había conquistado muchos lauros”. Tras impartir clases en Italia, Francia y América, regresó a España en 1875, instalándose en Madrid “donde ese muy querido y admirado”. Entre sus alumnos destacó el tenor zaragozano Julián Biel (1870-?), a quien, en poco tiempo, educó cuidadosamente su voz y le encauzó profesionalmente, “dándole a conocer ante el escogido e inteligente público del Buen Retiro, y en el Palacio Real en presencia de la Corte”.²¹ Según Gras y Elías, Donati estaba ultimando una obra titulada *Tratado sobre el Canto en general*, que en su opinión llamaría mucho la atención. Finalmente parece ser que esta obra nunca llegó a ver la luz.²²

Armengol, Purificación. Maestra de canto casada con Miguel Galiana, profesor del Conservatorio de Madrid.

Arrieta, Emilio (Puente la Reina [Navarra], 21 de octubre de 1823 – Madrid, 11 de febrero de 1894). Compositor que, dada su amplia formación musical, ejerció la docencia del canto de forma ocasional, pues “pronto es tentado por la aventura teatral, estrenando algunas obras líricas y cuatro ballets, escritos para La Fenice de Venecia, donde consigue establecerse ganándose la vida como profesor de canto”.²³

Badía de Agustí, Concepción (Barcelona, 14 de noviembre de 1897 – Barcelona, 2 de mayo de 1975).²⁴ Soprano, especializada en canción de concierto y oratorio y prestigiosa maestra de canto. Estudió en el Conservatorio del Liceo con Ramón Guitart y Rosa Culmell. Entre sus alumnos se encuentra Montserrat Caballé.

¹⁹ Torrellas, Nicol y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. 1, p. 44.

²⁰ Torrellas, Nicol y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. 2, p. 920.

²¹ Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I, p. 113.

²² Datos obtenidos de Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I. pp. 31-32.

²³ M^a Encina Cortizo. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela* (Madrid: ICCMU, 1998), p. 71.

²⁴ Sobre Concepción Badía, véase Emilio Casares Rodicio, “Badía de Agustí, Concepción”, *DMEH*, vol. 2, p. 35.

Balart, Federico (¿-?).²⁵ Profesor de canto establecido en Milán. Destaca su discípula Concha Bordalba.²⁶

Belari, Emilio (España, s. XIX – Nueva York, 18 de mayo de 1907).²⁷ Tenor y profesor de canto. El periódico *The New York Times* se hacía eco del presunto suicidio del maestro Emilio Belari tras caer desde un séptimo piso. Tras narrar con detalle los hechos, se publicaba una breve semblanza biográfica de este profesor español perteneciente a la nobleza e íntimo amigo del político y siete veces presidente del Gobierno de España (entre 1870 y 1902) Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903). Aunque estudió medicina, pronto se interesó por el canto y su enseñanza, llegando a publicar *The Secrets of the voice in Singing* (New York, 1893), en el que exponía sus teorías sobre fisiología de la voz. Antes de establecerse en Nueva York, Belari abrió un estudio en París, donde acudía a recibir clases la famosa soprano Lillian Nordica (1857-1914).²⁸ Entre sus alumnos destacaron la mezzosoprano Emma Roderick (quien identificó el cadáver de su maestro), las sopranos Mrs B. N. Northrop, Miss Annie M. Leed, Miss Hattie Baumeister y Miss Isabella Urquhart, el tenor Mr Frank F. Barnard, el barítono Mr. George D. White y el bajo Mr. F. Arnold. También estudiaron con Belari, Mrs. Collins P. Huntington, Mrs. Carnegie y Mrs Hillhouse.

Beut, Mariano (Madrid, 1895 – ca.1970).²⁹ Bajo-cantante/barítono y primer actor de zarzuela. Entre su obra de repertorio destacan: *La canción del Ebro* de Jacinto Guerrero, *Los cachorros* de Jesús Romo, *Black el payaso* de Pablo Sorozábal, *La generala* y *Maruxa* de Amadeo Vives y *La viejecita* de Manuel Fernández Caballero. En la década de los 60 del siglo XX se retiró de la escena para dedicarse a la enseñanza, con discípulos como María Espinalt, Pilar Torres y Francisco Bosch.

Blasco, Federico (Valencia, 1832 – ?).³⁰ Tenor y maestro de canto formado musicalmente en su ciudad natal. Actuó en los teatros Tirso de Molina y Variedades de Madrid, después cantó ópera italiana en Europa y América. “En 1872 el tren en el que viajaba entre Florencia y Roma sufrió un accidente en el que Blasco perdió la voz debido al impacto recibido. En 1880 se estableció en Milán como maestro de canto con gran reputación”. Entre sus alumnos

²⁵ Es probable que Federico Balart y Federico Blasco sean el mismo maestro.

²⁶ Datos obtenidos de Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I. p. 113.

²⁷ Sobre Emilio Belari apenas existen datos. Sólo he localizado información sobre este maestro en dos reseñas publicadas en *The New York Times*: “Steinway Hall” (27 de febrero de 1886), p. 5 y “Belari a suicide, says the Coroner” (19 de mayo de 1907), p. 7.

²⁸ Isabelle Putnam Emerson, *Five Centuries of Women Singers* (Wetport: Greenwood Publishing Group, 2005), p. 193.

²⁹ Sobre Mariano Beut, véase Martín de Sagarmínaga, “Beut, Mariano”, *Diccionario de cantantes líricos*, pp. 77-78.

³⁰ Sobre Federico Blasco, véase Emilio Casares Rodicio, “Blasco, Federico”, *DMEH*, vol. 2, p. 525.

sobresalieron Julián Gayarre, Fernando Valero, Gerardo Pérez, Eugenio Labán, Joaquín García, Emilio Lombardi, Antonio Omioff y Vatin Mills.

Bonet y Dalmau, Francisco (Valls [Tarragona], ¿ – Barcelona, junio de 1898). Maestro de canto y compositor. Entre sus alumnas, destacan las famosas sopranos Josefina Huget y María Barrientos (18843–1946) y el tenor Enrique Bertrán (1863-1900). En Tarragona y después en Barcelona, se dedicó a la venta de pianos y fue empresario del Gran Teatro del Liceo, donde se arruinó.³¹

Callao de Sánchez Parra, Concepción (Barcelona, ca.1895 – Barcelona, 1959).³² Contralto especializada en lied y maestra de canto en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, actividad que ejerce “con gran estima y acierto”.³³ Actuó en los mejores teatros de España y Lisboa.

Carrera, Andrea Avelina (Barcelona, 2 de enero de 1871 – Barcelona, ?).³⁴ Soprano y maestra de canto. Estudió con Gonzalo Tintorer y después los perfeccionó durante tres años con el maestro Juan Goula. Debutó en el Teatro del Liceo en 1889 con la ópera *Fausto* de Gounod y después *Lohengrin* de Wagner en el Teatro Real. Realizó giras por Italia, Lisboa, México, Buenos Aires donde cantó con Caruso, Rusia, El Cairo y Austria. “En plena posesión de sus facultades líricas abandonó la escena para atender a la salud algo quebrantada de su madre, dedicándose, desde entonces, a la enseñanza del canto, rodeada de gloriosos recuerdos”.³⁵ Destaca entre sus discípulos la soprano Margarita Salvi.

Colomé, Antonio (Masnou [Barcelona], 9 de agosto de 1870 – ?).³⁶

Davesa, José (Palma de Mallorca, 1812 – Galicia, 1846).³⁷ Tenor y maestro de canto. Cantó como tiple en la capilla de música de Santa María del Mar de Barcelona, donde comenzó su formación musical. Estudió canto en Italia con el prestigioso maestro Francesco Lamperti. Su voz era “muy extensa y robusta, reunía a esta circunstancia mucha agilidad natural, siendo, además de un excelente tenor, profesor muy inteligente y cantante muy estimable”.³⁸ Actuó en varios escenarios

³¹ Datos obtenidos de Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I. p. 104.

³² Sobre Concepción Callao, véase M^a Encina Cortizo, “Blasco, Federico”, *DMEH*, vol. 2, pp. 932-933.

³³ Torrellas, Nicol y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. 1, p. 244.

³⁴ Sobre Andrea Avelina Carrera, véase M^a Encina Cortizo, “Carrera, Andrea Avelina [Evelina]”, *DMEH*, vol. 3, p. 242.

³⁵ Torrellas, Nicol y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. 1, p. 270.

³⁶ Sobre Antonio Colomé, véase Capítulo IV, 20. “Noticias sobre tratados españoles de canto del siglo XIX inéditos”.

³⁷ Sobre José Davesa, véase Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 534-535.

³⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 534.

italianos en las temporadas 1835 a 1838 y en 1839 se escribió en el Teatro del Liceo de Barcelona y después actuó en las principales capitales españolas. En su repertorio destacaron las óperas *Caritea*, *Il Giuramento* y *Conte de Essex* de Mercadante; *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini; *Un'avventura di Scaramuccia* de Luigi Ricci; Marino *Falliero*, *Gemma de Vergy*, *Il Belisario*, *Lucia di Lammermoor*, *L'elisir d'amore* y *Parisina* de Donizetti; *Zampa* de Herold; *Norma* y *Sonnambula* de Bellini; *Roberto il diavolo* de Meyerbeer; y *Ernani* de Verdi. Uno de sus alumnos fue el músico José Piqué y Cerveró (1817 – ?).

Esnaola Berrondo, Secundino (Zumárraga [Guipúzcoa], 21 de mayo de 1878 – San Sebastián, 22 de octubre de 1929).³⁹ Director, compositor y profesor de canto.

Fornells, Andrea (Barcelona, 1890 – Barcelona, 1967).⁴⁰ Soprano catalana especializada en lied, que inició su formación vocal con la maestra Elisa Vázquez en la Escuela Municipal de Música de Barcelona. En 1915 obtuvo la plaza de canto en dicho centro, enseñando a numerosas discípulas. Exquisita e inteligente, esta maestra está “dotada de facultades poco comunes y de una técnica perfecta, poseyendo una penetrante compenetración de las obras que interpreta. Su voz es dulce y bien timbrada y su afinación impecable”.⁴¹ Destacan sus actuaciones en el Palau de la Música de Barcelona, colaborando además con el Orfeó Català como soprano solista. Andrea Fornells es, tras Matilde Esteban y Vicente, la segunda mujer española autora de un tratado de canto: *Método de canto* (1943).⁴²

Frontera de Valldemosa, Paca (Mallorca, ¿ – ?). Hermana de Francisco Frontera de Valldemosa, maestro de canto y profesor del Conservatorio de Madrid. Paca “dio lecciones de canto y piano a la virtuosa y respetable señora D^a Estefanía Palet” y sobresalía por que “a una singular hermosura, unía el concepto de una bonita voz de *Tiple legera*, compartiendo los lauros con su hermano en el canto, acompañándose al piano y en quienes se notaba ya el conocimiento de las reglas de la verdadera escuela”.⁴³

Hijosa y Ballesteros, Juan Pablo (Cuenca, 28 de junio de 1819 – ?). Tenor. Cursó los estudios de canto en el Conservatorio de Madrid con Saldoni, desde el día 1 de enero de 1839 al 22 de octubre de 1847 “y a los tres años de tenerlo de alumno, ya tomó parte como primer tenor en todas las funciones que se daban en el expresado

³⁹ Sobre Secundino Esnaola, véase Pello Leñena Mendizábal, “Esnaola Berrondo, Secundino”, *DMEH*, vol. 4, pp. 762-763.

⁴⁰ Sobre Andrea Fornells, véase M^a Encina Cortizo, “Fornells, Andrea”, *DMEH*, vol. 5, p. 222.

⁴¹ Torrellas y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p. 37.

⁴² Andrea Fornells, *Método de canto: obra de texto de la Escuela Municipal de Música de Barcelona* ([Barcelona]: Lit. J. Mora, 1943).

⁴³ Francisco Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, pp. 45-46.

establecimiento”.⁴⁴ Fue al mismo tiempo alumno de canto y profesor de solfeo del Conservatorio, obteniendo el 11 de diciembre de 1852 la plaza de profesor de solfeo para el canto. Hijosa desempeñó el puesto de maestro de canto del infante Francisco de Paula.

Juliá, Margarita. Profesora de canto y “reputada artista”. Fue maestra de su hija Elisa Ramoneda-Juliá y Marina Cañizares y Miró (La Habana, 1881 – ?).⁴⁵

Mora y Vergel, Josefa (Córdoba, 18 de marzo de 1830 – ?). Tiple de ópera y zarzuela y profesora de canto. En agosto de 1868 se hallaba establecida en Córdoba dando lecciones.⁴⁶

Pérez y Mateos, Biviana (s. XIX – XX). Soprano y maestra de canto. Estudió en el Conservatorio de Madrid con Lázaro M^a Puig, siendo premiada en 1883. Al año siguiente cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.⁴⁷ En marzo del 1888, interpretó el papel de Micaela de la ópera *Carmen* en el Teatro Real de Madrid, compartiendo escenario con Julián Gayarre. La crítica describió así sus cualidades vocales:

ha perfeccionado su educación artística al lado de [Napoleone] Verger, el aplaudido barítono que por varios años fue del teatro de que voy hablando [Teatro Real]. De voz bien timbrada y de buena extensión, aunque no de gran volumen, y discretamente emitida, conoce los recursos del arte a que se ha consagrado, pronuncia bien y frasea mejor, sabiendo de las reglas técnicas de que, sin duda, ha hecho buen acopio, tiene dos buenos consejeros para conmover al público: pasión y sentimiento. Así lo ha mostrado especialmente en el aria del segundo acto, y en el dúo que a luego sigue con Arnoldo.⁴⁸

En torno a 1920 se instaló en La Coruña como maestra de canto, destacando su alumna Lola Rodríguez de Aragón, quien afirmó. “la gran técnica antigua española la aprendí con Bibiana Pérez, así como el ataque del sonido, la manera de respirar, la colocación de la garganta, se lo debo a ellas. Esas clases de canto no las olvidaré en la vida”.⁴⁹

⁴⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 581.

⁴⁵ Datos obtenidos de Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo I. p. 228.

⁴⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 126-127.

⁴⁷ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 166.

⁴⁸ *La Ilustración Española y Americana*, XXX/38 (15-10-1886), pp. 218-219.

⁴⁹ Ana Higuera, *Lola Rodríguez de Aragón. Crónica de una vida (1910-1984)* (Madrid: Edición Higuera Arte, 2004), p. 27.

Porcell, Francisco (Palma de Mallorca, 2 de abril de 1813 – ?).⁵⁰ Compositor, director, tenor, cantante y maestro de canto. Discípulo del maestro Gola [Goula] en Barcelona. Debutó en el Teatro de Palma de Mallorca con la ópera *Norma*. En 1842 perdió la voz debido a una enfermedad.

Ramoneda-Juliá, Elisa R.-J. de Ruiz (Barcelona, 26 de noviembre de 1897 – ?). Intérprete de lied y profesora de canto. Estudió canto con su madre, la contralto Margarita Juliá. Se instaló en Buenos Aires, donde fue maestra en los Conservatorios Fontova y Thibaut.⁵¹

Mtro. Reynés. Profesor de canto en Sevilla. Entre sus discípulos se encuentra el cantante de ópera Luís Álvarez.⁵²

Rodríguez de Cepeda, Luís (Madrid, ca. 1819 – Madrid, 15 de diciembre de 1889).⁵³ Compositor, director y maestro de canto de su esposa la soprano Carolina Casanova, quien adoptaría su apellido. Gracias a sus enseñanzas, Carolina “perfeccionó mucho sus facultades, convirtiéndose en una de las grandes intérpretes de Bellini, Meyerbeer, Donizetti y, sobre todo, Verdi”.⁵⁴

Rojés, Jaime. Maestro de canto, “cuya competencia en este ramo del arte, son pruebas irrecusables el mismo Cuyás, el barítono Moragues, la tiple D^a Asunción Martí y otros eminentes artistas, honra del teatro lírico español”. Destaca su discípulo Miguel Binimelis y Quetglas (que antes se había formado con Juan Cuyás).⁵⁵

Rovira, Antonio (s. XIX).⁵⁶ Compositor y maestro de canto. En 1850 se establece en Madrid, donde dirige varias compañías de zarzuela. Más tarde, Rovira se instala en Sevilla en donde instruye vocalmente a la malagueña Josefa Murillo y al granadino José [H]Iruela.

Ruiz de Henares y Álvarez, Bernabé (Churriana de la Vega [Granada], 14 de abril de 1809 – Granada, 29 de septiembre de 1878).⁵⁷ Según Saldoni, en 1865 era organista primero de la catedral de Granada.⁵⁸ Su alumno de canto más destacado

⁵⁰ Sobre Francisco Porcell, véase Ramón Sobrino, “Porcell Guardia [Guardis], Francisco”, *DMEH*, vol. 8, pp. 902-903.

⁵¹ Datos obtenidos de Torrellas, Nicol y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. 2, p. 989-990.

⁵² Datos obtenidos de Torrellas, Nicol y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. 1, p. 43.

⁵³ Sobre Luís Rodríguez de Cepeda, véase Andrés Ruiz Tarazona, “Rodríguez de Cepeda, Luís [Luís de Cepeda]”, *DMEH*, vol. 3, p. 480.

⁵⁴ Andrés Ruiz Tarazona, “Cepeda, Carolina de [Carolina Casanova]”, *DMEH*, vol. 3, p. 480.

⁵⁵ Francisco Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, pp. 71-72.

⁵⁶ Sobre Antonio Rovira, véase Ramón Sobrino, “Rovira, Antonio”, *DMEH*, vol. 9, pp. 441-442.

⁵⁷ Sobre Bernabé Ruiz, véase José López-Calo, “Ruiz de Henares y Álvarez, Bernabé”, *DMEH*, vol. 9, p. 480.

⁵⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 273.

fue el primer barítono de zarzuela José Hiruela y Lara (Granada, 1823 –?) Bernabé Ruiz también fue profesor de armonía, composición, contrapunto y piano del músico granadino Antonio de la Cruz (1825 – 1889), autor de numerosas canciones que se hicieron muy populares entre los cantantes líricos del siglo XIX.

Saltó Viciano, José (Vilaseca [Tarragona], 15 de octubre de 1817 – Barcelona, 13 de abril de 1868).⁵⁹ Pianista, compositor y maestro de canto establecido en Barcelona.

Tabuyo, Ignacio (Rentarías [Guipúzcoa], 17 de octubre de 1863 – Madrid, 26 de marzo de 1947).⁶⁰ Barítono, compositor y maestro de canto. Tras finalizar los estudios de arquitectura se dedicó al canto, estudiando en Padua y Milán con el bajo italiano Antonio Selva. Tabuyo debutó con gran éxito en 1888 en Milán con *La Favorita* de Donizetti. Se presentó en el Teatro Real de Madrid en la temporada 1889-90, compartiendo cartel con Julián Gayarre en *Lohengrin* de Wagner. Participó en los estrenos españoles de *Otello* de Verdi y *Edgar* de Puccini. En 1909 abandona su carrera artística y es nombrado profesor interino de canto del Conservatorio de Madrid. En 1920 es profesor numerario. Además, abrió una academia de canto en su residencia madrileña, destacando entre sus discípulos Carmen Antón, Fidela Campaña, Matilde Revenga, Lola Rodríguez de Aragón,⁶¹ José Romeu, Marcos Redondo, Luís Almodóvar, Carlos Puchol, Faustino Arregui, Celestino Sarobe [Aguirresarobe] y Cristóbal Altube.⁶²

Testa, Manuel. Maestro de canto y tenor. Según Saldoni, en 1859 era cantante de teatro.⁶³ Fue maestro de canto, junto con José Davesa, de José Piqué y Cerveró.

Vidal, Antonio R. (Valencia, 21 de febrero de 1862 – ?).⁶⁴ Bajo-cantante que actuó con éxito en Barcelona y otras capitales europeas, alternando con celebridades como Chaliapin. Fue director artístico del Teatro Real de Madrid y del San Carlos de Lisboa. Después, impartió clases de canto en el Conservatorio de Madrid y, posteriormente, en Nueva York y Hollywood.

⁵⁹ Sobre José Saltó, véanse Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 272-273 y Ramón Sobrino, “Saltó Viciano, José”, *DMEH*, vol. 9, p. 623.

⁶⁰ Sobre Ignacio Tabuyo véase Emilio López de Saa, “Tabuyo Muro, Ignacio”, *DMEH*, vol. 10, p. 113.

⁶¹ Higuera, *Lola Rodríguez de Aragón*: relata que la primera maestra de Lola Rodríguez de Aragón fue Bibiana Pérez con quien aprendió la técnica antigua española. En Madrid estudió con la cantante argentina Ida Gobatto. Antes da una clase con Ignacio Tabuyo, del que afirma: “me fuerza la voz y habla de un repertorio que en absoluto es el adecuado para mí” (p. 29).

⁶² Celestino Aguirresarobe, *Venimécum del artista lírico* (Barcelona: Imp. Comas, 1947) y Cristóbal Altube, *Articulación de la voz humana* (Madrid: Publicaciones Españolas, s. XX).

⁶³ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 341.

⁶⁴ Sobre Antonio Vidal, véase Salvador Seguí, “Vidal, Antonio R.”, *DMEH*, vol. 10, p. 863.

APÉNDICE 4

DISCÍPULOS MÁS DESTACADOS DE LOS PRINCIPALES MAESTROS DE CANTO DEL SIGLO XIX: SU FORMACIÓN MUSICAL, CARACTERÍSTICAS VOCALES Y OBRAS DE REPERTORIO

Los discípulos son, en la mayoría de los casos, el reflejo de las enseñanzas de sus maestros. A través de los alumnos de canto se puede llegar a tener un mejor conocimiento de la metodología de trabajo empleada por los profesores, así como del tipo de técnica vocal y la escuela de canto sobre la que fundan sus principios vocales.

Este Apéndice contiene los nombres de los alumnos y alumnas más representativos de los principales maestros de canto del siglo XIX. Muchos de esos alumnos desarrollaron una intensa actividad artística, algunos como profesionales y otros como aficionados. Entre estos últimos encontramos a miembros de la realeza, de la aristocracia y de familias de la alta sociedad española.

Para hacer más fácil la localización de los alumnos, este Apéndice está organizado en apartados, cada uno de los cuales corresponde a un maestro de canto, que están numerados consecutivamente. En dichos apartados he respetado el orden nominal de los maestros seguido a lo largo de mi investigación. A continuación, he distribuido por orden alfabético a los alumnos en el apartado correspondiente al profesor con el que estudió canto. De cada uno de los discípulos he elaborado una ficha vocal y artística, que incluye, en la medida de lo posible, el nombre completo y su lugar y fecha de nacimiento y muerte, tipo vocal al que pertenece, formación musical y maestros de canto con los que ha estudiado, características vocales del discípulo y obras principales que integran su repertorio.

En aquellos casos, en los que un alumno se hubiese formado vocalmente con más de un maestro, su nombre aparecerá en los apartados de todos aquellos profesores con los que estudió, aunque, para no caer en la reiteración, su ficha vocal y artística sólo se expondrá en el apartado correspondiente a su primer profesor. También he incluido a aquellos discípulos de los que sólo se conoce su nombre a través, por ejemplo, de los listados de alumnos matriculados en el Conservatorio.

[1] Discípulos de Manuel del Pópulo Vicente García.

Los datos biográficos y artísticos que existen sobre algunos de estos discípulos de Manuel García son exiguos, como en el caso de las cantantes Fabelli, Edwige Louis, Rimbault y el bajo Rosich. Sin embargo, he podido localizar más referencias en diversas fuentes sobre las sopranos Méric-Lalande y la Condesa Merlin, los tenores Nourrit y Géraldy, y por supuesto sobre los hijos de Manuel García (Josefa, Manuel, María y Pauline).

Mme. Fabelli [Favelli].

No existen muchos datos sobre esta cantante, quizás se trate de la soprano llamada N. Fabelli, que cantó *La Traviata* de Verdi en el Teatro Real de Madrid en 1858, junto al tenor Emilio Naudín, sin demasiado éxito de crítica.

Edwige Louis.

Fue una de las últimas discípulas de Manuel García. Según la *Revue musicale* “Mademoiselle Edwige Louis, joven alumna de García que ha cantado con éxito en varias *soirées* este invierno, ha conseguido el éxito con su debut en Génova, donde fue contratada como prima donna”.⁶⁵ Apenas se han localizado más datos sobre esta cantante, aunque podría tratarse de la soprano Claudina Edwige, que actuó en los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz durante la temporada de 1834, interpretando los papeles protagonistas de las siguientes óperas: *Don Giovanni* de Mozart, *La gazza ladra* y *Guglielmo Tell* de Rossini, *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, *Anna Bolena* e *Il furioso* de Gaetano Donizetti e *Il nuevo Figaro* de Luigi Ricci (1805-1859).

Henriette-Clémentine Méric-Lalande (Dunkerque, 1798 – Chantilly, Parigi, 1867).

Esta soprano debutó muy joven, en 1814 en el teatro de Nantes, y “su voz se había desarrollado, había adquirido timbre y flexibilidad; pero ignoraba los principios de la emisión del sonido y de la vocalización”.⁶⁶ Comenzó a estudiar canto con Manuel García, aprendiendo su técnica y adquiriendo una gran habilidad para la coloratura. Más

⁶⁵ *Revue musicale*, 12 (1832), p. 112; citada por Radomski, *Manuel García*, p. 282.

⁶⁶ Fétis, “Lalande (Henriette-Clémentine Méric)”, vol. 5, p. 172: “sa voix s’était développée, abati acquisdu timbre et de la souplesse; mais elle ignorait les principes de l’émission du son et de la vocalisation”.

tarde viajó a Milán, donde fue instruida por los profesores Davide Banderali (1789-1849) y Paolo Bonfichi (1769 - 1840). En 1821 estrenó la ópera francesa *La Meunière* de García, sin éxito de crítica. Durante su carrera artística cantó en los principales teatros europeos (Milán, Viena, Londres, París y Madrid) y se especializó en roles belcantistas. En España fue muy admirada, ya que actuó durante tres temporadas seguidas (1831-1833) en los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz, interpretando los papeles principales de las siguientes óperas: *Semiramide*, *Otello*, *Zelmira*, *Elisabetta*, *Regina d'Inghilterra* e *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini; *Il Pirata*, *Zaira*, *La Straniera*, *Bianca e Fernando* e *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini; *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia*, *Elvida*, *Fausta* y *L'Esule di Roma* de Donizetti; *Gabriella di Vergy* de Michele Carafa (1787-1872); *Crociato in Egitto* de Meyerbeer; *L'ultimo giorno di Pompei*, *Cavalieri di Valenza*, *Carlo di Borgogna* y *Giovanna d'Arco* de Giovanni Pacini (1796-1867) y *Eufemio di Messina* de Ramón Carnicer.

Su perfecta técnica vocal recibió los mayores elogios, como se puede leer en la siguiente reseña citada por Radomski:

Las lecciones de García han logrado en París lo que las de Banderali⁶⁷ en Milán. La voz de Madame Méric-Lalande está bien formada, sus sonidos están bien ligados, sus trinos son buenos, sus agudos son dulces y puros, su pronunciación es generalmente correcta; su estilo está suficientemente adornado y no aparece sobrecargado de embellecimientos parásitos; resumiendo, su canto, examinado en conjunto y en detalle, posee con qué satisfacer a los conocedores del gusto más exquisito.⁶⁸

Madame T. Raimboux [Raimbault / Raimbeaux / Rimbault].

Sobre esta alumna de García, Radomski menciona unas cartas escritas en la *Revue musicale* por Paulin Richard, discípulo y biógrafo de García. En esas cartas Richard narra cómo la voz de Madame Raimboux había sido destrozada por ciertos maestros, y tras seis años sin poder cantar, tuvo la fortuna de estudiar con Manuel

⁶⁷ El autor del texto se refiere a Davide Banderali (Lodi, 1789- París, 1849), que fue considerado uno de los mejores maestros de canto de su época.

⁶⁸ *Revue musicale*, 9 (1830), p. 279; citada por Radomski, *Manuel García*, p. 281.

García, quien la convirtió en una gran cantante.⁶⁹ También resulta interesante la siguiente cita:

Ya he dicho lo que pienso del talento de Madame Raimbault; sólo me queda confirmar mi opinión. Y sobre todo, dar gracias al cielo y a Monsieur García por darnos a una cantante de concierto con un talento de primer orden; porque, creo que ya he dicho, Madame Raimbault es una de las alumnas de este gran cantante. Había un lugar vacío en la música y creo que ella es muy capaz de ocuparlo”.⁷⁰

La crítica francesa describió la voz de M^{me} Raimbaux con las siguientes palabras:

Voz pura, extensa y sonora, con facilidad en la vocalización y en el alma. Si ella se decide a seguir la carrera dramática en lugar de limitarse a cantar en conciertos, creemos que su talento será bien acogido por el público, y que será de gran utilidad a la administración a la que se consagra.⁷¹

Según un cartel del Teatro San Carlo de Nápoles de la temporada 1832-33, T. Raimbaux representó *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, compartiendo reparto con el tenor Giovanni David y el bajo Luigi Lablache (1794-1858). Frédéric Chopin (1810-1849), gran admirador de los cantantes de la Ópera de París, dijo de ella lo siguiente: “nunca he oído *La Italiana* como con Rubini, Lablache y la señora Raimbeaux”.⁷²

⁶⁹ *Revue musicale*, 16 (21-V-1831), pp. 121-124.

⁷⁰ *Revue musicale*, 11 (12-IV-1832), p. 71; citada por Radomski, *Manuel García*, pp. 281-282.

⁷¹ *Revue Musicale*, 7 (19-III-1831), p. 55: “Voix pure, étendue et sonore, de la facilité de vocalisation et de l’ame. Si elle se décide à suivre la carrière dramatique au lieu de se borner à chanter dans les concerts, nous croyons que son talent sera bien accueilli du public, et qu’elle sera d’une grande utilité à l’administration qui se l’attachera”.

⁷² Carta escrita por Chopin con fecha de 12-XII-1831 y dirigida a su amigo Titus Woyciechowxki; citada por Carmen de Reparaz, *María Malibrán, 1808-1836: estudio biográfico* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976), p. 122.

Condesa Merlin [María de las Mercedes Santa Cruz y Montsalvo] (La Habana, 1789 – París, 1852).⁷³

Fétis se refirió a ella como “cantatriz amateur de gran talento”. María de las Mercedes fue hija del conde de Mopox de San Juan de Jaruco, grande de España, y en 1811 contrajo matrimonio con el militar Cristóbal Antorni, conde de Merlin, de quien tomó el título de condesa de Merlin. Se instaló en París, donde “su rango y su posición [...], le abrieron todos los salones de la capital; su juventud, su belleza, la situaron muy pronto en el primer rango. Músico de primer orden, espíritu distinguido y amable, la condesa Merlin acogía a todo el mundo con una gracia sin igual”.⁷⁴ María de las Mercedes se relacionó con compositores de la talla de Rossini, Meyerbeer, Liszt y Chopin, así como con importantes literatos, que acudían a las veladas artísticas organizadas por ella.

La condesa Merlin, que poseía una destacada voz de soprano, recibió lecciones de canto del maestro Manuel García y fue muy elogiada en los círculos artísticos parisinos. Su vinculación con la lírica fue una constante a lo largo de su vida. Según Fétis, “en 1825, cantó en Ginebra con ocasión de un viaje que hizo a Suiza, en un gran concierto organizado en beneficio de los griegos [...]. Al mismo tiempo ella patrocinaba a artistas en su debut, entre los cuales citaremos la Grisi y Mario, que presentó al director de la Ópera”.⁷⁵ La condesa Merlin escribió varias obras literarias, publicando en 1838 la biografía de María Malibran, con la que, además de cantar, siempre mantuvo una gran amistad.⁷⁶

⁷³ Sobre la condesa Merlin véanse las siguientes fuentes bibliográficas: Fétis, “Merlin (María de las Mercedes, contesse)”, *Biographie universelle*, Supplément et complément, vol. 2, p. 212; Domingo Figarola-Caneda, *La Condesa de Merlin. María de la Merced Santa Cruz y Montalvo: Estudio bibliográfico e iconográfico* (París: “Excelsior”, 1928); Agustín de Figueroa, *La condesa de Merlin, musa del romanticismo* (Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 1934); Jesús Guanche, “Merlín, condesa de”, *DMEH*, vol. 5, pp. 4.69-470.

⁷⁴ Fétis, “Merlin (María de las Mercedes, contesse)”, vol. 2, p. 212: “Son rang et sa position, dit un de ses biographes, lui ouvraient tous les salons de la capitale; sa jeunesse, sa beauté, la placèrent promptement au premier rang. Musicienne de premier ordre, esprit distingué et aimable, la comtesse Merlin accueil-lait tout le monde avec une grâce sans pareille”.

⁷⁵ Fétis, “Merlin”, vol. 2, p. 212: “En 1825, elle chantait à Genève lors d’un voyage qu’elle fit en Suisse, dans un grand concert organise au bénéfice des Grecs et qui produisit plus de 30,000 francs [...] En même temps, elle patronnait de son mon et de son influence les artistas à leur début, parmi lesquels nous citerons la Grisi et Mario, qu’elle présenta au directeur de l’Opéra”.

⁷⁶ Countess M. Merlin, *Madame Malibran* (Brussels: Société Typographique Belge, 1838).

Paula Canga-Argüelles y Ventades († Madrid, 1876).

Cantante aficionada que, debido a la situación política en España, se instaló en Londres, donde estudió canto con Manuel García. Paula cantó

en los aristocráticos salones de aquella capital, alternado con las hijas [de García] María Malibrán y Paulina García Viardot. En 1834 daba en su casa en Madrid brillantes veladas musicales, y perteneció a la Academia filarmónica matritense, al Museo lírico y al grande e inolvidable Liceo artístico y literario, [...]. Aunque modesta en sumo grado, siempre prefería cantar en los coros.⁷⁷

Joaquina Briones [María Joaquina Sitches] (Madrid, 1780 – Saint -Josse-ten-Roode [Bélgica], 1863).⁷⁸

Esta soprano comenzó su carrera profesional como cantante y actriz en la compañía española del teatro de los Caños del Peral, de la que, según Cotarelo y Mori, formaba parte en el año 1798.⁷⁹ Intervino en diversas representaciones en los teatros madrileños de los Caños del Peral, de la Cruz y del Príncipe, durante las temporadas de 1801 a 1806, compartiendo protagonismo, en varias ocasiones, con el que más tarde sería su esposo y maestro, Manuel García. En 1810, la Briones debutó en París con la ópera bufa *La Molinara* de Giovanni Paisiello, con buen éxito de crítica, y más tarde interpretó obras como *Il califfo di Bagdad* de Manuel García y *Della donna di genio volubile* del compositor portugués Marco Antonio Portogallo (1762-1830). La compañía de ópera de Manuel García actuó entre 1825 y 1828 en Nueva York y en México, donde Joaquina Briones “cantó papeles secundarios en *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *Semiramide* y *Cenerentola* de Rossini, *L'amante astuto* del mismo García el incluso el papel principal de Donna Elvira en *Don Giovanni* de Mozart”.⁸⁰

⁷⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 44-45.

⁷⁸ Sobre Joaquina Briones véase Radomski, “Briones, Joaquina [María Joaquina Sitches]”. *DMEH*, vol. 5, pp. 392-393.

⁷⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela o sea el Drama Lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX* (Madrid: Olózaga, 1934; Madrid: ICCMU Colección Retornos, 2000), p. 396.

⁸⁰ Radomski, “Briones, Joaquina, vol. 5, p. 393.

Josefa Ruiz-García [Josefa García Morales] (ca. 1803 – después de 1845).⁸¹

Se trata de la hija que tuvo Manuel García con su primera esposa Manuela Morales. Josefa viajó a París para estudiar canto con su padre, pero éste, que ya vivía con Joaquina Briones y tenía con ella tres hijos, la presentó como su sobrina, para evitar el escándalo en la sociedad francesa. Contrajo matrimonio con el violinista Rafael Ruiz, de quien tomó su apellido. Tuvo una voz de soprano excepcional y debutó en Bolonia en 1832 con *Tancredi* de Rossini, cantando junto a su hermana María Malibrán, con la que compartiría cartel en más ocasiones. Entre las obras que formaban parte de su repertorio estaban: *Irene, ossia L'assedio di Messina* de Giovanni Pacini, *Norma*, *La sonnambula* e *I Capuletti ed i Montecchi* de Bellini y *Esule di Roma* de Donizetti. A lo largo de su carrera artística realizó giras por ciudades hispanoamericanas como La Habana y Santiago de Cuba.

María Malibrán [María Felicia García] (París, 1808 – Manchester [Gran Bretaña], 1836).⁸²

María fue la segunda hija de Manuel García y Joaquina Briones. Fétis, que mantuvo vínculos de amistad con la familia García, afirmó lo siguiente sobre ella: “fue aclamada la llegada de la que iba a ser la cantante más sorprendente de su siglo”.⁸³ Su temprana carrera artística comenzó en Nápoles en 1813 cantando el rol de niña en la ópera *Agnese* de Ferdinando Pæer. Dos años más tarde estudió solfeo con Auguste Panseron y piano con Ferdinand Hérold. En 1823, Manuel García, durante su estancia en Londres, se encargó de la educación vocal de su hija María:

García le hizo comenzar el estudio del canto bajo su dirección, y preparó con sus excelentes lecciones su talento natural cuyos éxitos borrarían los de los demás cantantes. Ya Marie dejaba entrever lo que se podía esperar de un alma

⁸¹ Sobre Josefa Ruiz-García véase Radomski, “Ruiz-García, Josefa [Josefa García Morales]”, *DMEH*, vol. 5, pp. 392-393.

⁸² Sobre María Malibrán véanse las siguientes fuentes bibliográficas: Countess M. Merlin, *Madame Malibrán* (Brussels: Société Typographique Belge, 1838) y *Memoirs of Maria Malibrán* (Londres, 1840); Fétis, “Malibrán, Marie-Félicité”. *Biographie universelle*, vol. 5, pp. 417-421; P. Larionoff y F. Pestellini, *María Malibrán y su época* (Barcelona: Juventud, 1953); Carmen de Reparaz, *María Malibrán*; Radomski, “Malibrán, María [María Felicia García]”, *DMEH*, vol. 5, p. 393.

⁸³ François Joseph Fétis, “Malibrán, Marie-Félicité”, vol. 5, p. 417: “Fut saluée la venue de celle qui devait être la cantatrice la plus étonnante de son siècle”.

ardiente como la suya, y los tesoros de la imaginación de los que la naturaleza la había dotado. A pesar del temor que inspiraban las violencias de su padre, con frecuencia se dejaba llevar por esos arrebatos de inspiración que revelan el genio del arte. Después de dos años de severos estudios, fue escuchada por primera vez en 1824, en un círculo musical en el cual García acababa de intentar establecer. Produjo una viva sensación; todos los que la oyeron entonces no dudaron que le esperaba un provenir de gloria a ese talento, tan joven todavía. Dos meses después, García regresó a Londres en calidad de primer tenor del Théâtre du Roi; abrió un curso de canto en el que Marie terminó la educación vocal.⁸⁴

La brusquedad de Manuel García en la enseñanza de la técnica vocal a su hija María era bien conocida en los círculos musicales de la época. Carmen de Reparaz afirma:

La alumna que más interesa y ocupa a Manuel García durante este período es su hija mayor, María. La formación musical de la niña se lleva a cabo, sin embargo, según unos métodos durísimos e incluso brutales. Estos abusos son presenciados en diversas ocasiones por alumnos y amigos del tenor que dan fe de ello con desagrado. Parece ser que al principio de su aprendizaje [...] la voz de María es débil e ingrata. Los bajos están poco desarrollados, los tonos agudos son duros y difíciles y el centro muy velado. Su entonación es también defectuosa, hasta el punto de que su padre llega a temer que la niña no tenga oído. Cuentan testigos presenciales de estas clases que la niña desafinaba con frecuencia de forma tal que su padre furioso, desesperado, se levantaba con precipitación del piano y se marchaba al extremo opuesto de la casa; ella, entonces, corría tras él, le tiraba de la levita y le suplicaba, llorando a todo llorar, que volviesen a empezar.

- ¿Te has oído desafinar?- le preguntaba el padre.
- Sí, papá.
- Menos mal. Entonces, si es así, volvamos a empezar.⁸⁵

⁸⁴ Fétis, “Malibrán, Marie-Félicité”, vol. 5, p. 417: “Garcia lui fit commencer l’étude du chant sous sa direction, et prépara par ses excellentes leçons ce talent original dont les succès ont effacé ceux de tous les autres chanteurs. Déjà Marie laissait entrevoir ce qu’on devait attendre d’une âme ardente comme la sienne, et des trésors d’imagination dont la nature l’avait douée. Malgré la crainte que lui inspiraient les violences de son père, elle se laissait souvent aller à ces élans d’inspiration qui décèlent le génie de l’art. Après deux années d’études sévères, elle se fit entendre pour la première fois, en 1824, dans un cercle musical dont García venait d’essayer l’établissement. Elle y produisit une vive sensation; tous ceux qui l’entendirent alors ne doutèrent pas qu’un avenir de gloire ne fût réservé à ce talent, si jeune encore. Deux mois après, García retourna à Londres en qualité de premier ténor du Théâtre du Roi; il y ouvrit un cours de chant où l’éducation vocale de Marie fut terminée”.

⁸⁵ Reparaz, *María Malibrán*, pp. 44-45.

Son varias las anécdotas que, como ésta, narran la severa disciplina a la que sometió Manuel García a su hija María, logrando hacer de ella una de las mejores cantante e intérprete del siglo XIX. La Malibrán poseía una voz de mezzosoprano de gran extensión, aunque no especialmente bella, ya que,

se le notaban incluso defectos bastante grandes, particularmente en los sonidos del *médium*, que eran sordos y desiguales. Para corregir las imperfecciones de esta parte de su órgano, era obligada a hacer cada mañana ejercicios de vocalización. En la elección de los ornamentos de su canto, había siempre audacia, con frecuencia con fortuna, a veces con mal gusto: no es que el suyo no fuera puro, pero ávida de éxitos populares para agradar a un público ignorante hacía muchas veces lo que ella misma interiormente condenaba. El autor de esta nota [Fétis] le ha reprochado con frecuencia su complacencia a este respecto. «En el grado de elevación donde usted ha llegado (le decía él), usted debe imponer su sentimiento al público, no sufrir el suyo». Pero su respuesta era siempre: «Mi querido gruñón (era su expresión favorita con él), hay apenas dos o tres buenos conocedores en una gran sala donde canto; no son ellos los que hacen el éxito, y son los éxitos los que yo quiero. Cuando cante para usted solo, haré otra cosa».⁸⁶

María Malibrán debutó en Londres en 1825 cantando el papel de Rosina de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, en sustitución de la famosa soprano Giuditta Pasta, que se encontraba enferma. A los pocos meses embarcó con destino a Nueva York, como miembro de la compañía de ópera de su padre Manuel García. Al año siguiente se casó con Eugène Malibrán, de quien tomó su apellido, aunque con el tiempo, y tras declararse nulo su primer matrimonio, contraería segundas nupcias con el violinista belga Charles Auguste de Bériot (1802-1870). Cantó en los mejores teatros de Francia,

⁸⁶ Fétis, “Malibrán, Marie-Félicité”, vol. 5, p. 420: “[...] on y remarquait même d’assez grands défauts, particulièrement dans les sons du *medium*, lesquels étaient sourds et inégaux. Pour triompher des imperfections de cette partie de son organe, elle était obligée de faire chaque matin des exercices de vocalisation. Dans le choix des ornements de son chant, il y avait toujours de la hardiesse, souvent du bonheur, quelquefois du mauvais goût: non que le sien ne fût pur; mais avide de succès populaires, elle faisait souvent, pour plaire à un public ignorant, ce qu’intérieurement elle condamnait. L’auteur de cette notice lui a souvent reproché ses complaisances à cet égard. «Au degré d’élévation où vous êtes parvenue (lui disait-il), vous devez imposer votre sentiment au public, non subir le sien.» Mais sa réponse était toujours: «Mon cher grognon (c’était son expression favorite avec lui), il y a à peine deux ou trois connaisseurs dans une grande salle où je chante; ce ne sont pas eux qui font les succès, et ce sont des succès que je veux. Quand je chanterai pour vous seul, je ferai autre chose»”.

Italia e Inglaterra y falleció a los 28 años de edad, tras sufrir un colapso durante una actuación en el festival de verano de Manchester. Junto a su intensa actividad como cantante, también desarrolló su faceta compositiva, y a ella se deben unas treinta canciones. María Malibrán destacó, no sólo por su excepcional técnica vocal e improvisatoria, sino también por su desenvoltura interpretativa en el escenario. Según Fétis:

Para comprender bien el alcance del talento de esta mujer extraordinaria, habría que escucharla en escena. Allí, su imaginación se exaltaba; las más felices improvisaciones le venían en masa, sus audacias eran inauditas y nadie podía resistirse al entrenamiento de su canto expresivo y patético. En concierto, una parte de esas cualidades desaparecía.⁸⁷

Entre las principales obras que formaban parte de su amplio repertorio operístico estaban: *Don Giovanni* y *Le Nozze di Figaro* de Mozart; *Fidelio* de Beethoven; *Il Matrimonio segreto* de Cimarosa; *La Cenerentola*, *La Donna del Lago*, *La Gazza ladra*, *Otello*, *Semiramide*, *Tancredi* y *Torvaldo e Dorliska*, todas ellas de Rossini; *I Capuletti ed i Montecchi*, *Norma* y *La Sonnambula* de Bellini; *Maria Stuarda* de Donizetti; *Il Crociato in Egitto* de Meyerbeer; *Amelia* de Halévy; *Giovanna Grey* y *Giulietta e Romeo* de Nicola Vaccai; *Irene, o l'Assedio di Messina* de Giovanni Pacini; y *L'Amante Astuto* y *La Figlia dell'Aria* de Manuel García.

La flexibilidad de su voz en las agilidades, así como su buen gusto y el dramatismo en la interpretación de los personajes, la convirtieron en una de las grandes mezzosopranos de la historia del canto.

⁸⁷ Fétis, “Malibrán, Marie-Félicité”, vol. 5, p. 420: “Pour bien comprendre la portée du talent de cette femme extraordinaire, il fallait l’entendre à la scène. Là, son imagination s’exaltait; les plus heureuses improvisations lui venaient en foule; ses hardiesses étaient inouïes, et nul ne pouvait résister à l’entraînement de son chant expressif et pathétique. Au concert, une partie de ces avantages disparaissaient”.

Pauline Viardot-García [Michelle Ferdinande Pauline] (París, 1821 – París, 1910).⁸⁸

Pauline fue la hija menor de Manuel García y Joaquina Briones. Fue considerada como una artista muy polifacética, ya que destacó no sólo como cantante, sino también como una pianista excepcional, compositora y profesora de canto, además de poseer una vasta cultura. Estudió piano con Franz Liszt (1811-1886), composición con Antoine Reicha (1770-1836) y canto primero con su padre Manuel García y después con su madre Joaquina Briones, perfeccionando la técnica con su hermano Manuel Patricio García, de forma que, “el continuo ejercicio de vocalización desarrolló su voz de modo tan notable, que adquirió la *tessitura* de contralto vibrante y sonora, y a la vez de una soprano *sfogatto*”. Teófilo Gautier dijo de ella: “la extensión de su voz es prodigiosa y admirable su timbre: los tonos de su médium tienen algo inexplicable que conmueve y entusiasma: su método de canto es el de García, y con esto está todo dicho”⁸⁹ Según la crítica francesa, Pauline tenía una “voz de contralto llena y caracterizada, que se alza sin esfuerzo hasta las notas más agudas de la extensión femenina. Esta voz tan rica, tan amplia, es maravillosamente flexible y recuerda en varias notas el timbre redondo y suave de Mme. Mallibrán”.⁹⁰

Tras varias giras de conciertos y recitales por varias ciudades europeas, Pauline debutó en Londres en 1839 interpretando el rol de Desdémona del *Otello* de Rossini con gran éxito de público, ya que “además de su incomparable voz y de cantar con irreprochable arte, era una artista de sentimiento profundo, que vivía el personaje que representaba”.⁹¹ Mientras que su hermana María Malibrán nunca cantó en ningún teatro español, se tienen noticias de que Pauline actuó en el Liceo Artístico y Literario de Madrid los días 23 de mayo y los días 7 y 25 de junio de 1842, representando las óperas *Il barbiere di Siviglia* y el *Otello* de Rossini, bajo la dirección de Antonio Daroca.⁹²

⁸⁸ Sobre Pauline Viardot véase James Radomski, “Viardot-García, Pauline [Michelle Ferdinande Pauline]”, *DMEH*, vol. 5, pp. 396-399.

⁸⁹ Antonio García Tapia, *Manuel García: su influencia en la laringología y en el arte del canto* (Madrid: Imprenta y Librería Nicolás Moya, 1905), p. 130 y 132.

⁹⁰ *Journal des Débats* (19-XII-1838) citado por Radomski, “Viardot-García, Pauline”, p. 397.

⁹¹ García Tapia, *Manuel García*, p. 131.

⁹² Luís Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días* (Madrid: Minuesa de los Ríos, 1878; ed. facsímil, Madrid: Colección Retornos, 2002), pp. 104-105.

Contrajo matrimonio con el erudito y director artístico Louis Viardot (1800-1883), de quien Pauline tomó su apellido. La Viardot, como pasó a ser conocida, representó a lo largo de su carrera artística las siguientes óperas: *Iphigénie in Tauride*, *Orphée et Euridice* de Gluck; *Don Giovanni* de Mozart; *Fidelio* de Beethoven, *Otello*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Tancredi*, *La Gazza ladra* y *Semiramide* de Rossini, *La sonnambula*, *Capuleto e i Montecchi* de Bellini, *Roberto Devereux*, *Don Pasquale* y *L'elisir d'amore* de Donizetti; *La Juive* de Halévy; *Les Huguenots* y *Le Prophète* de Meyerbeer; estrenó *Sapho* de Gounod e *Il Trovatore* de Verdi.

Retirada de la escena, Pauline Viardot se dedicó a la composición y a la enseñanza del canto, para lo que publicó una selección de piezas y arias famosas apropiadas para el aprendizaje del canto, bajo el nombre de *L'école classique du chant* y escribió un método pedagógico titulado *Une heure d'étude. Exercices pour voix de femme*.⁹³ Entre sus principales discípulos destacaron: Ada Adini (1858-1924), Désirée Artôt (1835-1907), Annie Louise Cary (1842-1921), Jeanne Gerville-Réache (1882-1915), Teresa Arkel (1862-1929), Marianne Brandt (1842-1921), Gertrud Godier, Félicia Litvinne (ca.1860-1936), Matilde Phillips, Mafalda Salvatini (1888-1959), Martha Leffler-Burckhard (1865-1954), Aglaja von Orgéni (1841-1926), Antoinette Sterling (1841-1904) y Louise Viardot (1837 - 1925).

Adolphe Nourrit (Montpellier, 1802 – Nápoles, 1839).

Este legendario tenor dramático francés, hijo del también tenor Louis Nourrit (1780-1831), quiso contar para su formación vocal con un gran maestro,

Entonces él buscó a García y comprendió que dirigido por un artista tal su educación musical podría llevarle al éxito en el teatro. En las primeras palabras que el joven dijo a García sobre sus proyectos éste tenía algún escrúpulo de frustrar los objetivos de Nourrit, su antiguo amigo; pero cuando vio el ardor y la perseverancia de su futuro alumno en solicitar sus lecciones se dejó persuadir por éstos signos certeros de una influencia secreta y se puso manos a la obra. Los primeros ensayos le permitieron ver que Adolphe Nourriot poseía los elementos de una buena voz de tenor y que no tenía necesidad más que de una ayuda del arte para adquirir la potencia y la flexibilidad. Cuando por unos ejercicios

⁹³ Pauline Viardot García, *Une heure d'étude. Exercices pour voix de femme* (París: Heugel et Fils, s. XIX).

hábilmente graduados él condujo esta voz a un desarrollo que no podía más, se acrecentó el resultado de sus lecciones.⁹⁴

Manuel García transmitió a Nourrit “audacia, vigor y técnica perfecta, pasando a las *filaturas*, [...] y con sobreagudos modelados al modo de Farinelli y Farfallino”.⁹⁵

En relación a la naturaleza y a la formación vocal de Nourrit, Fétis afirmó que:

La vocalización ligera y fácil no estaba de forma natural en la voz de Nourrit; esta voz se había mostrado rebelde a este respecto, y los esfuerzos de García no habían obtenido más que un resultado incompleto; pero el maestro se había consolado considerando que el repertorio de la ópera no exigía la flexibilidad del órgano indispensable para un cantante italiano. Con el *Siege de Corinthe* y las otras producciones del genio de Rossini, el mecanismo de la voz ligera se convirtió en una necesidad para el primer tenor: Nourrit comprendió que debía volver a comenzar sus estudios, y no retrocedió ante las dificultades. Su firme voluntad, su perseverancia le condujeron a unos resultados que no esperaba quizás ni él mismo; si bien no llegó nunca a la agilidad de un Rubini, pudo al menos ejecutar las líneas rápidas de una manera suficiente. Por otra parte, aunque su talento fue imperfecto en este aspecto ¿con cuántas cualidades no compensó este defecto? ¡Cuánto encanto en su manera de frasear! ¡Qué dirección en servirse de la voz de cabeza! ¡Qué tacto y sabiduría en la concepción de sus roles! ¡Qué sensibilidad y energía en la expresión de sentimientos dramáticos! Y no nos confundamos: son estas cualidades las que hacen al gran actor lírico de la escena francesa. El uso hábil que sabía hacer de la voz de cabeza y la potencia singular que daba a los sonidos de este registro le permitieron cantarlos sin que le produjeran un exceso de fatiga, que habría tenido si hubiera hecho uso constantemente de la voz de pecho.⁹⁶

⁹⁴ Fétis, “Nourrit, Adolphe”, vol. 6, p. 334: “Alors il songea à García, et comprit que, dirigée par un tel artiste, son éducation musicale pourrait le préparer aux succès du théâtre. Aux premiers mots que le jeune homme dit à García de ses projets, celui-ci éprouva quelque scrupule à tromper les vues de Nourrit, son ancien ami; mais lorsqu’il vit l’ardeur et la persévérance de son élève futur à solliciter ses leçons, il se laissa persuader par ces signes certains d’une influence secrète, et se mit à l’oeuvre. Les premiers essais lui tirent voir qu’Adolphe Nourrit possédait les éléments d’une bonne voix de tenor, qui n’avait besoin que du secours de l’art pour acquérir de la puissance et de la souplesse. Lorsque par des exercices habilement gradués il eut conduit cette voix à un développement qui ne pouvait plus s’accroître que par le temps et l’expérience, il avoua au père de son élève ce qu’il abatait faire et lui fit connaître le résultat de ses leçons”.

⁹⁵ Lauri-Volpi, *Voces paralelas* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974), p. 131.

⁹⁶ François Joseph Fétis, “Nourrit, Adolphe”, vol. 6, p. 335: “La vocalisation légère et facile n’était pas naturellement dans la voix d’Adolphe Nourrit; cette voix s’était montrée rebelle à cet égard, et les efforts de García n’avaient obtenu qu’un résultat incomplet; mais le maître s’en était consolé en considérant que

Nourrit, al igual que su maestro Manuel García, practicaba una respiración clavicular y realizaba los agudos y sobreagudos con el llamado *falsetone*. Según Giacomo Lauri-Volpi, Nourrit “usaba la inversión sonora solamente en la región sobreaguda, que hace de la voz masculina un sucedáneo de la otra voz, para evitar las notas de «pecho», que Rossini abiertamente detestaba”.⁹⁷ Sin embargo, comenzó a imponerse otra manera de emitir los agudos, pasándolos al llamado “registro de cabeza”.⁹⁸ El máximo y primer representante de esta nueva escuela de canto fue el tenor Gilbert Duprez (1806-1896), que estudió la técnica vocal en París con el maestro y compositor Alexandre-Étienne Choron (1771-1834), perfeccionándola en Italia. Duprez, contrario a la escuela de Manuel García y por tanto a la de Nourrit, dio por primera vez el llamado “do de pecho” y destacó como gran tenor “di forza”. La voz de Duprez “en principio no tan robusta como extensa y limpia, flexible y homogénea, virilmente colocada en toda la gama, suscitó el *pandemonium* en el público de la ópera”⁹⁹, que finalmente se inclinó por el nuevo tipo de emisión de los agudos que empleaba el registro de cabeza en lugar del falsete. Esta situación, así como la rivalidad con Duprez, provocó que Nourrit se apartara de la ópera y del canto, lo que le llevó finalmente al suicidio. Nourrit debutó en 1821 con la ópera *Iphigénie en Tauride* de Gluck y entre las principales óperas que representó y, en muchos casos, estrenó figuraban: *Don Giovanni* de Mozart; *Il Viaggio a Reims* (estreno), *Il Comte Ory* (estreno), *Le siège de Corinthe* (estreno) *Guillaume Tell* (estreno), y *Mosè* de Rossini; *Il pirata* y *Lucia di Lammermoor*

le répertoire de l'Opéra n'exigeait pas la flexibilité d'organe indispensable à un chanteur italien. Avec le *Siege de Corinthe* et les autres productions du génie de Rossini, le mécanisme de la vocalisation légère devint une nécessité pour le premier ténor: Nourrit comprit qu'il devait recommencer ses études, et il ne recula pas devant les difficultés. Sa ferme volonté, sa persévérance, le conduisirent à des résultats qu'il n'espérait peut-être pas lui-même; s'il ne parvint jamais à l'agilité brillante d'un Rubini, il put du moins exécuter les traits rapides d'une manière suffisante. D'ailleurs, si son talent resta imparfait sous ce rapport, par combien de qualités ne racheta-t-il pas se défiant?. Que de charme dans sa manière de phraser! Que d'adresse à se servir de la voix de tête! Que de tact et de sagesse dans la conception de ses rôles! Que de sensibilité et d'énergie dans l'expression des sentiments dramatiques! Et qu'on ne s'y trompe pas: ce sont ces qualités qui font le grand acteur lyrique de la scène française. [...] L'usage adroit qu'il savait faire de la voix de tête, et la puissance singulière qu'il donnait aux sons de ce registre, lui permettaient de les chanter sans qu'elles produisissent en lui l'excès de fatigue, qu'il aurait éprouvée s'il eût fait constamment usage de la voix de poitrine”.

⁹⁷ Lauri-Volpi, *Voces paralelas*, pp. 131-132.

⁹⁸ Se trata de lo que actualmente se conoce como “registro de cabeza”, aunque a principios del siglo XIX se entendía como mantener la voz de pecho en los agudos.

⁹⁹ Giacomo Lauri-Volpi, *Voces paralelas*, p. 131.

de Bellini; *Robert le diable* y *Les Huguenots* de Meyerbeer; *La Muette de Portici* de Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871) y *Euryanthe* de Carl Maria von Weber (1786-1826).

Jean-Antoine-Just Géraudy (Frankfurt, 1808 – París, 1869).

Tenor y compositor francés. Tras formarse musicalmente, decidió dedicarse profesionalmente al canto, para lo que contactó con Manuel García y bajo su dirección “adquirió lo que le faltaba en relación al estilo, la dicción y el fraseo”. Al fallecer el maestro García, Géraudy continuó sus estudios vocales con Manuel Patricio García (hijo del anterior), más tarde ingresó en el Conservatorio de París para aprender armonía y “finalmente se puso a trabajar solo, muy aplicado, sin la ayuda de ningún maestro”.¹⁰⁰

En relación a las cualidades vocales de Géraudy, Fétis afirmó:

A pesar de algunas desigualdades de estilo que a veces oscurecían su ejecución, [Géraldy era] un artista de escuela y un cantante de primer orden. Se distinguió por una colocación de voz maravillosa, una excelente pronunciación, una articulación clara y franca, una dicción llena de inteligencia, en fin, por una variedad de acentos difícil de encontrar en un grado parecido. Severo y magistral en la interpretación de las grandes obras de estilo dramático, sobresalía al mismo tiempo en el género bufo, y los que lo vieron hacer de pareja de admirables artistas como Rubini, Tamburini, Lablache, Giulia, Grisi, Fanny Persiani, aseguran que no tenía nada que perder en estos temibles emparejamientos. Cantante exquisito, profesor emérito y dedicado, Géraudy supo también ser compositor. Escribió la música y con frecuencia también el texto de un gran número de melodías vocales, [...].¹⁰¹

¹⁰⁰ Fétis, “Géraldy, Jean-Antoine-Just”, supplément et complément, vol. 2, p. 373.

¹⁰¹ Fétis, “Géraldy, Jean-Antoine-Just”, vol. 2, p. 373: “Géraldy était, on peut le dire, en dépit de quelques inégalités de style qui parfois déparaient son exécution, un artiste d'école et un chanteur de premier ordre. Il se distinguait par une pose de voix merveilleuse, une excellente prononciation, une articulation nette et franche, une diction pleine d'intelligence, enfin, par une variété d'accent difficile à rencontrer à un pareil degré. Sévère et magistral dans l'interprétation des grandes oeuvres du style dramatique, il excellait en même temps dans la genre bouffe, et ceux qui l'ont vu servir de partenaire à ces admirables artistes qui avaient nom Rubini, Tamburini, Lablache, Giulia, Grisi, Fanny Persiana, assurent qu'il n'avait nullement à souffrir de ce redoutable voisinage. Chanteur exquis, professeur émérite et dévoué, Géraudy sut aussi se produire comme compositeur; il écrivit la musique, et souvent aussi les paroles, d'un grand nombre de mélodies vocales, [...]”.

Tal era la alta estima en la que Fétis tenía a Géraldy como cantante, que lo nombró en su *Metodo dei Metodi di canto* como “ejemplo de pronunciación perfecta junto a Duprez, Lablache y Ponchard”.¹⁰² Géraldy comenzó su carrera artística como cantante de conciertos, cosechando importantes éxitos. Más tarde debutó en la ópera interpretando el papel de Dandini de *La Cenerentola* de Rossini en el teatro San Benedetto de Venecia. Aquejado por una enfermedad abandonó los escenarios y se dedicó a los recitales y a la enseñanza del canto, estableciendo una academia en París de la que salieron discípulos como: Madame Nau, Jenny Colon y Catinka Heinefetter. También ejerció la instrucción vocal en el Conservatorio de Bruselas, con alumnos como: MM. Mathieu, Cabu, Cornelis, Agnesi, Everardo, Carman, Madames Bonduel y Van Praag Hillen, entre otros. Géraldy, que fue un importante artista y maestro de canto, también realizó incursiones en la composición. Entre sus obras vocales, de las que en muchas ocasiones también escribió el texto, sobresalen: *La Zingara, María, La lettre au bon Dieu, Amour et Mystère, Marguerite, Au bal, le Conscrit y Le Contrabandier*, también compuso una ópera inédita. Como material para sus clases de canto publicó en París *Trente Études mélodiques pour toutes les voix*.

Paolo de Rosich [Paulo / Pablo de Rossich].

Bajo bufo. Destacó su actuación en el estreno de *L’Italiana in Algeri* de Rossini en el teatro de San Benedetto de Venecia el 22 de mayo de 1813, interpretando el personaje de Taddeo. También cantó en los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz durante las temporadas de 1822-23 en las óperas: *Il barbiere di Siviglia e Il turco in Italia* de Rossini, *Elisa* de Johannes Simon Mayr (1763-1845), *La Festa Della Rosa* de Carlo Cocía (1782-1873), *La figlia dell’aria* de Giovanni Pacini. En 1825, Rosich formó parte de la compañía de ópera de Manuel García en su estancia en Nueva York, interpretando óperas como: *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, *La Cenerentola*, *L’Amante Astuto* y *La Figlia dell Aria o Semiramide* de Manuel García. Rosich escribió el libreto de dos óperas de Manuel García, *L’Amante Astuto* (estrenada en Nueva York el 17 de diciembre de 1825) y *La Figlia dell Aria o Semiramide* (estrenada en Nueva York el 25 de abril de 1826).

¹⁰² Fétis, *Metodo dei Metodi di Canto* (Milano: F. Lucca, 1869), p. 105.

Manuel Patricio García [Manuel Patricio Rodríguez Sitches] (Madrid, 1805 – Londres, 1906).

Comenzó el aprendizaje del canto en Nápoles bajo la tutela de su padre Manuel Vicente García; más tarde, y ya instalados en París, estudió armonía en el Conservatorio con François Joseph Fétis (1784-1871), sin dejar a un lado el canto. También tuvo como maestros de canto a Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837) y de manera esporádica con Giovanni Ansani, que había sido profesor de su padre. En 1825 Manuel Patricio García, que formaba parte de la compañía de ópera de su padre, debutó en Nueva York como barítono, interpretando el papel de Fígaro en *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. A pesar de que las críticas no le eran muy favorables, continuó su carrera artística interpretando óperas como: *Don Giovanni* de Mozart, *Otello* de Rossini y *L'amante astuto* y *Abufar* de Manuel García. En realidad, Manuel Patricio García nunca poseyó una voz extraordinaria y él atribuía esta carencia a no haber interrumpido el estudio del canto durante la el cambio de su voz. El propio García, al comentar en una revista especializada una obra del doctor Morell Mackenzie sobre la *Higiene de los órganos de la voz* explicó las razones por las que su voz de barítono no llegó a ser válida para dedicarse profesionalmente al canto:

A los primeros signos del comienzo de la época de la pubertad deben cesar los ejercicios de canto. El Dr. Mackenzie es de otra opinión. Defiende los ejercicios de canto durante todo este período crítico y cita varias notabilidades en apoyo de su opinión. Yo puedo presentarle un caso no citado: mi padre atravesó este período de transición sin dejar de cantar y sin que le sobreviniera, cierto es, perjuicio alguno; pero mis hermanas las Sras. Malibrán y Viardot tuvieron que hacer una pausa de un año. Yo continué cantando durante ese período y mi voz se arruinó. A pesar de todos los respetos que me merece la gran experiencia del Dr. Mackenzie en estos asuntos, no puedo por menos de creer que no debe despreciarse esta antigua prescripción, que ha salvado tantas voces, por la sola razón de algunas raras excepciones, y que no debe entregarse la gran mayoría de jóvenes cantantes a la opinión discutible de maestros ignorantes o imprevisores.¹⁰³

¹⁰³ Antonio García Tapia, *Manuel García: su influencia en la laringología y en el arte del canto*, p. 141.

En 1829 y una vez abandonada la carrera artística, se dedicó a la investigación sobre la fisiología de la voz y a la enseñanza del canto, publicando en 1841 *Mémoire sur la voix humaine*, en 1847 su famoso *Traité complet de l'art du chant*, en 1855 su estudio *Physiological observations on the Human Voice* y en 1895 *Hints on singing*. De su escuela de canto salieron muchos de los grandes cantantes de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, como: Jenny Lind (1820-1887), Henriette Nissen; Ermimia Frezzolini, Saloman (1819-1879), Mathilde Marchesi (1821-1913), Antoinette Sterling, Christine Nilsson (1843-1921), Johanna Wagner, Charles Santley, Julius Stockhausen (1826-1906) y Charles Bataille, entre otros.

[2] Discípulos de José Melchor Gomis.

María Loreto García y García de Vestris (1799 – 1866). Célebre Soprano nacida en Madrid el 10 de diciembre de 1799. Debutó con quince años en el teatro de la Cruz de Madrid cantando “la parte principal de la opereta titulada *La Gitanilla de Amor*, con grande éxito; y que el día 22 de diciembre del expresado año de 1814 cantó en el mismo teatro un rondó de mucho efecto”.¹⁰⁴ Años mas tarde, Loreto García inició sus estudios de canto con el profesor José Melchor Gomis, demostrando “al público los felices resultados del esmero de su maestro”.¹⁰⁵ Tal era la admiración que Gomis sentía hacia su discípula que le dedicó dos canciones españolas *El chacho moreno* y *El curro marinero*.

Loreto, que se encontraba en un gran momento de éxito profesional, cantó en los teatros del Príncipe y de la Cruz en las temporadas de 1815, 1817-1818 y 1821 a 1824, interpretando los roles principales de las siguientes óperas: *Alina, Regina di Golconda* de Berton (que debido a su éxito, se representó nueve noches seguidas), *Ricardo* de Gretry, *Il fanatico per la musica* y *Antinóo in Eleusis* de Mayr; *Jocondo* de Nicola de Malta; *Il matrimonio segreto* de Cimarosa; *Adolfo y Clara o I due prigionieri de Pucitta*; *Il turco in Italia*, *Tancredi* e *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini; y *Sensibilidad y Prudencia o La Aldeana* de Gomis (melodrama unipersonal). Al marchar Gomis a París en 1823, Loreto recibió lecciones de canto de Ramón Carnicer, quien,

¹⁰⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 420.

¹⁰⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 111.

La llevó a Italia, en vista de ser ya una cantante tan acreditada en la capital de España, y en donde había desempeñado también las óperas más aplaudidas en el mundo filarmónico, [...] Apenas llegada la Loreto a Milán, acompañada de Carnicer, éste la dio a conocer en varios salones, y al instante fue escriturada como *prima donna* del teatro de la *Scala* de aquella ciudad, en donde obtuvo una lisonjera y envidiable acogida, de cuyas resultas el mismo empresario la mandó a cantar al teatro Italiano de París, siendo recibida por el público con el mismo brillante éxito que lo fue en Milán.¹⁰⁶

A finales de la década de los 40, fue famosa en varias ciudades europeas por sus interpretaciones de las óperas *La Gazza Ladra* de Rossini y la *Muta de Portici* de Auber. Según Saldoni, la Loreto tenía, además de grandes dotes como bailarina, “una de las voces más privilegiadas de tiple que se conocían en su tiempo, tanto por su buena calidad o timbre, como por su cantidad y extensión, reuniendo su canto una expresión y sentimiento que entusiasmaba”.¹⁰⁷ Loreto García falleció en París el 15 de mayo de 1866.

Emilia Villanova y González de Colomer (1806 – 1857). Contralto que nació en Valencia el 26 de octubre de 1806. Estudió solfeo con José Melchor Gomis, de quien también recibió las primeras nociones del canto. Tras la partida de su maestro a París, recibió lecciones de música y canto del maestro Ángel Inzenga, y más tarde con Esteban Moreno, con quien contrajo matrimonio. Emilia Villanova, que tuvo su gran momento de esplendor vocal entre los años 1826 y 1846, era cantante habitual en las funciones del Liceo de Madrid (sociedad de la que era socia), siempre con mucho éxito de público. Según Saldoni,

La señora Villanova era una de las aficionadas filarmónicas más reputadas y aplaudidas que hubo en Madrid desde 1828 al 1844, tanto por su bellísima voz de contralto, extraordinariamente grata, pastosa, de mucha cantidad y de una igualdad extremada en toda su extensión de dos octavas y tres puntos, que producía un efecto sorprendente, unido además a un método irreprochable y a una expresión y sentimiento, que arrebatava; por lo tanto, se comprenderá cuan querida sería del público madrileño, que no había

¹⁰⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 420.

¹⁰⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 421.

reunión musical en Madrid de alguna importancia en que no figurara en primera línea la señora doña Emilia Villanova, tanto en los conciertos privados como en los públicos que se daban para beneficencia.¹⁰⁸

Emilia Villanova falleció en Madrid el día 29 de mayo de 1857.

[3] Discípulos de Mariano Rodríguez de Ledesma.

La princesa Carlota (1796 – 1817), hija de Jorge IV de Inglaterra.

La infanta Luisa Carlota (1804 – 1894), esposa del infante don Francisco de Paula, así como de los hijos de ambos.

Joaquín Gracia y Abadía (Los Alfaques [Tarragona], 18 de febrero de 1825 – 16 de octubre de 1868). Comenzó sus estudios en la Escolanía de Motserrat, donde estudió solfeo, órgano, violín y piano. En 1837 fue admitido como tiple en la Capilla de la catedral de Barcelona y tres años más tarde obtuvo una plaza de tiple colegial de la Real Capilla, en donde recibió lecciones de canto de Ledesma. Con los años, su voz infantil, que pasó por todos los registros, cambió a la de tenor y continuó sus estudios en el Conservatorio de Madrid entre 1842 y 1844 con el profesor Frontera de Valldemosa y después con Basilio Basili. Según Saldoni:

En 1844 hizo oposición a una plaza de tenor supernumerario de la Real Capilla, que obtuvo por unanimidad de los censores. En 1847, habiéndosele cambiado la voz de tenor en barítono, le propusieron en dicha capilla que renunciara a la plaza de tenor por la de bajo cantante, lo cual efectuó.¹⁰⁹

Joaquín Gracia “fue muy notable profesor, pues además de tener una excelente voz de agradable timbre y de extraordinaria agilidad, era tan excelente lector y solfista, que a primera vista cantaba cualquier papel con gran perfección, por dificultad que tuviera”.¹¹⁰

¹⁰⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 471-472.

¹⁰⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 282.

¹¹⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 258.

Antonia Plañiol. Contralto madrileña que comenzó sus estudios de canto como alumna interna gratuita del Conservatorio de Música de Madrid entre 1831 y 1835.¹¹¹ Tras estudiar en este centro con Francesco Piermarini, en 1836 recibió lecciones de Ledesma, del que siguió su método.¹¹² Este mismo año, la Plañiol representó *Tancredi* de Rossini en el Teatro de la Cruz, compartiendo cartel con la que había sido su compañera en el Conservatorio, la *prima donna* M^a Manuela Oreiro de Lema. En 1837 interpretó en el mismo teatro la ópera bufa *Un'avventura di Scaramuccia* de Luigi Ricci, junto al gran tenor Unanue y el bajo cómico Francisco Salas. En la temporada de 1843 cantó en el Teatro del Circo de Madrid las siguientes óperas: *Ipermestra* de Baltasar Saldoni, *Lucrezia Borgia* de Donizetti y *Il Nuovo Mosé* de Rossini.

