

Universidad de Valladolid
Grado en Historia y Ciencias de la Música



**PRIMERA APROXIMACIÓN A LA
TRATADÍSTICA ESPAÑOLA SOBRE CANTO
LÍRICO: 1906-1959**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música
por

DANIEL VALDERREY CAMPOS

Realizado bajo la dirección del prof. Juan P. Arregui

28 de junio de 2013

Curso Académico 2012-2013

**PRIMERA APROXIMACIÓN A LA
TRATADÍSTICA ESPAÑOLA SOBRE CANTO
LÍRICO: 1906-1959**

Universidad de Valladolid
Grado en Historia y Ciencias de la Música



**PRIMERA APROXIMACIÓN A LA
TRATADÍSTICA ESPAÑOLA SOBRE CANTO
LÍRICO: 1906-1959**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música

por

Daniel Valderrey Campos

Realizado bajo la dirección del prof. Juan P. Arregui

28 de junio de 2013

Curso Académico 2012-2013

*A mis padres,
Ángel Valderrey y Charo Campos.*

Lista de Ilustraciones

Ilustración 1. Portada: Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963).	75
Ilustración 2. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> . Gama o extensión de la voz de tenor y la teoría moderna de los registros (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 68.....	84
Ilustración 3. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> . Trayectoria de una nota cuando al pasar del fuerte al pianísimo se produce una rotura (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 72	87
Ilustración 4. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> . <i>Messa di voce</i> , primer tiempo (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 310.....	106
Ilustración 5. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , <i>Messa di voce</i> , segundo tiempo (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 315.....	107
Ilustración 6. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> . <i>Messa di voce</i> completa, tercer tiempo (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 319.....	107
Ilustración 7. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , nota falsa en ejercicios de portamento ascendente (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 325.....	109
Ilustración 8. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , nota falsa en ejercicios de portamento ascendente y descendente (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 325.....	109
Ilustración 9. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejemplo de trino mayor (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 345.....	112
Ilustración 10. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejemplo de trino menor (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 345.....	112
Ilustración 11. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejemplo de trino medio (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 345.....	113
Ilustración 12. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejemplo de trino redoblado (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 346.....	113
Ilustración 13. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejemplo de trino mordente (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 346.....	114
Ilustración 14. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejemplo de trino crecido (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p.349.....	115
Ilustración 15. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejemplo de trino calado (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 350.	115

Ilustración 16. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejemplo de trino redoblado (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 350	116
Ilustración 17. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , ejercicio para el mordente (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 351.....	117
Ilustración 18. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , primer ejercicio de la escuela antigua para la práctica del trino (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 353.....	117
Ilustración 19. Francisco Viñas, <i>El arte del canto</i> , primer ejercicio de la escuela antigua para la práctica del trino (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 354.....	118
Ilustración 20. Hipólito Lázaro, <i>Mi método de Canto</i> , portada (Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947)	127
Ilustración 21. Hipólito Lázaro, <i>Mi método de Canto</i> , signos utilizados para señalar los distintos tipos de aliento (Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947), p. 22	135
Ilustración 22. Hipólito Lázaro, <i>Mi método de Canto</i> , signos de matices (Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947), p. 42.....	143
Ilustración 23. Arturo Cuartero, <i>Voz libre</i> , portada. (Barcelona: Editorial Labor, 1959)	150
Ilustración 24. Arturo Cuartero, <i>Voz libre</i> , ejercicios para practicar la h aspirada (Barcelona: Editorial Labor, 1959), pp. 47-48.....	158
Ilustración 25. Arturo Cuartero, <i>Voz libre</i> , clasificación de las voces (Barcelona: Editorial Labor, 1959), p. 60-61	161
Ilustración 26. Arturo Cuartero, <i>Voz libre</i> , ejercicios para la práctica del registro sutil (Barcelona: Editorial Labor, 1959), p. 63.	162
Ilustración 27. Arturo Cuartero, <i>Voz libre</i> , ejemplo de <i>messa di voce</i> (Barcelona: Editorial Labor, 1959), p. 84.....	167
Ilustración 28. Arturo Cuartero, <i>Voz libre</i> , ejemplo de apoyatura (Barcelona: Editorial Labor, 1959), p. 93	168
Ilustración 29. Arturo Cuartero, <i>Voz libre</i> , ejemplos de mordente (Barcelona: Editorial Labor, 1959), pp. 94-95.....	170
Ilustración 30. Arturo Cuartero, <i>Voz libre</i> , tres ejemplos de trinos (Barcelona: Editorial Labor, 1959), p. 100-101.....	171

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN	17
I.1. Presentación y justificación del tema	19
I.2. Objetivos	20
I.3. Estado de la Cuestión	21
I.4. Marco teórico: fuentes y metodología.....	33
II. TRATADOS DE CANTO PUBLICADOS EN ESPAÑA ENTRE 1906 Y 1959. FICHAS DESCRIPTIVAS	39
II.1. HALLER, Michael. <i>Vademecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental</i> . Escrito por M. Haller y traducido al castellano de la 12ª edición alemana por el P. Daniel Sola. Ratisbona: Tipografía de Federico Pustet, 1914 ²	41
II.2. MARRACO, Alejandro. <i>La voz cantante</i> , Colección El Libro del Artista Lírico. Barcelona: Biblioteca Teatro Mundial, 1914.....	44
II.3. MONTÓN CORTÍS, Juan Bautista. <i>Cómo se forma un cantante: lo que el público puede exigir a los cantantes</i> . [Madrid]: Juan Bautista Montón Cortís, [ca. 1920]	46
II.4. MONTÓN CORTÍS, Juan Bautista. <i>Clasificación y tratado de la voz como instrumento vocal</i> . Valencia: A. Pascual, 1920	48
II.5. O'NEILL, Enrique. <i>La voz humana: el libro de todos</i> . Barcelona: Maucci, 1922	50
II.6. BENEDITO, Rafael. <i>Cómo se enseña el canto y la música</i> . Madrid: Revista Pedagógica, 1931.....	52
II.7. VIÑAS, Francisco. <i>El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz</i> . Barcelona: Salvat Editores, 1932	53
II.8. ALVIRA Y ALMECH, José María. « <i>Schola Cantorum</i> »: <i>estudio teórico-práctico de la manera de enseñar y aprender a cantar como cantaban los que cantaron</i> . Madrid: Imprenta Torrent, 1940	56
II.9. FORNELLS, Andrea. <i>Método de canto: obra de texto de la Escuela Municipal de Música de Barcelona</i> . Barcelona: Lit. J. Mora, 1943.....	58
II.10. LLOMBART, Abelardo. <i>¿Quiere aprender rápidamente a cantar?: enseñanza teórico-práctica abreviada</i> . Madrid: Unión Musical Española, 1946	60

II.11. GUETTA, Paolo. <i>El canto y su técnica [Versión española de Carlos Panisi Moriglioni y del Maestro Arturo Cuartero]</i> . Madrid: Afrodisio Aguado, S. A., 1947	62
II.12. LÁZARO, Hipólito. <i>Mi método de canto</i> . Barcelona: Agustín Núñez Imp. 1947.....	63
II.13. SAROBE [Aguirresarobe], Celestino. <i>Venimecum del artista lírico</i> . Barcelona: Imp. Comas, 1947	65
II.14. BARROSA, Miguel. <i>El bel canto en la teoría y en la práctica</i> . Madrid: Gráficos Valera, S.A., 1951.....	67
II.15. VENDRELL, Emili. <i>El Canto: libro para el cantante y el aficionado</i> , Colección de manuales Meseguer, 16. Barcelona: Suc. de E. Meseguer, 1955.	68
II.16. ROMA, José María. <i>La voz humana</i> . Barcelona: Ediciones G.P., 1958.	70
II.17. CUARTERO, Arturo. <i>Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto</i> . Barcelona: Editorial Labor, 1959.	71
III. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A TRES TRATADOS SELECCIONADOS	73
III.1. VIÑAS, Francisco. <i>El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz</i> . Barcelona: Salvat Editores, 1932	75
III.2. LÁZARO, Hipólito. <i>Mi método de canto</i> . Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947.....	127
III.3. CUARTERO, Arturo. <i>Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto</i> . Barcelona: Labor, 1959.	151
IV. CONCLUSIONES	181
V. BIBLIOGRAFÍA	189

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Presentación y justificación del tema

La elección de la temática de este Trabajo de Fin de Grado responde a mis preferencias musicales, que giran en torno al mundo del canto lírico y las artes escénicas, y a la voluntad de complementar mi actual formación práctica como cantante lírico con una vertiente teórica. Tradicionalmente, la enseñanza del canto se sostiene en los pilares de la práctica, sin que, en general, se aborden cuestiones relativas a la tratadística y al estudio de los métodos de distintos autores. Se trata, pues, de un ámbito prácticamente inexplorado, como queda de manifiesto en el estado de la cuestión (*vid. infra*), pero no por ello carente de interés científico o profesional. Sobre estas bases, me propongo indagar y conocer aquellos tratados de canto de maestros españoles que me permitan conocer cómo era la enseñanza del canto que se practicaba en nuestro país en las primeras décadas del pasado siglo, especialmente debido al acervo de grandes intérpretes que han florecido en dicho período.

El diseño de este trabajo responde, además, a otra suerte de intereses personales, aunando la formación práctica precitada con mi perfil académico como estudiante del Grado en Historia y Ciencias de la Música. Mi atención siempre se ha enfocado hacia los argumentos líricos, razón por la cual solicité, y me fue concedida, una Beca de Colaboración (2012-2013)¹ gracias a la cual pude realizar el trabajo de campo (entiéndase por tal la búsqueda y localización de fuentes y fondos en diversos archivos y bibliotecas de otras ciudades españolas) que nutre buena parte de las tareas preparatorias de este Trabajo Fin de Grado.

¹ Resolución de 2 de agosto de 2012, de la Secretaría de Estado de Educación, Formación Profesional y Universidades, por la que se convocan becas de colaboración de estudiantes en departamentos universitarios para el curso académico 2012-2013, en conformidad con la Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones y el Real Decreto 887/2006, de 21 de julio, por el que se aprueba el Reglamento de dicha Ley, y especialmente, con la Orden ECI/1815/2005, de 6 de junio («Boletín Oficial del Estado» de 15 de junio).

I.2. Objetivos

El TFG que se presenta supone una primera aproximación a los tratados de canto lírico españoles de la primera mitad del siglo XX. Debido a las características académicas y formales del mismo, y con objeto de no excederlas, me he visto en la obligación de realizar una acotación cronológica y geográfica, por lo que únicamente se tendrán en cuenta aquellas obras escritas por autores españoles del período comprendido entre los años 1906 y 1959 publicados en nuestro país, además de aquellas traducciones de tratados extranjeros publicadas dentro de nuestras fronteras.

La elección del referido marco cronológico responde a una serie de criterios determinados por diversas circunstancias. En primer lugar, la existencia, o no, de estudios previos. Así, el año 1906 ha sido tomado como fecha de partida para esta investigación debido a la defensa, en el año 2008, de la Tesis Doctoral de María del Coral Morales Villar en la Universidad de Granada, relativa a los tratados de canto españoles del S. XIX, la cual concluye con el análisis del tratado *Método Completo de Canto*, obras del Marqués de Alta-Villa, publicado en 1905. El año 1959 supone el final de nuestro período, puesto que se hacía precisa una cierta distancia histórica respecto de los materiales a estudiar, además de constituir una demarcación convencional en respuesta a meras razones de accesibilidad y manejo de los materiales, pues, dentro de los escasos tratados de canto de la pasada centuria que contiene la Biblioteca de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, se encuentra el tratado *Voz Libre*, de Arturo Cuartero, publicado dicho año.

El objetivo de este Trabajo Fin de Grado, por tanto, consiste en realizar un acercamiento inicial al estudio de estos tratados, para comprobar cuáles son las principales características de los mismos, y, en última instancia, rastrear posibles rasgos idiosincráticos propios de los tratados de canto autóctonos, que puedan evidenciar la posible existencia de una escuela canora nacional –o su pervivencia– durante las primeras décadas del pasado siglo, para la cual se tratará de discernir la tensión entre una especificidad objetiva, o por el contrario, el reflejo de eventuales estrategias de reivindicación nacional y afirmación identitaria.

I.3. Estado de la cuestión

Al iniciar el abordaje de este Trabajo de Fin de Grado y comenzar a buscar referentes bibliográficos que pudieran servir de guía en su desarrollo, se hizo evidente la ausencia de un verdadero estudio al respecto, por lo que no resulta aventurado asegurar que las páginas que siguen constituyen, por el momento, el primer acercamiento que se realiza sobre la tratadística técnica sobre canto lírico española del pasado siglo. Así pues, los puntos de partida metodológico-epistemológicos sobre los que este trabajo opera, descansan, necesariamente, en modelos limítrofes e informaciones tangenciales, pero enormemente útiles a la hora de plantear el tratamiento de las fuentes primarias que lo sustentan. Limítrofes y tangenciales porque, o bien no se centran en el objeto de estudio seleccionado para esta investigación, o bien no se ajustan a sus cotas cronológicas, o bien no se adecuan al marco geográfico elegido. Como se verá, no escasean las monografías, ensayos, manuales, diccionarios y otros textos de diversa naturaleza que aluden a diversos aspectos relacionados con el canto, la ópera, los intérpretes y sus técnicas vocales, etc. pero en todos los casos dichas alusiones se presentan de manera subsidiaria, marginal o sesgada.

El estudio de la técnica vocal y los tratados relacionados con el canto lírico, no sólo del S. XX, sino también de períodos anteriores, es un ámbito poco abordado desde la musicología de nuestro país. A diferencia de España, tanto en Italia como en los países anglosajones, principalmente Estados Unidos, se ha investigado acerca de diversos aspectos relacionados con el canto, en especial durante la segunda mitad de la pasada centuria, debido fundamentalmente al resurgimiento de la llamada música antigua y a la necesidad de rescatar planteamientos estéticos certeros e históricamente informados.

Dentro de las publicaciones y estudios internacionales relacionados con el canto, una de las principales vías de investigación se ha centrado en la interpretación histórica o *performance practice*, es decir, la del estudio de cómo se ejecutaba la música en épocas pretéritas, que comenzó a realizarse de forma sistemática en las primeras décadas del S. XX hasta alcanzar un enorme desarrollo en la actualidad. En el campo de

la ópera, y desde los conocidos impulsos *revivalistas* de determinadas estrellas internacionales² en la década de los cincuenta-sesenta hasta la actualidad, este argumento teórico-práctico ha conocido un notable auge. Numerosas publicaciones al respecto han aparecido en los últimos años, la mayoría de ellas profundizando sobre un período estilístico concreto³, aunque también se encuentran obras que abordan el tema desde perspectivas generalistas. A este respecto, resulta básico consultar la entrada «singing» del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁴, que contiene siete apartados en los que se exponen diversos 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 S. XX y, por último, el canto popular. En su versión *online* presenta, por orden cronológico, una lista de métodos y tratados internacionales vinculados al canto y a su enseñanza desde el S. XVI hasta el S. XX.

En la misma línea, cabe destacar la obra de Carol MacClintock, *Readings in the History in Performance*, del año 1982⁵, en la que aparece una selección de textos de músicos y tratadistas desde la Edad Media hasta el S. XIX relacionados con la interpretación musical. *Performance Practice*, de 1989⁶, obra en dos volúmenes, editados por Howard Mayer Brown y Stanley Sadie, resulta fundamental al ser una

² Sutherland, Pavarotti, Callas, Gencer, Caballé, Bonyngé, Gedda... y un largo etcétera.

³ Han sido abundantes las obras que han aparecido sobre *la performance practice* en los últimos años. Por orden cronológico, cabe destacar las siguientes: Timothy J. McGee, *Medieval and Renaissance Music. A performer's Guide* (Toronto: University 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 Music of the Baroque Period* (Bloomington: Indiana University Press, 2000); Johann Adam Hiller. *Treatise on Vocal Performance and Ornamentation*. (Cambridge: University Press, 2001). Anthony Burton, ed., *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period* (London: Associated Board of the Royal School Music, 2002), *A Performer's Guide to Music of the Classical Period* (London: Associated Board of the Royal School of Music, 2002) y *A performer's Guide to Music of the Romantic Period* (London: Associated Board of the Royal School of Music, 2002); Heinrich Schenker, *The Art of Performance* (Oxford: University Press, 2002).

⁴ Stanley Sadie, ed., Second Revised Edition, 29 vols.: también puede consultarse en versión online, donde se incorporan de forma periódica actualizaciones de contenidos: *Grove Music Online*, ed. por Laura Macy, Owen Jander/Ellen T. Harris (1, 3-6), David Fallows (2) y John Potter (7), «singing», Grove Music Online: www.oxfordmusiconline.com. (última consulta realizada el 21-06-2013).

⁵ (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1982).

⁶ 2 vols: *I. Music before 1600; II. Music after 1600* (New York/Londres: Macmillan, 1989).

recopilación de ensayos escritos por los principales expertos en la materia abordada, a saber: improvisación y cadencias, ornamentación instrumental, diferentes agrupaciones instrumentales, etc. Más reciente (2005) es la obra de Roland Jackson *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*⁷, que, estructurada a modo de diccionario, estudia los principales compositores, cantantes e instrumentistas, además de los distintos géneros y la evolución de los términos musicales en diferentes períodos estilísticos.

Centrado en el concreto marco de intereses que nos ocupa, Martha Elliot publicó en el año 2006 *Singing Style*, en donde se recoge una guía práctica de interpretación de música vocal desde el Barroco temprano hasta la actualidad. Suzanne Aspden, por su parte, ha publicado en el último año *The Rival Sirens: Performance and Identity of Händel's Operatic Stage*⁸, en el que realiza un exhaustivo estudio acerca de las diversas óperas de Händel, centrándose en los roles femeninos y en la rivalidad de las *prime donne* del momento, junto con sus características técnicas y estéticas. Con respecto al *bel canto*, en los últimos meses Robert Toft ha publicado *Bel Canto: A performer's guide*⁹, dividido en dos apartados; el primero de ellos realiza una aproximación teórica a los conceptos fundamentales del *bel canto* (*rubato*, fraseo, ornamentación, etc.); el segundo lleva a cabo un análisis de diversas obras de Händel, Mozart, Glück y Sarti, desde una perspectiva práctica.

También se abordado el estudio del canto en relación a su terminología y los conceptos sobre la voz; en este ámbito, resultan de absoluta referencia las obras de Cornelius L. Reid, *A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis*¹⁰ y *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, que incluye descripciones de diversos términos relacionados con el canto, como *portamento*, *cadenza*, *messa di voce*, etc.

Uno de los aspectos más frecuentados en relación al canto lírico han sido las prosopografías históricas de carácter generalista, pues si bien existen abundantes

⁷ (New York: Routledge, 2005).

⁸ (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

⁹ (Oxford: Oxford Univesrity Press, 2013).

¹⁰ (Huntsville, Texas: Recital Publications, 1995); reed (New York: Joseph Patelson Music House, 1983).

publicaciones acerca del universo operístico, resultan mucho más escasos los tratados que abordan monográficamente la técnica vocal. A este respecto, es pionera la obra de Gabriele Fantoni *Storia Universale del Canto*¹¹, de 1873, en la que se repasa desde los orígenes del canto hasta la creación de la escuela lírica italiana y la vocalidad del S. XIX. James Willian Henderson publicó, en 1921, *Early History Of Singing*, en donde se realiza un estudio del canto desde sus orígenes prehistóricos hasta el inicio de la ópera en el S. XVII. John Warrack y Ewan West, por su parte, son responsables de *The Oxford Dictionary of Opera*¹², que resulta especialmente interesante por la recogida bibliográfica que presenta, ordenada por países, en la que es posible rastrear secuencias de textos propedéuticos en base a su adscripción geográfica. Además, incluye un glosario de términos asociados a la ópera, que resulta de enorme utilidad como punto de partida para cualquier proyecto de investigación, si bien sería necesaria una actualización. Rodolfo Celetti, en *A History of Belcanto* (1996)¹³, realiza un estudio de la escuela italiana de canto desde el Barroco hasta la época de esplendor que alcanzó a manos de Rossini.

En los últimos años, John Potter ha publicado diferentes libros relacionados con el canto y su historia. En *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*¹⁴ realiza un recorrido general, desde los inicios del canto hasta el canto pop, planteando cómo en muchos casos se han concurrido muy distintos estilos, especialmente en los últimos años. También ha sido editor de *The Cambridge Companion to Singing*¹⁵, en el que se aborda una visión general de los diversos cantos de multitud de culturas y pueblos del mundo. En *Tenor: History of a Voice*¹⁶ investiga acerca de la vocalidad de tenor desde tiempos de Händel, dedicando diversos apartados a las distintas escuelas de canto y al modo de afrontar este tipo de cuerda. Por último, y en colaboración con Neil Sorrell, ha

¹¹ 2 vols. (Milano: Natale Battezzati Editore, 1873).

¹² (Oxford: Oxford University Press, 1992).

¹³ (Oxford: Oxford University Press, 1996).

¹⁴ (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

¹⁵ (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

¹⁶ (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

publicado *A History Of Singing* (2012)¹⁷, dividido en dos apartados: en el primero se realiza una aproximación general, en función de los distintos períodos estilísticos, a la historia del canto occidental; en el segundo, que lleva por título «Recorded Voices» se estudia exhaustivamente el canto del S. XX, tanto lírico como popular. Carolyn Abbate y Roger Parker han publicado, en 2012, *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*¹⁸, en el que realizan un estudio de los distintos períodos de la ópera, deteniéndose en los principales compositores, e incluyendo, además, un apartado con distintas anécdotas que han pasado a los anales de la historia del género lírico.

En cuanto a la historia de la enseñanza del canto, no han sido pocos los ensayos centrados sobre todo en la escuela italiana, por su mayor antigüedad, desarrollo y difusión, hasta el punto de prácticamente monopolizar el panorama académico occidental. Son numerosos los textos aparecidos, especialmente en los últimos años, que abordan el *bel canto* y algunos de sus fundamentos básicos. Uno de los primeros fue la obra en tres volúmenes de Francesco Florimo, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori*¹⁹, de 1882, donde se profundiza en la génesis de la escuela napolitana, pero también las escuelas boloñesa, lombarda, veneciana, romana y florentina, así como sus principales compositores y cantantes. Ya en el S. XX, se publica *Bel Canto in Its Golden Age: A study of its Teaching Concepts*²⁰, de Philip A. Duey, en el que realiza un estudio acerca del desarrollo de la técnica vocal lírica desde el año 1600, además de sus principales conceptos.

También Lucie Manén realiza una aproximación general a este argumento en *Bel Canto: The Teaching of the Classical Song-Schools, its Decline and Restoration*²¹, de 1987, donde introduce y explica los principios basilares sobre los que se apoya el lirismo italiano (producción de la voz, control de la respiración, fraseo, apoyo, etc.). Por su parte, Nella Anfuso, en *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.). Dei principi e degli*

¹⁷ (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

¹⁸ (Madrid: Penguin Books, 2012).

¹⁹ 3 vols., 2ª ed. (Nápoles: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1882).

²⁰ (New York: Columbia University, 1951).

²¹ (Oxford: Oxford University Press, 1987).

*stili*²², realiza un análisis de la técnica vocal empleada, nuevamente, en la escuela italiana de canto; presenta los principales aspectos y las herramientas vocales desde la perspectiva de los tratadistas más importantes. Partiendo de las teorías vocales de Manuel Patricio García, James Stark desarrolla, en *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*²³, siete aspectos técnicos de la enseñanza del canto: el *coup de glotte*, el *chiaroscuro*, el *trillo* y el trémolo de la voz, el *appoggio*, idioma y expresión, los registros de la voz y el concepto mismo de *bel canto*.

Karen Sell es autora de *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach*²⁴, de 2005, estructurada en cinco apartados en los que trata sobre la historia de la pedagogía vocal asociada a aspectos éticos, psicológicos; voces, ideales tonales, clasificación y técnica y, por último, convenciones y prácticas performativas. Gregory Blankenbehler ha reeditado, añadiendo nuevas anotaciones y comentarios críticos a la obra de G. B. Lamperti *The Technics of Bel Canto*²⁵, de 1905. En ella aparecen diversos ejercicios para iniciarse en el mundo del canto lírico, además de incluir varios apartados acerca de las diferentes voces masculinas y femeninas y algunos conceptos básicos del canto: respiración, registros, coloratura, etc.

El recientemente desaparecido Richard Miller se convirtió en los últimos años en uno de los principales investigadores al respecto, y ha publicado varios títulos en ese sentido²⁶. *On Art of Singing*²⁷, de 1996, supone un primer y general acercamiento al

²² (Sezze Romano: Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, 2003).

²³ (Toronto: University of Toronto Press, 2003).

²⁴ (Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2005).

²⁵ Gregory Blankenbehler, *G. B. Lamperti: The Technics of Bel Canto* (New York: Martino Fine Books, 2012).

²⁶ Además de los consignados en el cuerpo de texto, en los últimos años Richard Miller ha publicado numerosos estudios al respecto del canto, tanto de una perspectiva teórica como aproximaciones prácticas e interpretativas, en función de los distintos tipos de cuerdas y de distintos repertorios, de autores bien diversos. Por orden cronológico: Richard Miller, *The structure of singing: system and art in vocal technique* (New York: Schirmer Books, 1986); Richard Miller, *Training Tenor Voices* (Belmont: Wadsworth Publishing Co Inc, 1993); Richard Miller y Margaret G. Cobb, *The Poetic Debussy: A Collection of his Song Texts and Letters: A Collection of His Song Texts and Selected Letter* (Rochester: University of Rochester Press, 1994); Richard Miller, *Singing Schumann* (Oxford: Oxford University Press, 1999); Richard Miller, *Training Soprano Voices* (Oxford: Oxford University Press, 2000); Richard Miller, *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers* (Oxford: Oxford University Press,

mundo del canto lírico. En él, recorre los principales elementos generadores de la fonación canora (apoyo, relajación corporal, fraseo, etc.), auxiliándose siempre en la terminología propia de la escuela italiana, como *gola aperta, si canta come si parla*, etc. En *National Schools of Singing*²⁸, de 2002, explica ampliamente las características técnicas y estilísticas de las escuelas inglesas, francesa, alemana e italiana, sin tener en cuenta posibles características propias de una escuela española. También es responsable de algunos artículos especializados, entre los que podría destacarse «Voice Pedagogy: In the Beginning. The Genesis of Art of Singing»²⁹

En cuanto a la historia de la tratadística relacionada con el canto, la aparición en los últimos años de ediciones facsímiles de tratados y métodos de gran popularidad en épocas pasadas ha favorecido sobremanera su estudio³⁰. Estos tratados antiguos han sido tomados como base en investigaciones posteriores para la elaboración de métodos propios, como es el caso de Vittorio Ricci, quien en 1923 publicó su *Il Bel Canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto*³¹, en el que, en primer lugar, realiza una reseña histórica relativa a los orígenes del canto y su desarrollo hasta finales del S. XVIII, para después recopilar las teorías de los maestros de canto más importantes sobre diferentes conceptos relacionados con el canto: el maestro, la voz (extensión, ataque, emisión, *appoggio*, etc.), aparato fonador, resonancia, etc.

2004) y Richard Miller, *Securing Baritone, Bass-baritone and Bass Voices* (Oxford: Oxford University Press, 2008).

²⁷ (Oxford: Oxford University Press, 2011).

²⁸ Richard Miller, *National Schools of Singing: English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited* (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002).

²⁹ *Journal of Singing: The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, LXIII/3 (2007), 287-292.

³⁰ Algunos de ellos son: Bénigne de Bacilly, *L'Art de bien chanter* (París, ed. de 1679; edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1994); Pier Francesco Tosi, *Opinioni dei cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723; ediciones actuales: en italiano, Canto e bel Canto, ed. de Andrea della Corte, Torino: G.B. Paravia & C., 1933; en inglés, New York: Roudé Brothers, 1968); 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 compleet de l'art du chant en deux parties* (París, ed. de 1847; edición facsímil, Ginebra: Minkoff Reprint, 1985), etc.

³¹ (Milán: Ulrico-Hoepli, 1923).

Rodolfo Celetti, en el primer capítulo de su obra *Il canto*(1989)³², se centra en la tradición de los tratados de canto, citando y comentando brevemente los principales escritos sobre pedagogía vocal, desde la obra de Pier Francesco Tosi, *Opinioni dei cantori antichi e moderni* (1723)³³ hasta *Canto e voce* (1959), de Nanda Mari, considerada obra de referencia en el pasado siglo. En este sentido, James C. McKinney publicó en 1982 *The Diagnosis & Correction of Vocal Faults, a manual for teachers of singing & for choir directors*³⁴, en donde realiza un amplio recorrido por los diversos problemas relacionados con el canto: problemas de apoyo, tensiones en la laringe, mala postura, etc., además de indicar cómo diagnosticarlos y corregirlos.

En *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni*³⁵, de 2006, Antonio Juvarrá analiza once tratados históricos de maestros fundamentales en la historia del canto lírico, como el ya citado Pier Francesco Tosi, Giambattista Mancini, Luigi Lablache, Manuel Patricio García, etc. Concluye su obra con dos apartados acerca de la situación actual de la pedagogía vocal: el primero en relación a la difusión de la escuela italiana de canto en EEUU debido a la migración de maestros como consecuencia de la II Guerra Mundial, y el segundo acerca de las tendencias actuales de la didáctica vocal europea. Del mismo año data *Singing and Teaching Singing*³⁶, de Janice Champman, en el que se plantea una doble visión del aprendizaje del canto, desde la perspectiva del alumno y desde la del maestro, que, como es bien sabido, tiene una labor absolutamente fundamental.³⁷

³² (Milán: Garzanti-Vallardi, 1989).

³³ Pier Francesco Tosi, *Opinioni dei cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723).

³⁴ (U.S.A.: Baptist Sunday School Board, 1982).

³⁵ (Milán: Edizioni Curci, 2006).

³⁶ (San Diego: Plural Publishing Inc., 2006).

³⁷ En referencia al asunto de la pedagogía vocal, han sido numerosas las publicaciones que han aparecido en los últimos años. Además de los ya citados en el cuerpo de textos, algunas de ellas son: D. Ralph Appelman, *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application* (Bloomington: Indiana University Press, 1986); Clifton Ware, *Basics of Vocal Pedagogy* (New York: McGraw Hill, 1997); Robert Thayer Sataloff (ed.), *Vocal Health and Pedagogy: Advanced Assessment and Treatment* (San Diego: Plural Publishing Inc., 2006); W. Stephen Smith, *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing* (Oxford: Oxford University Press, 2007); David Blair McClosky, *Your Voice at his best: enhancement of the healthy voice, help for the troubled voice* (Illinois: Waveland Press Inc., 2011); Julia Davis y Stephen

En el marco de los actuales estudios de género, la tesis doctoral de Kandie K. Kearley *A Bel Canto Tradition: Women Teachers of Singing During The Golden Age of Opera*³⁸ resulta fundamental para obtener nuevas visiones de otros enfoques epistemológicos. En ella, su autora realiza un exhaustivo análisis acerca de cómo resultó angular la labor de maestras de canto como Matilde Marchesi, Luisa Tetrazzini o Pauline Viardot. Con respecto a la tratadística del S. XIX, la tesis doctoral *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*³⁹, de Marco Beghelli, es también obra de referencia. Dividida en tres partes, realiza un minucioso estudio de numerosos tratados de canto, pero también de maestros de canto, e incluye un glosario en el que se explican los términos estudiados y su evolución partiendo de las definiciones de los principales tratadistas de la época.

Por último, los trabajos centrados en grandes cantantes, tanto desde ópticas generales como monográficas, han gozado de gran desarrollo en los últimos años. Gustavo Marchesi en *Canto e cantanti* (1996)⁴⁰, incluye, tras realizar un estudio diacrónico de la vocalidad desde el período barroco hasta el siglo XX, un práctico diccionario biográfico de los cantantes más relevantes en cada período. La evolución de los intérpretes líricos como agente espectacular ha sido estudiada por Sergio Durante en «Il Cantante», capítulo incluido en el cuarto volumen de *Storia dell'opera italiana*⁴¹, de 1987, dirigida por Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli. En este punto merece la pena destacar que existe una abundante bibliografía sobre cantantes, la mayor parte de tipo «hagiográfico», con escasa relevancia científica implícita, que explota el fetiche de la «estrella» y responde a las consecuencias que el fenómeno del divismo ha producido desde prácticamente el mismo nacimiento de la ópera.⁴² Los estudios de cierto rigor

LaTour, *Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers and Singers* (Illinois: Waveland Press Inc., 2012).

³⁸ Tesis Doctoral, University of Cincinnati, 1998.

³⁹ Tesis Doctoral (Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1995).

⁴⁰ (Milán: Casa Ricordi, 1996).

⁴¹ (Turín: EDT/Musica, 1987) vol.4, pp. 347-415.

⁴² Debido al vasto número de bibliografía de este tipo, sería prácticamente imposible efectuar un repaso sistemático al respecto. Además, el contenido de los mismos no resulta relevante para la consecución de los objetivos de este Trabajo Fin de Grado.

científico centrados en aspectos como técnica o estilo son bien escasos, reduciéndose dichas preocupaciones, en este tipo de literatura, a comentarios marginales y muy frecuentemente anecdóticos.

En contraposición a las numerosas investigaciones tanto de la musicología como de la literatura musical foránea en relación al canto lírico, en España encontramos una gran escasez de estudios al respecto. A escala general, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*⁴³, editado por Emilio Casares, Arturo Reverter, en la voz «canto», resume la enseñanza del canto lírico en España desde el S. XIX hasta la década de los 80 del S. XX. Este mismo autor reflexiona acerca de la existencia de una eventual escuela española de canto en *La ópera en España e Hispanoamérica*, obra en dos volúmenes editada por Emilio Casares y Álvaro Torrente⁴⁴, y, al tiempo que hace especial hincapié en la trascendencia de la tradición italiana para el canto lírico español, se detiene en la figura de Manuel Patricio García como uno de los principales maestros del canto nacionales y europeos.

De manera mucho más extensa, Reverter ha estudiado en su último libro, *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado*⁴⁵, numerosos aspectos vocales técnicos: cuestiones anatómicas y fisiológicas, clasificación de las voces, recursos empleados en el canto, prácticas interpretativas, etc. Se incluyen también apartados dedicados a la descripción de «La Antigua Escuela Italiana de canto» y la «Escuela de canto española», creada, en su opinión, por Manuel del Pópulo Vicente García, como ya había adelantado en *La ópera en España e Hispanoamérica*. Además, esta obra resulta especialmente enriquecedora debido a la inclusión de un CD en el que aparecen noventa y ocho ejemplos musicales de diversas óperas, con el objetivo de ilustrar los conceptos que en el texto se abordan. También ha publicado un texto acerca del gran tenor español Alfredo Kraus⁴⁶, en el que recoge una serie de entrevistas en la que el cantante plasma

⁴³ *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3, s.v. «Canto» por Arturo Reverter.

⁴⁴ Arturo Reverter, «La escuela de canto española: una síntesis ejemplar», en *La ópera en España e Hispanoamérica*, ed. Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (Madrid: ICCMU, 2001-02), 2: 267-282.

⁴⁵ (Madrid: Alianza Editorial, 2008).

⁴⁶ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus: una concepción del canto* (Madrid: Alianza, D.L., 2010).

su visión técnica y estética acerca del arte vocal, incluyéndose asimismo un CD en el que se ilustran con ejemplos vocales lo descrito en el libro.

Acerca del mismo asunto, Francisco Gutiérrez Llano, en su artículo «¿Existe una verdadera escuela de canto española?», aporta datos acerca de los maestros de canto más significativos de nuestro país; este artículo se inserta a modo de introducción en el *Diccionario de cantantes líricos españoles* de Joaquín Martín de Sagarmínaga.⁴⁷

Por su parte, Emilio Casares, en *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes* incluye un capítulo acerca de «La escuela española de canto y la zarzuela». Realiza un breve estudio acerca de la enseñanza del canto desde el punto de vista de profesores y cantantes españoles de relevancia, destacando, nuevamente, la importancia de la familia García. También sobre el canto en nuestro género lírico, Ramón Regidor publicó *La voz en la zarzuela*, en el que estudia la vocalidad del género y realiza un análisis de diversas romanzas de zarzuela con el objeto de proporcionar un correcto repertorio a cada tipo de voz.

Tras estas publicaciones de carácter más general, en la última década se han publicado dos estudios acerca de dos de los grandes maestros de la enseñanza vocal del S. XIX. El primero de ellos es la monografía de James Radomski acerca de Manuel García⁴⁸, padre de la gran escuela de cantantes y maestros García. El segundo, la edición crítica de Marc Heilbron Ferrer del tratado de canto de Mariano Rodríguez de Ledesma, *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (París, 1828c)*⁴⁹. Además de realizar un análisis comparativo de las distintas ediciones del tratado, presenta un estudio preliminar de la bibliografía sobre la didáctica del canto existente hasta el año 1936.

⁴⁷ En Joaquín Martín de Sagarmínaga, *Diccionario de cantantes líricos españoles* (Madrid: Acento Editorial, 1997), 13-41.

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 (Barcelona-Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003).

En *Els mètodes de cant*⁵⁰ 1750-1860, Giuliana Montanari y María Lluïsa Cortada llevan a cabo una serie de observaciones acerca de la técnica vocal más que desarrollar un verdadero análisis sistemático de los textos propedéuticos publicados en ese período. Al final del libro se incluye un apartado acerca de cuestiones del canto en la Península Ibérica, con una serie de fragmentos extractados de tratados españoles o publicados en España.

Un recorrido exhaustivo acerca de la tratadística del canto de los maestros españoles del S. XIX se presentó en la Universidad de Granada en 2008 para la obtención del título de doctor por María del Coral Morales Villar⁵¹. En ella, se ofrece por primera vez un estudio detallado de cuarenta y tres tratados de canto de autores españoles, además de diez traducciones al castellano de tratados extranjeros que aparecieron entre los años 1799 y 1905. La investigación de estos textos tiene por objetivo conocer cómo se enseñaba a cantar en España en dicho período, cuál era la técnica vocal e interpretativa que empleaban los cantantes líricos españoles de aquella época, cuáles eran las obras musicales recomendadas para la enseñanza, cómo evolucionó la forma de cantar el repertorio lírico de ópera y zarzuela en España durante esa etapa y quiénes fueron los principales maestros y sus aportaciones más importantes.

El panorama anteriormente descrito demuestra que, si el estudio de los tratados de canto lírico del S. XX es ciertamente deficitario a escala internacional, lo es aún más en el caso de aquellos escritos en España o empleados de manera constatable en nuestro país. Es por ello que, considerando que nos encontramos ante un vasto campo de análisis, este Trabajo Fin de Grado no puede más que iniciar el camino, si bien ofrece amplias expectativas, tanto de cara a un futuro Trabajo Fin de Máster como a una eventual Tesis Doctoral.

⁵⁰ (Barcelona: Dinsic, 2006).

⁵¹ María del Coral Moral Villares, «Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica» (Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2008).

I.4. Marco teórico: fuentes y metodología

Las fuentes empleadas para la realización de este Proyecto Fin de Grado son, en su mayor parte, primarias y han sido consultadas diversas bibliotecas y archivos, dada la dispersión de los materiales originales y la relativa rareza de los mismos derivada de la antigüedad de su publicación y a su propia especificidad técnica, lo que hace que sean escasas las colecciones que cuentan con ejemplares consultables de los mismos.

La Biblioteca Nacional de España contiene un considerable número de los tratados de canto publicados a partir del año 1906, tanto en su Sala Barbieri como en su Salón General, debido a que algunas de las obras consultadas vieron la luz con posterioridad al año 1931, por lo que corresponden al fondo moderno de dicha Biblioteca. Además, en su Sección de Prensa y Revistas es posible acceder a artículos, críticas y reseñas periodísticas con información provechosa acerca del mundo del canto y su enseñanza; asimismo, y como recurso complementario, los servicios de la Hemeroteca Digital y de la Biblioteca Digital Hispánica han permitido efectuar búsquedas complejas que han posibilitado la localización de registros documentales enormemente útiles. La Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid contiene un menor número de tratados, pero recoge los más importantes del período, por su popularidad, difusión y transmisión.

Además de éstos, se han consultado los fondos de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid, ya que, como sede oficial de la enseñanza reglada del canto desde el S. XIX, cuenta con un acervo de materiales y textos pedagógicos. Pero en el caso concreto de los tratados enmarcados en el período objeto de este estudio, el panorama se empobrece, al conservarse entre sus colecciones muy pocos de los que, *a priori*, cabría suponer. A ello se suma el hecho de que solamente una cuarta parte del total de sus fondos está indexado y recogido en el catálogo digital, por lo que, para localizar otros ejemplares, sería necesario realizar un barrido bibliográfico de gran calado, que excede las dimensiones de este primer acercamiento a la investigación.

También ha sido consultada la Biblioteca del Conservatorio de Valladolid, la Biblioteca de la Escuela Superior de Canto de Madrid, la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Salamanca, la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, la Biblioteca Nacional de Catalunya, la Biblioteca de la Universidad de Málaga y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Asimismo, se han utilizado los catálogos de distintas bibliotecas extranjeras, como la Bibliothèque Nationale de France, The British Library y la Library of Congress de EEUU.

Por último, ha resultado enormemente enriquecedor el acceso al Archivo Sonoro de Radio Nacional de España, donde se recogen numerosas grabaciones del período objeto de estudio, para analizar la praxis de los intérpretes líricos españoles mencionados en los tratados de canto e ilustrar así los contenidos que aparecen plasmados en los escritos de técnica vocal estudiados.

A partir del trabajo de identificación y rastreo de fuentes primarias en los acervos documentales anteriormente mencionados, se localizó un corpus de diecisiete tratados relacionados con la enseñanza del canto en España y publicados en nuestro país entre los años 1906 y 1959. Por orden cronológico:

HALLER, Michael. *Vade-mecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental*. Escrito por M. Haller y traducido al castellano de la 12ª edición alemana (1914) por el P. Daniel Sola. Valladolid: Maxtor, 2001.⁵²

MARRACO, Alejandro. *La voz cantante*, Colección El Libro del Artista Lírico. Barcelona: Biblioteca Teatro Mundial, 1914.

⁵² A pesar de que la fecha de publicación de la fuente manejada data del año 2011, la obra original vio la luz en el año 1875, si bien, su primera traducción y fecha de publicación en nuestro país data del año 1910, tal y como señala el prólogo a la primera edición de la edición española. El ejemplar consultado constituye una segunda edición del mismo, fechada en 1914. Teniendo en cuenta esta cronología, la obra cumple con los requisitos temporales y geográficos de este trabajo de investigación, por lo que ha sido tenido en cuenta para la ejecución del mismo.

- MONTÓN CORTÍS, Juan Bautista. *Cómo se forma un cantante: lo que el público puede exigir a los cantantes*. [Madrid]: Juan Bautista Montón Cortís, ca. 1920.
- MONTÓN CORTÍS, Juan Bautista. *Clasificación y tratado de la voz como instrumento vocal*. Valencia: A. Pascual, 1920.
- O'NEILL, Enrique. *La voz humana: el libro de todos*. Barcelona: Maucci, 1922.
- BENEDITO, Rafael. *Cómo se enseña el canto y la música*. Madrid: Revista Pedagógica, 1931.
- VIÑAS, Francisco. *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Barcelona: Salvat Editores, 1932.
- ALVIRA Y ALMECH, José María. «*Schola Cantorum*»: estudio teórico-práctico de la manera de enseñar y aprender a cantar como cantaban los que cantaron. Madrid: Imprenta Torrent, 1940.
- LLOMBART, Abelardo. *¿Quiere aprender rápidamente a cantar?: enseñanza teórico-práctica abreviada*. Madrid: Unión Musical Española, 1946.
- LÁZARO, Hipólito. *Mi método de canto*. Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947.
- GUETTA, Paolo. *El canto y su técnica [Versión española de Carlos Panisi Morigliani y del Maestro Arturo Cuartero]*. Madrid: Afrodisio Aguado, S. A., 1947.
- SAROBÉ [Aguirresarobé], Celestino. *Venimecum del artista lírico*. Barcelona: Imp. Comas, 1947.
- BARROSA, Miguel. *El bel canto en la teoría y en la práctica*. Madrid: Gráficos Valera, S.A., 1951.
- VENDRELL, Emili. *El Canto: libro para el cantante y el aficionad*. Colección de manuales Meseguer, 16. Barcelona: Suc. De E. Meseguer, 1955.
- ROMA, José María. *La voz humana*. Barcelona: Ediciones G.P., 1958.
- CUARTERO, Arturo. *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*. Barcelona: Editorial Labor, 1959.

El grueso de las obras recogidas pertenecen a autores españoles, pero se han tenido en cuenta para la realización de este trabajo aquellas obras de autores extranjeros publicadas en nuestro país durante el período objeto de estudio. Debido a que este Trabajo Fin de Grado tiene por objeto una primera incursión analítica en los tratados de canto lírico nacionales, se han excluido de esta investigación aquellas publicaciones relativas a aspectos anatómicos y fisiológicos de la voz humana por exceder del foco

central de interés, en atención a los objetivos previstos. Lo mismo ocurre con aquellos tratados de canto publicados en español fuera de nuestras fronteras, destinados a un público hispano-parlante, pero ajenos a esa eventual tradición nacional que se pretende identificar en última instancia. Estas obras son las siguientes:

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: Librería Gutenberg de José Ruiz, 1911.

BOTEY, Ricardo. *Higiene, desarrollo y conservación de la voz*. Barcelona: Tipografía de La Academia, 1914.

CABALLERO, J. *Higiene y fisiología humana y ejercicios corporales y de la voz*. Madrid: Hernando, 1916.

CALICÓ, José. *La higiene de la voz y del cantante*. Barcelona: Cervantes, 1931.

CANUYT, Georges. *La voz: técnica vocal*. Buenos Aires: Hachette, 1949.

GÓMEZ GEREDA, Eduardo. *Higiene de la voz: Manual práctico para cantantes y oradores*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1906.

GUITART-BESANGEE, Ramón. *El arte de desarrollar la voz: tratado completo para todas las voces*. Buenos Aires: Petenello, 1915.

LEMOINE, Henri y G. Carulli. *Solfeo de los solfeos: Nueva edición de los solfeos para voces de soprano*. París: Henri Lemoine, 1913.

MILLA Y GACIO, Luis. *Tratado de tratados de declamación*. Barcelona: Félix Cosa, Teatro Municipal, 1914.

El proceso metodológico operado sobre las fuentes localizadas se ha verificado en dos fases consecutivas. En la primera de ellas, se incluye, por orden cronológico, una relación de fichas descriptivas de los diecisiete tratados de canto publicados en España entre los años 1906 y 1959 considerados para la realización de este trabajo de investigación. El objetivo de estas fichas es realizar una descripción general de cada una de las obras que permita un primer acercamiento a las mismas. Una vez consultada la

normativa de catalogación del ISADG/ISBD, además de las publicadas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte⁵³, y teniendo en cuenta aquellos requisitos mínimos, se ha tratado de crear plantillas al servicio de las necesidades planteadas por este proyecto de investigación concreto. Se busca, en este primer estadio, describir cada uno de los tratados de forma esquemática, identificar sus contenidos y las materias abordadas, además de comprobar la existencia o no de ejercicios musicales, ya sean propuestos por el autor o tomados de otros tratadistas o métodos de canto.

En la segunda fase se procede a seleccionar tres tratados de canto sobre los que se efectuará un análisis y estudio sistemático de los mismos, en relación a los contenidos expuestos por sus autores y atinente a la utilización de los recursos técnicos sustanciales para el canto: respiración, utilización de los resonadores, impostación de la voz, relajación corporal, etc., con el objetivo de rastrear los resultados estéticos que se trataba de conseguir y las capacidades expresivas que un cantante debía dominar, así como otros recursos (coloraciones, fraseo, improvisación, etc.) que contribuyeran a definir la personalidad vocal del intérprete. Dichos tratados son, por orden cronológico, *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*, de Francisco Viñas, *Mi método de Canto*, de Hipólito Lázaro y *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*, de Arturo Cuartero.

Las razones que sustentan esta selección, lejos de ser arbitraria, podrían cifrarse en los siguientes puntos. Francisco Viñas e Hipólito Lázaro, como primeras figuras del canto a escala internacional durante las décadas iniciales del S. XX, suponen un especial foco de interés, puesto que cabría esperar que sus métodos evidenciaran la técnica vocal que los situó en los principales coliseos mundiales, expusieran sus experiencias profesionales y reflejaran criterios estéticos y facultativos como reverberación de sus respectivas personalidades artísticas. Dichos textos, ubicados cronológicamente en distintos momentos de la primera mitad del período abordado contrastan con la obra de Arturo Cuartero, que supone el fin del mencionado período, con lo que se cierra el arco

⁵³ Ministerio de Cultura, Educación y Deporte, *Reglas de Catalogación*: http://www.mcu.es/publicaciones/MC/Reglas_Catalogacion/Presentacion.html (última consulta: 24/06/13).

cronológico planteado en los objetivos de la investigación. Este tratado representa una diferencia con respecto a los de Viñas y Lázaro, puesto que su autor, si bien no formó parte del *star system* lírico internacional, ocupó un lugar particularmente destacable en el panorama pedagógico nacional y se reveló como un profesional de especial interés teórico, puesto que es autor de algunas traducciones de manuales canoros foráneos como el de Paolo Guetta, lo que otorga a su figura un interés añadido.

**II. TRATADOS DE CANTO PUBLICADOS EN ESPAÑA ENTRE
1906 Y 1959. FICHAS DESCRIPTIVAS**

A continuación se presenta, por orden cronológico, la relación de fichas descriptivas de los tratados de canto publicados en España entre los años 1906 y 1959. Se incluyen, además, aquellos tratados de canto de autores extranjeros traducidos a nuestro idioma y que vieron la luz en dicho período. Cada una de ellas incluye los siguientes datos: referencia bibliográfica completa (apellidos y nombre del autor, título completo de la obra, lugar de publicación, editorial y año), número de páginas, ejemplar consultado, otros ejemplares/ediciones de la misma obra, dedicatoria, ejemplos musicales y recursos prácticos incluidos, mención a otros autores/tratadistas (los cuales serán nombrados tal y como lo hace el autor) e índice de contenidos, reflejando exactamente el original.

II.1. HALLER, Michael. *Vademecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental*. Escrito por M. Haller y traducido al castellano de la 12ª edición alemana por el P. Daniel Sola. Ratisbona: Tipografía de Federico Pustet, 1914².

Autor: Michael Haller (1840-1915).

Título completo: *Vade-mecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental*.

Datos de publicación: Ratisbona: Tipografía de Federico Pustet, 1914.

Número de páginas: 151.

Ejemplar consultado: biblioteca personal.

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, MP/4207/9.
- Alcalá de Henares, Biblioteca Nacional de España, DLMP/4207/9.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos:

- 188 ejercicios técnicos propios.
- 10 ejercicios propios en clave de Do para soprano y alto.
- 25 obras propias de corta duración.

Mención a otros autores/tratadistas: No incluye mención a otros autores/tratadistas.

Índice de contenidos

- Índice general.
 - Prólogo del autor a la primera edición.
 - Prólogo de la edición española.
 - Introducción.

- Primera parte: Representación del sonido según su duración.
 - Los signos de los sonidos y su valor.
 - El compás.
 - El tiempo.

- Segunda parte: Representación del sonido según su grado de altura.
 - Los grados del sonido.
 - Las claves.
 - Las escalas musicales.
 - La escala diatónica mayor.
 - Los intervalos.
 - El acorde.
 - Ejercicios sobre algunos intervalos especiales.

- Tercera parte: Representación del sonido en sus mutuas e íntimas relaciones.
 - Los signos de alteración.
 - Relaciones mutuas entre los sonidos y los modos.
 - El círculo de quintas.
 - El modo menor.
 - Cuadro de los modos mayores y menores más usados y de sus acordes principales.
 - Ejercicios en varios modos, mayores y menores.
 - Los modos eclesiásticos.

- Cuarta parte: Ejecución.
 - Dinámica.
 - La entonación.
 - La respiración.
 - La pronunciación.
 - La expresión.
 - Adornos.

- Apéndice (compuesto por un total de veinticinco obras breves del autor).
 - Mi bienhechor.
 - Tu gran poder.
 - El catecismo
 - A la Madre de piedad.
 - Con himnos mil.

- Vos sois, Señor.
 - Al ver tus bellos ojos.
 - Canto de mayo.
 - En mayo.
 - Ante el portal de Belén.
 - La gloria de Dios en la naturaleza.
 - Suene el canto.
 - Alleluja.
 - Canta mi lengua.
 - En tu bondad.
 - Al gran poder.
 - Celestes músicos.
 - Al portal de Belén.
 - Oh gran Señor.
 - El canto de los Ángeles.
 - A Belén.
 - El Niño de Belén.
 - Un pecador arrepentido.
 - Providencia de Dios.
 - A la Virgen María.
- Ejercicios en clave de Do para Soprano y alto (contiene un total de diez ejercicios propuestos por el autor).

II.2. MARRACO, Alejandro. *La voz cantante*, Colección El Libro del Artista Lírico. Barcelona: Biblioteca Teatro Mundial, 1914.

Autor: Alejandro Marraco Roca.

Título completo: *La voz cantante*.

Datos de publicación: Colección El Libro del Artista Lírico. Barcelona: Biblioteca Teatro Mundial, 1914.

Número de páginas: 110.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/5295.

Otros ejemplares: Madrid, Biblioteca Nacional de España, MMICRO/4022(3) (Reproducción en microforma).

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos: No se incluyen ejercicios musicales.

Mención a otros autores/tratadistas: Hey, Lamperti, Enersio, Concone, García, Duprez, Belliccioni, Porpora, Danhauser, Lendin, Obiols, Lavignar, Rossini,

Índice de contenidos

- Introducción.
- La música.
- La voz a través de la historia.
- Los virtuosos.
- Higiene de la voz.
- Cosas que debe saber un cantante.
- El maestro de canto.
- La declamación lírica.
- De la respiración en el canto.
- La educación del oído.
- El miedo.
- Cómo se pierden las voces.
- La cultura de la voz 80
- El aparato vocal.

- La lengua.
- La voz.
- Dictamen de la voz.
- El arte del canto.
- Emisión de las voces.
- Cómo se forman los verdaderos artistas.
- Voz cilíndrica.
- El colorido.
- Plan de estudios.
- Programa de obras para el estudio del canto.
- Consejos.
- Conclusión.

II.3. MONTÓN CORTÍS, Juan Bautista. *Clasificación y tratado de la voz como instrumento vocal*. Valencia: A. Pascual, 1920.

Autor: Juan Bautista Montón Cortís.

Título completo: *Clasificación y tratado de la voz como instrumento vocal*.

Datos de publicación: Valencia: A. Pascual, 1920.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, MP/3232/12.

Número de páginas: 16.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Otros datos: Todas las páginas incluyen la firma del autor, Juan Bautista Montón Cortís.

Ejercicios musicales incluidos:

- Incluye ejercicios propios de melodías adecuadas para la tesitura del tenor bajete y el barítono.
- Incluye ejercicios propios de cadencia sin y con preparación.

Mención a otros autores/tratadistas: No se mencionan otros autores o tratadistas.

Índice de contenidos

- Introducción.
- Instrumento vocal.
- Tabla de la extensión, en clave de Sol y Fa, de todos los instrumentos musicales aptos para solistas.
- Tiple en Fa (llamada en italiano *soprano leggiera*).
- Tiple en Re (soprano lírica).
- Tiple en Do (soprano dramática).
- Contralto en La (mezzosoprano).
- Contralto en Fa (contralto).
- Contralto en Fa hombre (*tenore leggiero*).
- Contralto en Re hombre (*tenore lirico*).
- Tenor en Do (*tenore lirico spirito*).
- Tenor en Do bajete.

- Tenor en Si bemol (*tenore drammatico*).
- Barítono en La (barítono lírico).
- Barítono en La bemol (barítono dramático).
- Bajo en Sol (basso cantante).
- Bajo en Fa (Basso profundo).
- Observaciones.
 - Tenor bajete.
 - Barítono.
 - Cadencia para tenor, sin preparación y preparada.
 - Bajo en Fa.

- De la voz de niño.
- Una pequeña observación más.

II.4. MONTÓN CORTÍS, Juan Bautista. *Cómo se forma un cantante: lo que el público puede exigir a los cantantes.* [Madrid]: Juan Bautista Montón Cortís, ca. 1920.

Autor: Juan Bautista Montón Cortís.

Título Completo: *Cómo se forma un cantante: lo que el público puede exigir a los cantantes. Por Juan Bautista Montón Cortís. Robustecimiento del aparato respiratorio útil para actrices, actores y oradores.*

Datos de publicación: [Madrid]: Juan Bautista Montón Cortís, ca. 1920.