[4] Discípulos de José María de Reart y de Copons.

Concepción Azcona. Según Saldoni vivía en Madrid en el año 1850 y tenía una “notabilísima voz de contralto, siendo una de las más aplaudidas en las grandes reuniones de la expresada capital”.¹¹³ El 22 de julio de 1839 estrenó en la Academia filarmónica matritense, junto a la soprano Antonia Montenegro, el dúo *Di Turno al nome solo* de Baltasar Saldoni, en presencia de S. M. la Reina María Cristina.

José Cagigal y Calderón (Santander, 24 de julio de 1813 – Madrid, 30 de marzo de 1896). A los once años ingresó como colegial en la capilla de música de la catedral de su ciudad, donde cantaba como tiple, estudiando solfeo, órgano y composición con el primer organista de la catedral Víctor Redón. En 1827 se instaló en Madrid para estudiar canto con José María de Reart, “bajo cuya dirección hizo el joven cajigal tan rápidos progresos, que el maestro de la R. C., D. Mariano Rodríguez Ledesma, le ofreció una plaza de tenor en la propia Capilla, que fue aceptada, habiéndola obtenido

¹¹¹ Los alumnos internos gratuitos del Conservatorio de Madrid eran aquellos que demostraban tener aptitudes musicales o vocales, pero sus familias no tenían medios para mantener sus carreras. Se trataba de alumnos que a propuesta del director del centro eran “becados” por los reyes. Antoñita Plañiol fue una de las beneficiadas en el año de fundación del Conservatorio (1830).

¹¹² Datos obtenidos de: José Luis Molina Martínez / María Belén Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el diario de José Musso Valiente. (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)* (Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2003), p. 185.

¹¹³ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 23.

después en propiedad en agosto de 1843”.¹¹⁴ En 1850 viajó a Italia para perfeccionar la técnica vocal durante seis meses con el maestro Francesco Lamperti (1813-1892), tras lo que volvió a Madrid, donde siguió desarrollando su actividad como tenor de la Real Capilla. En 1850 realizó una gira artística por varias ciudades de América, entre ellas La Habana, retornando a Madrid, debido a motivos económicos. En 1858 viajó a París,

Y allí, como en todas partes, llamó la atención de los inteligentes y aficionados por su potente voz, dos octavas, de do grave a do agudo, y su buena escuela de canto, habiendo principiado a adquirir la reputación de que goza cuando se celebraron los grandiosos funerales en Madrid del Excmo. señor duque de Osuna en 1844, y cuya reputación ha sido cada vez mayor, aún hoy día (1873), pues conserva la misma robustez y excelente timbre como cuando sólo contaba treinta años de edad.¹¹⁵

A su regreso a España “continuó desempeñando su plaza en la R. C. En ella figuró como decano del personal de la misma, hasta el día de su muerte, 30 de marzo de 1896”.¹¹⁶

Antonia Campos (de Martín) (Madrid, 2 de marzo de 1814 – Madrid, 31 de agosto de 1875). Esta soprano especializada en el repertorio de ópera italiana comenzó el estudio del solfeo con el profesor Leandro Valencia y a los catorce años de edad se inició en el estudio del canto con el maestro José María de Reart. Saldoni afirma que, la Campos,

Desde 1827 hasta 1834 estuvo escriturada en los teatros del Príncipe y de la Cruz de Madrid, como *partichino* y segunda en las compañías de ópera italiana que actuaban en dichos teatros, hasta que a fines de 1834 fue ajustada como tiple primero en los mismos. En 1835 la contrataron como *prima donna assoluta* para la compañía de ópera italiana del teatro de Zaragoza, donde permaneció tres años consecutivos.¹¹⁷

¹¹⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 79.

¹¹⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 79.

¹¹⁶ Felipe Pedrell. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música* (Barcelona: V. Berdós, 1897), p. 260.

¹¹⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 65.

El día 10 de octubre de 1836, el erudito José Musso tras una conversación con Reart escribió en su diario sobre Antonia Campos las siguientes palabras:

[Reart] me habló de los grandes adelantamientos que ha hecho la Antonia Campos en el canto. Esta muchacha que era corista aquí en Madrid y buena moza, empezó a descollar entre todas y últimamente se fue a Zaragoza donde se halla de prima donna. Ha lucido mucho en la *Norma* y otras óperas y dice Reart que todavía puede adelantar mucho. Tiene 22 años y está casada con [Mariano] Martín, profesor [de canto] del conservatorio, [...].¹¹⁸

En 1838 viajó á París para perfeccionar el canto con el maestro Francesco Piermarini, que acabada de dejar su puesto de director del Conservatorio de Música de Madrid. Al regresar a España, “fue escriturada en 1839 en clase de *prima donna* para el teatro de la Cruz de Madrid. Desde 1841 hasta el 1845 siguió con la misma categoría en los teatros de Málaga, Zaragoza, Granada, Cádiz, Sevilla, Valladolid, Bilbao y Madrid”.¹¹⁹

La Campos cantó roles principales en los Teatros de la Cruz y del Príncipe durante las temporadas de 1830 a 1835, 1839-1840 y 1844, compartiendo cartel con los mejores cantantes del momento e interpretando un gran número de óperas: *Don Giovanni* de Mozart; *Il Pirata*, *Bianca e Fernando*, *La Straniera*, *La Sonnambula* de Bellini; *Mosé in Egitto*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Elisabetta*, *Regina d’Inghilterra*, *La Cenerentola*, *L’italiana in Algeri*, *Il conte Ory*, *La Gazza ladra* y *Otello* de Rossini; *La Schiava in Bagdad*, *I Crociati a Tolemaida*, *L’ultimo giorno di Pompei* y *La Gioventú d’Enrico V* de Pacini; *I due Figaro*, *I Briganti* y *La Represaglia* de Mercadante; *Gabriella di Vergy* de Carafa; *Bianca di Messina* de Vacca; *L’ajo nell’imbarazzo*, *Fausta*, *Il Diluvio universale*, *Il furioso*, *L’elixire d’amore*, *Lucrezia Borgia*, *Marino Faliero*, *Gemma di Vergy*, *Anna Bolena* y *Roberto Devereux* de Donizetti; *Chiara di Rosemberg* de L. Ricci; *Il Carrozzino da vendere* de Basilio Basili; *Ipermestra* de Baltasar Saldoni; *Il Dominó Nero* y *La Muta di Portici* de Auber.

¹¹⁸ José Luis Molina Martínez / María Belén Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 216.

¹¹⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 65.

Petra Campuzano y González (¿ – Madrid 17 de noviembre de 1876). Contralto discípula de Reart de voz “robusta, pastosa, redonda, cual no se oía otra mejor, igual toda ella en una extensión de dos octavas, de sol a sol, irreprochable escuela de canto, entusiasmo artístico”. Entre los años 1835 y 1860 fue una cantante muy valorada por la distinguida sociedad madrileña, actuando en el Liceo de Madrid. Saldoni añade que Petra tenía “un carácter angelical, [y] jamás rehusaba desempeñar cualquier papel que le daban”.¹²⁰

Manuel Carrión (Sevilla, 1817 – Milán [Italia], 24 de julio de 1876). Tenor sevillano que ingresó en el Conservatorio de Música de Madrid como alumno de canto de Baltasar Saldoni, pasando a estudiar más tarde con el maestro Reart. Debutó el 7 de junio de 1842 en el Liceo Artístico y Literario de Madrid, representando la ópera *Otello* de Rossini, junto a Paulina García-Viardot. En 1843, Manuel Carrión estrenó con gran éxito el *Miserere* compuesto por Baltasar Saldoni. Durante las temporadas de 1844 a 1848 interpretó en los teatros de la Cruz y del Príncipe de Madrid las siguientes óperas: *La Muta di Portici* de Auber; *Norma* y *La Sonnambula* de Bellini; *Maria di Rohan* de Donizatti; *Il Bravo* y *Leonora* de Mercadante; *Nabuco*, *I Lombardi* y *Ernani* de Verdi; *Il Ritorno di Columella* de Fioravanti; *El diablo predicador* de Basili; e *Il Borgomastro di Schiedam* de Lauro Rossi. Carrión compaginaba estas representaciones con otras en el Teatro del Circo de Madrid entre los años 1844-1845 y 1850, cantando las óperas *Otello* e *Il Nuevo Mosé* de Rossini e *I due Foscari* de Verdi, entre otras. Como consecuencia del prestigio que alcanzó este tenor, formó parte del elenco de cantantes en la temporada de inauguración del Teatro Real en 1850-51, así como en 1858-59, 1860-61 y 1861-62.

En 1853 Manuel Carrión cantó *Rigoletto* en el teatro de La Scala de Milán y su éxito le llevó a los teatros de varias ciudades europeas. En 1875 se retiró de la escena y fundó una escuela de canto en Milán de la que salieron buenos cantantes, entre ellos su hijo José Carrión (que fue nombrado en 1890 profesor de Declamación Lírica del Conservatorio de Madrid). Martín de Sagarmínaga afirma que Manuel Carrión fue considerado,

El tenor español más prestigioso aparecido entre Manuel García y Julián Gayarre, poseía una voz de timbre exquisito, sonora y firme, con brillo penetrante en los agudos.

¹²⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 316.

Competente también en el canto de agilidad, [...] hasta el extremo de que Regli lo definió como “il tenore enciclopedico”.¹²¹

Antonio Cordero y Fernández (1823 – 1882). Discípulo de José María Reart y de Hilarión Eslava, fue un afamado profesor de canto durante la segunda mitad del siglo XIX.¹²²

Baldomera Díaz de la Cruz (Toledo, 27 de febrero de 1811 – Badajoz, 26 de marzo de 1853). En 1821 se instaló en Madrid, donde comenzó los estudios de canto con su hermano José María Díaz, que también era cantante. Más tarde tuvo como maestro a José María de Reart y según Saldoni:

Entonces su voz era todavía pequeña, débil y limitada, pero agradable y afinada; cantaba con gracia y sentía: sin embargo, no pasaba de ser una niña muy bien organizada y sin escuela. La sabia y acertada dirección del Sr. Reart no tardó en formar de ella una notabilidad. Sus facultades crecieron prodigiosamente, y adquirió fuerza, extensión, agilidad, acento dramático, gracia, soltura, en una palabra, cuantas dotes pueden apetecerse para cantar bien. Se distinguió principalmente, no solo por las dificultades que vencía, sino por la correcta posición de la boca, y por no notársele esfuerzo ni la más mínima descompostura en el semblante al ejecutar los pasos de más fuerza y dificultad.¹²³

Baldomera Díaz no se dedicó al canto profesionalmente, sin embargo, a pesar de ser una cantante aficionada, en varias ocasiones compartió escenario con algunos de los grandes artistas de la época, como el bajo italiano Filippo Galli (1783-1853). En su repertorio vocal se encontraban piezas de ópera y canciones italianas y españolas. Se retiró de la vida artística tras su matrimonio en 1829.

¹²¹ Joaquín Martín de Sagarmínaga, *Diccionario de cantantes líricos españoles* (Madrid: Acento Editorial, 1997), p. 103.

¹²² Sobre Antonio Cordero y Fernández véase Capítulo IV, 6. “Antonio Cordero y Fernández (1823–1882): un maestro de canto para la historia”.

¹²³ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 307.

Miguel Galiana y Folqués (Onteniente [Valencia], 1 de noviembre de 1814 – Onteniente, 3 de agosto de 1880). Profesor y compositor valenciano que inició sus estudios de música con José Mir y Baquero, maestro de capilla de la parroquia de Santa María de Onteniente. Entre 1836 y 1839, Miguel Galiana desempeñó el puesto de organista de dicha parroquia, instalándose después en Valencia como maestro de coros y al cémbalo de las compañías de ópera italiana que actuaban en el Teatro Principal. En 1850 llegó a Madrid, donde encontró la protección de José María de Reart, quien

Le dio a conocer en las principales reuniones de la corte como excelente maestro de canto y notable acompañante; así es que 1859 estaba ya como maestro supernumerario de canto del Conservatorio de música. Después, por nombramiento de Real orden de 14 de diciembre de 1857 y 28 de marzo de 1858, fue nombrado profesor supernumerario de armonía y acompañamiento del mismo establecimiento; [...] y finalmente, en 3 de abril de 1861 obtuvo la plaza de catedrático numerario de armonía elemental y superior.¹²⁴

En 1858 se publicó en Madrid su obra titulada *Prontuario musical teórico-musical: dispuesto en forma de diálogo*, de la que salieron al mercado varias ediciones. Contrajo matrimonio con la profesora de canto Purificación Armengol y falleció en Onteniente el día 3 de agosto de 1880.

José González Orejuela (Granada, 7 de junio de 1828 – Madrid, 19 de enero de 1883). Tenor nacido en Granada el día 7 de junio de 1828. Estudió solfeo con Juan Benítez, que era primer tenor contralto de la capilla de la catedral de su ciudad. En 1846 se instaló en Madrid, donde estudió con tres importantes profesores de canto de la época: Baltasar Saldoni, José María de Reart y Basilio Basili. Concluido su período de formación vocal, José González actuó en el Teatro del Museo de Madrid en la temporada de 1849, cantando la ópera *I Masnadieri* de Verdi. En los años 1849 y 1850 cantó en el Teatro del Circo de Madrid las óperas: *I Lombardi* y *Macbeth* de Verdi, *María Padilla* de Donizetti, todas ellas bajo la dirección del maestro de canto Basilio Basili. También estrenó numerosas zarzuelas como *El dominó azul* de Arrieta, *¡Tramoya!*, *El marqués de Caravaca* y *Jugar con fuego* de Barbieri, entre otras, y actuó en teatros de varias ciudades españolas. El granadino José González fue considerado

¹²⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 290.

uno de los mejores tenores de zarzuela del siglo XIX. Falleció en Madrid el día 19 de enero de 1883.

Modesto Landa y Lluch (Madrid, 24 de febrero de 1837 – ca.1910). Este barítono madrileño comenzó sus estudios oficiales de canto en el Conservatorio de Madrid y más tarde de forma privada con José María de Reart y con Antonio Cordero. Debutó el 29 de junio de 1859 interpretando la zarzuela *El grumete* de Arrieta, con gran éxito de público. Además,

Fue contratado en la Zarzuela después de su primer ensayo, y en la temporada siguiente ya formó parte de *Los monederos falsos* [ópera de Rossi]. En Madrid era conocido en los conciertos particulares por su excelente y dulce voz y exacta ejecución y despejo en el manejo de ella. Durante sus estancias en las compañías de la corte estrenó más de 25 zarzuelas. En las semblanzas satíricas publicadas en 1864 por Manuel del Palacio con el título de Cabezas y calabazas, decía de Landa, aludiendo a su cortedad:

*Si se llamara atrevido,
como se llama Modesto,
yo tendría que aplaudirle
en vez de darle consejos.*¹²⁵

Aunque siempre estuvo a la sombra del barítono de ópera y zarzuela Francisco Salas, vocalmente, Modesto Landa destacaba por un “canto igual, fácil frasear, acción desembarazada, vocalización notable, sentimientos y acentuación exacta. De entre la masa de cantantes comunes ha surgido de repente un buen artista”.¹²⁶ En torno a 1860, se creó en Madrid una compañía de zarzuela con la que Modesto Landa viajó a La Habana, como primer barítono.

Modesto Landa se especializó en el repertorio zarzuelístico y entre las obras que integraban su repertorio estaban: *La vuelta de Columela* [ópera de Fioravanti convertida en zarzuela y arreglada por Manuel del Palacio]; *El nuevo Figaro* [ópera de Ricci convertida en zarzuela]; *Los circasianos* y *De tal palo tal astilla* de Emilio Arrieta; *El juramento* y *¡En las astas del toro!* de Gaztambide; *El diablo en el poder*, *Los*

¹²⁵ Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, p. 680.

¹²⁶ Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, p. 820.

herederos, *El secreto de una dama* y *Pan y toros* de Barbieri; *Un viaje alrededor de mi suegro* de los compositores Pudrid y Vázquez; *El mudo* de Luis Cepeda; *Los suicidas* [obra original de E. Scribe, arreglada como zarzuela por Manuel Fernández Caballero] y *La chavala* de Chapí.

Retirado de la vida artística, Modesto Landa se instaló en Granada hacia 1910, donde desempeñó el puesto de conserje en la Alhambra.

Joaquín López Becerra y Pérez (Huelva, 16 de julio de 1824 – ?). Bajo cuyo nombre artístico era Joaquín Becerra. A pesar de estudiar Filosofía y Ciencias, sus cualidades vocales le llevaron a dedicarse al canto. En Madrid, contactó con el maestro de canto Baltasar Saldoni, quien “oyédole cantar, con su magnífica voz de bajo y viendo su afición y disposición para la música, le aconsejó que entrase en el Conservatorio, en el que Saldoni era profesor de canto y con quien estudió uno o dos años a la vez que seguía su carrera de Ciencias, que llegó a terminar”.¹²⁷ Más tarde, prosiguió su formación vocal con José María de Reart. Debutó en la ópera en el Teatro del Circo de Madrid, donde cantó durante las temporadas de 1842 a 1844, representando con gran éxito las siguientes obras: *Il Barbiere di Siviglia* y *Otello* de Rossini; *Lucrecia Borgia*, *Adelia*, *Marino Faliero*, *Il Belisario*, *Il Furioso* y *Linda de Chamounix* de Donizetti, *I Puritani* de Bellini; *Saffo* de Pacini; *La Vestale* de Mercadante e *Ipermestra* de Saldoni.

Entre los años 1844 y 1847, Joaquín Becerra fue contratado como primer bajo profundo en los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe, donde cantó óperas como: *La muta di Portici* de Auber; *Gemma di Vergy*, *Roberto Devereux*, *Lucia di Lamermoor*, *Maria di Rohan* y *Don Pasquale* de Donizetti; *I Capuleto ed i Montecchi*, *La Sonnambula* y *Norma* Bellini; *Luigi Rolla* de F. Ricci; *Il Ritorno di Columella* de Fioravanti; *Ernani* y *Nabuco* de Verdi; *Il Templario* de Nicolaj; *El diablo predicador* de Basili; *Sardanápalo* de Litta y *Leonora* de Mercadante.

Joaquín Becerra continuó su carrera artística con varias representaciones en el Teatro Principal de Valencia, iniciando más tarde una gira por varias ciudades como Gibraltar, Málaga, Granada y Sevilla. En la temporada de 1851-52, Becerra representó en el Teatro Real de Madrid la *Lucia* de Donizetti, aunque “le faltó mucho para dominar su papel”. En 1852 cantó en la Scala de Milán, invitado por su amigo el tenor Manuel

¹²⁷ Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, p. 474.

Carrión. De aquí, viajó a París y más tarde regresó a España, donde, sin abandonar la ópera, comenzó su carrera como cantante de zarzuela, ya que “amante de las glorias y adelantos de su patria, no titubeó Becerra en aceptar las proposiciones que le hicieron para contribuir al fomento del género lírico-dramático español”.¹²⁸ Del repertorio zarzuelístico cantó obras como: *Los diamantes de la corona* de Barbieri; *La dama del rey*, *La tabernera de Londres* y *Marina* de Arrieta; *El conde de Castrilla* de Oudrid; *El hijo del regimiento* y *El lancero* de Gaztambide; *Galán de noche* de Inzenga y *La Corte de Mónaco* de Saldoni, entre otras. Durante las temporadas de 1868 a 1874 volvió a formar parte de los repartos del Teatro Real, con obras entre las que cabe destacar: *Don Giovanni* de Mozart, con una crítica negativa; *Matilde dei Shabran* y *La Cenerentola* de Rossini; *Poliuto* de Donizetti; *L’Africana* y *Dinorah* de Meyerbeer y *Aroldo*, *Rigoletto*, *Un ballo in Maschera* e *Il Trovatore* de Verdi. Con esta última obra, Becerra actuó en 1872 en el Teatro y Circo madrileño del Príncipe Alfonso con “mediano éxito, [ya que] todos los artistas interpretaron la obra con regular acierto”.¹²⁹

En 1870, el periódico granadino *La Idea* publicó una biografía de Joaquín Becerra, reproducida por Saldoni en su Diccionario, en la que se afirmaba lo siguiente:

Es de notar que ni el trabajo ni los años transcurridos han disminuido en nada las excelentes facultades, que conserva con toda la frescura de su primera edad. Su voz clara, llena y sonora, alcanza una extensión de más de dos octavas, y tiene facilidad para cantar a media voz. Becerra estudia concienzudamente sus papeles, y hoy el inteligente público granadino le tributa sus aplausos, no desconociendo su constancia, laboriosidad y mérito.¹³⁰

Además, según Cotarelo y Mori, la voz de Becerra “era tan poderosa que al principio llegaba a asorar; poco a poco fue dominándola y llegó a cantar con gran dulzura y a media voz, cosa difícil en los bajos”.¹³¹

¹²⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 56.

¹²⁹ Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, p. 388.

¹³⁰ *La Idea* (9 de julio de 1870), en: Saldoni, *Diccionario*, vol. III, pp. 56-57.

¹³¹ Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, p. 476.

Concepción Mariátegui de Goya (¿- Madrid, 14 de marzo de 1859).¹³² Cantante aficionada de gran fama que estudió canto con José María de Reart. Según Saldoni, fue “su voz de medio tiple acontraltado era sorprendente, tanto por su gran cantidad como por su mucha pastosidad y buen timbre, reuniendo, además de su hermoso y simpático personal, tal expresión y sentimiento, que entusiasmaba a cuantos tenían el placer de oírla”.¹³³

Vicenta Michans y Piquer de Dot. Cantante aficionada de gran fama que fue discípula de Miguel López Remacha y más tarde de José María de Reart.

Antonia o Antonieta Montenegro [Rodríguez Bernau de Montenegro] (Cádiz, 1825 – Nápoles, 29 de abril de 1864). Soprano “muy aplaudida” que estudió canto en Madrid con el maestro Reart, especializándose en el repertorio de ópera italiana. La Montenegro tomó parte en las representaciones de *Lucrezia Borgia* de Donizetti y *Ernani* de Verdi, en el Teatro Real en la temporada de 1851 a 1852. Sobre las cualidades vocales de esta soprano, Saldoni subraya:

El efecto arrebatador que producía con su canto y su declamación cuantos la escuchaban ¡Qué voz tan potente y energética! ¡Qué modo de frasear, así en los andantes de pasión como en los pasos de bravura! ¡Qué modo de filar las notas! ¿Quién ha tenido más alma y expresión que ella? ¿Quién ha hecho sentir todos los efectos del canto, fuesen estos de dolor, de pasión, de furor, de amor, de ira, de gracia, como la Montenegro?¹³⁴

Antonio Oliveres y Mata (Barcelona, 17 de mayo de 1820 – Madrid, ?) El tenor Antonio Oliveres comenzó los estudios musicales con su hermano Pedro Oliveres, que era organista del convento de Trinitarios Descalzos y con el P. Ferreras, maestro de la escolanía del convento de Nuestra Señora de las Mercedes. Más tarde, amplió su formación musical, aprendiendo piano, armonía, flauta y clarinete, hasta que descubrió

¹³² Concepción Mariátegui, hija de Francisco Javier Mariátegui (¿-1844), que era arquitecto mayor del Ayuntamiento de Madrid y de Ramona Asperilla (¿-1842) contrajo matrimonio con Pío Mariano de Goya y Goicoechea (1806-1874), nieto del célebre pintor Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828).

¹³³ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 111.

¹³⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 341-342.

sus cualidades vocales y decidió dedicarse al estudio del canto. Su primer maestro fue Rachele, director de la orquesta del Teatro Principal de Barcelona. Con el propósito de perfeccionar la técnica vocal, en 1849 se trasladó a Madrid, donde fue contratado en el Teatro del Circo como “altro primo e comprimario” y obtuvo por oposición la plaza de primer tenor de la Real Capilla. En torno al año 1852, Antonio Oliveres se matriculó en el Conservatorio madrileño, estudiando canto con el maestro Francisco Frontera de Valldemosa, declamación con el maestro José García Luna e italiano con el profesor Oliva y Moruni. Permaneció en el conservatorio hasta el año 1854 y “después recibí lecciones de canto de Reart, sabio y benéfico aficionado, que cuenta gran número de aventajados discípulos en la escena lírica”.¹³⁵ En 1850 fue contratado como “primo absoluto” en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y, “aunque tenía poco gusto por el teatro”, logró numerosos triunfos con obras como: *El dominó azul* de Arrieta, *Moreto* de Pudrid y *Zampa* de Herold. Su gran actividad musical le llevó a fundar la Sociedad artístico-musical de socorros mutuos y también fue socio de mérito de la Sociedad musical y de la Filarmónica de Barcelona.

Ana Ossorio. Estudió canto con el maestro Basilio Basili, aunque después pasó a recibir lecciones de José María de Reart, quien alabó la voz de su discípula, definiéndola como de “tiple decidido”.¹³⁶ A pesar de tener una carrera prometedora en el canto, Ana Ossorio abandonó pronto sus estudios vocales, al comprometerse con un militar, ante lo cual José Musso hizo la siguiente reflexión: “A Dios, escuela de Reart. Entran ahora los amores, luego la boda, enseguida a La Habana y se cuelga el instrumento”.¹³⁷

Ignacio Pérez Moltó (Alcoy [Alicante], 23 de mayo de 1813 – Madrid, 11 de septiembre de 1852) Bajo cantante discípulo de José María de Reart. Según Saldoni, poseía una voz “de mucha cantidad, extensión e igualdad, al par que grata en extremo, con cuyas dotes y una excelente educación se comprenderá como efectivamente era

¹³⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 426.

¹³⁶ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 133.

¹³⁷ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 139.

merecida y justa la reputación que gozaba como uno de los primeros y más aplaudidos aficionados músicos de su época”.¹³⁸

Joaquín Reguer (Sort [Lleida], 3 de noviembre de 1809-¿). Comenzó los estudios musicales con Ramón Aleix, maestro de capilla de Santa María del Mar de Barcelona. En 1832 recibió el nombramiento de bajo de la Real Capilla y ese mismo año se matriculó en el Conservatorio de Madrid, donde estudió canto con Francesco Piermarini, así como solfeo y vocalización con Saldoni. Más tarde fue discípulo de José María de Reart, quien hizo de Reguer un “bajo fuerte, claro, natural, [que] manifiesta el buen gusto y delicadeza de la escuela de Reart”.¹³⁹ En 1843, Reguer ascendió a primer bajo de la Real Capilla y en 1846 fue nombrado bajo de cámara de S.M.

Su carrera artística como bajo de ópera le llevó a actuar en los teatros más importantes de Madrid. Intervino como solista en el estreno del *Stabat Mater* y de la ópera *Ipermestra* de Saldoni. Una de las primeras representaciones de ópera en la que tomó parte Joaquín Reguer fue *Norma* de Bellini en el Teatro de la Cruz de Madrid en el año 1836, que alcanzó una gran notoriedad, pues fue “desempeñada solamente por españoles”. Asimismo, Reguer cantó en los teatros de la Cruz y del Príncipe durante las temporadas de 1836 a 1842, participando en las siguientes óperas: *Tancredi*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La donna del lago*, *Semiramide*, *Guglielmo Tell* e *Il Conte Ory* de Rossini; *Anna Bolena*, *Gemma di Vergy*, *Il Belisario*, *Lucia di Lamermoor*, *Lucrezia Borgia* y *Maria Stuarda* de Donizetti; *I Puritani*, *I Capuleti ed i Montecchi* y *Beatrice di Tenda* de Bellini; *Un'avventura di Scaramuccia*, *Chiara di Rosemberg* y *Le Nozze di Figaro* de L. Ricci; *Ismalia o Morte ed amore* de Carnicer; *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini; *I Braganti* y *Elena da Feltre* de Mercadante; *Il Domino Nero* de Auber; *Il Solitario* de Eslava y *La Congiura di Venezia* de Ventura Sánchez Lamadrid.

En 1841, el bajo Reguer representó la *Lucia* de Donizetti en el teatro del Liceo Artístico y Literario de Madrid, junto al legendario tenor Rubini. En la temporada de 1843 actuó en el Teatro del Circo de Madrid. En 1849, la reina Isabel II determinó que se volvieran a utilizar el teatro del Real Palacio para la representación de ópera

¹³⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 447.

¹³⁹ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 134.

italiana.¹⁴⁰ Con tal motivo se escogió a los cantantes españoles más destacados del momento, entre los que se encontraba el bajo Joaquín Reguer, que participó en el montaje de las óperas *Ildegonda* y *La Conquista di Granata* de Arrieta.

En 1876 abandonó la carrera artística y se retiró al Real Sitio de San Lorenzo, dedicándose a la vida contemplativa.

Concepción Ridaura [Gómez Ridaura] (Palma de Mallorca, 2 de octubre de 1819 – Barcelona, 15 de octubre de 1852). Tiple acontraltado de ópera. Inició los estudios musicales y vocales con Ramón Carnicer, ampliándolos más tarde con el tenor Leandro Valencia, José María de Reart y, por último, con el bajo Francisco Salas. Saldoni afirma que “tanto por su excelente escuela de canto como por su grata voz de medio tiple y simpático personal, fue siempre muy querida del público en cuantos teatros trabajó”.¹⁴¹ Según José Musso, amigo de La Ridaura, ésta es una “tiple acontraltado, en puntos bajos llenos y sonoros, con buen cuerpo de voz”¹⁴², a lo que añade su vocalidad manifiesta la escuela de Reart. El propio maestro Reart comentó a Musso que la voz de su discípula estaba evolucionando, ya que el carácter de tiple se estaba sobreponiendo al timbre de contralto “que antes sacaba”.

Concepción Ridaura cantó en los teatros madrileños del Príncipe y de la Cruz en los años 1834 y 1836, poniendo en escena las óperas: *Otello* de Rossini; *Il Diluvio universale*, *Gemma di Vergy* y *Anna Bolena* de Donizetti; *I Capuleti ed i Montecchi* y *Norma* de Bellini; *Il Nuovo Figaro* y *Chiara di Rosemberg* de Ricci.

Juanita Rives. José Musso la menciona en su diario como discípula de Reart en junio de 1837, aunque no he localizado datos sobre ella.

Francisco Salas [Lleroa y Salas] (Granada, 2 de abril de 1812 – Madrid, 21 de junio de 1875).¹⁴³ Bajo bufo de ópera y de zarzuela. Comenzó su educación vocal en

¹⁴⁰ La última representación de ópera italiana en los Palacios y Sitios Reales de la que ha quedado constancia fue *La Sposa fedele* de Pietro Guglielmi en 1776.

¹⁴¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 240.

¹⁴² Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 134.

¹⁴³ Sobre Francisco Salas, véase Emilio Casares Rodicio, “Salas, Francisco”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, vol. II, pp. 696-698.

Granada con el tenor Leandro Valencia, continuándola en Madrid primero con José Valero y después con el maestro Reart. Salas fue contratado como primer bajo caricato o bufo en la mayoría de las compañías de ópera italiana de Madrid. Cantó en los teatros de la Cruz y del Príncipe, durante las temporadas de 1831 a 1848, en el teatro del Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1842, en el Teatro del Circo entre los años 1846 y 1849 y en el Teatro Real de Madrid en las temporadas de 1850 -51 y 1867-68. Asimismo, protagonizó numerosas zarzuelas de Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Oudrid, Fernández Caballero y Marqués, entre otros. Salas participó en el proyecto de restauración de la zarzuela iniciado por los compositores Barbieri, Inzenga, Hernando y Pudrid. También desarrolló una labor empresarial como director artístico de diversas compañías de zarzuela.

Francisco Salas destacó no sólo como cantante, sino también como actor, cómico e improvisador. José Musso relata dos anécdotas que acontecieron durante distintas representaciones en 1836 de la ópera bufa *Erano due or sono tre* de Luigi Ricci, en el Teatro de la Cruz de Madrid:

En una de las escenas, se apagó la luz que estaba sobre la mesa de su cuarto. Salas, sin alterarse, dijo a la que figuraba ser su mujer, que aguardase, tomó la lamparilla, anduvo a tientas aparentando no veía, volviendo a poco con ella encendida. El público le aplaudió por ello. Acostumbra a intercalar, especialmente en los recitados, palabras y frases enteras con gracia.

En el primer acto, cuando sale en su casa la segunda vez, se olvidó sacar la luz, lo notó él y al darle su mujer el billete le pidió luz, que por cierto tardaron bastante en traerla y con este motivo llenó el rato diciendo algunos dichos graciosos en italiano propios del caso.¹⁴⁴

Pedro Unanue [Pedro María Unanue e Iramategui] (Motrico [Vizcaya], 1816 – Trieste [Italia], 3 de enero de 1846).¹⁴⁵ Tenor. Descubiertas sus actitudes vocales, se instaló en Santander, donde obtuvo por oposición una plaza de tenor de la catedral. En 1834, se trasladó Madrid y contactó con Piermarini, director del Conservatorio, quien,

¹⁴⁴ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, pp. 205 y 218.

¹⁴⁵ Sobre Pedro Unanue, véase Dino Dentici, *Diccionario biográfico de cantantes vascos de ópera y zarzuela* (Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2002), pp. 263-267.

tras escucharle no supo ver sus cualidades artísticas. A pesar de inconveniente, comenzó a estudiar canto con el maestro Reart, llegando a convertirse en uno de los grandes tenores de la historia del canto. En 1836, Musso describió a Unanue como “tenor bajete [abaronada] de muchas facultades, que usa todavía sin demasiada precisión”.¹⁴⁶ Una vez asegurada la técnica vocal, gracias a su maestro Reart, Unanue cantó en teatros de toda España, hasta ser contratado en los teatros de la Cruz y del Príncipe durante las temporadas de 1836-37 y de 1839 a 1842, representando papeles protagonista en las siguientes óperas: *Il Barbiere di Siviglia*, *Il Conte Ory* de Rossini; *Norma*, *I Capuleti ed i Montecchi* y *La Straniera* de Bellini; *Il Belisario*, *Lucrecia Borgia*, *Hugo*, *Conte di Parigi*, *Marino Faliero*, *Roberto Devereux*, *Alina Regina di Golconda* y *L’elixire d’amore* de Donizetti; *Un’avventura di Scaramuccia*, *Chiara di Rosemberg* de Ricci; *Gabriella di Vergy* de Ducasi; *Ipermestra* y *Cleonice Regina di Siria* de Saldoni; *Il Domino Nero* de Auber; *Il Giuramento* y *Elena da Feltre* de Mercadante; *Il Templario* de Nicolaj; *Il Solitario* de Eslava. En 1844, Unanue cantó en el Teatro del Circo de Madrid. La voz de Unanue fue definida como:

Extensa y robusta hasta lo sumo, pues alcanzaba del La grave al Do agudo en la extensión de un tenor sfogatto. Su carácter y tesitura de voz correspondía más al género serio que al de gracia o mezzo carattere: así es que en la *Norma*, *Belisario*, *Zelmira*, *Esule di Roma* y otras del mismo género, sobresalía con notable ventaja a cuantos tenores de su cuerda habíamos oído en Madrid. No se crea por lo que acabamos de exponer, que a Unanue le era extraño el repertorio de mezzo carattere; se le ha aplaudido en un sinnúmero de veces en la *Lucia*, *Lucrezia*, *Roberto Deveraux* y el *Templario*, pues tenía el recurso de alcanzar las notas elevadas de la voz de tenor sin fatiga, y sin que en la pronunciación aparentase la menor violencia.[...] Nuestro compatriota Unanue tenía algún defectillo en el canto; pero estos (de los cuales vemos tantos en tan célebres cantantes extranjeros jamás empañaron su brillante voz ni su poderoso canto dramático, haciéndose notar en la escena por su docilidad y ningunas pretensiones.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 134.

¹⁴⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 40.

[5] discípulos de Francesco Piermarini.

Dolores Benavides Bravo (Arequipa [Perú], ¿ – Barcelona, ?). Cantante de ascendencia peruana por parte de padre y madrileña por parte de madre. Establecida su familia primero en Burdeos y después en Madrid, M^a Dolores estudió canto con el maestro Manzocchi y más tarde con Piermarini en París. Poseía una voz “vibrante y de extensión nada común de dos octavas y media: desde el la grave hasta el re sobreagudo”.¹⁴⁸ Su hermana M^a del Carmen, que estudió canto con Ángel Inzenga, fue una destacada cantante aficionada.

Francisco Calvet [Calvete] y Granados (La Coruña, 13 de abril de 1813 – Madrid, 16 de abril de 1872). Bajo de óperas y zarzuelas y actor. Estudió en el Conservatorio madrileño canto con Piermarini y asistió a las clases de solfeo y vocalización con Saldoni. Actuó en los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe durante las temporadas de 1835, 1839-40 y 1845, en el Teatro del Circo en 1849 y en el Teatro de los Palacios Reales en 1849-51. Entre las óperas que formaban su repertorio estaban: *Ildegonda y La conquista di Granata* de Arrieta; *Norma, La Straniera* de Bellini; *Chiara di Rosemberg* de Ricci; *Belisario, Lucrezia Borgia, Ugo, Conte di Parigi, Marino Faliero, Roberto Devereux y Anna Bolena* de Donizetti; *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacinim; *Il Carrozzino da vendere* de Basili; *Il Conte Ory* de Rossini; *I Briganti e Il Giuramento* de Mercadante; *Cleonice Regina di Siria* de Saldoni; *Il Dominó Nero* de Auber y *Nabuco e I Lombardi* de Verdi. Asimismo actuó en numerosas zarzuelas como: *Tribulaciones y El estreno de un artista* de Gaztambide; *Jugar con fuego y La hechicera* de Barbieri; *Mateo y Matea* de Oudrid y *El novio pasado por agua* de Hernando, entre otras. Su voz fue descrita como “clara, fuerte y en extremo grata”.¹⁴⁹

Antonia Campos.¹⁵⁰

Antonio Capo González [Celado] (Madrid, 1817 – Córdoba, 1870). Actor cantante de teatro formado en el conservatorio madrileño. Fue profesor de declamación

¹⁴⁸ Emilio Casares Rodicio, “Benavides Bravo, M^a Dolores”. *DMEH*, vol. 2, p. 357.

¹⁴⁹ *El Español*, 25-11-1835, n^o 25; citado en Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 40.

¹⁵⁰ Sobre Antonia Campos véase Apéndice 4, pp. 110-111.

en el instituto provincial de Sevilla, publicando en 1865 un libro titulado *Consejos sobre la Declamación*.¹⁵¹

Dolores Carrelero. Soprano que actuó en Teatro de la Cruz en el año 1835, representando *Norma* de Bellini.

Mariano Joaquín Martín. Profesor de canto en el Conservatorio de Madrid a partir de 1853.¹⁵²

Josefa Martínez Arizala de López (¿ – Torrelaguna [Madrid], 31 de enero de 1867). Cantante aficionada. Estudió canto en el Conservatorio con Piermarini y Saldoni, siendo considerada “una de las discípulas más aventajadas de aquel establecimiento”. Su voz de mezzosoprano tenía una gran extensión y era “sumamente pastosa, redonda y grata, y de bastante cantidad o volumen, cantando con grande expresión y sentimiento”.¹⁵³

María Manuela Oreiro Lema de Vega (Madrid, 9 de noviembre de 1818 – Madrid, 6 de mayo de 1854).¹⁵⁴ Comenzó sus estudios de canto en el conservatorio madrileño a los doce años con el maestro Piermarini y los de solfeo y vocalización con Saldoni. María Manuela recibió las más altas calificaciones en todas las asignaturas que cursó, participando con éxito en todos los conciertos programados por el conservatorio y recibiendo críticas como la que sigue: “Una de las niñas principalmente nos sorprendió por la excelencia de su voz y el exquisito gusto con que la maneja; puede decirse de ella que empieza por donde otras acaban”.¹⁵⁵ Según Saldoni, esta soprano de ópera italiana fue calificada como “la estrella refulgente del Conservatorio”. Al acabar sus estudios, fue contratada como *prima donna* absoluta en los teatros de Madrid durante las temporadas de 1836 a 1837, debutando en el Teatro de la Cruz con la ópera *Norma* de Bellini. También actuó en Liceo Artístico y Literario de Madrid en 1841, así

¹⁵¹ Antonio Capo, *Consejos sobre la Declamación* (Madrid: Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1865).

¹⁵² Sobre Mariano Joaquín Martín véase vol. I, Capítulo III, 1.4.7. “Mariano Martín (¿-1890): *Programa para la enseñanza del canto* (1860)”.

¹⁵³ Baltasar Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 206.

¹⁵⁴ Sobre María Manuela Oreiro Lema, véase Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*.

¹⁵⁵ José M^a Carnerero, *Cartas Españolas*, tomo III, p. 174; citado por Baltasar Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 377.

como en el teatro de los Palacios Reales en los años 1849 y 1851. En 1838 contrajo matrimonio con el literato Ventura de la Vega, que el 24 de octubre de 1856 sería nombrado Director del Conservatorio de Madrid.

Esta tiple di *primo cartello* cantó con las principales figuras del momento y entre su repertorio destacaban las siguientes obras: *Norma, I Capuletti ed i Montescchi, La Straniera* y *La Sonnambula* de Bellini; *Il Nuovo Figaro, Erano due or sono tre* de Ricci; *Tancredi* de Rossini; *Anna Bolena, Belisario, Lucia di Lammermoor* y *L'Esule di Roma* de Donizetti; *Margherita d'Anjou* de Meyerbeer; *Ildegonda* y *La conquista di Granata* de Arrieta y *Luisa Miller* de Verdi. Respecto a sus cualidades vocales, una crítica sobre su interpretación de la *Lucia* junto al tenor Rubini aparecida en *La Iberia Musical* afirmó lo siguiente:

Posee una voz de tiple sfogato, en toda su extensión muy igual, su metal es de una calidad dulce, sonora y llena de sensibilidad, manejada con maestría y con conocimiento profundo del arte. Ella nos ha presentado novedad en su canto, una afinación exacta en todos los pasajes de entonación difíciles, y las piezas concertantes han recibido con su voz un colorido vivo y animado, haciendo brillar este género tan sublime y delicado [...]. En la cavatina de salida se hizo aplaudir, y las notas agudas y vibrantes de su hermosa voz produjeron un grande efecto. El dúo con Rubini lo dijo bien, llamando la atención un fa sostenido con una notable prolongación y cuya oportunidad en presentarlo aplaudió el público inteligente.¹⁵⁶

La Lema adquirió tal renombre que el gran tenor Rubini dijo de ella que “nunca en su larga carrera teatral había encontrado otra compañera que tuviera el alma, la voz, la acción y el canto tan enérgico”.¹⁵⁷

Josefa Pieri de Villar. Profesora de canto.

Antonia Plañiol.¹⁵⁸

Joaquín Reguer.¹⁵⁹

¹⁵⁶ *La Iberia Musical*, artículo citado por: Peña y Goñi, *La ópera española*, pp. 198-199.

¹⁵⁷ Baltasar Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 378.

¹⁵⁸ Sobre Antonia Plañiol véase Apéndice 4, p. 109.

¹⁵⁹ Sobre Joaquín Reguer véase Apéndice 4, pp. 120-121.

Carlos José Sentiel [Carlo Sentiel]. Tenor que ingresó en 1831 en el Conservatorio con alumno de Perimarini. Según José Musso “su voz es dulce, pero no corpulenta, su estilo de buen gusto, el de el conservatorio donde ha aprendido”.¹⁶⁰ Cantó de primer tenor en varios teatros de España, en concreto en el Teatro de la Cruz representó los roles protagonistas en la óperas *Il Nuovo Figaro* de Ricci, *Tancredi* y *Otello* de Rossini y *Anna Bolena* de Donizetti.

Manuela [Cristina] Villó. Inscrita en el Conservatorio de Madrid como Manuela Villó, pero artísticamente utilizó el nombre de Cristina. Cantó como tiple absoluta de ópera en los primeros teatros de España y del extranjero. En las temporadas de 1839-40, 1842 y 1847 actuó en los Teatros del Príncipe y de la Cruz y en 1843-44 en el Teatro del Circo de Madrid. Su repertorio estaba integrado por las siguientes obras: *Chiara di Rosemberg* e *Il Nuovo Figaro* de Ricci; *La Straniera*, *I Puritani* y *Norma* de Bellini; *Belisario*, *Lucrezia Borgia*, *Ugo, Conte di Parigi*, *Maria di Rohan* y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti; *Gabriella di Vergy* de Ducasi; *L'ultimo giorno di Pompei* de Pacini; *Ipermestra* y *Cleonice Regina di Siria* de Saldoni; *I Briganti*, *Il Giuramento*, *Leonora* y *La Vestale* de Mercadante; *Ernani*, *I due Foscari* y *Nabuco* de Verdi e *Il Ritorno di Columella* de Fioravanti.

A pesar de ser cantante de ópera, intervino en algunas zarzuelas y de ella se dijo que poseía una bellísima voz, pero era mediana como actriz de representado.

[6] Discípulos de Basilio Basili.

José [Giuseppe] Echevarría (Baraibar [Navarra], 11 de enero de 1825 – Río de Janeiro [Brasil], 3 de mayo de 1860). El bajo Echevarría comenzó sus estudios de canto en el Conservatorio de Madrid con Basilio Basili. Después se trasladó a Florencia, donde recibió las lecciones del maestro Carlo Romani, finalizando su formación vocal con Francesco Lamperti. Cantó en los principales teatros de España y de ciudades extranjeras como Viena, Milán, Venecia, Turín, Trieste, Bérgamo y Udine. Echevarría debutó como primer bajo en el Teatro del Circo de Madrid en 1847 con la obra *Medea* de Pacini, representando en 1849 *Ernani* de Verdi y *La Favorita* de Donizetti. También actuó en el Teatro del Museo en 1848-49 y en el Teatro Real durante las temporadas de 1852 a 54 y 1857-58. En el Real, intervino en las siguientes óperas: *I due Foscari*, *Luisa*

¹⁶⁰ Molina Martínez y Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema*, p. 140.

Miller, Tabuco, I Lombardi e I Masnadieri de Verdi; *Semiramide* de Rossini, *La Sonnambula, I Capuleti ed i Montecchi, I Puritani y Norma* de Bellini; *Ildegonda* de Arrieta; *Lucrezia Borgia, La Favorita y Linda de Chamounix* de Donizetti y *Gli Ugonoti* de Meyerbeer.

Contrajo matrimonio con la célebre contralto Santina Tossi, que fue muy aplaudida en el Real de Madrid. Echevarría alcanzó gran fama “no sólo por su voluminosa voz de bajo, si que bien por su buena calidad, su modo de decir, y por la maestría con que desempeñaba los principales papeles que le estaban encomendados”.¹⁶¹

Regina Fontana. Soprano y docente. Nació en Italia hacia 1860 y siendo pequeña se trasladó con su familia a Buenos Aires, donde comenzó los estudios de canto con Basili. Más tarde se instaló en Italia para perfeccionar el canto en el Conservatorio de Milán. En 1879, actuó en la ópera de San Petersburgo, siendo contratada en las mejores compañías líricas que actuaban por Europa. En 1883 cantó *Il Barbero di Siviglia* en el Teatro Príncipe de Madrid. En 1885 regresó a Buenos Aires, dedicándose a la enseñanza y a dar recitales, años más tarde retornó a Italia.¹⁶²

José González Orejuela.¹⁶³

Joaquín Gracia y Abadía.¹⁶⁴

Manuel Muñoz y Cabiado (Córdoba, 8 de julio de 1823 – ?). Comenzó sus estudios musicales en el colegio de seises de la catedral de Córdoba, con el tiple José Santillana. Con veintiún años de edad se trasladó a Madrid, donde aprendió armonía con Eslava y canto con Basilio Basili. En 1850 obtuvo la plaza de tenor a la Real Capilla, permutándola cinco años más tarde por la de contrabajista de la Capilla.

Andrés Micó (1830 – 9 de septiembre de 1868). Barítono aficionado cuya voz “era de las más pastosas y gratas que hemos oído”. Según Saldoni, Micó “tomó parte en uno de los teatros principales de Italia, en la ópera *I Puritani*, desempeñando el papel del barítono Ricardo con éxito sumamente lisonjero”.¹⁶⁵

¹⁶¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 139.

¹⁶² Datos obtenidos de Dionisio Petriella y Sara Sosa Miatello. *Diccionario biográfico italo-argentino* p. 540.

¹⁶³ Sobre José González Orejuela véase Apéndice 4, p. 114.

¹⁶⁴ Sobre Joaquín Gracia y Abadía véase Apéndice 4, p. 108.

¹⁶⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 188.

José Juan Santesteban (San Sebastián, 26 de marzo de 1809 – ¿?). Llegó a Madrid en 1840 y “notando que le faltaban conocimientos precisos del arte del canto, tomó fructuosas lecciones de Saldoni y de Basili”. En 1844 se trasladó a París donde estudió con Manuel Patricio García y con Goldberg en el Conservatorio de la ciudad y meses después viajó a Milán para asistir a las clases del maestro Francesco Lamperti. En agosto de 1844 regresó a San Sebastián donde tomó posesión del puesto de maestro de capilla.

Manuel Sanz de Terroba (Entrena, [Logroño], 4 de abril de 1829 – Madrid, 10 de marzo de 1888). Según Peña y Goñi, Sanz, que se trasladó a Madrid en 1844, “logró que le oyeran Basili e Iradier y que éste, maravillado ante aquellas aptitudes excepcionales, se encargara de darle las primeras lecciones de canto, que duraron un año aproximadamente”.¹⁶⁶ Su interés por alcanzar una técnica apropiada le llevó a estudiar con numerosos maestros. En Barcelona recibió clases de canto del maestro Rachel y a éste le siguieron los maestros Cerilli, Dérivis y Abella. Sanz se trasladó a Florencia donde contactó con el afamado profesor Carlo Romani, quien “comenzó por cambiar de cuerda al alumno, porque hay que advertir que Sanz había sido hasta entonces barítono, y sólo en Florencia, bajo la dirección de Romani, se incubó, formó y desarrolló el tenor”.¹⁶⁷ El tenor Sanz triunfó como cantante de ópera y especialmente de zarzuela.

[7] Discípulos de Ángel Inzenga.

Emilia Villanova y González de Colomer.¹⁶⁸

Matilde Ortoneda y Torrens (Madrid, 21 de junio de 1837 – ?). Tiple profesional de ópera y zarzuela. Comenzó su formación vocal en el Conservatorio con Ángel Inzenga y continuó estudiando canto durante cinco años con Saldoni. Debutó en 1862 en el Teatro del Circo de Madrid con la zarzuela *El Dominó Azul*. Vocalmente, se distinguió por una

Robusta y buena voz de tiple, de su fácil y limpia ejecución,
no hemos tenido jamás quien haga mejor los trinos que la

¹⁶⁶ Peña y Goñi, *La ópera española*, pp. 605-606.

¹⁶⁷ Peña y Goñi, *La ópera española*, p. 609.

¹⁶⁸ Sobre Emilia Villanova véase Apéndice 4, pp. 107-108.

Ortoneda, porque después de prolongarlos extraordinariamente haciendo en ellos un esforzando o regulador de piano al fuerte y de éste al piano, lo bate con una agilidad y limpieza, como no hayamos jamás oído en otra cantante alguna.¹⁶⁹

La Ortoneda destacó especialmente en el repertorio belcantista, pues cantaba “con una limpieza y agilidad de ejecución, buen portamento y emisión de voz, [dando] muestra patente de poseer el correcto y puro estilo que requiere el género rosiniano”.¹⁷⁰ En el *Orfeón Español* del día 14 de junio de 1863 se pudieron leer las siguientes referencias a la vocalidad de esta discípula de Saldoni:

La señora Ortoneda es una artista consumada, hasta el punto de poder competir con más de una *prima donna di cartello*; su voz agradable y llena, y el buen gusto e inteligencia de que dio no escasas muestras, son la mejor prueba de que aún existe entre nosotros el plantel de artistas que un tiempo apareciera como extinguido. [...] [En el rondó de *Zelmira* de Rossini] desplegó todas sus facultades y recursos *di gola*, atrayéndose los más unánimes aplausos de la concurrencia.¹⁷¹

Encarnación Ganoso. Marquesa de San Miguel das Penas. Cantante aficionada que hacia 1850 participaba en los principales conciertos de Madrid.

Rosario Huete. Alumna de Ángel Inzenga en el Conservatorio de Madrid. Según Saldoni, esta tiple de zarzuela “ha cantado en varios teatros de España, y que en abril de 1869 se hallaba en el Real de Gibraltar”.¹⁷²

María del Carmen Benavides y Bravo (Arequipa [Perú], 18 de agosto de 1820 – Valladolid, 25 de agosto de 1855). Fue considerada una alumna aventajada de Ángel Inzenga y obtuvo muchos éxitos en los principales conciertos celebrados en Madrid “por su hermosa voz de tiple y su admirable escuela de canto”.¹⁷³ Su hermana M^a Dolores estudió canto con Manzocchi y Piermarini.

Cristofani y Mastard. Bajo italiano de buena voz.

¹⁶⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 566.

¹⁷⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 566.

¹⁷¹ *Orfeón Español* (14-6-1863), en: Baltasar Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 323.

¹⁷² Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 141.

¹⁷³ Gras y Elías, *Músicos españoles*, p. 176.

[8] Discípulos de Giorgio Ronconi.

Abuñedo, Lorenzo. Nació en Oviedo. Fue alumno de Ronconi en el Conservatorio que este fundó en Granada; más tarde fue pensionado y se matriculó en el Conservatorio de Madrid. Se estableció en Milán “con tan buenos resultados, que al cabo de año y medio fue escriturado para cantar en algunos teatros importantes de Italia, y en 1866 en el Teatro Real de Madrid. Cantó en el Teatro Payret, de la ciudad de la Habana, tributándole muchos elogios la prensa de las Antillas”.¹⁷⁴

Antonia Borges y Alegre. Alumna premiada en la especialidad de canto del conservatorio en 1883.

Busigel y Busquets, Emilio. [Reus, 27 de abril de 1841 – Reus, 8 de julio de 1864]. Desde niño demostró “facultades vocales tan excepcionales, y una inclinación unida a la aplicación en todo lo que se relacionaba con la música, que encomendado al profesor Victoriano Agustí, adelantó rápidamente en sus estudios, y tanto sobresalió en ellos que a los diez años ya era competente para enseñar el solfeo y el canto”.¹⁷⁵ Se trasladó a Granada para perfeccionar el canto en el Conservatorio de Ronconi, “y este maestro, prendado de su voz, de sus facultades artísticas, de su claro talento y de su trato, escribió a la madre de nuestro biografiado laudatorias cartas, ensalzando los méritos musicales de su hijo, y anunciándole un lisonjero porvenir”. Antes de finalizar sus estudios fue contratado como primer tenor en el teatro más importante de Río de Janeiro. Enfermó de tisis, falleciendo a la edad de 22 años.

Ursula Cambó y Errea. Alumna premiada en la especialidad de declamación lírica del conservatorio en 1883 (*Memoria del Conservatorio* [1892], p. 174).

Concepción Huguet y Polaina. Alumna premiada en la especialidad de declamación lírica del conservatorio en 1883 (*Memoria del Conservatorio* [1892], p. 174).

Agustín Nicolau y Machilanda. Alumno premiado en la especialidad de canto y de declamación lírica del conservatorio en 1883 (*Memoria del Conservatorio* [1892], p. 174).

¹⁷⁴ Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo 1, p. 36.

¹⁷⁵ Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo 1, p. 123.

Sáez Boezo, Abundio. Barítono nacido en Briviesca (Burgos) que debutó el 18 de diciembre de 1878 en el Teatro Real de Madrid con la ópera *Fausto*.¹⁷⁶

Sr. Sánchez y Srta. Moreno: En 1889 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles del Conservatorio de Madrid (*Memoria del Conservatorio* [1892], p. 174).

[9] Discípulos de Baltasar Saldoni.

Joaquina Alonso. Cantante aficionada, pianista y compositora.

Josefa Ansótegui. Tiple de ópera que actuó en varios teatros italianos. En 1842 cantó en el Conservatorio de Madrid el acto segundo de la ópera *Cleonice* de Baltasar Saldoni.

Alejandra Argüelles Toral y Hevia (Irán [Guipúzcoa], 20 de septiembre de 1845 – Valencia, 5 de abril de 1860). Cantatriz aficionada, compositora y poetisa. Alejandra destacaba por “su hermosa voz de tiple, sin embargo de no estar aún desarrollada por sus pocos años, de su extraordinaria afinación y de su gran sentimiento y expresión que daba a todo cuanto cantaba”.¹⁷⁷ Su temprano fallecimiento, motivó que en 1866 Saldoni le dedicase un capricho para piano solo, titulada *Catorce años en seis minutos*.

Soledad Arróniz.

Adela Ayguals de Izco. Cantante aficionada.

Francisco Asenjo Barbieri [Madrid, 3 de agosto de de 1823 – Madrid, 17 de febrero de 1894].¹⁷⁸ Estudió en el Conservatorio con el maestro Saldoni.

Adelaida y Mercedes Bocalan. Cantantes aficionadas que en 1854 participaban en los principales conciertos de Madrid.

Conde de Cabarrús [Emilio Fernández de Angulo y Pons] (¿– Madrid, 2 de enero de 1862). Según Saldoni, este barítono aficionado “lucía sus talentos filarmónicos en los principales conciertos que se daban en la alta sociedad madrileña”.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Saldoni, *Diccionario*, Tomo IV, p. 303.

¹⁷⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 231.

¹⁷⁸ Sobre Francisco Asenjo Barbieri, véase Emilio Casares Rodicio, *Francisco Asenjo Barbieri* (Madrid: ICCMU, 1994).

¹⁷⁹ Saldoni, *Diccionario x*, vol. I, p. 35.

Julia Cabrero y Martínez de Ahumada. Cantante aficionada “que tomaba parte en las principales reuniones filarmónicas de Madrid desde 1840 al 50”¹⁸⁰

Paulina Cabrero y Martínez de Ahumada (Madrid, 1 de febrero de 1822 – ?). Compositora, instrumentista y cantante.

María Cabrero y Pérez. Descrita por Saldoni como “cantante aficionada, con privilegiada voz de medio tiple, que tomaba parte en los varios conciertos que se verificaban en Madrid hacia 1868”¹⁸¹

Francisco Calvet y Granados.¹⁸²

Cecilia Cárdenas. Fue premiada en los concursos públicos celebrados en el conservatorio el día 25 de junio de 1860.

Manuel Carrión (Sevilla, 1817 – Milán [Italia], 24 de julio de 1876). Tenor sevillano que ingresó en el Conservatorio de Música de Madrid como alumno de canto de Baltasar Saldoni, pasando a estudiar más tarde con el maestro Reart.¹⁸³

Ramón Castellanos (Madrid, ca. 1825 – ca. 1890). Tenor profesional y violonchelista. Debutó como tenor ligero en el Teatro Real de Madrid con la ópera *La sonnambula* de Bellini en la temporada 1850-51. Poco después abandonó la carrera teatral, dedicándose a la enseñanza del violonchelo, instrumento del que fue profesor en el conservatorio madrileño desde 1870.

Nieves Condado de Aizpurua (ca. 1840 – Madrid, 6 de febrero de 1872). En 1848 se matriculó en el Conservatorio madrileño en la clase de solfeo y en 1852 en la de canto con el maestro Saldoni, destacando por su “excelente voz de medio tiple, talento privilegiado para el canto”¹⁸⁴ En 1858 obtuvo el *accessit* en el concurso público de dicho centro en la especialidad de canto. Cantó en varias zarzuelas en el Teatro del Circo de Madrid, con mucho éxito.

Pilar Escudero y Pedroso [Perosso] (Sevilla, 1806 – Madrid, 16 de febrero de 1854). Era hija del Consejero de Estado Teótimo Escudero y debido a su alta posición

¹⁸⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 48.

¹⁸¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 48.

¹⁸² Sobre Francisco Calvet véase Apéndice 4, p. 124.

¹⁸³ Sobre Manuel Carrión véase Apéndice 4, pp. 112-113.

¹⁸⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 43.

social no pudo dedicarse profesionalmente a la lírica, sin embargo debutó en Valencia en 1827. Fue considerada como cantante aficionada “cuya voz de medio tiple acontraltado era de una gran pastosidad y sumamente agradable, además de tener bastante fuerza y cantidad. Sabía dar mucha expresión y sentimiento a todo género de música”.¹⁸⁵

Emilia Espí. Tiple aficionada. Destacó su actuación en 1879 en el coliseo principal de Alicante, sobre la que la prensa local afirmó “la señorita Espí puede estar satisfecha de que posee con toda perfección la pura escuela del *bel canto*, y el Sr. Saldoni orgulloso de contar entre sus discípulas cantantes de tan reconocido mérito como la Emilia Espí”.¹⁸⁶

Adela Fernández y Alonso (Madrid, 15 de febrero de 1853 – ?). Cantante aficionada con voz de medio tiple. Su maestro afirmó que Adela demostró que “con el estudio y perseverancia podía llegar a ocupar un puesto muy envidiable y distinguido entre las brillantes aficionadas que cuenta Madrid”.¹⁸⁷

Dolores Franco de Saldoni (Madrid, 31 de octubre de 1822 – Madrid, 13 de noviembre de 1843). Tiple que debutó en el Teatro del Circo en 1842 con la ópera *Betty* de Donizetti. Saldoni, que contrajo matrimonio con Dolores en 1843, afirmó de ella lo siguiente:

Los triunfos que consiguiera como *prima donna* en el teatro del Circo en septiembre y octubre del año anterior; el entusiasmo con que el célebre Rubini y otros inteligentes encomiaban su argentina voz de tiple; las satisfacciones íntimas de una unión á la cual parecía haber presidido el arte, todo debía concluirse muy pronto para el poco afortunado Saldoni. En el momento de dar á luz una robusta niña, vio espirar en sus brazos á su esposa, que solo contaba veintiún años de edad, [...].¹⁸⁸

Cecilia Garvayo. Cantante aficionada.

¹⁸⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 273.

¹⁸⁶ *La Ilustración popular* (1-I-1879), en: Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 90.

¹⁸⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 271.

¹⁸⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, pp. 60-61.

Juan Gil (¿ – 1883). Estudió canto con Saldoni y fue nombrado el 1 de enero de 1852 profesor de solfeo aplicado al canto, plaza que ocupó hasta su fallecimiento en septiembre de 1883.

Antonia [González] Istúriz [María Antonia Ramona Nicanora] (Badajoz, 10 de enero de 1824 – ?). Tiple profesional. En 1844 ingresó como alumna del Conservatorio madrileño en la clase de solfeo y de canto. Fue considerada “una de las tiples más apludidas de los teatros de zarzuela que hubo en España, tanto por su hermosa voz como por su personal y excelente método de canto”.¹⁸⁹ II, p. 25.

José González Orejuela (Granada, 7 de junio de 1828 – Madrid, 19 de enero de 1883). Tenor nacido en Granada el día 7 de junio de 1828. Estudió solfeo con Juan Benítez, que era primer tenor contralto de la capilla de la catedral de su ciudad. En 1846 se instaló en Madrid, donde estudió con tres importantes profesores de canto de la época: Baltasar Saldoni, José María de Reart y Basilio Basili.¹⁹⁰

Nieves González de Cotta (Sevilla, 5 de agosto de 1825 – Madrid, 14 de octubre de 1855). Tiple profesional. En 1839 se matriculó en las clases de Saldoni.

Rafael Hernando (Madrid, 31 de mayo de 1822 – Madrid, 10 de julio de 1888). Compositor que recibió una amplia formación vocal. Comenzó sus estudios de canto en el Conservatorio de Madrid con Saldoni. Más tarde se trasladó a París donde recibió clases de los maestros Manuel García, Filippo Celli y Amintore Galli.

Pedro Herrero y Mata (Zamora, 31 de marzo de 1812 – Madrid, 1882). Contralto, organista y musicógrafo. Su excelente voz de tiple permitió que ingresara como niño de coro en la catedral de Zamora, pasando a estudiar órgano y composición. Tras cambiarle su voz de tiple a la de contralto, Herrero ocupó sucesivamente plazas como cantor en la catedral de Osma y León hasta finales de 1839 que decidió trasladarse en Madrid. Herreo, “al oír las primeras óperas en los teatros de la corte, comprendió que necesitaba recibir algunas lecciones de canto”,¹⁹¹ por lo que se matriculó en el Conservatorio en 1840 con el maestro Saldoni, progresando vocalmente

¹⁸⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 25.

¹⁹⁰ Sobre José González Orejuela véase Apéndice 4, p. 114.

¹⁹¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 190.

en poco tiempo. El 20 de junio de 1844 obtuvo por oposición la plaza de contralto de la Real Capilla.

Juan Pablo Hijosa y Ballesteros (Cuenca, 28 de junio de 1819 – ?). Tenor. Cursó los estudios de canto en el Conservatorio de Madrid con Saldoni, desde el día 1 de enero de 1839 al 22 de octubre de 1847 “y a los tres años de tenerlo de alumno, ya tomó parte como primer tenor en todas las funciones que se daban en el expresado establecimiento”.¹⁹² Fue al mismo tiempo alumno de canto y profesor de solfeo del Conservatorio, obteniendo el 11 de diciembre de 1852 la plaza de profesor de solfeo para el canto. Hijosa desempeñó el puesto de maestro de canto del infante Francisco de Paula.

Adela Ibarra y Pérez (Madrid, 3 de marzo de 1839 – Sevilla, 4 de noviembre de 1865). Cantante de zarzuela. El día 12 de enero de 1856 se matriculó en la clase de canto con el maestro Saldoni hasta el 11 de octubre de 1859. Más tarde, perfeccionó la técnica vocal con Antonio Cordero. Su vocalidad y puesta en escena se caracterizó por la “inimitable gracia en el canto, su modestia y compostura, al par que su excelente modo de declamar y su agradable y bonita voz de tiple”.¹⁹³

Basilia Teresa de Jesús Istúriz y Coca (Badajoz, 14 de junio de 1830 – Madrid, 6 de septiembre de 1874). Cantante de zarzuela y de ópera italiana. Comenzó los estudios de canto con Frontera de Valldemosa en 1846 y desde abril de 1850 a diciembre del mismo año estuvo a cargo del maestro Saldoni. La Istúriz cantó en los principales teatros europeos, con grandes triunfos. Sin duda, fue considerada “una de las tiples más aplaudidas en España como en el extranjero, en cuyos teatros dejó el honor del pabellón músico español muy alto, celebrado y respetado”.¹⁹⁴ II p. 543-546; III p, 184, 208

Josefa Jardín (Madrid, 21 de enero de 1816 – Madrid, 29 de septiembre de 1857). Estudió canto en el Conservatorio con Saldoni, sin embargo triunfó como arpista, llegando a ser profesora de arpa en dicho centro.

¹⁹² Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 581.

¹⁹³ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 66.

¹⁹⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 184.

Encarnación Lama y Ansótegui (Bilbao, 3 de abril de 1826 – ?).¹⁹⁵ El día 8 de marzo de 1841 se matriculó en el Conservatorio, donde estudió canto con Saldoni hasta finales de 1847, así como piano, acompañamiento e italiano. Encarnación tenía una buena voz de medio tiple acontraltado y participaba en las principales funciones del Conservatorio. Fue nombrada profesora repetidora de canto de dicho centro.

Adelaida Latorre. Estudió canto en el Conservatorio con Saldoni durante cuatro años, dedicándose a la carrera teatral y especialmente al género zarzuelístico. Tras contraer matrimonio abandonó el canto profesionalmente.

Luisa Lesén (Madrid, 5 de febrero de 1855 – Madrid, 15 de enero de 1869). Cantante profesional de zarzuela. Estudió canto en el Conservatorio con Saldoni, obteniendo el segundo premio en el concurso público celebrado en dicho centro en 1858. Poseía una voz “de medio tiple acontraltado, de un timbre robusto y pastoso”¹⁹⁶ y actuó en los principales teatros de España.

Joaquín López Becerra y Pérez (Huelva, 16 de julio de 1824 – ?). Bajo cuyo nombre artístico era Joaquín Becerra. En Madrid, contactó con el maestro de canto Baltasar Saldoni, quien “oyéndole cantar, con su magnífica voz de bajo y viendo su afición y disposición para la música, le aconsejó que entrase en el Conservatorio, en el que Saldoni era profesor de canto y con quien estudió uno o dos años”.¹⁹⁷ Más tarde, prosiguió su formación vocal con José María de Reart.¹⁹⁸

Josefa Martínez Arizala de López (¿– Torrelaguna [Madrid], 31 de enero de 1867). Piermarini y Saldoni fueron sus maestros de canto. Su voz de mezzosoprano tenía una gran extensión y era “sumamente pastosa, redonda y grata, y de bastante cantidad o volumen, cantando con grande expresión y sentimiento”.¹⁹⁹

Mariana Martínez Torres [de López Tejada] (Madrid, 10 de mayo de 1819 – ?). Contralto aficionada. Saldoni se refirió a la voz de esta alumna como “muy grata y pastosa, con bastante cantidad” y además “tomó siempre una parte muy principal en los

¹⁹⁵ Sobre Encarnación Lama y Ansótegui véase Capítulo III, 1.4.13. “Otros maestros y maestras de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto del Conservatorio de Madrid: Encarnación Lama [...]”.

¹⁹⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 29.

¹⁹⁷ Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela*, p. 474.

¹⁹⁸ Sobre Joaquín López Becerra véase Apéndice 4, pp. 116-117.

¹⁹⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 206.

conciertos más celebres que se daban en Madrid desde 1836”.²⁰⁰ El 10 de abril de 1840 *El Correo Nacional* se publicó una reseña en la que se resaltaba que su voz tenía

Buen timbre y muy justa afinación: el género en que sobresale es el expresivo, y su canto es *spianato*. Dotada de una organización exquisita y de una sensibilidad profunda, posee hermosas dotes para ese canto filosófico que deleita el alma tanto como el oído, y que indudablemente es el que corresponde a nuestra época.²⁰¹

Según Saldoni, el maestro de canto José M^a de Reart afirmaba que cuando Mariana cantaba “su canto respiraba alma, sentimiento y pasión por todos los poros de su cuerpo”.²⁰²

Mariano Mateos. Tenor profesional. Estudió canto con Saldoni durante un año, debutando en el Teatro de la Zarzuela en 1866 con la obra *El Pleito*.

Enriqueta Morán. Cantante aficionada.

Emilia Moscoso de Valero (Madrid, 8 de marzo [abril?] de 1829 – Madrid, 6 de marzo de 1859). Cantante profesional de ópera y zarzuela. En 1843 comenzó oficialmente las clases de canto en el Conservatorio con Saldoni, finalizándolas en dicho centro en 1847. Sin embargo, continuó recibiendo las lecciones de su maestro de forma privada, quien apuntó los siguientes datos:

Al ingresar en nuestra clase, su voz de tiple prometía ya mucho, tanto por su perfecta afinación, buen timbre y de bastante cantidad para su poca edad (catorce años), cuanto por su pastosidad agradabilísima, como pocas de las que teníamos entonces bajo nuestra dirección. Desde los primeros meses que recibió nuestras instrucciones comprendimos que la Moscoso sería una cantante distinguida y muy aplaudida, así por sus muchas facultades como por su no vulgar inteligencia.²⁰³

La Moscoso, que cantó en los principales teatros de España, incluía en su repertorio óperas como *La Cenerentola* de Rossini, *La sonnambula* de Bellini y *La*

²⁰⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 392.

²⁰¹ *El Correo Nacional* (10-4-1840), en: Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 394.

²⁰² Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 393.

²⁰³ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 74.

Favorita de Donizetti (en las que interpretaba la parte de comprimaria) y zarzuelas como *La Mensajera* de Gaztambide. Contrajo matrimonio con el actor y profesor del Conservatorio José Valero.

Adela Muñoz del Monte y Justiz (Santiago de Cuba, 18 de abril de 1833 – Madrid, 27 de julio de 1858). Pianista aficionada, cantante y compositora. Según Saldoni, “si bien su voz no era de gran cantidad, tenía, no obstante, la buena circunstancia de ser de excelente calidad, y con la suficiente para un gran salón, con la extensión de un *mezzo soprano*, con lo cual lograba agradar mucho, y a veces hasta entusiasmar por su manera de expresar y de sentir”.²⁰⁴

Lázaro Núñez-Robres (Almansa [Albacete], 1 de junio de 1827 – ?). Compositor, director y pianista que estudió canto con Saldoni en el Conservatorio desde el 30 de septiembre de 1847 hasta el 1 de abril de 1852.

María Manuela Oreiro Lema de Vega.²⁰⁵

Matilde Ortoneda y Torrens.²⁰⁶

Mariano Padilla (Murcia, 16 de marzo de 1834 – ?). Barítono. En 1855 se matriculó como alumno de canto del Conservatorio con el profesor Saldoni. Tras una actuación dicho centro, *El Correo Universal* resaltó su extensa voz de barítono “que sólo lleva un mes de escuela y que nos inspira grandes esperanzas si continúa aprovechándose de las lecciones del Sr. Saldoni”.²⁰⁷ Poco después, recibió clases particulares en Madrid del barítono Beneventano, continuándolos con Ronconi, trasladándose finalmente a Florencia, donde estudió con el maestro Mabellini. Su carrera profesional estuvo repleta de éxitos por diversos teatros europeos y americanos.

Adelaida Paulos y Justiz. Cantante aficionada.

Marqués de Perales. Cantante aficionado.

Amalia Ramírez [Ramírez Sánchez del Campo] (Jaén, 23 de mayo de 1836 – ?). Tiple de ópera y zarzuela. Comenzó los estudios musicales con su padre, que era músico aficionado. Después ingresó en el Conservatorio madrileño, donde recibió lecciones de

²⁰⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 292.