Número de páginas: 16.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, M.FOLL/83/7 (ejemplar reproducido).

Otros ejemplares: Madrid, Biblioteca Nacional de España, MMICRO/4500 (reproducción en microforma).

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos: incluye un total de once ejercicios de vocalización propios.

Mención a otros autores/tratadistas: No se alude a otros autores o tratadistas.

Índice de contenidos

- Introducción.
 - Lección de solfeo.
 - Lección 1ª.
 - Lección 2ª.
 - Lección 3ª.
 - Lección 4ª.
 - Lección 5ª.

- Modo de vocalizar.
 - El tiempo que se debe invertir en los ejercicios diariamente.

- Observaciones para la higiene de la voz.
 - Lección 1ª.
 - Lección 2ª.
 - Lección 3ª.
 - Lección 4ª.
 - Lección 5ª.

- Del paso de la voz.
 - Bajo profundo.
 - Bajo cantante.
 - Barítono dramático.
 - Barítono lírico.
 - Tenor dramático.
 - Tenor lírico-*spinto*.
 - Tenor lírico.
 - Tenor ligero.
 - Contralto.
 - Mezzosoprano.
 - Soprano.
 - Soprano lírica.
 - Soprano *legiero*.
 - Lección 6ª.

- Cómo se produce el sonido de la voz y su trayectoria.
- Un poco para los aficionados del arte lírico.

II.5. O'NEILL, Enrique. *La voz humana: el libro de todos*. Barcelona: Maucci, 1922.

Autor: Enrique O'Neill.

Título completo: *La voz humana: el libro de todos*.

Datos de publicación: Barcelona: Maucci, 1922.

Número de páginas: 397.

Ejemplar consultado: Málaga, Biblioteca de la Universidad de Málaga, BG I/AM/1436.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos: Incluye diez ejercicios de vocalización propuestos por el autor.

Mención a otros autores/tratadistas: Grützner, Koenig, Helmholtz, Dodders, Willis, Wheatstone.

Índice de contenidos

- Prólogo del Doctor Andrés Martínez Vargas.
- Fisiología.
 - Introducción.
 - Capítulo II: la respiración.
 - Capítulo III: los registros.
 - Capítulo IV: los teclados.
 - Capítulo V: los resonadores.
 - Capítulo VI: las vocalizaciones.
 - Capítulo VII: importancia de las vocales en la emisión de los sonidos.
 - La vocal *a*.
 - La vocal *e*.
 - La vocal *i*.
 - La vocal *o*.
 - La vocal *u*.
 - Auxilio de las vocales entre sí y los diptongos.
 - Capítulo VIII: diez ejercicios musicales para la colocación de la voz.
 - Capítulo IX: resumen de las explicaciones anteriores; explicaciones de los dibujos y adaptación de los ejercicios musicales al arte del canto.

- Explicación de los dibujos.
 - Reglas para adaptar los ejercicios de emisión al arte del canto.
- **Psicología.**
- La voz de los cantantes: los que llegan, los que apenas llegan y los que nunca llegan.
 - Los divos.
 - Las medianías.
 - ¡Los que no llegan nunca!
 - La voz de los actores dramáticos.
 - La voz de los oradores forenses.
 - La voz de los oradores sagrados.
 - La voz de los oradores políticos.
 - ¡Castelar!
 - (Causerie).
 - Los orfeones.
 - Los cantos andaluces y el «cante jondo».
 - La voz de los niños.
- **Amenidades artísticas:**
- Enrique Tamberlick, historia del célebre Do de pecho.
 - El debut de Gayarre en la Scala de Milán. +
 - Antonio aramuburo.
- **Conclusión.**

II.6. BENEDITO, Rafael. *Cómo se enseña el canto y la música*. Madrid: Revista Pedagógica, 1927.

Autor: Rafael Benedito (1885-1963).

Título completo: *Cómo se enseña el canto y la música*.

Datos de publicación: Madrid: Revista Pedagógica, 1927.

Número de páginas: 47 págs.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/921/30. (Primera edición).

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/1637/15 (Segunda edición)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/11210 (Segunda edición).
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, 1/92/79 (Tercera edición).

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos: no incluye ejercicios musicales.

Mención a otros autores/tratadistas: Bonnier, M. Clerecy, Lavoix, Turina.

Índice de Contenidos

- La música en la escuela.
- Condiciones del maestro.
- Condiciones del alumno.
- Iniciación al canto.
- Repertorio.
- Elementos de la técnica musical.

II.7. VIÑAS, Francisco. *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*. Barcelona: Salvat Editores, 1932.

Autor: Francisco Viñas (1863-1933).

Título completo: *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz*.

Datos de publicación: Barcelona: Salvat Editores, 1932.

Otras ediciones: Barcelona: Casa del Libro, 1963 (segunda edición).

Número de páginas: 387.

Ejemplar consultado: Valladolid, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, F/Mu 001573.

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/4509 (primera edición).
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/6527 (segunda edición).
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/6528 (segunda edición).
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, MMICRO/4618 (reproducción en microforma) (segunda edición).

Dedicatoria: «Als Mestres cantaires del gloriós Orfeó Català i a son insigne fundador en Lluís Millet “novell Hans Sachs” homenatge d’admiració».

Ejemplos musicales incluidos:

- Cuarenta ejercicios propios.
- Trece melodías de Mariano Viñas.
- Cinco lieder de Beethoven.
- Una melodía de Cesti.

Mención a otros autores/tratadistas: Porpora, Francesco Tosi, Giovanni Mancini, Farinelli, Duprez, Manuel García, Delle Sedie, Lamperti, Guercia, Panofka, Carlo Adamo, Alberto Ghislanzoni.

Índice de contenidos

- Primera parte: Historial y propedéutica.
 - Capítulo primero.
 - El canto en la antigüedad y la Edad Media.
 - Los siglos de oro y los cantores evirados.
 - Los evirados y su era gloriosa.
 - Italia y el «bel canto».
 - Capítulo II.
 - La fascinación de las grandes celebridades canoras.
 - La idolatría por los músicos cantores y fin trágico de algunos ellos.
 - Cristina de Suecia.
 - Farinelli en la Corte de España.
 - Otros cantores eméritos.
 - Anécdotas.
 - Capítulo III.
 - El sistema de educación de los cantores evirados.
 - Los modernistas y los clásicos.
 - La decadencia y el ocaso del «bel canto».
 - El último cantor sopranista.
 - Capítulo IV.
 - Los maestros de canto contemporáneos y los ilusionados.
 - Las lecciones de canto y las primeras dudas.
 - El calvario de un principiante cantor.
 - La visita al especialista.
 - Medianías que se elevan y otras que se hundén.
 - Peligros que rodean en los comienzos a los jóvenes cantores.
 - Capítulo V.
 - El aparato vocal.
 - La laringe, órgano magno de la voz, y su función en el canto.
 - Los pulmones.
 - La faringe y las cavidades que comunican con ella.
 - La glotis.
 - La epiglotis.
 - El diafragma.
 - Capítulo VI.
 - La fisiología y la educación de la voz.
 - De la respiración en el canto.
 - De los registros, su unión y paso de la voz según el sistema moderno.
 - Teoría de los registros según la escuela de los clásicos, base fundamental de nuestro sistema.
 - Capítulo VII.
 - La declamación lírica y plástica de nuestros tiempos.
 - La declamación lírica moderna y la plástica en el teatro italiano.

- Plan para la creación de una escuela de canto según las necesidades del arte moderno.
- Capítulo VIII.
 - Los maestros de canto.
 - El examen vocal y la categoría de las voces.
 - Clasificación de las voces según el carácter del timbre.
 - De los cursos y plan de estudios.
 - De los métodos.
 - Capítulo IX.
 - Observaciones que conviene tener presentes antes de principiar los ejercicios prácticos.
 - Los ejercicios y el sistema de vocales.
 - Los estudios preliminares con relación a dicho sistema.
 - El arte de colocar la boca y los defectos en que se puede incurrir.
 - De la entonación.
- Segunda parte: ejercicios prácticos para la educación de la voz.
- Primer curso:
 - Capítulo primero: ejercicios preliminares de vocalización (aparecen un total de ocho ejercicios de vocalización propuestos por el autor).
 - Capítulo II: melodías para vocalizar y resumen de los ejercicios anteriores. Observaciones esenciales (incluye tres melodías compuestas por Mariano Viñas, cuatro lieder de Beethoven y un aria de Cesti).
 - Segundo curso:
 - Capítulo primero: ejercicios de vocalización y melodías para vocalizar (se proponen un total de ocho ejercicios de vocalización propuestos por el autor, cuatro melodías de Mariano Viñas y un lied de Beethoven).
 - Capítulo segundo: ejercicios de mayor dificultad (contiene un total de ocho ejercicios de vocalización de dificultad elevada propuestos por el autor y una melodía de Mariano Viñas).
 - Capítulo III: ejercicios de trepidación y sensibilidad auditiva (incluye un total de tres ejercicios propuestos por el autor y una melodía de Mariano Viñas).
 - Capítulo IV: «messa di voce» (aparecen total de dos ejercicios de falsete y otro de *messa di voce* propuestos por el autor).
 - Capítulo V: ampliación del portamento para corregir ciertos defectos.
 - Tercer curso (incluye, previo al desarrollo de la argumentación teórica, dos obras compuestas por Mariano Viñas).
 - Capítulo primero: los adornos.
 - Capítulo II: mis ejercicios cotidianos (se proponen seis ejercicios de vocalización de manos del autor).
 - Capítulo III: la sensibilidad neurótica en los artistas líricos.
 - Capítulos suplementarios:
 - Capítulo primero: de las voces infantiles.
 - Capítulo II: modelo de ejercicios vocalizados para las voces de niños (se incluyen cuatro ejercicios propuestos por el autor y una melodía de Mariano Viñas).
 - Capítulo III: de las agrupaciones corales (contiene una lección de vocalización conjunta para coro de hombres, compuesta por Mariano Viñas).
 - Capítulo IV: los oradores y los artistas dramáticos.

II.8. ALVIRA Y ALMECH, José María. «Schola Cantorum»: estudio teórico-práctico de la manera de enseñar y aprender a cantar como cantaban los que cantaron. Madrid: Imprenta Torrent, 1940.

Autor: José María Alvira y Almech.

Título completo: *«Schola Cantorum»: estudio teórico-práctico de la manera de enseñar y aprender a cantar como cantaban los que cantaron*

Datos de publicación: Madrid: Imprenta Torrent, 1940.

Número de páginas: 110 págs.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/10116.

Otros ejemplares: Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/ 9091.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos: No incluye ejemplos musicales.

Mención a otros autores/tratadistas: Porpora, García, Guercia, Concone, Bordogni, Piermarini, Bordese, Lablache, Mad, Seiler, Behnke, Amorós.

Índice de contenidos

- Prólogo de Felipe Sassone.
- Mi propósito.
- Preliminares.
 - De la voz en general.
 - Edad para comenzar su educación.
 - Elección de maestro.
 - Tiempo que se ha de invertir en el estudio de la carrera.
- Capítulo primero.
 - Importancia que debe darse a la respiración.
 - Elementos que ejecutan esta función.
 - Cuál de ellos debe usarse preferentemente.
 - Medio de conseguirlo.
 - Ejercicios de respiración.
- Capítulo II.
 - Elemento vibratorio.

- Nociones fisiológicas.
 - La voz comparada en su funcionamiento con los instrumentos fabricados por el hombre.
 - Caja de resonancia.
- Capítulo III.
- Leyes físicas a que obedece la producción de los sonidos por la vibración del aire mismo.
 - Aplicación de dichas leyes a la voz humana.
 - Práctica de la acción aislada de cada órgano.
 - Resumen para la acción combinada de todos.
- Capítulo IV.
- Breve idea de los centros nerviosos de la voz.
 - Movimientos voluntarios y movimientos fatales.
 - Sugestibilidad.
 - Apoyo e impostación.
 - Sensaciones inherentes al ataque del sonido.
 - Ejercicio práctico.
 - Interpretación de la palabra a emitir.
- Capítulo V.
- Registros de la voz.
 - Opiniones respecto a su clasificación e impropiedad de las nomenclaturas adoptadas.
 - Error de fondo de las teorías.
 - Consecuencias funestas para la enseñanza.
 - Único medio de conseguir la igualdad de la voz en toda su extensión.
- Capítulo VI.
- Plan general para la parte práctica del estudio.
 - Extensión que debe abarcarse en la ejecución de los ejercicios.
 - Sucesión ordenada de éstos.
 - Vocalizaciones melódicas.
 - Ejercicios para la práctica de todas las vocales.
 - Práctica de pasajes especiales.
 - Defectos y vicios que determinan excepciones en el plan general.
 - Vocalizaciones melódicas con palabras.
 - Recitados.
 - Repertorio.
 - Cómo debe estudiarse la manera de expresar.
- Conclusión.

II.9. FORNELLS, Andrea. Método de canto: obra de texto de la Escuela Municipal de Música de Barcelona. Barcelona: Lit. J. Mora, 1943.

Autor: Andrea Fornells.

Título completo: *Método de canto: obra de texto de la Escuela Municipal de Música de Barcelona.*

Datos de publicación: Barcelona: Litografía. J. Mora, 1943.

Número de páginas: 52.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, MP/1764/9.

Dedicatoria: «A MIS ALUMNOS. Y muy especialmente a los que han sido formados en mi cátedra, bajo mi plan de estudios, Andrea Fornells, Profesora de canto de la Escuela Municipal de Música».

Otros datos: En la portada incluye firma de la autora, Andrea Fornells.

Ejercicios musicales incluidos:

- Ejercicios musicales propios: treinta vocalizaciones de dificultad progresiva.
- Ejemplos musicales de otros autores: Vivaldi, Bach, Haëndel, Haydn, Schumann, Mozart, Gasparini, Weber, Beethoven, Vinci, Scarlatti, Cimarosa, Mendelsshohn.

Mención a otros autores/tratadistas: García, Tosi, Guetta, Hettich

Índice de contenidos

- La voz.
- Modulaciones (Serie de diez vocalizaciones propias de dificultad progresiva).
- Clasificación de las voces cultivadas – emisión de sonidos.
- Tabla de registros según Manuel García.
- Ejercicios cotidianos para el primer curso.
 - Vocalización propia.
 - Bach.
 - Haëndel.
 - Schumann.
 - Mozart.

- La chana. Canción Salmantina (Ciudad Rodrigo).
 - Gasparini (1665-1737).
 - Weber.
 - Haydn.
- Ejercicios de pronunciación.
 - Versos de Manuel del Palacio.
 - Cetina.
 - Cervantes.
 - Lope de Vega.
 - Machado.
 - Góngora.
- Algunos ejercicios de dobles consonantes en lengua italiana (Incluye 7 ejercicios propios).
 - Ejercicios cotidianos para segundo curso:
 - Cuatro vocalizaciones propias. La última de ellas transportada para su interpretación según la clasificación vocal: tenor, barítono y bajo.
 - Vocalizaciones-estudios segundo curso: «Se publican por separado. Contienen obras de: Vivaldi, Haendel, Mendelssohn, Weber, Beethoven, Vinci, Scarlatti, y Cimarosa».
 - Para preparar el ejercicio nº 3 del tercer curso.
 - Ejercicios cotidianos para el tercer curso:
 - Cuatro vocalizaciones propias.
 - Vocalizaciones-estudios tercer curso: «Se publican por separado. Contienen obras de: Haendel, Schumann, Bach, Rameau, Cimarosa, Mendelssohn, Schubert, Mozart».
 - Para preparar el ejercicio nº3 del cuarto curso.
 - Ejercicios cotidianos para el cuarto curso.
 - Cuatro vocalizaciones propias.
 - Vocalices-etudes, repertorio moderno, publicados por A. L. Hettrich,
 - Apoyaturas.
 - Apoyatura doble.
 - Apoyatura breve.
 - Apoyatura en compás compuesto.
 - Acciaccatura.
 - Cuando el signo está colocado encima de la nota (Grupetto, Mordente).
 - Cuando el signo indicador está colocado entre dos notas diferentes.
 - Cuando el signo lleva accidentales.
 - Cuando el grupetto está colocado después de una nota con puntillo.
 - El grupetto entre dos notas iguales.
 - El trino.
 - Para el estudio de notas filadas y portamentos: incluye ejemplos de Beethoven, Mozart, Pergolese y Rossini.
 - Escala menor.
 - Escala tonal: en función de los distintos tipos de voces: bajo, barítono, tenor, contralto, mezzosoprano, soprano.
 - Ejercicios cotidianos para quinto curso.
 - Ocho vocalizaciones propias.

II.10. LLOMBART, Abelardo. *¿Quiere aprender rápidamente a cantar?: enseñanza teórico-práctica abreviada*. Madrid: Unión Musical Española, 1946.

Nombre del Autor: Abelardo Llombart.

Título Completo: *¿Quiere aprender rápidamente a cantar?: enseñanza teórico-práctica abreviada*.

Datos de publicación: Madrid: Unión Musical Española, 1946.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/1887/3.

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/2190/49
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/15888/3
- Alcalá de Henares, Biblioteca Nacional de España, DGMICRO/15511 (reproducción en microforma).

Número de páginas: 32.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Otros datos: Incluye firma del autor, Abelardo Llombart, en la portada.

Ejercicios musicales incluidos: incluye siete ejercicios propios de vocalizaciones de dificultad progresiva.

Mención a otros autores/tratadistas: No hace alusión a otros autores/tratadistas.

Índice de Contenidos

- A los aficionados y profesionales del «bel canto».
- La desafinación.
- Punto de resonancia.
- Importancia de las vocales.
- Timbre.
- Claridad.
- Suavidad.
- Posición de la boca.

- Posición de la lengua.
- Posición de la úvula o campanilla.
- La respiración.
- Defectos de las voces.
- A los profesionales.

II.11. GUETTA, Paolo. *El canto y su técnica [Versión española de Carlos Panisi Moriglioni y del Maestro Arturo Cuartero]*. Madrid: Afrodisio Aguado, S. A., 1947.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/5267.

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, 7/7902.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, MMICRO/4021(2) (reproducción en microforma).

Número de páginas: 290.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos: no incluye ejercicios musicales.

Mención a otros autores/tratadistas: Pier Francesco Tosi, Giovanni Battista Mancini.

Índice de contenidos

- Prefacio.
- Introducción.
- Nociones de acústica, de fisiología y de anatomía.
- Elemento motor.
- Elemento vibrante.
- Caja de resonancia.
- Deducciones.
- Apéndice.

II.12. LÁZARO, Hipólito. *Mi método de canto*. Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947.

Autor: Hipólito Lázaro (1887-1974).

Título completo: *Mi método de canto*.

Datos de publicación: Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947.

Número de páginas: 175.

Ejemplar consultado: ejemplar cedido por Arturo Reverter para la realización de este trabajo de investigación.

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, 4/34830.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/4896.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, MMICRO/4315 (reproducción en microforma).
- Alcalá de Henares, Biblioteca Nacional de España, DL/394605.

Dedicatoria: «Homenaje a mi querida esposa, Juanita Almeida Quevedo de los Ríos».

Ejercicios musicales:

- Ejercicios musicales propios: Incluye un total de 55 ejercicios propuestos por Lázaro.
- Ejercicios musicales de otros autores: Incluye numerosos ejemplos de cadencias, trinos, filados, portamentos y media voz extractados de óperas como *La Bohème*, *La Favorita*, *Fausto*, *Lucia di Lammermoor*, etc.

Mención a otros autores/tratadistas: Ernesto Colli.

Índice de contenidos

- Prólogo de Frank Marshall.
- Prefacio.
- Clasificación de las voces.

- Tenor lírico-ligero.
 - Tenor *spinto* o medio carácter.
- Lección primera: el aliento.
 - Lección segunda: las vocales.
 - Lección tercera: el paso de la voz.
 - Lección cuarta: escalas, arpeggios y «portamentos».
 - Lección quinta: arpeggios, escalas, «portamentos», terceras, cuartas, quintas, sextas y octavas.
 - Lección sexta: escalas, arpeggios, escalas cromáticas y octavas con preparación.
 - Lección séptima: notas tenidas, escalas, «portamentos», arpeggios con «portamentos».
 - Lección octava: arpeggios, agilidades y tresillos.
 - Lección novena: la media voz.
 - Lección décima: filado o «smorzatura» y cadencias.
 - Lección undécima: «staccato».
 - Lección duodécima: trino.
 - Resumen.
 - Lecciones de vocalización: ejemplos musicales de frases y cadencias de ópera.
 - Lección 2ª (contiene un total de cinco ejercicios propuestos por el autor).
 - Lección 3ª (incluye cinco ejercicios compuestos por Lázaro)
 - Lección 4ª (se proponen cinco ejercicios en los que trabajar arpeggios y escalas compuestos por el autor).
 - Lección 5ª (aparecen ocho ejercicios propuestos por el autor para la práctica de terceras, cuartas, quintas, sextas y octavas).
 - Lección 6ª (contiene, de mano de Lázaro, un total de diez ejercicios para el trabajo de arpeggios, escalas cromáticas y octavas con preparación).
 - Lección 7ª (incluye siete ejercicios en los que trabajar escalas).
 - Lección 8ª (se proponen cinco ejercicios de octavas y tresillos).
 - Lección 9ª (en la que se incluyen, para el trabajo de los filados, portamentos y media voz extractos de óperas como *Fausto*, *La Bohème*, *La Africana*, *La Gioconda*, *La Favorita*, etc.).
 - Lección 10ª (aparecen diferentes cadencias de óperas como *La Favorita*, *L'Elisir d'amor*, *Lucia di Lammermoor*, etc., propuestas por distintos cantantes, a saber, Julián Gayarre, Angelo Masini y el propio Hipólito Lázaro).
 - Lección 11ª (se proponen, de mano del autor, un total de cinco ejercicios para el trabajo del picado).
 - Lección 12ª (se realiza una exposición de diferentes tipos de trinos, además de incluir un ejemplo de la ópera *Rigoletto*).
 - Consejos: experiencias vividas.
 - Cómo juzgan los primeros críticos musicales del mundo a Hipólito Lázaro.
 - Algunos de los grandes teatros de ópera donde ha actuado el autor.

II.13. SAROBE, Celestino. *Venimecum del artista lírico*. Barcelona: Imp. Comas, 1947.

Autor: Celestino Sarobe [Aguirresarobe] (1892-1952).

Título completo: *Venimecum del artista lírico*.

Datos de publicación: Barcelona: Imp. Comas, 1947.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/5172.

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M.FOLL/126/5.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, MMICRO/4316 (Reproducción en microforma).

Número de páginas: 190.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Otros datos: El autor dedica uno de los apartados de su libro a recopilar críticas que obtuvo tras distintas representaciones por ciudades europeas.

Ejercicios musicales incluidos:

- Ejercicios musicales propios: No incluye.
- Ejercicios musicales de otros autores: Incluye ejemplos de cadencias de óperas.

Mención a otros autores/tratadistas: Mancini, Viñas, García, Bonnier, Lablache, Battistini, Siebel, Litwine, Husson, Rousselot, Sappey, Botey, Mosso, Marey, Nienordt, Müller-Brunow, Beaumont

Índice de contenidos

- Proemio.
- Conferencia en París.
- Del 'bel canto'.
- Fundamento científico del canto.
- Orientaciones y consejos.

- Caracterización.
- Mímica.
- La ópera en España.
- Extractos de críticas y comentarios de la prensa en varios países.
- Invitación para el cursillo de Salzburgo.
- Frases de prueba de algunas óperas.
 - *La Traviata* (Germont).
 - *Un Ballo in Maschera* (Renato).
 - *Favorita* (Alfonso).
 - *Don Carlo* (Filippo).
 - *Madama Butterfly*.
 - *Bohème* (Mimi).
 - *Tosca*.
 - *Rigoletto* (Gilda).
 - *Aida*.
 - *La traviata* (Viol.).
 - *Barbero* (Rosina).
 - *Aida* (Ammeris).
 - *La Favorita* (Leonora).
 - *Sanson é Dalila* (Dalila).
 - *Il trovatore* (Leonora).
 - *Traviata* (Alfredo).
 - *Aida* (Radamés).
 - *Carmen* (D. José).
 - *Gioconda* (Enzo).
 - *La Favorita* (Fernando).
 - *La Bohème* (Rodolfo).
 - *Manon* (Des Grieux).

- Cadencias más usuales.
 - *Lucia di Lammermoor*.
 - *Lucia* (Edgardo).
 - *Carnevale di Venezia* (J. Benedict).
 - *Don Pasquale* (Norina): esta cadencia es continuación del penúltimo compás antes del ‘poco piú’ (pág. 37- Ed. Ricordi).
 - *La Traviata* (Violetta).
 - *Barbero* (Rosina).
 - *Norma*.
 - *Trovatore* (Luna).
 - *Favorita* (Fernando).
 - *Trovatore* (Leonora).
 - *Il Flauto Magico*.

II.14. BARROSA, Miguel. *El bel canto en la teoría y en la práctica*. Madrid: Gráficos Valera, S.A., 1951.

Autor: Miguel Barrosa (1904-1996).

Título completo: *El bel canto en la teoría y en la práctica*.

Datos de publicación: Madrid: Gráficos Valera, S.A., 1951.

Número de páginas: 175 págs.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/5572.

Otros ejemplares: Alcalá de Henares, Biblioteca Nacional de España, AHM/366311.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos: no incluye ejercicios musicales.

Mención a otros autores/tratadistas: Lablanch, Jean de Rezke, García, Vaccai, Panofka, Monchisio, Wicart, Barberá, Vedova, Motta, Bonazzi.

Índice de Contenidos

- Recuerdo y preludio.
- Maestro y discípulo.
- Algunas particularidades de la voz.
- Registros (natural y falsete).
- Articulación (vocales y consonantes).
- Impostación.
- Clasificación de las voces.
- Estudio (edad, duración, respiración, pasaje, administración, temperamento, dos defectos muy comunes).
- Ejercicios (vocalizaciones).
- Anatomía y fisiología.
- Higiene (comentarios y anécdotas).
- Coda.
- Índice.

II.15. VENDRELL, Emilio. *El Canto: libro para el cantante y el aficionado*, Colección de manuales Meseguer, 16. Barcelona: Suc. De E. Meseguer, 1955.

Autor: Emilio Vendrell (1893-1962).

Título completo: *El Canto: libro para el cantante y el aficionado*.

Datos de publicación: Colección de manuales Meseguer, 16. Barcelona: Suc. De E. Meseguer, 1955.

Número de páginas: 140.

Ejemplar consultado: Valladolid, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, F/Mu 008398.

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/6038.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/6039.

Dedicatoria: «A mi hijo Emilio –que es y ha sido siempre el más grande admirador mío–va dedicado este libro, en el cual encontrará todas aquellas cosas tantas veces repetidas sobre el canto. Dios quiera que estas Sugerencias y Consejos, Experiencias y Orientaciones aquí anotadas, sean también para él de gran provecho y de superación en su arte. Con la entrañable estimación de su padre, EMILIO».

Ejercicios musicales incluidos:

Mención a otros autores/tratadistas: Francisco Viñas, Battistini, Caruso, Luis Millet.

Índice de contenidos

- Prólogo.
- Primera parte: experiencias y orientaciones.
 - El canto.
 - Música en la escuela.
 - El oído y la cuadratura.
 - Los chiflados.
 - La voz.
 - La formación del cantante.

- La orientación artística del cantante.
 - La decadencia del canto y los maestros.
 - El gran cantante es autodidacta.
 - La depuración artística del cantante.
 - La egolatría y la modestia.
- Segunda parte: consejos y sugerencias.
- La respiración.
 - La gimnasia diafragmática.
 - Ejercicios que, de momento, no hemos de practicar (incluye tres complicados ejercicios que el alumno no deberá abordar en este punto).
 - Ejercicios preliminares (el autor propone un total de trece ejercicios de vocalización).
 - Ampliación de los ejercicios (aparecen cuatro ejercicios de dificultad progresiva de la mano del autor).
 - Las primeras prácticas del canto.
 - Los adornos en el canto.
 - Seamos conscientes.
 - Conclusión.

II.16. ROMA, José María. *La voz humana*. Barcelona: Ediciones G.P., 1958.

Autor: José María Roma

Título completo: *La voz humana*.

Datos de publicación: Barcelona: Ediciones G.P., 1958.

Número de páginas: 64.

Ejemplar consultado: Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/4195/49

Otros ejemplares: Madrid, Biblioteca Nacional de España, VC/4195/50

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos: no incluye ejemplos musicales.

Mención a otros autores/tratadistas: Bonnier, Caruso.

Índice de Contenidos

- Los coros, la ópera y el lied.
- Vocalizaciones y observaciones generales.

II.17. CUARTERO, Arturo. *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*. Barcelona: Editorial Labor, 1959.

Autor: Arturo Cuartero (1891-1968).

Título completo: *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*.

Datos de publicación: Barcelona: Editorial Labor, 1959.

Número de páginas: 157.

Ejemplar consultado: Valladolid, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, F/Mu 010419.

Otros ejemplares:

- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/6104.
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/6105.

Dedicatoria: No incluye dedicatoria.

Ejercicios musicales incluidos:

Mención a otros autores/tratadistas:

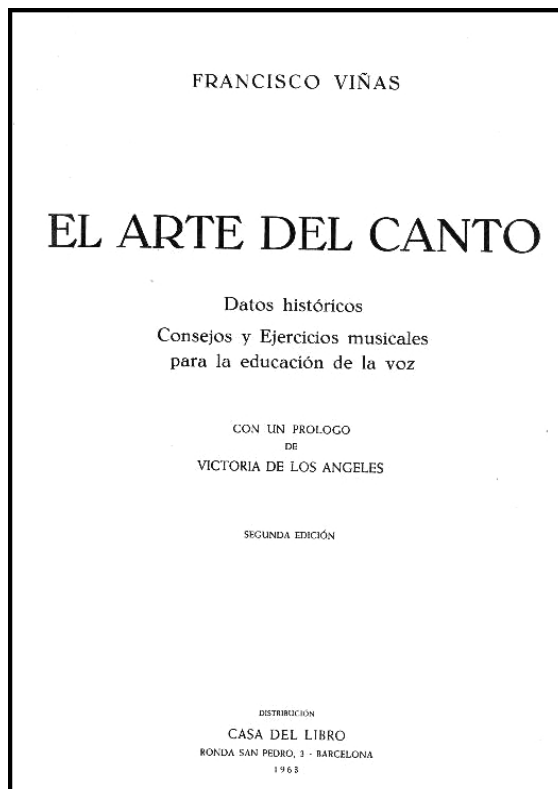
Índice de contenidos

- Prólogo.
- Primer curso.
 - Órgano fonético.
 - Respiración.
 - La boca, lengua y mandíbulas, y sus posiciones en el canto.
 - Emisión de la voz (incluye un total de seis ejercicios de vocalización de dificultad progresiva).
 - Timbre (aparecen dos ejercicios con los que trabajar el pasaje de la voz).

- Articulación (contiene ocho ejercicios de dificultad progresiva).
 - Estudio de la vocalización (se proponen siete ejercicios de vocalización de dificultad progresiva).
- Segundo curso: estudio técnico-artístico de las voces.
- Del «vocalizzo» suelto, ligado, picado, filado (aparecen un total de treinta ejercicios en los que trabajar las ligaduras, los picados y el filado).
 - Apoyaturas, mordentes, grupetos, trinos, semitrinos, escalas (se proponen veintiséis ejercicios para la práctica de la apoyatura, el mordente, etc.).
 - Pronunciación, fraseo, expresión (contiene un total de seis ejercicios para el trabajo de fraseo y la expresividad).
- Tercer curso.
- Ejercicios de «vocalizzo» para cada voz. Tiple ligera. Lírica. Spinta y dramática. Mezzosoprano y contralto. Tenor ligero. Lírico. Spinto-dramático. Barítono. Bajo (contiene un complejo ejercicio de vocalización para cada una de las voces propuestas por el autor).
 - Repertorio.
 - Declamación.
 - A modo de epílogo.

III. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A TRES TRATADOS SELECCIONADOS

III.1. VIÑAS, Francisco. *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz.* Barcelona: Imprenta Grafos, 1963.



II. 1. Francisco Viñas, *El arte del canto*, portada.

Francisco Viñas nació en la localidad catalana de Moyá en 1863, en el seno de una familia humilde. Inició sus estudios musicales en Barcelona, donde comenzó a desarrollar su voz con el pedagogo Gonzalo Tintoner. El éxito le alcanzó tras debutar en el Teatro del Liceo con *Lohengrin*, de Richard Wagner, papel que cantaría un total de ciento veinte veces en los tres primeros años de su carrera, y el cual acabaría por convertirse en su rol principal.

De voz robusta, pastosa, pero clara y extensa, que le permitía un fácil ascenso a los agudos, en los años siguientes, fue añadiendo a su repertorio las principales creaciones wagnerianas, a saber: *Tristan und Isolde*, *Parsifal*, *Tannhäuser*, etc., las cuales supusieron su especialidad, si bien no sólo se limitó al repertorio germano,

puesto que también abordó los papeles principales de *Cavalleria Rusticana*, *Aida*, *Mefistofeles*, *Lucia di Lammermoor*, *La Africana*, etc. Tenor lírico y de fuerza, muchos críticos de su época lo compararon con el gran tenor navarro Julián Gayarre⁵⁴, al menos durante la primera parte de su trayectoria profesional. *El arte del canto*, apareció publicado en el año anterior a su muerte, 1932. La versión consultada para este trabajo de investigación es la reedición del año 1963, que aparece prologada por la ilustre soprano Victoria de los Ángeles.

Recuerdo ahora todavía, con qué avidez y entusiasmo copiaba algunos de aquellos vocalizos para estudiarlos, con una gran fe y confianza de que habrían de ser muy provechosos para mi carrera. La primerísima cualidad que supe ver en aquellos estudios fue su gran sencillez, ya que resultaban magníficos para principiantes a causa de su gran facilidad para asimilarlos.

En los cursos superiores estudié los clásicos y grandes tratados como el A.B.T., Panofka, Marchesi, Rubini, etc., pero con todo y ser excelentes, nunca supe abandonar el Viñas, por parecerme encontrar en él algo diferente de los demás, es decir, ese algo que tal vez me atrevería a definir como el «alma del canto» ya que todos sus vocalizos, de sencillez y espontaneidad encantadoras, contenían indudablemente una enseñanza que no hallé en los trataos superiores.⁵⁵

Señala la *prima donna* barcelonesa ella jamás renunció al método de Viñas una vez consolidada su carrera, además de por ayudarle a conservar prístina su técnica vocal, por el cariño y la estima que profesaba al propio texto, no sólo por su recopilación de útiles vocalizaciones, sino por contener una síntesis integral del arte del canto.

Dedicado a los maestros cantores del Orfeón Catalán y a su fundador, Lluís Millet, *El Arte del Canto* está dividido en dos partes: en la primera, aparecen apuntes históricos de lo que antaño fue el arte del canto y una serie de consejos donde se exponen los peligros que rodean al principiante, además de realizar un análisis anatómico de los elementos que conforman del órgano vocal; y en la segunda aparecen

⁵⁴ Vid: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, s.v. «Viñas, Francisco» por Joaquín Martín de Sagarmínaga.

⁵⁵ Francisco Viñas, *El arte del canto. Datos históricos, consejos y normas para educar la voz* (Barcelona: Imprenta Grafos, 1963), p. 1.

una serie de ejercicios prácticos divididos en tres cursos. Por último, se dispone una parte suplementaria en la que se indican normas para la educación vocal infantil, para agrupaciones vocales, para artistas dramáticos y oradores. Viñas describe su libro como:

El fruto de infinitas observaciones a través de períodos de incertidumbre, de luchas incesantes que impedían al novel artista caminar libremente hacia la senda ideal de sus ensueños, por no haberle caído en suerte ningún preceptor por quien sintiera luego gratitud eterna, al que hubiese podido con el gratísimo nombre de «Maestro»; ya que el verdadero enseñante debe poseer los conocimientos indispensables para poder educar al neófito cantor, dándole una base segura, infalible, en que cimentar su porvenir y ser capaz de evitar las amargas de la duda, de la desorientación desesperante que, a lo más, causa acerbos desilusiones y fracasos.⁵⁶

Primera parte: Historial y propedéutica.

Los capítulos I, II, III y IV de la obra contienen un original –aunque notablemente acientífico- recorrido acerca de la historia del canto, partiendo de Babilonia, Grecia y Roma hasta las primeras décadas del siglo XX. Pese a lo sugestivo de este repaso diacrónico por el devenir del arte canoro, no nos detendremos en él al no ser uno de los objetivos fundamentales de este trabajo de investigación. Lo mismo ocurre con el capítulo VII, dedicado a la declamación lírica y plástica.

1. Capítulo V.

Dedicado a la explicación de los diversos elementos de la fisionomía del órgano de la fonación, considerados «elementos de la cultura, de inapreciable valor desde el punto de vista teórico»⁵⁷; sobre ellos expone:

Por la anatomía conocemos que el instrumento vocal es un conjunto armónico muy complicado de tejidos, membranas, cartílagos y antros misteriosos, cuyos órganos esenciales

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 5.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 51.

son: para la respiración, los pulmones; para la emisión y vibración del sonido, la laringe; y la faringe son sus cavidades anexas, que nos representa la caja armónica o de resonancia. Si uno de ellos no está bien construido, o no funciona con la regularidad debida, la voz sufre una alteración.⁵⁸

Tras esta explicación de carácter general, el autor comienza una descripción detallada, apoyada con láminas ilustrativas, de los diversos órganos que intervienen en el canto.

- La laringe:

Órgano magno de la voz y de importancia capital para el canto:

Es la laringe órgano impar, central, simétrico y hueco, formado por nueve cartílagos que constituyen una cavidad oblonga en comunicación por su parte superior por las fauces, debajo de la lengua, y por la inferior con la tráquea.⁵⁹

Señala el autor que, bajo todos los conceptos, puede equipararse a un instrumento de boquilla, y explica lo peligroso que resulta para los varones abordar el estudio del canto sin que se haya completado la llamada muda o cambio de la voz, que terminar por desarrollarse, generalmente, en torno a los veinte o veinticinco años.

- Los pulmones:

Son los pulmones dos grandes masas de estructura esponjosa, que ocupan las cavidades del pecho, separadas una de la otra por el mediastino y el corazón. En ellos se efectúan los fenómenos respiratorios.⁶⁰

Apoyados en el diafragma, al suministrar el aire para cantar, ponen en juego todos los órganos fónicos.

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ Ídem.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 54.

- La faringe:

Es la parte superior del esófago o tragadero, situada delante de la columna vertebral y separada de la boca por el velo del paladar. La pared superior de la faringe está formada por la base del cráneo.⁶¹

La configuración de la faringe está condicionada por diversos factores, como el sexo, la edad y el desarrollo físico en general. Las principales cavidades que comunican con la faringe son tres: la laringe, la cavidad oral (compuesta por la abertura de la boca, los labios, los arcos dentales, las paredes laterales, las mandíbulas, los carrillos, la parte inferior de la lengua y el velo del paladar) y las fosas nasales.

- La glotis:

Es una pequeña hendidura en la parte superior de la laringe, destinada a dar paso al aire que sale o entra en la misma en el acto de respirar. Esta hendidura está limitada lateralmente por cintillas membranosas denominadas cuerdas vocales. En número de cuatro, dos a cada lado, se distinguen en superiores e inferiores.⁶²

Las cuerdas vocales inferiores son los órganos fundamentales del aparato fonatorio, mientras que las superiores tienen una importancia menor y se consideran elementos subsidiarios. Estas segundas, también llamadas cuerdas falsas, son las encargadas de activar el registro de falsete. A pesar de lo complejo del tradicional debate en torno a la producción de la voz humana, Viñas concluye que:

Todos los órganos fónicos convergen o se concentran armónicamente en un solo punto, en la laringe, que es donde se forma la voz; y que la glotis, por si sola, es incapaz de dar sonidos que tengan parecido con los de la voz humana.⁶³

Recomienda el autor al maestro de canto que no muestre excesiva preocupación por este tipo de cuestiones fisiológicas, puesto que su labor ha de centrarse en conocer

⁶¹ *Ibíd.*, p. 55.

⁶² *Ibíd.*, p. 56.

⁶³ *Ibíd.*, p. 59.

los principios fundamentales de la teoría mecánica y su funcionamiento, para así aplicarlos a la enseñanza de la técnica vocal.

- La epiglotis:

Es como una válvula movable injertada sobre la abertura laríngea superior, detrás de la base de la lengua, la cual, bajándose en el momento de la deglución, tapa la glotis impidiendo la introducción de los alimentos o cuerpos extraños y evitando que se intercepte el paso del elemento principal conservador del individuo, que es el aire.⁶⁴

- El diafragma:

«Es un músculo ancho, situado debajo de los pulmones, que, como una bóveda flexible, sostiene y separa la cavidad del pecho de la del vientre»⁶⁵. Viñas apunta que la escuela clásica de canto encontró en dicho órgano el apoyo para el sistema de respiración, lo cual es lógico y natural en el ser humano. Bien es cierto que la tradición canora italiana defendía la utilización de la respiración alta o clavicular, y no fue hasta mediados del siglo XIX cuando se asumió mayoritariamente la respiración diafragmática.

2. Capítulo VI.

- La fisiología y la educación de la voz.

Viñas se muestra muy crítico con la tendencia, a la que denomina *legión modernista*, que aboga por un apoyo casi total en los aspectos fisiológicos del cuerpo humano para la enseñanza del canto. En su opinión, el resultado es muy negativo:

Desde las primeras lecciones aturden al estudiante con explicaciones inútiles acerca de los bronquios, pulmones, tráquea y caja torácica; o le describen a su manera el sistema de

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 60.

⁶⁵ *Ídem.*

respiración; le exponen el modo como han de funcionar en el canto la faringe, laringe, cuerdas vocales, etc., etc. Pero sólo se consigue con esto que el pobre alumno, deseoso de poner en práctica la serie de explicaciones del preceptor, deje de ser espontáneo desde la primera lección, preocupado en colocar la lengua y la boca en armonía con lo que le han dicho, haciendo toda suerte de contracciones con los tejidos del fondo de la garganta para emitir la voz, sin que acierte a dar con la respiración justa; porque entre si ha de ser diafragmática, abdominal o intercostal, le han metido en un laberinto del que no sabe por dónde salir.⁶⁶

Sí señala que debe tenerse presente la constitución del órgano vocal desde el punto de vista de la higiene, pero concluye que el arte lírico no puede centrarse exclusivamente en dichos aspectos. Ejemplo de ello son los instrumentistas, puesto que «nadie creyó nunca en la necesidad de dar sus enseñanzas por medio de lo que podríamos llamar fisiología instrumental».⁶⁷ El buen maestro de canto, en opinión de Viñas, es aquel que posee excepcionales cualidades comunicativas y que ha desempeñado durante largo tiempo el arte del canto, lo cual le habrá servido para adquirir experiencia y desarrollar cualidades de educación auditiva, para así distinguir los «buenos» de los «falsos» sonidos.

Por su parte, la labor del laringólogo ha de ser, a lo sumo, la de dar consejos, prescripciones higiénicas y convencer al intérprete que inicia su carrera del peligro de dañar su voz, puesto que, una vez estropeada, será imposible restañar las heridas en la mayor parte de los casos.

- De la respiración en el canto.

El acto de la respiración, por la cual absorbemos el oxígeno necesario al sostenimiento de la vida y se eliminan los desechos, comprende dos tiempos regulares y rítmicos: el de la inspiración, por el que se llenan los pulmones de aire dilatando el tórax, y el de la espiración, que lo empuja hacia fuera. Mas al pasar por las cuerdas vocales en el acto de hablar o cantar, ya dijimos que las pone en vibración, produciendo sonidos.⁶⁸

⁶⁶ *Ibíd.*, pp. 61-62.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 62.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 64.

La respiración del habla ordinaria y la destinada a la fonación canora no es la misma, puesto que la última requiere movimientos artificiosos irregulares, más lentos y que suponen una mayor actividad del mecanismo. Viñas distingue tres diferentes respiraciones, a saber: clavicular, lateral intercostal y diafragmática.

La respiración clavicular se caracteriza por el movimiento laborioso de la clavícula, del esternón, las vértebras y levantamiento de las espaldas, que sólo vuelven a su estado natural concluida la espiración.⁶⁹

Debido a la antinatural posición que implica adoptar y a las tensiones corporales que genera, este tipo de respiración está contraindicada para el canto.

La respiración lateral intercostal llega algo más hondo y llena la caja torácica teniendo los hombros inmóviles, sin que apenas intervenga para nada la parte inferior del abdomen.⁷⁰

Esta variante, señala Viñas, se utiliza al tomar el aire de forma precipitada o en medias respiraciones durante la interpretación.

Por último, la respiración diafragmática es la que la mayor parte de los maestros suelen aconsejar, por suponer que es la más provechosa y completa para el canto. Sin embargo, el autor entiende como única respiración aceptable la natural, puesto que:

Sin violentar para nada la figura en el momento de la inspiración, llena todas las cavidades de arriba abajo, de modo que en ella tomen parte todos los músculos en forma equilibrada.⁷¹

Viñas recomienda practicar diariamente los ejercicios de respiración, que han de ser regulares, sistemáticos y llevados a cabo con la máxima naturalidad, en posición firme y con las manos cruzadas detrás del cuerpo:

En esta compostura hágase una inspiración tranquila, profunda, absolutamente silenciosa, llenando todas las cavidades. El pecho se ensanchará e igualmente se habrá dilatado el diafragma. Reténgase entonces el aliento un par de segundos, y luego váyase desprendiendo

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 65.

⁷⁰ *Ídem.*

⁷¹ *Ídem.*

muy lentamente para que siga su natural trayectoria de salida, como formando una columna de aire tan sutil que, puesta una vela delante de la boca, no se apague.⁷²

El autor trata de la espiración en dos tiempos, siendo el primero de ellos correspondiente a la dilatación del abdomen y el segundo a su contracción. En este caso, se estará practicando la respiración diafragmática, así llamada debido a que se apoya en dicho músculo, el cual juega un papel capital en el canto.

Una vez se lleve tiempo practicando este tipo de ejercicios, aconseja Viñas comenzar a adiestrarse en las llamadas respiraciones medias o *di tempo rubato*, consistentes en abreviar la inspiración alargando, por el contrario, la espiración.

En la misma posición que en el ejercicio anterior y bien cuadrada la figura, debe inspirar rápidamente durante un segundo, llenando todas las cavidades, y espirar en quince o veinte segundos; lo que presupone que la espiración ha de efectuarse con la mayor lentitud regulando el volumen de aire de modo que sea siempre uniforme hasta el final del movimiento espiratorio.⁷³

No conviene olvidar que la respiración ha de ser siempre silenciosa y corresponderse con una posición del cuerpo estable y firme, y es adecuado efectuar los ejercicios durante toda la vida profesional, de forma pareja al desarrollo del órgano vocal. El artista que sea consciente de la importancia de la respiración podrá, recuerda el autor, conservar largamente el privilegio de los grandes alientos, puesto que «*chi sa respirare, sa ben cantare*».

- De los registros. Su unión y paso de la voz según el sistema moderno.

Otro de los *punctun dolens* de la teoría del arte canoro ha sido, tradicionalmente, la discusión acerca de los registros de la voz humana, sin que se haya llegado conclusión vinculante o solución definitiva alguna. Viñas expone la gran confusión existente al respecto que, en la mayoría de los casos, opera en detrimento del alumno.

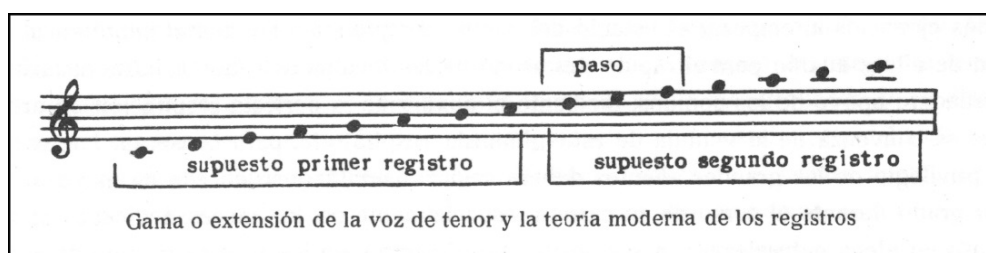
⁷² *Ibíd.*, pp. 65-66.

⁷³ *Ibíd.*, p. 66.

La teoría que él considera comúnmente asumida tiende a dividir en dos partes la extensión de la voz:

Por ejemplo: si tomamos como tipo la del tenor completo cuya gama musical sea de dos octavas, en la primera se recibe la sensación auditiva de que el sonido repercute únicamente entre el tórax y la faringe; por esto se le da el nombre de *registro de pecho*. Mas al dejar las notas centrales para elevarse, entrando en la región sublime de la segunda octava, parece como si toda la caja armónica remontara automáticamente agudizándose; y aun cuando no se desprenda de la influencia torácica, se establece entonces la sonoridad por encima de la faringe en el seno frontal y hemisferios cerebrales; de ahí que la voz que se produce en este segundo sector, el agudo, se llame *registro de cabeza*.⁷⁴

Debido a que en el paso de una a otra octava se aprecia una contracción de la laringe, muchos autores y cantantes han pensado que existe una fractura, una línea divisoria entre los registros, el llamado «paso de la voz». Señala Viñas que, en el caso de creer en su existencia, sería un grave error tratar de fijar por igual en todas las voces la nota exacta de dicho paso, lo cual, desafortunadamente, ha sido bastante habitual. Añade que, según la escuela moderna, la unión entre los dos sectores, manifestada por la contracción de la laringe, se hace sensible en una de las tres notas señaladas en este ejemplo:



II. 2. Francisco Viñas, *El arte del canto*. Gama o extensión de la voz de tenor y la teoría moderna de los registros, p. 68.

Para este autor, y atendiendo a las normas de la escuela antigua, puede prepararse dicho paso grado a grado desde las cuatro o cinco notas anteriores,

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 67.

sombreado el sonido y apoyándose en la vocal *A*, pero prestando especial atención en otorgar al timbre tanta redondez como si de una *O recogida* se tratara, con el objetivo de obligar a la laringe a tomar una posición estable casi desde las primeras notas de la gama.

En consecuencia, las cuerdas se irán acercando casi insensiblemente a medida que la voz vaya subiendo; dando por resultado que, al entrar en el segundo sector, con haber redondeado el sonido anteriormente, no encontraremos ningún obstáculo, y por consiguiente, el paso que tanto atormenta a los principiantes habrá desaparecido.⁷⁵

Para convencer al alumno de lo certero de su teoría, Viñas propone un sencillo ejercicio de una octava ascendente, cuya primera nota será sol, para trabajar con las vocales *i* e *u*, al tener éstas una eufonía especial y una emisión sonora menos amplia, que obliga a las cuerdas a un cierto recogimiento de timbre para que, al pasar la voz de una octava a otra, se encuentre preparada la vía de continuidad hacia los sonidos de la región aguda. Una vez unidos ambos sectores, tendrá el estudiante una voz mucho más homogénea, lo cual debería ser uno de los principales objetivos de cualquier técnica vocal. Concluye el autor:

La extensión y el color de la voz, aunque en ciertos individuos sean de calidad excepcional, dependen de las condiciones o desarrollo de la laringe, de sus ligamentos y de las cuerdas vocales, que, como el rostro de todos los nacidos, aun teniendo la misma configuración física, es diferente en cada uno, a pesar de que el mecanismo es siempre igual.⁷⁶

- Teoría de los registros según la escuela de los clásicos, base fundamental de nuestro sistema.

Para comprender la teoría de los registros, tal cual se practicaba en los tiempos de Pórrora, hay que tener en cuenta que el sistema educativo de los cantores castrados había de ser

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 68.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 69.

diferente del que se empleaba en los de voz natural; puesto que en los primeros su laringe no sufría ningún cambio durante la pubertad.⁷⁷

Es por ello, señala Viñas, que aunque su voz de pecho era bastante reducida, constituía la base de su vocalidad. Teniendo en cuenta que en las voces de los evirados ya podían diferenciarse dos registros, en mayor medida se apreciarán en las voces naturales, que son las cultivadas hoy día. Sea como fuere, y dejando de lado estos complejos debates, el autor, amparándose en los estudios anatómicos que demostraron la existencia de dos juegos de cuerdas vocales y, en este caso, en alusión a las cuerdas *inferiores o naturales*, opta por el desarrollo de *la voz fuerte*, la voz de pecho, apoyada en el diafragma, desde la región más grave a la más aguda, calificando a toda la extensión como «registro de pecho», el cual se hace especialmente evidente en los tenores.

Atendiendo al funcionamiento de las cuerdas superiores o falsas, cuyas maniobras se manifiestan independientes de las anteriores, encontramos la emisión de falsete. Debido a que su apoyo se sustenta en la parte superior de la laringe y los hemisferios cerebrales, se habla de *voz de cabeza*. Concluye Viñas:

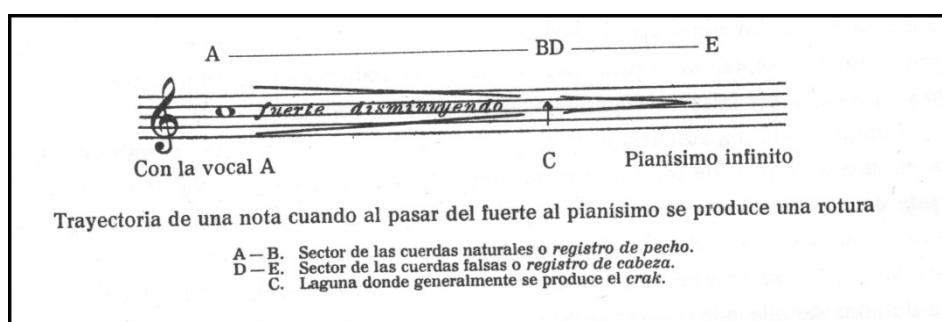
Después de lo dicho, podemos fijar con perfecta claridad el verdadero sistema de los registros, y clasificarlos como ya se ha anotado, según el carácter de las cuerdas, sentando el principio de que: «las cuerdas naturales o inferiores nos dan el *registro de pecho*, y las falsas o superiores, el registro de cabeza».⁷⁸

Teniendo en cuenta este importantísimo extremo, desde la época áurea del *ars canendi*, la finalidad principal de todo maestro de canto era la de desarrollar la voz de cabeza para unirla luego a la de pecho, haciendo de las dos una sola, es decir, creando una homogeneidad de registros sin macla alguna. Dicho proceso, salvo en rarísimas ocasiones, requiere un largo y paciente estudio, puesto que en la mayoría de individuos se interpone como obstáculo el propio funcionamiento de las cuerdas naturales y las falsas. Viñas expone dicha idea con un ejemplo:

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 70.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 71.

Si sujetamos al aspirante cantor inexperto a emitir una nota cualquier del registro de pecho con voz fuerte, y hacemos que vaya disminuyéndola cuanto sea posible hasta el pianísimo infinito, por lo general, llegado a cierto límite del *smorzando*, acabado el dominio de las cuerdas naturales, el discípulo, muy especialmente si posee voz robusta, encontrará tales dificultades, que la laringe habrá de resistirse violentamente contrayéndose; y pudiendo más que la voluntad, se producirá de súbito por esta causa el crack inevitable, una rotura; porque la voz inculta, dejada a su libre albedrío aun indómita, no sabe encontrar el camino expedito para penetrar sin rozaduras en el dominio de las cuerdas falsas que dan el pianísimo. A esto sí que con fundada razón podemos llamar paso de la voz.⁷⁹



II. Francisco Viñas, *El arte del canto*. Trayectoria de una nota cuando al pasar del fuerte al pianísimo se produce una rotura, p. 72.

Una vez alcanzada esta unión y homogeneización de registros, el canto adquirirá ricos matices, pues la unión de los sonidos de las dos secciones de cuerdas vocales, cuando sea perfecta, redundará en sonidos más dulces y penetrantes, el llamado *registro mixto* o *voz mixta*⁸⁰. Conviene aclarar que el autor hace alusión a las distintas dinámicas

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 72.

⁸⁰ Han sido numerosos los tratadistas que han hablado de este registro mixto o voz mixta. José Melchor Gomis, en su *Méthode de solfège et de chant composée et dédiée a Madame Josephine de Laborde Bussoni* propone una serie de ejercicios para «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» (París: Petit, 1826), p. 7. También habla de ella el ilustre Francesco Piermarini, primer director del Real Conservatorio De Música y Declamación, en su *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*, al referirse a la voz de tenor, afirma que la voz de tenor «es la más difícil,

obtenidas en una perfecta *messa di voce*, siendo el *registro de pecho* la emisión francamente fuerte, el *registro mixto* el punto en el que se conjuga con el falsete y el *registro de cabeza* el correspondiente al «pianísimo infinito».