²⁰⁵ Sobre María Manuela Oreiro de Lema véase Apéndice 4, pp. 125-126.

²⁰⁶ Sobre Matilde Ortoneda y Torrens véase Apéndice 4, pp. 129-130.

²⁰⁷ *El Correo Universal*, en: Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 113.

solfeo de Iradier y de canto, primero con Valldemosa y finalmente con Saldoni, con quien finalizó su formación como cantante. En seguida, obtuvo una plaza de repetidora de las clases de canto (que antes había desempeñado Amalia Inglés). Abandonó la enseñanza para volcarse en su carrera artística, cantando ópera y zarzuela y actuando en los teatros más importantes de España, Italia, Francia y América. Un dato anecdótico es que durante su estancia en Italia se apellidó artísticamente “Roldán”.

Joaquín Reguer.²⁰⁸

Conde de Revillagigedo. Cantante aficionado.

Emilia Reynel y Corona (Madrid, 3 de mayo de 1848 – ?). Comenzó sus estudios de canto en el conservatorio en octubre de 1865 con Saldoni, abandonándolos en 1869, para retomarlos de nuevo en octubre de 1875 en quinto curso de canto con el maestro José Inzenga. En junio de 1877 obtuvo el primer premio en los concursos públicos de canto celebrados en el conservatorio. Finalizados sus estudios, Emilia cantó “de prima donna en las compañías de ópera italianas en varios teatros de España, con éxito extraordinario”.²⁰⁹

Juan Rodríguez Castellano de la Parra (Madrid, 12 de julio de 1823 – 22 de enero de 1860). Estudió canto en el Conservatorio con Saldoni, su voz de barítono “Si bien de mediana cantidad o fuerza, era muy afinada y bastante agradable”.²¹⁰ Fue nombrado profesor de solfeo del conservatorio.

Natividad de Rojas. Cantante aficionada considerada una de las más “notable y aplaudida de la corte madrileña”. En 1843 cantó óperas en el Liceo de Madrid.

Manuel Royo (Santiago de Compostela, ca. 1836 – ?). Estudió solfeo con Hijosa y canto con Saldoni en el Conservatorio de Madrid (desde el día 22 de noviembre de 1855 hasta el 15 de abril de 1857). Cantó como primer barítono en el Teatro de la Zarzuela de Madrid durante dos temporadas, con gran éxito “tanto por su privilegiada voz como por su perfección en el desempeño de las principales partes”.²¹¹ Abandonó la carrera artística para dedicarse a la vida contemplativa.

²⁰⁸ Sobre Joaquín Reguer véase Apéndice 4, pp. 120-121.

²⁰⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 370.

²¹⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 188.

²¹¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 299.

José Sala Julién. Destacó en sus estudios de canto por su gran aplicación. Cantó como primer barítono de zarzuela en los principales teatros de España.

Josefa Santafé (20 de marzo de – La Habana [Cuba], 13 de enero de 1859). Saldoni aseveraba que la voz de su alumna “si bien no muy voluminosa ni de gran fuerza, era, sin embargo, sumamente dulce, de excelente timbre y afinada cual pocas, y en el género de ejecución no conocía dificultades, porque en la parte del mecanismo las había vencido todas, cantando además con grande expresión y sentimiento”.²¹²

Concluyó los estudios de canto con el maestro Frontera de Valldemosa, quien “puso a su nueva educanda en estado tan brillante, por haberla tenido bajo su dirección algo mas de tres años”.²¹³ Debutó en La Habana con gran éxito.

Elena Sans [Sanz] (Castellón de la Plana, 1849 – Niza, Francia, 1898).²¹⁴ Contralto. Comenzó los estudios de canto con Saldoni

E hizo tan rápidos progresos, que a los diez meses de efectuados, ya la oyeron en nuestra casa los Sres. Tamberlick primeramente, y poco después, [...] los Sres. D. mariano Soriano Fuertes, y el aplaudido barítono D. Mariano Padilla; [...] todos los expresados y otros aficionados que la oyeron, pronosticaron a la señorita Sans, [...] que haría una brillante carrera teatral.²¹⁵

Actuó en grandes teatros europeos y americanos, destacando su interpretación de Leonor de *La Favorita*, junto al mítico tenor español Julián Gayarre en el Teatro de la Scala de Milán.

Matilde Tejada. Tiple aficionada “que tomaba parte en varios conciertos particulares de Madrid hacia 1858”.²¹⁶

Francisca de la Tovilla. Contralto aficionada que cantó en varias sociedades filarmónica de Madrid.

²¹² Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 156.

²¹³ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, pp. 156-157.

²¹⁴ Sobre Elena Sanz, véase M^a Encina Cortizo, “Sanz [Sans], Elena”, *DMEH*, vol. 9, pp. 808-809.

²¹⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, pp. 311-312.

²¹⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 340.

Dolores Trillo. Alumna que “en junio de 1866 obtuvo por unanimidad el primer premio de canto en los concursos públicos del Conservatorio.”

Manuel Valle Crescí [conocido como Manuel Cresci]. Barítono profesional. Comenzó los estudios de canto en el Conservatorio con el maestro Saldoni en septiembre de 1854 finalizándolos en junio de 1857. Actuó como primer barítono en importantes teatros españoles y portugueses.

Elisa Villó de Genovés. Tiple de teatro.

[10] Discípulos de Francisco Frontera de Valldemosa.

S.M. la reina de España doña María Cristina de Borbón (Nápoles (o Palermo?), 27 de abril de 1806 – La Havre, 22 de agosto de 1878). Desde su juventud sobresalió por sus dotes vocales y al llegar España fundó el Conservatorio de Madrid en 1830. Saldoni declaraba desconocer cuáles fueron los primeros profesores de la reina, aunque ya en España tuvo como maestro de canto a Valldemosa y de piano a Guelbenzu.

S.M. la reina de España doña Isabel II de Borbón (Madrid, 10 de octubre de 1830 – París, 9 de abril de 1904). Sobre la faceta de Isabel II como músico, Saldoni afirmó que destacó como

Cantante distinguidísima y gran conocedora del arte divino. [...] siempre ha sido y es decidida protectora de los artistas. Nuestro querido amigo el Excmo. Sr D. Francisco Frontera de Valldemosa ha tenido siempre la distinguida honra de ser su maestro de canto: sabemos por él lo mucho que vale S.M. como artista notable.²¹⁷

S.A.R. la infanta doña María Luisa Fernanda de Borbón [duquesa de Montpensier] (Madrid, 30 de enero de 1832 – Sevilla, 2 de febrero de 1897). Se destacó como pianista y cantante, siendo su voz definida como

de medio tiple, que aunque de no gran cantidad o fuerza, en cambio, y lo que es todavía más preferible, reúne el ser sumamente afinada, grata y de excelente timbre, distinguiéndose S.A. por la buena escuela de canto que

²¹⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 351.

posee, perfecta manera de modular y del colorido y expresión que sabe dar a la frase musical.²¹⁸

S.A.R. la infanta María Isabel Francisca de Borbón y Borbón (Madrid, 20 de diciembre de 1851 – París, 23 de abril de 1931). Se autodefinió como “monomaniática por la música”. Estudió piano con la maestra Mariquita Martín y canto con Valldemosa, quien “ha logrado formar una cantante, con su voz de medio tiple acontraltado, de mucha estima y con la buena escuela de tan esclarecido maestro”.²¹⁹

S.A.R. el Sermo. Sr. Infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón (Aranjuez, 10 de marzo de 1794 – Madrid, 13 de agosto de 1865). Se distinguió como cantante aficionado y “su buena voz de bajo profundo, su excelente escuela de canto, juntamente con su entusiasmo por él, le colocaban en lugar muy digno de su alta jerarquía”.²²⁰ Para su formación contó con los mejores maestros de canto, tanto italianos como franceses y españoles, entre los que se encontraban Lidón, Valldemosa e Hinojosa. Su entusiasmo por el canto, era el motivo por el que “a su Real Cámara asistían algunos de los mejores cantantes italianos que se hallaban escriturados en los teatros de Madrid, y [...] tenían la distinguida honra de cantar con S.A.”.²²¹ Tuvo los mejores maestros de canto, así italianos como franceses y españoles, siéndolo estos últimos los señores Lidón, Valldemosa e Hinojosa.

Sr. Infante de España D. Sebastián Gabriel de Borbón y de Braganza (¿, 4 de noviembre de 1811 – Pau (Francia), 20 de febrero de 1875). Estudió canto con Valldemosa y alcanzó gran fama como cantante, pues poseía una “privilegiada voz de tenor”. Interpretó la parte de tenor en el *Stabat Mater* de Francisco Andreví en un concierto sacro en el palacio del Buen Retiro demostrando

ser un consumado artista y gran conocedor y práctico cantante, porque además de su robusta, agradable y pastosa voz. le oímos dar varias veces el do de pecho, y en la

²¹⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, pp. 203-204.

²¹⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 372.

²²⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 85.

²²¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 85.

romanza que después del *Stabat* se dignó hacernos oír del maestro Stigelli, [...] terminó esta con el do sostenido, también de pecho, con tanta fuerza y pastosidad, como el que aplaude hoy día nuestro público del Teatro Real a su célebre y mimado tenor Tamberlick. [...] En verdad que no serían pocos los tenores de teatro que desearían poseer las facultades vocales y conocimientos músicos de S.A., pues nosotros, que hemos tenido la ocasión de acompañarle al piano muchísimas veces, y algunas de ellas *hasta diez piezas de primera fuerza sin descansar*, conocimos desde el primer día que más que aficionado distinguido, es S.A. un artista de primera categoría, tanto por su magnífica voz como por su gran expresión, sentimiento y verdad con que sabe interpretar toda clase de música, así de fuerza, energía y ejecución, como de pasión, dulzura y de *portamento*.²²²

Amalia Anglés [Mayer de Fortuny] (Badajoz, 3 de noviembre de 1827 – Stuttgart (Alemania), 1 de mayo de 1859). Cantante de ópera italiana y profesora de canto.²²³ Comenzó sus estudios de canto con Valldemosa en el conservatorio madrileño el 15 de marzo de 1842, donde permaneció hasta el 30 de octubre de 1852. Este maestro “dirigió a la joven Amalia con notable acierto, aprovechando cuidadosamente sus buenas facultades y felicísimas disposiciones para el arte en que mas tarde había de rayar a tanta altura”.²²⁴

[Eladia] Aparicio. Tiple de teatros en 1854, discípula del Conservatorio.

Anita Armas de Santaella. Soprano aficionada nacida en Cuba, perteneciente a una distinguida familia española. Estudió canto Frontera de Valldemosa, entre otros distinguidos maestros “que supieron hábilmente dirigir sus excepcionales aptitudes”. Anita hacía “perfecto uso de su excelente voz de soprano dramática, extensa, voluminosa y bien timbrada”.²²⁵ Representó *Norma* en el Teatro Tacón con gran éxito.

Francisco Cortabitarte y Arrázate (Lequeitio (Vizcaya), 4 de junio de 1828 – ca. 1922). El día 22 de abril de 1852 ingresó como alumno de canto del Conservatorio en la

²²² *El Artista* (15-IV-1868); citada por: Saldoni, *Diccionario*, vol. III, pp. 296-297.

²²³ Sobre Amalia Anglés véase Capítulo III, 1.4.13. “Otros maestros y maestras de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto del Conservatorio de Madrid: Encarnación Lama, Amalia Anglés [...]”.

²²⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 350.

²²⁵ Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, p. 18-19.

clase del maestro Valldemosa, obteniendo el primer premio de canto en los concursos de 1856. Cantó como primer tenor de zarzuela en los principales teatros españoles y en 1879 ocupó la plaza de tenor supernumerario de la Real Capilla.

Matilde Esteban y Vicente (Salamanca, 14 de marzo de 1841 – ?). El día 6 de septiembre de 1854 comenzó las clases en el Conservatorio de Madrid con el maestro Valldemosa permaneciendo hasta junio de 1860. En 1892 publicó un tratado titulado *Nociones elementales de la Teoría del Canto*.²²⁶

Joaquín Gracia y Abadía.²²⁷

Basilia Teresa de Jesús Istúriz y Coca.²²⁸

Elisa Lezama. Cantante de teatro que recibió el primer premio de canto del año 1846 en los concursos del Conservatorio en junio de 1856.

Juana López. Alumna del Conservatorio que obtuvo el segundo premio de canto en los concursos de 1857.

M^a Loreto Martínez “La Malibrán negra”.

Josefa Mora y Vergel (Córdoba, 18 de marzo de 1830 – Córdoba, ?). Tiple de ópera y zarzuela y profesora de canto. Comenzó los estudios musicales con su padre, que era tenor de la capilla catedralicia de Córdoba. Tras unos desafortunados sucesos familiares, Josefa se trasladó a Madrid, matriculándose en el conservatorio el día 4 de febrero de 1851 como alumna de canto del maestro Valldemosa, con quien estuvo hasta el 13 de diciembre de 1854. Según Saldoni, Josefa asistía aún a las clases del conservatorio “cuando hizo su primera salida en el teatro Real de Madrid en abril de 1854, cantando la parte de contralto en la ópera *Luisa Miller*, [continuando] escriturada los dos años siguientes, cantando la citada parte de contralto en las óperas *Il Trovatore* y *Rigoletto*”.²²⁹ Después se especializó en género zarzuelístico que cantaba como tiple

²²⁶ Sobre Matilde Esteban y Vicente véase Capítulo IV. 12 “Matilde Esteban y Vicente (1841-?): *Nociones elementales de la teoría del canto* (1892), el primer tratado español de canto escrito por una mujer y creación de la Academia de Música”.

²²⁷ Sobre Joaquín Gracia y Abadía véase Apéndice 4, p. 108.

²²⁸ Sobre Basilia Teresa de Jesús Istúriz y Coca véase Apéndice, p. 136.

²²⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 126.

primera y entre su repertorio se encontraban las siguientes obras: *Los Diamantes de la Corona* de Barbieri, *El Relámpago*, *El Planeta*, *El Juramento* de Gaztambide, entre otras. Recorrió varios teatros españoles, hasta que en agosto de 1868 se estableció en Córdoba donde impartía lecciones de canto.

Tirso de Obregón y Pierda (Molina de Aragón [Guadalajara], 28 de enero de 1832 – ?).²³⁰ Barítono de zarzuela. En 1852 ingresó como alumno en el Conservatorio, estudiando canto con el maestro Valldemosa y declamación con José García Luna. Se especializó en el género de zarzuela, desempeñando en los principales teatros de España los roles de primer barítono y desde su aparición en el teatro ocupó la categoría de primer barítono. En 1867 fue nombrado maestro y director de la sección lírico-dramática del Conservatorio de Madrid.

Antonio Oliveres y Mata.²³¹ Primer tenor de la Real Capilla.

Amalia Ramírez Sánchez del Campo.²³²

Josefa Santafé.²³³

Pedro de Alcántara Téllez Girón y Beauf [Duque de Osuna y del Infantado, conde-duque de Benavente, Arcos, Béjar, Gandía, etc.] (Cádiz, 10 de septiembre de 1809 – Madrid, 29 de agosto de 1844). Se distinguió como cantante aficionado y su voz “era de barítono, o bajo cantante; su escuela era irreprochable, y daba gran sentimiento en y colorido en todas las frases musicales de la pieza que ejecutaba, según correspondía al género de ella y carácter del personaje que interpretaba”.²³⁴ Fue presidente del Liceo artístico y literario de Madrid.

²³⁰ Sobre Tirso de Obregón véase Capítulo III, 1.4.13. “Otros maestros y maestras de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto del Conservatorio de Madrid: [...] Tirso de Obregón [...]”.

²³¹ Sobre Antonio Oliveres y Mata véase Apéndice 4, pp. 118-119.

²³² Sobre Amalia Ramírez véase Capítulo III, 1.4.13. “Otros maestros y maestras de canto, declamación lírica y solfeo aplicado al canto del Conservatorio de Madrid: [...] Amalia Ramírez [...]”.

²³³ Sobre Josefa Santafé véase Apéndice 4, p. 141.

²³⁴ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 167.

Enriqueta de Toda. Fue premiada en los concursos públicos que se celebraron el día 25 de junio de 1860 en el conservatorio.

Antonia Uzal y Armada de Rivero (Madrid, 4 de marzo de 1842 – ?). Tiple de ópera y zarzuela. Recibió de forma particular lecciones de canto de Eslava durante cuatro años, más tarde trabajó de repertorio durante un año con el maestro Antonio Cordero y de declamación lírica con Juan Jiménez. Oficialmente, estudió canto en el Conservatorio, por pocos días, con Valldemosa. Cantó en los principales teatros españoles y también en La Habana, donde permaneció unos dos años. Según Saldoni, poseía una voz cuya “escuela de canto y facultades nos parecen más a propósito para la ópera italiana que para la zarzuela, sin que por esto haya dejado nada que desear en este espectáculo”.²³⁵

[11] Discípulos de Mariano Martín

Dolores Buireo y Garrido (Zaragoza, 2 de abril de 1855 – ?). En 1874 comenzó los estudios de canto con el maestro Martín en el Conservatorio de Madrid, obteniendo el primer premio en 1878. El 4 de marzo de 1880 debutó con gran éxito en el Teatro Real con el papel protagonista de *Linda de Chamounix* de Donizetti.²³⁶

Dolores Cortés y Antón (Madrid, 10 de diciembre de 1846 – ?). Según Saldoni, “en septiembre de 1866 fue matriculada como alumna del Conservatorio, y en los concursos públicos de canto efectuados en el mismo establecimiento en junio de 1870 obtuvo el primer premio”.²³⁷ Fue nombrada en 1883, profesora honoraria de canto del Conservatorio de Madrid.

Carmen Díaz y Herranz. Alumna premiada en la especialidad de canto del Conservatorio en 1883.

Inés Esteban (Madrid, enero de 1849 – ?). En 1859 comenzó los estudios de canto con el maestro Mariano Martín en el Conservatorio madrileño, obteniendo el primer premio en los concursos celebrados en junio de 1868.²³⁸

²³⁵ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 71.

²³⁶ Véase Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 215.

²³⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 355.

²³⁸ Véase Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 92.

Ignacio Fernández Auja y Leal. Alumno premiado en la especialidad de canto del Conservatorio en 1883.

Nicolasa Font y Acosta. Alumna premiada en la especialidad de canto del Conservatorio en 1883.

Feliciana Francés y Lagarda. Alumna premiada en la especialidad de canto del Conservatorio en 1883.

Vicenta Fumanal y González. Alumna premiada en la especialidad de canto del conservatorio en 1883.

Amparo Goya y Uranga. Alumna premiada en la especialidad de canto del Conservatorio en 1883.

Filomena Llanes y March (Valencia, 22 de agosto de 1844 – ?). Contralto de ópera que comenzó sus estudios de canto en el conservatorio de Madrid el día 1 de septiembre de 1858, estudiando con los maestros Mariano Martín y José Inzenga. Filomena obtuvo el primer premio en los concursos públicos de canto efectuados en el conservatorio en junio de 1865. Siendo aún alumna de dicho centro, fue contratada como contralto para actuar en el Teatro de Rossini (Campos Elíseos) de Madrid en la temporada de 1864. Al término de sus estudios fue escriturada en el Teatro Real como primera contralto de ópera italiana durante las temporadas 1867-68, 1868-69 y 1872-73, compartiendo cartel con grandes cantantes internacionales como la soprano Angiolina Ortolani, la mezzosoprano Rosina Penco, el tenor Enrico Tamberlick y el bajo Antonio Selva. Entre su repertorio figuran las siguientes óperas: *Anna Bolena* y *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, *Rigoletto* y *Nabucco* de Verdi, *Fausto* de Gounod y *Martha* de Flotow.

Srta. Murias. En 1889 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²³⁹

Sr. Ramírez. En 1889 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁴⁰

Srta. Rodríguez Hernández. En 1889 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁴¹

Mariano Rodríguez y Bacó. Alumno premiado en la especialidad de canto del conservatorio en 1883. En 1884 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁴²

²³⁹ *Memoria Conservatorio* (1892), p. 174.

²⁴⁰ *Memoria Conservatorio* (1892), p. 174.

²⁴¹ *Memoria Conservatorio* (1892), p. 174.

Felisa Sánchez. En 1884 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁴³

Fernando Valero y Toledano (Écija [Sevilla], 6 de diciembre de 1856 – 1914). Primer tenor del Teatro Real de Madrid. El tenor Enrico Tamberlick lo escuchó en Granada en una velada musical y le recomendó que estudiara canto. Al poco tiempo, se matriculó en el Conservatorio de Madrid bajo la dirección de Mariano Martín. Desarrolló una exitosa carrera internacional.

Socorro Vázquez y Balaguer. Alumna premiada en la especialidad de canto del conservatorio en 1883.

Elisa Veloso y Campos. Alumna premiada en la especialidad de canto del conservatorio en 1883. Al año siguiente, cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁴⁴

[12] Discípulos de Justo Blasco y Compans.

Pilar Laborda. Tiple que obtuvo una pensión el 1 de julio de 1890 por el Ministerio de Fomento para estudiar canto en la Escuela de Música y declamación madrileña y participó en la solemne Sesión Musical a la memoria del insigne discípulo de la misma, el tenor Julián Gayarre el día 1 de junio de 1890. También formó parte del programa de la Sesión de Música Religiosa interpretado por los alumnos del Conservatorio el 5 de abril de 1891.

Sr. García Pertierra. Tenor. Al igual que Pilar Laborda, también tomó parte en la Sesión Musical celebrada en 1890 en honor de Julián Gayarre y en la de Música Religiosa.

Srta. Pérez Stuvén. Tiple. Cantó la romanza de Heliodoro de Arrieta en el Ejercicio Lírico-Dramático ofrecido por los alumnos de la Escuela de Música y Declamación el día 26 de abril de 1891.

Srta. Moreno. Participó en los Ejercicio Lírico-Dramático organizados por la Escuela de Música y Declamación los días 21 de diciembre de 1890 y 26 de abril de 1891.

²⁴² *Memoria Conservatorio* (1892), p. 166.

²⁴³ *Memoria Conservatorio* (1892), p. 166.

²⁴⁴ *Memoria Conservatorio* (1892), p. 166.

[13] Discípulos de José Inzenga.

Mariana Aguado (¿ – 16 de abril de 1865). Cantatriz y tiple que comenzó su formación vocal con José Inzenga en el Conservatorio de Madrid, obteniendo el primer premio de canto. Debutó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid interpretando el papel protagonista en *Matilde* y *Malek-Adhel* de los maestros Gaztambide y Oudrid, lo que le valió “los aplausos del público, que halló en ella voz de claro timbre, afinación y gusto para cantar y en lo declamado bastante serenidad y aplomo en escena”.²⁴⁵ Saldoni señala que el 10 de febrero de 1863 se celebró en el conservatorio madrileño una función homenaje a Verdi en la que Mariana Aguado cantó el tercer acto de *Il Trovatore* “cual si fuera una consumada cantante actriz, mereciendo, no sólo los elogios y plácemes del ilustre autor de la música”.²⁴⁶

Pilar Bernal y Medina (Valencia, 12 de octubre de 1850 – ?). Soprano que en 1861 ingresó en el conservatorio madrileño como alumna de José Inzenga y en junio de 1868 obtuvo el primer premio en la especialidad de canto. Cantó ópera y zarzuela en diversos teatros madrileños, destacando su interpretación de un acto de la *Lucia* junto al célebre tenor Tamberlick. Tras contraer matrimonio con el marqués del Maestrazgo, Gras y Elías afirma que “dedicada al estudio de la ópera italiana con el maestro D. José Inzenga, decidió emprender [...] la segunda etapa artística de su carrera recorriendo los teatros nacionales y extranjeros. [...] empleó el apellido de Nalbert como anagrama del suyo”.²⁴⁷

Srta. Calabuig. Tiple que en 1888 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁴⁸

Srta. Castro. En 1887 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁴⁹

Manuel Carbonell y Villar (Alicante, 1 de enero de 1856 – Tucumán [Argentina], ca. 1930). Barítono de ópera y zarzuela y profesor de canto. Comenzó la formación musical en su ciudad natal con los maestros José Charques (1823–?) y

²⁴⁵ Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela*, p. 828.

²⁴⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. II, pp. 280-281.

²⁴⁷ Gras y Elías, *Músicos españoles*, pp. 150-151.

²⁴⁸ Memoria del Conservatorio (1892), p. 171.

²⁴⁹ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 171.

Adolfo Fons (1841-?). Aconsejado por el tenor Tamberlick, Manuel se trasladó a Madrid y se matriculó en el conservatorio el día 24 de enero de 1880, donde tuvo como maestro de canto a José Inzenga, logrando el primer premio en dicha especialidad. A finales de 1880 viajó a Padua (Italia) para estudiar canto con el bajo Antonio Selva, tras lo cual se sucedieron numerosos éxitos por varios teatros europeos. Manuel recibió el sobrenombre de “Rey de los Escamillos” debido a la predilección que sentía por dicho rol de la ópera *Carmen*. Retirado de la vida artística, Manuel se dedicó a la enseñanza del canto, en Barcelona donde abrió la Academia Moderna y después en el Conservatorio de San Petersburgo. “En 1910 se trasladó a Argentina y fundó en Buenos Aires, conjuntamente con el maestro Goula, la Academia de Canto Goula-Carbonell y posteriormente otra en Tucumán, donde se encontraba residiendo en 1928”.²⁵⁰

En el *Diccionario de la música ilustrado* se afirma que Manuel Carbonell escribió un tratado sobre Dirección de escena y un Método para la impostación de la voz, ambos inéditos.²⁵¹

Fausta Compagni de Aranzabe (Sevilla, 5 de febrero de 1864 – ?). Soprano ligera. Tras descubrir sus cualidades musicales y vocales, Fausta se trasladó a Madrid para estudiar canto, matriculándose en el conservatorio de Madrid como alumna de solfeo en 1878 y, en 1880 como alumna de canto de José Inzenga, en la que se distinguió “por su aplicación y por la facilidad con que se asimilaba las enseñanzas de su sabio profesor, y gracias a los consejos, y a la solicitud de éste, y a sus felices disposiciones, en sólo dos años terminó sus estudios y alcanzó en los concursos de 1882 el primer premio”.²⁵² Antes de finalizar su formación, la Compagni fue escriturada en el Teatro de la Zarzuela, debutando en la temporada de 1881-82. Concluidos sus estudios en el conservatorio, la Compagni debutó el 4 de marzo de 1883 en el Teatro Real de Madrid con la *Lucia* de Donizetti, comentándose sobre su actuación lo siguiente:

Está dotada de preciosa voz de *soprano d’agilitá*, de la más perfecta anación y de timbre muy agradable; y unidas estas cualidades a una presencia simpática y a la distinción y

²⁵⁰ José M^a Vives, “Carbonell Villar, Manuel”. *DMEH*, vol. 3, p. 169.

²⁵¹ Torrellas y Pahissa, *Diccionario de la música ilustrado*, vol. I, p. 266.

²⁵² *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/6 (15-4-1888), p. 43.

modestia de sus actividades escénicas, no podía menos de predisponer favorablemente a su auditorio, [...] como pudo advertirse cuando cantó su primer *cavatina* estaba, además, adornada de todas las buenas cualidades que dan el estudio y la perseverancia, y de una feliz aptitud para aprovechar las lecciones de los maestros. Su voz flexible, adiestrada en todo género de agilidades, realizó sin dificultad maravillas de ejecución, que son privilegios reservados, al parecer, a artistas de larga experiencia; [...]. Terminada la representación, tanto la joven artista como su maestro de canto, el reputado señor Inzenga, y el Sr. [José] Miral, que la ha aleccionado en la declamación lírica, tuvieron la satisfacción de ser felicitados por la Empresa, por los abonados y por su digno director Sr. Goula.²⁵³

En 1883, Fausta Compagni se trasladó a Italia, donde actuó con éxito en varios teatros, bajo la protección de la editora de música Giovannina Lucca, regresando en 1884 a Madrid.

Adela Cristóbal y Portas (Madrid, s. XIX). Cantante y maestra de canto. Comenzó los estudios de canto en octubre de 1870 con el maestro José Inzenga en el conservatorio de Madrid, logrando el primer premio de canto en los concursos públicos celebrados en junio de 1872. En 1893 fue nombrada profesora honoraria de canto del conservatorio madrileño.

Laureano Catalá y Molló (Lérida, s. XIX). En octubre de 1869 ingresó en el conservatorio madrileño para estudiar canto con el maestro Inzenga, consiguiendo el primer premio en los concursos públicos de canto celebrados en dicho centro en junio de 1871.

Srta. Díez. En 1886 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles²⁵⁴

Luisa Fons y Ruiz (Valencia [Alicante?], 1867 – Barcelona, 17 de febrero de 1925). Tiple ligera. Comenzó su formación musical con su padre el pianista Adolfo Fons, hasta que se trasladó a Madrid bajo la protección de José Inzenga, consiguiendo el primer premio de canto en el conservatorio. Obtuvo el primer premio de canto en los concursos celebrados en 1883 en el conservatorio. Debutó en el Teatro Real el día 6 de marzo de 1884 cantando *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini con gran éxito y al día siguiente se podían leer en *La Época* las siguientes palabras:

²⁵³ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/6 (15-4-1888), p. 43.

²⁵⁴ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 181.

Jamás los pareceres se han mostrado tan acordes; todos los periódicos de esta mañana saludan a la cantante española como digan compatriota de Gayarre; todos la declaran artista notable. [...] Su garganta emite sin esfuerzo las notas que salen limpias y vibrantes, la voz pastosa y agradable, modúlase con gran facilidad, y los gorjeos y trinos que adornan la música rossiniana y que en el *Barbero* tanto abundan, parecían nacidos en el canto de la artista y no aprendidos por ella. A estas cualidades se agregan la gracia de la expresión, el dominio de la escena y la propiedad de las frases, que más parecen de una cantante avezada años hace a las lides escénicas, que de una niña que hacía en ella sus primeras armas. [...] Las felicitaciones, en justicia, no eran sólo para ella; eran también para su maestro de canto y protector, el Sr. Inzenga.²⁵⁵

Matilde Franco y Aparicio (Madrid, 13 de febrero de 1856 – ?). En octubre de 1870 se matriculó en el conservatorio madrileño en la especialidad de canto con el maestro José Inzenga, obteniendo el primer premio en los concursos públicos celebrados en junio de 1872.

Srta. Fernández. En 1890 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁵⁶

Manuel Hernaiz y Rubio. Alumno premiado en la especialidad de canto del conservatorio en 1883.²⁵⁷

Juan Gil y Rey. Bajo. En 1888 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁵⁸

Emilia [Tajonera] Guidotti (Madrid, 27 de septiembre de 1867 – ?). Al descubrir sus aptitudes musicales y vocales se matriculó en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid, estudiando canto con José Inzenga y declamación con Francisco Saper. Emilia en tres años finalizó sus estudios, obteniendo el primer premio de canto en 1887 en el concurso público organizado por el conservatorio. Debutó en el

²⁵⁵ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/6 (15-4-1888), pp. 43 y 46.

²⁵⁶ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 177.

²⁵⁷ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 171.

²⁵⁸ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 173.

Teatro Real cantando el rol de Marguerita en el *Fausto* de Gounod y en la crítica de *El Imparcial* de 15 de mayo de 1887 se resaltaba:

El aplomo y seguridad con que la novel artista se presentó en el palco escénico [...]. A una elegancia y una distinción poco comunes, y a un gran dominio de la escena, reúne la señorita Guidotti una voz límpida, bien timbrada y de escaso volumen. Ataca y emite sin esfuerzo las notas altas y las centrales.²⁵⁹

Eloisa Jiménez y Ocampo (Ciudad Real, 7 de diciembre de 1851 – ?). Ingresó en el conservatorio madrileño en octubre de 1868 para estudiar canto con el maestro Inzenga, ganando el primer premio en los concursos públicos celebrados en junio de 1873. Según Saldoni, “en el certamen musical efectuado en Madrid en Septiembre de 1871, y a propuesta de la sociedad «El Fomento de las Artes», [Eloisa] había ya obtenido asimismo el primer premio de canto”.²⁶⁰

Srta. Lizárraga. En 1886 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁶¹

Filomena Llanes y March.²⁶²

Srta. López Ontiveros. En 1887 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁶³

Srta. Lorenzo. En 1884 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁶⁴

Srta. Martín. En 1884 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁶⁵

Francisca Massanet y Sureda (Mallorca, 8 de Enero 1885 – ?). En 1870 entró el conservatorio de Madrid como alumna de canto del maestro Inzenga, logrando el primer premio en los concursos públicos de canto que tuvieron lugar en junio de 1879.

Aurelia Montes y Ayala. Alumna premiada en la especialidad de canto del conservatorio en 1883. Cantó un dúo de la ópera *Maria de Padilla* de Donizetti en el

²⁵⁹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/6 (15-4-1888), p. 46.

²⁶⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 351.

²⁶¹ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 181.

²⁶² Sobre Filomena Llanes véase Apéndice 4, p. 147.

²⁶³ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 170.

²⁶⁴ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 166.

²⁶⁵ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 166.

ejercicio lírico organizado para la distribución de premios del conservatorio el día 9 de diciembre de 1883.

Sr. Pérez. En 1890 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.

Sr. Pérez Ríos. En 1890 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.

Emilia Reynel y Corona.²⁶⁶

Asunción [Concepción] Rodríguez Lantés [Santés] (El Ferrol [A Coruña], 11 de abril de 1869 – ?). Soprano dramática. Desde pequeña destacó por sus excepcionales dotes vocales, lo que motivó su traslado a Madrid, donde ingresó en la Escuela Nacional de Música para estudiar canto con José Inzenga, siendo considerada una de las alumnas más aventajadas de dicho centro. En dos años finalizó los estudios de canto, obteniendo el primer premio en los concursos públicos que tuvieron lugar en el conservatorio el 27 de junio de 1888.

Srta. Rodríguez Lantés. Tiple que en 1888 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁶⁷

Matilde Rodríguez y López (Murcia, 29 de abril de 1863 – ?). Fue matriculada como alumna de canto del conservatorio madrileño en octubre de 1877, “en donde realizó en breve tiempo tales progresos bajo la dirección del reputado maestro Inzenga, que mereció con justicia la nota de *sobresaliente* en cuantos exámenes hizo su presentación”.²⁶⁸ Dedicada en profundidad al estudio del canto,

Los resultados dieron cima a sus lógicas esperanzas, pues en Junio de 1879 el jurado la adjudicaba el *segundo premio* en los concursos públicos que por aquella fecha tuvieron lugar; mas como esto no llenara del todo las aspiraciones de nuestra artista, se volvió a presentar en el concurso verificado en junio de 1880, y esta vez ya el jurado la adjudicó el *premio primero*, teniendo en consideración la maestría, sentimiento y gusto con que fraseó y cantó el aria de *I Puritani* del inmortal Bellini.²⁶⁹

²⁶⁶ Sobre Emilia Reynel y Corona véase Apéndice 4, p. 140.

²⁶⁷ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 172.

²⁶⁸ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/6 (15-4-1888), p. 42.

²⁶⁹ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/6 (15-4-1888), p. 42.

En cuanto a su voz de soprano dramática fue descrita como “extensa, de volumen, bien timbrada, e igual en todos sus registros, tiene sentimiento, fraseo y afinación irreprochables”.²⁷⁰

Laura Romea y Parra (Madrid, 16 de abril de 1848 – ?). Ingresó como alumna de canto de José Inzenga en el conservatorio de Madrid en octubre de 1877 y en septiembre de 1878 ganó el primer premio en los concursos públicos de canto y de armonía organizados en dicho centro. El 28 de julio de 1881 fue nombrada profesora auxiliar del solfeo para el canto.

Joaquín Sastre Vanrell.

Srta. Segura. Tiple que en 1888 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁷¹

Carolina Uriondo y Sánchez (Madrid, 6 de octubre de 1853 – ?). Comenzó sus estudios de canto en el conservatorio madrileño en octubre de 1868 con el maestro Inzenga, obteniendo el primer premio en los concursos públicos de canto celebrados en junio de 1872. Al finalizar su formación vocal, Carolina “fue ajustada como primera tiple de la Zarzuela en el teatro de Madrid, siendo recibida por el público con éxito muy lisonjero, y continuando [...] cantando en varios teatros de España con iguales o mejores resultados que cuando su debut”.²⁷²

Concepción Valero y Moltó (Orán, 30 de abril de 1855 – ?). En octubre de 1873 inició su formación vocal en el conservatorio de Madrid con José Inzenga, logrando el primer premio de canto en los concursos públicos organizados en septiembre de 1878.

Arsenia Velasco y Pérez (Cuenca, 31 de agosto de 1843 – Vitoria, 4 de agosto de 1874). Cantante de ópera y zarzuela, sobre la que su maestro José Inzenga escribió unos apuntes biográficos con ocasión de su temprano fallecimiento.²⁷³ Saldoni, citando el periódico cordobés *El Tesoro*, transcribe la certificación de estudios de Arsenia

²⁷⁰ *Ilustración Musical Hispano-Americana*, I/6 (15-4-1888), p. 43.

²⁷¹ *Memoria del Conservatorio* (1892), pp. 171 y 174.

²⁷² Saldoni, *Diccionario*, vol. III, pp. 245-246.

²⁷³ Sobre Arsenia Velasco, véase José Inzenga, *Arsenia Velasco: Apuntes biográficos* (Madrid: Imp. de Biblioteca y Recreo, ca. 1874).

conservada en el conservatorio de Madrid en la que se aportan datos interesantes sobre sus méritos en el aprendizaje vocal:

Doña Arsenia Velasco ingresó en esta Escuela en Setiembre de 1856, habiendo obtenido en los exámenes generales de las diferentes asignaturas que ha cursado durante su carrera, las más brillantes notas: que obtuvo por oposición, en Diciembre de 1863, una plaza de alumna pensionada de canto, con el haber anual de trescientos escudos, los cuales ha venido disfrutando hasta la terminación de sus estudios: que fue premiada con el *accésit de solfeo*, en los concursos público de 1861; con el *accésit de canto*, en los de 1863; con el *segundo premio de canto*, en los de 1864; con el *accésit de declamación*, en los de 1865; y, finalmente, que obtuvo el *primer premio de canto* en los concursos públicos de 1866.²⁷⁴

[14] Discípulos de Lázaro M^a Puig.

Srta. Aponte. En 1888 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁷⁵

Arnal y Campos, Blas. Fue premiado en los concursos públicos que se celebraron el día 25 de junio de 1860 en el Conservatorio.

Sr. Ayuda. En 1891 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁷⁶

León Bárcena y Navarrete (Madrid, 29 de junio de 1841 – ?). Barítono. Comenzó las clases de canto en el Conservatorio con el maestro Puig en 1858, obteniendo el primer premio en 1865. Cantó con éxito en teatros italianos como primer barítono.²⁷⁷

Srta. Boffill. En 1889 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁷⁸

Amalia Bregon y Cabello. Cantante de ópera. En 1874 comenzó su formación con el maestro Puig en el Conservatorio de Madrid, ganando el primer premio en los

²⁷⁴ *El Tesoro*, I/4 (25-III-1867), citado en: Saldoni, *Diccionario*, vol. III, pp. 168-169.

²⁷⁵ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 173.

²⁷⁶ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 179.

²⁷⁷ Véase Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 585.

²⁷⁸ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 174.

concursos públicos de 1878. Ese mismo año se escrituró como comprimaria de una compañía de ópera italiana que actuó en el Teatro Real de Madrid y en Sevilla.²⁷⁹

Elvira Cadórniga y Álvarez. Alumna premiada en la especialidad de canto del Conservatorio en 1883.

Juan José Fernández. Fue premiado en los concursos públicos que se celebraron el día 25 de junio de 1860 en el Conservatorio.

Srta. Fernández Peco. En 1889 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁸⁰

María Galván [Galvany]. (Granada, 1878 – Río de Janeiro, 1949). Famosa soprano coloratura que estudió canto en el Conservatorio de Madrid con el maestro Puig y más tarde se formó con Napoleone Verger.

Sr. García Noguero. En 1889 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁸¹

Belén Gastón de Iriarte y Méndez. Alumna premiada en la especialidad de canto del conservatorio en 1883.

Julián Gayarre (El Roncal [Navarra], 9 de enero de 1844 – Madrid, 2 de enero de 1890).²⁸² Célebre tenor. En septiembre de 1869 se matriculó como alumno del Conservatorio de Madrid en primero de canto con el maestro Puig.²⁸³ También estudió canto con Antonio Cordero.

Antonia Hierro y García. En 1884 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles Alumna premiada en la especialidad de canto del conservatorio en 1883.²⁸⁴

Antonio Huerta y Prida (San Martín el Real de Torazo [Asturias], 22 de febrero de 1840 – ?). Estudió canto con Saldoni y Lázaro M^a Puig. Presbítero nombrado en

²⁷⁹ Véase Saldoni, *Diccionario*, vol. IV p. 43.

²⁸⁰ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 174.

²⁸¹ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 174.

²⁸² Sobre Julián Gayarre, véanse Hernández Girbal, Florentino. *Julián Gayarre. El tenor de la voz de ángel*. Madrid: Ediciones Lira, 1970 y Arturo Reverter, “Gayarre, Sebastián Julián”, *DMEH*, vol. 5, pp. 548-551.

²⁸³ Véase Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 25.

²⁸⁴ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 166.

1873 salmista del Real monasterio del Escorial. En 1877 obtuvo la plaza de capellán de altar de la Real Capilla.²⁸⁵

Sr. Pérez [D.J.]. En 1890 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁸⁶

Bibiana Pérez y Mateos.²⁸⁷

Pastora Ortiz y Bertelos. Alumna premiada en la especialidad de canto del conservatorio en 1883.

Petra Ruano. En 1884 cantó en el Tercer ejercicio Lírico de autores españoles.²⁸⁸

Bonifacia Villagran y Gil San (Codorniz [Segovia], 5 de junio de 1854 – ?). En 1870 comenzó los estudios de canto en el Conservatorio de Madrid con el maestro Puig. Obtuvo en 1873 el primer premio en los concursos públicos de dicho centro.²⁸⁹

Fajarnés Visconti, Luís. (Elche [Alicante], 9 de agosto de 1852 – ?). Se dedicó al comercio, “pero pronto demostró su afición y cualidades excelentes para el canto y se trasladó a Madrid, en cuyo Conservatorio estudió bajo la dirección del Sr. Puig y obtuvo nota de sobresaliente en cuatro cursos, en un solo año. Trasládose más tarde a Italia obteniendo grandes aplausos en los teatros principales”.²⁹⁰

[15] Discípulos de Juan Barrau y Esplugas.

D. Calafell. Bajo que debutó en julio de 1878 en el teatro Novedades de Barcelona con la ópera *Nabucco*.²⁹¹

Trinidad Mestres. Tiple de ópera italiana, “que en el *Correo de Teatros* de Barcelona del 15 de agosto de 1874 hace mucho elogio de ella”.²⁹²

²⁸⁵ Véase Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, pp. 140-141.

²⁸⁶ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 176.

²⁸⁷ Sobre Bibiana Pérez, véase Apéndice 3, p. 85.

²⁸⁸ *Memoria del Conservatorio* (1892), p. 166.

²⁸⁹ Véase Saldoni, *Diccionario*, vol. II, p. 509.

²⁹⁰ Gras y Elías, *Músicos españoles*, Tomo 1, p. 285.

²⁹¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 49.

²⁹² Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, p. 205.

Juan Ordinas. Progresó rápidamente en el canto, siendo contratado en los teatros del Liceo y Real de Madrid. También estudió con el tenor francés Moroni. Después se dedicó a la enseñanza del canto y fue maestro del tenor Simonetti; “testigo de los triunfos de Simonetti ha sido el mismo Ordinas, que ahora vive en la corte dedicado a la enseñanza particular, mientras espera obtener, en el Real o en el Conservatorio, una plaza a que aspira, con legítimo derecho”.²⁹³

Domingo Seguí.

Gonzalo Tintorer. Tebor, debutó en el Teatro de Santa Radegonda en Milán (1864). Fue maestro de canto del Conservatorio del Liceo.²⁹⁴

Antonio Tomás Roselló. Barítono aficionado que estudió con Joaquín Lladó y Juan Barrau.²⁹⁵

[16] Discípulos de Mariano Obiols.

Concepción Bordalva. Alumna del Conservatorio del Liceo que en 1879 cantó la ópera del maestro Obiols *Laura Debelan*, escrita para sus discípulos, participando también “la señorita Bordalva, doña Ana Llorens y doña Elvira Musté Puig, como alumnas asimismo del expresado establecimiento”.²⁹⁶

Adolfo Gironella. (Barcelona, 15 de julio de 1823 – Barcelona, 10 de septiembre de 1864). Comenzó sus estudios en el Conservatorio del Liceo, “con buenas disposiciones para este ramo del arte, y dotado de buena voz de barítono, el joven Gironella pronto hizo progresos”.²⁹⁷

²⁹³ Sobre Antonio Tomás Roselló, véase Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, pp. 33-38.

²⁹⁴ Sobre Gonzalo Tintorer, véase Capítulo III, 2.5. “Otros maestros y maestras de canto del Conservatorio del Liceo en el siglo XIX: Joseph Arteaga, Joan Cuyás y Artés, Gonzalo Tintorer, Joaquín Vidal, Giovanna Bardelli y Cecilio Sanmartí”.

²⁹⁵ Sobre Antonio Tomás Roselló, véase Amengual, *El Arte del Canto en Mallorca*, pp. 28-33.

²⁹⁶ Saldoni, *Diccionario*, vol. IV, pp. 40-41.

²⁹⁷ Saldoni, *Diccionario*, vol. III, p. 46.

[17] Discípulos de Gonzalo Tintorer.

Francisco Viñas (Moyá [Barcelona], 27 de marzo de 1863 – Barcelona, 14 de julio de 1933) Célebre tenor y tratadista del canto.²⁹⁸ Estudió canto con Tintorer y el maestro Juan Goula, debutando en 1888 en el Liceo con la ópera *Lohengrin* de Wagner. En 1932 se publicó *El Arte del Canto*, considerado uno de los últimos tratados de corte decimonónico.²⁹⁹

Juana Aleu (s. XIX – XX). Soprano y maestra de canto.³⁰⁰

Andrea Avelina Carrera (1871 – ?). Soprano y maestra de canto.³⁰¹

Antonio Colomé (Masnou [Barcelona], 9 de agosto de 1870 – ?).³⁰² Cantante y maestro. Estudio canto con los profesores Tintorer, Sonatti, Vallcorba y Juan Goula.

[18] Discípulos de Joaquín Vidal Nunell.

Bertrán Alfonso (s. XIX – XX). Barítono.

Joaquín Alsina (s. XIX – XX). Bajo

Josefina Blanch (s. XIX – XX). Soprano.

Mercedes Capsir Vidal (Barcelona, 20 de julio de 1895 – Suzzarra [Italia], 13 de marzo de 1969).³⁰³ Célebre soprano ligera de proyección internacional. Comenzó sus estudios con el maestro Vidal Nunell en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Actuó en los mejores escenarios de Europa y América. Entre su repertorio destacan las óperas *Il Barbiere di Siviglia*, *Don Pasquale*, *I Puritani*, *La Sonnambula*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *La Bohème* y *Madama Butterfly*, entre otras.

²⁹⁸ Sobre Francisco Viñas, véase Arturo Reverter, “Viñas Dordal, Francisco”, *DMEH*, vol. 10, pp. 957-958.

²⁹⁹ Francisco Viñas, *El Arte del Canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz* (Barcelona: Salvat Editores, 1932).

³⁰⁰ Sobre Avelina Carrera véase Capítulo III, p. 80.

³⁰¹ Sobre Avelina Carrera véase Capítulo III, p. 83.

³⁰² Sobre Antonio Colomé, véase Capítulo IV, 20. “Noticias sobre tratados españoles de canto del siglo XIX inéditos”.

³⁰³ Sobre Mercedes Capsir, véase Emilio Casares Rodicio, “Capsir Vidal, Mercedes”, *DMEH*, vol. 3, pp. 141-142.

Francisca Marlet (s. XIX – XX). Soprano.

Jaime Martí (s. XIX – XX).

Pepita Paulet (Barcelona, 29 de noviembre de 1900 – ?).³⁰⁴

Felipe Santagostino (s. XIX – XX). Tenor de ópera y zarzuela de proyección internacional. Se italianizó el nombre (Filippo Santagostino).

[19] Antonio Cordero y Fernández.

Antonio Amburo (Erla, Zaragoza, 17 de septiembre de 1840 – Montevideo, Uruguay, 16 de septiembre de 1912). Tenor de ópera. Estudió canto con Cordero en la Escuela Lírico-Dramática. Tras su actuación en un recital de alumnos de dicha Academia celebrado en julio de 1867, la crítica describió así sus magníficas vocales:

voz de una considerable extensión y de un timbre poderoso, y a la que oímos dar el *re* de pecho, un punto más alto aún que el tan celebrado *do* de Tamberlick. La voz de este alumno adolece, sin embargo, de los defectos propios de una educación musical aún no concluida; pero una vez perfeccionada, podrá tal vez dar por resultado un artista de raras y extraordinarias facultades, capaz de llenar los ámbitos de un gran teatro con la amplitud, la fuerza y la impetuosidad de su laringe. Es verdaderamente un diamante, cuyo pulimento, en manos de un profesor tan inteligente y entendido como el Sr. Cordero, no podrá por menos que brillar algún día como nuevo meteoro que aparezca en el hoy oscuro horizonte de la ópera española.³⁰⁵

Mercedes Castañón (s. XIX). Soprano. Estudió canto en la Escuela Lírico-Dramática de Cordero interpretó en el concierto de alumnos celebrado a mediados de julio de 1867 la cavatina de tiple de la *Semiramis*, “con exactitud y verdad de expresión y de colorido”.³⁰⁶

Encarnación Cortés (s. XIX). Soprano. Alumna de la Academia de Cordero interpretó en el recital de dicha Escuela la parte de Orsino de la introducción de la

³⁰⁴ Sobre Pepita Paulet, véase Emilio Casares Rodicio, “Paulet, Josefina”, *DMEH*, vol. 8, p. 522.

³⁰⁵ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

³⁰⁶ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

Lucrecia, interpretada con una exactitud y una verdad de expresión y de colorido que dice mucho en favor del porvenir artístico que le aguarda”.³⁰⁷

María Chavarría (s. XIX). Soprano. Estudió canto en la Escuela Lírico-Dramática de Cordero, en cuyo concierto de julio de 1867 interpretó la cavatina de *Beatrice di Tenda*. Esta actuación llamó la atención de la crítica “por las raras cualidades que notamos en esta alumna, cuyo aspecto y trágico continente demuestran una aptitud nada común para llegar algún día a ser una gran figura escénica”.³⁰⁸

Antonia del Pozo (s. XIX). Soprano. Alumna de la Escuela Lírico-Dramática de Cordero. En el concierto de dicha Academia en julio de 1867 cantó el aria de la *Favorita* y según la crítica, “su voz sonora, pastosa y de emisión natural y espontánea, promete mayores adelantos y más serios perfeccionamientos”.³⁰⁹

Julián Gayarre.³¹⁰

Antonio Huguet (s. XIX). Barítono. Alumno de la Escuela Lírico-Dramática de Cordero, que destaca por una voz “de excelente calidad y buen timbre, si bien se nota en ella lo mismo que en la del Sr. Aramburo, la falta de cultivo y de perfeccionamiento necesario, cualidades que aún todavía estos alumnos no han podido adquirir, por el poco tiempo que llevan de haber ingresado en la escuela”.³¹¹

Adela Ibarra y Pérez.³¹²

Modesto Landa y Lluch.³¹³

Dolores López Becerra (s. XIX). Alumna de la Escuela Lírico-Dramática que, según aparecía en la prensa,

estudia para dedicarse a la carrera del profesorado [y] dio muestras también de poseer cualidades artísticas de un raro mérito, a juzgar por el aplomo y la exactitud con que

³⁰⁷ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

³⁰⁸ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

³⁰⁹ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

³¹⁰ Sobre Julián Gayarre, véase Apéndice 4, p. 158.

³¹¹ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

³¹² Sobre Adela Ibarra, véase Apéndice 4, p. 136.

³¹³ Sobre Modesto Landa, véase Apéndice 4, pp. 115-116.

interpretó la romanza de *Guillermo Tell* y la corrección con que acompañó después al piano algunas de las piezas cantadas por las demás alumnas.³¹⁴

Consuelo Peral (s. XIX). Soprano. Estudió canto con Cordero en su Escuela Lírico-Dramática y en el concierto de alumnos celebrado en julio 1867 destacó interpretando la cavatina de Rossina de la ópera el *Barbero*, “con un gracejo, una intención y una expresión picaresca, que agradó sobremanera a cuantos tuvimos el gusto de oírla”.³¹⁵

Luisa Serrano (s. XIX). Soprano. Alumna de la Academia de Cordero. Sobre su actuación en el concierto de alumnos de julio de 1867, la prensa afirmó: “notamos igualmente rasgos característicos de una verdadera artista, al oírla cantar lo cavatina de la *Lucrecia*, interpretada por esta joven con suma corrección y pureza de estilo”.³¹⁶

Nicolás Zamora (s. XIX). Tenor. Alumno de la Escuela Lírico-Dramática en el que se advierte “la facilidad y la aptitud del órgano vocal, cuya voz de tenor se presta a un estudio útil y provechoso, del que este alumno podrá tal vez algún día sacar muy buen partido”.³¹⁷

Antonia Uzal y Armada de Rivero.³¹⁸

La mayoría de los alumnos que estudiaron canto en la Escuela Lírico-Dramática con Antonio Cordero, también se formaron en mímica con el profesor Juan Jiménez. En esta disciplina destacaron las alumnas Castañón, Cortés y Echevarría “como tres grandes disposiciones, que por la elegancia, la naturalidad y la verdad de sus movimientos y maneras teatrales, honran sobremanera al profesor Sr. D. Juan Jiménez, a quien se deben los raros adelantos que en este ramo se notan en la escuela”.³¹⁹

³¹⁴ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

³¹⁵ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 149.

³¹⁶ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

³¹⁷ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 148.

³¹⁸ Sobre Adela Ibarra, véase Apéndice 4, p. 147.

³¹⁹ J.P.B., *Revista y Gaceta Musical*, I/28 (14 de julio de 1867), p. 149.

APÉNDICE 5

GLOSARIO DE TÉRMINOS RELACIONADOS CON EL CANTO Y EMPLEADOS EN EL SIGLO XIX EN ESPAÑA

Existe una amplia terminología específica en torno a la disciplina del canto lírico. El siglo XIX, que recogió la herencia vocal del Barroco y del Clasicismo, fue testigo de grandes avances técnicos y estilísticos que tuvieron como consecuencia la denominación de nuevos conceptos que se añadieron a los ya existentes.

Este Apéndice presenta un Glosario de los términos relacionados con la voz cantada, su técnica vocal, interpretativa y estilística, así como todas las palabras y expresiones relativas al desarrollo del arte lírico y empleadas en España en el siglo XIX. Todas las entradas que integran este Glosario que contienen han sido tomadas de los diez Diccionarios españoles sobre música publicados entre 1818 y 1900, de los que he realizado un exhaustivo vaciado.³²⁰ También incluyo el *Diccionario de la música ilustrado* (1927-1928) de Torrellas, Nicol y Pahissa [que en adelante denominaré Torrellas y Pahissa], que aunque se editó en la segunda década del siglo XX tiene una fuerte influencia decimonónica.³²¹ La Tabla siguiente contiene por orden cronológico una relación de dichos Diccionarios, sus autores y fechas de publicación.

Tabla 1. Relación de Diccionarios españoles de música publicados entre 1818 y 1828.

Autor	Título del diccionario	Lugar y año de publicación
Fernando Palatín	<i>Diccionario de música</i> [compuesto para la instrucción de sus hijos].	Sevilla, 1818
Antonio Guijarro y Ripio	“Breve Diccionario de Música para inteligencia de los aficionados a ella”, en: <i>Principios de Armonía y Modulación dispuestos en doce lecciones para instrucción de los aficionados que tengan conocimiento de las notas y de su valor, con un breve diccionario de música a continuación para la más fácil inteligencia</i> , pp. 1-27.	Valencia, 1831

³²⁰ Sobre Diccionarios españoles de Música ver Ángel Medina y Emilio Casares Rodicio, “Diccionarios de música”, *DMEH*, vol. 4, pp. 498-504.

³²¹ Aunque el núcleo de éste Glosario está constituido por los términos definidos en los once tratados expuestos, para comprender mejor determinados conceptos vocales que he estimado relevantes he añadido las descripciones dadas por autores como Miguel López Remacha o Antonio Cordero en sus tratados de canto.

Nicolás Pardo Pimentel	“Diccionario abreviado del dilettante en el que se hallan las voces y frases más usuales entre los aficionados a la ópera italiana” en: <i>La ópera italiana o Manual del Filarmónico</i> , pp. 87-112.	Madrid, 1851
Antonio Fargas y Soler	<i>Diccionario de Música.</i>	Barcelona, 1853
Antonio Cordero	<i>Escuela completa de canto.</i>	Madrid, 1858
Carlos José Melcior	<i>Diccionario enciclopédico de la música.</i>	Lérida, 1859
José Parada y Barreto	<i>Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música.</i>	Madrid, 1868
Feliciano Agero	<i>Vocabulario musical.</i>	Madrid, 1882
Felipe Pedrell	<i>Diccionario Técnico de la Música</i> (2ª ed.).	Barcelona, 1894
Luisa Lacal	<i>Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico</i> (2ª ed.).	Madrid, 1900
A. Albert Torrellas, Eduardo Nicol y Jaime Pahissa	<i>Diccionario de la música ilustrado</i> , 2 vols.	Barcelona, 1927-28.

Al analizar estos diccionarios se aprecia como los primeros autores ejercen una clara influencia en las obras posteriores. El *Diccionario de música* (1818) de Palatín se caracteriza por un lenguaje sencillo, dada su finalidad didáctica, así como por una marcada influencia italiana en la terminología y descripciones empleadas. En 1831 se publicó *Principios de Armonía y Modulación* de Antonio Guijarro y Ripio, en el que el autor incluyó “un breve diccionario de música para la más fácil inteligencia”. También Pardo Pimentel intercaló entre las páginas de su obra *La ópera italiana o Manual del Filarmónico* (1851) un “Diccionario abreviado del dilettante en el que se hallan las voces y frases más usuales entre los aficionados a la ópera italiana”. En él, el autor insertaba algunas entradas del *Dictionnaire de musique* (1839) de Pietro Lichtenthal (1780-1853).³²² En el preámbulo de este Diccionario, que era el primero que se escribía en España específicamente sobre música lírica, Pardo Pimentel afirmaba:

³²² Pietro Lichtenthal, *Dictionnaire de musique*, traduit et augmenté par Dominique Mondo (Paris: Imp. d'Ed. Proux et Cie, 1839).

Advertiremos por último a los lectores, que en el Diccionario abreviado del diletante hallarán las voces en la lengua en que se usan entre nuestros filarmónicos; decimos *fioriture*, pero no decimos *tenore*; por consiguiente hemos escrito en italiano las que el uso ha conservado en este idioma, y en castellano las demás: entendiéndose que este vocabulario en abreviatura solamente contiene las palabras más usuales entre nuestros abonados a la ópera; es un Diccionario de la conversación filarmónica, pero no de la ciencia ni del arte.³²³

En 1853, Antonio Fargas y Soler escribió *Diccionario de música* y seis años más tarde salió al mercado *Diccionario enciclopédico de la música* de Carlos José Melcior, que contiene varias entradas adoptadas casi de forma literal del primero. José Parada y Barreto fue autor de *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* (1868), considerado un referente por su carácter enciclopédico. A Feliciano Agero se debe *Vocabulario musical* (1882), pero sin duda una de las obras españolas más destacadas es *Diccionario Técnico de la Música* (1894) de Felipe Pedrell, quien ofrece a los lectores una perspectiva más internacional y actual de la música, integrando la terminología española, italiana, francesa, inglesa y alemana, propia de la música clásica con otra perteneciente al ámbito étnico y popular. En ocasiones, Pedrell recoge definiciones empleadas en los diccionarios de Palatín y de Parada y Barreto.

Luisa Lacal será la autora del *Diccionario de la Música técnico, histórico, bibliográfico* (1900), primera y única obra española de estas características escrita por una mujer. Finalmente y ya en la segunda década del siglo XX, los dos volúmenes del *Diccionario de la música ilustrado* (1927-28) de Torrellas, Nicol y Pahissa son herederos directos del texto de Pedrell, del que incluso toman varias descripciones.

Estos fueron los diccionarios españoles publicados en el siglo XIX conservados en la actualidad. No obstante, se sabe que en 1824 se editó en Sevilla un *Diccionario musical español* de Isidoro Castañeda y Parcés, hoy perdido.³²⁴

Sin duda, muchos de los términos contenidos en este Glosario, que en la actualidad están en desuso, permitirán reconstruir parte de la historia vocal del siglo XIX en España.

³²³ Nicolás Pardo Pimentel, *La ópera italiana o Manual del Filarmónico* (Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, 1851), p. 4.

³²⁴ Ángel Medina y Emilio Casares Rodicio, “Diccionarios de música”, *DMEH*, vol. 4, pp. 498-504.

A

A Capriccio. “Indica que el artista interpretador puede añadir a la composición *fioriture* (adornos) según su propio gusto, y aun apresurar o retardar el tiempo hasta que encuentre la indicación a tempo. Sinónimos: *ad libitum* y *lusingando*.” [Torrellas y Pahissa, p. 14].

A poco a poco. “Esta expresión se encuentra ordinariamente junto a las palabras *crescendo* y *descrecendo* para indicar que sucesivamente ha de irse aumentando o disminuyendo la fuerza del canto” [Parada y Barreto, p. 24].

Abandono (con). “Esta expresión se emplea, tanto en el canto como en la ejecución de los instrumentos, para dar a entender un pasaje en que el artista ha de entregarse a su propia inspiración, abandonándose a los sentimientos que exprese el trozo que ejecute” [Parada y Barreto, p. 2].

Abiertos (sonidos). “Los sonidos graves y de pecho de la voz de tiple” [Agero, p. 3].

“También se da este nombre a los sonidos que produce la voz humana en el registro llamado de pecho” [Pedrell, p. 2].

Academia de Música. “Llámoste así una reunión de músicos profesores o aficionados que se juntan para cantar y tocar; a lo que después se le dio también el nombre de *concierto*” [Fargas y Soler, p. 2].

Acciacatura, Acciaccatura. “Palabra caída ya hoy en desuso y que ha tenido varias acepciones en música. Una de ellas era la de indicar una cierta manera de hacer oír los sonidos de un acorde rápida y sucesivamente, para darles con esto más fuerza y resonancia. Este modo de herir las cuerdas se significaba escribiendo en pequeñas notas todos los sonidos del acorde, y a continuación el acorde mismo” [Parada y Barreto, p. 3].

“Lo mismo que APOYATURA o APOYADURA. Sonido auxiliar añadido a un sonido principal y ejecutado tan rápidamente como si formase un solo sonido con éste. La *Acciaccatura* es uno de los ADORNOS musicales más usados” [Pedrell, p. 3].

“Hoy indica uno de los adornos; algunos le llaman apoyadura corta; las hay *simples*, o sea de una sola notita en figura de corchea o semicorchea; *dobles* y *triples* en grupos de dos o tres notas con barras de semicorchea o de fusa. [...] La *acciacatura* se ejecuta con suma rapidez, casi coincidiendo con el ataque de la nota buena y tomando su pequeño valor de la nota precedente” [Lacal, p. 4].

“se encuentra en las partituras de canto del siglo XVIII, pero entonces se diferenciaba de la apoyadura ordinaria, en que debía tener muy poca duración. Algunos autores creen que debe tomar su valor de la nota precedente, y en cambio otros creen que lo debe tomar de la nota siguiente. Algunos músicos llaman también a la *acciacatura*, *apoyadura breve* o *apoyadura corta*; Duprez la llama nota quebrada” [Torrellas y Pahissa, p. 15].

Acción: “Aplicada esta voz a la DECLAMACIÓN, significa el conjunto de gestos del rostro o movimientos de los brazos y del cuerpo del actor escénico o del orador” [Pedrell, p. 3].

Acento. “En el canto declamado expresa las diversas modificaciones del sonido de la voz, bajo la impresión del sentimiento o de una pasión” [Fargas y Soler, p. 2].

“En donde el acento musical ha de ser más severamente observado es en los *recitados*, en los cuales no es posible infringir las leyes de la prosodia, y las del acento musical sin ofender el oído [...]. Acento se llamó en otro tiempo a una especie de floreo en el canto al que ahora damos el nombre de Apoyatura” [Melcior, p. 11].

Acentuar. “Expresar exactamente en el canto los acentos musicales conforme a las intenciones del compositor, al acento de las palabras y al buen gusto: marcar con exactitud los acentos musicales, los fuertes, los pianos, etc.” [Fargas y Soler, p. 2].

“Es saber un cantor pronunciar las vocales y consonantes con el sonido propio, y con la conveniente fuerza en su caso. Esta es una de las cualidades más esenciales del cantor, pues por medio de una exacta acentuación, no sólo da mayor naturalidad a la expresión, sino más fuerza a la declamación. Hay en cada frase sustantivos o verbos, en cuya significación reside todo el interés de un discurso, y en este caso debe ser el acento más marcado. Hay también palabras que significan dulzura, ternura, y estas tienen un acento propio, y muy diferente de las amenazadores, y de las que han de expresar dolor. Por más que el compositor procure expresar con sonidos estas diferentes pasiones del ánimo, si el cantor no las da energía con una adecuada acentuación, la expresión resultará fría, desabrida y sin color. Para conseguir una acentuación expresiva tiene que estudiar el cantor la pronunciación, a fin de emitir los sonidos de las letras con la más exacta propiedad, pues que la acentuación no es otra cosa que la aplicación inteligente de los principios de la pronunciación de las letras cantadas. [...] Oiga y estudie el cantor los buenos modelos y conseguirá, de este modo los buenos resultados de saber acentuar con perfección” [Melcior, p. 11].

Acompañador. “El que acompaña a un cantor o aun instrumentista en el piano, órgano o en cualquiera otro instrumento de acompañamiento” [Fargas y Soler, p. 3].

Acompañamiento. “[...] Cuando se acompaña música vocal, el acompañamiento ha de sostener la voz, guiarla, prevenirla cuando deba entrar, y darla el tono cuando se aparta de él, pues teniendo el acompañador el canto a la vista y la armonía en la imaginación, es deber suyo especial el impedir que la voz se extravíe” [Melcior, p. 15].

Acompañar. “Es tocar al mismo tiempo que el cantor o instrumentista que recita, las partes que sostienen y siguen la melodía” [Fargas y Soler, p. 3].

Acompasado. “Esta palabra indica que se han de cantar a compás ciertos fragmentos de melodías que se encuentran en algunos recitados” [Fargas y Soler, pp. 3-4].

Acontraltado (sonido). “Hablando de las voces, se dice Tenor o Tiple acontraltado por parecerse al que tiene la voz de contralto” [Agero, p. 4].

Acto. “Parte de una ópera separado de otra en la representación por un espacio de tiempo llamado entre-acto” [Fargas y Soler, p. 5].

“Es la subdivisión de todo un Drama, o de una representación cantada llamada Ópera. El espacio de tiempo que media entre los actos se llama *entreacto*. No ha mucho tiempo que los libretos de las óperas sólo se componían de dos actos, pero últimamente ya se componen de tres y cuatro actos” [Melcior, p. 21].

Actor. “Cantor que representa y canta en una Ópera” [Palatín, p. 38].

“Se llama en general al hombre que desempeña un papel en un Drama. El *actor* en una ópera tiene el doble empleo de cantor, y de representante, pues que una ópera es un drama cantado. De poco le servirá al actor de una ópera el ser un excelente cantor, si descuida la

parte mímica de su papel, pues este defecto deslucirá mucho el mérito y talento que tendrá como cantor. Si lo que canta le sale de la fuerza del sentir, necesariamente ha de poner en armonía con lo que canta, el paso, el gesto, las miradas y las acciones, y aún dar vida a su papel cuando no cante. Si olvida esta doctrina, podrá ser buen músico, cantor excelente, pero un actor malo. La mímica de un actor de ópera ha de diferenciarse de la de un actor de comedia o tragedia, pues es muy diferente la acción de un drama cantado del declamado. En este la acción es más rápida, porque las palabras se suceden sin interrupción, cuando en el canto no sucede así. Como las acciones, gestos y miradas han de seguir el movimiento de las palabras, siendo estas en el canto más lentas, deben ser más pausadas y más marcadas las acciones. Lo mismo que decimos del actor se debe atender de la **actriz**. Aconsejamos a ambos el estudio de la declamación, para salir perfectos en su arte” [Melcior, p. 21].

“Dáse este nombre en general a todo aquel que desempeña un papel cualquiera en los dramas, comedias, óperas, etc. [...] En cuanto al actor considerado como cantante, aún es más digno de consideración y de respeto, no solo por lo difícil de su cometido, cuanto por la educación distinguida y cualidades extraordinarias de que debe hallarse dotado para ser un buen cantante” [Parada y Barreto, p. 7].

Actriz. “La mujer que representa y canta en el teatro” [Palatín, p. 38].

Véase *actor* [[Melcior, p. 21].

Ad libitum. “Palabras latinas que significan *a discreción*. Cuando se encuentran notadas en algún paso de vocalización o en alguna *fermata* indican, en el primer caso que las notas a que se refieren se han de ejecutar sin sujeción al compás, y en el segundo que a más se pueden mudar, quitar o añadir las notas de la *fermata*, a voluntad y discreción del que ejecute” [Fargas y Soler, p. 5].

Adocenado (Música). “Se dice de aquel músico cuyo saber se reduce solo a tocar menos mal o bien un instrumento cualquiera, o de aquellos otros que ejercen cualquier ramo del arte, aunque sea el de la composición, de un modo empírico o rutinario” [Parada y Barreto, p. 8].

Adornos. “Notas añadidas a las esenciales de un canto que no entran en la combinación de la armonía” [Guijarro, p. 2].

“Son ciertos pasos improvisados o escritos, con los que se embellecen las melodías. Los adornos, que los italianos llaman *fioriture*, consisten en grupos de notas que añade el que ejecuta a las que ya están escritas, para conducir las entonaciones, ligar los sonidos llenando los intervalos que los separan y dar también más variedad, efecto y expresión a las composiciones. Los principales adornos son: la *apoyatura*, el *glopete*, la *glosa*, el *trino* y el *mordente*” [Fargas y Soler, p. 6].

“Los adornos son ciertos rasgos melódicos unidos a los sonidos propios de un canto o a las notas llamadas *reales*. Sirven para embellecer la idea melódica, dándole más fluidez y gracia, al mismo tiempo que para conducir la melodía con cierta naturalidad, evitando así los grandes saltos y las sucesiones duras. También se da este nombre a los rasgos melódicos que agrega al canto un ejecutante, sin que estos rasgos se hallen en el papel. Esta clase de adornos, cuando se prodigan demasiado, destruyen el buen efecto, y es necesario estar dotado de muy buen sentido musical para saber colocar bien los adornos *ad libitum*.” [Parada y Barreto, p. 9].

Adornos del canto. “Se llaman así las apoyaturas, y otros gracejos que se agregan a las notas” [Palatín, p. 38].

Adornos o Floreos: “Sonidos auxiliares destinados a embellecer o a variar una melodía. Los franceses llaman a esos adornos o floreos *Agréments* y los italianos *Abbellimenti*. Los cantores y clavicembalistas del siglo pasado hicieron de esta especie de pasamanería musical un abuso desmedido. En la música moderna sólo se conservan los adornos llamados APOYATURA (V.), TRINO (V.), MORDENTE (V.), GRUPETO y poco más” [Pedrell, p. 8].

“Con este nombre, o el de FLOREOS, se designan las notas accesorias que embellecen la melodía, que son el ornato del canto, pero sin constituir la parte principal.- Generalmente se consideran cuatro especies: TRINO, GRUPETO, MORDENTE y APOYATURA, y se indican por signos convencionales encima o debajo de las notas, llamándose *adorno superior o inferior*, según el sitio que ocupa. Colócanse también pequeñas notas antes, en medio o después de la principal. Si pertenecen al mismo modo o al mismo tono de la nota que adornan, toman el nombre de *adorno diatónico*; en este caso queda excluida la modulación, que podría cambiar la tonalidad del motivo. Si no pertenecen al tono dado, se llaman *adorno alterado*; en este caso se encontrarán más o menos alejadas de la nota principal, pero nunca más de una segunda mayor.- Las notas de adorno pueden ser adornadas a su vez” [Lacal, p. 9].

“Nombre que se da a las notas o pequeñas agrupaciones de notas que se agregan, para embellecerla, al curso de una melodía. Antiguamente los compositores no escribían, o escribían muy pocos adornos: se había establecido la costumbre de adornar las melodías, instrumentales o de canto, a gusto y capricho del ejecutante. [...] Los adornos más usados en nuestros días son las *apoyaturas breve y larga*, el *mordente*, el *trino*, el *grupeto* y la *fioritura* o *cadenza*, y se escriben con notas pequeñas o signos especiales. [...]” [Torrellas y Pahissa p. 22].

Afectación. “Se dice cantar o tocar con afectación, cuando no se ejecuta la música con aquella naturalidad y aquel aplomo necesarios para no excederse ni traspasar nunca los límites marcados por el buen gusto” [Parada y Barreto, p. 9; Pedrell, p. 9].

Affettuoso. “Esta palabra advierte al cantor o instrumentista que su expresión ha de ser dulce y tierna, y que ha de expresar sus acentos con pasión” [Fargas y Soler, p. 6].