Concluye Viñas el apartado de los registros con la siguiente afirmación:

Puesto que tocante el arte de educar la voz no hay ni puede haber nada absoluto, es preciso dejar bien sentado que en este estudio acerca de los registros he preocupado exponer todo lo claramente posible «una teoría» y nada más, opuesta a otras a mi entender menos lógicas; y por cuando en nuestro caso la apoyamos en la experiencia y la tradición clásica, no debemos olvidar que la producción misteriosa de los sonidos tiene su base fundamental –repetámoslo– en lo hipotético.⁸¹

3. Capítulo VIII.

- Los maestros de canto:

En la época clásica los grandes centros docentes musicales de Italia establecieron cátedras especiales para instruir a los maestros que querían dedicarse a la enseñanza del canto. Estos, a la par que debían poseer una sólida educación musical, aprendían infinidad de reglas tenidas por infalibles sobre acústica, vibración y resistencia del mecanismo fónico; ejercitaban de un modo especial la sensibilidad auditiva; y, en una palabra, con pacientes estudios procuraban adquirir todos aquellos conocimientos que la experiencia y observación habían demostrado ser indispensables en quienes iban a consagrarse a la difícil profesión de formar cantores.⁸²

hace falta [...] prestarle especial cuidado a la formación, al desarrollo, a la unión de los registros de pecho, voz mixta y cabeza» (París: Bernard Latte éditeur, ca. 1843), p. 2. Antonio Fargas y Soler en *Diccionario de Música* afirma que «la voz mixta rara vez se encuentra en las mujeres, pero sí en casi la mayor parte de los hombres y particularmente en los que tienen voz de tenor» (Barcelona: imp. J. Verdager, 1853), p. 130. José Parada y Barreto en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música* también la incluye: «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» (Madrid: Editorial B. Eslava, 1868), pp. 274-275. El marqués de Alta-Villa, en su *Método completo de Canto*, habla de voz mixta como 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» Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905), p. 43.

⁸¹ Viñas, p. 74.

⁸² *Ibíd.*, p. 83.

El autor catalán considera necesario que el puesto de maestro sea cubierto por quienes se hubieran a la carrera lírica, al obtener unas cualidades especiales que no puede alcanzar quien no haya sido sometido a la dura prueba de fuego que es exponerse ante el público de alguno de los grandes escenarios del mundo. Matiza y aconseja que los profesores deberían especializarse en aquellos alumnos que compartan su misma cuerda vocal. Esto no quiere decir que tal aseveración deba ser tomada como máxima inapelable, si bien parece cierto que existen determinadas cuestiones con respecto al control del mecanismo y a las dificultades que puede encontrar un joven intérprete, que la experiencia del pedagogo que se enfrentara a ellas en su momento le permitirá solucionar con mayor solvencia. Ahora bien, para aquellos maestros que no hubiesen sido cantantes y que opten a ocupar una cátedra en un imaginario conservatorio, el autor aboga por realizar un cuestionario con diferentes preguntas en las que se aborden diversos argumentos, como los criterios de clasificación de las voces, la definición de registros, los posibles motivos del mayor o menor *fiato*, el modo de determinar el carácter vocal de los estudiantes, etc.

- El examen vocal y la categoría de las voces:

A la hora de enfrentarse a una primera clasificación de la voz, Viñas propone tres divisiones. En primer lugar, aquellas de condiciones excepcionalmente absolutas, que llegarán a brillar en los grandes teatros del mundo y se alzarán como primeras figuras. En segundo lugar, las voces que poseen muchas condiciones, pero que adolecen también de algún defecto, permitiendo al alumno ser un distinguido cantor que, eventualmente, podrá bordear la celebridad con una adecuada educación. Por último, las voces de reducido volumen, corta extensión, sonido débil y poca consistencia, que no deben aspirar a la profesión de artista lírico de altura. Sin embargo, si poseen

homogeneidad y timbre agradable pueden aspirar a cultivar el *lied* y ser notables artistas de concierto⁸³.

Tras esta cuestionable taxonomía, en la que Viñas parece asumir que las voces de primera categoría lo son de manera innata, añade:

Divididas las voces en la forma antes descrita, el maestro ha de tener presente que en los áureos tiempos se entendía por «bella voz» la que reunía las condiciones de claridad, fuerza, pastosidad, volumen lleno y sonoro; debía ser flexible, de timbre metálico y rica extensión. En cambio eran «voces falsas», que ningún verdadero preceptor aceptaba, las de sonido gallardo, pero desagradable, estentóreo, duro, trémulo, velado, caprino, engolado, gangoso, desafinado, débil o sutil, y por ende de corta extensión.⁸⁴

Deja claro el autor el altísimo grado de exigencia de los maestros clásicos con sus discípulos, que no sólo se fijaban en las condiciones vocales, sino también en aspectos físicos, como la igualdad de los dientes, el perfil del rostro y la complexión de la mandíbula, la conformación de los labios, la forma de la nariz, la figura gentil y bien proporcionada, etc., al ser éstas cualidades físicas necesarias para el cantor teatral, no sólo por su influencia en el propio sonido, sino también por infundir simpatía al público y contribuir con ello a un mejor recibimiento.

- Clasificación de las voces según el carácter del timbre.

El maestro se dispone a dar comienzo a la difícil labor pedagógica vocal, después de examinar con la precisión posible las facultades naturales de cada aspirante, clasificándolas, sin confundir el carácter de las cuerdas, pues a veces puede suceder, por ejemplo, si se juzga únicamente por la extensión, que se clasifique de barítono la voz de tenor, o viceversa. Lo mismo puede decirse si nos referimos a las demás voces, de bajo profundo, bajo cantante, contralto, mezzo soprano, soprano dramática, soprano lírica y soprano ligera, fácilmente confundibles en los comienzos, esto es, cuando aún no están formadas.⁸⁵

⁸³ Una afirmación absolutamente desmentida por la trayectoria y los logros artísticos de intérpretes hoy legendarios a pesar de las limitaciones de sus instrumentos (cortedad de extensión, escasez de volumen, pobreza tímbrica, etc.) como Marianna Barbieri.Nini, Tito Schipa oClaudia Muzio.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 86.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 87.

Para Viñas, el maestro diestro juzgará las voces teniendo en cuenta especialmente el timbre, sin dejarse engañar por la extensión. Se muestra receloso de clasificar atendiendo únicamente a la amplitud del registro, por el peligro de incurrir en errores y provocar daños irreparables a la voz del alumno. Ahora bien, advierte que en caso de voces vírgenes de timbre dudoso, como fue su caso, se optará por trabajar la región central sin molestar la región aguda para que, con el tiempo, se vayan revelando todas las cualidades del órgano vocal. Recomienda ser especialmente cauteloso con la voz de tenor, en la que se detiene a explicar sus distintas tipologías.⁸⁶

- Tenor dramático:

El tipo cuya voz había de ser extensa, potente, de timbre metálico, casi podríamos decir eléctrico, de exuberante vibración; generalmente es rebelde a las modulaciones y filaturas, por efecto del máximo desarrollo que en su origen han tenido las cuerdas inferiores, mientras el de las superiores ha sido casi nulo.⁸⁷

Ejemplo de este tipo de tenor, indica el autor, fueron los celebrados artistas Duprez, Tamberlick o Tamagno, famosos por sus interpretaciones en *Guillermo Tell* de Rossini, *Il Trovatore* y *Otello* de Verdi, respectivamente.

- Tenor lírico:

Es el tipo más común; a veces penetra en el dominio del tenor dramático, y en otras casi se confunde con el de carácter ligero. La voz ha de ser igualmente extensa; es menos potente que la anterior, pero más dulce, sutil y penetrante.⁸⁸

⁸⁶ Además de los casos en los que el timbre sea dudoso, no puede obviarse el hecho de que, siguiendo este modelo de clasificación vocal, se entra en el terreno de lo subjetivo, porque el timbre es una categoría ambigua que puede merecer distintas opiniones. Conviene ser muy cuidadoso en este aspecto, puesto que las voces vírgenes pueden dar lugar a error y cambiar rápidamente de timbre y color a medida que se desarrollan.

⁸⁷ Viñas, p. 88.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 89.

Viñas señala como ejemplos a los cantantes, casi contemporáneos a él, Julián Gayarre, Angelo Masini, Enrico Caruso o Alejandro Bonci.

- Tenor ligero:

Era el canto clásico de antaño que, por virtud del sistema de educación vocal, deleitaba con toda suerte de gorjeos o habilidades canoras. La voz era muy delicada, de timbre dulcísimo, poseía la extensión favorecida por el desarrollo acentuadísimo de las cuerdas falsas o superiores.⁸⁹

Expone el autor que los tenores ligeros, también llamados «di grazia», en las primeras décadas del siglo XX estaban prácticamente desaparecidos a causa del sistema pedagógico, pero también por la moderna contextura del drama lírico, dominado por las exigencias expresivas de la estética verista.

En cuanto a la afinación del piano para la práctica de los ejercicios de técnica, Viñas recomienda afinarlo un cuarto de tono por encima de lo normal, en contra de lo que hacen algunos maestros, que optan por bajarlo medio tono.

La voz con ello adquiere entonces, y desde un principio, mayor tersura, que poco a poco irá tomando carácter definitivo por virtud de crear, por este medio natural, una tenue tensión en las cuerdas vocales, que al maestro hábil le servirá de poderoso auxiliar también para dar a la voz del discípulo mayor flexibilidad en toda la gama vocal, y cuyo beneficio le será a éste más evidente cuando, terminados los estudios, entre en el campo profesional.⁹⁰

- De los cursos y plan de estudios.

Tres años de estudios constantes, aprovechados, sin que en lo posible se haya perdido una sola lección, es el tiempo indispensable a que el discípulo debe sujetarse para lograr sus anhelos, teniendo en cuenta que vamos a prescindir de la mayor parte de los refinamientos de antaño, como eran la serie de arabescos (fioriture) hoy en desuso, y que demandaban, hasta

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ Ídem.

conseguir su dominio perfecto, no menos de seis años de ejercicios en las voces naturales y de catorce o más en las artificiales de los sopranistas.⁹¹

Estas palabras del autor evidencian la ya mencionada preponderancia del verismo lírico durante la primera mitad del Novecientos, que condujo a un canto estentóreo, *di forza*, que no llegaría hasta sus últimas consecuencias hasta la segunda mitad de la pasada centuria. Viñas recomienda complementar la formación canora con solfeo, piano (el cual debe estudiarse moderadamente, para no perjudicar la postura idónea del canto), armonía, idiomas, declamación, indumentaria, caracterización, etc. Además, considera de gran importancia realizar aproximaciones a las estéticas del drama, la comedia lírica, la leyenda, etc., fundamentales para cualquier artista que tenga como objetivo subirse a un escenario.

El total de horas diarias que habrán de dedicarse al trabajo debería estar en torno a ocho, asumiendo una dinámica en la que podrán adquirirse todas las condiciones para devenir, si el talento del alumno acompaña, un artista lírico de primer orden y, en caso de tener que cesar su actividad por el motivo que fuera, habrá obtenido facultades más que suficientes para ocupar el puesto de maestro de canto.

- De los métodos.

La materialidad de las notas de un pentagrama, al igual que recorrer escalas ascendentes y descendentes sin más ni más, si la manera de ejecutarlas no está en consonancia con las reglas de la emisión –reglas que han de ser fijas en el oído perfecto del profesor para adaptarlas según su criterio–, el ejercicio se transforma entonces en simple solfeo, que en el caso más favorable, en orden a la educación vocal, no sirve para nada... cuando no estropea el órgano.⁹²

Señala Viñas que la educación de la voz necesita algo más, algo que no puede escribirse, que está presente en la sabiduría del profesor. Quizás es por ello que, como recuerda el autor, los pedagogos del pasado dejaron bien poco escrito como legado de sus enseñanzas. Pese a ello, conviene reconocer los escritos de García, Concordia, Delle

⁹¹ *Ibíd.*, p. 90.

⁹² *Ibíd.*, 92.

Sedie, Nava, Lamperti, etc., maestros de primera línea en el siglo XIX cuyas escuelas y legado artístico reiteran el papel absolutamente angular del profesor de canto.

Quien jamás permitirá discípulo pasar de un sonido a otro sin haber asegurado al anterior la más perfecta entonación y el apoyo necesario, pues si este apoyo es falso, si no está de acuerdo con la columna de aire apoyada en el pecho, que partiendo del diafragma debe llegar a los hemisferios cerebrales, puede dejar en su trayectoria el rastro gutural unas veces, otras el color nasal, o bien rozará en las paredes del istmo; defectos con los cuales el profesor consciente no debe nunca transigir, combatiendo esta tendencia nota por nota hasta haberla vencido.⁹³

4. Capítulo IX.

- Observaciones que conviene tener presentes antes de principiar los ejercicios prácticos.

Los primeros ejercicios han de ser como la piedra fundamental que deberá sostener todo el edificio, pues de ellos depende casi el porvenir del futuro cantor. Si están mal ejecutados será como edificar sobre arena y el edificio tambaleará.⁹⁴

Además de sentar las bases de la técnica vocal, Viñas indica que estos primeros ejercicios deben servir al maestro para explorar las aptitudes y condiciones canoras del alumno en caso de haber quedado algún punto dudoso. Es conveniente que el maestro evite dar falsas esperanzas a alumnos poco dotados para el canto, pero también habrá de ser diligente ante los problemas en los ejercicios técnicos, los cuales no se deben abandonar, y menos aún comenzar con la preparación del repertorio sin una mínima construcción de la arquitectura vocal básica.

En cuanto a los ejercicios técnicos, señala el autor que no se debe tratar de crear un modelo universal que aplicar masivamente, puesto que, cada alumno poseerá una voz única que deberá trabajarse atendiendo a sus especiales características:

⁹³ Ídem.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 93.

Dada la diversidad de tesitura de las diferentes voces en una misma cuerda, no es posible precisar la nota en que deben empezar los primeros ejercicios, ni tampoco puede fijarse hasta dónde han de extenderse en el sector agudo; mas cualesquiera que sean las facultades del principante, y mientras no se hayan conseguido los apoyos de una manera firme, debe prescindirse de los extremos, dejando siempre por lo menos dos notas sin tocar, tanto en la cuerda grave como en la aguda. El maestro no ha de olvidar este principio, y sólo permitirá alargar prudentemente la extensión cuando esté muy seguro de haber alcanzado resultados positivos en el apoyo de los sonidos ya trabajados.⁹⁵

Viñas explica cómo ha de comenzarse la educación de la voz de tenor, la cual, independientemente de su extensión, habrá de empezar a trabajarse partiendo de *mi bemol* o *mi natural*, si bien las notas más graves, como norma general, son el *do* y el *re* graves. En el agudo, no debe permitirse al alumno sobrepasar el *sol* o el *la bemol* durante el primer estadio, obviando la cantidad de notas que por encima de ellas se posean. Insiste el autor, señalando que, aunque muchos maestros opinan lo contrario, la región aguda debe obviarse durante un tiempo, trabajando un centro que, a la larga, no hará sino favorecer el brillo de la futura región superior.

Practicando los preceptos anteriormente señalados, pronto se corregirán los vicios propios de las voces incultas, ya que no hay ninguna que nazca perfecta, y la perfección sólo se alcanza con el estudio bien dirigido y empleando el tiempo indispensable. La voz, aun la más bella, puede compararse a un hermosísimo diamante cuando sale de la mina; si no se trabaja en pulimentarlo y darle forma, no adquiere valor.⁹⁶

- Los ejercicios y el sistema de vocales.

Viñas recuerda la gran cantidad de obras publicadas sobre ejercicios técnicos y vocalizaciones, y la poca utilidad de las notas escritas en una página de papel de música si no están sujetas por las debidas reglas.

No puede haber regla absoluta en el uso de la vocal que debe emplearse en los ejercicios, dada la variedad infinita de las voces en sus defectos o cualidades; sin embargo, es

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 95.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 96.

preciso en los primeros tiempos adoptar sencillamente un sonido indefinido..., pero que sea el característico de cada discípulo, a fin de no torcer por ningún concepto la inclinación natural del órgano emisor en su parte buena.⁹⁷

Señala que, en la mayoría de los casos, el comienzo con una *O* muy clara, casi *U*, puede obtener el sentido fundamental sobre que el construir el resto de la voz. Muchas escuelas han basado su técnica en la vocal *A*, aunque ésta dificulta la perfecta coordinación de la posición de la boca y la lengua con el funcionamiento del diafragma y los músculos implicados en la cavidad torácica.

- Los estudios preliminares con relación al sistema de vocales.

Viñas aboga por un abandono definitivo del sistema de solfeo basado en la repetición de notas en una misma cuerda –frente al peligro de inducir a la laringe a adoptar posiciones instintivas- en favor de los ejercicios de vocalización. Entiéndase que no hace referencia a la capacidad de leer partituras, de absoluta necesidad para el cantor, sino a las prácticas de entonación tan al uso en las clases de solfeo. Partiendo de ese sonido de cierta ambigüedad anteriormente mencionado, propone:

Unificar las vocales, procurando conservar siempre la misma posición de la laringe, o sea de la parte interna del órgano, que es donde se forma como en un molde el sonido tipo único; sonido que luego, esparciéndose por la caja armónica, toma el carácter de las vocales que nos plazca pronunciar, lo que se consigue modificando en cada caso la posición de la boca.⁹⁸

Si se opta por trabajar con la vocal *A*, reitera tener especial cuidado con la emisión, que ha de estar en armonía con las reglas del apoyo de pecho y de la respiración, cuya maniobra debe arrancar en el diafragma para morir en los labios. En cuanto a las vocales *I* e *U*, que muchos otros maestros prohíben, su utilización ha quedado reducida a los adornos, *fioriture* o *abbellimenti*, si bien resultan de enorme utilidad para corregir ciertos defectos, como la emisión de los agudos.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 97.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 99.

- El arte de colocar la boca y los defectos en que se puede incurrir.

Mucho se ha hablado acerca de la colocación de la boca para el canto, y Viñas se ampara en algunos de los grandes maestros de las antiguas academias napolitanas y romanas (Porpora, Fedi, De Leo, Pistocchi, etc.) para realizar algunas observaciones al respecto.

El primer defecto es el de dar la voz sin cuidar ni poco ni mucho la apertura de la boca; si esto se hace mal, impide que salga clara, bella y sonora. [...] Es preciso que desde un principio el discípulo aprenda a abrir la boca y sepa hacerlo según las reglas, no a su capricho.⁹⁹

Ahora bien, como recuerda el autor, cada alumno posee una anatomía única, por lo que sería un grave error perseguir reglas universales para la apertura de la boca. El maestro de canto ha de prestar especial atención a detectar el punto intermedio de apertura en que el sonido resulta más claro, limpio, vibrante y amplio. Ha de tener particular cuidado, además, en que el estudiante no junte los dientes, en opinión de Viñas, el mayor de los defectos, al traicionar la voz sin dejar oír su extensión y al impedir que salga nítida y dificultar su articulación.

Son también vicios reprobables, además de la posición de la boca, el fruncimiento de la frente, el moto continuado de los ojos, el retorcer el cuello y toda la persona, como hacen muchos cantores al dar un agudo o en un paso de agilidad, creyendo que el movimiento descompuesto les facilita la emisión, sin advertir que se enfrascan a fondo en un vicio que luego no se podrá enmendar.¹⁰⁰

Una de las soluciones que la escuela clásica adoptaba para corregir defectos posturales, era colocar al alumno, que había de cantar de memoria, frente al maestro, permitiendo a éste advertir fácilmente las faltas. Otra manera consistía en disponer un espejo de cara al estudiante, para que advirtiera él mismo los errores de su postura, pero, sin duda, una de las herramientas más útiles se reducía a hacer comprender al alumno sus desaciertos reproduciendo su efecto sonoro. Viñas se apoya en las palabras de Mancini, partidario de este tipo de pedagogía vocal.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 101.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 102.

- De la entonación.

La entonación es el eje y el sostén de la armonía, y la principal condición del cantor emérito. Sin ella no hay ni puede haber música, y sí sólo discordancias que hieren al oído. Los maestros antiguos, en cuanto se refiere al arte lírico, daban tal importancia a la entonación vocal, que apuraban los medios más ingeniosos, sancionados por la experiencia de luengos años, hasta conseguirla en el grado más perfecto entre sus discípulos.¹⁰¹

Critica el autor la pérdida de la escuela clásica, absorbida por las nuevas circunstancias estéticas, y la actual complejión de los dramas musicales, en los que el *bel canto* está prácticamente excluído. La vocalidad moderna parece llevar a la voz a la asunción de un rol instrumental, a diferencia de las composiciones del pasado, donde la voz «reinaba soberana».

La desafinación puede provenir de tres causas: una natural y dos accidentales. La primera procede de la constitución orgánica del tímpano, y es incorregible. En este caso el discípulo no se da cuenta de que desafina, pues la naturaleza le ha negado esta facultad auditiva. El maestro de conciencia, al comprobar este defecto, debe desengañar al alumno, aunque éste posea cualidades vocales de excepción. La segunda puede provenir de algunamolesta enfermedad del oído, y siendo por hiperemia pasajera del tímpano, no suele ser continuada; en este caso el alumno se da cuenta de la desafinación. [...] La tercera depende siempre de la falsa emisión de los sonidos. Comprobado este extremo, el remedio está en buscar un buen maestro, quien habrá de escribir los ejercicios a propósito, casi sin acompañamiento, haciendo que tenga intervención las notas que en la gama musical acentúan el defecto con mayor persistencia.¹⁰²

En la mayoría de los casos, señala Viñas, la desafinación se produce por la poca consistencia del diafragma.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 103.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 105.

Segundo curso: ejercicios prácticos para la educación de la voz.

Los primeros capítulos de la obra de Viñas suponen una aproximación científica e inmediata sobre la que construir la base del estudio del *bel canto*. Los ejercicios aquí propuestos se suceden de un modo gradual y progresivo, y recuerda el autor:

Los ejercicios para vocalizar, en su estructura o diseño musical más o menos complicado, no constituyen ningún método: su importancia es secundaria, la de un solfeo, casi nula para los efectos de la educación vocal, si no se sabe encauzar el sonido, dirigiendo la columna de aire, apoyada en el diafragma, hacia el pecho, hacia la cabeza, y sin reminiscencias gangosas o guturales que impurifican la sonoridad.¹⁰³

Recomienda Viñas al alumno paciencia al construir su técnica. No debe darse un paso sin asentar el anterior. El discípulo deberá escuchar las indicaciones de su maestro, quien le ha de saber transmitir lo complicado y difícil de la carrera a la que ha decidido acercarse. En cuanto a los ejercicios,

Es muy importante que se ejecuten a rigor de compás. A menudo oímos a estudiantes cantores y aun artistas que llevan años de práctica, incapaces de ejecutar una escala de ocho notas rápidas, precisas, con la igualdad debida. La voz se les escapa o atasca; las notas dan saltos, porque desde los primeros ejercicios no se les obligó a la disciplina del ritmo. [...] nada, pues, de vocalizar ad libitum, sino a compás riguroso.¹⁰⁴

1. Capítulo primero: ejercicios preliminares de vocalización.

En un primer estudio, debe empezarse en tiempo lento, con voz plena y natural, de mismo volumen, sin dinámicas, pues es preciso que las cuerdas inferiores tomen cierto desarrollo y asienten el apoyo.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 107.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 108.

Los sonidos han de ser muy ligados; pero..., entiéndase bien, no se trata de entrar desde la primera lección en este campo, que comprende el arte «di legare e portare la voce». [...] Con la ligadura nos proponemos únicamente, por ahora, obligar al sonido, en uanto esté asegurada la emisión, a no abandonar el apoyo inicial, haciendo que penetre y se una a la nota siguiente o más cercana, *strisciando quasi*, muy suavemente, a guisa de violoncelo, como un medio de igualar el color de la voz.¹⁰⁵

- Ejercicio I.

La extensión de este ejercicio se limita a la cuerda central, que en los primeros tiempos ha de ser objeto de nuestra predilección. No nos cansaremos de repetir que en el centro está la base fundamental de toda la voz.¹⁰⁶

Señala Viñas que, en estas vocalizaciones, las pausas se han pensado como un medio que obligue al descanso de la voz, pero también como un elemento que permita aprender el dominio de la respiración, que, recuerda, habrá de ser silenciosa, precisa y natural. A continuación, se proponen un total de ocho ejercicios, correspondiendo los tres primeros al trabajo de grados conjuntos, mientras que del cuarto en adelante aparecen intervalos de tercera con lo que iniciar la práctica del portamento¹⁰⁷ o

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 109.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 110.

¹⁰⁷ Ya Miguel López Remacha, en su *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* habla de portamento como «voz que usan los italianos para significar aquel estilo patético, ligado, apoyado y expresivo: tan recomendable, como desconocido en nuestros días» (Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799), pp. 31-32. José Melchor Gomis dice 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» (1826), p. 21. Para 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*, portamento 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» (París: Imprenta Massus, ca. 1828), p. 7. Marcelino Castilla en *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto según el usomoderno con todas las instrucciones necesarias para la formación de un diestro músico y un perfecto cantante: apoyada en acompañamiento simple de pianoforte*, el portamento 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 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

conducción del sonido por saltos ligados con el objeto de que el oído perciba claramente la diferencia existente entre el intervalo con ligadura y sin ella.

- Ejercicio II.

Una vez trabajados los ejercicios anteriormente propuestos, será decisión del maestro el momento de completar la lección con las melodías propuestas por Viñas. Éstas deberán ejecutarse con el mismo sistema que los ejercicios, pero añadiendo, una vez dominada su estructura vocal, signos de expresión: *forte*, *piano*, *crescendo* o *diminuendo*. Asimismo, el profesor de canto deberá conceder al alumno cierta libertad de expresión a fin de que empiece a mostrar sus cualidades interpretativas.

Las melodías indicadas están compuestas por el maestro Mariano Viñas, las cuales habrá de alternarse con dos *lieder*, sin palabras, de Beethoven. La vocal a emplear deberá ser la adoptada en los ejercicios anteriores. Añade el autor:

Si para el final de curso, secundando los deseos del discípulo, el profesor cree poder intentar el canto con palabras [...] inícielo en este caso, en el estudio de *lieder* de los grandes maestros: Beethoven, Mozart, Schumann, Schubert, etc.; y también de los clásicos italianos de los S. XVI y XVII, copiados por el maestro Parisotti.¹⁰⁸

A este respecto, Viñas ha transcrito tres ejemplares que pueden servir de guía: *Alla Speranza* y *Canto al pentimento* de Beethoven e *Intorno all'ido mio* de Marco

de una misma articulación y un solo aliento, prolongando esta aspiración sobre todas ellas» (Madrid: En la oficina de la hija de don Francisco Martínez Dávila, impresor que fue de Cámara de S.M., 1830), p. 47. Francesco Piermarini en las advertencias iniciales de su tratado *Cours de chant*, (se refiere a él como «un atractivo de gran efecto, particularmente en los cantos dulces y apasionados; pero, si se abusa de ellos, se hacen insoportables y monótonos» (1843). En opinión de Antonio Fargas y Soler, portamento es la «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» (1853), p. 161. En *Diccionario enciclopédico de la música*, Carlos José Melcior lo define como «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» (Lérida: García, 1859), p. 347.

¹⁰⁸ Viñas, p. 163.

Antonio Cesti, de la recopilación del ya mencionado Parisotti. Recomienda encarecidamente el autor tener máximo cuidado a la hora de dar este paso, y recuerda que el cantor de mérito ha de poseer una dicción clara, hasta el punto de que el oyente pueda prescindir del libreto para comprender lo cantado.

- Observaciones esenciales:

El tiempo que se habrá de emplear en la práctica de los ejercicios anteriores, para conseguir resultados apreciables, ¿cómo calcularlo? No hay manera posible, dada la diferencia entre una y otra laringe. Pero aun en el caso más favorable, podemos fijarlo en ocho o nueve meses, como mínimo, a cinco lecciones completas por semana, de una hora cuando menos. Sin embargo, teniendo en cuenta que los primeros estudios han de formar la base esencial de toda la carrera del cantor, aconsejamos emplear en ellos un año entero.¹⁰⁹

Asimismo, recuerda Viñas que no debe frustrar al alumno repetir diariamente los mismos ejercicios, puesto que se trata de pura gimnasia para los músculos, cuyos beneficios repercutirán luego en la resonancia de la voz.

2. Capítulo II: melodías para vocalizar y resumen de los ejercicios anteriores.

Una vez trabajados los anteriores ejercicios, los nuevos que se indican también deben ejecutarse con voz llena y natural la primera vez, para luego incorporar las dinámicas, permitiendo así al alumno acostumbrarse a dar vida y color al canto. Las lecciones propuestas serán de *bel canto*, siempre con el objetivo de preparar el órgano vocal y la inteligencia para el momento de comenzar el estudio de las obras teatrales. Asimismo, se empezará con el trabajo de ejercicios trepidados, para trabajar la vibración y la fuerza en toda la voz. Esta práctica ha de alternarse con la *messa di voce*, uno de los aspectos de mayor dificultad del canto. No obstante, señala Viñas:

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 206.

Una vez sea el discípulo dueño del mecanismo que ha de conducir a la realización de esta soberana virtud canora, estará dotado de una facultad eminente, especie de regulador que le permitirá matizar el canto pasando de un registro a otro con la mayor naturalidad, obteniendo efectos de contraste sorprendentes, por la variedad de colores con la que podrá disponer.¹¹⁰

El programa propuesto para este segundo curso debería ocupar otro año. El autor es bien consciente de que será complicado encontrar un alumno paciente, que no intente la ejecución de alguna romanza o aria de altura, y recomienda al maestro que, antes de que su discípulo lo haga por su cuenta, transija en cierta medida sus exigencias y seleccione algunos trozos de ópera que se adecúen a su voz, teniendo siempre presente que, en ningún momento, el estilo diferirá del *bel canto*.

En cuanto a la vocalización de los ejercicios, Viñas recomienda, llegado a este punto, comenzar a trabajar la vocal *E*, si bien la preferente será la *O*, casi *A*. Con respecto a la extensión, el autor recuerda que ha sido prudencial, pero otorga al maestro de canto libertad para transportarlas medio tono o un tono, en función de las necesidades del alumno.

3. Capítulo III: ejercicios de trepidación y sensibilidad auditiva.

Los ejercicios tienen por objeto, una vez lograda la unidad de todos los sonidos de la gama por medio de las ligaduras o portamentos, dar a los mismos cierta independencia sonora entre sí, práctica que habremos iniciado en los ejercicios anteriores. Pero son también un medio para sacudir aquéllos, y por tal motivo obligarles a dar el mayor número de vibraciones hasta producir rapidísima continuidad casi oscilante, armónica, de las mismas, imperceptiblemente trinadas. También contribuyen a perfeccionar la entonación.¹¹¹

Lo que no puede determinar Viñas es el momento de comenzar estos complicados ejercicios, puesto que, como varias veces se ha recordado, cada voz es

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 207.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 208.

única. Sea como fuere, el órgano vocal debe estar preparado para ello y demostrar una cierta estabilidad permanente.

4. Capítulo IV: «messa di voce».

Se entiende por *messa di voce*, según la antigua escuela, la emisión de una nota, atacada pianísimo –sotto voce–, que, grado a grado, y muy suavemente, va reforzándose sin violencia, hasta su máxima amplitud, para luego disminuir con la misma graduación, llevando otra vez el sonido hacia el pianísimo o punto de partida.¹¹²

Señala Viñas que todo ello ha de realizarse en un único aliento, el cual ya debería dominarse después de haber trabajado las vocalizaciones anteriores. La emisión para alcanzar dicha cualidad deberá ser tranquila, natural, sin forzar el *fiato*, que ha de distribuirse con solvencia para no llegar al final del ejercicio con el pecho fatigado. A escala general, es raro encontrar voces que posean innata esta compleja cualidad, especialmente en aquellas robustas, duras o heroicas. Será mucho más fácil alcanzar un gran dominio de la *messa di voce* en los casos en que las cuerdas, tanto naturales como falsas, se hayan desarrollado paralelamente.

En opinión del autor, la *messa di voce* empleada con maestría es capaz de fascinar a todos los públicos. Atendiendo a ella, es posible dividir las voces en tres categorías: la primera es la voz excepcional, rarísima, en que la voz posee, además de volumen y extensión, el maridaje en el desarrollo de los dos tipos de cuerda, lo cual, sin

¹¹² *Ibíd.*, p. 305. Al ser uno de los aspectos más importantes de la técnica vocal, son numerosos los autores que se han referido a ella. Para Miguel López Remacha, consiste en realizar una «nota sostenida [...] echando poca voz al principio, extendiendo hasta el medio, y recogiendo hasta el fin» (1799), p. 58). Marcelino Castilla habla de la *messa di voce* como «una alteración que se hace en el cuerpo o timbre de la voz, enseñándola a salir desde lo más quedo o remiso, aumentándose gradualmente y según convenga en la infinita variedad de los casos hasta lo más intenso o fuerte: y desde aquí, declinarla y disminuirla poco a poco hasta su primer estado» (1830), p. 48. Antonio Fargas y Soler la define como la «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 pianísimo al forte y vice-versa» (1853), p. 127. Albert Torrellas y Jaime Pahissa en su *Diccionario de la música ilustrado* la definen como: Del italiano. En términos generales significa *emisión de la voz*.- Prolongación gradual y disminución gradual, después de haber llegado al mayor grado de fuerza» (Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, ca. 1929), 2: 758.

apenas estudios, llevará a un manejo sublime de esta técnica; la segunda, aquella que tiene desarrolladas únicamente las cuerdas falsas, con lo cual su volumen será escaso y necesitará entrar en el dominio de la voz fuerte para poder emplear dicho recurso; por último, las buenas voces, de timbre teatral, vibrantes, ricas en volumen, pero con un escaso desarrollo de las cuerdas falsas. Éstas, siguiendo un riguroso estudio, conseguirán dominar dicha habilidad en el momento en que la técnica doblegue a la naturaleza. El proceso para conseguirlo será trabajar la voz de falsete, sin importar que el sonido no sea vibrante o el volumen sea escaso. Con esto, además, se adiestra la flexibilidad y se consigue enriquecer los sonidos en toda la extensión.

- Ejercicios de falsete preparatorios para la «messa di voce».

En estos ejercicios, y sin que se llegue nunca a forzar para nada el débil sonido falsete, se procurará empujar el aliento hacia el fuerte, pero sin llegar a él, marcando, eso sí, un tenue reforzando y disminuyendo –sin moverse del pianísimo –, cuyos signos van señalados en las notas de los mismos, al objeto de iniciar la penetración o unión del falsete con la voz natural.¹¹³

Advierte Viñas que no se debe forzar en ningún momento, y si se percibe cierta violencia, se han de abandonar estos ejercicios. La vocal adecuada para ellos habrá de elegirla el maestro, si bien Mancini y el propio autor recomiendan utilizar la *I* por su tendencia a elevar el sonido.

- Ejercicios de «messa di voce».

Realizado con aprovechamiento el precedente estudio del falsete, estaremos en condiciones de iniciar la maniobra que deberá unir el falsete con la voz natural, pues en esta mecánica consiste la messa di voce.¹¹⁴

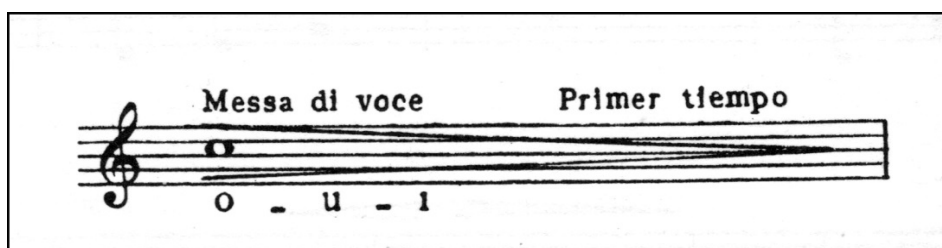
En primer lugar, se partirá de una nota fuerte, disminuyéndola hasta lo infinito, si bien es más que probable que al pasar al pianísimo llegue el alumno a un punto en

¹¹³ Viñas, p. 307.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 310.

que el sonido no puede pasar, por lo que se romperá con una contracción violenta de la laringe, el famoso «crak». Para la solución de tal problema, Viñas afirma que podría recurrirse a la solución que propone la moderna escuela alemana de canto, que explica, según los principios fisiológicos, la situación exacta de cómo deben permanecer los órganos que contribuyen a la formación de la voz, además de la manera de maniobrar los mismos científicamente para que se produzca el sonido preciso en cada vocal y conseguir así una perfecta emisión. Ahora bien, no encuentra de utilidad alguna este tipo teorías fisiológicas, y opta por un canto ajeno a preocupaciones anatómicas:

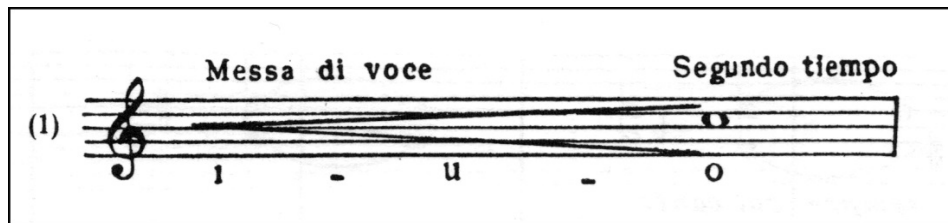
Una combinación de vocales que obligue a la laringe a conservar su postura, y que aun en los casos más difíciles da resultados infalibles, es la siguiente: a tal discípulo se le rompe la voz al entrar en el pianísimo pronunciando *A*; no importa, excluyámosla; no desmaye; en vez de *A* emplearemos la *O* muy clara y redonda. Mas en cuanto acabe el dominio de la voz fuerte, y a medida que vayamos disminuyendo el sonido, transformaremos la *O* muy suavemente y con gradación perfecta, casi imperceptible, en *U*. luego, para entrar en el falsete, será preciso otro cambio, esto es: se pasará de la *U* a *I*.¹¹⁵



II. 4. Francisco Viñas, *El arte del canto. Messa di voce*, primer tiempo, p. 310.

Advierte el autor de la importancia de la boca en la ejecución de la *messa di voce*, y propone un ejercicio en el que trabajar este primer tiempo en distintas alturas. Una vez asegurado el mecanismo de este ejercicio, llega el momento de practicar el movimiento inverso, para que con la unión de ambos se pueda formar el recurso completo.

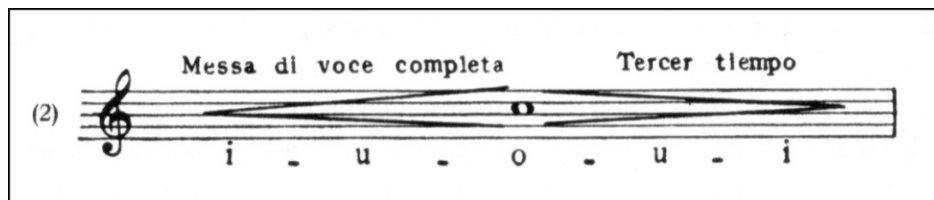
¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 311.



II. 5. Francisco Viñas, *El arte del canto*, *Messa di voce*, segundo tiempo, p. 315.

La dificultad en este caso es mayor, y sólo debe intentarse cuando haya cierta soltura con el primero. Asimismo, Viñas recomienda paciencia al alumno y le propone el mismo ejercicio que en el primer tiempo, si bien se seguirán las directrices del segundo.

Por último, una vez dominados los anteriores pasos, llega el momento de formar la *messa di voce* completa. Este juego se ha de hacer con tal gradación y tendencia a unificar las vocales, que con el tiempo habrá de parecer al oído como una sola, si bien los matices de clarooscuro serán distintos.



II. 6. Francisco Viñas, *El arte del canto*. *Messa di voce* completa, tercer tiempo, p. 319.

Este juego de vocales combinadas alejará en las laringes rebeldes el peligro de que apianando caiga el sonido en la glotis, estrangulándose en ella. Por el contrario, nos dará facilidad para llegar la voz siempre más adelante, hasta morir en los labios, a *fior di labbro*, según la expresión usada en la escuela antigua. Al final de esta interesante maniobra se notará, al

caer el sonido sobre la I en el pianísimo, que a pesar de la gran cantidad de aire que habremos empleado en la trayectoria, el aliento remanente se distribuye con tal economía en esta vocal, que el discípulo habrá de sorprenderse de su larga duración sin sentir el menor cansancio.¹¹⁶

Una vez dominado el ejercicio empleando las vocales *O-U-I* llega el momento de hacer entrar la *A* y la *E*, hasta que se consiga la perfecta unificación con las demás. Concluye Viñas señalando que este recurso permite filar los sonidos, hincharlos o disminuirlos por grados sensibles, destacar unos de otros y toda clase de filigrana vocal, llegando con su dominio a la deseada exaltación del canto. Para su práctica, propone el mismo tipo de ejercicio que en los supuestos anteriores.

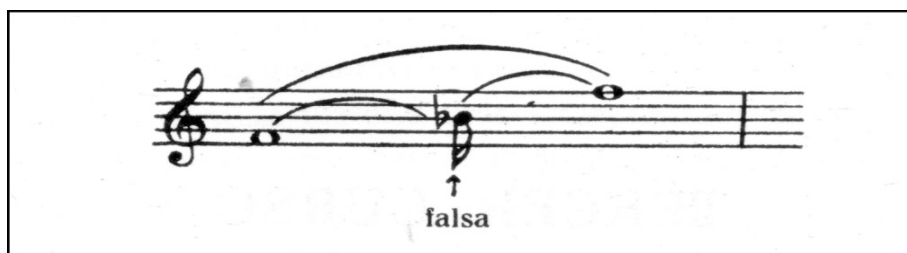
5. Capítulo V: ampliación del portamento para corregir ciertos defectos.

Indica Viñas que el *portamento* puede ser un importante auxiliar para corregir alguna nota cuyo sonido resulte falso, bien por la mala entonación, bien por el color impreciso, etc. Por lo general, dicha nota no será más que una contracción de la laringe, cuya emisión resulta incierta y cuyo sonido resultante será endeble y de timbre dudoso. El portamento ayudará a superar esta dificultad, siempre y cuando no sea por constitución orgánica, pues entonces no tendrá remedio.

Recurriremos al portamento, y apoyando la maniobra inicial en una nota la más perfecta posible, pasaremos el sonido por encima de la nota defectuosa, de modo que, rozándola casi, vaya a terminar hacia otra lejana; pero en el recorrido debe comunicar a la falsa simpatía de que gozan las demás tenidas por buenas, construyendo a este efecto como un puente armónico según el ejemplo siguiente.¹¹⁷

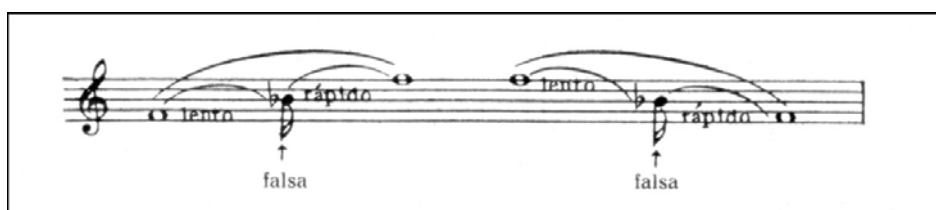
¹¹⁶ *Ibíd.*, 319.

¹¹⁷ *Ibíd.*, pp. 324-325.



II. 7. Francisco Viñas, *El arte del canto*, nota falsa en ejercicios de portamento ascendente, p. 325.

El portamento ha de ejecutarse con suma lentitud, como si se arrastrara la nota, partiendo de la nota *Fa*, para tocar subrepticamente el *Si bemol*, y, una vez rozado, pasaremos velozmente a la nota aguda. Propone Viñas alternar el puente desde la nota más grave a la más aguda, y viceversa, de la siguiente manera:



II. 8. Francisco Viñas, *El arte del canto*, nota falsa en ejercicios de portamento, ascendente y descendente, p. 325.

Téngase presente que si para obtener el dominio o encauce de un sonido desviado hemos recurrido al empleo del portamento arrastrado, como un medio auxiliar para vencer defectos, en cuanto se consiga alguna ventaja será preciso reducirlo a sus verdaderos límites, para que otro vicio, más detestable aún, no tome carga de naturaleza en la garganta del discípulo.¹¹⁸

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 325.

El arrastre de la voz, señala Viñas, está condenado por la escuela clásica, al ser un recurso antiestético. El maestro deberá componer los ejercicios adecuándolos la voz del alumno y abordar este recurso tanto en la región grave como en la aguda.

Tercer curso

Este curso será el último y definitivo, pero no debe dejarse de lado la práctica de los ejercicios propuestos con anterioridad. Las vocalizaciones fueron el medio para desarrollar y disciplinar las facultades vocales, pudiendo ser complementadas con otras creadas por el maestro, siempre con el objetivo de trabajar las particularidades propias de cada alumno.

Otra parte de este tercer curso está dedicada al estudio de los adornos, según la antigua escuela. Estos merecen mención especial. Antes formaba el estudio peculiar de cada artista. [...] Hoy no se estudian tales adornos ni las obras los requieren. El arte va por otro camino, hay menos convencionalismo, quizá más verdad en el canto según la forma moderna, pero el que fuere capaz de llegar a adquirir sólo una parte de las dotes canoras de aquellos artistas de antaño, sería elevado por las multitudes a la categoría de semidiós del arte.¹¹⁹

El autor aconseja complementar el estudio de óperas, pero también algunas romanzas o melodías sueltas, hasta adquirir un repertorio adecuado para exponer todas las cualidades obtenidas durante los años de estudio en conciertos y reuniones musicales. Entre algunas de estas melodías, Viñas propone dos ejemplos melódicos escritos para la voz de tenor por el profesor Mariano Viñas.

1. Los adornos.

Los maestros de la era clásica no se contentaban con dotar a sus discípulos cantores de tan bellas cualidades como son el apoyo firme, extensión e igualdad de la voz; enriquecerla con

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 327.

mayor sonoridad y brillantez, darle flexibilidad, pasar del registro de pecho al de cabeza, crear la simpatía del timbre, la expresión, el portamento, agilidad, sostener y distribuir, etc., etc., sino que exigían algo más, compendiado en el trino, de donde dimanaban el mordente, el *grupetto* y la apoyatura, que eran los adornos usados entonces.¹²⁰

Para explicar la enorme importancia del trino¹²¹ para la escuela clásica, Viñas se ampara en los importantísimos sopranistas Pier Francesco Tosi, que plasma sus ideas en *Opinioni de cantori antichi e moderni*¹²², y Giovanni Battista Mancini¹²³. El primero afirma que el estudio del trino supone un doble problema: el primero, para el maestro, al no haber una regla infalible a la hora de enseñarlo; el segundo, al alumno, puesto que no

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 344.

¹²¹ Numerosos han sido los tratadistas y autores españoles en abordar su estudio. Fernando Palatín, en *Diccionario de música*, lo define como un «adorno del canto llamado impropriamente Cadencia, porque 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» (Sevilla, 1818), p. 103. Manuel García, en sus *Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto*, propone que el trino se ejecute «pricipiando muy piano y despacio á alternar las dos notas iguales, y después *sforzando* por grados y apresurando el movimiento hasta el *prestísimo*» (Madrid: Hermoso Mintegui y Carrafa, ca. 1835), p. 5. Para Antonio Fargas y Soler es el «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» (1853), p. 211. Carlos José Melcior habla de él como «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» (1859), p. 425. Para Matilde Esteban y Vicente, explica en *Nociones elementales de la teoría del canto* la ejecución del trino, para la que 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 *gruppetto* 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» (Salamanca: Esteban Hermanos, 1892), p. 11. Felipe Pedrell, en su obra *Diccionario Técnico de la Música*, dice: «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., comiézase con cierta lentitud y suavidad y se va aumentado 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» (1894), p. 468.

¹²² *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723).

¹²³ *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. (Vienna: Stamperia di Ghelen, 1774).

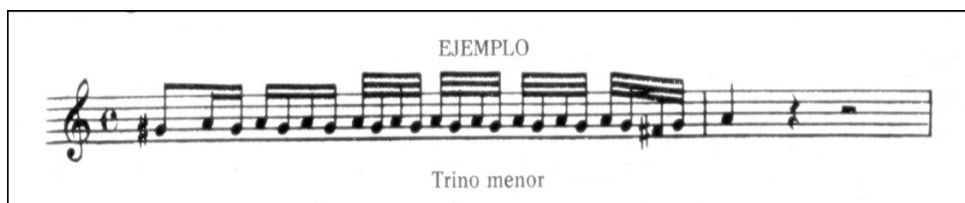
todos han nacido con la gracia para realizarlo. El objetivo de los ejercicios de práctica del trino estriba en que el discípulo llegue a conseguirlo «igual, batido, granito, fácil y moderadamente veloz.»¹²⁴ Este autor distingue hasta ocho tipos de trinos:

El primero es el *trino mayor*, formado por el moto violento de dos tonos cercanos, uno de los cuales merece el nombre principal, porque ocupa un lugar predominante en el sitio de la nota que lo demanda. [...] De este trino nacen los demás.¹²⁵



II. 9. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejemplo de trino mayor, p. 345.

El segundo es el trino menor, compuesto de un tono y un semitono mayor, que estén próximos, y las composiciones señalan luego dónde puede emplearse el uno o el otro; pero en las cadencias interiores o debajo, el primero queda perpetuamente excluido.¹²⁶



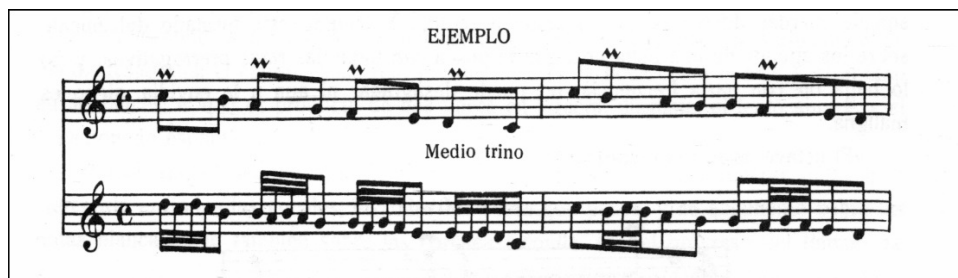
II. 10. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejemplo de trino menor, p. 345.

¹²⁴ Viñas, p. 344.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 345.

¹²⁶ *Idem.*

El tercero es el medio trino. [...] Quien posee el primero y segundo, fácilmente lo aprende con el arte de restringirlo un poco más, dejándolo apenas se ha hecho sentir, añadiendo algo de brillantez; por lo cual en las arias alegres gusta más que en las patéticas.¹²⁷



II. 11. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejemplo de trino medio, p. 345.

El cuarto de ellos es el *trino crecido*, que se obtiene haciendo ascender de manera imperceptible la voz trinando coma a coma sin que se conozca el aumento. El quinto es el *trino disminuido* o *calato*, consistente en hacer descender insensiblemente la voz de coma a coma, con el trino en forma que no se distinga el declivio. Estos dos se perdieron rápidamente en la tradición canora. El sexto es el *trino lento*, cuyas cualidades las indica su propio nombre. Le sucede el *trino redoblado*, que se forma al interponer pocas notas en medio del trino mayor o menor:



II. 12. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejemplo de trino redoblado, p. 346.

¹²⁷ Ídem.

Por último, el *trino mordente*, que nace con mayor velocidad que los anteriores, pero apenas nacido ha de morir. Enriquece el canto sobremanera si se sabe mezclar en los pasajes con apoyaturas.



II. 13. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejemplo de trino mordente, p. 346.

En cuanto a la problemática de este complejo ornamento, Tosi concluye:

Muchos son los defectos del trino que es preciso evitar. El trino largo ya triunfó fuera de propósito, pero una vez el arte se ha ido refinando, se dejó a las trompetas, o a quien quisiese exponerse al riesgo de reventar por un aplauso de la plebe; el trino que se usa a menudo, aun cuando sea bellissimo, no gusta; batiéndolo con desigualdad de moto, desagrada; el caprino hace reír, porque nace en la boca como la risa, y el óptimo en las fauces; el que es producto de dos voces en tercera, disgusta; el lento aburre, y el desentonado espanta.¹²⁸

También Mancini reflexiona ampliamente sobre el trino. De él afirma:

Entre las cualidades más necesarias y los adornos que debe poseer un cantor, no hay, a mi parecer, cualidad más interesante ni adorno más necesario cual es el vulgarmente llamado trino: esto hace que el canto produzca al oído y al alma de los oyentes el acrecimiento y el colmo de ternura, de placer, de admiración y de amor.¹²⁹

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 347.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 348.

Añade que una cadencia compuesta por dos únicas notas, y esto es la *messaggio di voce* y el trino, basta y resulta perfecta, completa y plausible, a diferencia de lo que ocurrirá con una sola apoyatura, cuyo resultado siempre languidecerá. Remitiéndose también este autor a las palabras de Tosi en cuanto a las distintas tipologías de trinos, matiza cuáles son, a su parecer, las tres especies más difíciles y cuál debe ser su justa y verdadera ejecución.

El primero de ellos es el *trino crecido*, es decir, aquel que debe subir de grado.



II. 14. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejemplo de trino crecido, p. 349.

El segundo es el *trino calado*, así denominado puesto que ha de descender de grado. Tanto este como el anterior han de tener igualmente una precisa y distinta gradación, lo cual es bien complejo, puesto que la entonación ha de ser perfecta con un apoyo continuo.



II. 15. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejemplo de trino calado, p. 350.

Por último, el *trino redoblado*, en cuya primera nota se debe formar la *messa di voce*, mientras que la en la que sigue será aquella en la que se forme el primer trino. Se ven asimismo, inmediatamente después, las otras tres notas que vuelven a tomarlo para pasar de nuevo al antedicho trino. Todo ello, habrá de realizarse en el mismo aliento.



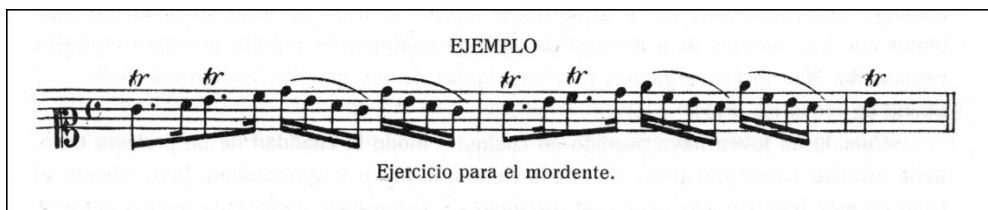
II. 16. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejemplo de trino redoblado, p. 350.

Este punto del arte será excelente, siempre que se ejecute a la perfección; necesario es, sin embargo, no emprenderlo a ciegas, ni sin un preventivo y maduro estudio y posesión. Buen pecho es necesario para sostener la primera nota; arte para conservar el aliento, y juicio maduro para dividir el valor de la *messa di voce* al objeto de que, con válida fuerza, conduzca a su perfecto fin el trino redoblado. En suma, yo juzgo que quien no posee dones naturales y de arte, no debe arriesgarse a producir el trino redoblado, porque la ejecución será sin duda infeliz.¹³⁰

Señala Mancini que del trino se deriva el mordente, compuesto de una nota verdadera y real con el batido de otra falsa un semitono más baja, que deberá ser batida más lentamente, con menos fuerza y menos valor que la real.¹³¹ Tiene la ventaja que puede ser entremezclado y envuelto en todo el canto, siempre en su justa medida.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 351.

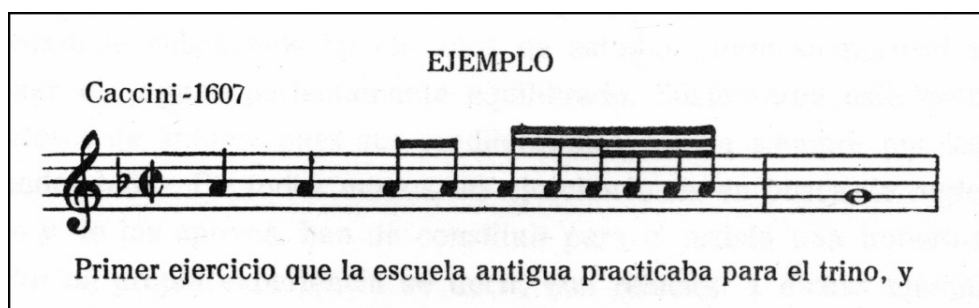
¹³¹ Marcelino Castilla asevera que el mordente es «conocido equivocadamente por algunos clásicos con el nombre de *Gruppo* o *Gruppeto*, y por otros tenido por dobles apoyaturas, triples,...». Añade que se trata de «una reunión de dos, tres, o cuando más cuatro notitas atadas que suben o bajan siempre en escala, [...] La voz se debe deslizar con rapidez las dos o más notitas articulándolas con presteza e igualdad» (1830), p. 174. Manuel García indica que el mordente ha de realizarse «esforzando la primera de las tres con violencia de tal modo que sobresalga más que la nota que la precede y la que subsigue» (1835), p. 5. Antonio 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



II. 17. Francisco Viñas, *El arte del canto*, ejercicio para el mordente, p. 351.

Uno de los principales defectos de trino y mordente es realizarlos de forma «caprina o cavallina»¹³², pero también hacerlos excesivamente lentos o lánguidos, variar el moto o no saber cuándo abandonarlos. La principal causa de estos errores es que el alumno tratará de batir el trino sosteniendo el aliento y uniéndolo en el acto mismo con un leve movimiento de las fauces.