Aficionado. “El que sin ser Músico de profesión hace su parte en un Concierto, por su gusto y amor a la Música” [Palatín, p. 39].

“Es el que sin ser músico de profesión tiene algún conocimiento en el arte, y sólo por amor a él se dedica a algún ramo de música. Llámense también así los que, siendo enteramente profanos en el arte, tienen una afición decidida a la música” [Fargas y Soler, p. 6].

“En la música podemos distinguir tres clases de *aficionados*. La primera comprende todas aquellas personas que, nacidas con un oído fino, y sensible a las bellezas de la música, no han podido cultivar estas disposiciones, pero que toda su vida han sido dominados por el gusto de este arte: que acuden con avidez a cuantos conciertos y espectáculos musicales pueden y que por un tacto natural y seguro se hallan en estado de juzgar con discernimiento de la música. la segunda clase de *aficionados* es la de aquellos, que por medio del estudio han podido desarrollar el don, que en esta parte recibieron de la naturaleza, y que han transformado en talento. Esta clase es la más numerosa, pues se encuentran con frecuencia en conciertos particulares aficionados de ambos sexos, que pueden rivalizar con los profesores más acreditados, [...]. La tercera clase de *aficionados* es la menos numerosa, más distinguida y menos brillante, y es la de aquellos que, no contentos con aprender a ejecutar la música, han querido penetrar los secretos del arte estudiando la teoría musical, para juzgar con más exactitud de las obras y de su ejecución” [Melcior, p. 25].

“Se da este nombre a todo aquel que entiende de música, y la ejercita sin que ésta sea su profesión” [Parada y Barreto, p. 9].

Aficionado, Amatore, Diletante (it.), Amateur (fr.). “La persona instruida en algún arte, sin tenerlo por oficio o profesión” [Pedrell, p. 9].

Afinación. “Es producir con la voz o con un instrumento el sonido exacto que corresponde. La afinación es una parte imprescindible del arte musical, y el carácter y distintivo de todo oído ajustado” [Melcior, p. 25].

Afonía. [Afónico] “Privación de la voz, dificultad, imposibilidad de producir sonidos” [Agero, p. 5].
“[...] La afonía no debe confundirse ni con el mutismo ni con la musitación” [Pedrell, p. 10].
“La extinción más o menos completa de la voz” [Lacal, p. 580].
“Privación de la voz. Dificultad, imposibilidad de emitir sonidos” [Torrellas y Pahissa p. 24].

Agilidad [de voz]. “Ejecución rápida de toda melodía por medio de las palabras o de la simple vocalización” [Pardo Pimentel, p. 87].

“Se dice de la facilidad que tiene un cantor o instrumentista para ejecutar pasos de sonidos rápidos y difíciles” [Fargas y Soler, p. 7; Melcior, p. 26].

“Se dice de la más o menos facilidad que tiene una instrumentista en la ejecución, y de la precisión o velocidad con que ejecuta los pasajes difíciles. También se dice *agilidad de voz*, cuando con la garganta se ejecutan rápidamente melodías o escalas complicadas, ya acompañadas de la letra, ya por medio de la simple vocalización” [Parara y Barreto, p.9].

“Se dice de la idoneidad y facilidad poseída por un cantor o un instrumentista para ejecutar con precisión y velocidad pasajes difíciles o rápidas sucesiones de notas, como por ejemplo las que ofrecía el canto rossiniano” [Pedrell, p. 10].

“Es la palabra con que se acostumbra a expresar la facilidad de un músico o de un cantante para ejecutar un pasaje rápido y difícil. La agilidad puede ser adquirida mediante ejercicios adecuados. Según Mancini, la agilidad de los cantantes se divide en *natural*, *martellata* y *arpeggiata*. La primera consiste en ejecutar con rapidez un pasaje de vocalización muy sencilla, haciendo lo que se llaman *volatas*. La *martellata* consiste en atacar una nota determinada con más persistencia y seguridad que las otras, y la *arpeggiata* en pulsar sucesivamente las notas de un acorde determinado” [Torrellas y Pahissa p. 25].

Agudísimo: “La cualidad agudísima del sonido depende del mayor número de vibraciones que un cuerpo sonoro produce relativamente a otro que en un tiempo dado produce menos.-Uno de los varios registros que poseen los instrumentos y las voces, por ejemplo, el *grave*, el *medio*, el *agudo*, el *sobragudo* o *agudísimo*, etc.” [Pedrell, p. 10].

Ahuecar: “Aplicase este verbo a la voz cuando se ahueca produciendo una especie de sonido cóncavo, no muy grato al oído” [Pedrell, p. 10].

Aire. “Canto versificado y acompañado musicalmente. En Italia se llama *Aria*, y se divide en tres clases: *L'aria parlante*, que es la que el autor declama o recita; *L'aria cantabile*, que es la que pide expresión y flexibilidad; y *L'aria di bravura*, que es en la que el que canta hace ver su habilidad en la ejecución” [Guijarro, p. 3].

“Primor, gracia o perfección en hacer las cosas, y en este sentido se dice también cantar con *Aire*, tocar y danzar con *Aire*” [Palatín, p. 39].

“Nombre genérico con el cual se designa cualquiera pieza de música a una sola voz; aunque su forma varía mucho. Los aires más antiguos son las *canciones populares*, que también se llaman *aires nacionales*; de los cuales cada pueblo tiene los suyos particulares. [...] los *boleros*, *seguidillas* y *tiranias* de España [...]; pero el aire más común es la *romanza*. En Italia la *canción* es la que está más en boga. Los aires teatrales son de varias especies: el primero que canta un actor en una ópera se llama *cavatina*; los de un solo movimiento, cuya frase principal se repite muchas veces, se llama *rondó*. Hay aires de un solo movimiento; otros que tienen dos, el uno moderado o lento y el otro vivo; los hay en fin que constan de tres movimientos, el primero moderado, el segundo lento y el tercero vivo. A veces estos van precedidos de un *recitado*, y generalmente se les da el nombre de *grandes aires*, y el de *escena* cuando en efecto llenan toda una escena. La forma de los aires de ópera ha variado según los tiempos y lugares” [Fargas y Soler, pp. 7-8].

“Es el tiempo y movimiento que se da a una pieza de música que se canta o se toca; y en este sentido se dice [...] «No es ese el aire que corresponde a ese canto» cuando no se ha

acertado en el grado de velocidad que debe llevar el compás. Aire es también sinónimo de **Aria** [...]” [Melcior, p. 27].

Airoso. “Escrita esta palabra al principio de una pieza de música quiere decir que su movimiento debe ser suelto, bien cadenciado y lleno de gracia” [Melcior, p. 27].

Ajustado. “Tocar o cantar ajustado es ejecutar la música con grande igualdad en el compás, observando individual y colectivamente, con exactitud, todas las modificaciones o alteraciones que se encuentran en ella” [Fargas y Soler, p. 7; Melcior, p. 27].

Aleado: “Palabra con la que se designaba antiguamente el grupo de sonidos que hoy llamamos mordente, y del cual se abusó mucho en el siglo XVII” [Parada y Barreto, Apéndice, p. 393].

Alma. “Facultad y sensibilidad que posee un cantor o instrumentista para dar expresión a la música. Dícese, del que despliega una grande energía de expresión en el canto o en la ejecución, que *tiene alma*” [Fargas y Soler, p. 10].

“En el idioma musical es la viveza, fuerza y expresión con que se toca o canta algún trozo de música. El actor de un drama lírico no puede nunca dispensarse de poner en el canto y en la acción toda la expresión, que requiere la situación de la persona que representa, pero teniendo cuidado de que a fuerza de querer expresar con viveza, no degeneren en hacer gestos impropios o contorsiones que, en vez de conmovir hagan reír. Un estudio bien dirigido en el arte dramático le enseñará el modo de expresar las acciones con decoro y propiedad; y un ejercicio prolongado de vocalización le dará conocimiento de lo que es expresión en el canto. Cuando cante en una academia o concierto musical ha de evitar el cantor el meneo de los brazos y la acción del cuerpo. Porque faltando la ilusión teatral sería ridículo el accionar. Este recurso prueba que tiene que suplir con acciones lo que le falta de expresión y sensibilidad en el canto; recurso bien pobre, y que sin embargo he visto emplear algunas veces. [...] **¡Alma!** Interjección muy usada en España para animar a un cantor, bailarín o tocador de instrumento a dar más movimiento y expresión a lo que hace” [Melcior, p. 28-29].

Alto. “La voz instrumento que gira por signos agudos”. “Lo mismo que *Contralto*” [Palatín, p. 40; Agero, p. 6].

“Nombre que se daba en otro tiempo a la voz de castrado, que correspondía a la voz grave de mujer llamada contralto, o a los tenores altos de los coros, o sea el primer tenor” [Fargas y Soler, p. 10].

A mezza voce. “A media voz” [Agero, p. 7].

Ampliar. “Se dice ampliar un sonido o ampliar la voz, cuando se da a ésta o aquel mayor fuerza e intensidad, con el objeto de aumentar su resonancia. [...]” [Parada y Barreto, p. 19].

Anafoneso: “Los antiguos daban este nombre al acto ejercitarse en el canto y de desarrollar los órganos de la voz” [Melcior, p. 32; Pedrell, p. 15].

Apicere. “Este término italiano indica que se ha de ejecutar el pasaje donde se halle colocado de una manera cómoda y sin violentar en nada la medida, la expresión ni la entonación de la voz. Puede el ejecutante, sin embargo, acelerar o retener el ritmo, según su sensibilidad y según el sentimiento que le inspire el trozo que ejecuta” [Parada y Barreto, p. 24].

Aplomo. “Palabra metafórica que indica exactitud en el compás, ya sea para las voces o para los instrumentos” [Fargas y Soler, p. 12].

“El aplomo es una cualidad que ha de tener todo aquel que haya de presentarse ante un público a cantar o a tocar un instrumento. El aplomo favorece y ayuda a la buena ejecución, y es tan esencial, que sin él un cantante o un instrumentista está expuesto a cada momento a perderse, ya en el compás, ya en la entonación, ya en cualquier otro detalle importante, no teniendo aquella calma y aquella serenidad necesarias para dominar su situación” [Parada y Barreto, p. 24].

Apoyado (Trino): “Algunos músicos dan este nombre al trino que no principia de repente, sino que se va preparando en cierto modo con la nota superior y algunas veces con la inferior” [Melcior, p. 35].

“Trino que se prepara lentamente, aumentando en celeridad y fuerza hasta su terminación” [Torrellas y Pahissa p. 51].

Apoyar. “Pulsar, hacer presión” [Torrellas y Pahissa p. 51].

Apoyatura. “Es una nota pequeña, que se coloca delante de una nota principal, y que se halla ordinariamente un grado superior o inferior a la misma nota, y aún muchas veces a la distancia de tercera, cuarta, quinta, etc. El valor de la apoyatura depende por lo regular del gusto del artista, pero generalmente se le da la mitad del valor de la nota en razón del que tenga la pequeña nota que la representa. El cantante debe ligar la apoyatura a la nota que la sigue, y apoyarse en ella con más fuerza que sobre la nota, [...]” [Pardo Pimentel, pp. 88-89].

“Palabra italiana españolizada que viene del verbo *appoggiare*, apoyar. La apoyatura es un adorno de la melodía, y consiste en una pequeña nota sin valor efectivo en la música y que se añade a otra nota esencial y efectiva. El carácter de la frase, las circunstancias y el gusto del cantor o del instrumentista determinan la duración de la nota de apoyo; la cual a veces, por ser muy rápida, su valor es inapreciable. Otras veces quita a la nota principal la mitad de su valor, y hasta sucede en ciertos casos que se da a la apoyatura mayor valor que a la nota a que se añade. Regularmente los compositores escriben las notas apoyaturas; aunque a veces dejan al arbitrio del cantor o instrumentista el ponerlas o no” [Fargas y Soler, p. 13].

[Apoyadura]. “Es una o más notas por lo regular más pequeñas que las comunes que preceden a un sonido cualquiera tomando una parte de su valor en el compás. Las apoyaduras son de cuatro clases, a saber *notita*, *mordente*, *grupito* y *trino* o *cadencia*. [...] El verdadero fin de este adorno musical es el hacer sentir con mayor placer la nota que sigue, dando a la melodía un sabor de dulzura y amenidad, por cuya razón no es bueno prodigarlo en los cantos majestuosos y guerreros, ni en la música que tenga por base la sencillez; no obstante se suelen usar con mucha gracia en los recitados” [Melcior, p. 34-35].

“Término de la música, derivado del italiano *appoggiatura*. Significa una pequeña nota que se agrega en el canto a las notas reales de éste, y que sin formar parte de la medida, contribuyen a dar al canto más gracia y naturalidad. El valor suele tomarlo de la nota siguiente, unas veces la mitad y otras uno o los dos tercios. [...]” [Parada y Barreto, p. 25].

Apoyatura ó Appoggiatura (it.): “Adorno de la melodía consistente en una pequeña nota de apoyo sin valor efectivo y que se añade a otra nota esencial y de valor efectivo. El carácter de la frase, el género de música, antiguo o moderno, y el gusto del cantor o del instrumentista determinan la duración de la nota de apoyo” [Pedrell, p. 18].

Apoyatura, apoyadura, appoggiatura: “Nota de adorno, escrita en pequeño tamaño, que tiene un valor secundario en la melodía y que no tiene valor propio en el compás.

Por regla general, esta nota suele ser más alta que la principal que le sigue, ambas deben tener la misma intensidad de sonido. Actualmente, el valor de la apoyatura se toma de la nota principal; sin embargo, han existido, y aún existen, algunos que defienden que el valor de la apoyatura debe tomarse de la nota precedente. [...]” [Torrellas y Pahissa p. 51].

Apreciable. “Los sonidos apreciables son los que se les puede oír el unísono y calcular sus intervalos. [...] Dejan de ser apreciables los sonidos de una voz que grite: y de aquí se sigue que los que gritan cantando están propensos a desafinar” [Fargas y Soler, p. 13].

Apuntaciones o Apuntaturas. “Dáse este nombre a las observaciones o modificaciones que un cantante hace o exige que se le hagan en su parte, con el objeto de acomodar ciertos pasajes a la extensión de su voz y a las cualidades de su laringe” [Parada y Barreto, p. 25; Pedrell, p. 19].

Apuntador. “Músico que, teniendo a la vista la partición de una ópera, guía a los cantores y les ayuda la memoria diciéndoles las palabras de las piezas que estén cantando” [Fargas y Soler, p. 13].

“El apuntador en el drama lírico u ópera está encargado, no solamente de recitar las palabras del canto, sino además de llevar la medida y de marcar las entradas de las voces” [Parada y Barreto, p. 25; Agero, p. 8; Pedrell, p. 19].

Argentina. “Dáse este nombre al timbre de una voz cuando ésta es clara y limpia y de acento penetrante, al par que agradable y sonora.-Las voces de los niños, por lo regular, son *voces argentinas*” [Parada y Barreto, p. 31].

Aria. “Canción para música o puesta en música; y también se llama así a la música con que se canta: consta de dos partes, y regularmente se repite la primera” [Palatín, p. 41].

“Se ha dado este nombre en diversas épocas a composiciones de muy diferente género. [...] Hoy se entiende por *aria*, dice el Doctor Lichtenthal, una composición ejecutada por una sola voz, y que consta de cierto número de frases unidas entre sí de una manera regular y simétrica: termina casi siempre en el mismo tono en que empieza. Según su carácter hay *aria de sentimiento*, *aria cantabile*, *aria di bravura*, y otras. [...] El *aria* es precedida de un recitado con instrumental o sin él, y a veces de las dos maneras; se compone generalmente de dos y aún de tres tiempos, con movimientos más o menos lentos, y suele terminar por la *cabaletta*. Muchos dilettantes profanos, prescindiendo de la estructura científica del *aria*, sólo cuentan en ella recitado, andante y alegre” [Pardo Pimentel, p. 89].

“Pieza de música a una sola parte principal. Las *arias* antiguamente no tenían más que un movimiento: en el siglo XVIII empezaron a dársele dos, esto es: el primero lento, largo o andante, y el segundo solía ser un *allegro* más o menos vivo. Rossini llevó más adelante el *aria* añadiéndole coros y dándole algunas veces hasta cinco movimientos diferentes, cuyas formas han seguido todos sus contemporáneos” [Fargas y Soler, p. 14].

“Es una pieza de música propia para el canto acompasado. En primer lugar hay *arias* de un período, que se llaman pequeñas *arias*, *arias* de dos períodos, llamadas *cavatinas*, y *arias* de tres períodos que se llaman grandes *arias* en forma o estructura de *Rondó*. [...] Un *aria* en una ópera es la tela o fondo en que se pintan los cuadros de la música imitativa, la melodía es el dibujo, la armonía el colorido. [...] Un *aria* agradable, y sabiamente armonizada, una *aria* inventada por el genio y compuesta con exquisito gusto es una obra maestra de música. En ella se puede lucir una hermosa voz [...]. Las palabras de las *arias* no van seguidas como en el recitado, y aún cuando los versos sean cortos, se repiten, se parten, y se transportan a voluntad del compositor. No es una narración de lo que pasa, sino un cuadro que se ha de ver por diferentes puntos de vista, o un sentimiento en el que el corazón se complace [...]. En su género se conocen otras tres clases de *arias* que se distinguen por su carácter, a saber: *arias de expresión*, *arias de bravura* y *arias cantables*” [Melcior, p. 37-38].

“Pieza cantable a solo, que puede tener dos tiempos, uno *Andante* y otro *Allegro*” [Agero, p. 8].

Aria de bravura. “Con sus frases brillantes y difíciles, es canto de lucimiento para un artista de grandes facultades. [Pardo Pimentel, p. 89].

“Eran aquellas en las cuales el compositor reunía toda clase de pasajes brillantes y difíciles, propios para hacer lucir las habilidades de los cantantes” [Melcior, p. 38; Pedrell, p. 21].

Aria cantabile. “Se distingue por la fuerza y energía de la expresión, y por el grande efecto dramático que produce. Es una elegante melodía, en la que el actor lírico, más bien que la facilidad, puede manifestar su buen gusto de canto” [Pardo Pimentel, p. 89].

“Se procura una melodía elegante, dulce, natural y pegajosa, y se destinan más bien a hacer brillar al cantor por el lado de la expresión y del gusto, que por la ligereza de la voz” [Melcior, p. 38].

Aria de baúl. “Llaman los italianos a la que prefiere un cantante para su primera salida en un teatro, la que lleva a prevención en la maleta para lucir sus facultades artísticas” [Pardo Pimentel, p. 89].

Aria de expresión. “Son propiamente las arias declamadas, o aquellas en que la música se hace sentir por su energía y saca su encanto de los efectos dramáticos” [Melcior, p. 38].

Aria declamada. “Es una especie de declamación o digamos recitado sujeto a compás y ritmo [...]” [Melcior, p. 39].

Arieta. “Llamábase así en otro tiempo, una especie de aria de pocas frases y del género de la *barcarola*” [Fargas y Soler, p. 14].

“Diminutivo de Aria, y entendemos por dicha palabra una melodía de corta extensión construida según la pequeña dimensión binaria. A esta clase pueden pertenecer las canciones, romances y aún las cavatinas” [Melcior, p. 39].

Arioso. “Esta palabra puesta al principio de una pieza indica un canto sostenido, desenvuelto y que afecta a los grandes aires” [Fargas y Soler, p. 14].

“Es un pasaje de canto corto, pero de estructura elegante y sencilla” [Agero, p. 8].

Armonioso. “Algunas veces todo lo que es sonoro y llena el oído en la simple melodía, ya sea causado por voces o por instrumentos” [Fargas y Soler, p. 17].

“Canto melodioso que nos interesa y conmueve” [Melcior, p. 45].

Arrastre. “Dáse este nombre a la acción de resbalar el dedo sobre la cuerda en ciertos instrumentos, produciendo de este modo una especie de inflexión del sonido, que dá al canto mucho colorido y expresión. Es preciso, sin embargo, ser sobrio en el uso de este recurso, porque de otro modo se rayaría a veces en una ejecución amanerada, viciosa y de mal gusto” [Parada y Barreto, p.36].

“Llámase arrastre, portamento o conducción del sonido, al acto de pasar de una nota a otra, haciendo oír todos o parte de los sonidos intermediarios” [Torrellas y Pahissa p. 63].

Arreglar. “Es reducir la partición de una ópera o de cualquiera pieza de música para pocos instrumentos o para uno solo” [Fargas y Soler, p. 18].

Articulación. “No basta en el canto pronunciar bien, es preciso para articular correctamente, dar a las letras y a las sílabas los sonidos verdaderos del idioma a que pertenecen. Es necesario que al cantar se pronuncien las sílabas de una manera clara y distinta, de modo que se perciban bien las palabras al mismo tiempo que la música. Los giros o la acentuación del canto no deben de ningún modo apoyar unas sílabas más que otras o hacer resaltar unas sobre otras” [Parada y Barreto, p. 38].

“La manera de ejecutar un paso cualquiera vocal o instrumental, uniendo o separando los sonidos entre sí” [Agero, p. 9].

“La emisión de los sonidos y su apoyo. Los modos de articulación son: el ligado, el destacado (*attacato*), el picado y el picado ligado. No debe confundirse el sentido de la palabra articulación, que en música es una cuestión puramente técnica, con el sentido de la palabra *fraseo*, en cuyo arte interviene únicamente el gusto y el talento del ejecutante” [Torrellas y Pahissa p. 66].

Articular. “Es pronunciar clara y distintamente las palabras en el canto y hacer las notas con precisión y limpieza en la ejecución de algún instrumento” [Fargas y Soler, p. 18].

Artista músico. “La palabra artista se ha hecho sinónima de profesor, y se usa tanto para indicar al compositor como al cantor o instrumentista. Pero el verdadero artista es el que se aplica al perfeccionamiento del arte, nos sólo con el estudio científico y de la práctica mecánica del mismo, si que también aplicando a él el raciocinio para deducir la filosofía” [Fargas y Soler, p. 18].

Asafia: “En medicina, falta de sonoridad y claridad en la voz” [Pedrell, p. 30].

Aspereza. “Se dice de la voz, o música desapacible” [Palatín, p. 42].

Áspero, ra. “Se dice tono áspero, Voz áspera, la que es bronca” [Palatín, p. 42].

“Un sonido, una voz o un instrumento son ásperos cuando su timbre carece de dulzura y flexibilidad; y una voz particularmente cuando es bronca y desigual. [...] La aspereza de las voces depende de la construcción orgánica de la laringe” [Fargas y Soler, p. 19].

[Ásperos]. “Se dice que los sonidos de una voz o de un instrumento son ásperos, cuando no tienen toda la dulzura e igualdad de timbre que deberían tener” [Parada y Barreto p. 39].

Aspiración. “El espacio menor que la pausa, en cuanto se da lugar a respirar” [Palatín, p. 42].

“Acción de respirar en el canto. Cuando una aspiración es ruidosa o tan solo sensible causa un efecto desagradable al oído” [Fargas y Soler, p. 19].

“Lo mismo que tomar aliento o aspirar, que es atraer el aire hacia los pulmones” [Melcior, p. 49].

“Pequeño signo en forma de coma, que generalmente se encuentra en las lecciones de solfeo, para indicar los lugares en que el ejecutante ha de respirar o tomar aliento”; “Es el acto en que un cantante o instrumentista de viento respira naturalmente, ya haciendo percibir la respiración al fin de un fragmento o miembro de frase, ya sabiendo prolongar el sonido y la progresión de la voz de tal modo, que no se percibe el acto de respirar” [Parada y Barreto, pp. 39-40].

“Lo mismo que tomar aliento o aspirar” [Agero, p. 9].

“El espacio de determinadas pausas o silencios, en cuanto se da lugar a respirar o a tomar aliento. El acto de respirar.-Su efecto.” [Pedrell, p. 31].

Aspirar. “Tomar la respiración” [Fargas y Soler, p. 19].

“Defecto que tienen algunos cantantes, el cual consiste en colocar siempre una *h* aspirada delante de las palabras que principian con vocal, y aun delante de las que principian con consonante” [Parada y Barreto, p.40].

“Atraer el aire exterior, introduciéndolo en los pulmones” [Pedrell, p. 31].

Atacar. “Empezar de seguida y con precisión el pedazo o pieza de música que sigue al que se ha acabado” [Fargas y Soler, p. 19].

“Atacar un sonido o una cuerda es tomar la entonación con la voz o con un instrumento de repente, sin preparación, sin titubear y sin adorno de ninguna especie” [Melcior, p. 49].

“Esta palabra da a entender una cierta manera de producir el sonido de un solo golpe, principiándolo con fuerza e ímpetu y haciéndole destacar bien al oído” [Parada y Barreto, p. 40].

Ataque. “La acción de empezar una pieza o trozo, después de un descanso, con exactitud y espíritu” [Fargas y Soler, p. 19].

“Acto de emitir la voz o los sonidos de los instrumentos” [Torrellas y Pahissa p. 70].

Atiplada. “Voz atiplada es aquella que sin ser de tiple tiene cierto timbre nasal o chillón, impropio de la cuerda a que pertenece. Las voces atipladas, por lo general, son de mala calidad” [Parada y Barreto, p. 40; Pedrell, p. 32].

Atiplarse. “Volverse la cuerda del instrumento, o la voz del tono grave al agudo” [Palatín, p. 42].

B

Bajando. “Se dice bajando la voz, bajando el sonido, para indicar bien que éste se ha de hacer descender uno o más grados, o bien que se ha de modificar la voz o el sonido, produciéndolo con menos fuerza” [Parada y Barreto, p.47].

Bajar. “Es disminuir la agudeza de una nota en su entonación, ya porque sea demasiado alta o ya porque la voz carezca de energía para hacerla en toda su agudeza” [Fargas y Soler, p. 21 / Melcior, p. 50].

Bajete. “La voz media entre tenor y bajo” [Palatín, p. 43].

“El que tiene la voz media entre tenor y bajo, llamado más generalmente BARÍTONO.- Dase este nombre en los estudios de armonía y contrapunto a un bajo que, cifrado o sin cifras, sirve para practicarse en aquellas enseñanzas” [Pedrell, p.38].

“El cantante cuya voz es intermedia entre tenor y bajo, se llama tenor bajete o *barítono*” [Torrellas y Pahissa p. 108].

Bajo. “La más grave de todas las voces” [Guijarro, p. 5].

“La voz o instrumento que en la música lleva este punto, que es una octava más baja que tenor” [Palatín, 43].

“En italiano *basso*, en francés *basse*; la más grave de las voces principales en que se divide toda la extensión de sonidos, que pueden producir las voces humanas. Sólo tienen voz de bajo los hombres formados. El clima y las costumbres influyen en la abundancia o escasez de esta voz en un país. La Italia, por ejemplo, produce rara vez un verdadero bajo, y la Alemania muchos. Inútil es advertir que, tomando el todo por la parte, se llama bajo al cantante dotado de esta voz; además tiene esta palabra en música otras acepciones. Antes de Rossini jamás se confiaba a las voces de bajo un papel importante en la ópera seria. Aquel gran compositor fue el primero que escribió para la voz de bajo partes difíciles en las óperas de *mezzo carattere*, como la *Cenerentola*, *Gazza ladra*, etc.; y puede decirse por consiguiente que a él debemos los Lablache, Galli, Salvatori, etc. Los aficionados solían llamar *bajo cantante* al actor de esta voz capaz de cantar las óperas serias y difíciles, y *bajo profundo* al que daba las notas más graves. La voz de bajo es de grande efecto dramático en las piezas concertantes de la ópera moderna, como puede observarse en el Marino Falliero, en Mosè, etc.” [Pardo Pimentel, p. 90].

“*Cantar bajo* no tiene una significación análoga a la de *hablar bajo*, esto es a *media voz*; sino que significa cantar más bajo que el tono o del diapasón; es decir, en una entonación que no llega a la que debe tener la música que se cante” [Fargas y Soler, p. 21].

[Bajo (voz de)]. “Voz masculina la más grave o baja de todas. Su diapasón empieza al *fa*, debajo de la 1ª línea del pentagrama en clave de *fa*, y se eleva hasta el *re* o *mi* fuera del pentagrama. La voz de bajo no tiene otro registro más que el pecho. Se da el nombre de bajo al cantor que hace esta parte” [Fargas y Soler, p. 21].

“Voz masculina, la más grave de todas. Esta voz no llega al registro de cabeza, pues el falsete le sale al cantor, si alguno lo intenta, tan inarmónico, que no se puede oír. Lo que se

llama *bajo profundo* es un bajo, cuyo volumen de voz es mayor que el del bajo, y hace un bello efecto en los coros de las óperas y piezas concertantes, y desciende una tercera más que el bajo común, y no llega de una 3ª del bajo común. Algunos autores llaman a esta voz *Bajo contra* [...]. *Bajo* significa también a media voz, y entonces es opuesto a *fuerte*; y en este sentido se dice cantar *bajo* o en voz baja, produciendo un sonido como ahogado, lo que los italianos expresan con las palabras *sotto voce*” [Melcior, p. 50-51].

“Dáse este nombre a la voz de hombre, cuya extensión natural es desde el *fa* por bajo del pentagrama, clave de *fa* en 4ª, hasta el *re* por cima del pentagrama, en la misma clave” [Parada y Barreto, p.47].

“Lo opuesto a alto y a fuerte, voz de hombre grave” [Agero, p. 10].

“La voz o el instrumento más bajo.-El que ejecuta en el instrumento que hace de bajo o canta en el tono grave expresado.-Los instrumentos, voces y en general todos los sonidos graves.-Aplicase a la voz o al instrumento que ha descendido por una causa cualquiera, produciendo dicho descenso desacuerdo o desafinación.-Bajo significa, también, a media voz, y entonces es opuesto a *fuerte*: en este sentido se dice *cantar bajo*, produciendo un sonido como ahogado que suele expresarse con las palabras italianas *sotto voce*.-La voz grave de un cuarteto vocal y por extensión el nombre del instrumento de un cuarteto instrumental, sea de la clase que quiera, que ejecuta la parte grave o de bajo” [Pedrell, p.38].

“La persona que tiene la voz a propósito para ejecutar la parte de bajo. Ocupa ésta la escala inferior de la voz humana, y se extiende desde el *fa* grave al *re* fuera del pentagrama, llave de *fa*, todo con voz de pecho.- Se divide o, mejor dicho, se dividían generalmente los bajos en *bajos profundos* y *bajos cantantes*. Hoy el repertorio moderno exige que el mismo cantante reúna esas dos cualidades.- Antes de la revolución operada por Rossini, al bajo sólo se le pedían notas graves casi recitadas y pulmones de acero. La majestad de los personajes que representan excusaba la melodía y los aires rimados y vivos, lo cual, por cierto, no sucedía en la escuela it., que escribía para el bajo con el mismo arte que para el tenor. Dérivis, el último de los bajos recitantes del ant[erior] régimen, se asombró cuando en 1827 presentó Rossini las rápidas escalas del *Moisés*. Levasseur ocupó su puesto, y poco tiempo después el repertorio del bajo completo se robustecía con el Bertram, de *Roberto il Diabolo*; Walter, de *Guillermo Tell*; Pietro, de la *Muette de Portici*; Marcel, de los *Hugonotes*; el gobernador, del *Conde Ory*; Fantanarose, de *Philtie*; Brogni, de la *Juive*; Raimond, de *Carlos VI*; Baltasar, de *La Favorita*; Zacarías, de *El Profeta*; Prócida, de las *Vísperas sicilianas*; Nicanor, en el *Herculanum*, y Turpin, del *Rolando en Roncesvalles*. Algunos compositores modernos exigen al bajo el *mi* natural agudo, el *fa* y aun el *fa* sostenido; y otros, Meyerber, por ejemplo, les piden que bajen hasta un ronquido incoloro, como los *mi* bemoles de Roberto en los *Hugonotes* y el *Profeta*” [Lacal, p. 38].

“Llámase bajo la más grave de las voces de hombre. En la escritura musical se emplea la clave de *fa* en cuarta para la voz de bajo. En los siglos XVII y XVIII se escribió mucho para voz de bajo. La voz de bajo se subdivide en: BAJO PROFUNDO: el de voz más baja y voluminosa. Su extensión habitual es de *fa*₁ a *mib*₃; y BAJO CANTANTE: también llamado bajo melódico. Se confunde a menudo con el barítono, cuya extensión es de *la*₁ a *fa*_{#3}. Es una voz generalmente menos poderosa y más ágil y flexible que la del bajo profundo. En casi todas las óperas ocupa el bajo, en cualquiera de sus modalidades, un papel importante: es una voz que se presta al dramatismo y por ello se ha hecho casi imprescindible en la escena lírica” [Torrellas y Pahissa, pp. 108-109].

Bajo (Voz de). “La más grave de las voces humanas, si bien entre los rusos existen ventrílocuos llamados contrabajos que producen el *do* grave escrito en la segunda línea adicional inferior de la clave de *fa*. La voz de Bajo, como todos los instrumentos graves, se escribe en clave de *fa* en cuarta” [Pedrell, p.38].

Bajo cantante. “La voz que canta la parte más grave de la música vocal” [Fargas y Soler, p. 22].

“En la música vocal se da este nombre a la voz más grave” [Parada y Barreto, p. 47].

“Voz de hombre inferior al barítono y superior al bajo profundo” [Agero, p. 10].

“Así suelen designar algunos autores a aquella clase de voces que por su volumen pertenecen al género de los bajos y por su flexibilidad al de los *Barítonos*” [Pedrell, p.38].

Bajo melódico o cantante. “Es una cualidad de la voz que por su volumen pertenece al género de los bajos y por su flexibilidad al de los tenores. Esta clase de voces es susceptible de ejecutar los pasos más difíciles del canto, y llevar la melodía con tan buen resultado como otras voces” [Melcior, p. 53].

Bajo profundo. “Dáse este nombre a la voz de hombre cuyos sonidos amplios y llenos tienen una gran extensión en el registro grave” [Parada y Barreto, p. 48].

“Es un bajo cuyo volumen de voz es mayor que el del bajo ordinario. Algunos autores llaman a esta clase de voz BAJO CONTRA; es en la armonía vocal lo que el contrabajo en la armonía instrumental” [Pedrell, p.39].

Bajo tenor. “Véase Barítono” [Melcior, p. 53; Parada y Barreto, p. 48].

[Bajo tenor, Tenor bajete]. “Lo mismo que Barítono” [Pedrell, p.39].

Ballar. [Voz o frase anticuada] “Lo mismo que *Cantar*” [Palatín, 43].

Barítono. “Voz entre bajo y tenor” [Guijarro, p. 5].

“Voz media entre el tenor y el bajo” [Palatín, 44; Pardo Pimentel, p. 90].

“La voz de barítono se llama también de tenor bajete; y es la de segunda especie de las masculinas, entre el grave y el agudo, siendo media entre el bajo y el tenor. Su diapasón empieza en el *si bemol*, puesto a la segunda línea, en clave de *fa* a la 4ª, y llega hasta el *fa* y aún el *sol* sobre el pentagrama” [Fargas y Soler, p. 24].

“Es el nombre que se da a la segunda especie de voz de hombre, contando del grave al agudo. Esta voz se halla en un buen medio entre el bajo, que es la más grave, y el tenor, que le sigue inmediatamente. Su extensión natural es desde *si bemol*, en segunda línea, clave de *fa* en cuarta, hasta el *sol*, por cima del pentagrama, en la misma clave. La voz de barítono es de un timbre lleno, enérgico y sonoro, y está destinada a reforzar el bajo y amalgamar el conjunto de las voces de tenor y bajo” [Parada y Barreto, p. 50].

“Voz de hombre que tiene la tesitura inferior a la del tenor” [Agero, p. 11].

“Nombre con que se designa la voz masculina intermedia entre el tenor y el bajo. La voz de barítono es la más común entre los hombres; bella y equilibrada, participa a la vez de la grave nobleza del bajo y de la facultad *cantabile* del tenor. Cuando se extiende hacia el agudo, se llama *atenorada*; cuando se extiende hacia el grave, se confunde con la del *bajo cantante*. Antiguamente se llamaba concordante aludiendo probablemente a su grado intermedio. La extensión normal de la voz de barítono es, (en clave de *fa* en cuarta), desde el *fa* grave del pentagrama hasta el *fa* con dos líneas adicionales, o sea poco más de una octava y media” [Torrellas y Pahissa p. 125].

“Del griego *barus*, y de *ton*, tono. Voz intermedia entre el bajo y el tenor.- Barítono *bajo o grave*; barítono *agudo o atenorado*.- La extensión de esta voz es generalmente desde el *fa* grave, llave de *fa*, al primer *fa* encima del pentagrama; pero algunos compositores modernos que han escrito para los tenores hasta el *si* y el *do* agudos, han tenido que subir los barítonos hasta el *fa* sostenido, al *sol* y aún más arriba para obtener en los dúos las 3.^{as} tan agradables al oído. He aquí algunos ejemplos. Azur, en la *Semiramide*, de Rossini, ha de dar varias veces el *sol*. *El Conde de Luna*, de *Il Trovatore*, de Verdi, ha de llegar también al *sol*, y Eric, de *Atila*, del mismo autor, tiene algún *la bemol* agudo. Meyerbeer ha colocado en *sol* sost. en el gran aire de *Höel*, en el primer acto del *Pardon de Ploërmel*, y Mr Chapisson ha hecho vocalizar a Faure sobre las notas agudas del tenor en *Sylphe*” [Lacal, p. 41].

“Voz humana un poco más grave que la de tenor y más aguda que la de bajo. Hubo una época en que la extensión propia de esta clase de voz se indicaba por medio de una clave especial, la de *fa en tercera* línea. Hoy se indica por la de *fa en cuarta*” [Pedrell, p.45].

Barroca. “Una música barroca es la que tiene la armonía confusa, cargada de modulaciones y disonancias; sus cantos duros y poco naturales, la entonación difícil y el movimiento forzado” [Fargas y Soler, p. 25].

Baso, sa. [Voz o frase anticuada] “Lo mismo que *Bajo*” [Palatín, 44; Agero, p. 11].

Bassista. “Se llamó antiguamente el que cantaba el bajo en las composiciones de música” [Melcior, p. 56].

Battimento. “Se llama así en italiano una especie de mordente o de trino, que en vez de empezar por la nota superior empieza por la inferior inmediata a la principal” [Fargas y Soler, pp. 227-228].

Blanca (voz). “Voz de mujer o niño” [Torrellas y Pahissa p. 179].

Boca (posición de la). “La posición de la boca para la emisión de la voz influye mucho en la calidad y en el timbre del sonido. Es necesario que dicha posición sea todo lo más natural posible, procurando no abrirla demasiado, ni cerrarla mucho tampoco; al mismo tiempo es indispensable que el movimiento de los labios al pronunciar las palabras, y particularmente las letras consonantes *p* y *m*, no sea tan fuerte que haga variar la claridad y pureza de la voz” [Parada y Barreto, p.69; Pedrell, p. 52].

Boca cerrada. “En el canto se llama así la emisión de sonidos murmurando la letra *m*. Se usa a menudo en el canto coral para acompañar los solos” [Torrellas y Pahissa p. 182].

[*Bocca chiusa*]. “Efecto vocal que consiste en emitir sonidos sin pronunciar palabras determinadas” [Pedrell, p.52].

Bolero. “Aire español que sirve a la vez de canción y de aire de danza. Las melodías de los boleros suelen ser en modo menor, a lo menos parte de ellas; y el ritmo es siempre en compás ternario. Los boleros cantados casi siempre se acompañan con guitarra” [Fargas y Soler, p. 27].

Bordado. “Es el adorno o variación que se da a un canto, cuando el que ejecuta agrega ciertas notas para dar más realce a aquellos pasajes simples de una melodía, haciendo brillar así la ligereza y flexibilidad de la garganta o de los dedos. Nada demuestra tanto el buen o mal gusto de un artista, como la manera de bordar un canto. También se llama *bordado* en la composición, a cierto diseño melódico entresacado de la armonía, y que sigue a la melodía principal al par que el acompañamiento” [Parada y Barreto, p.71].

Bordaduras. “Dícese de los adornos añadidos en el canto, cuando el cantor los prodiga con profusión, para hacer brillar su habilidad de improvisar en la ejecución” [Fargas y Soler, p. 28].

“Se llaman los adornos que los cantores hacen en las melodías: es lo mismo que *Floreos*” [Melcior, p. 61].

“Así se llamaban antiguamente los adornos que los cantantes y los instrumentistas solían hacer en las melodías cuyas reglas han caído en desuso desde que se escriben tales ADORNOS, BORDADURAS o FLOREOS, que viene a ser lo mismo” [Pedrell, p.54].

Bravo. “Exclamación de aplauso al actor lírico o al compositor. Los italianos, de quienes tomamos la palabra en este sentido, le atribuyen varios según vamos a indicar. Si la composición agrada, pero el cantante no la ejecuta bien, el público italiano dice, por ejemplo: ¡bravo Rossini! Si al contrario, no gusta la composición pero el actor la canta bien, el público diletante exclama: ¡bravo Ronconi! ¡bravo Donzelli! También se usa irónicamente esta palabra para acusar indirectamente de plagio al autor de una composición.

Si al terminar, por ejemplo, una aria de ópera de Verdi, la primera noche de su representación, gritan los espectadores ¡bravo Bellini! Es indudable que el público acusa de *robo musical* al autor de la ópera, con designación del robado; acusación que oye generalmente el reo sentado al *cémbalo*, pues el uso general obliga al compositor a colocarse al piano en las primeras noches de la representación de su partitura. Los italianos conservan en todos estos casos su carácter de adjetivo a la palabra bravo, y por consiguiente cuando aplauden a dos actores a la vez dicen: ¡bravi! ¡bravi! que es el plural. A una actriz dicen ¡brava! ¡brava! y si son dos o más las que merecen su aprobación, dicen ¡brave! ¡brave! Singular y plural del género femenino. Los dilettantes, los abonados de los primeros teatros de Europa saben esto muy bien, y no cometerán un ridículo solecismo diciendo ¡bravo! A una actriz, porque sería lo mismo que llamarla *hermoso*” [Pardo Pimentel, pp. 90-91].

“Exclamación con que un auditorio expresa su aprobación a una ópera o parte de ella, o a un canto o música cualquiera. [...] Entre nosotros los españoles las señales de aprobación o reprobación casi se han de adivinar a quien se dirigen, pero los Italianos las aplican con más claridad; así es que cuando una ópera gusta, pero conocen que está mal ejecutada, fritan: *Bravo Maestro*; si gusta más la ejecución que la composición, exclaman: *Bravo* añadiendo el nombre del que canta [...]” [Melcior, p. 61].

Bravura, (Aire de). “El aire de bravura es aquel en que se encuentran pasajes de más o menos dificultad, que deben ser ejecutados con el mayor brío y desenvoltura. Estos aires están destinados generalmente a hacer brillar todas las facultades de un cantante. También se dice *aire de bravura, género de bravura*, por oposición al género sencillo o *cantabile*” [Parada y Barreto, p.71].

Bravura (Aria de). “Aria en la que se hallan reunidos algunos pasos difíciles y rápidos, para hacer brillar la habilidad y el órgano del cantor en la ejecución. *Bravura*, es una palabra italiana derivada de *bravo*, que significa excelente o hábil en cualquier arte o profesión. El sustantivo *bravura* es la habilidad, la excelencia; y el *aria de bravura* un aire que exige y prueba en un cantor esta excelencia y habilidad. Su origen data del siglo XVII” [Fargas y Soler, p. 290].

“Es una composición de música vocal, en la cual se encuentran muchos pasos de cierta extensión, compuestos de notas rápidas, que la voz ejecuta sobre una sola sílaba, escritas expresamente para hacer brillar a un cantor. [...] Las arias de bravura fueron por mucho tiempo una imitación del gorgoeo de las aves, la caída de una cascada, el susurro de un arroyo. Hace algunos años que las arias de *bravura* de esa especie han desaparecido de las óperas, pero en cambio casi todos los trozos de canto están cargados de floreos *fiorture*, es decir de trinos y adornos, que forman con frecuencia un contrasentido directo con las palabras. Paulatinamente el deseo de conmovier lo han convertido los artistas en manía por brillar” [Melcior, p. 62].

“Además de lo dicho en el artículo especial (V. ARIA DE BRAVURA); añadiremos que la palabra *bravura* significa habilidad o excelencia, y que aplicada al género de música llamada *aria*, indica habilidad y destreza de parte del cantante. El origen de esta voz procede de la Italia artística del siglo XVI, y su aplicación a la música, desde fines del siglo XVII. Entre los cantantes que descollaron en otro tiempo en este género de música, merecen citarse Ferri, Farinelli, los Mara, los Todi, los Caffarelli, y muchos otros que conquistaron extraordinaria reputación por su talento distinguido y por la prodigiosa flexibilidad de su voz” [Pedrell, p.55].

Bravura. “Término italiano usado para indicar abundancia de dificultades técnicas, por ej.: *allegro di bravura*, etc.” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 213].

Bronco. “Se dice de los instrumentos de música que tienen sonido desagradable y áspero, y de la voz que tiene los mismos defectos” [Palatín, 45].

“Ronco, áspero, desapacible, hablando de la voz y de los instrumentos de música” [Pedrell, p.56].

Broncofonía. “Resonancia de la voz en los bronquios” [Pedrell, p.56].

Bronquedad. “La aspereza del sonido o voz” [Palatín, 45].

“Calidad de lo que es bronco” [Pedrell, p.56].

Bronquio. “Cada uno de los conductos cartilagosos membranosos que resultan de la bifurcación de la traqueartaria y que se distribuyen en los pulmones para servir a la introducción y a la salida del aire atmosférico” [Pedrell, p.56].

Buen gusto. “En el arte de cantar es, la más simpática manifestación de que se saben conocer, penetrar, discernir, elegir y aplicar efectos y modismos bellos a la voz, impresionada real y oportunamente” [Cordero, *Tratado abreviado*, p. 57].

Bufo, -a [Buffo, -a]. “Adjetivo que se aplica a la ópera graciosa, y al aria que se canta en ella” [Palatín, 45].

“Adjetivo que se aplica a un género de drama lírico opuesto al drama serio. Como sustantivo designa al cantante que en la ópera cómica representa el papel de gracioso. Apenas se usa ya esta acepción” [Pardo Pimentel, p. 92].

“Se llamaban así en otro tiempo el cantor o cantatriz que hacía las partes o personajes cómicos de las óperas (caricato); pero en el día se llama primer bufo, segundo bufo, & al cantor dramático que tiene la voz de bajo, según su volumen y las partes que tiene obligación desempeñar en las óperas. Llámense bufas, también con la clasificación de 1^{as} y 2^{as} las cantatrices con voz de tiple, según sea su volumen y extensión, y los papeles que estén a su cargo” [Fargas y Soler, p. 30].

“Llámase al cantor de óperas cómicas o bufas. En Italia se les distingue con los nombres de primo bufo; de mezzo carattere, caricato, cantante o cómico. Los Italianos tienen excelentes caricatos, porque fueron los primeros que tuvieron óperas bufas.- Bufo llamamos en el día al cantor dramático que tiene voz de bajo.- Bufo llaman también a la mujer que canta los primeros papeles en las óperas bufas. Ésta en las óperas serias acostumbra a llamársela *prima donna*” [Melcior, p. 65].

“Dáse este nombre al cantante que desempeña un papel alegre o jocoso en la llamada ópera cómica. En Italia se subdivide este carácter en *buffo primo*, *buffo secondo* é *terzo*, *buffo nobile*, *di mezzo carattere*, *caricato* y *buffo cantante e cómico*. Estas denominaciones indican los diferentes papeles que representan, así como la extensión y timbre de cada voz y las diversas situaciones cómicas que tienen que desempeñar. En España se ha introducido últimamente este género, que antes no existía sino en la zarzuela o en la antigua tonadilla, creándose un espectáculo servilmente imitado del *vaudeville* francés, y que está en contraposición con el verdadero estilo de nuestra música popular y hasta con nuestras costumbres” [Parada y Barreto, p.74].

“Nombre de los antiguos actores que se presentaban al público en los teatros con los carrillos ahuecados para recibir bofetones, provocando la hilaridad.-La persona que hacía el papel de gracioso en la ópera italiana y, modernamente, el actor que representa ciertas farsas imitadas del *vaudeville* francés.-En la ópera italiana el papel del gracioso se confiaba al *bufo primero*, *segundo* o *tercero*, que según el carácter de la pieza se llamaba también, *bufo nobile*, *de medio carácter*, *caricato*, *bufo cantante* y *cómico*” [Pedrell, p.57].

Bufo (ópera). “Nombre que se da al drama lírico de un carácter alegre y divertido, en oposición al de carácter serio. La ópera bufa fue inventada en el año 1700. Asimismo se dice aria bufa, dúo bufo &, a cualquiera de estas piezas que forman parte de una ópera, teniendo un carácter alegre y cómico” [Fargas y Soler, p. 30].

“Título que se da a un drama lírico, en oposición de otro, que se le da el nombre de serio. Esta denominación, que ha pasado a nosotros, nos ha venido de Italia, [...]. Los franceses la llaman *ópera cómica*. La palabra italiana *buffo* viene sin duda del nombre que

se daba en tiempo de la baja latinidad a aquellos que se presentaban en el teatro con los carrillos hinchados, a fin de recibir bofetones, y por este medio hacer reír a los espectadores. A este mismo origen se atribuyen también las palabras *buffa* carrillo, y *buffare* hinchar los carrillos. Posteriormente, se ha dado el nombre de *buffo*, al gracioso o a los que tenían por oficio hacer reír a los demás, y a las obras escritas con el mismo fin. [...] Otra circunstancia hay que contribuye a la perfección del estilo cómico, y es que en este, el compositor está menos sujeto a los caprichos de los primeros cantores, que en el género serio, pues en este las primeras partes le dominan demasiado. Por el contrario en el género bufo, siendo por lo regular menos célebres los cantores, y por lo mismo más tratables, el compositor obra con más libertad con respecto a las voces, y puede dedicarse con más cuidado a los efectos de la orquesta [...] [Melcior, pp. 63-64].

Bufa (ópera o zarzuela). “Palabra que indica el género cómico y gracioso que domina a toda la composición” [Agero, p. 12].

Bululú (anticuado). “Farsante que representaba por sí solo en los pueblos de su tránsito alguna comedia, loa o entremés, mudando la voz según la cualidad de las personas que iban hablando” [Pedrell, p.57].

Burlesco. “Lo mismo que bufo” [Agero, p. 12].

Burletta (it.). “Así se llamó durante el siglo pasado la ópera de pequeñas proporciones” [Pedrell, p.57].

C

Cabaletta. “El Doctor Lichtenthal explica así esta palabra: ‘Pensamiento ligero y melodioso, cantinela sencilla que lisonjea el oído, cuyo ritmo bien marcado se graba fácilmente en la memoria del dilettante, y que por esta razón la repiten apenas la oyen los que saben música, y aún los que la sienten y gozan sin saberla. En la ópera moderna sustituyó la cabaletta al antiguo rondó; es la *reina de la ópera*, pero falta saber si esta impostura, que lleva escrita su sentencia en su propio nombre, y que no obstante decide frecuentemente del éxito de una ópera muy mediana, tendrá muy pronto la suerte del rondó, cuyo puesto ha ocupado. La graciosa *cabaletta* es uno de los grandes recursos de los modernos compositores; su canto, que es una especie de vals con un ritmo poco regular, aparece con frecuencia en las composiciones del día; es conocidamente un medio de efecto, de éxito, de popularidad. Así hay cabalettas en las arias, en los dúos, en todas las piezas concertantes, hasta los finales’. Hoy se entiende por *cabaletta* el motivo que termina las cavatinas, arias rondós y dúos” [Pardo Pimentel, p. 92].

“Período de un cierto número de frases que se repiten determinadamente y de un movimiento animado. La *cabaletta* es un aire sencillo, se ritmo bien marcado con que terminan muchas arias, dúos y otras piezas en la música dramática, que por su naturalidad se retiene fácilmente en la memoria” [Fargas y Soler, p. 31].

“Período que termina generalmente las arias, dúos y otras piezas de música dramática. Su movimiento es animado y algunas veces acelerado. Es una melodía ligera y de una sencillez tal que se graba fácilmente en la memoria, lo que da lugar a que se oigan cantar algunas en los paseos y tertulias” [Melcior, p. 66].

“Dáse este nombre al segundo tiempo de las arias italianas, o sea al *allegro*. Su ritmo suele ser marcado y el género de música muy brillante” [Parada y Barreto, p.76].

“Tiempo vivo con el cual terminan las arias y otras piezas importantes” [Agero, p. 13].

“Última parte de una *aria*, que suele escribirse *a solo* o acompañada de una parte (personaje) episódica o del coro. El *aria* o la *cavatina* principia con un *recitativo*, preparado por un fragmento en movimiento más o menos lento, continuado por una breve preparación, en *recitativo* o a coro, sirviendo como de introducción a una melodía animada y repetida, denominada *cabaletta* o *cappelleta* porque en su origen se escribió en movimiento a *capella*” [Pedrell, p.59].

“Término italiano que significa medida viva, apresurada y casi uniforma, con la que *a solo* o con acompañamiento, finalizan muchas *arias* o *cavatinas*, y particularmente los trozos de conjunto, repitiéndose dos veces” [Torrellas y Pahissa p. 237].

Cabeza de coros. “El cantor que en un coro sirve de guía a todas las demás voces de la misma especie que la suya. Hay una cabeza o guía en los bajos, otra en los tenores y otra en los tiples. Si todos los que cantan coros (corista) fuesen suficientemente músicos, los guías no serían necesarios en el coro, y bastaría un director para todos, como para la orquesta” [Fargas y Soler, p. 31].

“En Italia se llaman *capo dei cori* al cantor que guía a todas las demás voces, que son del mismo timbre que la suya, por consiguiente los bajos, los tiples y tenores tienen cada uno su guía. Es una necesidad el escoger entre los coristas los más músicos para guías de los demás, a fin de que haya más unidad en el coro” [Melcior, p. 66].

Cabo de coros. “Corista que dirige a los demás en el canto, y el cual se escoge de entre los más hábiles y adiestrados en la profesión” [Parada y Barreto, p.76].

Cabritar. “Se dice así cuando alguno, falto de método, trina imitando el balido del cabrito” [Guijarro, p. 6].

“Se dice cuando un cantor ejecuta un trino sin limpieza, ni precisión y sin marcar las articulaciones de cada nota de que se compone, imitando el balido del cabrito” [Fargas y Soler, p. 31].

Cadencia. “El quiebro de la voz que los Italianos llaman *Trillo*, y los Españoles Trino, y que se hace ordinariamente sobre la penúltima nota de una frase Musical, de donde sin duda ha tomado el nombre de *Cadencia*” [Palatín, pp. 45-46].

“Se dice también el trino, o más bien el acto de terminarle” [Guijarro, p. 6].

“En italiano *cadenza*, derivado de *cadere*, que quiere decir dejar caer naturalmente la voz en la declamación cuando el sentido del discurso está completo: equivale a reposo o pausa, momento en que el cantante respira. En la música, como en la declamación, hay pausas más o menos largas después de una proposición completa, porque la música es una lengua, y una pieza de música un discurso más o menos extenso. Generalmente se entiende por cadencias los compases finales de cierto ritmo obligado con que suelen terminar las piezas de música” [Pardo Pimentel, p. 93].

“Esta palabra tiene tres significados en la música: el primero es conforme a su etimología, que viene de *cadere*, caer. En este sentido se llaman cadencias las terminaciones o descansos finales o momentáneos que dividen las frases armónicas. Se da también el nombre de cadencia a ciertas sucesiones de acordes que indican una conclusión final o accidental de la armonía. Cadencia es sinónimo de fermata; esto es, una serie de pasos de fantasía que un instrumentista o cantor improvisa a veces sobre algún descanso de la armonía cuando va a acabar una pieza. También se aplica impropriamente esta palabra a una sucesión rápida y alternativa de dos notas, ejecutadas con la voz o en algún instrumento, lo que se llama más propiamente ritmo” [Fargas y Soler, pp. 32-33].

“Es la terminación de una frase armónica o melódica sobre un reposo musical. [...] Las cadencias melódicas pueden dividirse en *cadencias*, *semicadencias* y *cuartos de cadencia*, según es más o menos marcado el reposo que forman y corresponden a los signos de puntuación de un discurso; [...]. Hay también en la melodía cadencias *interrumpidas*, y estas se verifican cuando los períodos en vez de concluir en la tónica, salta de repente a otra nota, y en este caso no hay un verdadero reposo, y por consiguiente no finaliza el período melódico. [...] **Cadencia en el canto** es una flexibilidad de la garganta que los Italianos llaman *Trillo* y nosotros *trino*, el cual se hace generalmente sobre la penúltima nota de un período musical, de donde ha tomado el nombre de *cadencia*. En este sentido hay dos especies de cadencias; una *llena*, que consiste en no principiar el trino, sino después de haber apoyado la voz en la nota superior, y la otra *rota* en la que se principia el trino sin preparación. En el día ya se usa poco el llamar cadencia al trino” [Melcior, pp. 66 y 68].

“La suspensión o prolongación que se hace algunas veces de la penúltima nota de una frase musical o de una *fermata*. Esta palabra en este sentido no está en uso entre los inteligentes, y solo la usan cierta clase de aficionados o los que no entienden de música” [Parada y Barrero, p.77].

[Cadencia en el canto]. “ADORNO o FLOREO que los italianos llamaron *trillo* y nosotros *trino*. Hacíase, generalmente, sobre la penúltima sílaba de un periodo musical, de donde tomó el nombre de CADENZA (it.) o CADENCIA. Había dos especies de adornos peculiares de la cadencia *llena* o *rota*, según que el trino se apoyaba en una nota superior o se atacaba sin preparación” [Pedrell, p.60].

“Pasaje de virtuosismo añadido por un cantante o instrumentista durante la suspensión indicada por un calderón. Empezó a usarse a principios del siglo XVIII. Tosi, en 1723, censuraba ya el abuso que de las cadencias hacían los cantantes de su tiempo” [Torrellas y Pahissa, vol. I, pp. 240-241].

Cadanza. “Por la cual se indica un calderón no escrito, y que el autor deja a voluntad del que ejecuta la parte principal, a fin que el haga relativamente al carácter de la pieza, los pasajes más convenientes a su voz, a su instrumento o a su gusto” [Palatín, p. 46].

“Palabra italiana que indica lo que se llama entre los franceses *punto de órgano*, no escrito, y que el compositor deja al arbitrio del que ejecuta la parte principal, a fin de que, según el carácter de la pieza de música, haga los pasos más convenientes y propios de la voz o del instrumento. Llámase *cadanza* por que ordinariamente se hace sobre la última nota de una cadencia final. Llámase también *arbitrio* o *ad libitum*, a causa de la libertad que se deja al ejecutor para seguir su propia inspiración y gusto” [Melcior, p. 68].

“Lo mismo que FERMATA. Paso melódico de bravura colocado al fin de una composición musical, que el compositor solía dejar al arbitrio del que ejecutaba la parte principal vocal o instrumental a fin de que prodigase los pasos más convenientes a sus medios, según el carácter de la pieza, circunstancia, que, no muy obedecida, comúnmente, daba lugar, y da todavía, a toda clase de anomalías y atentados contra el buen gusto. La voz italiana *Cadanza* viene a significar lo que el POINT D’ORGUE o POINT D’ARRÔT (fr.), llamado también CALDERÓN, COURONNE (fr.), COMUNE (it.), PAUSA GENERALE (it.), FERMATA (it.), CORONA, etc.” [Pedrell, pp.60-61].

Caída. “Llaman algunos a un adorno del canto o de los instrumentos que sólo difiere del acento en que se hace de una nota a otra o más alta o más baja. En otro tiempo se señalaba este adorno con un pequeño corchete, pero en el día se nota enteramente, cuando se quiere que se haga. Según explica Loulié en sus elementos de música, la caída es una inflexión de la voz desde el sonido fuerte a otro más bajo” [Melcior, p. 68].

Calando. “Esta palabra quiere decir ir disminuyendo la fuerza del sonido desde el fuerte hasta el pianísimo” [Melcior, p. 68].

“Se emplea esta palabra para indicar cuándo los sonidos han de ir perdiendo fuerza e intensidad” [Parada y Barreto, p.77].

“Disminuyendo la intensidad del sonido hasta el pianísimo acortando el movimiento de la pieza” [Agero, p. 13].

“Término que indica el modo de ejecutar una frase en un fragmento musical: equivale a *decrescendo*” [Pedrell, p.61].

Calante. “Que cala, que desentona bajando la voz o el sonido” [Pedrell, p. 525].

Calar. “Verbo neutro anticuado, bajar” [Pedrell, p.62].

“Aplicase cuando la entonación de un cantante o de un instrumento se produce más baja de lo que debería ser” [Pedrell, p. 525].

Calare (it.). “Se dice en italiano cuando un cantor o instrumentista bajan la entonación mientras ejecutan” [Fargas y Soler, p. 32 / Melcior, p. 68].

“Verbo italiano que indica la acción de bajar la entonación de una nota produciendo lo que se llama una desafinación” [Pedrell, p.62].

Calderón, nota coronada, suspensión o fermata. “Es un signo musical que se pone sobre una nota con el fin de que las voces e instrumentos suspendan la ejecución allí donde se encuentra. Hay calderón cuya suspensión es limitada, y lo hay cuya suspensión es ilimitada. Es limitada la suspensión cuando el calderón se pone sobre de una pausa, en cuyo caso sólo dura como un doble tiempo de la pausa sobre la que está colocado. Es ilimitada la suspensión cuando se pone sobre una nota, y esta suspensión es arbitraria, durando más o menos según el género de música, y según el movimiento más o menos acelerado del compás. Cuando el calderón se halla en todas las partes sobre una misma nota es señal de un reposo general, en el cual todos deben suspender el compás. Por lo general la parte principal hace algunos floreos o adornos durante el silencio que los italianos llaman *cadenza*, mientras las demás partes sostienen el sonidos sobre el que cae el calderón, o callan del todo; pero si el calderón se halla en la nota final de una sola parte, entonces es lo que llaman los franceses *punto de órgano* y denota que es menester continuar el sonido de dicha nota mientras las otras partes llegan a su natural conclusión. [...] El calderón tiene un uso muy extendido en la melodía, y en especial en el canto. Colócase sobre la penúltima o antepenúltima nota del final de un período, o sobre ambas, lo cual alarga el ritmo sin displicencia del oído, pues no hace más que retardar la cadencia, por cuya razón se le llama también *retardo de la cadencia*. Este retardo se ejecuta de diferentes maneras y con diferentes conceptos melódicos, que pueden llamarse adornos de la cadencia. Algunas veces el compositor los escribe, y otras los deja a la voluntad del que canta o toca. Estos adornos se hacen sobre la antepenúltima nota sobre el acorde perfecto invertido de 6ª y 4ª, y sobre la tercera o quinta, y nunca sobre la tónica. Todos los floreos de la antepenúltima deben depender de aquel acorde, cuya regla olvidan a veces algunos cantores ignorantes, cuando quieren inventar floreos arbitrarios. Empero la nota penúltima es siempre la 2ª o la 7ª y en este caso el acorde es el de la séptima dominante, al cual deben pertenecer todos los floreos o adornos que se hagan” [Melcior, p. 69].

Cambiar la voz. “Véase Mudar la voz” [Fargas y Soler, p. 32].

Canción. “Pequeño poema lírico dividido en coplas, al cual se aplica un aire de melodía sencillo y fácil de retener en la memoria. Como las canciones suelen componerse para cantar en reuniones particulares, versan por lo regular sobre motivos agradables” [Fargas y Soler, p. 33].

“Es una especie de poema corto, que por lo regular versa sobre asuntos morales, amorosos y agradables, los cuales se cantan a solo o acompañados de algún instrumento.

[...] Óyese en España la *Tirana*, especie de canción popular más grave que las [seguidillas, boleros y fandangos] y cuyo canto no tiene mezcla de danza. Dicen que los Españoles en tiempos antiguos eran los mejores cantores de Europa, y aún ahora no son los últimos, como podríamos probar con mil ejemplos” [Melcior, pp. 70-71].

“Pequeña pieza de canto de cortas dimensiones y de no mucho interés armónico” [Agero, p. 13].

Cancioncita. “Canción corta, cuyo asunto es ligero, poco alegre. Su aire y su melodía fácil y natural. Los Italianos son los más aficionados a esta clase de composición, a la que llaman *canzonetta* para distinguirla de la *canzone*, que es una poesía más larga y en la cual ya se admite un trabajo más esmerado” [Melcior, p. 73].

Cancionero. “Es una colección de canciones. Dícese también del que hace la poesía de las canciones y del que las canta o vende” [Melcior, p. 73].

Cancionista. “El que hace o canta canciones” [Palatín, p. 46; Pedrell, p. 64].

Canoro, ra. “Adjetivo que se aplica a las aves que tienen el canto claro y armonioso. Dícese también de la misma voz” [Palatín, p. 46].

Cantabile. “Lo mismo que Cantable o cómodo de cantar” [Palatín, p. 46].

“Esta palabra indica que a la pieza o trozo de música en que está escrita, se le ha de dar toda la dulzura, gracia y adornos del canto; y su movimiento debe ser lento” [Fargas y Soler, p. 34].

“Con este adjetivo se designan por lo general las melodías propias para ejecutarse con facilidad por la voz humana. Es un canto claro, sentido, tierno y melodioso opuesto a la bravura. Los adornos, que se emplean en los cantables, han de ser sencillos y no pesados, para que nada pierdan de su elegancia, ligereza y expresión tan propios para esta clase de música. En Italia los trozos de música se dividen en tres géneros, a saber el de aria *parlante*, el de aria *di bravura* y el *cantabile*. La aria *parlante* es aquella en que el compositor se propone expresar con la música las palabras y la situación. Estas arias son generalmente de un movimiento vivo y animado. La aria de *bravura* la destinan únicamente a hacer brillar el talento y los recursos del cantor. La *cantabile* la destinan en las composiciones dramáticas a la acción del reposo, o en la que el cantor puede detenerse algún tiempo en una situación tranquila, sea agradable, sea dolorosa. En el supuesto pues que lo propio del *cantabile* es descansar sobre un sentimiento, es evidente que su movimiento debe ser algo lento, de tal manera que pueda tener tiempo el cantor de desarrollar sus facultades y desplegar la hermosura de su voz, de todo lo cual no puede juzgarse con exactitud sino en los sonidos sostenidos” [Melcior, p. 76].

“Adjetivo italiano, que significa *cantabile*.-Un trozo de música *cantabile* requiere gran sensibilidad en el ejecutante, y solo es dado a los buenos talentos el ejecutar bien un *cantabile*. Se requieren todas las cualidades de una voz perfecta y observar los instrumentistas severamente todas las reglas del canto para que un trozo de música de esta naturaleza sea ejecutado con el carácter y la expresión debida.-Las cualidades más indispensables para ejecutar bien un *cantabile*, son: primera, poseer perfectamente el arte de unir los sonidos por medio de las inflexiones suaves y uniformes de la voz; segunda, ejecutar todos los accesorios del canto, los adornos y demás, ajustado a la más recta medida y con la mayor expresión posible, y tercera, dar a la voz la mayor suavidad y uniformidad de timbre, de tal modo, que la ejecución sea tan perfecta y expresiva, que cautive y seduzca al oído al par que interese al corazón” [Parada y Barreto, p.81].

“Cantable, melodioso” [Agero, p. 13].

“Equivalente a la voz española CANTABLE. Expresión que indica el género de ejecución adecuado a una composición musical. Usada como sustantivo italiano, adaptación como título a la misma composición” [Pedrell, p.66].

Cantable. “Lo que se puede cantar”. “Entre músicos es lo mismo que Patético, o lo que se canta despacio” [Palatín, p. 46].

“Lo que se puede cantar.-Lo que se suele cantar bastante despacio y con mucha expresión. Equivalente a *Cantabile*” [Pedrell, p.66].

Cantada. “Entre músicos es una composición de recitado, y una o dos arias para cantar uno sólo” [Palatín, p. 46].

Cantadera. “Lo mismo que *Cantora*” [Palatín, p. 46; Pedrell, p. 66].

Cantador. “Lo mismo que *Cantor*” [Palatín, p. 47; Pedrell, p. 66].

Cantaleta. “Ruido y confusión de voces e instrumentos con que se burlan de alguna persona” [Palatín, p. 47].

Cantante. “El que canta” [Palatín, p. 47].

“El que ejerce el arte de la música por medio de la voz. El cantante puede ser soprano, mezzo soprano, contralto, tenor, barítono y bajo. Con estas palabras, unas italianas y otras españolizadas, se designan todas las clases de voces que cantan en el drama lírico moderno. Hay cantante de Teatro y de Iglesia. El cantante perfecto no puede ser un hombre vulgar, debe tener cierta instrucción, que desgraciadamente es muy poco común en los que se dedican a este arte. Por eso los actores líricos de primer orden son raros, muy apreciados del público, mimados por los empresarios y por la fortuna” [Pardo Pimentel, p. 93].

“Lo mismo que cantor” [Melcior, p. 76].

“Dáse este nombre al artista músico cuyo ejercicio es el canto.-Los cantantes de ambos sexos se clasifican en *sopranos o tiples, mezzo-sopranos, contraltos, tenores, barítonos y bajos*, según el sexo y la clase de voz” [Parada y Barreto, p.81].

“El que canta, también se llama cantor” [Agero, p. 13].

“Los artistas que cantan en las óperas o en otros géneros de música. Cantor y cantora de profesión. Los cantantes se clasifican en *sopranos o tiples, mezzo-sopranos o contraltos, tenores, barítonos y bajos*, según el sexo y la clase de voz”; “Lo mismo que cantor” [Pedrell, p.66].

“Sinónimo de cantor. Se dice así más especialmente del que canta en las óperas y en las zarzuelas” [Lacal, p. 102].

Cantar. “Copla puesta en tono para cantarse”. “Mover la voz con inflexiones ordenadas” [Palatín, p. 47].

“Es formar o producir con la voz sonidos variados y apreciables que agraden al oído; pero entiéndese más comúnmente por cantar, hacer varias inflexiones de voces sonoras, por intervalos admitidos en la música y en las reglas de la modulación” [Fargas y Soler, p. 34].

“En la acepción más general es despedir la voz sonidos varios y apreciables, pero más comúnmente es producir diferentes inflexiones con la voz, sonoras y agradables al oído, con intervalos melódicos admitidos en la música, según las reglas de la modulación. Se canta más o menos agradablemente, según se tiene la voz más o menos sonora y fina, el oído más o menos ejercitado, el órgano más o menos flexible, el gusto formado y mucho estudio y práctica en el arte de cantar, a lo cual hay que añadir, en los que cantan música dramática e imitativa, la facultad de sentir, para expresar los afectos que debe comunicar a los que le oyen. Para cantar bien no basta el tener una voz hermosa, aún cuando esta preciosa ventaja sea una de las principales cualidades, la cual no puede reemplazarse por la habilidad por mucha que se tenga, es menester que se reúna a ella el arte de conducir la voz, la seguridad en la entonación y la habilidad de sacar recursos de su extensión y flexibilidad. Para cantar con perfección se requieren cinco cualidades principales: 1ª una voz sonora, dulce, flexible,

agradable y de suficiente extensión; 2ª una exquisita sensibilidad; 3ª un gusto depurado; 4ª una Escuela metódica y buena; 5ª un oído fino, delicado y ejercitado” [Melcior, pp. 76-77].

“Es modificar la voz humana, produciendo sonidos musicales ajustados a las entonaciones de las notas y de los intervalos determinados en la música. La facultad de cantar constituye una de las condiciones o propiedades naturales de que el hombre está dotado.

El arte de cantar puede decirse que es tan antiguo como el hombre; su origen se remonta a los tiempos más remotos, y no es dado el saber a ciencia cierta quién sería el primer hombre que produjo sonidos musicales articulados por la voz.-El cantar se refiere también a la producción de los sonidos musicales apreciables que se designan por nuestras notas de música, o que se pueden producir en la extensión de nuestro sistema general de sonidos. Esto es en cuanto a un canto que se obtiene por los diferentes medios que ofrecen los instrumentos. Respecto a la voz humana, el cantar se refiere particularmente a las diferentes inflexiones de la voz, modificada por la modulación y por el timbre de los sonidos. La voz humana tiene sus límites marcados para cantar, lo cual constituye lo que llamamos extensión de la voz; pasados estos límites, la voz humana no canta, pues los sonidos que produce, no pudiendo hacer sentir el unísono, no dan lugar a calcular un intervalo, y por lo tanto, dejan de ser sonidos apreciables” [Parada y Barreto, p.81].

“La acción de producir diferentes inflexiones o sonidos con la voz” [Agero, p. 13].

“Formar con la voz una sucesión de sonidos según las reglas de la música o por instinto.-Cantar es el nombre de la canción improvisada o puesta en música para ser cantada” [Pedrell, p.66].

“La acción de emitir la voz con inflexiones ordenadas, según las reglas musicales. Para cantar con perfección es preciso tener: voz agradable y extensa, gusto, afinación, flexibilidad en la garganta y buena escuela” [Lacal, p. 102].

Cantar a la almohadilla. “Cantar la mujer sin acompañamiento” [Palatín, p. 47].

Cantar o tocar a libro abierto. “Cantar o tocar de repente alguna composición de música” [Palatín, p. 47 / Pedrell, p. 66]

“Repentizar” [Lacal, p. 102].

Cantar al oído. “Es producir un canto con la voz sin conocer la música, y solo guiado por la memoria y el sentimiento innato, que hace cantar al hombre con afinación y exactitud cuando está bien organizado” [Parada y Barreto, p.81].

[Cantar de oído]. “Cantar sin conocer la música, guiado por la memoria y el instinto” [Pedrell, p.66].