Para el aprendizaje del trino, antiguamente se comenzaba trabajando con la repercusión de una misma nota empleando la vocal A muy redondeada.



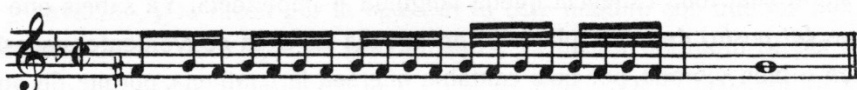
II. 18. Francisco Viñas, *El arte del canto*, primer ejercicio de la escuela antigua para la práctica del trino, p. 353.

ejecutar, en realidad no lo son atendidas las condiciones que deben tener: que son claridad, igualdad, naturalidad, facilidad, elegancia y gracia» (1858), pp. 96-97.

¹³² Viñas, p. 351.

Dicho ejercicio se alternaba con el siguiente, batiendo dos notas a distancia de semitono:

Caccini EJEMPLO



Segundo ejercicio para el trino. Regulando sucesivamente la velocidad a medida de los progresos conseguidos, pero sin exagerar el movimiento.

II. 19. Francisco Viñas, *El arte del canto*, primer ejercicio de la escuela antigua para la práctica del trino, p. 354.

Ha de tener claro el alumno que quiera comenzar el estudio de dicho adorno, que deberá atenerse a las enseñanzas anteriormente descritas, pero también habrá de armarse de paciencia y constancia, puesto que su consecución requiere largo tiempo. Ahora bien, maestros de canto como Richard Levitt defienden que esta habilidad no puede adquirirse con el estudio, sino que es innata.¹³³

2. Capítulo II: mis ejercicios cotidianos.

No puede haber ningún verdadero artista lírico que no se preocupe constantemente de la conservación y perfeccionamiento del órgano de la voz, adoptando un sistema de ejercicios cotidianos que él mismo habrá de componer según su propia experiencia; que sin causar la menor fatiga, sirvan para mantener la elasticidad, la vibración de los sonidos y el vigor de los músculos laríngeos.¹³⁴

¹³³ Como alumno suyo, en más de una ocasión he tenido la ocasión de escuchar dicha afirmación en sus clases.

¹³⁴ Viñas, p. 355.

Viñas aboga por la práctica continuada de los ejercicios que sirvieron al alumno para construir su técnica vocal, con objeto de mantener sus habilidades canoras durante largos años. No obstante, señala que, en la mayoría de los casos, los artistas líricos carecen de una metodología rigurosa y se centran en emitir notas sueltas, sin norma o razón alguna. Recomienda no cesar en la práctica diaria de las vocalizaciones, pues así su instrumento se conservará dúctil, timbrado y con mejor respuesta a las necesidades interpretativas. Ahora bien, no conviene excederse en la práctica de los ejercicios ordinarios, puesto que su abuso puede llevar a la fatiga constante de la voz, que en último término llevará a una retirada prematura.

Durante la temporada teatral, se aconseja vocalizar en torno a media hora los días de descanso, y algo menos los días en que se ha de representar. En caso de congestión de las amígdalas, catarros de carácter bronquial, y demás enfermedades infecciosas, el autor aconseja ni siquiera hablar en la medida de lo posible.

Los ejercicios que Viñas propone le sirvieron, afirma, para devolverle, tras la interpretación de los complicados roles de *Tannhäuser* y *Tristán*, siempre con el descanso prudente, el vigor y equilibrio de los timbres que dichos papeles tan fácilmente pueden alterar. Es más, aconseja a los alumnos no acercarse a este repertorio hasta que su dominio del órgano vocal sea grande, por lo exigente de su escritura, pero también por el ponderado método que precisa su interpretación. Estas vocalizaciones constan de un total de seis ejercicios, para los que el autor no remarca ninguna advertencia, puesto que, como indica:

Si después de tres años de seguir la pauta señalada en este libro, el cantor no fuera capaz de conocer y practicar la técnica de cómo deben resolverse, querrá decir que no posee aptitudes para ser un gran artista lírico.¹³⁵

3. Capítulo III: la sensibilidad neurótica en los artistas líricos.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 357.

Este capítulo aborda la cuestión de la presentación ante el público. Hasta el más consagrado de los artistas, señala Viñas, se sentirá preocupado por el estado de su órgano vocal antes de salir a escena y los nervios estarán presentes en el comienzo de la representación. En la mayoría de los casos, éstos desaparecerán a lo largo del primer acto, especialmente si el cantante ha apreciado calidez y buena acogida en el público.

El autor señala el caso de la cantante Adelina Patti¹³⁶, que, pese a su órgano vocal superdotado, a lo acrisolado de su técnica y al éxito que siempre cosechaba ante el público, se alteraba hasta tal punto que, antes de las representaciones, apenas comía y no permitía a nadie hablar con ella. Además, jamás asistía a ensayos previos para no dañar su voz. Otros artistas llegaron hasta el extremo de fingir vahídos y desmayos por creer que el público no estaba satisfecho con su actuación. En general, sin llegar a estos extremos, todo cantante tiene sus manías o rituales antes de salir a escena, y Viñas recomienda tener fe en las propias cualidades sin caer en este tipo de prácticas, y mucho menos en recurrir con asiduidad a medicamentos o pastillas para mejorar la voz, puesto que, en la mayoría de los casos, lo único que se conseguirá es perjudicar el estómago.

En cuanto a la vida del artista, ha de ser normal, usando de todo pero sin abusar de nada, si bien es necesario llevar una rutina tranquila los días de representación y mantener un ritmo de actividad saludable que no ponga en peligro el órgano vocal. En cuanto a la práctica escénica, expone el autor que siempre hay que presentarse ante el público con franca naturalidad y con noble arrogancia, puesto que el público no gusta de timideces. El artista lírico podrá tener una carrera gloriosa, pero ha de ser bien consciente de que su duración no será excesivamente larga. Por último, aconseja retirarse a tiempo, cuando el cantante advierta que va a iniciarse el derrumbamiento de sus cualidades vocales (*fiato* acortándose progresivamente, dificultad para sostener la columna de aire, pérdida de notas agudas, etc.). Si la construcción de la técnica ha sido

¹³⁶ Adelina Patti, nacida en Madrid en 1843, se convirtió en la soprano más notable de las últimas décadas del S. XIX. Famosa por su dominio de la coloratura, ejecutaba con gran precisión todo tipo de ornamentos y *fioriture*. Es conocida, además, por afrontar papeles rossinianos escritos para mezzosoprano o contralto, adaptándolas para tiple ligera, creando toda una corriente estética que perduró hasta la segunda mitad del S. XX. Vid: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, s.v. «Patti, Adelina».

buena y se ha mantenido durante la carrera una buena praxis, este declive no habrá de producirse hasta después de veinticinco o treinta años de ejercicio de la profesión.

Al dar por terminada la labor que me propuse, de compilar en un libro el fruto de mi experiencia, para aprovechamiento de los maestros noveles y de cuantos quieran dedicarse a cultivar el órgano vocal, me hago la ilusión de que habrá de ser de alguna utilidad si llegan a formar cohorte los que adopten las enseñanzas en él transcritas; ya sea para evitar engaños, ya para contribuir en lo posible a dar esplendor a nuestro divino arte, sacándolo del abismo donde yace. Así sea.¹³⁷

Capítulos suplementarios

El objetivo de estos últimos capítulos del tratado es complementar lo anteriormente expuesto con algunas normas específicas para aquellos individuos que hacen uso de su órgano vocal bien como cantantes en conjuntos, coros de niños, capillas de música y artistas dramáticos u oradores.

1. Capítulo primero: de las voces infantiles.

Señala Viñas la rareza de escuchar agrupaciones infantiles que no den la sensación de emitir los sonidos fuera del molde natural, lo cual suele ser por falta de ejercicios de vocalización que permita a los jóvenes cantores saber dónde encaminar la voz. Es habitual escuchar a los niños cantar gritando, haciendo esfuerzos desproporcionados a su débil órgano vocal, lo cual raramente les permite superar el paso de la primera octava y, en caso de hacerlo, generalmente serán notas abiertas, del llamado color blanco o impuro.

La educación de las voces infantiles, por virtud del estado embrionario del órgano en formación, es mucho más fácil de dirigir que en los adultos. Sin embargo, el principio

¹³⁷ Viñas, p. 368.

fundamental admite pocas variantes; tal es la respiración natural, sin rigidez en los músculos para que el sonido salga franco; evitar el apoyo de pecho, «el grito»; y por el contrario, desde el primer día hay que penetrar suavemente en la región de los sonidos de cabeza, llamada también del *falsete infantil*.¹³⁸

A la hora de enfrentarse a la educación de una agrupación infantil, Viñas recomienda dividir a los jóvenes cantores en dos grupos, tiples y contraltos, contentándose en un primer momento con que los primeros dominen la octava de *re* a *re* en clave de sol, y los segundos de *do* a *do*. Será conveniente obligar a los niños a vocalizar las obras con la vocal *U*, al hacer que la boca y el fondo de la garganta determinen una posición que recoja las vibraciones y modifique la tendencia tan habitual en voces infantiles de estrechar la entrada de la laringe y abrir en demasía la boca. El resto de vocales irán llegando a medida que la *U* vaya asentando la voz, si bien la *A* y la *E* serán especialmente delicadas en los pasajes más agudos.

No se les permitirá tampoco cantar fuerte, especialmente en la región aguda, que deberá abordarse piano y suave, trabajando la voz de cabeza y falsete. Indica el autor que la maleabilidad de los músculos del órgano vocal infantil es tal que, aplicando estas normas con exactitud, se notarán rápidamente los resultados. Viñas propone un total de cuatro ejercicios, que habrán de interpretarse rigurosamente, si bien pueden transportarse ligeramente un semitono en función de la voz del niño que los esté interpretando. Su trabajo gradual permitirá un desarrollo notable del órgano vocal infantil.

2. Capítulo II: modelo de ejercicios de vocalizados para las voces de niño.

Señala el autor que su interpretación será muy ligada, como si de un violonchelo se tratara. Los contraltos habrán de ejecutarlos siempre un tono más bajo que los tiples. Recuerda Viñas que el grito se habrá de evitar a toda costa.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 370.

3. Capítulo III: de las agrupaciones corales.

Como todos los dedicados al arte lírico, cada uno en su esfera, sería preciso que los cantores de las filarmónicas, orfeones y agrupaciones corales en los grandes teatros, se sujetasen también a alguna disciplina vocal, a fin de que aquellos modestos artistas tuvieran siquiera breves nociones de cómo se debe regular la respiración, conducir y apoyar el sonido; sin lo cual no hay manera de obtener bellos conjuntos.¹³⁹

No debe pensarse que la preparación será la misma que aquel que estudia canto con vistas a la carrera lírica, pero sí será necesario trabajar el órgano vocal. El objetivo primordial será conseguir la fusión de las masas corales, y esta habrá de ser tal que haga difícil distinguir aisladamente ninguna voz, a través del conjunto de sus diferentes clasificaciones, a saber, tiples, tenores, barítonos o bajos; y, por el contrario, deberá ser perfecta en cada uno de ellas.

El primer paso será dividir las distintas voces en secciones, según la cuerda a la que pertenezcan, para vocalizar durante unos minutos escalas lentas y ligadas, pudiendo introducir a lo sumo algún intervalo de tercera, empleando la vocal *O*, que habrá de convertirse en *U* a medida que se ascienda a la región aguda. En este proceso, especialmente tiples y tenores habrán de apianar disminuyendo el volumen de los sonidos, con objeto de adquirir fácil emisión de los agudos.

Viñas indica que las agrupaciones vocales, que generalmente cambian de componentes con asiduidad, no podrán optar a grandes perfeccionamientos, pero sí a adquirir conjuntos imponentes con el adecuado trabajo. Propone el autor un ejercicio conjunto para vocalizar para agrupaciones de cierta altura y, como modelo a seguir, propone al Orfeo Catalá, al que dedica su tratado.

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 370.

4. Capítulo IV: los oradores y los artistas dramáticos.

A quienes han menester ejercitar el órgano vocal fuera del uso corriente –aparte los dedicados al arte del canto– como son los profesionales de la palabra, magistrados, políticos, oradores sagrados, y sobre todo los artistas dramáticos, les es necesario adiestrarse en el uso metodizado de las facultades vocales, si quieren asegurar la resistencia y ser dueños de matizar a su placer la voz hablada en las infinitas modulaciones a que se presta el arte declamatorio, para excitar o conmover hasta llegar al alma de los oyentes.¹⁴⁰

Los artistas dramáticos sufren multitud de problemas (afonías, pérdida de claridad, etc.) cuando no conocen el mecanismo del apoyo del sonido y no saben medir el esfuerzo. Han sido numerosas las academias de declamación donde se trabajaba la vibración de la voz, la potencia y la fácil emisión, a las que conviene acompañar la elocuencia del gesto. Se lamenta Viñas de que el naturalismo imperante en las primeras décadas del siglo XX acabó con las reglas académicas de recitación, y aquellas voces de timbre sonoro como el cristal se han tornado en roncas, áfonas y vulgares. Añade que sólo la escuela de Molière, la comedia francesa, conserva algo de su pretérita gloria, aunque también está empezando a perderse. Para el autor, en su época no era posible encontrar trágicos que representen de forma elevada obras como *Otelo*, *Macbeth*, *Medea*, *Edipo Rey* o *Alcestes*, puesto que la educación de las voces de los actores es insuficiente para la declamación histórica o clásica.

En opinión de Viñas, deberían implantarse en los cursos de declamación algunas nociones de canto adecuados para que los jóvenes actores fueran conscientes de la importancia de cultivar su órgano vocal. Los ejercicios que el autor propone serán los mismos que en el caso de los niños. Los sonidos habrán de ser francos, con la máxima naturalidad, muy abierta la garganta, medianamente la boca, basados en una pronunciación de la vocal *U* con la mayor claridad posible. Practicando diariamente estas vocalizaciones, los actores pronto se percatarán de los beneficios que pueden alcanzarse siguiendo este sencillo método.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 378.

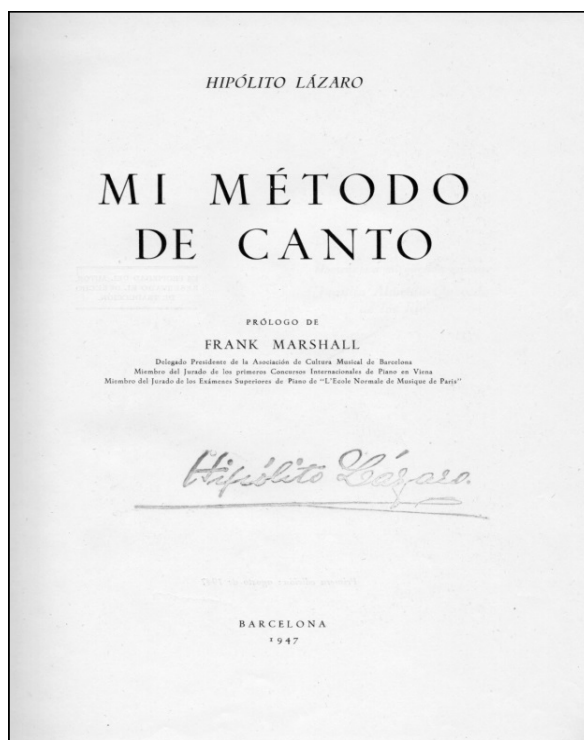
Conclusiones

Tras el análisis del extenso tratado de Francisco Viñas, cabe admirar el trabajo realizado por el insigne cantante que, lejos de basar su método de canto en experiencias y vivencias personales, ha sabido crear un manual científico y objetivo, siempre amparado en cuestiones anatómicas, pero teniendo bien presente la utilidad subsidiaria de las mismas en la pedagogía vocal. El método planteado, organizado en tres cursos de un año de duración, tiene por objeto la creación una técnica vocal sólida, que permita al alumno, con el paso de los años, desarrollar solventemente la carrera de lírica.

La escuela vocal en la que Viñas se sustenta para la exposición de su metodología es la italiana, y para ello, acude a célebres pedagogos del belcanto áureo como Pórpura, Tosi o Mancini, y concluye que los aspectos principales en los que debe asentarse la técnica canora se fundamentan en la respiración, la relajación postural, la homogeneidad del timbre y la unión de los registros en toda la extensión, favoreciendo así la creación de un único color en toda la extensión vocal. Además señala, lo cual es especialmente interesante, el declive que atraviesa la escuela clásica italiana, debido al moderno estilo de canto imperante en las primeras décadas del Novecientos. Teniendo estos planteamientos en cuenta, es destacable el hecho de que Viñas se revelara como uno de las figuras de *primo cartello* del panorama lírico de su época gracias a roles wagnerianos, cuya interpretación, tal cual es concebida hoy día, parece totalmente alejada de los planteamientos belcantistas¹⁴¹.

¹⁴¹ En este sentido, cabe recordar la figura de Lauritz Melchior (1890-1973), *Heldentenor* considerado en su época como uno de los más grandes intérpretes del genio de la lírica germana, cuyo canto plagado de *dolcezza* y *sfumature* parece hoy relegado al olvido.

III.2. LÁZARO, Hipólito. *Mi método de canto*. Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947.



II. 20. Hipólito Lázaro, *Mi método de Canto*, portada.

Nacido en Barcelona el 13 de septiembre de 1887, Hipólito Lázaro comenzó su trayectoria artística durante el servicio militar. Su carrera se inició en el año 1910, en el Teatro Novedades de Barcelona, con *La favorita*. Tras estudiar en Milán con Ernesto Colli, fue seleccionado por Mascagni para interpretar su ópera *Parisina*, con la que consigue saltar a la fama internacional, actuando en los más prestigiosos teatros de Europa y América.

Dotado de «una voz excepcionalmente extensa y timbrada, de metal y temple únicos. El timbre era, la expansión cordial, y la composición del mismo incluía un cierto

empaste gutural que reforzaba la masculinidad de su voz»¹⁴². Abandonó su actividad profesional en el año 1940, aunque siguió cantando de manera ocasional, especialmente en su Cataluña natal. A partir del año 1950 comenzó a impartir clases en su casa de la calle Ganduxer, siendo uno de sus primeros alumnos Antonio Cabanes y el último Pérez de Zulueta, aunque cabe destacar que también lo fue Juan Ruax, el que sería maestro de José Carreras.¹⁴³

Mi método de canto, dedicado a su esposa, Juanita Almeida, data del año 1947 y está compuesto por una serie de lecciones teórico-prácticas en las que se abordan distintos ejercicios para desarrollar las herramientas técnicas necesarias para la profesión de cantante lírico. En el prólogo, Frank Marshall¹⁴⁴ no hace sino alabar el buen hacer de Hipólito Lázaro como cantante:

Nadie más indicado que el glorioso tenor Hipólito Lázaro para escribir un tratado o «Método de canto». Sus éxitos clamorosos en Europa y las Américas, de todos conocidos, le autorizan a ello, y el hecho de que actualmente, en plena madurez física, conserve sus facultades vocales intactas es una demostración inapelable de su buena manera de cantar, de su escuela modélica en la emisión de la voz, de sus amplios conocimientos de todo lo relativo a la naturaleza, estructura y manejo del órgano vocal.¹⁴⁵

Le sucede el prefacio, en el que el propio Lázaro expone su motivación para escribir un tratado de canto:

Después de larga experiencia obtenida en las constantes observaciones en mi larga vida como cantante, en la que tuve el honor de actuar en los primeros teatros del mundo, siendo elegidos varias veces para encarnar personajes escritos y pensados expresamente para mí por sus autores, me he creído en el deber y la obligación de crear este Método, que trataré de hacer lo más sencillo posible con el propósito de facilitar a todos aquellos que quieren dedicarse, por

¹⁴² *Diccionario de cantantes líricos españoles*, s.v. «Lázaro, Hipólito» por Joaquín Martín de Sagarmínaga.

¹⁴³ Para la elaboración de este apartado bibliográfico se han consultado diversas fuentes documentales: *Diccionario de cantantes líricos...*, s.v. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, s.v. «Lázaro, Hipólito». Ramón Sabates, *Hipólito Lázaro (Homenaje con motivo del 78 aniversario de su nacimiento (1887-1965))* (Barcelona: s.n., 1965).

¹⁴⁴ Frank Marshall era Delegado Presidente de la Asociación de Cultura Musical de Barcelona, además de ser Miembro del Jurado de los primeros Concursos Internacionales de Piano en Viena y Miembro del Jurado de los Exámenes Superiores de Piano de «L'École Normale de Musique de Paris».

¹⁴⁵ Hipólito Lázaro, *Mi método de canto* (Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947), p. 7.

afición o como profesión, al arte del *bel canto*, la enseñanza de la escuela antigua, única y verdadera, y para tener la satisfacción de poder dejar un sucesor de mi escuela en los escenarios que, al escucharle, me produzca la satisfacción que encuentra todo aquel que crea algo muy suyo y que estima definitivo.¹⁴⁶

Son muchas las voces que, debido a la ausencia de un buen principio se malogran. En la mayoría de las ocasiones, la ausencia de un buen maestro es el principal problema, pues, como Lázaro demanda, a menudo dicho puesto ha sido cubierto por «individuos mediocres o fracasados en la carrera, o simples aficionados desaprensivos».¹⁴⁷ Muchos han sido también los artistas célebres que fracasaron a la hora de crear escuela y no hicieron sino estropear órganos vocales. El método que el autor plantea es personal, como demuestran sus palabras:

Este método que te voy a enseñar es el que me ha servido y me sirve todavía para estudiar y conservarme las facultades hasta la fecha sin ninguna mella en mi voz. [...] Se logra aprender este Método con facilidad, teniendo espíritu intuitivo y el sentido de la imitación.¹⁴⁸

La defensa que Lázaro hace de la construcción de la voz con una sólida base técnica es férrea, y expone los nombres de algunos de los intérpretes que destacaron en el arte del *bel canto*, a saber, María Barrientos, Elvira de Hidalgo, Eva Tetrizzini, Mercedes Capsir, Ramón Blanchard, Alessandro Bonci, Enrico Caruso, y un largo etcétera. Resulta paradójica la mención que hace el autor, que parece relacionar directamente técnica canora italiana con escuela belcantista, de dichos cantantes, puesto que, casi todos ellos se insertan en la línea estilística filo-verista, absolutamente en boga en las primeras décadas del S. XX.

Sin embargo, el autor no cifra únicamente en una mala educación las causas que pueden conducir a malograr o arruinar la voz:

Antes de comenzar a estudiar hay que someterse a un examen físico para saber en qué condiciones se encuentra el organismo, porque es de vital importancia mantenerlo en forma. También es muy necesario que te hagas extirpar las amígdalas y vegetaciones –si las tienen y te

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 10.

molestan– pues producen ronquera en caso de resfriado. [...] También te recomiendo, para tu porvenir, tengas mucho cuidado de no contagiarte con enfermedades peligrosas, entre las cuales se destaca la sífilis, la cual, con el tiempo, provoca el cambio de color de la voz, y este constituye la parte más importante de la profesión. [...] Asimismo es muy importante conservar en buen estado la dentadura.¹⁴⁹

También considera capital una adecuada secuenciación de la propia carrera, especialmente en lo relativo al debut y primeros pasos artísticos, de cara a no forzar al cantante a afrontar compromisos que excedan su formación o sus posibilidades técnicas. Lázaro no se ve capaz de aportar una solución definitiva, puesto que, como bien señala, cada voz es única y madura a su propio ritmo. Para concluir el prefacio afirma:

No tengas prisas en querer debutar, pues si lo haces sin estar bien preparado, todo lo que has estudiado es tiempo perdido. Cuando tengas la voz bien colocada, podrás avanzar rápidamente y hacer lo que te propongas de ella.¹⁵⁰

Clasificación de las voces.

La clasificación que Lázaro propone es la siguiente:

Clave de «Sol»

Soprano ligero. – su extensión debe de ser la siguiente: del *do* grave al *fa* sostenido sobreagudo. Pero si llega al *fa* natural sobreagudo, le basta.

Soprano lírico. – Extensión: desde el *do* grave al *re* natural sobreagudo. Si tiene un *re* bemol seguro, basta.

Soprano dramático. – Extensión: desde el *do* natural grave al *re* natural sobreagudo.

Mezzo-soprano. – Extensión: desde el *la* natural grave al *la* natural agudo.

Contralto. – Extensión: desde el *la* natural grave al *la* natural agudo.

Tenor ligero. – Debería tener de extensión, aproximadamente, la misma que la soprano ligero.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 12-13.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 15.

Tenor spinto, o medio carácter. – Extensión: del *si* natural, grave, al *re* sobreagudo.

Tenor dramático. – debería tener la misma extensión del tenor *spinto*, o sea: del *si* grave al *re* natural sobreagudo.

Clave de «Fa»

Barítono. – Extensión: desde el *do* grave al *la* sobreagudo.

Bajo. – Extensión: desde el *mi* grave al *sol* agudo, bien seguro, para poder cantar el «Pif Paf» de los «Hugonotes» de Meyerbeer.¹⁵¹

Siendo consciente de lo delicado de la clasificación que propone, Lázaro matiza algunos aspectos concernientes a las voces de tenor dramático, lírico-ligero y *spinto*.

He dicho que el tenor dramático debería tener la misma extensión que el tenor «spinto», o sea del *si* grave al *re* natural sobreagudo. Lo digo, porque este tenor se encontrará con óperas que necesitarán de esa extensión. De lo contrario no puede cantar el repertorio, según el estilo tradicional, y quedará convertido tan solo en un discreto tenor.¹⁵²

El ejemplo al que se refiere no es otro que el papel de Manrico, de *Il trovatore* verdiano. Lázaro incurre en un error en la clasificación del tenor dramático y en la de su repertorio, lo cual puede ser problemático. El autor se deja guiar en demasía por su experiencia personal y por el funcionamiento de su propia voz. No es nada habitual que un tenor pueda interpretar la amplia gama de repertorio que él dominaba sin poner en peligro su salud vocal.

- Tenor lírico-ligero.

«Este tenor era conocido y llamado antiguamente como *il tenorino*¹⁵³, al que le estaban encomendadas las partes más líricas e incluso los segundos papeles.»¹⁵⁴ Lázaro

¹⁵¹ *Ibíd.*, pp. 17-18.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 18.

¹⁵³ En este particular, conviene matizar la afirmación de Lázaro, basándonos en las palabras de numerosos tratadistas y autores anteriores a él. Felipe Pedrell, en *Diccionario Técnico de la Música* al hablar de las diversas tipologías de tenores, afirma lo siguiente: «*Tenore buffo; tenore leggero*: tenor ligero o *tenorino; tenore lírico*: lo mismo que tenor dramático; *tenore eroico*: decíase antiguamente del tenor que

propone para este tipo de tenor los papeles principales de *El barbero de Sevilla*, *La Sonnambula*, *Don Pasquale*, *L'Elisir* o el *Don Giovanni*.

- Tenor *spinto* o medio carácter.¹⁵⁵

Comienzo por asegurar que no he comprendido nunca por qué se le denomina tenor de medio carácter cuando esta clase de tenor es el único completo, ya que posee voz grave, centro, agudos, media voz, dulzura, flexibilidad, que se amolda a todos los matices que se le quieren hacer interpretar, y además de su género domina el dramático, lírico y lírico-ligero.¹⁵⁶

A raíz de esta heterodoxa clasificación, cabría preguntarse una serie de cuestiones. Si el tenor lírico-ligero es, en palabras de Lázaro, el tipo de voz adecuado

desempeñaba los papeles de carácter heroico» (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894), p. 448. Para Luisa Lacal, en su *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico, tenorino* es «lo mismo que tenor *ligero* y que *falsetista*. 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» (Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900), p. 527. El marqués de Alta-Villa, en su *Método completo de Canto* habla indistintamente de *tenorino*, primer tenor o tenor ligero, que será aquel que «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» (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905), p. 34. Albert Torrellas y Jaime Pahissa en su *Diccionario de la música ilustrado* lo definen como «Diminutivo italiano de tenor. Designa una voz de tenor agradable y clara, pero de poco volumen. Tenor ligero» (Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, ca. 1929), p. 1137. A raíz de estas palabras, se puede apreciar cómo para estos autores el *tenorino* no parece relacionarse con esa vertiente lírica de la que habla Lázaro, quien resulta sin duda condicionado por los preceptos de la estética imperante filo-verista a la que él mismo se adscribía.