Cantarín, na. “El que canta a todas horas fuera de propósito” [Palatín, p. 47 Pedrell, p. 66].

“El que canta sin ton ni son” [Lacal, p. 102].

Cantarina. “La que tiene por profesión el cantar en el teatro: es voz modernamente introducida de los italianos” [Palatín, p. 47 / Pedrell, p. 66].

Cantata. “Tiene dos significaciones: se llama así a una especie de drama lírico con recitados, arias, dúos y coros, como una ópera, que se representa en una gran fiesta o se ejecuta sin acción en los salones de concierto. Esta es la cantata profana, cuyos personajes son generalmente alegóricos o mitológicos. La sagrada se parece al oratorio. Por cantata se entiende también un pequeño poema, compuesto de recitado, una o dos arias y, a veces, un dúo. Se compone con acompañamiento de varios instrumentos, a solo del piano, del arpa, etc. Si el texto de la cantata es sagrado, se llama motete” [Pardo Pimentel, pp. 93-94].

Cantatriz. “Voz tomada del italiano. Lo mismo que Cantarina, que es como más comúnmente se dice” [Palatín, p. 47].

“La mujer que tiene por oficio cantar. También se le llama *cantarina*” [Melcior, p. 77].

“Artista del bello sexo cuya profesión es cantar en el teatro” [Parada y Barreto, p.82].

“Voz tomada del italiano y que es sinónimo de cantante” [Pedrell, p.67].

“La que canta con arte” [Lacal, p. 102].

“Cantante femenina. Una de las más antiguas cantatrices, e indudablemente la más antigua de Francia, fue Mme. María d’Arras, habiendo sido contratada para cantar ante el rey Carlos VI (1383)” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 252].

Canticar. “Lo mismo que *Cantar*” [Palatín, p. 47].

[Canticar (anticuado)]. “Cantar” [Pedrell, p.67].

“Antiguamente canturrear” [Lacal, p. 103].

Canticio. “El acto de cantar con frecuencia” [Palatín, p. 47].

“Canto continuado, molesto y fastidioso” [Pedrell, p.67].

“La acción de cantar frecuente y fastidiosamente” [Lacal, p. 103].

Canticio temblón. “El canto tembloroso como el balido de las cabras” [Lacal, p. 103].

Cantiña: “Cantar, canción vulgar y trivial” [Pedrell, p.67].

Canto. “La acción de cantar” [Palatín, p. 47].

“La progresión de sonidos que natural o artificialmente practican todos los seres sensibles. La parte obligada que no es el acompañamiento” [Guijarro, p. 6].

“Por esta palabra se entiende: 1º La unión de sonidos variados y apreciables que produce la voz humana, o la voz facticia de un instrumento; 2º La palabra canto, aplicada particularmente a la música, indica su parte melodiosa [...]; 3º El arte del canto; 4º La voz dominante; 5º Cierta parte de un poema o de otra composición poética; 6º En italiano la prima del violín. El canto es *natural* o *artificial*: el primero es sin artificio, como lo indica la palabra; el segundo es la perfección del primero por medio del arte. El canto *spianato* o *cantabile* es el que admite pocas *fioriture*, pocos adornos y estos sencillos como el mismo canto” [Pardo Pimentel, p. 94].

“Emisión de los sonidos modificados con variedad por la voz humana o de los pájaros. Ambas voces producen el canto por instinto; pero en la voz humana se hace de él un arte, perfeccionando el órgano de la voz con el ejercicio y estudios metodizados” [Fargas y Soler, p. 35].

“Entendemos por esta palabra una modificación de la voz humana con la cual se forman sonidos varios y apreciables, esto es capaces de hacer con ella intervalos más o menos distantes. [...]” [Melcior, p. 78].

“La acción de cantar, y lo mismo que se canta.-El gorjeo de las aves.-Melodiosa modulación de la voz, que en este caso es sinónimo de melodía. «El movimiento de la música es perfectamente regular, pero la música compensa la regularidad del compás con elementos de variedad de que carece el lenguaje, sin contar con la melodía, es decir, con una variedad de tonos imposible en la voz hablada, cuenta con una riqueza en el ritmo de tiempo con que no puede contar el habla. Por mucho que varíe la cantidad de las sílabas al juntarse y ordenarse en la frase, compárese esa diversidad, siempre muy limitada, con la inmensa diversidad de tiempos en las notas musicales... En el CANTO es mucho mayor la unidad que en el habla, es cierto; pero también es infinitamente mayor la variedad. Por esta sola razón, prescindiendo de otras muchas, el canto supera en hermosura a la palabra más artificiosamente declamada.»-(*Coll y Vehí.*). El canto es inherente a la naturaleza humana, y expresa lo que el hombre puede sentir en su interior cuando se halla bajo la influencia de una emoción. Así puede decirse que la fuente del canto existe en nuestra misma alma, y que esta facultad preciosa nos ha sido concedida para elevarnos por medio de acentos armoniosos a una naturaleza más superior que la nuestra. Esta facultad constituye un arte, que ha llegado a formarse por medio de reglas y preceptos encaminados a emitir la voz con la mayor pureza, y a conseguir que los sonidos sean producidos de una manera tan clara que

cautiven nuestro oído. Las acepciones en que se puede tomar la palabra CANTO, pueden reducirse a las siguientes:

-Unión de varios sonidos emitidos por la voz humana, o por la ficticia de algún instrumento.

-Como palabra que, aplicada a la música, indica la parte melódica.

-Como arte del canto.

-Como dos de las cuatro voces que llamamos soprano o tiple y contralto, que antiguamente se nombraban CANTUS, primero o segundo.

-Como una parte de un poema o de una composición poética.

Hay además *canto natural* y *canto artificial*: *canto vocal* y *canto instrumental*: *canto silábico* o *parlante*: *canto nacional* o *popular*: *canto coral*: *canto ambrosiano*: *canto llano*: *canto gregoriano*: *canto compuesto*: *canto figurado*: *canto mixto*: *canto de órgano*: *canto de capilla*, *de atril* o *de facistol* [Pedrell, p.67].

Canto (arte del). “El estudio metodizado de la música vocal” [Fargas y Soler, p. 36].

Cantomanía. “Afán desordenado de cantar” [Lacal, p. 106].

“Furor, manía por el canto” [Pedrell, p.69].

Cantomaniático. “El que tiene la manía de cantar. Fig.: El que es muy apasionado por el canto” [Lacal, p. 106].

“Furioso por el canto. Metafóricamente: apasionado en exceso a cantar o a oír cantar” [Pedrell, p.69].

Cantor, ra. “El que canta. Dícese más comúnmente del que lo tiene por oficio” [Palatín, pp. 47-48].

“El músico que, poseyendo una voz más o menos agradable, reúne la doctrina del arte musical y el conocimiento del canto; haciendo profesión de él en los teatros, conciertos o en las iglesias” [Fargas y Soler, p. 37].

“En general se llama así el que canta, pero en especial se da este nombre al artista, que canta por oficio o por carrera. También entendemos por este nombre a los que poseen las voces de Soprano o Tiple, mezzo soprano o segundo tiple, Alto o Contralto, Tenor, Barítono y Bajo y se dedican a cantar. Además de las cinco cualidades de voz y ejecución que ha de tener un buen cantor y que se han explicado en la voz *cantar*, debe poseer otras el que se dedica a cantar dramas líricos en los Teatros. Como esta doctrina es de la mayor importancia en el arte, tomaremos para este artículo prestadas la ideas que de las cualidades de un buen cantor vierte el célebre Maestro Antonio Reicha [...]” [Melcior, pp. 80-81].

“Antiguamente se daba este nombre en España a los que hoy se llaman maestros de capilla, los cuales se denominaban *primeros cantores*” [Parada y Barreto, p.85].

“El que canta. Se dice más comúnmente del que canta por oficio o profesión.- Compositor de cánticos o de salmos. El verdadero cantor se identifica con el personaje que representa, con la situación y con los sentimientos que deben agitarle. Abandónase a inspiraciones momentáneas, como debió hacerlo con más viveza el compositor cuando escribía la música, y no descuida nada de cuanto pueda contribuir al efecto, no de una pieza aislada, sino de toda una parte” [Pedrell, p.69].

“El que tiene la profesión de cantar” [Lacal, p. 106].

Cantorcillo. “Cantor” [Palatín, p. 48].

Cantoría. “Canto de música. El ejercicio de cantar” [Palatín, p. 48].

Canturía. “Lo mismo que Cantoría”; “Entre músicos es el modo o aire de cantarse que tienen las composiciones musicales, y así se dice: esta composición tiene buena o mala Canturía” [Palatín, p. 48 / Pedrell, p. 69].

“Igual que canto o melodía” [Agero, p. 14].

Canturriar. “Cantar bajo o a media voz” [Pedrell, p.69].

Canzonetta. “Voz italiana derivada de *canzone*, canción” [Fargas y Soler, p. 37; Agero, p. 13].

Capón. “Músico que se le ha privado en su infancia de los órganos de la generación, para conservarle la voz aguda que canta la parte llamada Tiple” [Palatín, p. 48].

Caricato. “El que en la ópera bufa está encargado de la ejecución del ridículo que se intenta exagerar” [Guijarro, p. 7].

“Exagerado. Se llamaba así al bajo que en las óperas jocosas hacia el papel de gracioso” [Pardo Pimentel, p. 94].

[Caricato (bufo)]. “Llámase así el cantor que, teniendo una mediana voz de bajo, está encargado de la parte de gracioso en las óperas bufas” [Fargas y Soler, p. 39 / Melcior, p. 84].

“El actor encargado de representar el tipo bufo de una obra” [Agero, p. 14].

“Cantante que desempeña el papel de gracioso en las óperas bufas” [Parada y Barreto, p.87; Pedrell, p. 71].

Carrera o Carrerilla. “En la música es la subida o bajada que hace el que toca o canta, subiendo o bajando por lo común una octava, pasando ligeramente por los puntos intermedios” [Palatín, p. 49].

“Nombre que se da vulgarmente a los pasajes de muchas notas, sobre una misma sílaba en el canto” [Fargas y Soler, p. 39].

Cascarrón, na. “Bronco, áspero y desapacible; y así se dice: *Voz Cascarrona*” [Palatín, p. 49].

Castrado. “Cantor con voz de contralto o de soprano, a quien en su infancia le quitaron los órganos de la generación, para impedirle el desarrollo físico del individuo en la edad de la pubertad, y el cambio de la voz, que es su consecuencia. La voz de los castrados tenía un timbre y acento mucho más penetrante que la de las mujeres. La mayor parte de los cantores célebres del siglo XVIII, tales como Senesino, Farinelli, Cafarelli y otros, fueron castrados. Crescentini y Veluti son los últimos que han gozado de una reputación europea. Con todo, la bárbara costumbre de mutilar a los hombres de este modo, haciendo obrar al arte para suplir a la naturaleza (bien que a expensas de la misma), sólo se usó en Italia. Esta costumbre, que tuvo origen en el siglo XV, se abolió en dicha nación después que Napoleón la hubo invadido; y desde entonces quedó prohibida muy severamente la castración” [Fargas y Soler, pp. 39-40; Melcior, p. 85].

“Cantor soprano o contralto que ha sido privado desde la infancia de los órganos de la generación, para conservarle la voz aguda o de tiple. La voz de castrado en la música sagrada producía un efecto tan maravilloso, que no se tardó mucho tiempo en emplearla en los teatros líricos.-El número de castrados, sobre todo en Italia, fue creciendo cada vez más, y los más célebres de entre ellos llegaron a adquirir inmensas fortunas. Este ejemplo estimuló a muchos otros, y se hizo de esto una especie de especulación, hasta el punto de haber padres desnaturalizados que procuraron enriquecerse por este medio abominable. Napoleón I, imponiendo fuertes penas, hizo desaparecer esta bárbara costumbre.

Los castrados más célebres que se han conocido, son: Farinelli, discípulo de Porpora, que vivió en el siglo pasado y fue el más admirable cantante que jamás se ha conocido; Bernacchi, que se granjeó en la misma época una gran reputación como cantante y como profesor; Pasi, Minelli, Conti, llamado Gizziello, del nombre de su maestro Gizzi, Paul, Niccolini y otros varios. Napoleón tenía en su corte al famoso sopranista Crescentini, uno de los últimos castrados que mas sobresalió y brilló como cantante de extraordinarias facultades” [Parada y Barreto, pp.90-91].

“Cantor con voz de contralto o de soprano, que ha sido privado en su niñez de los órganos de la generación, para evitar así las alteraciones que producen en la voz los

fenómenos de la pubertad. La mayor parte de los cantores célebres de Italia, especialmente del siglo XVIII, fueron castrados. Esta bárbara costumbre ha desaparecido de aquella nación desde que Napoleón Bonaparte la prohibió severamente. El último *evirato*, como los llamaban los italianos, que pisó la escena, fue el cantor Velluti en la ópera de Rossini *Aureliano in Palmira* (Milán, 1814). Los castrados eran llamados simplemente *músicos*. El Deuteronomio hace mención de esa clase de cantores. Los *sopranistas*, también llamados así, reemplazaron a los *falsetistas* (*falsettisti*, it.) españoles de la capilla del Papa en Roma, allá por el año 1601. Los sopranistas célebres, anteriores al siglo citado, fueron, Campagnuolo, Gregori, Angelucci y Lorenzo Vittori, el más famoso de todos. Desde que se suprimieron, encargóse a los contraltos el papel que antes representaban aquellos en las obras lírico-dramáticas, vistiéndolas con traje masculino, cuando el papel lo requiere” [Pedrell, pp.73-74].

“Cantor que, antes de cambiar la voz juvenil, sufre una operación para que conserve con más volumen el registro de las voces femeninas o infantiles. Los más notables han pertenecido a la Capilla Sextina. También algunos se dedicaron al teatro, principalmente en el último siglo, cuyos mejores cantantes, los más mimados por la fortuna y aplaudidos por los poderosos, pertenecían a esta clase. Fueron celebridades de esa época Broschi, llamado Farinelli, Caffarelli, Conti, Bernacchi, Pacchiarotti, Marchesi, etc. Pertenecieron al siglo XVII Vettori, Landi, Allegri, Grossi, llamado Siface, Ferri, etc. Se designaban con el nombre de *músicos*. Los italianos les llamaban *eveloti*. Los últimos fueron Crescentini, que murió en 1846 y Velluti, que aunque vivió hasta 1861, cerró la escena para esta clase de cantantes, retirándose en Milán (1814) con la ópera de Rossini *Aureliano in Palmira*. La bárbara costumbre, que severamente prohibió Napoleón Bonaparte, y que las modernas leyes consideran ofensa grave a la dignidad del hombre, databa de muy antiguo. El Deuteronomio ya mencionaba esta clase de cantores que los pueblos más civilizados toleraron y que fue, sobre todo en Italia, objeto de especulación, especialmente desde que estos *sopranistas* (que así se llamaron también) sustituyeron, hacia 1601, a los *falsetistas* españoles de la Capilla pontificia. Una bula del Papa Sixto V, dirigida al Nuncio apostólico en España, demuestra que también en las iglesias de nuestra península se admitían esa clase de cantantes, no siempre tolerados por los Pontífices. Clemente XIV, por ejemplo, prohibió *toda preparación* que tuviese por objeto dar a los hombres una voz artificial; dispuso que en los teatros de Roma desempeñasen las mujeres los papeles correspondientes a este sexo, y permitió que éstas interpretasen en las iglesias las partes de tiple” [Lacal, p. 110].

Cavatina. “Pieza ordinariamente corta sin repetición ni segunda parte, y que se halla a menudo en los recitados obligados” [Palatín, p. 49].

“Aria ligera y de poca consideración. Hoy está tan generalizada esta voz, que casi todas las piezas de solo tiple o contralto se llaman cavatinas” [Guijarro, p. 7].

“Hace algunos años se entendía por esta palabra una pequeña aria. Se componía una cavatina cuando se quería expresar sentimientos afectuosos, de ternura, que no pudiendo ser de larga duración, no eran suficientes para la composición de una aria. La cavatina servía de prelude a escenas más animadas, a imágenes más fuertes. Debía ser de canto sencillo, de movimiento moderado, evitando en ella las modulaciones inútiles. Hoy se entiende por cavatina la primera aria que canta un actor en una ópera y suele tener formas semejantes a las de las demás arias” [Pardo Pimentel, pp. 94-95].

“Llamábanse antiguamente así las arias cortas de un solo movimiento y sin repetición. Pero después, siguiendo la etimología de la palabra, se dijo *cavatina* a toda aria que cante un actor o actriz cuando sale por primera vez a la escena en una ópera; pues que la palabra viene del verbo italiana *cavare*, que significa salir: así pues, *cavatina* indica salida. Por consiguiente, los compositores modernos no tienen formas fijas para la composición de la *cavatina*; sino que siguiendo el argumento del poeta, cuyo libreto pongan en música, las componen con recitado o sin él; de uno, dos o tres movimientos alternativamente vivos o lentos, y con coros o sin ellos” [Fargas y Soler, p. 40; Melcior, p. 86].

“En lo antiguo era una especie de canción o romanza muy corta. En la música dramática italiana de hoy se da el nombre de cavatina al aria en que por primera vez sale un personaje a la escena en una ópera. De manera, que los diferentes nombres de cavatina, aria y rondó entre los italianos es una misma cosa” [Parada y Barreto, pp.91-92].

“Composición que tiene sólo un aire; el primer tiempo del aria también se llama así y la primera aria cantada por un personaje al salir a la escena” [Agero, p. 14].

“Especie de aria, llamada así, según Maffei, porque se podía suprimir sin detrimento de la ópera. Llamábase, antiguamente, *aria di sortita* porque se cantaba al presentarse un personaje en la escena. Solía tener la forma del aria con *Cappelleta* ó *Cabaletta*, como quiera llamarse” [Pedrell, p.74].

“En la ópera, especie de aria; se distingue de ésta por su simplicidad, que la asemeja al *lied*. En la antigua ópera italiana la *cavatina* se confundía con el *arioso*, aunque era de mayor extensión y servía de terminación al recitativo. G. Walter llama *cavata* a un pasaje melódico que acaba un recitativo y le resume como una sentencia. Algunos teóricos creen aplicable esta denominación a la *cavatina* (pequeña *cavata*).

Se han hecho famosas la cavatina, *Se vuol ballare*, de las *Bodas de Fígaro*, de Mozart; *Una voce poco fa*, del *Barbero de Sevilla*, de Rossini; *Salut demeure chaste et pue*, del *Faust*, de Gounod; la de la *Sonámbula*, de Bellini; *Il mio tesoro*, de *Don Juan*, de Mozart, etc.

En la ópera moderna, la *cavatina* se dedica con preferencia a las voces de mujer” [Torrellas y Pahissa, vol. I, pp. 283 y 285].

Centón [o Centone en italiano]. “Llámase así una ópera u otra obra cualquiera de música, compuesta por varios maestros” [Fargas y Soler, p. 41].

“Dase este nombre a una ópera compuesta de música de diferentes autores. En Italia se le el nombre de *Centone*. Muchas de las óperas que se cantan en los teatros son Centones, y el motivo es, porque muchos cantores no poseen las facultades para cantar ciertas piezas que han sido escritas para otros que las tienen superiores, y en este caso ingieren otra u otras de distintos autores en las cuales pueden brillar más. Estas óperas en que la música es incoherente, son una arlequinada que desagrada a los oídos delicados. A esta clase de óperas llaman también los italianos *pasticcio*, como si dijéramos pastel compuesto de diferentes manjares” [Melcior, pp. 86-87].

“Ópera compuesta de fragmentos de diversos maestros, caso frecuente en la historia lírico-dramática del siglo pasado. Centone equivalía en este sentido a *pasticcio* o a lo que hoy llamamos *pout-pourri* (fr.) [...]” [Pedrell, p.76].

Cercare la nota. “Expresión italiana: buscar la nota. Indica en el arte del canto anticipar la nota correspondiente a la sílaba que sigue, como en el *portamento*” [Torrellas y Pahissa p. 287].

Circolo-mezzo. “Expresión italiana que significa un signo de adorno que corresponde en abreviatura a unas notas pequeñas que anteceden a una nota real. Para este fin se usan dos signos semejantes a una S inversa (véase su uso en la palabra *Glopete*, que es sinónimo)” [Melcior, p. 89].

Claro y Oscuro (Chiaroscuro). “Debe siempre campar en la Voz se reduce únicamente á extenderla ó esforzarla y recogerla con proporción e igualdad” [López Remacha, p. 47].

Col canto. “Voz que se usa para denotar que el acompañamiento, desentendiéndose del compás, debe seguir la voz cantante” [Guijarro, pp. 7-8].

“Expresión que se pone a veces en las partes de acompañamiento de todos los instrumentos, y en ciertos lugares, para indicar que en ellos se ha de seguir a la voz o instrumento que se acompañe; el cual por un momento deja de guardar el rigor del compás, para dar más expresión al canto” [Fargas y Soler, p. 47; Melcior, p. 95].

“Término italiano que se encuentra comúnmente en el acompañamiento de los instrumentos para indicar que éstos han de seguir a la voz que lleva el canto, ateniéndose en la medida a las detenciones o pausas que haga la voz” [Parada y Barreto, p.102].

“Con el canto, al mismo tiempo que este” [Agero, p. 15].

Colla parte. “Esta expresión escrita en las partes de acompañamiento advierte que éstas han de seguir al que canta” [Fargas y Soler, p. 47].

Coloratura. “Voz italiana que se aplica a los pasajes rápidos llenos de *fioriture* y otros adornos” [Pedrell, p.102].

“Palabra de origen latino, usada en el lenguaje musical alemán e inglés para designar en general todos los adornos del canto. *Coloratura soprano* equivale a soprano ligera” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 314].

Colorido. “Esta palabra, en el arte del canto, significa que el cantor debe acomodar su voz al sentimiento que domina en la composición y particularmente en cada frase” [Fargas y Soler, p. 47].

Cómico. “El efecto cómico de la música consiste en una aplicación particular de la expresión melódica, por medio de la cual se procura despertar en el ánimo del oyente el sentimiento de la alegría. El *canto parlante*, o recitado, es el más seguro medio de obtener este resultado, por asemejarse más a la manera de hablar ordinaria” [Parada y Barreto, p.102].

Comprimario. “Es el artista de segundo orden encargado de un papel algo importante” [Agero, p. 16].

“El que sustituye a un primer papel, sea de soprano, de contralto, de tenor o bajo” [Melcior, p. 100].

Concertante. “En su verdadera actual acepción esta palabra designa la pieza de música en que las diferentes partes brillan alternativamente. Aunque los dúos y tercetos pudieran incluirse en este número, generalmente sólo se llaman piezas concertantes los cuartetos, quintetos, etc.” [Pardo Pimentel, p. 95].

“Se dice particularmente de una pieza de música de una ópera, en la que canten varias partes, y en cuya composición brillen los conocimientos e ingenio del autor, por la trabazón del contrapunto, el tejido de las voces y los efectos de la instrumentación. Bajo este supuesto, un terceto, cuarteto, quinteto o un final, son piezas concertantes” [Fargas y Soler, pp. 49-50].

“Se dice de una pieza de música compuesta de varias partes, y en la cual cada una de ellas figura alternativamente, ya con un solo, ya cantando a dúo, de tal modo, que cada parte sea a su vez parte acompañante y parte principal.-Se llama *dúo* concertante o *cuarteto* concertante, cuando las partes proceden cambiando el canto de unas en otras. En general, es pieza concertante toda aquella escrita para varias voces o instrumentos” [Parada y Barreto, pp.105-106].

“Composición escrita para voces principales y coro, con instrumentos, formando un todo o conjunto” [Agero, p. 16].

Concertista. “El que toca o canta una pieza de dificultad en un concierto, o a solo” [Fargas y Soler, p. 50].

Concinni, Inconcinni. “La voz humana tiene dos especies de sonidos: los sonidos *articulados* y los sonidos *modulados* o musicales. Los sonidos articulados, llamados en latín *inconcinni*, son los que produce naturalmente la palabra, los cuales, a causa de la emisión rápida y continuada del aire, dejan de ser musicalmente apreciables para el oído.-Los sonidos modulados, llamados *concinni*, son, por el contrario, aquellos que se producen en el canto y

que por su movimiento moderado el oído puede apreciarlos como verdaderos sonidos musicales” [Parada y Barreto, p.106].

Concordante. “Llaman en Francia a una voz intermedia entre el tenor y el bajo, a la cual llaman los italianos y nosotros *barítono*” [Melcior, p. 102].

“Antiguo nombre con que se designaba la voz de barítono” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 320].

Conducir la voz. “Modo de dirigirla según las reglas de una buena escuela, sirviendo de preliminar para metodizar el canto” [Fargas y Soler, p. 50].

“Es coordinar tan perfectamente como sea posible los movimientos de la respiración en la emisión del sonido y desarrollar el poder de este sonido tanto como lo soporten el timbre del órgano [vocal] y la conformación del pecho, sin llegar al esfuerzo que hace degenerar el sonido en grito [Pedrell, p.108]. Cuando en Italia había buenas escuelas de canto, la dirección de la voz, como decían los cantores de entonces, era un estudio de muchos años, pues a la sazón no se creía como en nuestros días, que el talento se improvisa. Llámase también *portamento* o *conducción de la voz* la articulación de dos sonidos que se hace, uniendo el primero al segundo, por una ligazón de la garganta, esto es unir un sonido a otro por medio del movimiento de la garganta” [Melcior, p.102].

Consonamiento. “Sonido de alguna voz” [Palatín, p. 52].

Contrabajo. “La voz más gruesa y profunda que el bajo” [Palatín, p. 52].

Contralto. “La voz media entre el tiple y el tenor” [Palatín, p. 53].

“Voz intermedia entre tenor y tiple: se escribe cuando no en llave de *sol*, en llave de *do* en 3ª raya” [Guijarro, p. 8].

“Voz media entre el *soprano* o tiple de mujer y el tenor o voz aguda de hombre. Hay parajes en que las mujeres tienen generalmente voz de contralto. En las cercanías de Tolosa hay hombres que tienen esta voz con menos extensión en las notas agudas pero mayor en las graves. A esta clase de voz llaman los franceses *haute-contre* y los italianos *tenore contraltino*” [Pardo Pimentel, p. 95].

“Voz baja y robusta en las mujeres y delgada y aguda en los hombres. El timbre de la voz de contralto femenina es de más volumen que la de soprano o tiple, sin tener tanta extensión como esta en lo agudo, aunque más en lo grave; de modo que la voz de contralto es en las mujeres lo que la de bajo en los hombres, con respecto a los límites de su extensión, que es la misma; aunque esta resulta una octava más baja que aquella en unísono. En los hombres la voz de contralto es de un timbre más delgado que la de tenor, y más aguda, pero menos grave; de modo que viene a ser una voz media entre esta y la de tiple. Los castrados tenían voz de contralto, pero mucho más aguda y extensa que la de los contraltos naturales; es decir, que los no castrados” [Fargas y Soler, p. 51].

“Esta palabra quiere decir un timbre de voz entre el tiple o soprano y el tenor. Llamaron los italianos *contralto* a aquella voz que quedaba a los castrados, que por efecto de la edad se les bajaba un tanto la voz, y aún a la de aquellas mujeres que han cultivado las cuerdas bajas para no tener que hacer tanto esfuerzo para cantar. Nosotros, sin dejar de llamar *contralto* a la voz de mujer, que tiene un timbre más bajo que los tiples, damos la misma denominación a la de un hombre, que dotado de una voz clara, puede levantarla hasta unas cuerdas más altas que el tenor. Pero desde que se escribe muy alto para los teatros, y que han desaparecido los castrados, ya no puede hombre alguno hacer parte de *contralto* en ellos, y es preciso valerse de mujeres en las óperas, y los contraltos hombres están circunscritos a cantar en las capillas eclesiásticas. La extensión de esta voz es desde el *si* bajo en llave de *sol* hasta el *re* 4ª raya, esto es diez sonidos” [Melcior, pp. 106-107].

“El contralto es a la voz de mujer, lo que el bajo respecto a la voz de hombre. Su extensión es la misma, una octava más alta. La voz de contralto también se encuentra en los hombres, y participa del timbre de la de tenor y de la de tiple; es la voz que propiamente tenían los castrados, aunque no tan aguda ni tan extensa como la de éstos” [Parada y Barreto, p.108].

“Voz de mujer inferior a la *mezzo soprano*” [Agero, p. 16].

“Voz de mujer más baja que la de soprano, abolida o mejor sustituida, hoy día, por la voz llamada *mezzo-soprano*, la cual no tiene en las cuerdas graves aquellos acentos intensos, sonoros y varoniles de la verdadera voz de contralto. La parte de *Orfeo* en la sublime ópera de Gluck, la de *Arsace* en la *Semirámide* de Rossini y la de *Romeo* en *Capuleti e Montecchi* de Bellini, están escritas para verdaderas voces de contralto y no podrían cantarse por una *mezzo-soprano* sin daño del sentido estético de la música.-Dábase, antiguamente, la misma denominación a la voz de hombre que podía elevarla en el registro agudo produciendo sonidos mucho más altos que la voz de tenor. Los italianos llamaban *contraltos* a los castrados” [Pedrell, p.112].

“La voz más grave de las femeninas. Esa frase se ha sustituido por la de *mezzo-soprano*; pero ésta no tiene en los acentos graves aquel timbre sonoro y varonil que requieren el *Orfeo* de Gluck, el *Romeo* de *Capuleti*, de Bellini y otras partes escritas para verdaderos contraltos.- También en lo antiguo se dio ese nombre a los Castratos y en general a la voz que podía elevarse más que la de tenor” [Lacal, p. 136].

“Voz de mujer, más grave que la de soprano, que ha sido en época moderna casi del todo sustituida por la voz llamada de *mezzosoprano*” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 325].

Contrapuntante. “El que canta de contrapunto” [Palatín, p. 53].

Contrapuntar. “Cantar de contrapunto” [Palatín, p. 53].

Coperto. “Cubierto, velado. Empléase a veces esta palabra para indicar determinados efectos generales de ejecución por medio de los cuales se obtiene una sonoridad opaca” [Pedrell, p.114].

“Palabra italiana que significa cubierto, velado. Se emplea a veces para indicar un efecto de sonoridad opaca” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 328].

Corifeo. “Cabeza de una de las partes del coro que canta los solos, cuando los hay, en alguna de estas piezas” [Fargas y Soler, p. 55].

“Es en las voces lo que el concertino entre los violines” [Agero, p. 17].

Corista. “Cantor que canta solamente en los *Coros*” [Palatín, p. 53].

“El músico, hombre o mujer, que forma parte de un coro” [Fargas y Soler, p. 55].

“Se llama el hombre o mujer que forma parte de los coros que se cantan en las óperas” [Melciro, p.113].

“Se llama al que forma parte de un coro” [Agero, p. 17].

“Cada uno de los que cantan en los coros de las óperas o de otras composiciones musicales” [Pedrell, p.116].

Coro. “El objeto de los coros expresar los sentimientos de una concurrencia, de un pueblo reunido; pero como el sentimiento es variable según la situación o circunstancias, la música de los coros no puede tener un carácter fijo. Ya representen un pueblo en una fiesta triunfal, elevando al cielo el cántico de gracias o el himno de la victoria, ya sean intérpretes del dolor público en las grandes calamidades, en todos casos son los coros uno de los más bellos adornos de la escena lírica, y el efecto más grandioso de la unión de la melodía y la armonía, de las voces y la orquesta” [Pardo Pimentel, pp. 95-96].

“En su acepción más general es una reunión de personas que cantan juntas. En la música el coro se compone ordinariamente de cuatro o cinco especies de voces; esto es, de voces agudas femeninas que se llaman tiple o sopranos; de voces graves del mismo género que se llaman contraltos, y de voces masculinas, unas de tenor y otras de bajo. En cada una de las partes de un coro cantan varias personas, cuyas voces son de una misma especie. Los coros se cantan en la música sagrada y en la dramática, unas veces solos y otras veces acompañan alternativamente a una o más voces aisladas que hacen el solo, como son arias, dúos, tercetos y demás piezas concertantes, cuya oposición hace muy buen efecto” [Fargas y Soler, pp. -5657].

Corona. “Véase Calderón” [Fargas y Soler, p. 57; Melcior, p. 116].

“Lo mismo que calderón, nota coronada, cadenza, etc.” [Pedrell, p.120].

“Nombre italiano del signo que en español llámase *calderón* y en francés *point d'orgue*” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 344].

Cuarteto. “Pedazo o pieza de música a cuatro voces o instrumentos. En la música moderna el cuarteto vocal casi siempre va acompañado de instrumentación” [Fargas y Soler, p. 58].

Cuerda. “Entre músicos lo mismo que voz, sonido, tono, etc” [Palatín, p. 55].

“Dícese del diapasón de una voz o de un instrumento; y por lo regular hay tres cuerdas así en las unas como en los otros, que son: grave o baja, media y aguda o alta. Cuando a un cantor le va mal una pieza por serle alta o baja, se dice que *no está en su cuerda*” [Fargas y Soler, p. 59].

“Llamamos cuerda también a la extensión de una voz o de un instrumento. En unas y otros hay por lo regular tres cuerdas, a saber bajas, medias y agudas. Cuando una pieza está escrita demasiado alta o baja para una voz dada, decimos que *no está en su cuerda*. También sucede en las voces el tener mayor o menor perfección en diferentes partes de su diapasón: Así decimos que tal cantor tiene las cuerdas bajas oscuras, que tal otro tiene las altas chillonas; [...]” [Melcior, p. 123].

“La división de las voces Tiple, Tenor, etc.” [Agero, p. 18].

Cuerpo de voz. “Las voces tienen diversos grados de fuerza lo mismo que de extensión. El número de estos grados que cada uno abraza se le da el nombre de *Cuerpo de voz* cuando se trata de fuerza; y de volumen cuando se trata de extensión” [Palatín, p. 55].

“El grado de fuerza y extensión que puede recorrer una voz” [Pedrell, p.127].

Cuidar la voz. “Si hacéis un paso difícil en el cual necesitáis gran cuidado para decirlo, procurad tomar, al empezarlo, una actitud cómoda y correcta, y permaneced inmóviles en ella mientras lo cantéis. Esto se hace con el objeto de no cuidarse de la figura y si de la perfección de la frase musical: a esto se llama *cuidar la voz*” [Cordero, p. 215].

Cupo (it.). “Sombrío. Las palabras *Voce cupa*, voz sorda, *Suono cupo*, sonido velado, aplícanse a la ejecución de determinados pasajes vocales e instrumentales, con objeto de conseguir efectos especiales del carácter de aquellos y otros adjetivos” [Pedrell, p.127].

Ch

Chiarezza di voce. “Expresión italiana que significa *pureza de la voz*” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p.384].

Chillido. “Sonido de la voz agudo y desagradable” [Palatín, p. 56].

Chirriar. “Cantar desentonadamente” [Palatín, p. 56].

Chorro de voz. “El lleno de la voz” [Palatín, p. 56].

D

Dama. “Por antonomasia, en las comedias la primera actriz: las demás, excepto la *graciosa* y la *característica*, se distinguen por sus números de segunda, tercera y cuarta *dama* [...]” [Pedrell, p.129].

Debutar. “Verbo adoptado para expresar el estreno de una obra teatral, o la primera salida de un actor, un cantor o el personal de una compañía en un teatro; y su sustantivo *debuto*” [Melcior, p. 125; Pedrell, p.131].

Declamación. “El modo de recitar la prosa y principalmente el verso, que consiste en el tono de la voz, en la acción y en el gesto” [Palatín, p. 57].

“En música es el arte de producir el acento gramatical y el oratorio por medio de las inflexiones de la voz y del ritmo de la melodía. La declamación musical, aplicada al teatro, es el arte de representar en la escena el papel de un personaje con la verdad y propiedad cómica, al par de la exacta entonación e inflexiones de la voz que la situación escénica exija. Tan sólo penetrando en el fondo del alma hallará el cantor la verdadera declamación, esa especie de lenguaje, de acento que por su sola inflexión indica los sentimientos y las pasiones que nos dominan. Pero no es solo la voz el único medio que sirve al cantor para expresar las impresiones del alma; pues que los ojos y los gestos son también intérpretes de los sentimientos y pasiones. Es por lo mismo indispensable juntar la elocuencia de los ojos y los movimientos del cuerpo a las entonaciones e inflexiones de la voz para alcanzar la verdad en la declamación; sin que sea menos necesario el pronunciar bien, articular con limpieza y claridad, tener exacto conocimiento de la prosodia musical y poseer un órgano flexible” [Fargas y Soler, p. 63; Melcior, p. 126].

“La declamación de la música consiste en esa inmensa variedad de inflexiones, de que es susceptible la voz humana, acomodada a las diversas situaciones dramáticas.- Es casi imposible determinar reglas fijas acerca del modo de producir el efecto declamatorio de la música, que es el que hace comprender desde luego al espectador la emoción que siente el personaje que canta. La naturaleza de cada uno varía las inflexiones de la voz conforme a sus propios sentimientos; es, pues, dentro de nosotros mismos, y en el fondo de nuestra alma, en donde hemos de encontrar el timbre de los verdaderos acentos que conmuevan al oyente, y ese lenguaje misterioso que por la sola inflexión de nuestra voz indica al punto los sentimientos que nos dominan. Pero la voz no es el solo medio de que ha valerse el artista para expresar estas impresiones del alma. Los ojos, la gesticulación, los movimientos del

cuerpo y la expresión de la fisonomía, son también intérpretes de estos mismos sentimientos. Hay necesidad, pues, de unir el expresivo lenguaje de los ojos y los movimientos de la acción del cuerpo, al entusiasmo de la declamación y a las entonaciones de la voz. También es indispensable articular de una manera clara y distinta, tener conocimiento exacto de la prosodia, y un órgano flexible y sonoro que, al par que produzca sonidos claros y brillantes, exprese la situación de la escena y se hermane con los sentimientos que queremos expresar. Entre nuestros cantantes lírico-dramáticos, hay algunos que han llevado el arte de la declamación musical a su más alto grado de perfección.- D. Francisco Salas, sobre todo es este género, nos ha demostrado un superior talento, que indica haber comprendido todos los medios de impresionar al público por medio de la declamación musical o lírica, poniendo en juego sus brillantes facultades en dicho género” [Parada y Barreto, p. 120].

“Oración escrita o dicha con el fin de ejercitarse en las reglas de la retórica, y casi siempre sobre asunto fingido o supuesto. Úsase a veces para significar todo género de discursos u oraciones.-Discurso pronunciado con vehemencia.-El modo de recitar la prosa y principalmente el verso, que consiste en el tono de la voz, en la acción y en el gesto.-El arte de representar en el teatro.-En música es el arte de producir el acento gramatical y el oratorio, por medio de las inflexiones de la voz y del ritmo de la melodía [...]” [Pedrell, p.131].

Declamador. “El que declama” [Palatín, p. 57; Pedrell, p. 131].

Declamar. “Entre varias acepciones, declamar en el teatro” [Pedrell, p.131].

Declamatorio “Dícese del estilo vehemente peculiar al estilo dramático musical” [Pedrell, p.131].

Dedicar. “Dirigir a alguna persona por vía de obsequio o implorando su protección, alguna obra científica, literaria o artística” [Pedrell, p.132].

Dedicatoria. “Inscripción que se pone al frente de una obra literaria o artística para dirigirla a la persona a quien su autor la dedica” [Pedrell, p.132].

Desafinar. “Desviarse algo la voz o el instrumento del punto de la perfecta entonación desacadándose y causando desagrado al oído” [Palatín, p. 57].

Desafinarse. “Se dice de aquel que no canta justo o *afinado*, como suele decirse, y de aquel que por su mal oído no da la entonación debida a los sonidos” [Parada y Barreto, p. 122].

Desentonamiento. “El exceso en el tono de la voz” [Palatín, p. 57].

Desentonar. “Cantar falso o faltar a la exactitud de las entonaciones” [Fargas y Soler, p. 64].

“Es no dar a los sonidos la entonación debida, produciéndolos más altos o más bajos de lo que deberían ser” [Parada y Barreto, p.122].

Desentono. “Defecto en el tono de la voz”; “Descompostura y descomedimiento en el tono de la voz” [Palatín, pp. 57-58].

Diálogo. “Composición a dos o más voces o instrumentos, que se responden uno a otro, con las mismas modulaciones y a veces con las mismas notas” [Fargas y Soler, p. 64; Melcior, p. 127].

“Muchas de las escenas de Ópera son diálogos en este sentido, y en especial los Dúos” [Melcior, p. 127].

“Se dice de dos voces que se contestan” [Agero, p. 19].

Diatono. “Esta palabra se aplica a dos cosas distintas: la primera y más general es el descanso que hace la voz sobre una vocal, apoyándose con más fuerza en ella que sobre las demás que componen la misma palabra. La 2ª se refiere a una especie de modulación o inflexión de la voz, que se usa en el canto eclesiástico” [Fargas y Soler, p. 65].

Di cartello. “De cartel: se dice de las actrices de canto ya conocidas por su mérito y de cuyo nombre hace ostentación la empresa en el cartel de anuncio. Esta es la etimología de la frase; pero el uso la hizo noble y hoy decimos *di cartello*, *di primo cartello* a los cantantes y teatros de primer orden” [Pardo Pimentel, p. 96].

Dilettante. “Amante de la música” [Pardo Pimentel, p. 96].

“Palabra italiana, que significa lo mismo que aficionado aun arte” [Melcior, p. 130].

“Afinado a música. Esta palabra ha sido tomada del italiano por todas las lenguas que cultivan el arte musical” [Parada y Barreto, p.123].

[Dilettante, Amatore (it.), Amateur (fr.), Aficionado]. “La persona instruida en algún arte, sin tenerlo por oficio o profesión. La voz italiana *Dilettante*, que ha pasado a todas las lenguas, aplícase sin embargo, comúnmente, al aficionado a la música” [Pedrell, p.137].

Diplofonía. “Extraño fenómeno experimentado en algunos cantantes, consistente en producir dos sonidos simultáneos. Antonio de Mura (siglo XV) y Eustaquio de Caurroy (siglo XVI) son citados por Molinet como cantantes cuyas facultades les permitían emitir dos voces simultáneamente. En época moderna, la Sociedad laringológica de Berlín estudió (1912) el caso de un barítono que cantando en su registro natural daba al mismo tiempo una nota más alta. Semejante fenómeno es todavía inexplicable” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 423].

Discantar. “Lo mismo que *Cantar*” [Palatín, p. 58].

Discordancia. “Se dice del efecto disorde producido por [...] la desafinación de una de las partes, ya sean vocales o instrumentales, que concurren al todo” [Fargas y Soler, p. 228].

Discordante. “Dícese de todo instrumento que se toca sin estar templado, de una voz que canta en falso y de toda parte que desafina y no marcha acorde con las demás” [Parada y Barreto, p. 124].

Disorde. “Se dice de un instrumento que no esté afinado, de una voz que no cante con afinación, y de cualquiera parte que no se acuerde con las demás” [Fargas y Soler, p. 66].

Discrepancia. “Es la falta de afinación o ajuste de una voz o de un instrumento” [Fargas y Soler, p. 228; Melcior, p. 138].

Diva, Divo “Calificación dada modernamente a las y a los cantantes que poseen dotes sobresalientes” [Pedrell, p.140].

Doblar un canto. “Es adicionar con otras notas un canto sencillo, variándole sin menoscabo de su melodía” [Melcior, p. 143].

Dolce. “Lo mismo que Piano, y en español Dulce, y estas voces son opuestas a *Fuerte*” [Palatín, p. 60].

“Palabra italiana empleada para advertir que es menester dar gracia al canto por medio de la modificación del sonido, con lo que se consigue hacerle dulce y templado” [Melcior, p. 144].

“Esta palabra, colocada en el canto, indica que se ha de ejecutar con la mayor dulzura posible; pero haciendo percibir siempre la acentuación de los sonidos, aunque sin pasar mas allá del *mezzo forte*” [Parada y Barreto, p.126].

Drama lírico. “Véase ópera” [Fargas y Soler, p. 70; Melcior, p. 145].

“Los mismo que ópera en italiano” [Agero, p. 20].

Dramático, ca. “Este epíteto se da a la Música imitativa propio a las piezas de Teatro que se cantan, como las Óperas. Se llama también Música lírica, y se aplica al poema en que representan personas” [Palatín, p. 60; Melcior, p. 145].

“Se da este nombre a la música imitativa o compuesta para cantarse en el teatro, y destinada a expresar varios afectos del corazón humano” [Fargas y Soler, p. 70].

Duetto. “Pequeño dúo” [Fargas y Soler, p. 71].

Duetto. “Palabra italiana con la que se expresa una composición a dos partes vocales” [Fargas y Soler, p. 71].

Dúo. “La composición que se canta o toca entre dos” [Palatín, p. 60].

“En italiano *duetto*, y de aquí el diminutivo *duettino*, pequeño dúo. El dúo vocal es una composición a dos voces obligadas, acompañada por la orquesta o por un instrumento. [...] El dúo es composición difícil, porque muchas veces los dos personajes en su canto alternativo o simultáneo se hallan poseídos de sentimientos opuestos” [Pardo Pimentel, p. 97].

“Pieza de música compuesta a dos partes concertantes, vocales o instrumentales. Los dúos vocales casi siempre tienen acompañamiento de orquesta o bien de piano, arpa o guitarra” [Fargas y Soler, p. 70].

“En general se da este nombre a toda música a dos partes principales sean voces o instrumentos, ya sea que canten juntos, o una después de otra en forma de diálogo, repitiendo la segunda lo que cantó la primera, bajo un mismo ritmo y con idénticos o diferentes sonidos. [...] El *Dúo* puede mirarse bajo de dos aspectos, a saber, o como un canto distribuido en dos partes, o como parte de la música imitativa o teatral, tales como son los de las escenas de ópera. Tanto en un caso como en otro, el *dúo* es el que exige más gusto, mejor elección, y es más difícil de manejar sin salir de la unidad de la melodía. En los *Dúos* teatrales los actores cantan juntos o separados. Cuando cantan separados es muy hermoso que formen una especie de diálogo melódico, que en general se debe ser corto y animado. Sucede a veces que después de un diálogo se reúnen ambos actores, y entonces deben abundar las 3^{as} y las 6^{as} con preferencia a otros intervalos. Cuando han de expresar opuestos sentimientos es preciso dar a cada actor el canto más conveniente a su respectiva situación [...]. Los dúos cómicos o bufos son ligeros, graciosos y cantables, los serios son más dramáticos, y para ellos es necesario que los cantos sean bien acentuados, y la armonía escrita con pureza” [Melcior, pp. 145-146].

“Unión o relación de dos voces o instrumentos; si es de mucho interés se llama *gran dúo* y si no *duetto*” [Agero, p. 20].

Duetto. “Es una composición musical a dos voces. En sus reglas y construcción debe atenerse a lo que hemos dicho en la palabra *Dúo*” [Melcior, p. 146].

Duetto. “Es un dúo de cortas dimensiones” [Melcior, p. 146].

Dureza de estilo. “La falta de aquella suavidad y armonía que hace apacible y gustoso lo que se canta o toca” [Palatín, p. 60].

Duro. “Se dice del estilo áspero y desapacible” [Palatín, p. 60].

“Se llama en música todo cuanto mortifica al oído por su aspereza. Hay voces *duras* y *chillonas*” [Melcior, p. 146].

E

Eco. “La repetición de las últimas sílabas o palabras que se cantan a media voz por distinto coro de músicos [...]” [Palatín, p. 60].

“De los efectos del eco se han hecho bellas aplicaciones en la música. [...] Un dúo de Rossini en la *Pietra del parangone*, al principio de cuya pieza, el bajo reproduce desde dentro [de] los bastidores la últimas palabras de cada verso y frase musical que canta el soprano, imitando el eco. Un coro del *Pirata* de Bellini, en el cual una música interior deja oír a manera de eco los sonidos finales de algunas frases de las voces” [Fargas y Soler, p. 72; Melcior, p. 147].

Egofonía “Nombre dado por los médicos a la resonancia de la voz que se percibe por medio del estetoscopio, cuando se explora con este instrumento el pecho de un enfermo” [Pedrell, p.149].

Ejecutar. “Es cantar o tocar las partes vocales o instrumentales que contiene una pieza de Música” [Palatín, p. 60].

Ejercicio,-s. “Piezas de música compuestas sobre pasajes más o menos difíciles, destinados al estudio del canto o de algún instrumento. Los ejercicios difieren en general de los estudios, en que aquellos están arreglados en una forma de pieza menos melódica que éstos” [Fargas y Soler, p. 74; Melcior, p. 148].

“Piezas de música compuestas generalmente sobre pasajes difíciles para la voz, o sobre una digitación difícil y escabrosa para los dedos, los cuales, recorriendo todos los grados de la escala y todas las posiciones del instrumento, acostumbra por este medio a los dedos a obrar con facilidad y desembarazo. Hay también ejercicios fáciles, que están principalmente destinados a preparar en *un principio* al discípulo para las dificultades que más adelante deberá hallar en las obras de los grandes maestros” [Parada y Barreto, p.134].

“Estudio de música que sirva para la mayor perfección en cantar o tocar un instrumento” [Agero, p. 21].

“Piezas de música escritas generalmente sobre pasajes difíciles para la voz o sobre la digitación o mecanismo peculiares de cada instrumento, compuestos de escalas, arpeggios, posturas, etc. No todos los ejercicios son difíciles, pues se comprende que para iniciarse en las grandes dificultades del mecanismo vocal o instrumental debe procederse de lo fácil a lo complicado empezando por ejercicios fáciles para llegar poco a poco a los difíciles” [Pedrell, p.150].

Emifonía “Estado morbo del órgano de la fonación, cuando, debilitada la voz, apenas se percibe” [Pedrell, p.152].

Emisión de la voz. “Es el arte de conducirla y guiarla para el canto. La emisión de la voz se hace por medio de ejercicios, con la escala diatónica, sobre una vocal, sosteniendo el aliento el mayor espacio de tiempo posible en cada grado; empezando con poca voz la emisión de la misma y aumentándola gradualmente hasta darle el mayor volumen posible, volviendo después a disminuirla de grado en grado, hasta que al acabar llegue a ser muy débil; dándola así los matices del piano y del fuerte. En estos ejercicios se ha de procurar que la emisión sea limpia, sin fatigar ni esforzar demasiado la voz; guardando naturalidad en el semblante y en la cabeza para no hacer gestos, ni movimientos afectados o ridículos” [Fargas y Soler, pp. 74-75].

“Por esta palabra se entiende el arte de conducirla, guiarla y pulirla para el canto. La voz es un instrumento delicado [...] cuyo mecanismo es sin embargo de una extremada sencillez. Nosotros la consideramos bajo las relaciones siguientes: 1º la emisión del sonido, que es el principio fundamental del canto; 2º la naturaleza del sonido, que es la intensidad, la pureza, la elasticidad y la igualdad de las notas entre sí, a pesar de la diferencia de registros que recorren; 3º la flexibilidad, la pronunciación, la acentuación material y la estética de la expresión.

“De la manera de emitir la voz en el canto depende la sonoridad de este y la igualdad del timbre de la voz, que es lo que constituye el arte de la vocalización. La *emisión* de la voz debe ser natural y franca, de modo que el sonido salga diáfano y limpio, y no se advierta la diferencia o el cambio brusco de timbre sino en las diferentes gradaciones destinadas a hacer sentir los pianos y los fuertes. El modo de emitir la voz depende en parte de las facultades de cada uno: una garganta flexible, dotada de buen timbre y que esté ejercitada en la vocalización, emitirá la voz con dulzura y agrado, mientras un cantante de pobres facultades se esforzará y hará gestos y contorsiones para producir sonidos falsos y sin brillantez” [Parada y Barreto, pp. 134-135].

“Es la acción de cantar” [Agero, p. 21].

“De la manera de emitirla en el canto dependen la sonoridad y la igualdad del timbre de la misma. El arte de emitir bien la voz se llama *Vocalización*” [Pedrell, p.152].

Empleo. “Se dice que un cantante tiene el empleo de tenor, barítono o bajo en el teatro, cuando está encargado de cantar las partes escritas para una de estas voces. Los empleos músicos se reducen a maestros de capilla, profesores de conservatorios, músicos de capilla, directores de orquesta, músicos mayores, y a los empleos que proporcionan las sociedades filarmónicas, empresas teatrales o escuelas por particulares o por los ayuntamientos” [Parada y Barreto, p.135].

Ensayar. “Se llama así la acción de ejecutar una ópera o una pieza cualquiera de música por todos los que hayan de contribuir a su ejecución hasta dejarla del todo ajustada antes de darla al público. Hay ensayos particulares o parciales y otros totales o de orquesta. En los primeros se comprenden los ensayos de los coros solos, de los cantores, o de estos y aquellos juntos sin la orquesta; y por los segundos se entiende el de todos los que hayan de cantar y tocar en una ópera u otra pieza de música” [Fargas y Soler, p. 76].

Ensayo. “Prueba de una ópera u otra pieza de música, a fin de ajustarla y ejecutarla bien antes de darla al público. Los ensayos son parciales o totales y generales. El ensayo general de una ópera o de otra obra de música es la ejecución de la misma desde su principio hasta el fin, acompañada de su correspondiente aparato escénico y de la representación, como si se ejecutase en presencia del público” [Fargas y Soler, p. 76].

“Es el estudio que se hace de las piezas que han de ejecutarse en presencia de un auditorio” [Agero, p. 22].

Enseñanza. “La enseñanza de la música puede practicarse de diversas manera. Hay la enseñanza *particular*, la *mutua*, la *simultánea* y la enseñanza por *correspondencia*. Se entiende por enseñanza *particular*, las lecciones que un profesor da en la escuela o a domicilio a un solo discípulo. La enseñanza *mutua* de la música se aplica en las escuelas por el sistema de Wilhem. En este método, el director o profesor de música escoge entre los discípulos más aventajados, varios que se constituyen en maestros o jefes de pelotones o grupos de doce, quince o más discípulos. Estos aprenden y son enseñados por estos maestros improvisados, sacados de entre ellos mismos. En la enseñanza *simultánea*, la instrucción de los discípulos no está encomendada a ellos mismos entre sí, sino que la acción de un director o de un solo profesor sirve como de jefe militar que gobierna y pone en movimiento un regimiento de doscientos o trescientos cantantes, niños o adultos. Para

los cursos numerosos, este último sistema parece el mas a propósito y el que mejores resultados ha dado. La enseñanza por *correspondencia* se practica por cartas o escritos, y solo tiene aplicación en los estudios de armonía y composición” [Parada y Barreto, p.136].

Entonación. “Puede ser justa o falsa, demasiado alta o baja, fuerte o débil; puede faltar repentinamente o retardarse, [...]” [Fargas y Soler, p. 76].

“Acción de producir un sonido musical con exactitud. La entonación de los sonidos constituye sus diversos grados de intensidad y de fuerza, así como también la diferencia del grave al agudo. La entonación de los sonidos es uno de los primeros estudios del solfeo; a darles la entonación debida y a acostumbrar la voz a entonar con certeza los diversos grados de la escala, ya sucesivamente, ya saltando de unos a otros, es a lo que están destinados los primeros estudios y ejercicios del solfeo. El afinamiento de la entonación depende también en parte del oído más o menos delicado de aquel que canta o solfea; la práctica contribuye también mas que nada, y por ella se llega hasta adquirir la apreciación de la entonación de los sonidos, sin que sean producidos por uno mismo, o sea a conocer el grado de la escala que se canta sin cantarlo uno mismo” [Parada y Barreto, p.136].

“Es la acción de cantar afinadamente” [Agero, p. 22].

Entonar. “Cantar ajustado al tono, afinar la voz”; Dar determinado tono a la voz”; “Empezar a cantar alguna cosa para que los demás continúen en el mismo tono” [Palatín, p. 61; Pedrell, p. 155].

“Significa literalmente *tomar el tono, coger la entonación*, guiándose con el sonido de un instrumento, diapasón o según el conocimiento que se tiene en el orden de los diversos grados de la escala. En este sentido se dice más comúnmente: *tal entonación es difícil de coger*, en vez de decir: *tal nota es difícil de entonar*” [Fargas y Soler, pp. 76-77].

“Es la acción de atinar con la entonación de un sonido cualquiera de la escala por medio de la voz. La facilidad en coger la entonación de un sonido depende de la mas o menos práctica que se tiene del solfeo y de la mas o menos delicadeza del oído” [Parada y Barreto, p.136].

Entrada. “Llámase así al empezar un canto después del *ritornello*” [Guijarro, p. 8].

Entrar. “Empezar a cantar o tocar en el compás que corresponde” [Palatín, p. 62].

Entreacto. “Tiempo que media entre el fin de un acto de ópera y el principio del siguiente, durante el cual se suspende la ejecución, sirviendo de descanso a los músicos y cantores. En algunos teatros extranjeros, en los entre-actos de las óperas se toca una pieza de música del género de la sinfonía, que se le da el mismo nombre de entre-acto. Otras veces se ejecutan también bailes en los entre-actos” [Fargas y Soler, p. 77].

“Es el corto espacio de tiempo que media entre dos actos o audiciones” [Agero, p. 22].

Equinotación (Teoría de la) “Nuevo sistema de claves con el cual quedaba derogado el de las claves antiguas, inventado por el año 1858 por D. Francisco Frontera de Valldemosa. (Un vol. in fol. De 20 págs. de texto y 83 de Mus. grab. Madrid, Imprenta de Aguado, 1858). Apóyase el sistema de este nombre en el triple uso de la *clave de sol* (que después extendió el autor a todas las claves), atribuyéndole a ésta, sucesivamente, el diapasón de las voces de soprano, de tenor y de bajo y, por consecuencia, de todos los instrumentos que corresponden a estas tres voces tipos. Con la adopción de este sistema se facilitaríase muchísimo la lectura de la música” [Pedrell, p.157].

Escalas. “Ejercicios que se hacen practicar a los cantores o instrumentistas, siguiendo lenta o rápidamente todos los grados de la escala, a fin de que adquieran buen sonido y justa entonación” [Fargas y Soler, p. 78].

Escena. “[Scena] La que se compone de varias piezas de música durante una acción que no varíe de personas ni de argumento” [Guijarro, p. 24].

“Parte de una composición dramática en que hablan unas mismas personas, sin que se retire ninguna ni entre otra de nuevo. En italiano *scena* tiene una significación más especial cuando se usa en el sentido de *recitado obligado*, bien sea este un diálogo o un monólogo. *Scenetta* es una escena de corta duración” [Pardo Pimentel, p. 97].

“Así como las óperas se dividen en actos, estos se dividen en escenas. Se entiende por escena musical una larga pieza de música compuesta para más de una parte cantante, precedida y alternada de recitados, y que encierra, a veces, más de una escena dramática” [Fargas y Soler, p. 78].

“División o parte del poema dramático, determinada por la entrada de un nuevo personaje. En una escena, la música debe presentar tantos caracteres diferentes cuantos sean los personajes que la compongan. Es preciso que la música exprese, no solamente la pasión o el sentimiento que el personaje haya de pintar, sino también el carácter individual de este mismo. El carácter está indicado en la parte por el género de voz de cada una; así la voz de bajo, de un timbre noble y serio, ha de cantar una música de un carácter pausado, mientras la voz de tenor, de timbre más ligero y apasionado, deberá cantar una música más variada y graciosa. La disposición de una escena en que figuren varios personajes, así como todo aquello que atañe a la música dramática, está sujeto al genio del artista, y por lo tanto, es imposible dar reglas exactas sobre este punto. El compositor verdaderamente hábil sabrá siempre encontrar recursos y medios para caracterizar e individualizar sus diferentes personajes” [Parada y Barreto, p.139].

[Escena (Estar en)]. “Dícese del actor o del cantante en el momento preciso en que actúa en una representación” [Pedrell, p.160].

Escuela. “Nombre con que se designan los diversos sistemas de composición y ciertas inclinaciones que se manifiestan en la producciones del arte. [...] Escuela se dice también del arte del canto, o de tocar algún instrumento, y en este sentido tienen las mismas divisiones que en el arte de componer. Así se dice: tal cantor o instrumentista tiene la escuela francesa, italiana, & o posee una buena o mala escuela” [Fargas y Soler, p. 79].

“La palabra escuela se toma en música por el estilo o manera particular que cada cual usa en la práctica del arte.-Escuela de música se dice también del estilo de aquellos que han seguido las huellas trazadas por un gran maestro; así, todos los que en sus composiciones han seguido el estilo de Rossini, pueden considerarse como pertenecientes a la escuela creada por este gran maestro. Se designa también con el nombre de escuela la reunión de todos los maestros de un país. Así se dice, *escuela italiana*, *escuela alemana*, *escuela francesa*. Estas tres escuelas principales han conservado cada una su carácter particular. La escuela alemana se distingue por una armonía profunda y bien trabajada, unida a cantos llenos de fuerza y de expresión; la escuela italiana se conoce por sus melodías suaves y apasionadas y por su constitución graciosa y elegante; la escuela francesa presenta un género mixto, que participa del vigor de la alemana y de la dulzura de la italiana. Se da el nombre también de trozo o *pieza de escuela*, a una composición, en la que se sacrifica la gracia del canto a la severa observancia de las reglas del arte” [Parada y Barreto, p.140].

“En el lenguaje musical, determina esta frase el estilo predominante entre los maestros de un país. Así se dice: *Escuela italiana*, *Escuela alemana*. La 1ª se distingue por sus melodías suaves y apasionadas, por su estructura graciosa y elegante. A su formación contribuyeron las escuelas romana, veneciana, napolitana, milanesa y florentina. En la 2ª se destaca una magistral armonía con cantos llenos de vigor y expresión. *La francesa* tiene la dulzura de la una y la fuerza de la otra” [Lacal, p. 172].

“Método, estilo, gusto peculiar de algún autor o compositor o de los de un pueblo o una nación, y así se dice, hablando de música, *escuela italiana* (o las escuelas particulares

llamadas romana, veneciana, florentina, milanesa, napolitana), *escuela alemana*, etc. Tómate en música por el estilo o manera particular que cada cual usa en la práctica del arte o, también, por el estilo sugerido por un compositor determinado” [Pedrell, p.161].

* *Pieza de escuela*. “Es aquella composición en la que se observan con severidad las reglas del arte, aunque sea sacrificando la gracia del canto” [Lacal, p. 172].

Esfuerzo. “Defecto de algunos cantores que se manifiesta en la emisión de la voz, causado por una violenta contracción de la garganta. El aire impulsado fuera de los pulmones se arroja en el mismo tiempo y parece que cambia de naturaleza, pierde la dulzura de que era susceptible y adquiere una dureza que causa pena al oyente. El esfuerzo desfigura los pasajes del canto, les hace vacilantes en la entonación, de la que discrepa a veces. Hay casos en que el esfuerzo en el canto es causado por la mala dirección que se da a los estudios de vocalización; pero las más de las veces es efecto de una mala disposición del órgano vocal” [Fargas y Soler, p. 79].

Espiración. “Expulsión del aire introducido en los pulmones, durante el acto contrario llamado *inspiración*, y que con éste constituye la función respiratoria. Tómate algunas veces en sentido de *Pausa* o *Silencio* confundiendo la *espiración* con la *aspiración*” [Pedrell, p.163].

Estilo. “Carácter distintivo de composición o de ejecución. Este carácter varía mucho según los países, gusto de los pueblos y genio de los autores: según las materias, los lugares, los tiempos, los sujetos, las expresiones, etc” [Palatín, p. 62].

“En música hay estilo de iglesia, de teatro y de salón o de cámara. Todo artista, que no es un mero imitador, tiene su manera propia, su estilo de ejecución” [Pardo Pimentel, p. 98].

Estudio. “La acción de estudiar.-Su efecto.-Pieza de música compuesta con el objeto de facilitar el mecanismo y de vencer una dificultad técnica del mismo, vocal o instrumental, en la cual domina ordinariamente el pasaje o tema objeto del estudio de aquella dificultad técnica” [Pedrell, p.165].

Expresión. “En el canto es la viva y natural representación de las pasiones que indique el sentido del argumento. Las contorsiones inmoderadas, los gestos producidos por un acento afectado y hasta ridículo, han hecho grandes esfuerzos desde las escuelas del mal gusto para levantarse con el honroso título de expresión. El cuerpo filarmónico mira en estas extravagancias las debilidades humanas, y libra su aplauso a la algazara de la tumultuosa ignorancia: ¿qué expresión es la celebran los que no entienden la letra de lo mismo que se canta? ¿y cuál será la del que cante sin comprender la significación de las palabras?” [Guijarro, pp. 12-13].

“La viveza y energía con que se manifiestan los afectos en la representación teatral, y en las demás artes imitatorias como la Música, Danza, etc.” [Palatín, p. 62; Pedrell, p. 169].

“Calidad por la cual siente el músico y produce con vehemencia todos los sentimientos e ideas que debe expresar. [...] En cuanto a la ejecución vocal, a parte de la expresión más o menos innata de cada cantor que proviene del más o menos gusto y sentimiento de que esté dotado, hay voces fuertes que imponen por su timbre o calidad; otras que son naturalmente sensibles y delicadas y que se dirigen al corazón por su dulzura” [Fargas y Soler, p. 80].

“En la ejecución, la voz humana es la que más se presta, sin duda, a producir los efectos propios de la expresión. Al compositor pertenece solo el emplearla, según sus diferentes timbres, disponiéndola de modo que produzca el efecto más adecuado a la situación que haya de expresar. En general, las voces elevadas se prestan a expresar los sentimientos tiernos y apacibles, mientras las voces de bajo interpretan mejor los sentimientos enérgicos, como el valor, la ira, etc.” [Parada y Barreto, p.165].

Extensión. “La mayor o menor distancia que media entre el sonido más grave y el más agudo, o la suma de todos los sonidos entre los dos extremos de una voz o de un instrumento. [...] La extensión es una cualidad muy apreciada en la voz de un cantante” [Pardo Pimentel, pp. 97-98].

“La extensión en las voces es la distancia de los sonidos que alcanzan, desde el más grave hasta el más agudo; y así se dice: que una voz tiene mucha o poca extensión según sean más o menos extensos sus límites del grave al agudo” [Fargas y Soler, p. 81].

“Dáse este nombre a todos los sonidos que recorre una voz o un instrumento, desde el sonido más grave de todos hasta el más agudo” [Parada y Barreto, p.166].

Extinción de la voz. “Afonía incompleta en que la voz no falta enteramente, pero sus sonidos son muy débiles” [Pedrell, p.169].

Estudio, -s. “Pieza de música compuesta a propósito para facilitar el mecanismo de la voz o la ejecución de los instrumentos. Los compositores dan a estas piezas un carácter melódico, a fin de hacer más agradable el trabajo del estudio. Los estudios se distinguen de los ejercicios en que tienen una forma más regular que estos, que son puramente elementales. Los estudios compuestos para la voz se llaman particularmente de vocalización” [Fargas y Soler, p. 82].

“Acción de familiarizarse con las dificultades que ofrece el aprendizaje de un instrumento o el ejercicio de la voz. El estudio bien dirigido forma al artista. No consiste en estudiar mucho, sino en estudiar bien, para obtener los buenos resultados de un trabajo bien dirigido. [...] Se da el nombre de *estudios*, a una reunión de ejercicios progresivos sobre cada una de las principales dificultades del mecanismo de la ejecución vocal o instrumental” [Parada y Barreto, p.166].

“Lo mismo que ejercicio” [Agero, p. 23].

F

Fabarios. “Según parece los antiguos dieron este nombre a los cantores porque comían habas, las cuales creían buenas para conservar y fortificar la voz” [Pedrell, p.170].

Falsas (Voces). “Dícese de los que entonan *falso* por defecto del oído o quizá de la voz” [Pedrell, p.174].

Falsear. “Disonar de las demás las voces y tratándose de cuerdas, las de los instrumentos” [Pedrell, p.174].

Falsete. “La voz que siendo natural de tenor se modera y recoge para cantar una composición de tiple” [Palatín, p. 63].

“Porción de voz aguda que no pudiendo producirse por el pecho sale de la cabeza” [Guijarro, p. 13].

“Voz sobre-laringiana, le llama Mr. Lichtenthal. Falsete es la voz de cabeza, la que produce el hombre cuando imita la de mujer. Nuestro diccionario de la lengua la define así: ‘La voz que siendo natural de tenor, se modera y recoge para cantar una composición de tiple’. Hay hombres que conservan en la edad viril, y toda la vida, la voz de la primera edad. Antes de introducirse en la capilla pontificia *i castrati*, los falsetes, casi todos españoles,

cantaban en ella las partes de soprano y de contralto. Juan de los Santos, que murió en Roma en 1625, fue el último falsete español de la capilla de los Papas” [Pardo Pimentel, p. 98].

“Dáse este nombre a una especie de voz producida por el hombre, cuando subiendo al agudo mas allá de la extensión natural de su voz, produce sonidos que imitan la voz de mujer.-Esta voz es llamada con bastante propiedad *voz de cabeza*” [Parada y Barreto, p.169].

“Cuando las voces salen de su extensión natural recurren a la voz llamada falsete o de cabeza” [Agero, p. 24].

“Voz que se forma sobre la laringe y que se llama más propiamente *Voz de cabeza*. Esta clase de voz solo es propia de los hombres y de los tenores en particular” [Pedrell, p.174].

“Voz artificial o forzada, que se forma sobre la laringe, llamada también voz de cabeza. Es solo propia de los hombres, y en particular de los tenores” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 471].

Falsetistas. “*Alti naturali*; cantantes que ejecutaban las partes de soprano y contralto durante la época de mayor florecimiento del estilo polifónico *a capella*, o sea durante el siglo XVI. Dichas partes de soprano y contralto se confiaban preferentemente a niños o muchachos jóvenes; el timbre de sus voces es mejor que el falsete de los hombres, por lo que los tenores falsetistas se empleaban solamente cuando no había niños de coro. En el siglo XVII empezó a consentirse de un modo oficioso la intervención de los *castrati* en las capillas de música” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 471].

Falsettisti (it.). “Véase castrado. Eran célebres los *falsetistas* españoles de la capilla pontificia, antes de la introducción de los *evirati*, que reemplazaron a aquellos, y se introdujeron en dicha capilla el año 1601” [Pedrell, p.174].

Falso, a. “Esta palabra es opuesta a justo. Se canta o toca falso cuando no se entonan bien los intervalos, la voz falsa es por defecto del mal oído y no de la glotis, [...]” [Palatín, p. 63].

Falso (Cantar). “Dícese cuando no se entonan los intervalos con rigurosa exactitud por demasiado altos o demasiado bajos” [Pedrell, p.174].

Fermata. “Esta palabra italiana significa una sucesión melódica, que antecede o precede al calderón.-La fermata se ejecuta siempre con la medida *ad libitum*, y viene a ser como un adorno o diálogo que forma una voz o un instrumento antes o después de haber quedado suspensa en un sonido prolongado.-En pasajes de esta naturaleza es en donde se admira a veces la brillantez y el gusto de la ejecución de un cantante o de un instrumentista” [Parada y Barreto, p.170].

“Es una sucesión de notas pequeñas que se ejecutan casi siempre a voluntad; no tienen valor ninguno real dentro del compás y sólo por la proporción de su forma y carácter de la composición, es como se indica el grado de lentitud o velocidad o manera de ejecutarse” [Agero, p. 25].

[Fermata, Corona, Cadenza o Comune (it.). V. estos términos y, además CALDERÓN. *Fermata* equivale en italiano a pausa, de la acción de *fermarsi*, pararse” [Pedrell, p.176].

“Palabra italiana que significa pausa y designa un final de fragmento musical, preparado por una cadencia más o menos adornada. Se representa por medio de una *corona* o *calderón*” [Torrellas y Pahissa p. 483].

Fiato (it.). “Aliento, viento, aura, soplo, espiración, etc.” [Pedrell, p.176].

Filando (it.). “Regulando los sonidos” [Agero, p. 25].

“Graduando el sonido, hincharlo, ensancharlo poco a poco y después disminuirlo” [Pedrell, p.178].

Filar el sonido. “Dáse este nombre a la acción de producir un sonido de larga duración, principiando muy piano, aumentando gradualmente la fuerza, y disminuyéndolo hasta concluir como principió, cuyo efecto se indica con un signo llamado regulador” [Parada y Barreto, p.176].

“Acción de prolongarlo y sostenerlo procurando emitir la voz sin tomar aliento durante el espacio de tiempo que debe durar la acción de este efecto vocal” [Pedrell, p.178].

“Filar un sonido equivale a disminuir gradualmente su intensidad, pero sin alterar su timbre” [Torrellas y Pahissa, vol. I, p.490].

Filet de voix (it.). “Hilo de voz” [Pedrell, p.178].

Final. “La conclusión de un acto o de toda una ópera, a la cual concurren todas las voces como en coro para dar importancia a la obra. Los ruidosos finales puestos en seguida de escenas triviales y de poco mérito, es lo que más demuestra el pedantismo en esta clase de música” [Guijarro, p. 13].

“El de un acto de ópera. Así se llama a la composición que lo termina y que consta de arias, dúos, quintetos, coros, etc. El inventor de los finales es Nicolás Logroscino, que floreció en la primera mitad del siglo anterior” [Pardo Pimentel, p. 99].

“Pieza o trozo de música por la cual se termina un acto de ópera, de baile o de cualquiera otra composición musical. El final de un acto de ópera suele ser una pieza concertante muy desarrollada, conteniendo una o más partes cantantes y coros. Logroscino, compositor que floreció en el siglo XVI fue el inventor de los finales, y Paisiello fue el primero que los introdujo en las óperas a mediados del siglo XVIII” [Fargas y Soler, p. 86].

Fingir la voz. “Abultar el que canta el sonido para que parezca mayor de lo natural” Palatín, p. 64].

Fioco, fioca (it.). “Dícese del sonido cuando es débil oscuro y, especialmente de la voz cuando se oscurece o se pone afónica por el catarro, etc.” [Pedrell, p.179].

Fioriture. “Adorno del canto. En la clase y uso de las *fioriture* se distingue el cantante de talento y de buena escuela” [Pardo Pimentel, p. 99].

“Palabra italiana españolizada en la música, que significa adornos del canto” [Fargas y Soler, p. 86].

“Palabra italiana que significa adornos en el canto” [Parada y Barreto, p.176].

“En castellano floreos; son los adornos que se ponen a algunas composiciones y los que hacen los artistas de por sí a su capricho” [Agero, p. 25].

“Palabra italiana que equivale a *floreo*, *adorno*, etc.” [Pedrell, p. 179; Torrellas y Pahissa, vol. I, p. 491].

Flautado [flautato]. “Indica que se ha de imitar en él los sonidos de la flauta. Se dice un *sonido flautado*, una *voz flautada*, para expresar que el sonido o la voz imita la dulzura de la flauta” [Fargas y Soler, p. 88].

“Se aplica metafóricamente a una voz fingida y llena de hipocresía” [Pedrell, p.184].

Flexibilidad. “Se dice en el canto de cierta elasticidad, morbidez y blanda ondulación que debe tener una voz, para aumentar o disminuir la intensidad de los sonidos sin el menor esfuerzo” [Fargas y Soler, pp. 88-89].

“Se dice de la elasticidad que debe poseer la voz en el canto para aumentar o disminuir la intensidad de los sonidos sin el menor esfuerzo” [Pedrell, p.189].

Flexible. “la voz que reúne cierta elasticidad en la emisión de los sonidos” [Agero, p. 25].

Florear. “Revestir, glosar” [Melcior p. 380].

Floreo,-s. “Lo mismo que fioritura; nota de adorno extraña al acorde y que se encuentra entre dos notas reales del mismo nombre y sonido” [Agero, p. 26].

“Lo mismo que adornos” [Pedrell, p.189].

Fluido. “Se dice *estilo fluido, canto fluido* del que exige precisamente las calidades de que se habla en el artículo *Flexibilidad*; de manera que una voz flexible es apta para producir un canto fluido” [Fargas y Soler, p. 89].

“El canto bello y natural que produce buen efecto en el oído, juez supremo del arte” [Agero, p. 26].

Fonación. “Conjunto de fenómenos fisiológicos que concurren en el hombre y en los animales a la producción de la voz y a la palabra” [pedrell, p.190].

Forzar la voz. “Es producir los sonidos con esfuerzo; sacarla de su extensión natural, ya sea por lo grave o por lo agudo; esto es, gritar más bien que cantar. Toda voz o instrumento que se fuerce en la ejecución, pierde la dulzura natural y la afinación” [Fargas y Soler, p. 90].

“Producir los sonidos con esfuerzo, violencia, etc.” [Pedrell, p.191].

Frasear. “En la ejecución de la música es dar a cada frase el carácter conveniente, presentando del período musical con elegancia, nobleza y adornos inspirados por el gusto que prescriba una buena escuela, y conducirla con arte desde su principio hasta el fin, sin omitir nada de cuanto pueda contribuir a aumentar su efecto” [Fargas y Soler, p. 91].

“Aplicase esta voz a la ejecución de la música en general que equivale al arte de bien decir o de bien cantar que deben observar los cantantes y los instrumentistas” [Pedrell, p.192].

Fredon (fr.). “Antigua palabra, poco empleada actualmente, que significaba una especie de temblor desagradable de la voz” [Pedrell, p.192].

Fuerte. “El esfuerzo de la voz en el pasaje o nota que señala el signo representado con una f.” Palatín, p. 65].

G

Galán. “El actor encargado de desempeñar alguno de los principales papeles serios, con exclusión del de *barba*: y así se dice, *primer galán, segundo galán*, etc.” [Pedrell, p.196].

Gangoso. “Se dice de la persona que habla gangueando y de la voz que resulta del gangueo” [Pedrell, p.198].

Ganguear. “Hablar despidiendo el sonido por las narices” [Pedrell, p.198].

Gangueo. “Acción de ganguear.-Su efecto” [Pedrell, p.198].

Gañir. “Aullar el perro con sonido ronco y triste cuando le han dado algún golpe. Graznar las aves. Metafóricamente: hablar un hombre con dificultad y sin poder echar la voz, cuando está enronquecido” [Pedrell, p.198].

Garganta. “Parte anterior e interna del cuello. Conducto que tiene su origen en la cámara posterior de la boca y base de la lengua. Por él se efectúa la respiración y en él se engendra la voz. Garganta, metafóricamente significa algunas veces la voz.-

Buena garganta, hermosa voz, facilidad y destreza en el canto.

Hacer de garganta, cantar con adornos, como un ruiseñor

También se dice *cantar con la garganta* para indicar que se canta con indebido esfuerzo” (Lacal, p. 200).

Tener buena garganta. “Ejecutar mucho con la voz en el canto” [Palatín, p. 67].

“Nombre dado, generalmente, a la parte anterior e interna del cuello, correspondiente a la cámara posterior de la boca, y que comprende la laringe y la faringe. Metafóricamente: facilidad y destreza en cantar, y así decimos: *tiene muy buena garganta*. Refrán. *Seca la garganta, ni gruñe ni canta*: le usan los bebedores para disculpar su afición a beber a menudo” [Pedrell, p.198].

Garganta (Hacer de). “Familiar: preciarse de cantar bien haciendo alarde de gorjeos y quiebros” [Pedrell, p.198].

Garganta (Tener buena). “Familiar: tener facilidad de ejecución en el canto” [Pedrell, p.198].

Garganteador. “El que hace trinos” (Lacal, p. 200).

Garganteadura. “El acto de gargantear.-Su efecto” [Pedrell, p.198].

Gargantear [o gargantar]. “Cantar haciendo quiebros con la garganta” [Palatín, p. 67 ; Pedrell, p. 198].

“Hacer gorjeos u otras rápidas inflexiones de la voz. De ahí *Garganteadura*, *Garganteo*, *Garganteado*” (p. 200)

Garganteo. “La acción de cantar garganteando” [Palatín, p. 67; Pedrell, p. 198].

Gargantez. “Lo mismo que *Garganteo*” [Palatín, p. 67].

Gemir. “Expresar naturalmente con sonido y voz lastimosa la pena que aflige el corazón” [Palatín, p. 67].

Gestero. “Que tiene el hábito o el vicio de hacer gestos” [Pedrell, p.201].

Gesticulación. “Movimiento del rostro, que indica algún afecto, alguna pasión” [Pedrell, p.201].

Gesticulador “La persona que gesticula” [Pedrell, p.201].

Gesticular. “Pertenece al gesto o a la gesticulación.-Hacer gestos, visajes o movimientos con el rostro” [Pedrell, p.201].

Gesto. “Movimiento que se hace, bien con los ojos, bien contrayendo los músculos de la cara. El gesto es de gran eficacia en la declamación y el todo en el arte del mímico o la pantomima” [Pedrell, p.201].

Ginebra. “Ruido confuso de voces humanas sin que ninguna pueda percibirse con claridad y distinción” [Palatín, p. 67].

Glopete [o grupeto]. “*Gruppetto*” [Fargas y Soler, p. 94].

“Dáse este nombre a un pequeño grupo de sonidos, que antepuesto o pospuesto a una nota, sirve para dar más variedad y amenidad al canto. El glopete no forma parte de la medida” (Parada y Barreto, p.201).

“Antiguado: Grupeto” [Pedrell, p.204].

Glosa. “La variación que diestramente ejecuta el músico sobre unas mismas notas o solfa, pero sin sujetarse a ella” [Palatín, p. 67].

“De glosar. Lo mismo que carrera. Glosa es lo que los franceses llaman *roulade*. Interpolación a rápida ejecución entre las notas del acorde y las de tránsito” [Guijarro, p. 14].

“Pasaje que hace una voz en el canto de muchas notas sobre una misma sílaba. E juzga de la habilidad de un cantor por su más o menos limpieza y agilidad en el canto. Así se dice en este sentido: *Tal cantor glosa bien; tal otro tiene poca agilidad en glosar, o glosa mal*” [Fargas y Soler, p. 94].

“Es la variación de un motivo, sin que por esto pierda nada del efecto primitivo” [Agero, p. 28].

“Poéticamente: composición cuyas estrofas van terminando por su orden con cada uno de los versos de otra estrofa, amplificando el sentido de ellos. Musicalmente: voz que canta sobre una misma sílaba distintos valores de nota, lo cual viene a ser como una especie de vocalización. Variaciones compuestas y ejecutadas sobre unas mismas notas, pero sin sujetarse rigurosamente a ellas, salvando determinadas reglas establecidas en la técnica antigua [...]. Algunos autores antiguos hacían uso de este nombre para indicar ciertos adornos viciosos y de mal gusto” [Pedrell, p.205].

Glosa aleada. “Daban antiguamente este nombre a unas notas de adorno que formaban un diseño particular, subiendo y bajando a manera de ondulaciones” [Pedrell, p.205].

Glosa artificial. “Especie de dibujo melódico, llamado así por los antiguos, por contener mayor número de notas de adorno que las demás especies de glosa” [Pedrell, p.205].

Glosa trinada. “Daban este nombre en la antigüedad a un sonido que se apoyaba trinando mientras otra voz formaba un diseño” [Pedrell, p.205].

Glosado. “De *Glosar*” [Palatín, p. 67].

Glosador. “El que glosa” [Palatín, p. 67].

Glosar. “Hacer variaciones sobre unas mismas notas o solfa, pero sin sujetarse a ella” [Palatín, p. 67; Pedrell, p. 205].

Glottis. “Abertura o hendidura triangular, comprendida entre las cuerdas bucales derechas e izquierdas. Se presenta bajo la forma de dos triángulos isóceles, superpuestos y regulares, cuya base está dirigida hacia atrás y el vértice hacia adelante. Es la parte más estrecha de la laringe” [Pedrell, p.205].

“Pequeña abertura oblonga situada en la parte más estrecha de la laringe, debajo de la *epiglottis* y entre los *ligamentos superiores* y las *cuerdas vocales* que están en la parte inferior. Llamáronse así esas *cuerdas*, porque se creyó que formaban los sonidos vibrando como las cuerdas sonoras frotadas por el arco. Los fisiólogos han demostrado que vibran como las lengüetas batientes de los tubos sonoros, y que los sonidos así producidos, son más o menos agudos según, por la tensión de las cuerdas vocales, se modifica la forma y las dimensiones de la abertura que llamamos *glottis*” [Lacal, p. 208].

Gola (it.). “Es en castellano garganta; cuando los cantantes no pueden ejecutar un canto de pecho, lo efectúan de cabeza, o más propiamente, de garganta sin hacer esfuerzo alguno; este modo de cantar corresponde a lo que en España se llama cantar en falsete” [Agero, p. 28].

“Garganta” [Pedrell, p.205].

Gola (Voce di). (it.). “Voz de garganta” [Pedrell, p.205].

Gorgeado. “*Gorgear*” [Palatín, p. 68].

Gorgeador, -ra. “El que gorgea” [Palatín, p. 68; Pedrell, p. 207].

Gorgeamiento. “Lo mismo que *Gorgeo*” [Palatín, p. 68].
“(Anticuado): gorjeo” [Pedrell, p.207].

Gorgheggiamento (it.). “El acto de gorjear, trino de la voz hecho con la garganta” [Pedrell, p.207].

Gorggear. “Hacer quiebras con la voz en la garganta” [Palatín, p. 68; Pedrell, p. 207].

Gorgheggiare (it.). “Gorjear. El gorjeo de los pájaros y por extensión los trinos que se hacen con la voz de garganta. Dícese de la manera especial de cantar con voz de garganta en posición al *gorgogliare* del vientre” [Pedrell, p.207].

Gorgheggiatore, trice (it.). “Que gorjea” [Pedrell, p.207].

Gorjeo. “[Gorgeo] El quiebro de la voz en la garganta” [Palatín, p. 68].

“Paso rápido ejecutado con la voz. Los buenos cantantes le usan con prudente economía. Es hoy palabra de poco uso” [Pardo Pimentel, p. 99].

“[Gorgeo] Palabra con la cual se designa un pasaje rápido, ejecutado con la garganta, como trinos, arpegios, etc.” [Parada y Barreto, p.206].

“La acción de gorjear. El gorjeo de los pájaros. Las articulaciones imperfectas en la voz de los niños, semejantes a trinos. Pasaje rápido de sonidos ejecutados con la voz que implica gran flexibilidad en la garganta. La agilidad con que se ejecuta le ha dado el nombre de gorjeo, a imitación del de los pájaros. El trino mismo en otra de las acepciones de este sustantivo masculino” [Pedrell, p.207].

Gorgheggio. “Véase *Gorgeo*” [Parada y Barreto, p.206].

“Gorjeo. Trino de voz que produce el gorjeo” [Pedrell, p.207].

Gorgie (it.). “Llámanse *gorgie* los acentos o pasajes breves pronunciados con cierta presteza, vibración y temblor de voz, de donde se dice *tirar di gorgia* de aquel modo de cantar en que la voz parece sale encrespada y violentamente” [Pedrell, p.207].

Gorgoritas, -os. “Los quiebras de la voz que se hacen en la garganta, especialmente en el canto” [Palatín, p. 68].

“Se dice que un cantor hace gorgoritos cuando recarga muchas glosas en el canto, hasta rayar en abuso, siendo en perjuicio del buen gusto” [Fargas y Soler, pp. 94-95].

“Cuando un cantante recarga el canto con muchos floreos y hace temblar su voz, se dice que hace muchos gorgoritos, siendo de mal gusto” [Agero, p. 29].

“Familiar: gorgoritos” [Pedrell, p.207].

Gorgoriteado, -da. “*Gorgoritear*” [Palatín, p. 68].

Gorgoritear. “Hacer quiebras con la voz en la garganta, especialmente en el canto” [Palatín, p. 68; Pedrell, p.207].

Gorgoritos. “Música recargada de glosas, cuyo merito estriba en el éxito de su ejecución” [Guijarro, p. 14].

“Los quiebras o sonidos vibratorios producidos por la voz en la garganta, especialmente cantando” [Pedrell, p.207].

Gorgoritos (Hacer). “Se dice de un cantante cuando introduce muchas glosas o floreos en el canto, hasta rayar en abuso, siendo esto en perjuicio del buen gusto” [Pedrell, p.207].

Gracia. “Entre otras acepciones, hermosura, perfección, primor, elegancia en los inventos del arte, garbo, donaire, delicadeza y propiedad en la ejecución de la obra artística.-En poesía y

retórica: el buen efecto que resulta de la elección de voces, de la armonía de las frases y, principalmente, de la delicadeza de ideas y descripciones” [Pedrell, p.208].

Grave. “Es grave la voz que tiene su diapason en las primeras escalas” [Guijarro, p. 14].

Graznido. “Canto desigual y como gritando que disuena mucho al oído, y que en cierto modo imita la voz del ganso” [Palatín, p. 68].

Greguería. “La confusión de voces que no dejan percibirse al oído clara y distintamente” [Palatín, p. 68].

Grita o Gritería. “Confusión de voces altas y desentonadas” [Palatín, p. 68].

Gritar. “Levantar la voz más de lo acostumbrado” [Palatín, p. 68].

“Es dar demasiada fuerza a la voz en el canto, de modo que a más de ser desagradables los sonidos, parecen gritos. El gritar es un defecto de los cantores que carecen de suficiente voz o arte” [Fargas y Soler, p. 97].

Grito. “La voz sumamente esforzada y levantada” [Palatín, p. 68].

“Es el esfuerzo que hace la voz para entonar un sonido, saliendo éste agrio y desagradable” [Agero, p. 29].

“Sonido inarticulado, vivo, fuerte, penetrante e instantáneo producido por una persona. Por extensión, la voz sumamente esforzada y levantada” [Pedrell, p.210].

Grupetto. “Palabra italiana que indica un grupo de pocas notas, que forman un adorno en el canto, el cual se ha de articular con ligereza, esforzando la primera nota más que las otras. En el movimiento, el *grupetto* ha de seguir el de la pieza de música y el carácter de la frase en que se halle; es decir, que en un canto lento el *grupetto* se ha de ejecutar con lentitud, menos lento en un andante y con energía y prontitud en un canto de movimiento vivo” [Fargas y Soler, p. 97].

“Véase Glopete” [Parada y Barreto, p.209].

Gruppetti. “Grupetos o mordentes en castellano; los hay de dos, de tres y cuatro figuras, pudiendo ser rectos o circulares; las notas que los indican son más pequeños que las ordinarias” [Agero, p. 29].

Gusto. “Don de la naturaleza para tocar y cantar, y así se dice: fulano y zutano tienen gusto, y es el que mejor se siente y se explica menos, y no sería lo que es si se pudiese definir” [Palatín, p. 69].

“El gusto tiene su origen en la bella naturaleza: allí deben adquirirlo aquellos que aspiren por medio de un corazón sensible y una imaginación ardiente al glorioso título de perfectos filarmónicos. El gusto y la expresión son cosas distintas. Para componer se necesita más gusto que expresión, para ejecutar más expresión que gusto” [Guijarro, p. 15].

“Facultad de sentir lo bello y lo sublime. El buen gusto en la ejecución de la música consiste en dar a la melodía la conveniente gracia y expresión” [Pardo Pimentel, p. 99].

“Facultad de sentir lo bello y lo sublime, las que se considera bajo dos aspectos: 1º la facultad trascendental u originaria; 2º la empírica; esto es, la que obra activamente en cada individuo con relación a los objetos; así pues el gusto debe cultivarse. Cuando se dice que uno *no tiene gusto*, puede entenderse de dos modos: 1º que aquel de quien se dice, por origen no es susceptible del placer estético; cuya sola suposición indica que es incapaz de sentir lo bello y sublime, ni aún de conocerlo; 2º puede indicar también que en algunos este sentimiento no es vivo. Así es, que aunque todos los hombres estén dotados de gusto, bajo la relación trascendental, a veces están faltados de él bajo la empírica. El gusto, en la

ejecución de la música, consiste en dar a la melodía la gracia y expresión que le convenga” [Fargas y Soler, pp. 98-99].

“Esta palabra se toma en música por la mas o menos expresión con que un cantante o instrumentista ejecuta, ya sea con la voz o con el instrumento.-Así se dice: tal instrumentista *toca con gusto*, o tal cantor *canta con gusto*, para indicar que expresa bien y que siente la música que ejecuta [...]” [Parada y Barreto, p.216].

[Gusto (con)]. “Don que tiene aquel que siente inclinación a todo lo bello” [Agero, p. 30].

Gusto del canto. “Se llama así el cantar o tocar haciendo algunos adornos convenientes” [Palatín, p. 69].

Gutturalis (lat.). “Signo neumático de adorno que indicaba temblor de voz y consistía en repetir aceleradamente una misma nota por medio de contracciones de la garganta. Su efecto era este, aplicado a una nota de valor relativo al de este ejemplo” [Pedrell, p.216].

Gutural. “Sonido desapacible que a las veces un cantor produce por falta de método en sus estudios” [Guijarro, p. 15].

“Se dice que una voz o sonidos son guturales cuando se forman en la laringe; esto es, que salen de la garganta, para hacer distinción de cuando sale del pecho” [Fargas y Soler, p. 99].

“Sonidos guturales son aquellos formados por las inflexiones de la laringe, sin que la fuerza del sonido sea producida por al acción directa de los pulmones, y si por la vibración del aire en la garganta” [Parada y Barreto, p.216].

“Se llama así al sonido que se emite por medio de la laringe” [Agero, p. 30].

“Lo que pertenece a la garganta o es propio de ella.-Gramaticalmente: lo que se pronuncia con la garganta, como *sonido gutural, letra gutural*” [Pedrell, p.216].

Guturalmente. “Con sonido o pronunciación gutural” [Pedrell, p.216].

H

Hablado. “Dícese de la parte que en las zarzuelas se habla o se declama hablando, que alterna con las piezas cantadas” [Pedrell, p.217].

Hacer pifia. “En el canto se *hace pifia* cuando se produce algún sonido semejante a los de una voz ronca, como si lo causase alguna reuma u otro impedimento momentáneo de la garganta. Así en las voces como en los instrumentos los mejores profesores están expuestos a *hacer pifia* o *pifiar*; porque muchas veces esto proviene de cansancio, particularmente en los instrumentos, y aún más bien de predisposiciones naturales o pasajeras en las voces” [Fargas y Soler, pp. 99-100].

Hilar los sonidos. “Es prolongarlos en el canto tanto tiempo como pueda permitirlo la respiración, debiendo empezarse piano y crecerlos hasta el fuerte, disminuyéndolos luego con las mismas gradaciones” [Fargas y Soler, p. 228].

“Especialmente en las partes cantables, es matizar y aumentar el volumen de los sonidos tanto como puede permitirlo la respiración o la arcada, si es en los instrumentos de cuerda y arco, principiando *piano* hasta llegar al *fuerte*, disminuyéndolos poco a poco, hasta volver al punto de partida” [Pedrell, p.221].

Hueco. “Lo que tiene sonido retumbante y profundo; y así decimos: *Voz hueca*” [Palatín, pp. 69-70].

I

Imitando la voz. “Imitando las inflexiones de la voz” [Agero, p. 30].

Imitar. “Ejecutar alguna cosa como cantar o tocar algún instrumento a ejemplo o semejanza de otro u otra, etc.” [Palatín, p. 70].

Impostar la voz. “Educarla y robustecerla según la edad, sexo y circunstancias del individuo para que haciéndose la emisión con arreglo al arte y a las leyes de la fonación, se obtengan los mejores resultados de todas y cada una de las partes que en el aparato vocal contribuyen a formar el sonido” [Lacal, p. 241].

Improvisación. “Es la ejecución de una pieza de música al mismo tiempo que se va formando en la imaginación de su autor” [Agero, p. 31].

Improvisador. “Músico que posee la facultad de improvisar con la voz, o sobre un instrumento” [Parada y Barreto, p.233].

Improvisar. “Hacer y ejecutar de improviso un trozo de música vocal o instrumental” [Fargas y Soler, p. 104].

Incantable. “Lo que no se puede cantar por no alcanzar la voz a la distancia que hay entre tono y semitono” [Palatín, p. 70].

Indignazione (con). “Indica que la expresión del canto ha de ser enérgica y vigorosa a manera de una persona que habla indignada” [Parada y Barreto, p.233].

In disparte. “Expresión italiana que significa a parte, y que cuando se emplea en la música vocal, advierte al cantor que ha de cantar como si no le oyese los demás interlocutores” [Fargas y Soler, p. 105].

Infantil (Voz). “La voz propia de los niños, llamada también, *voz blanca*” [Pedrell, p.228].

Infantilla. “Canción corta que canta uno en el Teatro, la cual vaticina una cosa adversa y a veces próspera” [Palatín, p. 70].

Inflexión. “Hablando de la voz es la elevación o depresión que se hace con ella, quebrándola o pasando de un tono a otro” [Palatín, p. 70].

“La de la voz consiste en la elevación, depresión y variaciones que se hace con ella de los sonidos” [Fargas y Soler, p. 105].

Insieme. “Esta palabra italiana indica en música que dos o más partes vocales o instrumentales han de ir unidas en la ejecución de un canto o en algún pasaje de éste” [Fargas y Soler, p. 105; Parada y Barreto, p.236].

Inspiración. “Uno de los fenómenos físicos que concurren al acto de la respiración y que consiste en la dilatación de la cavidad formada por las paredes del pecho, a beneficio de los músculos llamados inspiradores” [Pedrell, p.229].

Inteligente. “El que no solo siente y conoce lo bello en las obras del arte, sino que también posee la parte mecánica u científica del mismo; conocimientos muy suficientes para poder juzgar con criterio del mérito de las obras. El inteligente se distingue del mero aficionado, en que sabe definir o dar a conocer en qué consiste lo verdaderamente bello, y porque medios se obtiene” [Fargas y Soler, p. 107].

Intermedio. “Llámase así una clase de opereta cómica, o un pequeño baile que se toca en algunos teatros extranjeros entre uno y otro acto de una ópera grande” [Fargas y Soler, p. 107].

Introducción. “Principio de una ópera, música sin interrupción, que comprende a varias piezas y escenas. La introducción es de las formas más modernas de la ópera; es obligada” [Pardo Pimentel, pp. 99-100].

“Principio de una ópera u otra obra dramática, en la cual la música sigue sin interrupción y que a veces contiene muchas escenas. La introducción es una de las piezas más modernas de la música dramática, y casi indispensable en las óperas” [Fargas y Soler, p. 108].

J

Jácaras. “Romances puestos en música que tuvieron origen en España a principios del siglo XVII y que se cantaban en los teatros. Los aires de jácara también se aplicaron al baile, particularmente después de la invención de la tonadilla, pues entonces empezó a caer en desuso el canto de las jácaras” [Fargas y Soler, p. 110].

Jocoso, -sa. “Se dice que una pieza de música es jocosa cuando, con ser del género dramático, es alegre y divertida (véase Bufa)” [Fargas y Soler, p. 112].

Justo. “Tocar justo, cantar justo, es entonar o ejecutar con afinación una voz o instrumento” [Fargas y Soler, p. 112].

Justificación. “Es ejecutar exactamente lo que está escrito en la música, ya sea en el canto o en un instrumento, sin faltar en lo más mínimo al compás y a la afinación” [Fargas y Soler, p. 112].

L

Labbro (it.). “Cantar a flor *di labbro* dicese de determinado efecto de emisión de la voz que se produce cantando con cierta suavidad” [Pedrell, p.251].

Labio. “Cada una de las partes que forman el contorno de la boca. Sirven para la aprehensión de los alimentos, la pronunciación” [Pedrell, p.251].

Lamentable. “Lo que infunde tristeza y horror; y en este sentido se dice: Voz lamentable, rostro lamentable” [Palatín, p. 71].

[*Lamentabile*, lamentable]. “Esta palabra indica que la pieza a cuyo movimiento y expresión se refiere, se ha de ejecutar muy lentamente y con melancolía. Es preciso también que el que ejecute exprese los lamentos de una alma que sufre, cuyos gemidos acompañan la queja” [Fargas y Soler, p. 113].

Lamentación. “Composición de música vocal con acompañamiento de orquesta o de piano u órgano expresivo, violón y contrabajo, y que sólo se ejecutan el Miércoles, Jueves y Viernes Santo” [Agero, p. 33].

Languendo. “Palabra italiana que indica se han de ir arrastrando las notas en que se halla escrita, debilitando poco a poco sus sonidos” [Fargas y Soler, p. 114].

Languente. “Esta palabra que significa debilitado o desmayado, en la música indica a veces que se ha de retardar el movimiento; y pide una ejecución desnuda de adornos y poca vibración de los sonidos” [Fargas y Soler, p. 114].

Laringe. “Órgano impar, simétrico, regular, conoideo, compuesto de diversas piezas movibles unas sobre otras, interiormente tapizado por una membrana mucosa que es continuación de la faringe: está situado en la línea media del cuerpo en la parte superior y anterior del cuello, detrás de los músculos de la región hioidea inferior y el cuerpo del tiroides, delante de la faringe y de la extremidad superior del esófago, entre la base de la lengua y la de la traquearteria. Sirve para dar paso al aire que respiramos, siendo el órgano donde se produce la voz” [Pedrell, p.252].

Legando. “Palabra italiana que indica se han de ligar dos o más sonidos, es decir, pasarlos por una inflexión de la garganta con la voz” [Fargas y Soler, p. 115].

“Palabra italiana, que indica ligar los sonidos, ya sea con la voz o con un instrumento.- El ligado de la voz se obtiene produciendo los sonidos en una sola inflexión de ésta. [...]” [Parada y Barreto, p.249].

Levantar. “Subir de punto la voz o los instrumentos” [Palatín, p. 72].

Libreto. “Se llaman así los argumentos en verso de los poemas o dramas de las óperas, cuyas palabras ponen en música los compositores” [Fargas y Soler, p. 115].

“Se llama al asunto poético de un drama lírico” [Agero, p. 33].

Ligadura. “Las hay de dos especies; esto es, de armonía y del canto. [...] La ligadura se verifica en el canto, siempre que se pasan dos o más sonidos con una sola inflexión de la garganta” [Fargas y Soler, p. 116].

Lírico, ca. “Lo que pertenece a la lira” [Palatín, p. 73].

“Esta palabra se aplicaba en otro tiempo a la poesía que se componía para ser cantada con acompañamiento de la lira. En el día se llama poesía lírica, toda la que está destinada a ser puesta en música, bien que en este arte no se use ya la lira. Por consiguiente, la palabra lírica se aplica también a toda música dramática o que se haya compuesto para cantar, con tal que no sea sobre palabras sagradas; y por lo mismo en el día se da a la ópera el nombre de *drama lírico*. De esto viene que se llame *teatro lírico* en el que se representan óperas o piezas de música” [Fargas y Soler, pp. 117-118].

“Se llama a todo lo que concierne a la música” [Agero, p. 34].

Lisonjero. “Lo que agrada y deleita, como música, *Voz lisonjera*” [Palatín, p. 73].

M

Maestro. “Este título honorífico sólo corresponde a los buenos compositores, directores y a los que sobresalen en algún instrumento; pero se ha prodigado mucho, dándolo a profesores adocenados” [Fargas y Soler, p. 119].

“Es en el arte e que ha superado las dificultades que le son propias y está en condiciones de saber enseñar más y mejor que la generalidad de los que cultivan la música” [Agero, p. 34].

Maestro al cembalo. “Se da este nombre al maestro de un teatro que dirige los cantores y la orquesta en los ensayos de las óperas; estando a su cuidado arreglarlas a la *tessitura* de los cantores” [Fargas y Soler, p. 119].

Maestro de música. “El que enseña a cantar, y a tocar los instrumentos músicos según las reglas del corte” [Palatín, p. 74].

“Es el que enseña el solfeo según los principios teórico prácticos” [Fargas y Soler, p. 120].

Maestro de canto. “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 adquiriera un grado de flexibilidad igual en los fuertes y píanos, tan necesario para la entonación y a la extensión que se debe dar a cada sonido. Acostumbrar al discípulo a leer la música a primera vista; procurar que pronuncie y declame con claridad y corrección y, en fin, inculcarle la expresión verdadera y natural. Es necesario también que un maestro de canto conozca la parte práctica de la armonía para acompañar” [Fargas y Soler, pp. 119-120].

“El que enseña las reglas o ejercicios de emisión, vocalización, etc., y en general el arte del canto” [Pedrell, p.267].

Malsonar. “Hacer mal sonido o desagradable” [Palatín, p. 74].

Martellato. “[*Martellando*] Palabra italiana que se escribe a veces en algún paso de una parte instrumental, para indicar que la ejecución ha de ser amartillada; es decir, que se han de picar las notas para que se oigan bien distintamente” [Fargas y Soler, p. 122].

“Esta palabra italiana se aplica a la música para indicar que los sonidos han de ser acentuados con una inflexión bien marcada” [Parada y Barreto, p.259].

“Ejecución amartillada, con fuerza y sequedad” [Agero, p. 35].

[*Martellando*, *martellato* (it.), *martelé* (fr.)]. “Términos adoptados por los compositores de música de piano para producir el efecto especial de *martilleo* en el ataque de la tecla y la percusión de la cuerda. Este efecto fue conocido y usado por los antiguos *vihuelistas*. Véase Cifra” [Pedrell, p.275].

“Palabra italiana equivalente a martillado, *staccato*, que prescribe una ejecución fuerte y destacada” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p.728].

Masa. “Es un conjunto de voces o instrumentos” [Agero, p. 35].

Mediavoz. “Término de música que corresponde en Italiano a *Sotto voce*, *Mezza voce* o *Mezzo forte*, y que indica un modo medio de cantar o tocar entre fuerte y piano” [Palatín, p. 75].

Melodía. “La dulzura, primor y blandura de la voz y canto suave y armonioso” [Palatín, p. 75].

Melodioso. “Se dice generalmente melodioso a una sucesión de sonidos agradables al oído, a las voces sonoras, a los cantos dulces y graciosos” [Fargas y Soler, p. 124].

“Se dice de un canto que produce buen efecto por su forma melódica” [Agero, p. 36].

Melodrama. “Esta palabra, en su acepción más exacta, significa drama en música. una ópera es un verdadero melodrama; sin embargo ha prevalecido el uso de llamar melodrama a ciertas piezas dialogadas, en las que sólo se hace uso de la música para el baile o para anunciar las entradas y salidas de los actores” [Fargas y Soler, p. 125].

“Se entiende en música por ópera seria o drama lírico” [Agero, p. 36].

Melómano. “Aficionado a la música con pasión y hasta manía. El melómano pocas veces es músico y mucho menos hábil; pero casi siempre con pretensiones de saber. Es siempre el primero en las funciones de música; alaba, reprueba y critica a roso y velloso; hácese aristarco y juez infalible. Nadie posee como él el sentimiento exquisito de lo bello, y aquel perfecto criterio que distingue al verdadero talento de la medianía, lo bueno de lo común o trivial. Pero peor es aún cuando el melómano pretende pasar plaza de cantor, instrumentista o compositor; pues entonces es la pesadilla de cuantos de grado o por fuerza han de oírle cantar, tocar, o escuchar sus composiciones. Sin embargo, no todos los melómanos son tan ridículos y extravagantes; pues a veces hay alguno de ellos que es hombre de gusto y de verdadero sentimiento artístico” [Fargas y Soler, p. 125-126].

Melopea. “Se llamaba antiguamente al arte de componer o variar regularmente un canto” [Guijarro, p. 17].

“Entre los antiguos era el arte o reglas para componer el canto, cuyos efectos producían la melodía. La melopea es pues la composición de los cantos, así como la melodía son los cantos compuestos” [Fargas y Soler, p. 126].

“La melopea de los griegos era aquella parte de su música que trataba de la manera de formar y de conducir un canto” [Parada y Barreto, p.266].

“Entre los antiguos, *Melopea* era el arte o las reglas de la composición del canto, cuya práctica, efecto y aplicación se llamaba *Melodía*. Así, *Melopea* significaba la composición de los cantos y *Melodía* los cantos compuestos. La *Melopea* para decirlo más claro se refería a la combinación de los sonidos independientemente del ritmo. La *Melopea* era la composición del *Melos*, del canto y su dulzura, como la *Ritmopea* era la composición del *Ritmo*. La *Melopea* se componía de tres partes: *lepsis*, *mixis*, *chresis*. La *chresis* se subdividía en otras tres partes, llamadas *eutchia* o *euthia*, *agoge*, *ipeteia*. Quintiliano dividía la *melopea* en tres especies, que se referían a tres modos, tomando este nombre en un nuevo sentido. Des estos modos típicos partían los géneros que variaban o caracterizaban la *melopea*; el *erótico*, el *cómico* y el *encomiástico*. La *melopea*, según su influencia sobre las costumbres se dividía en tres géneros, el *sistálico*, el *diastáltico* y el *eutchástico* o *euchástico*” [Pedrell, p. 280].

Messa di voce. “Expresión italiana que indica el más bello adorno del canto, consistiendo en una entera emisión de la voz, sosteniéndola sobre una de las notas más sonoras de su diapasón, con la gradación sensible del *pianissimo* al *forte* y vice-versa” [Fargas y Soler, p. 127].

“Del italiano. En términos generales significa *emisión de la voz*.- Prolongación gradual y disminución gradual, después de haber llegado al mayor grado de fuerza” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 758].

Metal [de voz]. “El sonido o tono de la voz” [Palatín, p. 75].

“Cualidad de una voz sonora” [Pardo Pimentel, p. 101].

“Cualidad distintiva del sonido de una voz” [Fargas y Soler, p. 228].

“Es el timbre especial que cada voz emite” [Agero, p. 37].

“Sinónimo de timbre” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 760].

Método. “Modo de cantar o de tocar algún instrumento, según ciertos principios más o menos razonados. Se dice de un canto que tiene buen método, siempre que conduzca bien la voz, con correcta vocalización y una pronunciación bien articulada. Se dice también de una

recopilación de preceptos y reglas para formar buenos cantores, instrumentistas o músicos. Así es, que hay métodos para cada instrumento y para cada una de las partes en que se divide el arte” [Fargas y Soler, p. 127].

“En un sentido lato, y con relación al arte musical, esta palabra significa la reunión de muchas reglas y preceptos, destinados a formar el cuerpo de doctrina de un ramo del arte. De los cantantes, se dice que tienen buen método o buena escuela de canto, cuando poseen una buena vocalización, cuando demuestran un buen estudio, hecho en la manera de articular, de frasear y de filar los sonidos, cuando guardan todas las propias de la emisión de la voz. En general, la palabra método se aplica a aquellas obras elementales que sirven de base a la enseñanza del arte musical, ya sean en el solfeo, la composición o los instrumentos.-Estas obras, destinadas a hacer recorrer al discípulo por su orden progresivo todas las dificultades de la voz o de un instrumento, son de una gran utilidad, y constituyen lo que se llama la enseñanza preliminar del arte” [Parada y Barreto, p.270].

“Es el libro donde se explican los conocimientos necesarios para aprender el arte o una de sus ramificaciones” [Agero, p. 37].

Mezza voce. “Expresión italiana que indica que la música así marcada se ha de cantar o tocar a media voz; es decir, dando poca intensidad al sonido” [Fargas y Soler, p. 128].

“Da a entender en la ejecución del canto, que la voz ha de ser emitida con la mitad de su fuerza, o sea a media voz” [Parada y Barreto, p.273].

“Media voz” [Agero, p. 37].

“Indica que un pasaje debe ejecutarse piano, a media voz, con poca intensidad” [Lacal, p. 297].

Mezzo soprano. “Segundo tiple: voz propia de los niños y de algunas mujeres, y es de dos tonos más grave que la del primer tiple o Soprano. Su diapasón se extiende en lo agudo hasta el fa de la quinta línea en clave de sol. Pero adviértase que estos son los límites más generales en la voz de *mezzo soprano*; pues las hay que se extienden más en lo grave y otras en lo agudo” [Fargas y Soler, p. 128].

“La voz de mujer se divide en dos especies principales, llamadas voz de *soprano* y voz de *contralto*. La primera es la más aguda y la que su extensión sube más al agudo. La segunda es menos aguda, y su extensión desciende más al grave.-Una voz intermediaria, que no desciende tanto como el contralto, ni sube tanto como el soprano, se llama voz de *mezzo soprano*. La extensión de ésta es desde el *la*, por bajo del pentagrama, llave de *sol*, hasta el *fa* o *sol* de su segunda octava en dicha llave” [Parada y Barreto, p.273].

“Voz de tiple superior a la contralto e inferior a la de soprano o tiple aguda” [Agero, p. 37].

[*Mezzo o mezzosoprano*] “Indica la voz intermediaria entre la soprano y la contralto. También indica a la cantante que posee dicha voz” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 762].

“Voz de mujer, entre la de tiple y la de contralto. Su extensión es generalmente de dos 8^{as} justas, de si bemol grave a si bemol agudo” [Lacal, p. 297].

Mezzo Tenore. “Barítono” [Lacal, p. 297].

Mixta (voz). “Se dice de los sonidos que se forman sobre la laringe, a lo que comúnmente se le llama voz de cabeza o falsete. La voz mixta rara vez se encuentra en las mujeres, pero si en casi la mayor parte de los hombres y particularmente en los que tienen voz de tenor” [Fargas y Soler, p. 130].

“Esta palabra se aplica a cierta clase de voz, producida ordinariamente por aquellos que la tienen de tenor, la cual proviene de que las vibraciones de la laringe son más rápidas que en la voz natural, imitando así de este modo la voz de mujer. A esta voz se llama también *voz de cabeza o falsete*” [Parada y Barreto, pp.274-275].

Modulación. “Suavidad, armonía y variedad de la voz en el canto” [Palatín, p. 76].

[*Modulation* (al. y fr.), *modulazione* (it.)]. “Facilidad en la voz para variar y ductilizar los sonidos con suavidad” [Pedrell, p. 291].

Modular. “Cantar con armonía y variedad de la voz” [Palatín, p. 76].

“Es variar las inflexiones de la voz, reforzar o disminuir y aún variar su calidad para dar al canto la expresión y colorido que la composición exige” [Pardo Pimentel, p. 102].

“Variar de matiz en el *portamento* de la voz” [Pedrell, p. 291].

Modulo. “El modo de variar la voz para cantar con suavidad y armonía” [Palatín, p. 76].

“Modo de variar la voz para emitirla con suavidad y afinación” [Pedrell, p. 291].

Monodia. “Canto a una sola voz. Lo opuesto de corodia que lo es de muchas” [Guijarro, p. 18].

“Canto ejecutado por un solo individuo. Monólogo de en las tragedias. Especie de lamentación o de canción lúgubre ejecutada por una sola voz. Monodias llamáronse los largos fragmentos en estilo recitativo de las óperas de los monodistas italianos” [Pedrell, p. 293].

Monodiarario. “El que en las primeras óperas de la *camerata* florentina componía o representaba óperas escritas en el género monódico” [Pedrell, p. 293].

Monodistas. “Nombre dado a los patricios de la *camerata* florentina, Bardi, Caccini, Peri, etc. autores de las primeras óperas (1600 y años anteriores) por el género de música adaptado a las composiciones dramático-musicales nacidas de dicha *camerata*” [Pedrell, p. 293].

Monodrama. “Drama representado por una sola persona” [Pedrell, p. 293].

Monólogo. “Drama en que canta o representa un solo actor” [Palatín, p. 76].

“Antiguamente se llamaban así las escenas de ópera compuestas de recitados y aires cantados por un solo actor. Este término ya no se usa en el día, bien que no tiene equivalente propio en la música moderna” [Fargas y Soler, p. 132].

Monotonía. “Uniformidad fastidiosa ya en el discurso o ya en la expresión y tono de la voz” [Palatín, p. 76].

“Propiamente hablando significa un canto o pieza de música que marcha siempre sobre el mismo tono; pero esta palabra sólo se usa en sentido figurado; es decir, que se llama monotonía a una música que tenga poca variedad” [Fargas y Soler, p. 132].

Monótono. “El que tiene uniformidad o igualdad fastidiosa de tonos en la conversación, cantando o tocando, recitación oratoria, etc.” [Palatín, p. 76].

Mordente. “Es un trino cortado, que se hace ligando dos notas más chicas que la nota principal o de armonía a quien se juntan una subiendo y otra bajando un tono o semitono: también se señala por esta señal m o así: ~ [Palatín, p. 76].

“Indica un adorno del canto, que consiste en una doble apoyatura, o en dos o tres pequeñas notas que forman una melodía de salto o de grado con el sonido a cuyo lado se ponen [Fargas y Soler, p. 132].

“El mordente es uno de los adornos de la melodía, y se compone de un grupo de tres o más sonidos, que resolviéndose sobre otro sonido, no forma parte de la medida, y es como un pasaje que se intercala entre nota y nota para hacer su sucesión más graciosa y elegante. El mordente es de una, dos, tres o cuatro notas; llamándose también a éstas dos últimas grupetos. El mordente se diferencia de la apoyatura, con la que alguna vez se confunde, en que el valor de aquel es generalmente rápido o de poco valor, y el de ésta suele tomar de la nota que le sigue la mitad, el tercio o dos tercios de su valor” [Parada y Barreto, p.281].

[*Mordant* o *mordante* (fr.), *mordent* (al.)]. “Adorno musical compuesto de una, dos o tres o cuatro notitas que se anteponen, como la *apoyatura*, a una nota grande, diferenciándose de ésta en que toma su valor, cuando es posible, de la nota grande o silencio que le precede. Ejecútase con rapidez, ligándolo siempre con la nota siguiente. Los *mordentes triples* y *cuádruplos* ascienden o descienden hasta la nota siguiente por grados conjuntos. Los *grupetos*, especie de *mordentes*, se diferencian de éstos en que sus notas componentes se agrupan, circuyen o rodean a la principal, en que se ejecutan con más o menos rapidez, acomodándose al carácter de la frase en que se hallan, y finalmente, en que pueden anotarse en cifra y es costumbre hacerlo” [Pedrell, p. 294].

Mormorando, mormorante. “Estas palabras indican que la ejecución ha de imitar una especie de murmullo (véase trémolo)” [Fargas y Soler, p. 133].

“Murmurando. Efecto expresivo: matiz musical imitativo de la palabra o término de su nombre” [Pedrell, p. 294].

Muda [de la voz]. “Cambio que la naturaleza opera en la voz de los niños al pasar de la infancia a la pubertad” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 812].

[*mue* (fr.)]. “Cambio que la naturaleza opera en la voz de los individuos de ambos sexos, en la época en que pasan de la infancia a la pubertad. En las mujeres es casi imperceptible este fenómeno. No así en los hombres pues la voz de estos al entrar en la pubertad cambia más o menos rápidamente de registro descendiendo ordinariamente una octava” [Pedrell, p. 296].

Mudar la voz. “Cambio que se efectúa en ella cuando se entra a la edad de la pubertad. En los hombres se hace este cambio sustituyendo con sonidos graves y varoniles los agudos y débiles de la voz infantil; de manera que el timbre de ella se halla bajada de una octava y media en su diapasón. En las mujeres casi no se percibe la muda de la voz, y sólo se manifiesta por la mayor intensidad que adquiere su timbre después que se ha verificado del todo el cambio o muda. Durante ésta y en el momento de la crisis, la voz se pone ronca y la emisión del sonido se hace débil y casi impracticable. Por lo que, durante la crisis es preciso suspender el estudio del canto” [Fargas y Soler, pp. 134-135].

[*Mudar, muer* (fr.)]. “Cambiar la voz los individuos que pasan de la infancia a la pubertad. Este cambio es apenas perceptible en la mujer, cuya voz sólo adquiere mayor fuerza y, en algunos casos, extensión. La del hombre cambia completamente de naturaleza y toma un carácter enteramente opuesto al que tenía antes” [Pedrell, p. 296].

Mudez. “Impedimento en el órgano de la voz para hablar. Privación del habla carencia de palabras” [Pedrell, p. 296].

Mudo. “Se aplica a la persona que no puede hablar por tener impedimento en el órgano de la voz o por ser sorda de nacimiento” [Pedrell, p. 296].

Música de salón o de cámara. “Se comprende en esta clase música [...] las piezas de canto sueltas o que no sean parte de una ópera” [Fargas y Soler, p. 136].

Música de teatro (it.). “Música dramática” [Pedrell, p. 298].

Música dramática. “Es la que se compone para el teatro” [Fargas y Soler, p. 136].

“La que se compone para el teatro. En general la que expresa afectos apasionados del alma y produce emociones vivas” [Pedrell, p. 300].

Música natural. “La que forma la voz humana, por oposición a la artificial que se ejecuta con instrumentos” [Pedrell, p. 302].

Música ratonera. “Música mala en sí o ejecutada por malas voces o instrumentos” [Pedrell, p. 304].

Música vocal. “Es la que se compone para una o más voces, con acompañamiento instrumental o sin él” [Fargas y Soler, p. 136].

“La compuesta para voces sin acompañamiento de instrumentos. Lo mismo que música coral” [Pedrell, p. 304].

Musicare (it.). “Cantar música. Ejercitarse en la música” [Pedrell, p. 304].

Músico. “Nombre que se da generalmente a cualquiera que profese la música, ya sea cantor, tocador de algún instrumento o compositor” [Fargas y Soler, p. 136].

Musichetto. “Nombre que se da algunas veces, en los teatros, a la *prima donna contralto* que desempeña papeles de hombre en las óperas (véase contralto y mezzo soprano)” [Fargas y Soler, p. 137].

Mutis. “Voz usada en los teatros por el apuntador o el traspunte para expresar que uno o más personajes que se hallan en escena deben salir de ella sin hablar palabra” [Pedrell, p. 305].

Mutismo. “Mudez” [Pedrell, p. 305].

M.V. o m.v. “Abreviación de las palabras italianas, *mezza voce*, media voz” [Pedrell, p. 305].

Mykterophonía. “Sonido nasal, articulación de sonidos por la nariz” [Pedrell, p. 305].

N

Nasal. “Lo que pertenece a la nariz, y así se dice: *pronunciación, voz nasal*” [Pedrell, p. 308].

(Sonido o voz). “Dícese del que produce un cantante cuando la mayor parte de la columna de aire puesta en vibración, se dirige hacia las fosas nasales y no a la garganta, produciendo de este modo un sonido defectuoso y nada agradable” [Pedrell, p. 308].

Nasalmente. “Adverbio: un sonido nasal. Gangosamente” [Pedrell, p. 308].

Natural (canto). “Canto suave, agradable y sus equivalencias” [Pedrell, p. 308].

Nina nana. “Voces sin significación alguna, de que se vale el que canta para seguir algún son sin pronunciar palabras” [Palatín, p. 78].

Nobile. “Palabra italiana que significa noble, e indica que la ejecución ha de ser larga, noble y despojada de adornos inútiles; y exige al mismo tiempo un poco de gravedad en el movimiento” [Fargas y Soler, p. 137].

Nocturno. “Cierta canto de corta duración de movimiento lánguido a dos o más voces” [Guijarro, p. 19].

“Nombre que se dio antiguamente a la música compuesta para ser tocada de noche en las serenatas, y que después se ha dado a ciertas piezas de música de un carácter apacible, triste y dulce, que se componen para una o más voces, con acompañamiento de uno o más instrumentos, y también para instrumentos solos” [Fargas y Soler, pp. 137-138].

Notas de adorno o de gusto. “Las hay de dos especies: unas que pertenecen sólo a la melodía, de modo que aún cuando entren en el compás no entran en el acorde, y otras que no entran ni en la melodía ni en la armonía” [Fargas y Soler, p. 139].

“Son las que sirven de ornamento al canto. Pueden formar parte de la melodía libremente, o medidas con rigor de compás: en uno o en otro caso no son armonizadas ordinariamente ni afectan a la marcha general de la armonización” [Pedrell, p. 316].

Notas de paso. “Llámanse así las que no son parte de la armonía, y sólo puntos intermedios entre las notas esenciales del acorde [...] y sirven sólo de adorno en el canto” [Fargas y Soler, pp. 139 y 228].

Notita. “Lo mismo que *apoyatura*” [Pedrell, p. 317].

O

Obligado, da. “De Obligar, como Dúo obligado, Aria obligada”; “Lo que canta o toca un músico como principal, acompañándole las demás voces e instrumentos” [Palatín, pp. 78-79].

“Adjetivo que se usa para indicar que no se puede suprimir ni el todo ni parte de una voz o de un instrumento en la ejecución de la música sin perjuicio del todo de la pieza. Así una parte obligada es una parte de canto o de instrumento necesaria, que no es accesoria y que no se puede ejecutar *ad libitum*” [Fargas y Soler, p. 140].

Opaco. “Suele decirse, impropriamente, sonido *opaco* por oposición al sonido *brillante* y *claro* de ciertas voces e instrumentos” [Pedrell, p. 326].

Ópera. “Cualquier obra enredosa y larga, ya sea de manos o de ingenio” [Palatín, p. 79].

“Se clasifica en grande y cómica. La grande es aquella en que no se habla nunca, porque siempre se canta. La cómica es la que está interpolada de canto y de palabras habladas. En Italia hay la costumbre de decir estas palabras en una especie de recitado en estreno pesado y de mal gusto” [Guijarro, p. 20].

“Es el espectáculo lírico dramático, en el que se reúnen todos los encantos de las bellas artes para recrear y conmover a los espectadores” [Pardo Pimentel, p. 102].

“Drama en música que tuvo origen en Italia por los años de 1440; aunque hasta 1590 no se le dio la forma de tal. El poeta Rinuccini compuso la poesía de un drama que tituló *Dafne*, el cual pusieron en música el maestro Peri y el conde de Corsi, en Florencia. Entonces no se conocían aún las arias, y todas las óperas estaban cortadas por el mismo estilo; pues que el canto consistía en un continuo e imperfecto recitado, mezclado de cuando en cuando con algún coro; hasta que a mediados del siglo XVII fue perfeccionado el canto de la ópera por los compositores Carissimi y Scarlatti. La ópera italiana se divide en tres géneros que son: seria, semiseria y bufa” [Fargas y Soler, p. 142].

“Espectáculo musical que consiste en que toda la obra sea cantada” [Agero, p. 41].

[*Melodramma*, *dramma lirico* o *dramma per musica* (it.), *Oper* (al.), *Opéra* (fr.)]. “Obra artística por excelencia en la cual se asocian la poesía y la música, la danza, la pintura y la mímica. Se distingue en *seria*, *idílica*, *heroica*, *semiseria*, *bufa*, *romántica*, *legendaria*, etc. La primera tentativa de lo que hoy entendemos por ópera, una representación teatral en que todos los personajes cantan durante toda la acción de la misma, fue ideada por la célebre *camerata* de Florencia, reunión o asamblea de varios notables florentinos que buscando restaurar el antiguo teatro griego hallaron incidentalmente, la forma llamada *recitativo* que, aunque cosa muy distinta de los que ellos pretendían restaurar, dio a la larga y después de muchos tanteos origen a la ópera moderna basada principalmente en el feliz y casual hallazgo de aquella forma. [...]” [Pedrell, p. 326].

Ópera Seria / ópera Bufo. “Seria y bufo hacen alusión al argumento. En la última acepción es el *Barbero de Sevilla* del maestro Rossini, una de las óperas que pueden servir de modelo” [Guijarro, p. 20].

Ópera Bufo. “Es la que su música tiene un carácter alegre y divertido, cuya buena ejecución excita la hilaridad de los espectadores” [Fargas y Soler, pp. 142-143].

“Ópera cuyo argumento es festivo o jocoso. El *Berbero di Seviglia* de Rossini es el modelo del género. Cimarosa, Pergolesi, Paisiello han creado verdaderas maravillas de humorismo en este estilo” [Pedrell, p. 327].

Ópera Cómica. “Se llama así una especie de drama que está muy en boga en Francia, en la cual los actores cantan y declaman alternativamente. La ópera cómica francesa tuvo origen en 1617” [Fargas y Soler, p. 143; Pedrell, p. 327].

Ópera di camera. “Ópera compuesta para representarse en un salón y escrita para pocos personajes” [Pedrell, p. 327].

Ópera heroica. “Ópera de carácter heroico en que los personajes son héroes” [Pedrell, p. 327].

Ópera idílica. “como la *Sonnambula* de Bellini, modelo insuperado” [Pedrell, p. 327].

Ópera leyenda. “Composición dramática inspirada en un asunto literario legendario” [Pedrell, p. 327].

Ópera romántica. “Ópera inspirada en un asunto literario propio del romanticismo, es decir, que no proceda de la antigüedad clásica. Los *Puritani* de Bellini pertenecen a este género” [Pedrell, p. 327].

Ópera Semiseria. “Es la que el carácter de su música participa del género serio y del bufo alternativamente, según las situaciones de la escena que haya querido representar el poeta” [Fargas y Soler, p. 143].

“Aquella cuya música participa del género bufo y del serio, alternativamente, según las situaciones de la escena que haya querido representar el autor. A este género pertenecen, por ejemplo, la *Linda*, *L’Elisir d’amore* y *La figlia del regimentó* de Donizetti” [Pedrell, p. 327].

Ópera Seria. “Es aquella cuya música, sin participar en lo más mínimo del género de la ópera bufo, tiene un carácter apasionado; excitando sensaciones ya tristes, ya tiernas, melancólicas o furiosas, marciales, frenéticas y también de gozo. La ópera seria tiene muchas veces por argumento el drama del género trágico” [Fargas y Soler, p. 143; Pedrell, p. 327].

Operaccia. “Dícese en término despreciativo de una ópera mala” [Pedrell, p. 327].

Operella (it.). “Como la voz *operetta*, diminutivos de ópera” [Pedrell, p. 327].

Opereta. “Pequeña ópera de poca importancia con respeto al arte. Estas óperas, que no suelen tener más que un acto, se llaman también farsas” [Fargas y Soler, p. 143].

“Diminutivo de ópera” [Pedrell, p. 327].

Operette (fr.). “Pequeña ópera de género cómico. el nombre de *operette* viene de su homólogo italiano, *operetta*. [...] Es una representación de un género mixto, a veces, bufonescamente acanallado, en que los actores cantan y recitan o declaman alternativamente” [Pedrell, p. 327].

Operista. “El artista que canta en las óperas” [Pedrell, p. 327].

Oratorio. “Especie de drama puesto en música cuyos asuntos se toman de la historia sagrada, siendo muchas veces una alegoría religiosa, que se compone para ser ejecutado en las iglesias por cantores que desempeñan los diferentes personajes que entran en él. El oratorio sólo se distingue del drama sacro en que éste se representa en el teatro y aquel se ejecuta en la iglesia sin representación, como en un concierto” [Fargas y Soler, p. 143].

“Composición del género místico, que abraza grandes proporciones y diferentes formas” [Agero, p. 41].

Orecchiante. “Aplicase este término a los que cantan o aprenden de oído la música” [Pedrell, p. 529].

Organar. “Anticuado: cantar” [Pedrell, p. 330].

Órgano de la voz. “El sonido de ella” [Palatín, p. 80].

Orgasmo. “Voz italiana que se aplica al estado especial del cantante cuando por miedo, excitación u otras causas semejantes, no se halla en el uso completo de sus facultades” [Pedrell, p. 339; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 875].

Ornamenti. “Ornamentos, galas, engalanar o embellecer la melodía” [Agero, p. 41].

Ornamento o Abellimento. “Adornos” [Pedrell, p. 341; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 875].

Ornitofonía. “Canto de las aves. Imitación de este canto” [Pedrell, p. 341; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 875].

Ovación. “Pruebas de aprecio y entusiasmo, vivas, palmadas y aclamaciones que se dan a los actores y cantantes en los espectáculos” [Pedrell, p. 342].

P

Palabras. “Nombre que se da a todo poema por pequeño o grande que sea, drama, canción, &, que el compositor pone en música. En este sentido se dice, por ejemplo, *La Straniera*, ópera seria; palabras de Romani y música de Bellini” [Fargas y Soler, p. 147].

“Nombre que se da a la composición, en verso o en prosa, que se ha de poner en música. Así, cuando se designan los autores de una ópera, se suele decir, del *Otello*, por ejemplo, música de Verdi y palabras de Boito. En España decimos más comúnmente *poesía*, *letra* y a veces *texto* de tal o cual autor, en lugar de *plabaras*” [Pedrell, p. 344].

Palabrimujer. “El hombre que tiene el timbre de la voz como el de la mujer” [Pedrell, p. 344].

Palco escénico. “Escenario” [Pedrell, p. 344].

Paño (al). “Locución adverbial que en la técnica de teatro significa: entre bastidores o telones. Dícese del que apunta desde bastidores. Anticuado: *aparte* en las comedias” [Pedrell, p. 347].

Papel. “Llácese en lenguaje teatral la parte de comedia, drama, ópera, zarzuela, etc., que se da a cada uno para que la estudie y la interprete con sujeción al personaje que ha de representar” [Pedrell, p. 347].

Parábola sonora. “Dícese del efecto de aumentar o disminuir (*cresc.* o *decresc.*), poco a poco la intensidad de una nota. Es el *suono filato* de los italianos, llamado también *messa di voce*” [Pedrell, p. 347].

Paraíso. “Nombre con que se designa en algunos teatros una especie de anfiteatro colocado en la parte más elevada, y cuyas localidades o asientos son los de menos precio. Se le ha llamado así por su altura” [Pedrell, p. 347].

Parafonía. “Vicio de la voz en el que su sonido es ingrato y choca al oído de los que lo oyen” [Pedrell, p. 347; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 910].

Parascenio. “Paraje detrás del teatro, donde se vestían y ensayaban antiguamente los cómicos que corresponde al que hoy se llama vestuario” [Pedrell, p. 347].

Pardo, da. “Se dice de la voz casi tenor que imita a la del pardillo [ave muy común en varias partes de España, que aprende a imitar el canto de los otros pájaros y aún la voz del hombre]; y así se dice de algunos que tienen la *Voz parda*” [Palatín, p. 81].

Parlando. “Palabra italiana empleada en música para indicar un modo de cantar análogo al simple recitado, solamente con una ligera emisión de sonido. El *parlando* ocupa un lugar importante en la ópera cómica” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 911].

Parlante. “Esta palabra escrita en una parte de canto, indica que la poesía más bien ha de ser recitada que cantada” [Fargas y Soler, p. 148].

“Es una pieza silabeada en la que los personajes hacen recitado mientras la música acompañante dice la parte principal o melódica” [Agero, p. 42].

“Acentuado, con intención, declamado, etc. Recitado o hablado” [Pedrell, p. 348].

Parodia. “Esta palabra significa literalmente *imitación burlesca*; pero a veces se da este nombre a ciertos trozos de música cuyas palabras se han cambiado, y también a las piezas instrumentales de cuya música se hayan formado arias, dúos, &. En la música compuesta sobre un tema original, el canto se escribe sobre las palabras, y en la parodia las palabras se hacen sobre el canto” [Fargas y Soler, p. 148].

“Trozo de música o sinfonía sobre el cual se arreglan las palabras de un canto. En el orden natural y ordinario se inventa un canto sobre las palabras, pero en la *parodia* se arreglan las palabras sobre el canto. Todas las coplas de una canción, excepto la primera son *parodias*, lo que se conoce viendo estropeada la prosodia de las restantes. El teatro italiano ha estado por mucho tiempo en posesión de la parodia. Esta palabra significa literalmente *imitación burlesca*” [Melcior, p. 335].

“Es una pieza u obra en donde se pone en cómico las escenas dramáticas de una composición seria” [Agero, p. 43].

“Imitación burlesca, por lo común escrita en verso, de una obra seria literaria en la cual se conservan en lo posible las mismas palabras o las mismas cadencias del verso, ridiculizadas burlescamente. Se dice en particular de una pieza dramática del género cómico y festivo, escrita con objeto de zaherir y ridiculizar otra producción de género elevado” [Pedrell, p. 348].

[Parodia musical]. “Pieza vocal instrumental sobre la cual se adaptan palabras chocarreras para producir un contrasentido más o menos cómico y festivo” [Pedrell, p. 348].

Parodiar. “Es ejecutar o acomodar palabras nuevas a un canto, cuyo sentido las más de las veces no tiene la menor relación con las que había antes” [Fargas y Soler, p. 148].

“Remedar en estilo burlesco obras ajenas y por lo común serias” [Pedrell, p. 348].

Parodista. “Nombre dado al que hace una parodia” [Pedrell, p. 348].

Parole. “Las palabras, el poema puesto en música, el libreto de la ópera. Un cantante no dice bien la *parole* cuando no pronuncia claramente las palabras” [Pardo Pimentel, p. 105].

Parte. “El papel escrito o impreso que contiene la parte de música de cada uno de los músicos o cantantes: así se dice *la parte de tenor*, de violín, etc.” [Pardo Pimentel, p. 105; Pedrell, p. 348].

“Se llama así a la porción de música perteneciente a cada una de las voces o de los instrumentos que concurren a formar el todo de una pieza musical” [Fargas y Soler, pp. 148-149].

“Nombre de cada voz o instrumento diferente, cuya reunión forma el concierto composición o partición. [...] el canto pues de cada voz separada es lo que se llama parte [...]” [Melcior, p. 335].

Partición. “Reunión de todas las partes vocales e instrumentales que entran en la composición de una pieza de música, las cuales están escritas unas sobre otras en unas mismas páginas del papel pautado, a fin de que el compositor pueda juzgar del efecto de su obra mientras la escribe y después de escrita [...]” [Fargas y Soler, p. 149].

Particular. “La representación privada que suelen hacer los cómicos cuando se forman las compañías” [Pedrell, p. 349].

Partido. “En el lenguaje de bastidores se daba antiguamente el nombre de *partido* a la cantidad imaginaria de reales de vellón diarios, que servía de tipo para el prorrateo del producto líquido de cada función teatral. Así se decía que tal o cual compañía se organizaba a *partido*” [Pedrell, p. 349].

Partitura, partición. “Entre diletantes se llama partitura a toda la música de una ópera, a la misma ópera” [Pardo Pimentel, p. 105].

Pasacalle. “Así llamamos al tránsito preparado por la orquesta, y a veces a las palabras dichas por un partiquino o por la misma parte principal para pasar con naturalidad de una *cabaletta* a otra” [Cordero, p. 215]

Pasage. “Canto complicado de ejecución difícil” [Guijarro, p. 20].

“El tránsito o mutación con arte o armonía de una voz o de un tono a otro” [Palatín, p. 82].

[Pasaje] “Esta palabra tiene a lo menos dos acepciones en música: en la una se toma como sinónimo de frase [...]; en la otra significa un paso de notas rápidas, por ejemplo, una escala de movimiento acelerado, o un trozo de música difícil o de muchas notas” [Fargas y Soler, p. 150].

Paso. “Imitación de algunos puntos de una voz a otra. Se deriva del verbo *Patior* que significa padecer o sujeción, y como las voces que entran cantando están sujetas a imitar a la primera de aquí le viene el nombre de *Paso*” [Palatín, p. 82].

Paso cancrizante. “El que hace una voz bajando desde el principio hasta el fin, y otra subiendo desde el fin hasta el principio” [Palatín, p. 82].

Paso de comedia. “El lance o pasaje escogido de ella. Metafóricamente: cualquiera cosa que mueve a risa o causa extrañeza” [Pedrell, p. 351].

Paso de contrario movimiento. “El que imita hacia lo grave, cuando la voz que propone el Tema va hacia lo agudo, o al contrario” [Palatín, p. 82].

Paso de garganta. “Inflexión de la voz o trinado en el cantar” [Palatín, p. 82].

“Inflexión de la voz, cambio de registro vocal, vocalización difícil, trino, etc.” [Pedrell, p. 351; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 918].

Paso de imitación. “El que imita, y conserva cierta relación con la voz de guía” [Palatín, p. 82].

Paso de todas las calidades. “El que imita, sube y baja lo mismo que la voz imitada” [Palatín, p. 82].

Pasticcio. “Composición lírica sin orden en las ideas y con mezcla de frases y piezas de otras composiciones: es un *pisto*” [Pardo Pimentel, p. 105].

“Se llama así a toda obra que esté formada de piezas de música tomadas de otras obras. En otro tiempo se hacían estos *pasticcios* en Italia cuando tenía mal éxito una ópera que se hubiese compuesto para algún teatro de un pueblo corto” [Fargas y Soler, p. 151].

“[...] es lo que en España llamamos *Pastel* y también *Olla podrida* y los franceses *Potpourri*” [Melcior, p. 337; Pedrell, p. 352].

“Es una obra que consta de piezas de diferentes autores” [Agero, p. 43].

Pastoril. “Se llama así la ópera cuyos personajes representan pastores. En otro tiempo estuvo muy en boga este género de óperas; pero la frialdad en el lenguaje de los amantes que eran los héroes de ellas las ha desterrado de la escena” [Fargas y Soler, p. 151].

Pecho. “La calidad de la voz o su duración y sostenimiento para cantar” [Palatín, p. 83].

“Disposición de voz para cantar, su timbre, extensión, etc.” [Pedrell, p. 355].

Pegajoso. “Suave, atractivo y blando; y así se dice: Voz pegajosa, sonido Pegajoso” [Palatín, p. 83].

Perfidia. “Vocablo sacado del verbo italiano *perfidiare*, que significa en dicha lengua una cierta afectación en hacer siempre una misma cosa, de conservar un mismo movimiento, un mismo carácter en el canto y emplean los mismos pasos y las mismas figuras en las notas” [Melcior, p. 340].

Peripécia. “Mudanza repentina de un estado a otro en los personajes de un drama. Por extensión cualquiera escena trágica o dramática” [Pedrell, p. 358].

Perlado. “del *perlé* francés o brillante; así suele decirse, afrancesadamente, *voz perlada*, *cadencia brillante*, etc” [Pedrell, p. 358].

Pezzo di bravura. “Pieza de bravura. Decíase, antiguamente, del aria en que se agotaban para lucimiento del cantante todas las dificultades de ejecución” [Pedrell, p. 359].

Piangendo. “Palabra italiana que significa llorando, e indica que la ejecución ha de imitar el llanto” [Fargas y Soler, p. 152].

“Indica una ejecución triste y lamentable y como que imita el llanto” [Melcior, p. 341].

Picado. “Las notas picadas son las que llevan sobre si unos puntos redondos o prolongados, y que se producen sueltas y sin sostenerlas” [Fargas y Soler, p. 157].

“Efecto de acentuación musical que consiste en pasar en silencio la última mitad de la duración de una nota” [Pedrell, p. 367].

Picado destacado (*staccato*). “Córtanse las tres cuartas últimas partes de las notas afectadas por este signo de acentuación, que se expresa por puntos en forma de acento agudo o virgulilla y, además, el signo ligado que abraza todas las que vengan sujetas a este efecto” [Pedrell, p. 367].

Picado ligado. “Para la ejecución de este acento se corta, o mejor dicho, se pasa en silencio la última parte de la duración de la nota. Indícase por los mismos puntos redondos del picado ordinario y, además, una curva que abraza todas las notas que vengan seguidas sujetas a este efecto” [Pedrell, p. 367].

Picar. “Acento musical que consiste en destacar ligeramente las notas de modo que pierdan la cohesión de enlace ordinario entre unas y otras” [Pedrell, p. 367].

Pieza. “Obra de música vocal o instrumental de cierta extensión, compuesta de muchos trozos que forman un todo cuya ejecución debe ser consecutiva. [...] una aria, un dúo, un terceto, un coro, un final, & son piezas de una ópera” [Fargas y Soler, p. 157].

Pifia. “Torpeza, falta de habilidad en la emisión vocal o instrumental” [Pedrell, p. 368].

Pifiar. “Hacer pifia” [Fargas y Soler, p. 157].

“Producir en los instrumentos de viento unos sonidos desagradables o chillones debidos a la falta de embocadura o a la desigualdad relativa del soplo. También se hacen *pifia* con la voz” [Melcior, p. 344].

“Producir con la voz o con los instrumentos de música sonidos desagradables, desafinados, que revelan poca destreza” [Pedrell, p. 368].

Pif-paf. “Voces que por onomatopeya expresamos las descargas de fusilería. Meyerbeer introdujo esta imitación en el aria de este nombre cantada por Marcello, en la ópera *Los Hugonotes*” [Pedrell, p. 368].

Poema. “Obra escrita en verso para ser puesta en música. Los italianos le dan el título de *Libreto* y de Drama lírico” [Melcior, p. 346; Pedrell, p. 372].

Portamento. “Parte de la técnica particular del canto aplicable, asimismo, a los instrumentos. Consiste en la manera especial de pasar la voz de una nota a otra sin interrupción, casi arrastrándola pero con suavidad. Difiere del *legato* (ligado) por el carácter especial del *portamento* en su efecto o paso de sonido a sonido” [Pedrell, p. 374; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 966].

Portamento de voz. “Lo contrario de *Staccato*. Pasar ligando los sonidos de una nota a otra con una progresión perfecta, tanto al subir como al bajar” [Pardo Pimentel, p. 106].

“Expresión italiana que se ha españolizado, y que significa el acento de la voz en la sucesión de los sonidos, ora subiendo, ora bajando. El portamento se verifica conduciendo la voz sobre o debajo del sonido que se debe atacar, pasando por los sonidos intermedios, hasta llegar a la entonación que se quiere. Este artificio produce buen efecto si se aplica con oportunidad, pero molesta si se abusa de él” [Fargas y Soler, p. 161].

[o *conducción de la voz*]. “Se llama la articulación de dos sonidos que se hacen uniendo el primero al segundo por una ligazón de la garganta. Esta palabra italiana, que hemos admitido en el idioma español, indica la facilidad de conducir la voz sobre el sonido que se debe atacar o debajo de él, pasando por los sonidos intermedios hasta llegar a la entonación que se quiere. Este método produce buen efecto cuando no se abusa de él” [Melcior, p. 347].

[con *portamento*]. “Arrastrando los sonidos uno en pos de otro, ligándolos entre sí” [Agero, p. 46].

Portando la voce. “Sosteniéndola y uniendo las notas” [Pedrell, p. 374].

“Términos italianos que indican el hecho de sostener y unir las notas” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 966].

Port de voix. “Nombre dado a la apoyatura sencilla, que se practica subiendo diatónicamente produciendo una especie de golpe de garganta de una nota a otra. Cuando no es en este caso, equivale a *portamento*” [Pedrell, p. 374].

“Términos franceses que indican el pasaje de un sonido a otro, *glissando* ligeramente y muy dulcemente sobre los intervalos que los separan. Es una especie de *portamento*” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 966].

Postscenium. “La parte posterior del teatro. Lo que pasa detrás de la escena” [Pedrell, p. 375].

Postura. “La buena o mala en que se constituye el que va a cantar o a tocar un instrumento, que por efecto del método en la enseñanza contribuye a entorpecer o facilitar la ejecución” [Guijarro, p. 21].

Preludiar. “En general es cantar o tocar algún paso de fantasía irregular y bastante corto, pero pasando por las cuerdas esenciales del tono, para ensayar o disponer la voz, o bien la mano o manos sobre algún instrumento, antes de empezar una pieza de música” [Fargas y Soler, p. 162; Pedrell, p. 376].

Preparar. “Prevenir la voz en cualquier especie consonante antes de ligar o padecer, pues esto es necesario para facilitar a los cantores la entonación de la disonante, etc” [Palatín, p. 84].

Prima donna. “Primera actriz de canto de una Compañía lírica italiana. La vanidad, las intrigas de bastidores y el interés de los empresarios, han prodigado de tal manera esta calificación, que ha sido preciso inventar otras; así se dice: *Prima donna absoluta, comprimaria*, etc.” [Pardo Pimentel, p. 106].

“Primera tiple soprano” [Pedrell, p. 377].

Prima donna absoluta. “La tiple primera o soprano absoluta, como diríamos; esto es, primera de las primeras” [Pedrell, p. 377].

Prima buffa. “La tiple principal de una ópera de este carácter” [Pedrell, p. 377].

Primo. “Nombre que se da a todas las partes principales, sean de canto o de los instrumentos, y particularmente a las voces más agudas. Así se dice: *primo o primer soprano, primer bajo, prima donna*” [Fargas y Soler, p. 163; Pedrell, p. 377].

Primo buffo. “Lo mismo que *caricato*” [Pedrell, p. 377].

Primo uomo. “Calificación que se daba antiguamente al tenor” [Pedrell, p. 377].

Princesa. “Canción corta a dos o más voces, que se canta en el teatro por las damas de una reina, etc” [Palatín, p. 85].

Profesor. “Es el que se dedica a la enseñanza del arte” [Agero, p. 47].

Profesor de música. “El que enseña o ejerce la música en alguno de sus ramos por lucro o provecho propio toma el nombre de profesor [...]” [Fargas y Soler, p. 164].

“En música es profesor la persona que se ha dedicado a ella desde sus tiernos años, y que está versado en la teoría y práctica de la parte que ha querido saber con preferencia, ya como cantor, ya como instrumentista y ya como compositor” [Melcior, p. 350; Pedrell, p. 378].

Programa. “Escrito que se distribuye, contiene el argumento de una ópera o de cualquier representación escénica. [...] Anuncio de toda representación teatral, concierto, función” [Pedrell, p. 378].

Prolación. “Serie de notas que deben hacerse en el canto subiendo o bajando sobre una sola sílaba” [Fargas y Soler, p. 164; Pedrell, p. 378].

Prólogo. “Introducción de ópera que estaba en uso en otro tiempo, cuyo asunto no tenía relación alguna con el de la pieza [Pedrell, p. 378]. A veces era tan extenso el prólogo que formaba por sí solo una especie de opereta. En el día se ha vuelto a establecer el prólogo en algunas óperas; pero sólo forma un corto acto de ellas, para preparar la marcha del argumento” [Fargas y Soler, p. 164].

Pronunciación. “Arte de articular las palabras en el canto, dando a cada sílaba y a cada letra, sea vocal o consonante, el sonido que debe tener según los buenos principios de la prosodia de la

lengua en que se cante [Melcior, p. 351]. Una buena pronunciación es un medio de grande efecto para los cantores, aunque es cualidad que escasea mucho” [Fargas y Soler, p. 164].

“La pronunciación es el eslabón que liga la parte material a la parte moral del canto, porque de ella derivan la acentuación y la expresión. El estudio de la pronunciación consiste: 1º en el deletreo enérgico y completo de la consonante con que empieza la palabra; 2º en la articulación conveniente sin énfasis ni mezquindad de las consonantes que ligan a las vocales entre sí; 3º en la pureza fónica de los diptongos; 4º en la emisión sonora de las vocales que forman las sílabas y sobre las cuales descansa la voz; y [5º] en el carácter que ha de darse a las sílabas finales, que es el que mejor se percibe. Cuantos preceptos daríamos sobre la pronunciación no equivaldrían a la doctrina de un buen maestro de canto, que es el único que puede guiar con seguridad en la pronunciación de todos los vocablos de la lengua en que se canta” [Melcior, p. 351].

“Articulación, expresión de las letras o palabras hecha con el sonido de la voz. Retórica y oratoria” [Pedrell, p. 378].

Pronunziato. “Palabra italiana que indica se han de dar a las notas y a las sílabas a que se refieren aquellas, una articulación bien pronunciada o marcada. Esta expresión: la *melodia ben pronunziata* indica que se ha de hacer resaltar bien el canto, ora esté separado del acompañamiento, ora esté intercalado con él” [Fargas y Soler, p. 165].


Pronunciar. “Articular, expresar las letras, sílabas o palabras con el sonido de la voz” [Pedrell, p. 378].


Proscenio. “Hoy se da este nombre a la parte del escenario más inmediata a los espectadores, que viene a ser la que media entre el lugar que ocupa el apuntador y el primer orden de bastidores” [Pedrell, p. 380].

Prosodia. “Por esta palabra se entiende el modo regular de pronunciar cada una de las sílabas de una palabra; es decir, siguiendo lo que exige cada sílaba por separado y considerada en sus tres propiedades, que son: el acento, la respiración y la cantidad. Siendo el canto una declamación más libre y acentuada con mayor fuerza que la ordinaria, no puede concretarse el cantor a seguir las reglas de la prosodia y a dar a cada palabra un grupo de notas que se avenga justamente a la cantidad de las sílabas que la componen. Esta sujeción sería muy perjudicial al diseño melódico; pero se ha de tener cuidado en colocar las sílabas fuertes, abiertas y significativas sobre las notas buenas y los tiempos fuertes, y hacer caer las sílabas no fuertes sobre los tiempos débiles. También se ha de procurar que la cantidad de las palabras concuerde en cuanto sea posible con la de las notas, y el sentido del discurso oratorio con el del discurso musical; de modo que el uno no quede suspenso cuando el otro se termine. La prosodia gramatical es la cadencia de las palabras y la de la música es la cadencia de las notas” [Fargas y Soler, p. 165; Melcior, pp. 351-352].

“Se llama al modo de pronunciar las palabras, cada cual según sus propiedades, que son: el acento, la respiración y volumen de fuerza que ha de tener en su pronunciación” [Agero, p. 47].


“Arte de la pronunciación, acentos y cantidad de las sílabas. [...] Modo regular de pronunciar musicalmente cada una de las sílabas de una palabra, es decir, siguiendo lo que exige cada sílaba por separado y considerada en sus tres propiedades, que son: el acento, la respiración y la cantidad” [Pedrell, p. 380].

Punto de órgano. “Detención de la música que se indica así  para marcar un descanso durante el cual el músico o autor despliega a veces toda su habilidad en los pasos de fantasía que le inspira su imaginación. Este artificio, que los italiano llaman *cadenza*, se usa regularmente en los conciertos de instrumentos o en los solos del canto” [Fargas y Soler, p. 161].

“Es una señal que se pone encima de una nota de la figura de una C en esta forma  con un punto en medio, al cual se le llama también corona o punto de reposo. [...] Lo más común es colocar este signo en la parte principal, la cual mientras todas las demás sostienen

el sonido o callan del todo, hace *ad libitum* algunos pasajes de adorno que los italianos llaman *cadenza*; pero si el signo, llamado corona, está en la nota final de una sola parte entonces se le da el nombre de punto de órgano y señala que es menester continuar el sonido de esta nota hasta que las otras partes lleguen a su conclusión final” [Melcior, p. 352].

“Término anticuado. Lo mismo que Calderón. Corresponde al *point d’orgue* que ha persistido entre los franceses” [Pedrell, p. 382].

Punto de reposo [llamado Fermata o Calderón]. “Es un signo así  que se coloca ordinariamente sobre la dominante al fin de un período melódico, y que presenta al cantante la ocasión de ejecutar un paso de su gusto para terminar la frase. En el canto de expresión el punto de reposo debe tener un carácter distinto del que tendría en el de agilidad: en el 1º debe ser compuesto de pocas notas y siempre conservando el estilo de la pieza, pues si en un *adagio* se sobrecargase de notas, sería de mal gusto y formaría un contrasentido; en el *allegro* debe ser al contrario vivo, brillante y animado” [*Método de Canto de la Unión Artístico-Musical*, p. 133].

Q

Quarteto vocal.³²⁵ “Aire de cuatro partes obligadas que generalmente se encuentran en las óperas con acompañamiento de orquesta” [Guijarro, p. 22].

Quebradizo. “Se suele decir de la voz para alabar los quiebros, pausas y gorgeos” [Palatín, p. 86].

Quebro. “La pausa breve y armoniosa que se hace con la voz en un gorgo cantando y como quebrándola” [Palatín, p. 86].

“Dejo, caída de voz. Trino rápido con gorjeo suave. Inflexión acelerada de la voz, producida por una especie de vibración en la traquea o de una misma emisión de aire sonoro sobre una sola sílaba. Quebro en la música antigua equivalía al *mordente* moderno” [Pedrell, p. 384].

Quinteto. “Pieza de música compuesta para cinco voces o cinco instrumentos. El quinteto vocal casi siempre lleva acompañamiento de orquesta” [Fargas y Soler, p. 168].

R

Racconto. “Significa relación o relato” [Agero, p. 48].

Recitado. “Composición música que se usa en las poesías narrativas y en los diálogos, en la cual se procuran imitar inflexiones y sonidos de la narración y diálogo de prosa” [Palatín, p. 87].

“Música sin otro compás que el que reclaman las palabras que en él se pronuncian, por lo que faltar en ellos a las reglas de la buena prosodia es imperdonable. Los recitados que llaman a orquesta son totalmente distintos de los que hemos hablado anteriormente [también

³²⁵ Transcripción literal del original.

llamado ‘ópera’, que consiste en un recitado en extremo pesado y de mal gusto]. Los hay bellísimos, y Cimarosa y Paisiello no son los que menos los han producido de esta clase. Hoy tenemos en el autor del *Crociato* un digno sucesor de aquellos grandes maestros” [Guijarro, pp. 22-23].³²⁶

“Especie particular de canto, la que más se aproxima al discurso porque se canta y se habla al mismo tiempo. El recitado sirve para unir entre sí las piezas de música vocal y los coros de una ópera y se distingue de la simple declamación en que deja percibir cierta cantinela fundada sobre un tono dado y sobre acordes análogos. Se distingue por otra parte del canto ordinario, en que no está sujeto a determinado compás, a un ritmo uniforme, sino solamente a las leyes de la prosodia, y al acento, que adquiere más o menos fuerza según los diversos sentimientos que expresa. Son permitidos las *fioriture* en el recitado siempre que sean análogas al sentido de la palabra y a la expresión del sentimiento dominante. La apoyatura es el adorno frecuente y casi indispensable del recitado. En la ópera bufa no tiene a veces más acompañamiento que el contrabajo o el piano. En la ópera seria o semiseria se llama recitado obligado; le acompaña la orquesta, y se canta con fuerza y acento pronunciado” [Pardo Pimentel, pp.106-107].

“Especie de canto que hace parte de la música dramática, la que, como algunas veces no se canta a rigor de compás, se acerca mucho a la narración. El recitado es una declamación que el cantor ejecuta a su gusto, en la cual ha de imitar tanto como le sea posible las inflexiones de la voz del declamador, por medio de la articulación y acento que da a las palabras. A esta parte de las escenas de una ópera suele seguir una aria, dúo u otra pieza de música acompasada; y se le da el nombre de recitado porque se aplica a la parte narrativa de un poema, de lo que se hace uso en el diálogo dramático” [Fargas y Soler, p. 170].

“Es una declamación musical o un medio entre el canto y la declamación ordinaria. En cuanto es canto, procede por tonos determinados propios de una escala musical, sin atenerse al ritmo del verdadero canto; como declamación sigue exactamente las reglas de la prosodia, del acento y de las inflexiones de la voz. Su nombre le viene de que el recitado se emplea en los dramas líricos al narrar o recitar los sucesos y al diálogo que nace de ella. [...] El recitado se distingue de la simple declamación, en que se vale de intervalos musicales, en que se observa en él una modulación sometida a las reglas de la armonía y en que puede notarse y acompañarse con un bajo, que da una armonía completa. Se distingue del canto, por los caracteres siguientes: porque no se observa el compás con la misma precisión que en el canto; porque hay notas que se ejecutan con más velocidad que otras de del mismo valor, mientras que en el canto, propiamente dicho, el movimiento conserva la mayor uniformidad durante el tiempo que subsiste el mismo compás; porque el recitado no tiene ritmo tan determinado como el canto; y que sus diferentes cortes no están sometidos a otras reglas que a las que deben observarse en el discurso; de lo que se infiere que el recitado no tiene verdadera melodía. En fin, el recitado se distingue del canto, propiamente dicho, en que en parte alguna, ni aún en las cadencias perfectas, se sostiene una nota más de lo que se haría en una declamación. [...] Se usa el recitado en los oratorios y en las óperas. Se distingue de las arias, y en general de la parte del texto que está destinado al canto propiamente dicho, en que no es lírico. La ver[s]ificación es libre, los versos desiguales y el metro muchas veces variado. También el asunto del recitado se diferencia del de las arias; verdad es que debe ser siempre apasionado, pero con más variedad que en el aria. En el mismo recitado hay unas veces pasajes de calma y que no contienen más que una simple narración, y luego después siguen otros pasajes patéticos; esta desigualdad no existe en las arias. Sin embargo, debería evitarse en los recitados, porque parece un absurdo razonar cosas indiferentes cantando. Sería error el creer que el poeta deba reservar para los recitados los pasajes más débiles y los más indiferentes de su obra, y que tan sólo guarde para el canto propiamente dicho la expresión de las pasiones fuertes. Las pasiones más vivas, la cólera, la

³²⁶ Antonio Guijarro se refiere a la ópera *Il Crociato in Egitto* con música de Giacomo Meyerbeer y libreto de Gaetano Rossi, estrenada el 7 de marzo de 1824 en el Teatro la Fenice de Venecia.

desesperación, el dolor, y aún la alegría y la admiración raras veces pueden expresarse bien y de un modo natural en una aria. La expresión de estas pasiones no tiene suficiente calma, cual lo exige el canto ordinario, pero los sacudimientos, por decirlo así, que producen aquellas, requieren un modo de proferir desigual. [...] No se acompasa el recitado del modo que caracteriza las arias, porque echaría a perder la declamación. Sólo es el acento gramatical u oratorio el que debe dirigir la lentitud o la rapidez de los sonidos, del mismo modo que su elevación o descenso. El compositor, al escribir el recitado en un determinado compás, sólo tiene la mira de buscar el bajo continuo y el canto, e indicar cómo se deben marcar las sílabas, cadenciar y medir los versos. Los italianos sólo se sirven para el recitado del compás de cuatro tiempos, pero los franceses los usan de todas clases. Éstos colocan la llave, los accidentes y toda suerte de transposiciones, pero los italianos siempre notan con llave natural o sin accidentes. [...] El recitado no debe servir sino a enlazar el drama, a separar y a dar importancia a las arias; a prevenir el atolondramiento que produciría la continuación de un grande ruido; pero por más elocuente que sea el diálogo, por más enérgico y bien combinado que sea, un recitado no debe durar sino lo preciso para su objeto, porque no está en lo recitado el encanto de la música y sólo para desplegar este encanto se ha inventado la ópera. Los italianos abusan a veces del recitado en largas escenas; y es menester decir que por más enérgico y hermoso que sea, llega a fastidiar si es muy largo, puesto que no vamos a la ópera para oír recitados.

Recitado acompañado es aquel, en que además del bajo continuo se introducen violines y otros instrumentos. Este acompañamiento que no puede ser silábico en vista de la rapidez del discurso, ordinariamente se forma de notas largas y sostenidas por compases enteros [...]. En el día todas las óperas serias se componen con el *recitado* acompañado. [...] Tenemos excelentes modelos en Rossini, Mercadante, Bellini, Donizetti y otros compositores de primera nota.

Hay también *recitado acompasado*, aunque parecen contradictorias estas dos palabras. En todo recitado en que se oye otra cadencia que la del verso, no es ya *recitado*, según lo hemos definido; pero sucede a menudo, que un recitado simple se muda de repente en canto y toma compás y melodía, lo que se nota al escribir sobre las partes *a tiempo* o *a batuta*. Este contraste o esta mudanza traída a propósito, produce sorprendentes efectos [...]. Cuando se compone una aria, cuyas frases se cortan a cada instante o muy a menudo por medio de pausas, y que aquellas no se corresponden según las leyes del ritmo y de la cadencia se llama *recitado obligado* o *aria declamada*. Estas tan sólo se emplean en los momentos más dramáticos y apasionados. Las frases son irregulares y arbitrarias. Deben servir para imitar el desorden de las pasiones que expresan. El verso adoptada para los recitados es generalmente el endecasílabo, o de once sílabas [...]” [Melcior, pp. 355-359].

“En abreviatura *recit.* y en italiano recitativo, viene a ser una declamación; pero sujeta al sonido, o lo que es lo mismo, en tonada, hay dos clases de recitados, *simples* y *obligados*; los primeros no tienen importancia alguna, y los segundos se emplean cuando la situación dramática lo exige” [Agero, p. 49].

“Especie de discurso recitado en sonidos musicales, sin rigor de compás y sin la analogía rítmica de frases y períodos que constituyen la melodía ordinaria. [...] Es un medio entre la declamación y el canto. El recitativo es a *secco*, el más sencillo de todos, *obligado* (*obbligato*), el más artístico, o *declamado* (*declamato*) el más eficaz para la energía de la declamación. Estas dos últimas formas son sostenidas por la orquesta, la cual interpreta en la recitación frases melódicas y armónicas y fragmentos o temas sentidamente dramáticos” [Pedrell, p. 392].

Recitante. “Parte Recitante es la que se canta por una voz sola, o se toca por un solo instrumento” [Palatín, p. 87].

“El que canta un recitado” [Fargas y Soler, p. 170].

“Anticuado: comediante, farsante, etc” [Pedrell, p. 392].

Recitar. “Cantar o tocar solo en una Música” [Palatín, p. 87].

“Cantar un recitado” [Fargas y Soler, p. 170].

“Referir, decir o cantar en voz alta algún discurso, oración, una pieza de ópera, etc” [Pedrell, p. 392].

Recitativo. “Adjetivo que se aplica al estilo músico en que se canta como recitando o hablando” [Palatín, p. 87].

“Palabra italiana que significa recitado, que cuando se halla escrita en algún lugar de una parte obligada de instrumento, indica que todo aquel trozo se ha de ejecutar de un modo declamado, sin sujetarse al compás” [Fargas y Soler, p. 170].

“Lo mismo que recitado” [Melcior, p. 359].

Recitativo parlante. “Dícese del que se usa principalmente en las óperas bufas italianas” [Pedrell, p. 392].

Recitativo stromentato. “Recitativo acompañado por la orquesta, para distinguirlo del antiguo que solía acompañarse al *cembalo*” [Pedrell, p. 392].

Recitato. “Palabra italiana que significa recitado, y advierte que el pasaje a que se refiere se ha de ejecutar en un estilo declamatorio, sin sujeción a compás” [Fargas y Soler, p. 170].

Registro [de la voz]. “Se dice registro de la voz a la extensión natural de ella. La voz humana se divide en dos registros, de pecho y de cabeza, comúnmente llamada falsete” [Pardo Pimentel, p.107].

“Extensión natural de cada género de voz. Las de bajo y de contralto no tienen más que un registro, que es el pecho. La voz de tenor generalmente tiene dos, que son la de pecho y la de cabeza o falsete. La voz de tiple tiene tres registros, que son la de pecho, la voz media y la de cabeza. Una de las mayores dificultades que ofrece el arte del canto es, saber igualar la intensidad y calidad de sonido de la voz, en el paso de uno a otro de sus registros” [Fargas y Soler, pp. 171-172].

“Son las diferentes modificaciones de ella en su extensión natural. Las voces de bajo y de contralto sólo tienen un registro al que se le llama de *pecho*. Las de tenor tienen dos, a saber la de *pecho* y la de *cabeza*, a la que llamamos también *falsete*. Las mujeres carecen de la facultad de subir por medio del falsete. Aunque el bajo puede subir a puntos más altos de la voz de pecho, no lo usan ordinariamente por el contraste desagradable que presentan unas notas agudas y débiles con los sonidos firmes y sonoros de las notas naturales. Los tenores, cuya voz es más dulce y menos varonil, sacan mejor partido del medio ficticio de pasar de la voz de pecho a la de cabeza, pero para hacer este paso, sin que choque, o acaso se perciba, tienen que hacer dilatados y perseverantes estudios. Los registros o *porciones de voz* no son iguales en cuanto al número de notas que abrazan, pues varían de un individuo a otro. Las notas de cada una de estas divisiones son todas del pecho, y la sola diferencia que existe entre ellas consiste en la posición de la laringe, que exige una modificación misteriosa para ejecutar el pasaje de un registro a otro, sin que la debilidad de la última nota del primero contraste con la sonoridad de la primera nota del segundo. Los estudios para facilitar estas transiciones, concurren también a obtener la flexibilidad y velocidad necesarias para el gorgojo [agilidad]” [Melcior, pp. 360-361].

“Es una división del diapasón general de las voces o instrumentos; ordinariamente tienen tres, que son: grave, médium y agudo” [Agero, p. 49].

“Cambio de timbre en la voz de un cantante. La de la mujer tiene tres registros, la del tenor dos y uno la del bajo. [...] El órgano humano tiene dos registros: el grave y el agudo, según que la glotis vibra enteramente o se restringe parcialmente. Las voces de *bajo* y de *contralto* sólo tienen el registro de *pecho* y el de *cabeza*. La voz de tiple posee tres, el de *pecho*, el *medio o médium* y el de *cabeza*” [Pedrell, p. 393].

“Se indican los diversos timbres que producen las cuerdas vocales y la extensión que tiene cada voz o sea la parte de escala que cada una debe recorrer sin esfuerzo y sin cambiar

la naturaleza de su timbre. En efecto, cuando se ejecuta una serie ascendente de sonidos, hay un momento en que la voz pierde sus cualidades llenas, vibrantes y sonoras, cambiándose en aguda. Esa modificación da lugar a que, aun prescindiendo del REGISTRO MEDIO que algunos establecen para la voz de tiple, se señalen en todas las dos más principales; el DE PECHO y el DE CABEZA, cuyas denominaciones son, por cierto, impropias, toda vez que ni la cabeza ni la cavidad torácica influyen en el sonido cuya formación se debe a las cuerdas vocales, a la cavidad vocal y a las fosas nasales. También se dice que el órgano humano tiene el REGISTRO GRAVE y EL AGUDO, según que la *glotis* vibre con total amplitud o se restrinja más o menos. Es cualidad muy importante, en el que canta, poder emitir iguales entre sí y homogéneos los sonidos de esos dos registros, consiguiendo que el paso del uno al otro se verifique sin que el auditorio lo perciba.- Las voces de bajo y de contralto solo tienen el registro de pecho; las de tenor el de pecho y el de cabeza; las de tiple el de pecho, *médium* y el de cabeza.- La voz masculina abarca generalmente dos 8^{as} menos una nota. El registro de pecho para la voz de hombre, incluyendo las notas que pueden alcanzar los bajos y los tenores, comprende tres 8^{as} desde el do grave del violoncelo. El mismo registro en la mujer no alcanza más que una 7^a o una 8^a de extensión; pero es peculiar a esta voz el *registro de falsete* en el cual recorren las sopranos dos 8^{as}, desde el re bajo líneas de la llave de sol, no utilizando casi nunca las dos o tres notas que poseen del registro de pecho. Sabido es que el hombre canta una 8^a más baja que la mujer e inútil es decir que al anotar las anteriores indicaciones, prescindimos de cualidades excepcionales” [Lacal, pp.433-434].

“Parte de la extensión de una voz o instrumento. Serie de sonidos producidos por un mismo mecanismo vocal o instrumental. Las voces de bajo y de contralto sólo tienen el registro llamado de *pecho*; las de tenor, el de *pecho* y el de *cabeza*; las de tiple, el de *pecho*, el *medio* y el de *cabeza*” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 996].

Rentrée. “Acción del cantor o instrumentista que vuelve a tocar o a cantar después de un silencio” [Pedrell, p. 395].

Repentista. “El que canta o toca a primera vista cuanto música se le presente, con la voz o algún instrumento; pero ejecutándola con el sentido que requiere y con la precisión y exactitud debida. Esto sólo se consigue a fuerza de haber leído o cantado mucha música, por lo que respecta a la voz” [Fargas y Soler, p. 173].

“La persona que canta de repente, la que versifica improvisando, etc” [Pedrell, p. 395].

Reposo. “Terminación de la frase en la cual el canto descansa más o menos perfectamente y produce en la Música los reposos el efecto que la puntuación en el discurso” [Palatín, p. 89].

Representación. “La acción de representar en el teatro algún drama, zarzuela, ópera, etc” [Pedrell, p. 396].

Representar. “Recitar o cantar en público algún drama, ópera, etc., fingiendo los personajes de la acción” [Pedrell, p. 396].

Reprise. “Repetición. Reestreno o representación de una ópera o una zarzuela que no se había ejecutado desde algún tiempo atrás” [Pedrell, p. 396].

Requiebro. “El quiebro o trinado que se hace en la voz cuando se canta” [Palatín, p. 89; Pedrell, p. 396].

“Trino o quiebro de la voz cantante (*quiebro*)” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 998].

Respiración. “Acción que hacen los pulmones cuando se llenan de aire para volverlo a expeler luego. Esta acción se compone de dos movimientos, que son: la aspiración, esto es, la

atracción del aire y la respiración, que es la repulsión del mismo aire. En la aspiración se dilatan los pulmones para introducir el aire exterior en el pecho, y en la respiración se comprimen para que pueda salir. El arte de respirar a tiempo y de sujetar la respiración es una de las partes más difíciles del canto” [Fargas y Soler, p. 174].

“Acción de respirar. El aire que se respira. Consiste en dos movimientos opuestos que se llaman *inspiración* y *expiración*. La respiración es una de las condiciones más esenciales del arte del canto [...]” [Pedrell, p. 397].

Respirar. “Atraer el aire externo al pulmón por su dilatación y volverle a arrojar hacia fuera” [Pedrell, p. 397].

Retumbante. “Se dice de las voces sonoras y rumbosas” [Palatín, p. 89].

“Sonoro, campanudo: aplicado a la voz, a los instrumentos, al estilo y a las palabras” [Pedrell, p. 398].

Rezar. “Lo mismo que Recitar, como distinto del cantar” [Palatín, p. 89].

Ribattuta. “Lo mismo que nota de paso” [Pedrell, p. 395].

[*Ribattuta di gola*]. “Palabra italiana aplicada a un adorno empleado por los cantantes italianos, especialmente en los siglos XVII y XVIII, consistente en un batido de notas conjuntas, la primera con puntillo, que constituía una especie de preparación al trino” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1000].

Roniforia. “Resonancia de la voz en las fosas nasales, defecto muy común de los malos cantantes” [Pedrell, p. 399].

Risoluto. “Palabra italiana que indica que la ejecución ha de ser vigorosa y viva, expresiva la entonación y más bien destacada que ligada: regularmente imprime un grado más de viveza al movimiento” [Fargas y Soler, p. 175].

Ritornello. “Lo forman algunos compases cedidos al instrumental para dividir las coplas de un canto y dar tiempo para que descansen las voces” [Guijarro, p. 23].

“Frase musical bastante corta, ejecutada por uno o más instrumentos, y que sirve de prelude a las cavatinas, arias, etc.” [Pardo Pimentel, p.107].

“Palabra italiana cuyo nombre se da a un trozo de música instrumental, que se escribe al principio de una pieza vocal, antes de que la voz empiece el canto. El *ritornello* se pone también en medio de las piezas, después de haber completado el canto todos los períodos de la idea o motivo principal de la composición, a fin de que la voz pueda descansar y cobrar aliento antes de la repetición” [Fargas y Soler, p. 177].

Romance. “Composición vocal de corta duración y género sencillo, que se repite tantas veces cuantas son las estrofas que contiene la poesía. [...] Llámasele romance o romanza, porque la composición tiene el carácter de una narración sin consecuencia” [Guijarro, p. 23; Fargas y Soler, p. 177].

“Es una pieza de música que acompaña a un canto cuya poesía tiene el mismo nombre” [Melcior, p. 367].

“Se da el nombre de romance, usualmente *romanza*, a todos esos pequeños poemas puestos en música, ordinariamente, para piano y canto, que toman diferentes denominaciones, según el gusto del poeta o del compositor, inspiradas más o menos en el asunto del mismo *romance*. Tales son la *canción*, la *cancioncilla*, la simple *melodía*, la *barcarola*, la *balada*, la *serenata*, etc.” [Pedrell, p. 400].

Romanza. “Arieta de carácter sencillo, tierno, melancólico. El dominio de la Romanza, según Lichtenhal, se ha aumentado prodigiosamente en nuestros días, y hoy tiene todos los caracteres y todos los tonos” [Pardo Pimentel, pp.107-108].

“Palabra italiana que significa romance” [Fargas y Soler, p. 177; Melcior, p. 367].

“Pieza de canto a una sola voz, de forma elegante y cortas dimensiones; su aire moderado” [Agero, p. 51].

Ronco, ca. “Se aplica a la voz o sonido tosco y bronco” [Palatín, p. 90].

“El que tiene o padece ronquera. Se aplica también a la voz o sonido tosco y bronco” [Pedrell, p. 401].

Ronde de Table. “Rondó de mesa, canción que cantan en los convites al brindar; las coplas suelen estar llenas de galanterías y todos los convidados en coro repiten el estribillo” [Agero, pp. 51-52].

Rondó. “Hace algún tiempo se entendía por esta palabra una especie de aria, composición vocal e instrumental de forma particular, que se repetía dos o más veces. Hoy se entiende por rondó la última aria que canta un actor en una ópera” [Pardo Pimentel, p.108].

“Especie de aria cuyo primer motivo se repite dos o tres veces, y cuya forma es tal que después de haber acabado la segunda repetición se vuelve a la primera, y se acaba con esta por la cual se empieza el rondó” [Fargas y Soler, p. 178].

Ronquear. “Estar ronco manifestándolo en el sonido de la voz” [Palatín, p. 90; Pedrell, 401].

Ronquedad. “La tosquedad o bronquedad de la voz o del sonido” [Palatín, p. 90; Pedrell, p. 401].

Ronquera. “Enfermedad que consiste en una mutación extraña del sonido natural de la voz, ocasionada de algún daño recibido en las partes que concurren a formarla o en los órganos de ella” [Palatín, p. 90; Pedrell, p. 401].

Ronquez. “Lo mismo que *Ronquera*” [Palatín, p. 90; Pedrell, p. 401].

Rosario. “La junta de personas que le cantan a coros y en público” [Palatín, p. 90; Pedrell, p. 402].

Roulade. “Pasaje de ejecución, adorno vocal y también instrumental compuesto de varias notas ejecutadas ligera y rápidamente” [Pedrell, p. 402].

Rulada. “Pasaje en el Canto, de muchas notas sobre una misma sílaba” [Palatín, p. 90].

S

Scena. “Escena y además del significado ordinario, parte de la ópera musical, precisamente aquella en la que se desarrolla la acción y en la cual prevalece la forma del *recitativo* en sus variedades” [Pedrell, p. 410].

Scenetta. “Escena breve. Decíase musicalmente como oposición a grandes *scena*” [Pedrell, p. 410].

Sciolto. “Ágil, ejecución ligera y picada más bien que ligada” [Agero, p. 52].

Seguidilla. “Aire español de canto y baile, cuyo compás es de tres tiempos y de un movimiento muy animado, que empieza y acaba con estribillo” [Fargas y Soler, p. 186; Pedrell, p. 412].

Seguidillera. “La persona que es aficionada a cantar o bailar seguidillas” [Palatín, p. 92; Pedrell, p. 412].

Semitrino. “Un trino abreviado y en lo general un mordente de dos notas” [Agero, p. 53].
“Nombre que se suele dar al *trino corto* o de corta duración que se ejecuta comenzándolo por la nota superior y terminándolo por el sabido *mordente doble*, si no hay indicación alguna” [Pedrell, p. 414].

Septeto. “Composición musical para siete voces o siete instrumentos” [Fargas y Soler, p. 187].

Serenata. “Concierto de voces o de instrumentos, que se ejecuta de noche debajo la ventana de alguno a quien se quiere obsequiar o festejar” [Fargas y Soler, p. 188; Melcior, p. 375; Pedrell, p. 416].

“Canción corta del género festivo, aunque a veces suele mezclarse con el sentimental” [Agero, p. 54].

Sesteto o sesteto. “Pieza de música vocal o instrumental, o de ambos géneros, esto es, para voces con acompañamiento de orquesta, compuesto para seis partes obligadas” [Fargas y Soler, p. 188].

Sforzando. “Palabra italiana que significa *esforzando*, e indica que se ha de dar cierta expresión a la música, de modo que se aumente gradualmente la intensidad de los sonidos” [Fargas y Soler, p. 188].

Smorzando. “Palabra italiana que significa apagando, e indica que se ha de ir perdiendo insensiblemente el sonido hasta dejarse oír casi del todo” [Fargas y Soler, p. 192].

Sobre-abundantes. “Nombre dado por algunos autores antiguos a las notas que forman los pasajes de adorno, *mordentes*, *apoyaturas*, etc.” [Pedrell, p. 422].

Sobreagudo, da. “El signo o voz más alto que hay en ella” [Palatín, p. 94].

“Se llaman sonidos sobre agudos los que pertenecen a la octava más aguda de las siete que comprende la extensión de los sonidos, a cuya octava se le da el nombre de sobre aguda” [Fargas y Soler, p. 192].

“El registro superior al agudo” [Agero, p. 55].

Solfear. “Cantar observando los puntos de la música y el compás para enseñarla, aprenderla o ejecutarla” [Palatín, p. 95].

“El ejercicio del canto por lecciones, en las que se dividen las partes del compás, llevándole con la mano y nombrando las notas” [Guijarro, p. 24].

“Es entonar los sonidos de las notas, pronunciando las sílabas que les dan nombre en la escala [...]” [Fargas y Soler, p. 192].

“Es aprender a leer las notas de la música, y entonarlas, pronunciando las sílabas de la escala, acompañando este ejercicio con el conocimiento del compás que se haya señalado en el papel y que se lleva al mismo tiempo. Este es el primer ejercicio que se hace practicar a los que aprenden la música [...]. En cuanto a la entonación, a que es menester acostumbrar el oído, sería cuidado del maestro de canto quien dispondrá sus discípulos a ella con las precauciones convenientes. Desde la primera vez que un niño probase a producir sonidos con la voz, se le debería prevenir contra los errores de un método vicioso y todo concurría a sacar el mejor partido posible de las primitivas disposiciones del órgano. No se crea que se

trate aquí de una nueva teoría de la división de los estudios musicales, pues se hacían estos estudios en Italia, cuando el arte del canto se cultivaba allí con buen resultado; [...]” [Melcior, p. 384 y 387].

Solfeo. “El ejercicio o acción de solfear” [Fargas y Soler, p. 192; Melcior, p. 392].

“Es el arte de entonar midiendo el tiempo” [Agero, p. 55].

[Solfeo o solfeos]. “Colección de ejercicios destinados a hacer solfear a los discípulos; es decir, para cantar nombrando las notas. Generalmente se da el nombre de solfeos a los libros elementales que contienen los principios de la música, y las lecciones prácticas y propias para solfear, dispuestas en un orden sistemático” [Fargas y Soler, pp. 192-193].

[*solfeggi* (it.), *solfeges* (fr.)]. “Ejercicios para adiestrarse en la práctica de la lectura musical” [Pedrell, p. 422].

Solo. “La composición que canta o toca uno solo” [Palatín, p. 95].

“El canto de uno solo, acompañado o sin acompañar” [Guijarro, p. 24].

“Composición para una sola voz y que admite un lisonjero acompañamiento” [Pardo Pimentel, p.108].

Sonido de la voz. “El que se determina por la construcción física del órgano de la voz, resultando dulce o áspero, agradable o desagradable, débil o robusto” [Fargas y Soler, p. 194].

Sonidos medios. “Son aquellos que en las voces o instrumentos distan de los extremos, o que están entre los graves y los agudos. [...] Los sonidos demasiado graves o agudos, que se sacan de la voz, ponen en tortura a los que cantan y a los que oyen” [Melcior, p. 396].

Sonoro. “[...] se dice particularmente de todo lo que da un sonido suave, fuerte, limpio, justo y de buen timbre; y del instrumento o voz que reúne dichas cualidades se dice que es sonoro” [Melcior, p. 396].

Sopranista. “*castrati*” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1103].

Soprano. “Tiple, la más aguda de las cuatro voces humanas. Hoy solamente las mujeres ejecutan esta parte en la música vocal; pero hace muchos años que se mutilaba horriblemente a unos hombres para divertir a otros. Los capones cantaban antes las partes de soprano y de contralto en iglesias y teatros” [Pardo Pimentel, p.108].

“Palabra italiana con que se designan las voces femeninas más agudas y las de los niños: su extensión regular es de dos octavas; esto es, desde el do más grave, en clave de sol, hasta el si” [Fargas y Soler, pp. 194-195].

“Los italianos designan con esta palabra la voz aguda que nosotros llamamos *tiple*. Esta voz es la que naturalmente tienen las mujeres y los niños, y la tenían también en otro tiempo los castrados. Al tiple 2º le llaman *mezzo soprano*” [Melcior, pp. 396-397].

“La voz más aguda de mujer” [Agero, p. 55].

[Soprano, it.]. “La voz más aguda de las de mujer y de las de niño. Su extensión normal alcanza cerca de dos 8^{as}, desde el do, primera línea adicional, bajo el pentagrama, llave de sol, hasta el la o el si agudo. Algunas artistas privilegiadas, como la Patti, la Nilson, la Cabel, la Marimon, y alguna otra, han alcanzado hasta 2 ½ octavas. Los sopranistas que, en algún tiempo, se obtuvieron por medio de bárbaras mutilaciones, conservaban la voz de niño; pero con la fuerza que daban los pulmones de hombre. Los castrados y los niños fueron a veces sustituidos, no solo en la capilla pontificia, sino en otras iglesias, por *tenorini* o *alti naturali*, que cantaban en falsete, y también se observa que, desde el siglo XV al XVII, se escribieron muchas partes superiores, en una extensión relativamente grave. La voz de soprano puede dividirse en 3 partes: primer registro (voz de pecho), desde el do grave hasta el sol siguiente; 2º registro (medio), desde esa nota hasta la misma de la 8ª; 3º registro (falsete),

desde el sol superior hasta la última nota de la misma gama, pues el soprano agudo canta hasta el do⁵, y a veces, hasta el fa sost⁵ y el sol⁵, citándose, como asombroso caso, a Lucrecia Aguiari, que, hacia 1790, daba el do⁶ y trinaba sobre el fa⁵. Los italianos escriben, generalmente, las partes de soprano en *llave de do* en 1ª línea, a la que denominan llave de soprano; los alemanes y franceses usan la de sol” [Lacal, p. 499].

“Tiple, voz propia de las mujeres y de los niños” [Pedrell, p. 426].

“Voz italiana que equivale a tiple” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1103].

Sopranista. “Castrado” [Pedrell, p. 426].

Sospirando. “Palabra italiana con la que se indica se han de imitar los suspiros o gemidos humanos con las inflexiones de la voz en el canto, o en la ejecución de algún instrumento” [Fargas y Soler, p. 195].

“Suspirando” [Agero, p. 55; Pedrell, p. 427].

Sospiro. “Lo mismo que pausa o admiración” [Agero, p. 55].

Sotto-voce. “Que significa tocar o cantar a media voz” [Palatín, p. 96].

“A media voz” [Guijarro, p. 25].

“A media voz, en voz baja. Estas palabras, escritas en la música, equivalen a piano con poca diferencia” [Pardo Pimentel, p.109].

“Estas palabras, escritas en algún paso de una pieza de música, indican que se ha de cantar o ejecutar a media voz; es decir, dando poca intensidad al sonido” [Fargas y Soler, p. 196; Melcior, p. 397].

“Bajo o a media voz; obtener el sonido apenas perceptible” [Agero, p. 56].

“Con voz baja, remisa y apagada” [Pedrell, p. 428].

Soubrette (fr.). “Como si dijéramos *partiquina* de comedia o de ópera cómica” [Pedrell, p. 428].

Spicatto. “Palabra italiana, la cual escrita en una parte de un trozo de música quiere decir que los sonidos se han de ejecutar secos y desligados. También se llama *Staccato*” [Melcior, p. 397].

Staccando. “Palabra italiana con la que se indica que se han de desligar las notas, de modo que de un sonido a otro pase un intervalo de tiempo muy pequeño. Cuando *staccare* se refiere a la expresión, a fin de pintar el sobresalto u otro sentimiento semejante, se escribe regularmente con pausas demedio suspiro o de un cuarto de suspiro. Cuando no es más que adorno, como en las cuerdas agudas de algunas carreras o en la sinfonía, siendo las notas muy rápidas para admitir silencios entre ellas, o en fin, cuando la pausa que se exige ha de ser muy poco o casi insensible, se marca el *staccato* con puntos prolongados sobre las notas, como en el picado” [Fargas y Soler, p. 196; Melcior, p. 397].

Staccato. “Modo de ejecución, en el cual debe emitirse cada sonido aislada y brevemente, de manera que cada uno de ellos esté separado, digámoslo así, por pequeños silencios del que le precede y del que le sigue” [Pardo Pimentel, p.109].

“Palabra italiana con la que se indica que, en la ejecución del canto y de los instrumentos, se han de separar los sonidos unos de otros por un espacio breve y no prolongado, al contrario del ligado” [Fargas y Soler, pp. 196-197].

“Destacado, picado, acentuando todas las notas” [Agero, p. 56].

Stretta. “Alegro final de las piezas concertantes de la ópera. ‘Es en música una especie de peroración, dice el Doctor Lichtenthal, una parte esencial del discurso. La última frase, la última idea de una pieza vocal o instrumental, en la que el compositor reúne el más rápido, el más fuerte y ruidoso efecto, es una *stretta*. Sucede a veces sin embargo, que estas strettas

no son otra cosa más que un *tour de force*, un *coup de fouet*, que produce mucho ruido con el único objeto de obtener aplausos” [Pardo Pimentel, p.109].

“Se llama así generalmente el allegro o último tiempo de los finales y otras piezas concertantes de una ópera” [Fargas y Soler, p. 197].

“Conclusión, final, *coda* de una pieza de ópera, en que se recapitulan los temas principales de algún fragmento dramático” [Pedrell, p. 430].

Stringendo. “Acentuando y acelerando a la vez” [Agero, p. 56].

Subir. “Se dice del efecto por el cual un instrumentista o cantor pasa gradualmente de los sonidos graves a los agudos”; “Es faltar a la exactitud de las entonaciones, subiéndolas más del punto que les conviene” [Fargas y Soler, p. 198].

Sumisa voce (lat.). “Locución latina usada antiguamente en el sentido equivalente a los que hoy llamamos *sotto voce*, *piano*, con voz baja, etc.” [Pedrell, p. 431].

Suplichevole. “Palabra italiana que significa suplicante, y se aplica a la música vocal para indicar al cantor que el paso así señalado se ha de ejecutar a imitación de una súplica tierna” [Fargas y Soler, p. 198].

Suspensión. “La detención de la voz en algún punto más de lo que corresponde por su intervalo” [Palatín, p. 97].

“Lo mismo que retardo (*nota suspendida*)” [Pedrell, p. 432].

Suspiro. “Lo mismo que aspiración, pausa o signo de silencio correspondiente a una corchea” [Melcior, p. 401].

T

Tace. “Significa *calla*” [Agero, p. 57].

Tacet. “Palabra italiana que se escribe en la música para indicar que ha de callar alguna voz o instrumento durante toda una pieza o parte de ella” [Fargas y Soler, p. 200; Melcior, p. 404].

Taille (fr.). “Nombre dado antiguamente a la voz de *tenor*, llamada también, *haute contre*. De aquí los nombres de *basse-taille* dados a la voz de *barítono* o bajo cantante, intermediaria entre el *tenor* y el *bajo*” [Pedrell, p.436].

Tararear. “Cantar por lo bajo alguna tonada empleando sólo algunas voces por onomatopeya, *tarará*, *tralará*, *tirirí*, etc., en lugar de los nombres de las notas musicales o la letra particular de la tonada cuyas letras o nombre de las notas no se saben o no se quieren decir” [Pedrell, p. 442].

Teatro de ópera. “El que se destina a las representaciones de este género” [Pedrell, p. 443].

Teatro di gran cartello. “Locución que se aplica al personal de un teatro en el que figuran cantantes o autores de *gran cartello*, de nota, de fama, etc.” [Pedrell, p. 443].

Teatro lírico. “Lo mismo que teatro de ópera” [Pedrell, p. 443].

Tempo regiato. “Dícese del tiempo de espera en el cual se intercala una fermata o un calderón. Paso en el que se ejecuta un calderón” [Pedrell, p. 447].

Tenor. “El músico que lleva y entona la voz natural entre contralto y contrabajo” [Palatín, p. 98].

“Voz de hombre, una de las cuatro principales, voz media entre bajo y contralto. Los buenos tenores son raros: su número suele ser tan reducido en una época dada, que se oyen frecuentemente a los diletantes los nombres de los primeros tenores que cantan en todos los teatros de Europa, con expresión de la cualidad de voz, de su extensión y de su estilo” [Pardo Pimentel, p.109].

“Nombre que se da a una voz masculina, aguda, que se obtiene sin forzar la voz natural, cuya extensión es de *do* a *si*, casi igual a la soprano, pero a una octava más baja. La voz de tenor es media entre el contralto y la de barítono; su timbre viene del pecho y también lo tiene en la cabeza, la cual se llama falsete, tomando esta última en el *la* y prolongándola hasta el *re* y en puntos más agudos aún, según las facultades físicas del individuo” [Fargas y Soler, p. 204].

“Cierta timbre ceta voz humana y la segunda en el orden de ellas, contando desde la grave hasta la aguda. Esta voz es peculiar de los hombres, y la más agradable, flexible y apta para ejecutar todos los primores del canto, y la más importante e imponente que puede oírse. El *tenor* tiene dos modificaciones en la extensión de la voz, una, cuando tiene la facultad para alcanzar hasta unos sonidos más agudos que el *tenor* común, al que llamaremos *tenor acontraltado*, y otra cuando puede alcanzar a sonidos más bajos, y al que llamaremos *barítono*, y otros dan el nombre de *concordante*. La extensión de la voz del tenor común es, desde el Do bajo la primera raya en la llave de sol, hasta el Do encima del pentagrama, que comprende dos octavas. Los sonidos desde el Sol a Do agudo se llaman voz de *cabeza*, y los restantes, voz de *pecho*. Los mejores sonidos son desde el So a su octava, y en los que generalmente ha de girar la voz” [Melcior, p. 408].

“Voz de hombre, la más aguda e importante” [Agero, p. 57].

“Actualmente es la voz masculina propia del adulto, intermedia entre el contralto y el bajo. Su extensión es casi igual a la de tiple, pero una octava más baja. Su timbre viene del pecho y también lo tiene en la cabeza, en cuyo caso se llama *falsete*” [Pedrell, p. 448].

“Con la palabra TENOR se designa hoy la voz más aguda del hombre y al que la posee. Innecesario es decir que siempre ha sido la principal en la música religiosa y es desde hace más de dos siglos el mejor sostén del drama lírico. Canta a la 8ª baja del soprano; su extensión es, poco más o menos, como la de éste, de unas dos 8ªs, desde el do, bajo la 1ª línea del pentagrama, hasta el la y algunos hasta el do agudo. La voz de cabeza o *falsete* es muy secundaria en el hombre, pues los sonidos llenos que produce desde el bajo más grave al tenor más agudo, deben ser la función de las cuerdas vocales que originan los sonidos de pecho en la voz de la mujer. Al tenor abaritonado le llaman los franceses *fort tenor ó taille*, en alemán *helden tenor*, su extensión está limitada del do² al sib³ y es en las voces de hombre como el *mezzo soprano* en las de mujer. El *tenor ligero*, en francés *haute contre*, en alemán *lyrischer tenor*, recuerda por su claro timbre la voz del soprano y si bien sus graves son poco llenos, tiene más extensión en lo agudo pues llega al do⁴ sostenido” [Lacal, p. 527].

“Voz de hombre más aguda que la del barítono y que corresponde aproximadamente a la de soprano de las mujeres y niñas. Sin embargo, la voz de tenor, con relación a las demás voces de hombre, es más elevada que la de soprano con relación a la contralto. La voz de tenor agudo era antes calificada de contra-alto. Se distinguen varias clases de tenores: el tenor ligero, de timbre semejante a la soprano; el lírico, y el dramático, de menor extensión en los agudos que el ligero, pero de graves más potentes” [Torrellas y Pahissa, vol. II, pp. 1136-1137].

Tenor bajete o bajo tenor. “Lo mismo que barítono” [Pedrell, p. 448].

Tenore. “Tenor; T. BUFFO, tenor cómico; T. LEGGIERO, tenor ligero, *tenorino*; T. LÍRICO, lo mismo que tenor dramático; T. HERÓICO, el que en lo antiguo desempeñaba papeles de carácter hérico” [Lacal, p. 527].

“*Tenore buffo*; *tenore leggiero*: tenor ligero o *tenorino*; *tenore lírico*: lo mismo que tenor dramático; *tenore eroico*: decíase antiguamente del tenor que desempeñaba los papeles de carácter heroico” [Pedrell, p. 448].

Tenoreggiare. “Cantar en voz de tenor” [Pedrell, p. 448].

Tenorino, it. “Lo mismo que tenor *ligero* y que *falsestista*. Los *tenorini* de España tuvieron su auge en la Capilla pontificia, y se les llamó después *alti naturali* por oposición a los sopranistas y altistas, cuya voz se conservaba por medios que no eran naturales” [Lacal, p. 527].

“Diminutivo italiano de tenor. Designa una voz de tenor agradable y clara, pero de poco volumen. Tenor ligero” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1137].

Tenorista. “El que tiene la voz propia para cantar de tenor” [Pedrell, p. 448].

Terceto o terzetto. “Pieza de música compuesta para tres voces, con acompañamiento de orquesta o de piano, que suele hacer parte de una ópera” [Fargas y Soler, p. 205].

Terceto cómico o melodramático. “composición escrita para tres personajes determinados de una acción cómica o melodramática” [Pedrell, p. 450].

Tessitura. “Palabra italiana españolizada, que significa los límites y extensión de las voces” [Fargas y Soler, p. 229; Melcior, p. 412].

“Lo mismo que extensión” [Agero, p. 58].

“Límites de la extensión propia de cada voz o instrumento. Naturaleza de la misma” [Pedrell, p. 450; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1138].

Tiento. “El preludeo, floreo, ejercicio o prueba que hace el ejecutante músico antes de cantar, tocar o tañer, para ver si está bien dispuesta la voz o bien templado un instrumento” [Pedrell, p. 453].

Timbrada. “Dícese que una voz es bien *timbrada* o mal *timbrada* para expresar su calidad sonora” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1144].

Timbre. “Se dice por metáfora de la calidad del sonido ya sea áspero o dulce, oscuro o brillante, seco o blando. En este sentido se dice: que una voz tiene buen timbre para expresar que es dulce, melodiosa o brillante” [Fargas y Soler, p. 206].

“Cualidad del sonido peculiar de cada voz o de cada instrumento. Una misma calidad de voz, o sea un tiple, un tenor o un bajo, puede ser más dulce o brillante que otra, o tener mejor *timbre* [...]. El timbre de la voz reside en la naturaleza o en la conformación de la laringe y, por lo mismo, nadie es dueño de reformarlo por medio del estudio, lo mismo que el que tiene mala voz no es dueño de tenerla buena” [Melcior, p. 414].

“Es el sonido especial de cada voz o instrumento; suele llamarse *color*” [Agero, p. 59].

Tiple. “La persona que tiene este tono de voz sutil, alta y aguda” [Palatín, p. 99].

“Se llaman así las voces femeninas e infantiles muy agudas y de un timbre muy delgado. La voz de tiple se divide en 1º y 2º, cuando en una composición entran dos voces del mismo género; y en este caso el diapasón del 2º tiple es como el de la voz de contralto” [Fargas y Soler, p. 206].

“Se llama la más aguda de las voces humanas por su timbre. Es la misma que los italianos dan el nombre de *Soprano*” [Melcior, p. 415].

“Palabra que significa la voz de mujer” [Agero, p. 59].

“Lo mismo que *soprano*. Nombre de la voz humana más aguda, que se encuentra sólo en las mujeres y los niños” [Pedrell, p. 456].

Tiplisonante. “Lo que tiene la Voz o tono de tiple” [Palatín, p. 99; Pedrell, p. 456].

Tirana. “Canción española en compás ternario, de un movimiento moderado y de un ritmo sincopado” [Fargas y Soler, p. 207; Melcior, p. 416].

“Canción española de carácter gracioso y suelto, escrita en compás de tres partes” [Agero, p. 59].

[o tontilla]. “Las composiciones que llevan el primer nombre (y no tanto el segundo, aunque lo hemos hallado en algunos Diccionarios) fueron en su origen aires de baile y canto. Más tarde el baile cayó en desuso, conservándose sólo como canción que solía nombrarse con alguna palabra del estribillo, como *Tirana del caramba*” [Pedrell, p. 457].

Tonadilla. “Composición métrica, breve y sobre asunto familiar, la cual suele cantarse en los intermedios de la comedia” [Palatín, p. 100].

“Pieza dramática, corta, declamada y mezclada de aires y canciones, inventada en el siglo XVII en España. Tonadilla deriva de tonada, esto es canción, respecto de que en su origen sólo se cantaban canciones conocidas en las tonadillas. Este género de piezas en otro tiempo estuvieron muy en boga en nuestros teatros y fue grande la afición a esta clase de composiciones medio recitadas y medio cantadas, y hasta hicieron fanatismo algunas de ellas. Pero como lejos de progresar estas composiciones quedaron muy rezagadas y estacionadas con respecto a los progresos que iba haciendo la música dramática, desde que la ópera italiana invadió la escena española las tonadillas fueron cayendo en desuso” [Fargas y Soler, p. 207; Melcior, p. 416]. “A las Tonadillas se sucedieron las Zarzuelas que aunque en el fondo no fueron más que una especie de tonadillas por lo que tenían de canto y declamación, tuvieron un argumento más desarrollado y entraban en ellas mayor número de personajes” [Melcior, p. 416].

“Es una obra mezclada de canto y música con declamación de estilo alegre y cuyo fin principal tiende a entretener agradablemente al auditorio” [Agero, p. 59].

“Comedia, sainete o acción mezclada de aires de canto. Las tonadillas desde primeros del siglo XVIII eran un *a cuatro* o un *cuarteto* que cantaban todas las actrices desde la graciosa abajo antes de la representación ordinaria. Vestíanse para el caso de corte, a lo que llamaban *tono*. Al fin del segundo acto cantaban otra tonadilla compuesta de coplas sueltas sin sistema ni conexión, pero alegres y llenas de agudezas. La graciosa cantaba la primera copla, alternaban las otras actrices y por último cantaban todas juntas. Este género de tonadillas se llamaban *baile de bajo* cuando alternaban las coplas con el baile, y porque acompañaban a las voces una guitarra y un violín. A mediados del siglo pasado la *tonadilla* admitió dos, tres, cuatro y más interlocutores, según los asuntos, que solían versar sobre amores de majos y majas, arrieros, carreteros, gitanos, de personajes nobles que llamaban *usías*, etc.” [Pedrell, p. 458].

Trait (fr.). “Se da este nombre a ciertos pasajes compuestos de una serie de notas rápidas ejecutadas por un instrumento o una voz” [Pedrell, p. 464].

Tranquilla. “Entre Músicos es lo mismo que simplificar, o hacer un equivalente en un pasaje de música que no se puede cantar o tocar como está escrito ya por ser difícil o venir mal al instrumento [...]” [Palatín, p. 102].

Transición. “Es el modo de disponer la voz al hacer un salto, por manera que éste no resulte duro ni agrio” [Agero, p. 60].

Traquea. “Canal que comunica desde la laringe a los bronquios y sirve para dar paso al aire durante la *aspiración y espeiración*” [Pedrell, p. 465].

Tratadista. “Se aplica al autor que escribe tratados sobre una materia particular” [Pedrell, p. 465].

Tratado. “Se da este nombre a toda obra didáctica que trate con método la teoría y práctica de la música en general, o de alguna de sus partes” [Fargas y Soler, p. 210].
“La obra o estudio que comprende o explica las especies tocantes a alguna materia” [Pedrell, p. 465].

Travailler (fr.). “Dícese de que una parte vocal o instrumental *travaille* (ejecuta) cuando interpreta *a solo* pasajes más o menos difíciles en los cuales sobresale de las demás partes vocales o acompañantes” [Pedrell, p. 465].

Travesti. “Dícese del disfraz adoptado por un actor o cantante para desempeñar un papel de distinto sexo que el suyo” [Pedrell, p. 466].

Trillando. “Palabra italiana que significa trinando, con la cual se indica que se han de trinar las notas a que se refiere” [Fargas y Soler, p. 211].

Trillato. “*Trillando*” [Fargas y Soler, p. 211].

Trilli (catena di). “Sucesión de *notas trinadas*” [Pedrell, p. 468].

Trillo. “Trino” [Agero, p. 61].

Trillo caprino. “Locución aplicada por los italianos al trino mal ejecutado, con voz gangosa y que suena como el balido de una cabra” [Pedrell, p. 468].

Trinado. “El quiebro de la voz o del sonido de la cuerda del instrumento” [Palatín, p. 102; Pedrell, p. 468].

Trinar. “Batir el dedo sobre un instrumento o la garganta sobre dos o más puntos seguidos progresivamente” [Palatín, pp. 102-103].

“Es ejecutar, alternativa y rápidamente con la voz o en un instrumento, la sucesión de dos notas, sobre de aquella en que está el trino, que se señala así *tr*. De estas dos notas la una es la misma que se ha de trinar y la otra su inmediata de un grado superior” [Fargas y Soler, p. 211].

“Mover o vibrar de un modo especial la voz o un instrumento sobre dos sonidos aceleradamente” [Pedrell, p. 468].

Trinillo o nota trinada. “Ejecútase comenzando por la nota principal, sin preparación ni terminación, es decir, sin los acostumbrados *mordentes* inicial y final; acentuando bien la primera nota y conservando el pasaje o mejor dicho la *nota trinada* el carácter que tendría, despojada de este adorno” [Pedrell, p. 468].

Trino. “Es un adorno del canto llamado impropriamente Cadencia, por que se coloca en las Cadencias armónicas, y consiste en el batido alternativo de la nota que le tiene con otra nota un grado más alto de un tono o semitono. Hay dos especies el de la segunda mayor, y el de la segunda menor, y termina en la nota inmediata bajando, también los hay dobles, y unos y otros se señalan así *tr*. Cuando el trino no se acaba se llama Mordente” [Palatín, p. 103].

“El movimiento simultáneo y ligero de dos notas conyuntas” [Guijarro, p. 26].

“Movimiento alternativo y acelerado de dos notas inmediatas, pasando con rapidez de una a otra, ya sea que se haga con la voz o en algún instrumento” [Fargas y Soler, p. 211].

“Es un paso rápido y alternado de una nota a otra inmediata superior, de forma que si el trino se señala sobre la nota *re*, el trino debe decir *re mi, re mi, re mi*, etc. Hay trinos

sencillos como los que acabamos de hablar y trinos preparados. El trino se prepara haciendo sentir la nota antes de la que se debe trinar, v. gr. en el ejemplo anterior *re mi*, debe prepararse con el *do*, y se termina en este caso volviendo de la nota anterior a la del trino, de esta a la nota trinada y volviendo después a la primera. Para que el trino sea perfecto debe ejecutarse con igualdad, fuerza y velocidad. Señálase poniendo encima de la nota que ha de trinar esta señal *tr*. Se llama también cadencia.

El trino con la voz es una ejecución muy difícil, y los que no son favorecidos por la naturaleza con una garganta flexible necesitan mucho estudio y trabajo para conseguir una ejecución limpia y veloz” [Melcior, p. 425].

“Consiste en batir rápidamente una nota con la inmediata superior” [Agero, p. 61].

[*Trillo, groppo*]. “El efecto de trinar, adorno musical que consiste en una repetición rapidísima de dos notas contiguas que forman entre sí intervalo de segunda mayor o menor, según corresponda a la tonalidad que domine en el momento de su ejecución. Pueden reducirse a tres clases estos adornos: *trino largo*, *trino corto* o *semitrino* y *trinillo* o *nota trinada*” [Pedrell, p. 468].

“Batido rápido, progresivamente acelerado y continuado durante todo el valor de la nota sobre las que está indicado, de esta nota y la superior (a la 2ª menor o mayor) alternativamente. Se indica por las letras *tr* seguidas o no de una línea ondulada [...]” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1156].

Trino corto o semitrino. “Ejecútase esta clase de adorno, de más corta duración que el *trino largo*, comenzándolo por la nota superior y terminándolo por el mismo y ordinario *mordente doble* del *trino largo*, si no hay indicación alguna” [Pedrell, p. 468].

Trino largo o simplemente trino. “Ejecútase este adorno con rapidez y fuerza, si el compás va a todo rigor: pero cuando éste ha cesado momentáneamente como en las *fermatas*, *calderones*, etc., comiéntase con cierta lentitud y suavidad y se va aumentando en fuerza y celeridad hasta su terminación. Esta clase de trino comienza, ordinariamente, por la nota principal, que es la que aparece escrita, y se le termina por un *mordente doble*, compuesto de la nota inferior y la principal a no ser que el compositor lo haya indicado de otra manera” [Pedrell, p. 468].

Trío. “Composición obligada a tres partes. En el canto se dice terceto” [Guijarro, p. 26].

Trípili. “Nombre de una *tonadilla*, llena de malicia y gracejo, que gozó de gran fama en los teatros de España” [Pedrell, p. 469].

V

Vaghezza (con). “Palabra italiana que significa con gracia y que se escribe en la música para indicar que se ha de dar gracia y gusto a la ejecución” [Fargas y Soler, p. 217].

Variaciones. “Períodos compuestos de un número determinado de compases, que regularmente suelen ser ocho; en las cuales se producen distintos cantos y diferentes clases de adornos sobre un tema nuevo o copiado” [Fargas y Soler, p. 217].

“Diferentes maneras de variar el canto de una aria, de un romance, de un tema o motivo por medio de ciertos adornos. Sean estos más o menos complicados o variados, es menester que al través de ellos se divise el motivo principal, y que cada variación tenga una novedad tal, que mantenga la atención y evite el fastidio” [Melcior, p. 433].

Variando. “Se escribe esta palabra en la música para advertir o indicar que se añadan adornos a un canto sencillo, o que se separen las notas de grandes valores en otras más pequeñas o de menos valor” [Fargas y Soler, p. 218].

Variar. “Añadir adornos a un canto sencillo, ya sea dividiendo las notas de mayor valor en otras de menor, ya sea cambiando algo en el acento, en la fuerza &. Se suele variar particularmente una cantinela cuando se reproduce más de una vez, o cuando se repite todo un trozo de música. Para esto se necesita conocer la armonía, tener facilidad en la ejecución, gusto y sentimiento” [Fargas y Soler, p. 218].

Vaudeville. “Llámase así una especie de drama que está muy en boga en Francia, el cual se declama y se canta alternativamente. La parte de canto consiste en una especie de aires o canciones con coplas, cuyos asuntos versan regularmente sobre objetos burlescos o satíricos” [Fargas y Soler, p. 218].

“En francés viene a ser lo mismo que en español Tonadilla” [Agero, p. 62].

“Comedia ligera mezclada de *couplets* (cancioncillas) a la cual se adaptaban en un principio temas de aires conocidos que se habían aplicado a los *couplets* de otras comedias ligeras de la misma clase” [Pedrell, p. 488].

Velo del paladar. “Parte superior en el interior de la boca, cuya acción modifica la naturaleza de los sonidos” [Fargas y Soler, p. 218].

Vibración. “Es un cierto estremecimiento que recibe un cuerpo sonoro, por medio de la frotación de otro cuerpo, que le obliga a salir de su estado de reposo y a ponerse en acción. [...] La nota *La* que sirve para dar el tono a las orquestas en nuestros días da 898 vibraciones por segundo, que es la causa de los esfuerzos que han de hacer los cantores del día para llegar a la entonación [...]. Es opinión de los físicos que el tipo universal de la entonación de un *La* no debería de pasar de 880 vibraciones por segundo, con lo cual se conseguiría una elevación suficiente de sonidos con menos esfuerzos de los cantores, y con cuyo medio podrían conservar la voz por más tiempo” [Melcior, p. 435].

Vibrato. “Esta palabra sirve para indicar que la voz o el sonido de un instrumento se ha de hacer vibrar fuertemente” [Pedrell, p. 492].

Virtuoso, -sa. “Se daban estos nombres a los que poseían un arte perfecto de ejecución en el canto o en los instrumentos. Es palabra sin uso ya entre nuestros filarmónicos” [Pardo Pimentel, p.110].

“Nombre que se da a veces, por antonomasia, a un músico distinguido en el canto o en la ejecución de algún instrumento. La palabra virtuoso se deriva de la italiana *virtu*, que significa fuerza, habilidad o excelencia” [Fargas y Soler, p. 222; Melcior, p. 439].

“Título dado a los instrumentistas o cantantes que se distinguen por condiciones especiales de ejecución” [Pedrell, p. 504].

Vocal. “Lo que pertenece a la *Voz*” [Palatín, p. 105; Pedrell, p. 504].

“Se dice de toda música que pertenezca al canto” [Fargas y Soler, p. 223].

Vocalizar. “Ejercitar la voz a cantar sobre una vocal, para vencer las dificultades del arte del canto” [Fargas y Soler, p. 223].

“Es cantar una lección de solfa con vocales o monosílabos distintos de los que se hallan establecidos para nombrar las notas de la escala diatónica. Este ejercicio es absolutamente necesario para aprender a ajustar la letra a los sonidos, y un Maestro de canto lo ha de enseñar con perfección, si quiere que el discípulo salga un cantor aventajado. En el día hay

muy buenos autores que han publicado métodos de vocalización de progresiva dificultad, los cuales pueden servir de modelo para este estudio” [Melcior, p. 440].

“Es substituir con una vocal los nombres de las notas. Ejercicio para que se forme la voz y para ejercitarse en el canto” [Pedrell, p. 505].

“Ejercitar la voz, substituyendo el nombre de las notas con el de una vocal, y dirigiendo el mecanismo de la garganta para vencer con naturalidad las dificultades del canto” [Lacal, p. 578].

Vocalización. “Arte de dirigir la voz en el mecanismo del canto, por medio de ejercicios o solfeos que se ejecutan sobre una vocal” [Fargas y Soler, p. 223].

“Es el arte de entonar y medir, sin dar a los sonidos su nombre, sino por medio de una vocal que, por ser la que mejor se presta, es preferida la A” [Agero, p. 63].

“En italiano, *vocalizzo* o *vocalizzazione*; en francés, *vocalise*, es el efecto de vocalizar. Entre los muchos Métodos de canto y Ejercicios de vocalización, están: Los de Panofka, Marchesi, Panseron, Sieber, Faure, Bordogni, Hauser, J. Stockhausen, Hey, Vaccaj, Concone. Los estudios y ejercicios del cantante, han de tener por objeto: el *ataque* del sonido, la mejor resonancia de las vocales, la respiración y espiración, el desarrollo del oído y de los músculos vocales, el sostenimiento y la afinación de los sonidos, la igualdad de timbre, la extensión de la voz, su agilidad para los adornos, la firmeza de entonación en los grandes intervalos, el modo de interpretar según el género de la música, etc.” [Lacal, p. 578].

“Acto o ejercicio de vocalizar, o sea substituir con una vocal los nombres de las notas para ejercitarse en el canto” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1209].

Vocalizante. “El que vocaliza” [Pedrell, p. 505; Lacal, p. 578].

Vocalizzo. “Llámanse así en italiano los ejercicios de vocalización” [Fargas y Soler, p. 223].

Voce, it. “Voz.

A mezza voce, a media voz [*sotto voce*].

Con voce cupa, como si la voz resonase en una concavidad.

Voce di gola, voz de garganta.

Voce di petto, de pecho.

Voce di testa, de cabeza, de falsete.

Voce flebile, débil, suave, delicada.

Voce granita, irme, enérgica.

Voce intonata, pura.

Voce pastosa, llena, pero suave, delicada.

Voce ranca, ronca.

Voce spiccta, clara, destacada. [Pedrell, p. 505; Lacal, p. 578].

Vocina. “Voz delgada, de poco volumen” [Lacal, p. 578].

Volata. “Lo mismo que Carrera” [Palatín, p. 105].

“Ejecución rápida de varios sonidos sucesivos sobre una misma sílaba por medio de la simple vocalización” [Pardo Pimentel, p.112].

[Volada, o volata]. “Paso de muchos sonidos progresivos, ejecutados con prontitud sobre una sola sílaba o con la simple vocalización” [Fargas y Soler, p. 223].

“Paso veloz y rápido por muchos sonidos en distintas elevaciones, que se hace o sobre una vocal o sobre un monosílabo. También se llama *Carrerilla* o *Fermata*” [Melcior, p. 380].

“Lo mismo que *fermata*” [Agero, p. 63].

“Del verbo italiano *volare*, ejecución rápida de distintos sonidos sobre una sílaba o sobre una sencilla vocalización” [Pedrell, p. 506; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1210].

Volatina. “Carrera diatónica que no pase de una octava, ejecutada con rapidez por la voz” [Fargas y Soler, p. 223].

“Diminutivo italiano de *volata*” [Pedrell, p. 506].

Volumen de una voz. “La extensión que tiene el que canta desde el punto más grave al más agudo que puede hacer” [Palatín, p. 105].

[Volumen de voz]. “Es la masa de sonido que da una voz en cada un de los grados de su diapasón. [...] el volumen es la cantidad de sonido que produce [la voz]. El conducto sonoro es como una fuente que da más o menos cantidad según la abundancia del manantial: así pues, de dos voces semejantes que formen los mismos sonidos, la que más llene el oído y se oiga de más lejos será la que tendrá más volumen” [Fargas y Soler, p. 224].

Voz. “EL sonido formado en la garganta, el sonido natural o metal de ella, el modo o calidad de ella en cuanto se percibe bien o no se percibe, o suena o disuena al oído, y así se dice de los Cantores que no se les oye, por que no tienen Voz; y de un buen músico que tiene gran *Voz*”; “El músico que canta” [Palatín, p. 105].

“Sonido formado por el aire del pulmón en la garganta del hombre. [...] De la voz humana más grave a la más aguda se cuentan generalmente tres octavas. Varias son las causas orgánicas y fisiológicas de lo agudo y grave de la voz humana. La causa próxima de la más aguda es el mayor número de vibraciones del órgano de la voz, y de la más grave el menor número de las mismas. Diferentes y opuestas son las teorías sobre la formación de la voz [...]. La voz viril puede ser de bajo, tenor y barítono; la de mujer de tiple y contralto. Esta es la división más recibida de las voces principales. Se divide además con respecto al registro en voz de pecho y voz de cabeza o falsete. Relativamente a su cualidad la voz es buena o mala. La buena es clara, sonora, argentina, llena, homogénea o flexible, de extensión, fuerte o agradable, vigorosa, dulce y simpática. La mala voz recibe las opuestas calificaciones de débil, escasa, desigual, gutural, parda, etc. La voz humana es el más bello medio de ejecución, que posee la música. [...] Los instrumentos no hacen oír sus acentos en el drama lírico sino para anunciar al cantante o servirle de escolta” [Pardo Pimentel, pp.111-112].

“En la música es la suma de todos los sonidos melodiosos que se pueden sacar de su órgano, cuando se canta, cuyo órgano existe en la laringe. Se cuentan siete especies de voces en la raza humana, que son: soprano o tiple; mezzo soprano o segundo tiple; contralto de dos géneros, esto es, masculina y femenina; tenor, barítono y bajo” [Fargas y Soler, p. 223].

“La suma de todos los sonidos que un hombre puede sacar de su órgano: hablando, cantando o riendo forma lo que se llama su voz, y las cualidades de esta voz dependen también de las de los sonidos que emite. Así se debe aplicar primero a la voz lo que se dice en general del sonido. [...] La voz, tanto parlante como cantante, viene enteramente de la glotis tanto por lo que respecta al sonido como por lo que respecta al tono; pero la ondulación viene enteramente de la ondulación de toda la laringe; ésta no hace parte de la voz, pero afecta a la totalidad de ella [...]. Se dividen pues las voces en dos clases *agudas* y *graves*, cuya diferencia entre ellas es casi de una octava; y de aquí resulta que las voces agudas canten una octava más alta que las graves, aún cuando parecen cantar al unísono. Las voces graves son ordinariamente las de los hombres de cierta edad, las agudas son propias de las mujeres, de los castrados y de los niños. Los hombres cantando en falsete acercan su voz a la de las mujeres. A pesar de la prevención que tuvieron los italianos por la voz de los eunucos, es menester convenir, que no hay otra que pueda compararse con la de las mujeres, ni por su extensión, ni por la hermosura de su timbre. La voz de los niños tiene poca consistencia y carece de puntos bajos; la de los eunucos por el contrario sólo brilla en las cuerdas altas; y en cuanto al falsete debe decirse, que es el más desagradable de todos los timbres de la voz humana. Todos estos diapasones reunidos y puestos en orden, forman una extensión general de tres octavas a corta diferencia divididos en cuatro partes, de las cuales el *contralto*, el *tenor* y el *bajo* son voces propias de los hombres y la cuarta llamada

Tiple o *Soprano*, es propia de las agudas. [...] Distínguense también las voces por otras cualidades diferentes que las de graves y agudos. Hay voces fuertes, cuyos sonidos son ruidosos; voces dulces, cuyos sonidos son aflautados y tiernos; voces grandes, o sea de mucha extensión; voces hermosas, que son las que producen sonidos llenos, justos y armoniosos. Hay también voces que son todo lo contrario de lo que hemos dicho, a saber voces duras y pesadas; voces flexibles y ligeras, y otras cuyos sonidos se hallan distribuidos con desigualdad, a saber que unas son mejores en los puntos altos, otras en los medios y otras en los bajos, y voces exactamente iguales o de un mismo timbre en toda su extensión. Al compositor toca sacar partido de cada voz según su carácter, y las ventajas que le pueden proporcionar cada una de ellas. Las voces de los niños sufren una notable alteración al acercarse a la pubertad, y muchas veces sucede, que el trabajo del maestro para enseñar a cantar, y el del discípulo en aprender se inutilizan porque en aquella edad acaso no le queda ninguna clase de voz. No sucede así con las mujeres que no tienen que temer tal mudanza en tal edad. El único efecto que resulta al acercarse a la edad núbil es una cierta debilidad en el timbre, que regularmente les dura dos o tres años, después de cuyo tiempo la voz recobra su brillo y adquiere una calidad más pura y robusta que antes de que se alterase. Las mujeres gozan de toda la frescura de su voz desde la edad de 18 años hasta la de 30, siempre que las dotes naturales no se deterioren con estudios mal dirigidos. Las mujeres no poseen la voz mixta de cabeza o falsete, por cuya causa no pueden subir con tanta facilidad como los tenores; pero si carecen de esta ventaja en cambio tienen más igualdad. Las voces de las mujeres no son conducidas como las de los hombres; por lo regular se observa en ellas un pequeño silbido sordo que precede al sonido, cuyo defecto se contrae con el hábito de tomar el sonido algo bajo para tomarlo luego en su verdadera entonación. Las voces tienen en los hombres dos modificaciones, que algunos llaman registros, a saber la voz de *pecho* y la voz de *cabeza*. La voz de pecho es aquella que emite los sonidos en una situación natural de los órganos de la voz con poco esfuerzo y con la boca abierta; la voz de cabeza o falsete se obtiene esforzando los mismos órganos para producir otros sonidos más agudos” [Melcior, pp. 440-443].

“Es el sonido que partiendo de la glotis por la laringe, toma cuerpo en la boca, y que por medio de los diferentes movimientos de ésta y de los labios, se hace apreciable en su pronunciación” [Agero, p. 64].

“En general, producción de un sonido en la laringe. [...] La voz modificada por el canto. Un cantor o un cantante” [Pedrell, p. 506].

[Voz humana]. “Es el sonido formado por la mayor o menor abertura de la *glotis*, según la extensión que en las cuerdas vocales origina el aire suministrado por los pulmones y conducido a la *laringe* por la *traquea*, canal anular cartilaginoso-membranoso, bifurcado en los bronquios. La laringe es como una caja cartilaginosa, terminada en la parte superior por el *hueso hioides*, en forma de herradura. Una especie de válvula movable, la *epiglotis*, baja y tapa la entrada de la laringe para impedir que entren en ésta los alimentos u otras sustancias cuyo paso extinguiría la voz y aún quizá produjese la asfixia. Debajo de la epiglotis está la *glotis*, abertura comprendida entre dos sistemas de pliegues que dejan entre sí una cavidad llamada ventrículo de la *glotis*. Dichos pliegues están formados por los *ligamentos superiores* y por las *cuerdas vocales*, situadas en la parte inferior de la glotis. Se las llamó así en un principio, porque se creía que ellas eran las que formaban los sonidos, vibrando por efecto del aire, como las cuerdas vibran por el roce de un arco; pero los modernos experimentos demuestran que vibran como las lengüetas batientes en los tubos sonoros, siendo más o menos agudos los sonidos según la tensión mayor o menor de las cuerdas modifique la forma y las dimensiones de la abertura entre los bordes vibrantes de la glotis.- Cuando el sonido llega a la boca, ya instintiva y armónicamente, está determinado su tono para no sufrir otras modificaciones sino las referentes a su timbre o a la *voz articulada* cuyos cambios se producen por los movimientos de la faringe, de la lengua y de los labios; siendo como cajas de refuerzo las cavidades de la boca y de las fosas nasales, que

completan el *aparato de fonación*. También hacen efecto de resonador: el *tórax*, en los sonidos graves y medios, y los *senos frontales*, en los agudos” [Lacal, p. 580].

“En general, producción de un sonido en la laringe humana. La voz modificada por el canto. La acción de cantar [...]” [Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1210].

Voz [diapasón y extensión de la]. “Pueden clasificarse según el cuadro siguiente:

Voces de mujer: *Soprano* (re₃-do₅); *Mezzo-soprano* (sib₃-fa₄); *Contralto* (fa₂-re₄).

Voces de hombre: *Primer tenor* (mi₂-do₄); *Barítono* (sib₁-fa₃); *Bajo cantante* (sol₁-mi₃); *Bajo* (fa₁-mib₃).

Estos límites no son absolutos. Deben considerarse un poco restringidos para las voces de cantantes solistas, aunque no para las voces tratadas en coro. La voz ordinaria de los hombres adultos es la de *barítono*, y la de las mujeres (a una octava aguda de ésta), la de *mezzo-soprano*. [...] Los cuatro tipos característicos de voces, *soprano*, *mezzo-soprano*, *tenor* y *bajo*, forman reunidos el coro, el *cuarteto* normal del canto polifónico” [Pedrell, p. 505; Lacal, pp. 580-581].

Locuciones musicales.

Aclarar la voz, quitar o corregir lo que impide su claridad.

A media voz, en voz baja y suave.

Anudarse la voz, no poder hablar o cantar por temor u otra excitación del ánimo.

Apagar la voz, bajarla, hacer que suenen menos los instrumentos, ponerles sordina.

A una voz, cantar a solo, sin concertar con otras voces.

A voz en cuello o a voz en grito, gritando.

A voces, a gritos.

Dar una voz, llamar a uno que no está cerca.

Desnudar la voz, dejarla expedita.

Estar en voz, tenerla clara, flexible, etc., para el canto.

Fingir la voz, disfrazarla para que parezca de otro.

Jugar la voz, cantar haciendo inflexiones o quiebros.

Romper la voz, ejercitarla para facilitar el canto.

Voz tomada, empañada o parda, la que no es clara y sonora.

Voz velada, la que es dulce; pero de poca intensidad” [Lacal, p. 581].

Jugar la voz: Cantar haciendo inflexiones

No estar en voz: No tener la voz en condiciones de poder cantar.

Voz de pecho: Dícese de la voz que se apoya o resuena en el tórax, generalmente en el registro grave.

Voz de cabeza (o de falsete): Voz que se apoya o resuena en los senos frontales, para los sonidos agudos.

Voces blancas: las de la mujer y del niño” [Pedrell, p. 505; Torrellas y Pahissa, vol. II, p. 1210].

Voz aguda. “El alto y el tiple” [Palatín, p. 106].

“En general, la que producen las voces o instrumentos agudos o en los registros agudos, y en particular las voces cuya *tesitura* se forma de sonidos de esta clase, la de tiple, contralto. Etc” [Pedrell, p. 507].

Voz argentada. “La voz clara y sonora” [Palatín, p. 106].

[Voz argentada o argentina]. “La de timbre claro y sonoro” [Pedrell, p. 507; Lacal, p. 581].

Voz blanca. “Expresión metafórica con la que se indica la cualidad de timbre claro de algunas voces” [Fargas y Soler, p. 229].

“voz que tiene un timbre claro y argentino” [Melcior, p.443].

Voz cascada. “La que no tiene fuerza o carece de sonoridad y entonación” [Pedrell, p. 507; Lacal, p. 581].

Voz de cabeza, voce di testa, voix de tête, voz de falsete. “Dícese de la voz que se apoya o resuena en los senos frontales, que forman el resonador de los sonidos agudos” [Pedrell, p. 507].

Voz grave. “La voz baja y profunda del hombre” [Palatín, p. 106].

Voz opaca. “Es la que carece de vibración y sonoridad” [Fargas y Soler, p. 229].
“Se diferencia poco de la *parda* en cuanto a carecer de claridad” [Melcior, p.443].

Voz parda. “Se llaman así las voces a cuyo timbre les falta claridad y vibración” [Fargas y Soler, p. 229; Melcior, p.443].
[Voz tomada, empañada o parda]. “La que no es bastante sonora y clara, especialmente en el canto” [Pedrell, p. 507].

Voz pastosa. “Se dice de la que se presta fácilmente a las inflexiones del canto y que tiene un timbre modulable” [Fargas y Soler, p. 230].
“La que se presta con facilidad a todas las inflexiones de gorjeos, trinos y otros adornos” [Melcior, p.443].

Voz de pecho. “En la voz humana es la extensión de los sonidos producidos por la situación natural de los órganos de la voz, con el pecho lleno y la boca abierta; diferente de la extensión de otros sonidos más agudos, formados por un esfuerzo de estos mismos órganos y que se llama voz de cabeza o falsete” [Fargas y Soler, p. 223].
[*Voce di petto, voix de poitrine*]. “Dícese de la voz que se apoya o resuena en el tórax (resonador de los sonidos graves y medios)” [Pedrell, p. 507].

Voz principal. “Se llama así la que juega el principal papel en una composición que contenga otras voces; las cuales sólo hacen el coro o una parte secundaria” [Fargas y Soler, p. 230].

Voz velada. “Se califica así la que, a fuerza de servicio o a efecto del cansancio, ha perdido parte o el todo de su vibración, sonoridad y entereza” [Fargas y Soler, p. 230].
“Cansada o que ha perdido su lustre, entereza y su pastosidad por efecto de la edad o por un largo y cansancio ejercicio” [Melcior, p.443].
“Aquella cuyos sonidos son producidos con poca intensidad, aunque con cierta dulzura y suavidad” [Pedrell, p. 507].

Voz voluminosa. “Es aquella que da mayor masa de sonido; así es que dos voces semejantes que produzcan los mismos sonidos, será más voluminosa aquella que llene más el oído o se oiga de más lejos” [Melcior, p. 443].

A media voz. “Con voz baja o más baja que el tono regular” [Palatín, p. 106].

En voz. “Con la voz clara para poder cantar. En este sentido se dice: no está hoy en Voz, ya se ha puesto en Voz” [Palatín, p. 106].

Jugar la voz. “Cantar haciendo quiebros o inflexiones” [Palatín, p. 106].

Romper la voz. “Levantarla más de lo regular o ejercitarla dando voces para facilitar el canto” [Palatín, p. 106].

Vozarrón. “La voz gruesa, fuerte, áspera” [Pedrell, p. 507; Lacal, p. 581].

Z

Zarabanda. “Antigua canción y aire de danza español, a tres tiempos, de carácter gracioso, que se cantaba en forma de coplas. Aunque se supone que las coplas de la zarabanda datan del siglo XII, parece que hasta fines del XVI no se conocieron en el teatro, donde fueron principalmente cantadas lo mismo que los romances, jácaras y otras especies de canciones y coplas. Las de la zarabanda fueron las que estuvieron más en boga y las que más popularidad alcanzaron, más bien por lo liviano de sus cantos y danzas que por el mérito artístico de su música; pues según opinión del P. Mariana parece que la famosa canción y baile de la *zarabanda era tan lasciva en las palabras y tan feo en los meneos, que bastaba para poner fuego a las personas más honestas*. Así que, a principios del siglo XVII el Consejo de Castilla impuso graves penas a los que cantasen y bailasen la zarabanda. Sin embargo, lo que contribuyó más a hacer caer en desuso este aire, lo mismo que las jácaras y demás especies de canciones, fue la invención de la tonadilla en el mismo siglo; cuyas composiciones dramáticas tenían un argumento más regularizado y extenso y encerraban trozos de canto más variados: por lo que la tonadilla fue el primer paso dado hacia el drama lírico nacional, aunque a la verdad muy raquíptico” [Fargas y Soler, p. 225; Melcior, p. 444].

Zarzuela. “Composición dramática, parte de ella cantada” [Palatín, p. 107].

“Pieza dramática de género jocoso que tuvo origen en España, en cuyas composiciones alterna la declamación con el canto. Hasta mediados del siglo XVII no se conocía más música dramática en España que las tonadillas, que consistían en canciones y coplas conocidas, las que se cantaban alternando en la declamación de cortas piezas recitadas; pero luego se inventaron las zarzuelas que, si bien fueron cortos dramas, los argumentos estuvieron más desarrollados en éstas y de mayor enlace que en las tonadillas; pues que entraron en la composición de aquellas mayor número de personajes. Las piezas compuestas en música para ser cantadas en las zarzuelas ya no se concretaron a canciones y coplas como en las tonadillas, sino que consistieron en aires y motivos originales bajo la forma de arietas, pequeños dúos, coros y otras cortas piezas de conjunto. La invención de la zarzuela fue, pues, el primer plantel de la ópera española; pero en vez de progresar, desplegar y ensanchar sus formas hasta alcanzar paso a paso el tipo que le convenía para fijar un género nacional, no sólo quedó estacionada por largos años, sino que fue cayendo en desuso la zarzuela con la introducción de la ópera italiana en España, que tuvo lugar a fines del mismo siglo XVII [Melcior, p. 444]. De algunos años a esta parte volvieron a reproducirse las antiguas zarzuelas en los teatros de España, lo cual dio lugar a que algunos compositores de nuestros días se hayan dedicado a componer nuevas zarzuelas. Poco se ha progresado, empero, con estas modernas composiciones hacia la verdadera ópera nacional; porque, salvo muy pocas excepciones, la mayor parte de las nuevas zarzuelas o son parodias de motivos italianos, o reproducciones de aires nacionales ya conocidos, o en fin si las ideas melódicas son originales, tienen harto concretas las formas y muy poco desarrollados los motivos, para que puedan aspirar al género de música dramática que requiere el drama lírico musical, llamado ópera” [Fargas y Soler, pp. 225-226].

“Espectáculo lírico en el que entran la música y la declamación a la vez” [Agero, p. 64].

Refranes españoles relacionados con el canto recopilados por Felipe Pedrell.³²⁷

Andar en coplas: andar en boca de todos, aplicándose con especialidad a lo que redunda en menoscabo de uno.

Echar coplas a alguno: zaherirlo, hablar mal de él.

Hacer la copla a alguno: lisonjearlo, pero con mal fin.

El que te dice la copla, este te la hace o te la sopla: denota que hay fundamento para atribuir la injuria al que la dice, aunque sea en nombre de otro.

Más vale entenderse a coplas que echar manos a las manoplas: advierte que es mejor y menos arriesgado, reñir de palabra que pasar a vías de hecho.

Cantar de plano: confesar sin rebose todo lo que se le pregunta a uno.

Cantar la palidonia: retractarse de algo vergonzosamente.

Cantar siempre en el mismo tono: porfiar, venir siempre con lo mismo.

Eso es otro cantar: eso ya varía de aspecto, ya es otra cosa.

Ya no queda más que coser y cantar: lo que resta ya es fácil, no presenta dificultades.

Cantar mal y porfiar: refrán contra los impertinentes y presumidos que molestan repitiendo lo que no saben hacer.

Cabellos y cantar no cumplen el ajuar.

Ni barbero mudo, ni cantor sesudo.

Ni hombre tiple, ni mujer bajón.

Como canta el abad, responde el sacristán.

El abad, de lo que canta yanta.

Si bien canta el abad, no le va en zaga el monacillo.

Bien canta Marta después de harta.

Una ánima sólo ni canta ni llora.

Los dineros del sacristán cantando se vienen cantando se van.

Seca la garganta, ni gruñe ni canta.

³²⁷ Felipe Pedrell, Voz “Música (Paremiografía)”, *Diccionario Técnico*, pp. 302- 303.

Quien canta, sus males espanta.

La viuda llora, y otros cantan en la boda.

Dos amigos de una bolsa, el uno canta y el otro llora.

Quien come y canta, de locura se levanta.

De hombre tiple y de mujer tenor líbreme el Señor.

El seso derecho, cantar en la mesa y bailar en el lecho.

APÉNDICE 6

REPERTORIO VOCAL RECOMENDADO EN TRATADOS ESPAÑOLES DE CANTO PUBLICADOS ENTRE 1799 Y 1905

Este Apéndice presenta las obras de repertorio vocal recomendadas para la formación del cantante en los tratados españoles de canto publicados entre 1799 y 1905. Para su elaboración, me he basado en las siguientes obras: *Arte de cantar* (1799) de López Remacha, *Nuevo método de canto* (1856) de Juan de Castro, *Escuela completa de canto* (1858) de Antonio Cordero, *Programa de la Escuela de Música y Declamación* (1871), *Tratado abreviado* (1872) de Cordero y *Escuela de canto* (1894) de José Inzenga. También me ha parecido interesante incorporar el repertorio de zarzuela recogido en la traducción al castellano de *Introduction à l'art de bien chanter* (ca.1845) del maestro italiano Giuseppe Concone.³²⁸

La mayoría de las piezas propuestas en los tratados españoles de canto son recitativos, arias, y números de conjunto de óperas italianas de estilo *belcantista* de la primera mitad del siglo XIX, que pertenecen a Giacomo Meyerbeer (1791-1864), Gioachino Rossini (1792-1868), Saverio Mercadante (1795-1870), Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835) y Giuseppe Verdi (1813-1901). Como afirmaba el maestro Taboada y Mantilla el repertorio idóneo para aprender a cantar, en especial el “los célebres Maestros Rossini, Donizetti, Bellini y Mercadante, pues son los que mejor han escrito para las voces”.³²⁹ No obstante, maestros como Cordero e Inzenga también recomendaban el estudio de romanzas y dúos de zarzuelas de principios del XIX. En los tratados españoles era frecuente que las óperas originalmente escritas en francés se citasen en su versión italiana.

Con el objetivo de que este apéndice tenga una utilidad práctica para maestros y cantantes, el repertorio se ha organizado por orden cronológico de compositores en dos bloques: 1) repertorio extranjero (en su mayoría ópera); y 2) repertorio español (en su mayoría zarzuela). Siempre que sea posible, se concretará el título de la pieza y el tipo de voz para el que se escribió o para el se que recomienda.

³²⁸ *Introducción al arte de cantar bien: Método elemental de canto* (Madrid: Casimiro Martín, ca. 1859).

³²⁹ Taboada y Mantilla, *Preceptos para el estudio del canto*, p. 14.

1. Repertorio extranjero: ópera.

Nicola Porpora (1686 – 1768) Escuela napolitana.
“Arias o Cantadas”.

Leonardo Leo (1694 – 1744), Escuela napolitana
“Arias o Cantadas” y *Solfeggi*.

Françoise Auber (1782 – 1871).

Fra Diavolo (1830)

Carlo Coccia (1782 – 1873).

La donna selvaggia (1813)
“Ah se infedel mi credi”, aria (Matilde, contralto).

Nicola Vaccai (1790 – 1848).

Giulietta e Romeo (1825)
“Piú di visino non saremo”, *duetto* (Romeo, contralto).

Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864).

Robert le Diable [*Roberto il Diavolo*] (1831)

Ugonotti [*Les Huguènots*] (1836)
“Bianca al par di neve alpina” (romanza tenor).

Il Propheta [*Le prophète*] (1849)
“Figlio il ciel ti bendica” (aria de contralto).

L'Africaine [*La Africana*] (1865)

Gioacchino Antonio Rossini (1792 – 1868).

La pietra di Paragone (1812)
“Fra tante disfide la piezza”, *terzetto* (Giocondo, tenor).

L'Italiana in Alger (1813)
“Se inclinassia prender moglie”, dúo nº 4 (Lindoro, tenor).
“Bella vita che bel piacere”, *terzetto* (Mustafá, bajo).

Otello (1816)
“Asissa a piè d'un salice” (romanza de mezzosoprano).
“Eccomi giunto” (recitado heroico u obligado de tenor).

Il Barbiere di Siviglia (1816)

- “Una voce poco fa” (cavatina de contralto).
- “Si, si, la vinceró” (recitativo simple de soprano).
- “Oh é lui senza altro Figaro” (recitado simple de tenor).
- “Ah! Che bella vita” (recitado simple de barítono).
- “Ah, disgraziato Figaro” (recitado simple de bajo-barítono).
- “Eh, voi ditte benissimo” (recitado simple de bajo).
- “Giá mell era immaginato”, *duetto* (Rosina, soprano).
- “Ecco ridente il cielo”, *cavatina* (Conte, tenor).
- “Largo al factotum”, *cavatina* (Figaro, barítono).

La gazza ladra (1817)

- “Di piacer mi balza il cor cavatina mezzosoprano).

La Cenerentola (1817)

- “Come un apene’ giorni”, *cavatina* (Dandini, barítono).

Moisè in Egitto (1818)

- “Cade dal ciglio il velo”, aria (Faraone, barítono).

La donna del lago (1819)

- “Elena oh tu che chiamo” aria n° 6 (Malcolm, contralto).

Maometto II (1820)

- “Sorgete: in sì bel giorno” (cavatina bajo).
- “Duce di tanti Eroi”, aria (Maometto, bajo).

Semiramide (1823)

- “Ah, quel giorno ognor rammento” (cavatina contralto).
- “Quale orgoglio” (recitado heroico u obligado de contralto).
- “Il di giacade” (recitado heroico u obligado de bajo).
- “Se la vita ancor”, *duetto* n° 11 (Semiramide, soprano).
- “Ah! quel giorno ognor rammento”, *cavatina* (Arsace, contralto).
- “Si vendicato il Genitore”, aria con coros (Arsace, contralto).
- “Que’ numi furenti”, aria (Assur, bajo).

Guillaume Tell [*Guillermo Tell*] (1829)

- “Troncar suoi di quell’empio ardiva”, *terzetto* (Arnoldo, tenor).
- “Ah si corriam del duce alla vendetta”, aria (Arnoldo, tenor).

Saverio Mercadante (1795 – 1870).

Caritea, regina di Spagna (1826)

- “Ah s’estinto ancor mi vuoi”, *cavatina* (Diego, contralto).

Il Giuramento (1837)

- “Or là, sull’onda” (Bianca, cavatina contralto).
- “La Dea di tutti i cor” (cavatina tenor).
- “Il mio cor batteva”, *duetto* (Elisa, soprano).

Le due illustri rivali (1838)
“Ecco il tempio” (recitado heroico u obligado de tenor).

Il Bravo (1839)
“Della vita nel sentiero” (cavatina bajo).

La Vestale (1840)
“Se fino al cielo ascendere” (romanza contralto).

Leonora (1844)
“Doppo il fischio”, *cavatina* (Strelitz, bajo).

Giovanni Pacini (1796 – 1867)

Saffo (1840)
“Ahi giusta pena io colsi”, aria (Taon, tenor).

Il Temistocle (1823)
“Perfido non andrai”, *duetto* (Serse, contralto).

Gaetano Donizetti (1797 – 1848).

Gianni di Calais (1828)
“Io l’astrologo non fô”, *duetto* (Rustano, bajo).

Anna Bolena (1831)
“Per questa fiamma indomita!” (aria mezzosoprano).

L’elisir d’amore (1832)
“Una furtiva lacrima” (romanza tenor).
“La donna é unanime” (recitado cantable o mixto de barítono).
“Una tenera occhiatina”, *duetto* n° 18 (Adina, soprano).
“Chiedi al rio per ché gemete”, *duetto* n° 5 (Nemorino, tenor).

Lucrezia Borgia (1833)
“Vieni, la mia vendetta” (cavatina bajo).
“Presso Lucrezia Borgia” (recitado heroico u obligado de soprano).
“M’o di ah modi io non t’imploro”, *aria final* (Lucrezia, soprano).
“Oh! A te bada”, *duetto* (Lucrezia, soprano).
“Il segreto per esser felici”, *ballata* (Maffio Orsini, contralto).

Torquato Tasso (1833)
“Io l’udia ne’ suoi bei carmi” (cavatina mezzosoprano).

Il Furioso all’ Isola di San Domingo (1833)
“Raggio d’amor pareo”, romanza (Cardenio, barítono).

Gemma di Vergy (1834)

Lucia di Lammermoor (1835)
“Regnava nel silenzio” (cavatina soprano).
“Onde punir l’offesa”, dúo (Aston, barítono).

Marino Faliero (1835)

- “Mi torrano presenti”, aria (Fernando, tenor).
- “Santa voce al cor mi suona”, *duetto final* (Faliero, bajo).
- “Fosca notte orenda”, aria (Faliero, bajo).

Belisario (1836)

- “Benedire quell’infelice”, *duetto* (Belisario, barítono).

Pia de’ Tolomei (1837)

Roberto Devereux (1837)

- “Non sai, che un nume vindice”, *duetto* (Nottingham, bajo).

Maria di Rudenz (1838)

- “Ah! non avea più lagrime” (romanza barítono).

Poliuto (1838)

La Favorita (1840)

- “Oh, mio Fernando!” (aria mezzosoprano).
- “Spirto gentil” (romanza tenor).

La Fille du régiment [*La Figlia del Reggimento*] (1840)

- “Oihó! Che cangiamenti!”, *cavatina* n° 5 (Tonio, tenor).

Maria Padilla (1841)

- “Una gioja ancor mi resta”, *cavatina* n° 12 (Ruiz, tenor).
- “Ah! no mio ben non creder”, *duetto* n° 10 (D. Pedro, barítono).

Linda de Chamounix (1842)

- “Ah! Tardai troppo” (cantable o mixto de soprano).
- “Eccociancora qui” (recitado cantable o mixto de barítono).
- “Si caro mio si t’amo”, *duetto* n° 14 (Linda, soprano).

Don Pasquale (1843)

- “E il Dottor non si vede” (cantable o mixto de soprano).
- “Son rinato” (recitado simple de bajo).

Maria de Rohan (1843)

- “Per non istare a ll’ozio”, *ballata* (Gondi, contralto).

Don Sebastiano [*Dom Sébastien, roi de Portugal*] (1843)

- “O Lisbona, alfin ti miro” (romanza barítono).

Romanza *E’Morta* que no forma parte de ninguna ópera.

Jacques François Fromental Halévy (1799 – 1862).

L’Ebreu [*La Juive*] (1835).

Vincenzo Bellini (1801 – 1835).

La Straniera (1829)

“O tu che sai gli spasimi”, *duetto* n° 2 (Isoletta, contralto).

I Capuletti e i Montecchi (1830)

“Oh! mia Giuletta!” (recitado simple o cantable de contralto).

“Al mio periglio” (recitado heroico u obligado de contralto).

“La tremenda ultrice”, *cavatina* n° 5 (Romeo, contralto).

“Ella é morta o sciagurato!”, *duetto* n° 19 (Romeo, contralto).

La Sonnambula (1831)

“Come per me sereno” (cavatina soprano).

“Care compagne” (recitado soprano).

“Caro Elisir” (recitado simple de tenor).

“Perdona, mo mia diletta” (recitado cantable o mixto de tenor).

“Come nojoso e lungo” (recitado cantable o mixto de bajo).

“Ah! Vorrei trovar parola”, *duetto primo* (Amina, soprano).

“Prendi l’a nel ti dono”, *duetto* (Elvino, tenor).

Norma (1831)

“Divoriam in cor lo sdegno” (bajo).

“Sediziose voci” (recitado heroico u obligado de soprano).

“Guerrieri, a voi venirme” (recitado heroico u obligado de bajo).

“Oh! Non tremare”, *terzetto* (Norma, soprano).

Beatrice di Tenda (1833).

“Ma la sola, ohimè!, son io” (cavatina de soprano).

“Come t’adoro e quanto” (cavatina barítono).

“Qui m’accolse oppresso, errante” (cavatina barítono).

“Ma la sola, Ohi me son io”, *cavatina* (Beatrice, soprano).

“Non son io che la condanna”, aria (Filippo, barítono).

I Puritani (1835)

“Son vergin vezzosa” (polaca soprano).

“Son salvo, al fin” (recitado cantable o mixto de tenor).

“Perché mesta così?” (recitado cantable o mixto de bajo).

“O rendetemi la speme”, aria (Elvira, soprano).

“Ferma, in van”, *Final e primo* (Ricardo, barítono).

Luigi Ricci (1805 – 1859).

Un’avventura di Scaramuccia (1834)

“Entrate, entrate” (recitado simple de contralto).

Giuseppe Verdi (1813 – 1901).

Nabucco (1842)

“Son pur queste mie membra!” (recitado heroico u obligado de barítono).

“Io t’amava!... il regno il core”, *terzettino* (Abigaile, soprano).

“Sal gogia del trono aurato”, aria (Abigaile, soprano).

I Lombardi alla prima crociata (1843)

“Salve Maria!” (Plegaria soprano).

“O speranza di vendetta”, aria (Pagano, bajo).

Ernani (1844)

“Infelice... e tu credevi” (cavatina bajo).

“E questo il loco?” (recitado heroico u obligado de barítono).

“Io tuo fido sarò a tutte l’ore” *stretta* final 1º (Ernani, tenor).

“Vieni meco, sol di rose”, aria nº 13 (Carlos, barítono).

“Ah per che per che l’eta de inseno”, *cavatina* (Silva, bajo).

I due Foscari (1844).

“O patrizy, tremate...”, *cavatina* (Lucrezia, soprano).

Giovanna d’Arco (1845)

Alzira (1845)

“Non di codarde lagrime”, aria (Zamoro, tenor).

Macbeth (1847)

Attila (1846)

“Vanitosi!... che abbie ti e dormenti”, dúo (Attila, bajo).

Luisa Miller (1849)

“Duhessa tu m’appelli!” (recitado cantable o mixto de contralto).

“Ma da geloso core”, *duetto* nº 10 (Federica, contralto).

Rigoletto (1851).

“Aspettate mio fratello” (recitado simple de contralto).

“Voi congiuraste”, *stretta dell’introduzione* (Rigoletto, barítono).

“Ah! Deh non parlare al misero”, *duetto* nº 17 (Rigoletto, barítono).

“Si, vendeta tremenda”, *duetto* (Rigoletto, barítono).

La Traviata (1853)

“Tra voi, tra voi”, *brindisi* (Violetta, soprano).

Il Trovatore (1853)

Les Vêpres siciliennes (1855)

“O sacra terra suolo adorato”, *cavatina* (Pinto, bajo).

Un ballo in maschera (1859)

La Forza del destino (1862)

Antonio Cagnoni (1828 – 1896).

Don Bucefalo (1847)

“Agata, sai la nuova?” (recitado simple soprano).

2. Repertorio español: zarzuela.

Joaquín Gaztambide (1822 – 1870)

El estreno de una artista (1852).

Catalina (1854): “A la cantinera venid a comprar”

El amor y el almuerzo (1856)

“Cuando pongo en la mesa los tenedores” (para trabajar apoyaturas de ejecución rápida).

El Juramento (1858).

Las hijas de Eva (1862).

Los Magyares (1857): “Desde que apunta el alba” (para trabajar el mordente).

Los comuneros (1855): “Es posible Dios bendito” (para trabajar el mordente).

Emilio Arrieta (1821 – 1894).

El Dominó azul (1853).

La hija de la providencia (1856): “Ay! Ensueños seductores!” (para trabajar el mordente).

Francisco Asenjo Barbieri (1823 – 1894).

Jugar con fuego (1851).

Los diamantes de la corona (1854): Cavatina de tenor.

“Al que en pobreza extrema”.

El marqués de Caravaca (1853): Canción de barítono.

El diablo en el poder (1856): Romanza de bajo.

El Vizconde (1855): “Por una Eva gitana” (para trabajar la *acciacatura*).

Cristóbal Oudrid (1825 – 1877).

Soledad : “Negra tengo el alma de tanto suspirar” (bolero).

Hilarión Eslava (1807 – 1878).

Canción “En soledad y luto”.

Aria “Non so dir se pena sia”.

Además de repertorio de ópera y zarzuela, también se recomendaba el estudio de Misas, oratorios y piezas sueltas de Stradella, Marcello, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Cherubini, Mendelssohn y de buenos autores españoles.³³⁰

³³⁰ *Programa de la Escuela de Música y Declamación de las enseñanzas de la misma* de 28 de octubre de 1871, hechas para cumplimentar la Real Orden de 18 de octubre de 1871 (Madrid, Biblioteca del RCSM., ms.), p. 5.

APÉNDICE 7

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1

Carta de Manuel García al Director del Conservatorio de Madrid, [Madrid, RCSM, Ms. Legajo 1-59]

Señor

El título de adicto facultativo con que V. M. se ha dignado honrarme en ese R.¹ Conservatorio de música, considerándome por este hecho, conforme a la base 10.^a del reglamento del mismo, como uno de los maestros españoles dignos de este obsequio; el hallarse este R.¹ conservatorio bajo la inmediata protección de S. M. la Reina N. S.; y el vehemente deseo que me anima de ver prosperar en mi Patria un establecimiento que bien dirigido puede producir óptimos frutos, me ponen en la obligación de exponer a V.M., por si tiene a bien mandar se tomen en consideración, algunas reflexiones que me ha sugerido la simple y rápida lectura del reglamento interior de dicho R.¹ Conservatorio producidas por mi larga carrera en la profesión y con especialidad en la parte vocal que me glorío he practicado con aceptación, teórica y prácticamente en las principales Capitales de Europa: teóricamente presentando cantantes que por efecto de mi método y conocimiento en el arte del canto han llegado a un alto grado de perfección, y prácticamente ejecutando por largo tiempo con general aplauso obras de los más célebres maestros.

El objeto general de la formación del R.¹ Conservatorio, según se manifiesta en la 1.^a base de su reglamento es: la mejor enseñanza, fomento y progresos de la ciencia y arte de la música, así vocal como instrumental. En la base 11.^a tratando de los conciertos que el R.¹ Conservatorio deberá dar cada año se dice que los alumnos premiados cantarán y tocarán las piezas. Es pues visto que la intención de V. M. ha sido que la música vocal entre por una buena parte de la enseñanza de este establecimiento y así lo expresa bien claramente la exposición que precede a las bases del mismo, cuando en la página 21 dice: Producirá también este establecimiento cantores y cantoras para la escena que nos descarguen en mucha parte del gran tributo que pagamos a la Italia por sus Operistas.

No puedo a su consecuencia menos de hacer presente a la alta penetración de V. M. que en vano se propondrá ese R.¹ establecimiento recoger los frutos que se desean en la parte vocal, cuando veo en la base 4.^a que señala la dotación de las Plazas de maestros del mismo, y se nombran para todos los instrumentos sin verificarlo para el canto. Una tal omisión no puedo menos de creer se efecto del error en que comúnmente de está por los que desconocen el arte del canto, en que es suficiente que un discípulo sepa solfeo para que pueda cantar, o que el maestro que enseña el solfeo puede, sin ser maestro de canto enseñar este a los más adelantados.

Estoy persuadido que la elección de maestro de solfeo del R.¹ Conservatorio habrá recaído en persona capaz de desempeñar este tan interesante parte, que es el

principal fundamento para la aplicación que después se ha de hacer de los alumnos que pasen a vencer las dificultades de los diversos instrumentos a que se dediquen; lo estoy también en que acaso el maestro elegido para la plaza de solfeo poseerá los conocimientos necesarios para el arte del canto y que podrían pasar con aprovechamiento a esta clase bajo su dirección todos aquellos que habiéndose de dedicar al canto tuviesen ya todos los principios elementales de solfeo; pero también estoy fijamente persuadido que un solo maestro de solfeo no puede desempeñar la clase de este muy numerosa por su naturaleza, y menos atender además a la de canto que deberá ser absolutamente separada, así como lo es para cada uno de los instrumentos, y sin lo cual ningún buen resultado producirá; y aún probablemente deberá necesitarse más de un maestro para la clase de canto, que por su naturaleza, las ventajas que proporciona a los que se dedican a ella, y las disposiciones naturales de los Españoles para sobresalir en este ramo, deberá ser más numerosa que la de cada uno de los otros instrumentos. Si mis observaciones, que llevan el sello de una experiencia de largos años, necesitaran de otro apoyo, bastaría el de los establecimientos públicos de esta clase en otras capitales de Europa, donde como en el de París, hay varios maestros de canto por dotación separados e independientes del solfeo.

Si mi posición social me permitiera poder presentarme en esa, como lo deseo, fácil me será convencer al más merecido de esta verdad; pero no siéndome posible por ahora en razón de mis circunstancias particulares volver a mi amada Patria; la discusión de este interesante punto necesitaría una larga memoria y el examen facultativo de personas inteligentes en el arte del canto del método de que me he valido y valgo para la formación de cantantes que (sea dicho sin vanidad) puedo citar como de los primeros de Europa.

Espero que estas observaciones dictadas solo por mi acendrado amor a mi Patria, encontrarán en la alta penetración de V. M. el apoyo que su desinterés merece, y podrán contribuir a que tengan su efecto las paternales intenciones de V. M. al formar un establecimiento que la España reclamaba tanto tiempo hace y que puede producir bien dirigido los frutos que la munificencia de V. M. se ha propuesto en su formación a favor e un noble arte para el cual hay más disposición en los españoles que entre ninguna otra nación de Europa; arte cuyos principios fundamentales se enseñan en nuestra España con mayor profundidad que en otra nación alguna, lo que ha dado margen a creer a los extranjeros es efecto del acaso o efecto exclusivo del clima las reputaciones musicales que muchos de nuestros maestros se han adquirido en las Cortes extranjeras no sólo en la música sagrada en la que generalmente no nos contestan la superioridad, pero aún en la profana de la que se pueden citar con entusiasmo varias obras de maestros españoles que han merecido la aceptación general, además de los profesores que han demostrado en la mera ejecución musical talentos que han causado la admiración de la Europa.

Concluyo pues dando a V. M. las más rendidas gracias por la honra con que se ha dignado favorecerme en el citado nombramiento que añade un nuevo título de reconocimiento a las bondades con que siempre se ha servido V. M. distinguirme, y me pone en la nueva obligación de cooperar en cuanto V. M. crea que mis conocimientos en el arte de la música pueden contribuir al mejor fomento del R.¹ Conservatorio.

París, 14 de mayo de 1831

Señores: A. L. R. P. de V. M.

Manuel García.

Documento 2

Cartas de felicitación a Baltasar Saldoni por su tratado *veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo* (1837).

Los *veinte y cuatro solfeos para contralto y bajo*, que fueron principalmente ideados para uso del Conservatorio madrileño, recibieron los mayores elogios del director de dicho centro Francesco Piermarini, y de músicos españoles tan relevantes como José Virués, Ramón Carnicer, Santiago de Masarnau y Mariano Rodríguez de Ledesma, en su mayoría estrechamente vinculados al Conservatorio. Todos ellos remitieron informes y cartas de elogio que fueron reproducidas en las primeras páginas del método de Saldoni.

Carta de Francesco Piermarini (Madrid, 9 de marzo de 1937):

Sr. D. Baltasar Saldoni = Muy Señor mío: He visto los veinte y cuatro Solfeos que V. ha tenido la bondad de remitirme: y se los devuelvo con la satisfacción que me cabe en asegurarle de que los hallo muy lindos: además me parece serán útiles para entretener agradablemente al joven principiante al salir de la aridez de los rudimentos musicales.

Me repito entretanto con toda la consideración S. S. S. Q. S. M. B. = Francisco Piermarini.³³¹

Carta de José Virués (Madrid, 18 de Marzo de 1837).³³²

Al Maestro D. Baltasar Saldoni. = El autor de la Geneuphonia. Muy Señor mío: He recibido el ejemplar que V. ha tenido a bien dirigirme de las tres primeras partes impresas y la cuarta manuscrita de su preciosa colección de 24 solfeos para contralto, cuyas primeras muestras tuve el gusto de examinar y apreciar de antemano, cuando el Real Conservatorio de Artes me pidió informe acerca de su mérito y probabilidades de buen éxito, cuando trataba de conceder a V., como lo ejecutó, la gracia de auxiliarle para gastos de su publicación, que tan feliz como merecido resultado ha tenido en el público. V. desea que le diga yo mi parecer sobre *el todo* de su trabajo, y a la verdad no sé qué puede interesarle á V. ya la repetición de mi voto, no ofreciéndome motivos de variarlo, ni pudiendo ser de mas valor que el de los Maestros distinguidos, cuyo favorable concepto de la tarea de V. me consta como a todos los aficionados. Sin embargo, daré a V. una nueva prueba del interés con que he

³³¹ Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. [1].

³³² Sobre José Virués, véase Juan José Espinosa Guerra, “Virués Spínola, José Joaquín”, *DMEH*, vol. 10, p. 969.

examinado ahora el total de su obra, añadiendo que me parecen sobresalientes entre sus 24 lindos ejercicios ó solfeos, los números 5, 8 y 16 como canto declamado, religioso y triste; el 7, en su género marcial; el 12 por su bello *Fugatto*; y finalmente, el 19 por su ritmo de buen canon, siendo además notables las dos canciones por lo bien servida que en ellas está la letra; pudiendo asegurar a V. que esta tarea es un verdadero curso abreviado de práctica de canto, y de invención en todos los géneros o caracteres de prosodia musical. V. que sin duda conoce que como compositor práctico, no tengo la aptitud que pudiera hacer importante mi voto, reciba sin embargo en lo que valga esta prueba de mi buen deseo de animarle a continuar en la aplicación al estudio y arte de su profesión, en que tan distinguidamente ha empezado a darse a conocer del público filarmónico; y quedo de V. muy afecto servidor Q. S. M. B. = José Virués.³³³

Carta de Ramón Carnicer (Madrid, 16 de abril de 1837).³³⁴

Sr. D. Baltasar Saldoni = Muy Señor mío y apreciado amigo = No puedo menos de felicitar a V. por sus *Estudios ó Solfeos de vocalizacion para las voces de Contralto ó Bajo* que V. ha tenido la bondad de remitirme para que los viera y le diese mi parecer. Mucha ha sido la complacencia que he experimentado al considerar como desenvuelve V. los principios del buen canto, presentando al discípulo todas las dificultades mas generales que el arte contiene, con aquella progresión y buen tino, que muy lejos de arredrarle en tan difícil carrera, le allana el camino, por decirlo así, y le induce y anima a no desmayar hasta ver colmados sus deseos y llegar a ser un buen cantante.

Todo ha merecido mi aprobación, tanto por el buen gusto que brilla en todos los estudios, como por la previsión que V. ha usado de apuntar algunos pasos; pues que no todas las voces tienen igual extensión; como el acostumbrarlas a cantar en todos los géneros que en el día están en práctica y por toda clase de tonos.

Entre los estudios que más han llamado mi atención, debo hacer particular mención de los números 5, 8 y 16 como canto declamado, religioso y patético. El núm. 12 por ser una verdadera Fuga; género poco conocido y usado entre los aficionados, y que de este modo les pondrá en el caso de poder apreciar como se merece la música de nuestros Mayores; y finalmente, el 19; pues ha formado V. un bello canon.

³³³ Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. [1].

³³⁴ Sobre Ramón Carnicer, véase Andrés Ruiz Tarazona, “Carnicer i Batlle, Ramón”, *DMEH*, vol. 3, pp. 208-213.

Las dos canciones me han gustado igualmente, por todo lo cual concluyo felicitando a V. de nuevo, y rogándole no abandone V. tan noble tarea, haciendo todos los días nuevas investigaciones a fin de ir perfeccionando mas y mas el bello canto, cosa que en nuestra España se halla muy atrasada, por carecer de buenos métodos y de buenos maestros; y no dudo que el mundo filarmónico le quedará a V. muy reconocido y que su nombre correrá de boca en boca con toda la efusión y entusiasmo que se merece, por el gran servicio que V. acaba de hacer a nuestra patria y al noble y encantador arte de la música.

Con este motivo tengo el placer de repetirme de V. su afectísimo amigo y S. S. Q. S. M. B. = Ramon Carnicer.³³⁵

Carta de Santiago de Masarnau (Madrid, 27 de abril de 1837):³³⁶

D. Baltasar Saldoni. = Muy Señor mío: He examinado detenidamente los cuatro cuadernos de Solfeos para vocalizar que V. me ha hecho el honor de remitirme al efecto, y digo a V. sin lisonja, que me parecen dignos del mayor elogio por el conocimiento y buen gusto que en los cantos se advierte, a la par que la inteligencia y esmero que brillan en los acompañamientos.

No dudo que su obra de V. pueda ser de gran utilidad a cualquiera que se dedique al cultivo de la música, y valga por lo que valga mi pobre opinión en este particular, yo tengo una satisfacción en manifestársela.

Con este motivo me repito de V. afectísimo y S. S. Q. S. M. B. = S. de Masarnau.³³⁷

Carta de Giovanni Battista Rubini (París, 20 de octubre de 1838):

Sr. D. Baltasar Saldoni.- Muy señor mío: Con gran placer he recibido el ejemplar de los solfeos que V. ha tenido la bondad de enviarme, y habiéndolos examinado atentamente, debo felicitar a V. con toda la sinceridad de mi corazón. Estoy persuadido de que serán altamente provechosos a cuantos se dediquen a su estudio, y de que con el tiempo serán adoptados por todos los Conservatorios y por todos los profesores.

Me envanezco de que V. me considere como su servidor y amigo.- Gio. Batt. Rubini.³³⁸

³³⁵ Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. [2].

³³⁶ Sobre Santiago de Masarnau, véase Gemma Salas Villar, “Masarnau Fernández, Santiago de”, *DMEH*, vol. 7, pp. 323-331.

³³⁷ Saldoni, *Veinte y cuatro solfeos*, p. [3].

³³⁸ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 53.

Carta de Bernabé Caraffa (París, 30 de octubre de 1838):

Mi apreciable señor maestro Saldoni: Reciba V. sin ninguna adulación mi sincero parabién por los excelentes solfeos que V. ha compuesto, los cuales hallo escritos por una mano muy práctica en manejar las voces. Las melodías son bellas y elegantes, hay una buena progresión, y la armonía de los acompañamientos es siempre clara y nada vulgar.

Los solfeos de V. podrían servir de modelo a muchos maestros que, creyendo escribir para las voces, hacen para estas melodías propias para instrumentos de cuerda o de viento...

Sabe V. que soy su más afecto servidor y amigo.- Caraffa, miembro del Instituto.³³⁹

Carta de Marco Bordogni (París, 31 de octubre de 1838):

Mi querido amigo Saldoni: En los ejercicios de V. ha encontrado excelentes partes que consultar para los que deseen instruirse a fondo en el arte del canto. Me parece que constituyen una buena escuela, y por el interés del arte desearía que V. diese mayor extensión, si es posible a la importante obra que ha comenzado con tan feliz éxito.

Este es mi voto, que quisiera sirviese a V. de alguna utilidad, y que le transmito con las seguridades de mi especial consideración.- Marco Bordogni, profesor de canto en el Conservatorio real de Francia.³⁴⁰

Carta de Fernando Sor (París, 23 de octubre de 1838):

Los he examinado detenidamente (los solfeos para el canto) y he visto con placer que V. no se ha desviado de la línea que conduce a su propósito. El solfeo camina siempre de frente, sin que los cantos de V. pierdan de su belleza. Las ideas son lozanas, los acompañamientos ricos en armonía, y a pesar de las concesiones que hace V. al sistema generalmente adoptado, se ve campear en el solfeo núm. 12 la solidez y la excelencia de los principios que á V. han servido de guía en sus estudios.

Creo que no pondrá V. en duda la sinceridad de mis elogios a una obra que considero de gran utilidad, y que estimando en tanto mi dictamen, contará V. que su mérito tiene un justo apreciador en la persona de su servidor y amigo.- Fernando Sor.³⁴¹

³³⁹ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 53.

³⁴⁰ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 53.

³⁴¹ Saldoni, *Diccionario*, vol. I, p. 54.

Documento 3

Mariano Martín, Programa presentado en 8 de junio de 1860, para la enseñanza del canto. Aprobado por el Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega, Director del R.¹ conserv.^o de música y declamación.

Advertencia importante.

La enseñanza del canto se practica individualmente y por el orden de materias anunciadas en este programa, según las disposiciones y aptitudes de los discípulos. Divídese la enseñanza en los seis años que marca el Reglamento provisional del R.¹ conservatorio.

Obras de texto aprobadas.

Método, Manuel García.

Vocalizaciones. Piermarini, Bordese, Lablache, Ledesma, Bordogni, Bona y Crescentini.

Programa

Año Primero.

Ejercicios de mecanismo.

- 1º Explicación acerca de la posición de la persona, de la boca y del aparato vocal.
- 2º De la voz y sonidos de diferente naturaleza producidos por los diversos registros.
- 3º De la respiración.
- 4º De los timbres.
- 5º De la emisión de la voz. Ejercicios convenientes para atacar el sonido con la mayor limpieza, seguridad y justa entonación.
- 6º Del apoyo de la voz, fijando la tesitura en que el discípulo debe cantar.
- 7º De la vocalización y agilidad, unión de los registros, enlace de los sonidos, ligado y *portamento*.
- 8º Estudio de notas filadas, sonidos aumentados y disminuidos alternativamente.
- 9º Ejercicios hasta cinco notas de la escala diatónica, en toda la extensión de la voz, para adquirir seguridad e igualdad al emitir los sonidos en diferentes grados de fuerza.
- 10º Escalas de ocho notas y de agilidad en el género diatónico. Primero lentas al grado 100 del metrónomo por cada dos notas, cuyo grado podrá aumentarse según las facultades del discípulo.
- 11º Notas de adorno. Mordentes (*Grupetti*). Apoyaturas y su acentuación particular.

Estudio de inteligencia.

- 12º Del colorido y palabras que sirven para expresarlo, según el tecnicismo del arte.
- 13º De la frase musical y de los alientos.
- 14º Vocalizaciones adaptadas a la voz del discípulo, empezando por las del género *spianato*, o canto largo.

Año Segundo.

Mecanismo.

- 1º Estudio de notas filadas en toda la extensión de la voz del discípulo.
- 2º Estudio de las escalas de agilidad en el género diatónico, aumentando el grado del metrónomo progresivamente, empezando piano y crescendo, esto es, dándoles impulso [...].
- 3º Estudio de arpeggios sobre las notas constitutivas de los acordes perfectos y sus inversiones y sobre el de séptima de dominante.
- 4º Estudio graduado del trino en el centro de la voz.
- 5º Ejercicios prácticos sobre las articulaciones comprendidas bajo los nombres ligado, picado y sus modificaciones.
- 6º Ejercicios sobre todas las vocales y consonantes.
- 7º De la pronunciación, acento, respiración, cantidad o duración de las sílabas.
- 8º Distribución de las letras, sílabas y palabras bajo las notas musicales.

Inteligencia.

- 9º Explicación analítica y razonada del discurso musical, sus períodos, frases, miembros de frase o incisos y diseños.
 - 10º Su aplicación inmediata en la ejecución de varias melodías de autores célebres elegidas por el profesor.
 - 11º Estudio del recitado simple y obligado con palabras, observando escrupulosamente los acentos y el colorido, evitando siempre la monotonía.
 - 12º Estudio de Melodías, Romanzas y otras piezas con palabras de fácil ejecución y del género apropiado a las facultades e inteligencia del discípulo.
- Nota. El profesor dará siempre las reglas generales para que el discípulo estudie con aprovechamiento y sin fatiga inútilmente su voz.

Año Tercero.

Mecanismo.

- 1º Escalas tenidas en toda la extensión de la voz del discípulo y en los diferentes matices de los sonidos, a fin de asegurar la calidad, el volumen y la extensión que debe tener la voz de un cantante.
- 2º Escalas de agilidad desde el grado del metrónomo 100 al 126 cada cuatro notas, y arpeggios sobre las notas constitutivas del acorde perfecto, 7ª de dominante y 7ª [...].
- 3º Trino en la mayor extensión que permita la voz del discípulo y al grado más rápido posible desde el 132 al 144 del metrónomo por cada cuatro notas.
- 4º Ejercicios preparatorios sobre la escala cromática.
- 5º Estudios sobre las notas acentuadas, articuladas o [...] de dos sonidos y grupos desde tres notas.
- 6º El arte de frasear. Pronunciación y corrección, formación de la frase, respiración, medida, matices y expresión.
- 7º Vocalizaciones adecuadas a la voz e inteligencia del discípulo.
- 8º Estudios de expresión. Verdadera interpretación de los géneros cómico y dramático. Estudio de piezas en otros géneros, en los grados de fuerza, agilidad, inteligencia y expresión adquiridas por el discípulo, según sus dotes naturales.

Año Cuarto.

- 1º Estudio de las escalas de agilidad al movimiento en los tres grados de fuerza, piano, mediofuerte y fortisimo.
- 2º Estudio perfeccionado de las notas de adorno, y grupos hasta de cinco notas, mordentes, apoyaturas y valores irregulares.
- 3º Arpeggios de diferentes combinaciones, pasajes de difícil entonación y medida.
- 4º Escalas cromáticas hasta la extensión de dos octavas y trinos de cadencia.
- 5º Estudio sobre las diferentes inflexiones de voz. El smorzato, [...]
- 6º Excepciones a las reglas generales para tomar alientos en ciertos y determinados casos, según las condiciones especiales de la melodía.
- 7º Conocimientos generales acerca de los géneros llamados declamado, de gracia, agilidad y bravura.
- 8º Estudio práctico de piezas con palabras sobre los citados géneros.

Año Quinto.

- 1º Estudios para conseguir la igualdad y agilidad espontánea de la voz, en su mayor perfección, como principales cualidades que constituyen el buen mecanismo.
 - 2º Explicación de la Estética con relación al arte del canto.
 - 3º Del acento musical, según la pasión que se trate de describir.
 - 4º Estudio comparativo de la frase melódica, armónica y rítmica.
 - 5º Del estilo, su claridad, corrección y elegancia.
 - 6º Estudio sobre el carácter, cualidades y demás circunstancias históricas del personaje que debe interpretarse.
 - 7º Ejecución de diversas obras musicales adecuadas al mecanismo, inteligencia y sentimiento del discípulo.
- Nota. Entiéndase por obras musicales, el estudio de óperas completas para formar repertorio.

Año Sexto.

- 1º Estudio filosófico de las obras con relación a la melodía, al concepto poético y a la interpretación del personaje, o descripción de la naturaleza o diversos afectos del alma.
- 2º Estudio de las cadencias finales y fermatas apropiadas al carácter de la melodía.
- 3º División y clasificación de los géneros de música conocidos bajo las denominaciones “Per camera” – Dramático y Religioso.
- 4º Nomenclatura especial de las obras de música en sus diferentes géneros y clasificación de las piezas de que aquellas se componen.
- 5º Arte de variar con elegancia y distinción una melodía que a ello se preste.
- 6º Del arte del canto considerado en su parte sublime.
- 7º De la animación necesaria al artista, sin la cual el arte es impotente.
- 8º ejecución práctica de las obras musicales con el auxilio de la declamación.

Documento 4.

Cartas de felicitación a Francisco Turell por su *Método de canto teórico y práctico*.

En las primeras páginas de *Método de canto teórico y práctico* (1899) y bajo el epígrafe “opiniones emitidas”, Francisco Turell transcribió ocho cartas, en las que personalidades relacionadas con la actividad musical en Barcelona emitían su opinión sobre la obra en cuestión antes de su publicación. Los autores de dichos escritos eran: el compositor José García Robles (1835-1910), el pianista, pedagogo y compositor Carlos Gumersindo Vidiella (1856-1915), el compositor Francisco de Paula Sánchez Gavagnach (1845-1918), que en 1899 era Director del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S. M. la Reina Doña Isabel II, el organista y compositor de música religiosa Cándido Candi Casanovas (1844-1911), el pianista, tratadista y compositor Vicent Costa Nogueras (1852-1919), el compositor, pianista, violinista, organista y Maestro de Capilla de la catedral de Barcelona Josep Marraco Ferrer (1835-1913),³⁴² el compositor Buenaventura Frígola (1829-1901) y el tratadista y compositor Roberto Goberna (1858-1934). En sus escritos, todos estos músicos elogiaban los aspectos didácticos del *Método de Canto* de Turell y recomendaban su uso en la enseñanza de la técnica vocal.³⁴³

He leído la obra de D. Francisco Turell titulada *Ejercicios para Canto*, pareciéndome que, tanto los consejos como los ejercicios que la forman, son el fruto de una experiencia sólida, hija de la constante y minuciosa observación que ha venido practicando dicho señor durante el largo tiempo de su carrera profesional.

Así, pues, juzgo su obra de utilidad para la buena dirección de los alumnos que se dediquen al delicado estudio del canto.
Barcelona, 15 Septiembre de 1898.

José García Robles.³⁴⁴

Amigo mío:

³⁴² La sexta carta que se reproduce en Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 4, está firmada por José Marraco, sin especificar su segundo apellido. Teniendo en cuenta la fecha de publicación del método (1899) he deducido que se trata del barcelonés Joseph Marraco Ferrer (1835-1913) y no de Joseph Marraco Xauxas (1814-1875) o de Joseph Sancho Marraco (1879-1963).

³⁴³ Véase Cartas de felicitación en Apéndice Documental.

³⁴⁴ Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 3.

Con la modestia que te caracteriza e invocando la fraternal amistad que nos une, presentas a mi examen la obra *Ejercicios para Canto*.

Y lo primero que se me ocurre decirte es que ese título no corresponde a la importancia de tu trabajo, que, según mi leal saber y entender, es un así, tal como suena, *Método fácil y progresivo para cantar pronto y bien*.

Porque, a riesgo de ofender tu sempiterna humildad, afirmo que, de entre las muchas obras de canto que he visto, ninguna posee en mi concepto y en tan alto grado como la tuya las condiciones indispensables para iniciar a los discípulos en los secretos de la vocalización y del *bien cantar*.

Soy siempre tu amigo.

Carlos G. Vidiella.

Barcelona, 18 Septiembre 1898.³⁴⁵

Barcelona, 24 Septiembre de 1898.

Muy señor mío y distinguido amigo:

Sus *Ejercicios para Canto* pueden competir con los mejores que hasta hoy vienen publicados; y como que los consejos con que V. los prepara en ninguna otra obra de este género los veo expuestos con la claridad y sentido lógico que en la que V. piensa dar a luz, es para mi la más práctica y la que yo adoptaría, convencido de su bondad, para la enseñanza del bel canto.

Reciba V. con mi más cordial enhorabuena los sinceros afectos de mi leal y franca amistad.

De V. amigo y S.S., Q. B. S. M.,

Francisco de P. Sánchez Gavagnach.

Director del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S. M. la Reina Doña Isabel II.³⁴⁶

Muy estimado señor mío:

Enriquecen su *Método de Canto teórico y práctico* excelentes consejos sugeridos por su experiencia, con los que, ampliando cumplidamente los preceptos generales expuestos con mucha claridad, logra desvanecer añejas preocupaciones; por cuyo motivo creo ha de ser de suma utilidad a cuantos se dedican al estudio del canto.

Reciba V. la más cordial enhorabuena de su afectísimo servido y amigo, Q. B. S. M.

Cándido Candi.

Barcelona, 30 Septiembre de 1898.³⁴⁷

³⁴⁵ Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 3.

³⁴⁶ Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 4.

³⁴⁷ Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 4.

Barcelona, 8 Octubre 1898.

He examinado detenidamente el *Método de Canto*, compuesto por el notable profesor D. Francisco Turell, en cuyas páginas he encontrado no solamente un excelente y original tratado teórico y práctico para aprender con perfección el arte del *bel canto*, sino que además patentiza en su autor un profundo conocimiento de las voces humanas, de tal manera que siguiendo sus consejos el alumno llegará a dominar con facilidad y sin cansancio todos los grados de ejecución.

V. Costa Noguera.³⁴⁸

Barcelona, 10 Octubre 1898.

Muy señor mío y distinguido amigo:

Habiendo revisado detenidamente su *Método de Canto teórico y práctico*, no titubeo en afirmar que es de los mejores que yo he visto y lo recomendaría a todos los que se dedican al estudio del *bel canto*.

Reciba V. mi enhorabuena de su concienzudo trabajo.

Soy de V. y mande a su amigo, Q. B. S. M.

José Marraco.³⁴⁹

He leído con sumo interés el *Método de Canto teórico y práctico*, de D. Francisco Turell, y me complace en reconocer que es una de las obras más acabadas en su género.

B. Frígola.³⁵⁰

Muy señor mío:

Acabo de estudiar su magnífica obra próxima a publicarse referente al canto, y crea V., que con toda sinceridad deseo su publicación, pues es de todo punto indispensable por los beneficios que ésta indudablemente aportará para vencer las insuperables dificultades que este arte posee.

La técnica que esta obra encierra es admirable: sus ejercicios son en alto grado progresivos y facilitan de una manera evidente la impostación de la voz, y su laconismo de una claridad asombrosa, sin duda, son circunstancias que dan a su obra la importancia de poderla juzgar *única* en su género.

Reciba ni más sincera felicitación de su amigo y S.

Roberto Goberna.³⁵¹

³⁴⁸ Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 4.

³⁴⁹ Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 4.

³⁵⁰ Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 5.

³⁵¹ Turell, *Método de Canto teórico y práctico*, p. 5.

Documento 5

[Tolosa] “Del Canto”, *El Orfeón Español*, II/5 (25 de octubre de 1863), pp. 1-2 y II/6 (1 de noviembre de 1863).

Del canto

I

En el *Trovatore* [periódico o revista musical] de Milán, y bajo el epígrafe de Memorias de un virtuoso, encontramos una serie de preceptos dirigidos a los que intentan dedicarse a la carrera lírico-dramática, y como quiera que contengan pensamientos que juzgamos útiles, los trasladamos a nuestro idioma con el mismo estilo festivo con que han sido concebidos en su primitivo lenguaje... Hélos aquí:

Entre las polvorientas cartas de un notario amigo nuestro, se ha encontrado una copia auténtica de un testamento hecho por un cantante célebre, el cual, después de obtener infinitos triunfos en los principales teatros de Europa, y haber cantado ante cincuenta testas coronadas (como dice Herman), y haber sido cantor de cámara de muchas majestades y capillas, y socio al menos de veinte academias, llegó a sus postreros años rico, amado y respetado, e hizo su testamento, por el cual repartió la fortuna ganada con su trabajo entre todos sus parientes, distinguiendo, sin embargo, a un joven sobrino que fue siempre su favorito. A éste, además de su parte correspondiente en la herencia, le dejó en un codicillo una porción de reflexiones o consejos por si acaso algún día el joven aludido, a imitación de su tío, quisiera tentar la suerte del teatro, pretendiendo llegar a ser un cantante o *virtuoso*, como en aquellos tiempos los llamaban.

Habiendo obtenido de la galantería del notario el permiso de copiar aquellos consejos, hemos creído que haríamos una obra meritoria estanzándolos por primera vez en este periódico. Tal vez algunos jóvenes encontrarán provechosos los consejos de un buen tío a su sobrino, sobre todo siendo el que habla un artista práctico y que conoce muy a fondo la materia de que trata. Hemos suprimido ciertos párrafos, que hoy día serían inútiles y parecerían oscuros a causa de la diferencia de los tiempos y de los cambios o progresos realizados por el arte moderno, escogiendo todo aquello que nos ha parecido convenir a la época presente, y que en realidad pudiera creerse escrito hace pocos días. Este codicillo, redactado en un estilo algo zumbón, dice así:

Consejos a mi sobrino si algún día quisiera seguir la carrera teatral en calidad de cantante

Como quiera que la carrera teatral tiene tantos atractivos y proporciona tantas emociones, en las cuales la mayor parte de las gentes no ven más que triunfos y riquezas, como si se tratase de un paseo entre las flores y en medio de montañas de oro (porque no aperciben a su alrededor los descabros, las espinas y la miseria); por esto quiero yo, querido sobrino, *ab experto*, dejarte antes de mi muerte algunas reflexiones, a fin de que las leas y medites antes de precipitarte en aquel mar embriagador que muy a menudo es infiel. Si conservas fielmente mis consejos en tu memoria, algún día me

bendecirás, porque habré asegurado antes de morir tu felicidad, por la cual me intereso como tú mismo.

1. En primer lugar, y antes de dedicarte al estudio de la música para hacer carrera, indaga severamente si para ello sientes una verdadera vocación, si tienes sus tendencias y sus pasiones. Recuerda el dicho de Horacio: *Poeta nascuntur*.

Sin ninguna vanidad por el arte que ha sido el mío, debo decirte con franqueza que estoy bien convencido de que es preciso haber nacido cantor para llegar a ser un hombre de talento: el estudio y los maestros pulen y desarrollan, más como no puede brotar sangre de un mármol, tampoco puede hacerse un artista (el original dice *virtuoso*) de quien no tenga la predisposición natural.

2. Hay tontos que intentan persuadir a las gentes que en un gran maestro dijo: Que para formar cantantes, solo necesitaba tres cosas, *voz, voz y más voz*. No des ningún crédito a tamaña tontería. La voz puede decirse que es un privilegio del hombre, excelente para vender frutas en un mercado, también muy útil a un cabo de compañía, y cuanto más para ser corista.

3. Es verdad que la voz es tan indispensable para llegar a ser cantante, como las piernas a los bailarines, y las espaldas a los faquires, pero no es más que la materia, o la pieza de mármol que necesita el escultor. Aún teniendo una buena voz, no se posee sino la parte menos importante; pues ante todo conviene tener la organización musical, o sea el sentimiento del *ritmo* y de la *entonación*.

4. El que no tenga la entonación perfecta, podrá llegar a ser un buen médico, abogado, comerciante, soldado, cura, profesor en la Universidad, general, ministro, etc ..., pero jamás será un artista. No hay remedio para el que no tiene oído, tarde o temprano tendrá que renunciar a sus proyectos. Y no creas, querido sobrino, [hay] ciertos maestros que para sacar algún dinero procurarán engañarte, porque nunca serás más que un *stonatore*, capaz de poner en fuga hasta los perros.

5. Lo mismo puede decirse del *ritmo* o del *tiempo*, el cual, sin embargo, puede aprenderse más fácilmente que la entonación, solfeando mucho y llevando el compás.

6. Podría citarte cincuenta ejemplos de naturalezas privilegiadas, que sin tener una voz magnífica figuran entre los mejores cantantes del mundo, pero tú mismo lo verás andando el tiempo. La voz es la belleza, y el cantar es el espíritu. ¡Cuántas bellas voces palidecen en un canto, mientras el espíritu y la animación excitan la simpatía porque expresan el verdadero lenguaje de las pasiones!

7. Cuando te hayas cerciorado de que tienes una voz *conveniente* y una tendencia muy desarrollada para la música, aconséjate con algún maestro *hombre de bien*, y pregúntale todavía que te diga sinceramente su opinión, y si cree que puedes emprender el estudio de la música para seguir la carrera del teatro. Cuidado que no te engañe, porque en la escena abundan ya demasiado las medianías y nulidades, las cuales podrían dedicarse con mayor utilidad a la agricultura o a la industria.

8. De todos modos, si todo contribuye a hacerte emprender el estudio, vuelve otra vez a encontrar el maestro *hombre de bien* al cabo de algunos meses, para que pueda apreciar tus progresos, porque hay tal individuo, que al cabo de un año de estudio se halla tan adelantado como el primer día.

9. Una de las mayores dificultades estriba en la elección del maestro; pues un buen institutor, aunque no pueda, como he dicho, hacer nada de una naturaleza rebelde a la música, puede sin embargo dirigir mal y perjudicar al discípulo, dejándole pasar o comunicándole defectos.

10. Cuántos hallaríamos en el día que se dejan llamar maestros de *bel canto* o de *perfeccionamiento*, que no saben siquiera el A B C. Huye, sobre todo, de aquellos maestros que son demasiado célebres, y que de todas las partes del mundo van a buscarles, porque hacen milagros. No creas en los milagros de los maestros de canto, pues para probar que no los hacen, basta reflexionar que de la escuela de un maestro ignorado sale un cantor excelente, en tanto que de las manos de aquellas celebridades salen cantantes adocenados más de una vez.

Del canto II

11. Persuádete bien, querido sobrino, de la verdad de aquella adagio que dice, el *Arte es largo*; y sobre todo no hagas la locura de querer ensayarte en el teatro sabiendo apenas el A B C de la música. Es preciso antes estudiar mucho. El que empieza sin haber madurado su talento, concluye mal. Una vez que hayas puesto el pie en la escena, y oído algunos aplausos (debidos quizás a la compasión o a la ignorancia) te creerás haber llegado al apogeo del arte, desdeñarás el fastidio del estudio, encontrándote en la inevitable alternativa de ser toda tu vida una medianía y peor todavía, o de perder, como tantos otros, la voz en muy poco tiempo.

12. Lo primero que debes estudiar es la *emisión* de la voz. Es estudio importantísimo. Es verdad que el maestro debiera darte los consejos convenientes, indicándote todos los defectos que debes evitar; más por la razón antedicha, que los buenos maestros son tan escasos como las moscas blancas, voy a darte una lecioncita, debida más bien a la práctica que a otra cosa.

13. No hagas ningún esfuerzo para producir la voz, pues ésta debe salir fácil, natural y espontánea; el aullar es propio de los perros, los asnos rebuznan y mujen los bueyes; y por lo tanto bueno es que sepas que los gritos el alboroto no es cantar... Desgraciado aquel que para cantar necesita echarse a perder la garganta, ponerse los ojos como si quisieran saltar de sus órbitas e hincharse como si debieran reventar las venas del cuello, porque en vez de deleitar a sus oyentes, les causa compasión o disgusto. En ningún caso debe mostrarse cansancio, y pobre del que no lo sabe.

14. No vayas a creer tampoco que el valor de un *virtuoso* sea en razón directa de las notas más o menos agudas que emite; si así fuera, la *viola* valdría más que el *violoncello*; la faluta más que el clarinete, y el flautín sería el mejor instrumento de la orquesta. No canses tontamente tus pulmones para dar el *si* bemol o el *si* natural si eres tenor, ni para alcanzar el *sol* si tu voz es de barítono. Si aquellas notas no salen espontáneamente, con un estudio largo y paciente tal vez llegaras a poseerlas, más si quieres conquistarlas por la fuerza y de una sóla vez, puedes echar a perder tu órgano vocal y arruinar tu voz para siempre.

15. Todos debemos cantar en la extensión que nos es natural, pues el querer salir de los límites trazados por la Providencia, es tentar lo imposible, y aún cuando por casualidad llegásemos a poder sostener sonidos que no pertenecen al registro que nos es propio, sería siempre con mucho esfuerzo y además con inminente peligro, como el *acróbata* que hace saltos mortales sobre una cuerda.

16. Es verdad que en mis tiempos la tesitura de las óperas era más humana, por la razón de que no se aullaba; además los tenores se hallaban divididos en dos categorías, o sea tenor *serio* y tenor de *mezzo* carácter o *tenorino* para las óperas ligeras.

Ahora todos dicen que pueden cantar los dos géneros, y creen ser tenores serios mientras las más veces ni siquiera son graciosos; son ridículos.

17. En las anteriores épocas se cantaba hasta la vejez, y por esta razón hizo progresos el arte del canto; ahora, al cabo de ocho o diez años, un cantor está gastado; si no se gasta antes, pues una vez perdido el *esmalte* de la voz, lo que sucede prontamente con los gritos actuales, desaparece la vibración, la ronquera es continua, y es tal la flaqueza, que causa lástima en lugar de satisfacción; ya se ve cómo se aprecia más a los que más gritan, dale que dale, acaban reventando como las cigarras.

18. No hagas ningún caso de la charlatanería de los ignorantes; no te esfuerces, canta naturalmente como si hablaras, porque el canto debe ser un discurso; y sería hartamente risible ver a un tierno amante gritando como un energúmeno para hacer una declaración a su querida (lo que sería más propio para ahuyentarla), y luego a la señorita, en lugar de responder con dulzura, seguir el ejemplo de su amante y contestarle en el mismo diapasón.

19. Es menester evitar ese defecto desde el principio para no tomar un mal hábito, cuidándolo mucho desde las primeras lecciones, porque una vez estragada la laringe, los sonidos no salen sino por fuerza, y adiós la *mezza voce*, o sea aquella graduación intermedia sin la cual no hay canto, como tampoco no hay pintura sin el claro-oscuro.

20. No sabe cantar bien el que no sabe cantar *piano*; y solamente el que sabe cantar *piano* puede dar matiz a la frase; los otros todos son iguales, cantores adocenados, coristas y nada más.

21. No escuches a los que te digan que se puede llegar a ser un grande artista sin saber música, pues si hat algún hombre privilegiado, no es razón para que te creas haber recibido de Dios el mismo don. Además, yo soy del parecer que si aquel hombre privilegiado hubiese tenido conocimiento profundo de la música, todavía hubiera llegado a mayor altura. Sin embargo, vale más y es más lógico no querere pasar plaza de *genio*.

22. Estudia, sí, estudia mucho. Solfea algunos años, hasta que llegues a leer la música como en un libro; aquella seguridad te será muy útil en el teatro y no tendrás que andar a tientas como si estuvieses rodeado de tinieblas. El solfeo es el pan cotidiano del cantante.

23. El solfeo sirve en primer lugar para saber la música, en seguida para facilitar el estudio de los intervalos, las entonaciones, y finalmente para familiarizarse con el compás, o sea el movimiento y el ritmo. Créeme, sobrino, nunca se ha solfeado bastante, y si los discípulos supiesen cuál es su utilidad, dedicarían a su estudio más tiempo que no lo hacen hoy día.

24. Además del solfeo es conveniente que el discípulo sepa un poco acompañarse al piano, para poder estudiar sólo y no haber menester continuamente un ángel para su custodia.

25. También es muy útil conocer los rudimentos de la armonía para saber cómo se forman los acordes, y adquirir mayor seguridad en el atacar las notas.

26. Te aconsejo que cuando solfees pronuncies distintamente los nombres de las notas, para acostumbrarte a pronunciar bien las vocales.

27. Si yo fuese maestro haría vocalizar con las cinco vocales a mis discípulos con la misma facilidad y sin cambiar el carácter de la voz.

28. Es necesario llegar al punto que la voz pueda prestarse a todo, como una pasta; como un lienzo; hacerla maleable y ligera, sin ataques bruscos, sin aspiraciones fuertes y sin dureza; la voz, como dije anteriormente, es la materia primera; el talento consiste en darle todas las gradaciones que la música requiere, e interpretar con su ayuda y por medio de la palabra la dulzura o la energía, es decir, toda clase de sentimientos.