¹⁵⁴ Lázaro, p. 19.

¹⁵⁵ La asociación de Lázaro entre tenor *spinto* y tenor de medio carácter resulta delicada. El tratadista Antonio Codero, en *Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, habla de tenor agudo, de medio carácter o de gracia como aquel cuya 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» (Madrid: Imprenta de Beltrán y Viñas, 1858), p. 42. Para el Marqués de Alta-Villa, 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*». Añade que 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» (1905), p. 35. Como vemos, este autor propone el *Barbero*, para este tipo de tenor, cuando nuestro autor lo había propuesto para el tenor lírico-ligero.

¹⁵⁶ Lázaro, p. 20.

para la interpretación de obras de Rossini, como *El barbero de Sevilla*¹⁵⁷, y Mozart, su *Don Giovanni*, ¿cuál es el repertorio adecuado para el tenor ligero? Si los papeles del último Verdi y Puccini son los adecuados para tenor dramático, ¿en qué clasificación se enmarcan los papeles de tenor wagneriano o *heldentenor*? ¿Si el tenor *spinto* domina el género dramático, lírico y lírico-ligero, estamos ante una verdadera clasificación de voces o de determinados cantantes cuyas voces únicas les permitían afrontar tal variedad de roles?

Tras la precitada taxonomía de las voces, enfocadas según el autor «con criterio objetivo debido a la experiencia acumulada en mi larga carrera»¹⁵⁸, comienza el desarrollo del método de canto para desarrollar «el difícil arte del bel canto».¹⁵⁹

Lección primera: el aliento¹⁶⁰

Colócate delante de un espejo, en posición firme, con la cabeza un poco inclinada, hacia abajo, mirándote al mismo. Inspirarás profundamente por la nariz, lo más lento posible, con la idea de mandar ese aire al abdomen. Para dirigirlo a dicho lugar, al empezar a inspirar harás una contracción con el mismo, como si quisieras empujarlo hacia afuera de su cavidad. Realizada esta constatación levanta el tórax, aguantando la respiración, sin dejar que se te salga de la cavidad antedicha, y sosteniéndola pondrás los labios en forma de pescado, imitando la forma de la boca de la merluza, por ser este pez, el que se adapta más a este ejemplo. Y contarás uno, dos, tres, cuatro, cinco, etc., en italiano si es posible, para que te acostumbres a él. Practica este ejercicio hasta que puedas contar una cantidad numérica, como cincuenta o sesenta, lo más que puedas.¹⁶¹

¹⁵⁷ Merece comentar que esta obra fue compuesta por Rossini explícitamente para el cantante, compositor y pedagogo Manuel García, cuyas características vocales respondían a las de un tenor oscuro de raigambre barroca, de timbre casi baritonal en el centro, aunque dotado de una agilidad y ductilidad excepcionales que le permitían todo tipo de alardes pirotécnicos en el canto *di bravura*, a decir de Gustavo Marchesi, *Canto e cantanti* (Milano: Ricordi, 1996), p. 122..

¹⁵⁸ Lázaro, p. 20.

¹⁵⁹ Ídem.

¹⁶⁰ Hipólito Lázaro utiliza *aliento* como traducción directa de la palabra italiana *fiato*.

¹⁶¹ Lázaro, p. 21.

Para Lázaro, la finalidad de este ejercicio es el desarrollo y control del aparato respiratorio, las fosas nasales, bronquios, pulmones, costillas, etc. Ahora bien, lo que no explica el autor, y puede ser objeto de duda, es en qué medida se podrá desarrollar la laringe o las costillas mediante la práctica de los ejercicios respiratorios propuestos. En cuanto la colocación de la cabeza, ligeramente inclinada hacia abajo, también resulta llamativo por inhabitual, ya que numerosos tratadistas desaconsejan esta práctica¹⁶². También cabría cuestionar si, como el autor afirma, la respiración ha de tomarse siempre por la nariz, lo cual, en caso de necesitar una abundante cantidad de aire en un corto espacio de tiempo, puede no ser práctico. Uno de los aspectos más conflictivos en esta lección es el siguiente:

La inspiración profunda retenida en el abdomen, te servirá para cantar a media voz, y resistir las frases largas. Para hacer el registro agudo lo tendrás que ejecutar con la respiración apoyada en el abdomen, el diafragma y en el tórax. Esta es la respiración alta.¹⁶³

Estas palabras pueden hacer pensar que, en función del registro en el que se cante, deberán buscarse distintos apoyos o utilizar diferentes técnicas respiratorias.¹⁶⁴ A su vez, Lázaro parece confundir el tipo de respiración, al englobar dentro de la llamada

¹⁶² Por ejemplo, Juan de Castro, en su tratado *Nuevo método de canto teórico-práctico dividido en dos secciones. La 1ª concerniente al canto sostenido y la 2ª al canto de agilidad* afirma explícitamente que «la cabeza debe mantenerse derecha y sin inclinar hacia» (Madrid: Almacenes de Música de Carrafa, Casimiro Martín, Romero, Martín Salazar y Maiquez, 1856), p. 12.

delante.

¹⁶³ Lázaro, p. 22.

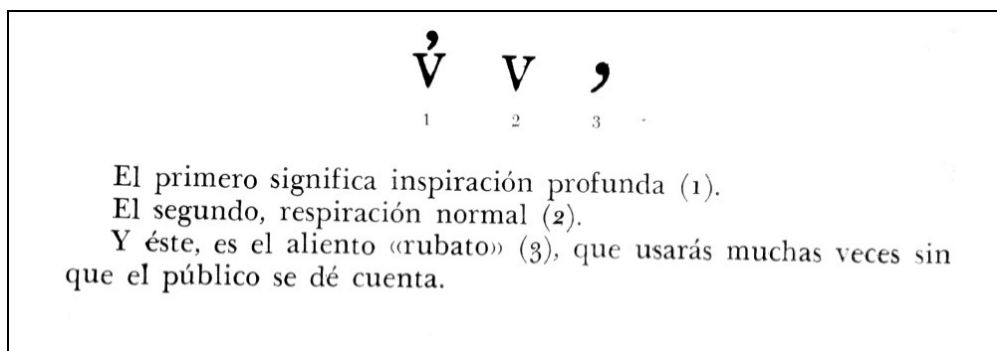
¹⁶⁴ Con respecto a la utilización de la llamada respiración alta o clavicular, ya desde mediados del S. XIX, cuando aún no se había normalizado la respiración diafragmática en la tratadística, se advierte de los problemas que puede causar. Por ejemplo, Stephen de la Madeleine, afirma en su obra *Physiologie du chant*. 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. [...]» (París: Descoges, 1840), p. 57. Para Juan de Castro, cuyas ideas acerca de la respiración fueron revolucionarias, al ser el primer tratadista español en abogar por la utilización definitiva de la respiración diafragmática, explica en su *Nuevo método de canto* la respiración alta, que es aquella que «pone en juego todas las partes huesosas del pecho llamadas esternón, clavículas y costillas», y la desaconseja para el canto, puesto 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» (1856), p. 113.

respiración alta o clavicular tanto abdomen como diafragma, propios de la respiración baja o diafragmática, y tórax, propio de la respiración media¹⁶⁵.

El siguiente ejercicio propuesto tiene por objeto dominar el aliento a voluntad del intérprete:

Siempre delante del espejo, coloca la boca en forma de pez, como te indiqué, con la cabeza un poco baja, que es la posición perfecta para dirigir el aliento al labio superior. Toma un aliento profundo por la nariz, lo exhalas poco a poco, como si te fueras a calentar las yemas de los dedos que tienes fríos, con la intención de dirigir ese vaho detrás del labio superior, como si dijéramos apoyado detrás de los dientes superiores que es el punto que sirve de arco armónico¹⁶⁶ para el sonido; sonido bien colocado sale fuera de la bóveda del paladar.¹⁶⁷

Para concluir esta primera lección, el autor propone distintos signos utilizados para tomar los alientos, que habrán de ser «aprendidos al pie de la letra»¹⁶⁸ para su práctica en los ejercicios propuestos.



II. 21. Hipólito Lázaro, *Mi método de Canto*, signos utilizados para señalar los distintos tipos de aliento, p. 22.

¹⁶⁵ El tratadista Justo Blasco y Compans, en *Escuela práctica para la emisión de la voz* sostiene la idoneidad de la respiración diafragmática para la técnica canora. Para él, el diafragma ha de usarse «como de una especie de fuelle, para regular el acto de la espiración. En saber hacer uso del diafragma consiste el llegar a 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, que proporciona un aliento corto, y la actitud del cantante es fatigosa) dejando libre de todo esfuerzo la laringe» (Madrid: Antonio Romero, ca. 1885), p. 4.

¹⁶⁶ Lázaro utiliza indistintamente los nombres ‘arco armónico’, ‘puente’ y ‘labio superior’.

¹⁶⁷ Lázaro, p. 22.

¹⁶⁸ Ídem.

Lección segunda: las vocales.

Después de unos días que hayas practicado los ejercicios iniciados en la lección primera, toma una inspiración profunda por la nariz y emite una nota a tu comodidad, que puede ser un «la» del segundo espacio del pentagrama, y así practicarás los ejemplos de la misma lección. Harás esas notas bien largas, con una vocal intermedia entre la «O» y la «U», o sea una «O» oscura. Te darás cuenta de que, la misma «O» montada al «labio superior» adquiere el color que te indico, si el aliento está bien dirigido al «arco armónico».¹⁶⁹

Lázaro desaconseja vocalizar con el resto de vocales, puesto que la *a* genera sonidos abiertos y no permite montar la voz al arco armónico, la *e* estrecha la laringe y «la voz adquiere el sonido del balido de la oveja»¹⁷⁰, la *i* estrecha aún más la laringe y la *u* «como si no existiera en el abecedario, puesto que suena a sirena de locomotora».¹⁷¹ Asimismo, desaconseja vocalizar con consonantes, calificando de «ignorante» al que defienda dicha práctica.

Una vez practicados los ejercicios, el autor propone que el alumno que siga su método de vocalizaciones sea escuchado por un familiar, independientemente de las capacidades o estudios musicales que posea, puesto que, según opina Lázaro, será capaz de distinguir las diferencias sonoras con respecto al momento de inicio de su formación. Recomienda también estudiar junto con otro discípulo del mismo método, con objeto de corregirse mutuamente. Por último, advierte:

Estudia en una habitación bien sorda, y para conseguirlo pon alfombras, esteras o sacos; lo que esté a tu alcance, con objeto de que así la voz no tenga resonancias y se noten más los defectos. Si tienes la voz bien colocada, te la oirás poco; si es gutural, o sea de laringe, te la oirás muy bien. También si te suena nasal –vulgarmente llamada «gangosa» - tendrás que advertir a las personas que te rodean que si te sucede ese percance tan desagradable, te lo comuniquen, porque tú no te darás cuenta de ello.¹⁷²

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁷⁰ *Ídem.*

¹⁷¹ *Ídem.*

¹⁷² *Ibíd.*, p. 24.

Una vez concluida la lección pueden surgir dudas en función de algunos aspectos de los enunciados por Lázaro. En primer lugar, en relación a la dicción resultante de evitar en los ejercicios de vocalización de forma sistemática las vocales *a*, *e*, *i* e *u*, además de las consonantes en los ejercicios de vocalización. En cuanto a la práctica de los ejercicios de vocalización junto con un alumno y la escucha de los mismos por un familiar o persona de confianza, cabría preguntarse si es prudente, para la construcción de una adecuada técnica vocal, confiar en las opiniones de otro aprendiz, cuya situación técnica y vocal será, en la mayoría de los casos, similar. En este sentido, Lázaro parece obviar la figura del maestro de canto, la cual ha sido considerada a lo largo de la historia de la pedagogía vocal como uno de los grandes pilares en la construcción de una sólida base técnica.¹⁷³

Lección tercera: el paso de la voz.

Lo primero que Lázaro explicita la necesidad de tener «montada la voz al labio superior, o arco armónico»¹⁷⁴ desde la primera nota, si bien no explica en qué consiste dicho proceso o cuál es el procedimiento a seguir para conseguirlo. El paso de la voz de pecho a la cabeza, sin que ninguna de las cuales aparezca explicada previamente, se consigue de la siguiente manera según el autor:

Tomas un aliento profundo, por la nariz, con la idea de retener ese aire, dentro del abdomen, que dirigirás al paladar y poco a poco lo irás guiando hasta colocarlo al labio superior –que es el punto de apoyo, como ya sabes –, pero has de tener presente que, para obtener el resultado deseado, la garganta tiene que estar muy abierta, con objeto de dejar libre el paso al aliento, para que éste no roce la laringe en nada [...].¹⁷⁵

¹⁷³ En el sentido de esta última afirmación, por ejemplo, López Remacha en *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* recomienda explícitamente al maestro que «le prohíba, por algún tiempo, el estudio particular o privado» (Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799), p. 35.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 25.

¹⁷⁵ *Ídem.*

A continuación se describe una serie de sensaciones que el alumno habrá de experimentar a medida que se adentra en la emisión de notas más agudas, partiendo de la nota la del segundo espacio del pentagrama, siempre manteniendo un aliento firme sobre la vocal «OU», que permitirá realizar el paso con facilidad.

Esta explicación está fundamentada exclusivamente en base a propiocepciones del autor, a su experiencia personal, y no hace alusión a la unicidad de cada voz, que puede encontrar el paso en una región distinta o experimentar sensaciones diferentes a las descritas anteriormente.¹⁷⁶ Por otra parte, afirma Lázaro que el aliento no debe «rozar» en nada la laringe, quizás en alusión a evitar sonidos engolados, si bien no lo esclarece.

Lección cuarta: escalas, arpeggios y «portamentos».

Llegado a este punto, Lázaro recomienda la práctica de los ejercicios anteriormente propuestos todos los días.

Cuando estés bien seguro de lo que haces, de tu aliento, y domines perfectamente el paso de la voz, pero siempre pensando en la posición de la vocal «O», según te he indicado, ten mucho cuidado de no exagerar dicha vocal, porque podrías hacerla «tubada», que es muy fea.

Después de hacer un rato la escala, para calentar la voz, estudiarás las siguientes lecciones: Arpeggios, «portamentos» y escalas.¹⁷⁷

Añade que no debe asustarse el alumno al afrontar las notas del registro agudo, puesto que habrán de ser ejercitadas de forma progresiva para crear seguridad.

¹⁷⁶ Mariano Rodríguez de Ledesma en *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* advierte del peligro de tratar de crear métodos universales que aplicar a cada alumno, puesto que «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» y aboga por crear «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» (París: Imprenta Massus, ca. 1828), pp. 2-3.

¹⁷⁷ Lázaro, p. 27.

Lección Quinta: escalas, arpeggios y «portamentos», terceras, cuartas, quintas sextas y octavas.

Advierte Lázaro de ser cuidadoso llegando a las notas extremas que ya aparecen en esta lección. No conviene forzar las cuerdas vocales para llegar a ellas, puesto que si se hace, al poco tiempo comenzará a temblar la voz y acabará por romperse.

Contando con que ya colocas la voz y el aliento en su sitio; o sea al «arco armónico», es conveniente empieces la lección con una escala, para calentar el órgano vocal [...] Después harás los arpeggios lentos, lo mismo que las demás lecciones. Harás saltos de tercera, cuarta, quinta, sexta y octavas. En todos los ejercicios no dejes de practicar mucho los portamentos y el paso del pecho a la cabeza, como ya te indiqué en la tercera lección.¹⁷⁸

Lección sexta: escalas, arpeggios, escalas cromáticas y octavas con preparación.

Empezarás con una escala lenta, como en las demás lecciones, para calentar la voz. Así te obedecerá y vencerás todas las dificultades que hallarás en las mismas. Luego en la misma forma que ya te he dicho, harás las escalas cromáticas, y no te canses de repetirlas.¹⁷⁹

Recuerda Lázaro practicar los sobreagudos, siempre sin forzar, puesto que, si no se ejercitan, pueden llegar a perderse. Es conveniente mantener la posición de la «O» anteriormente mencionada, pero además, añade que se ha de cantar oscuro en la medida de lo posible, si bien, esta afirmación no ha sido siempre defendida por algunos prestigiosos maestros de canto¹⁸⁰.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, 29.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, 31.

¹⁸⁰ Por ejemplo, Baltasar Saldoni, en *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces* (Madrid: Almacén de Música de Lodre, ca.1839), el Marqués de Alta-Villa (1905) y Marcelino Castilla, en *Escuela teórico-práctica* (Madrid: En la oficina de la hija de don Francisco Martínez Dávila, impresor que fue de Cámara de S.M., 1830), califican la voz oscura como uno de los principales defectos de la emisión.

Lección séptima: notas tenidas, escalas, «portamentos», arpegios con «portamentos».

Empieza por la escala muy lenta y recuerda que debes hacerla con el aliento bien apoyado al puente, como si dijéramos debajo de las fosas nasales. Requiere mucho cuidado, porque, haciendo un poco más de fuerza de la debida, el apoyo va hacia la nariz y entonces –como ya te he advertido– suena nasal y es muy desagradable. Si no la apoyas bien delante, al «labio superior», el aliento roza la laringe, y entonces suena gutural, como también te dije; es fea y parece que se cante con la boca llena.¹⁸¹

Llegados a este punto, cabe señalar la confusión que provoca la terminología utilizada por Lázaro. Es curioso que en ningún momento haya hablado de resonancia, sino de ‘apoyo’. Para él, apoyo consiste en dirigir la resonancia al lugar deseado, lo cual puede resultar confuso.

Lección octava: arpegios, agilidades y tresillos.

Para hacer las agilidades a la perfección, has de ejecutarlas muy despacio, según te dije; luego las continuarás «affrettando» poco a poco, hasta que llegues a poderlas hacer «allegro». Este ejercicio te llevará mucho tiempo, porque para hacerlas bien, hay que machar mucho ya que las agilidades hay que practicarlas continuamente porque de lo contrario se pierde.¹⁸²

Una vez dominadas las agilidades, recomienda Lázaro comenzar a estudiar extractos de la ópera *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, sea cual sea la voz del alumno, puesto que contiene piezas adecuadas para cada una de ellas.

¹⁸¹ Lázaro, p. 33.

¹⁸² *Ibíd.*, p. 35.

Lección novena: la media voz.

No he hablado antes de la media voz¹⁸³, porque de esta parte tan sensible del órgano vocal, hay que tratar despacio y meditar mucho lo que se dice para dar un juicio exacto sobre la misma, ya que la inmensa mayoría de los cantantes creen que se nace con ella ya preparada para hacer toda clase de filigranas.¹⁸⁴

Lázaro apoya esta hipótesis, aunque sostiene que nadie nace plenamente preparado para afrontar las exigencias de la profesión de cantante lírico, por lo que es necesaria una adecuada formación vocal que desarrolle las habilidades innatas. Habla el autor del esfuerzo que le requiere mantener una media voz en plenas condiciones, lo cual es especialmente significativo en su práctica canora al ser uno de los talentos que más éxito ha explotado en su carrera artística.¹⁸⁵

Sostiene que todo cantante está en condiciones de realizar adecuadamente un canto a media voz, siempre y cuando tenga el aliento bien apoyado en el arco armónico, y para ello, propone el siguiente ejercicio:

Te colocas delante del espejo, con la máscara sonriente, tomas el aliento profundo por la nariz y al mismo tiempo que exhalas el aliento, poco a poco, sin ninguna fuerza, emitirá una nota, que puede ser el «do» del tercer espacio del pentagrama; fíjate bien: primero, aspirar; segundo y tercer tiempo, exhalar con el sonido, que atarás suavemente, como si lo acariciaras, y así se reduce el volumen de la voz, al grosor que la necesites. Si tienes bien colocada la nota al puente, con el apoyo del aliento colocado en el abdomen, bien fuerte, apoyado un poco por el

¹⁸³ La media voz deriva del italiano, *mezza voce*. Para Antonio Cordero la media voz «no es más que la misma voz llena menos fuerte, más suave, más dulce». Añade que para su emisión, la posición es exactamente igual que para voz llena, pero con una menor cantidad de aire expulsado (1858), p. 102. José Parada y Barreto, en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, dice que la *mezza voce* «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» (Madrid: Editorial B. Eslava, 1868), p.273.

¹⁸⁴ Lázaro, p. 37.

¹⁸⁵ De hecho, gracias al Archivo Sonoro de Radio Nacional de España he podido comprobar en las grabaciones de Hipólito Lázaro la frecuente práctica por su parte de este tipo de recursos expresivos. De su utilización también habla Sagarmínaga, quien afirma que «llamaba la atención la media voz, cálida y dulcísima, que en su fuero interno es lo que más valoraba el propio cantante, y también sus famosos agudos, *squillantes* y plenos» *Diccionario de cantantes...*, s.v.

diafragma, no te será difícil aprender este ejercicio, que es el que te enseñará a manejar la media voz a la perfección, tan necesaria para matizar todas las frases, especialmente las amorosas.¹⁸⁶

Advierte Lázaro que conviene evitar que la voz se vuelva falsete¹⁸⁷, lo cual es muy sencillo si no se mantiene un apoyo adecuado.

Lección décima: filado o «smorzatura» y cadencias

Te colocas delante del espejo, haces una inspiración profunda lentamente por la nariz, al mismo tiempo que vas inspirando; irás haciendo una contracción con el abdomen, como si quisieras empujar el mismo hacia afuera de su cavidad, para que de este modo almacenes el aire que reciba en él. Repite esta manera o forma de inspirar por la nariz y el abdomen una infinidad de veces, hasta que te des cuenta exacta, de que el aliento va dirigido a la cavidad del abdomen, como te he dicho. Una vez seguro del buen resultado deseado, emitirás sobre el mismo aliento, la nota que mejor tengas colocada al puente, la emitirás reteniendo el aire en el abdomen, y en el tórax, fuertemente, como si quisieras que se te saliera de tu depósito de reserva. [...] Una vez conseguida dicha posición en el «puente armónico», emitirás la nota y retendrás el aire en el abdomen y en el diafragma como te tengo advertido, con toda la fuerza muscular de los mismos, para que no pierdas un átomo de ese aliento, que irás exhalando poco a poco, y disminuyendo el sonido, haciendo la nota lo más larga que puedas, hasta que se reduzca a un eco que suene al infinito.¹⁸⁸

Advierte también de la colocación de la boca en forma de pez, y practicar este ejercicio con mucha paciencia, puesto que se incurre en el peligro de colocar la voz en la laringe y provocar sonidos guturales, o de dejar caer la nota al falsete por falta de

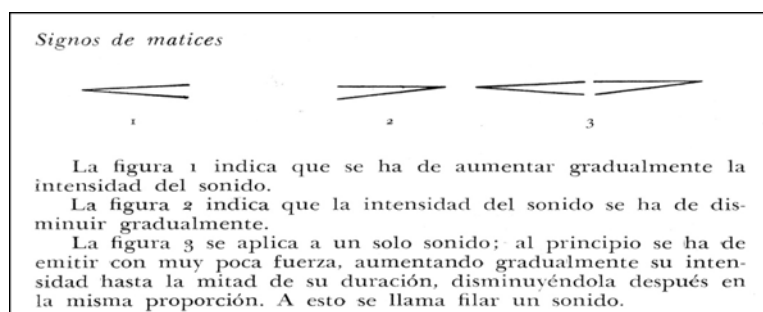
¹⁸⁶ Lázaro, p. 38.

¹⁸⁷ A lo largo del tratado de Lázaro, puede apreciarse una clara aversión a la utilización del falsete. Para la escuela verista de canto, en la que el autor se enmarca, su utilización no hacía sino evidenciar la falta de talento, de técnica o de cualidades vocales del cantante que recurría a él, como si de una zona prohibida de la voz se tratara. No obstante, la escuela tradicional de canto del S. XIX abogaba por su inserción en el canto. Por ejemplo, Juan de Castro (1856, p. 6), afirma que «la voz es una sola en el mismo individuo y su belleza consiste en la igualdad 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». Celestino Sarobe reflexiona acerca de la utilización del falsete, y pone de ejemplo al gran tenor Julián Gayarre, que afirmaba que «el Re de *I Puritani* lo daba en falsete, como también lo hacía el famoso Rubini»: «Problemas de canto», *Ritmo*, nº 242 (1952): 4.

¹⁸⁸ Lázaro, p. 41.

aire. Para el autor, el filado es uno de los aspectos más ingratos del canto, el cual hay que practicar diariamente si se quiere dominar a la perfección.¹⁸⁹ Por último, Lázaro propone tres tipos de filados: el primero de ellos aumentando gradualmente la intensidad del sonido; el segundo de ellos disminuyendo progresivamente la intensidad del sonido; y por último, la suma de los dos anteriores.

Para trabajar los filados y la media voz, el autor propone diferentes ejemplos musicales de distintas óperas, a saber: *Fausto*, *La Bohème*, *Africana*, *Gioconda*, *L'Elisir d'amor*, *I pescatori di Perle*, etc. También aparecen distintas realizaciones de cadencias de arias bien conocidas del repertorio italiano, como «Spirto Gentil», de *La Favorita*, para la cual se indican las cadencias realizadas por Julián Gayarre, Masini y el propio Lázaro, pero también de óperas como *L'Elisir*, *Lucia di Lammermoor*, *El Barbero de Sevilla*, *I Puritani*, *Rigoletto*, etc.



II. 22. Hipólito Lázaro, *Mi método de Canto*, signos de matices, p. 42.

¹⁸⁹ Con respecto a este complicado recurso canoro, Juan de Castro matiza 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» (1856), p. 29. Antonio Cordero define el filado como «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». En realidad, se está refiriendo a la *messa di voce*. Va más allá en su definición, y habla de los principales errores a la hora de ejecutar un filado, que serán tres: «1º 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. 2º 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. 3º A veces se altera el sonido de la vocal, la que abren los alumnos al crecerlo y la cierran al disminuirlo». Por último, añade que «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 (1858), p. 83. Para Emilio Yela de la Torre en su tratado *La voz: su mecanismo sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*, el filado 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 [...]» (Madrid: R. Vicente, 1872), p. 99.

Lección undécima: «staccato»

Para aprender a hacer el «picado», o «staccato», tienes que montar el aliento al «arco armónico», como te he indicado en varias veces, para que no se te quede en la laringe, pues es muy fácil «engolarlo», y en tal caso no conseguirías hacerlo perfecto; además, al practicarlo pensarás siempre en la vocal «O», para que la voz tenga un mismo color oscuro.¹⁹⁰

Recomienza Lázaro ser cuidadoso en el estudio, comenzando por el primero de los ejercicios propuestos en la lección a tempo lento, para ir *affrettando* poco a poco hasta ser capaz de ejecutarlo con ligereza. Aconseja emitir los sonidos de la manera más suave posible, para que suenen aflautados, dulces, lo cual se consigue montando correctamente la voz en el arco armónico. Como ejemplo de buen hacer en el manejo de los picados, recomienda el autor escuchar a la soprano ligera María Barrientos.

Lección Duodécima: «trino»

El trino presenta tres partes: la preparación, el batido y la terminación. [...] Para que lo puedas hacer perfecto, tienes que montar la primera nota al «puente»; la segunda un poco baja –no de laringe, que la voz se te volvería gutural –.¹⁹¹

Recomienda Lázaro comenzar el estudio del trino con las notas do y re centrales, para asegurar la correcta ejecución del mismo. Pese a ser más habitual en la voz de soprano-ligera, recuerda el autor que todas las voces deberían ser capaces de ejecutar trinos correctamente. Además, aconseja practicar los trinos repasando los ejercicios de la tercera lección, el paso de la voz, porque en caso de haber algún defecto laríngeo, será útil para corregirlo.

¹⁹⁰ Lázaro, p. 43.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 45.

Resumen

Al llegar a ésta, deberías dominar completamente tu voz, es decir, serás duelo del aliento, para dirigirlo donde te plazca. Es el momento de que cantes, andantes, «largettos», romanzas, y todo género de canciones, para practicar con los sonidos ligados y habituarte a los «portamentos», que espero dominarás después de aprendidas las lecciones anteriores, la media voz y los filados, que encontrarás en abundancia, especialmente en el género antiguo, que es el que te enseñará más en una noche de función que en dos años de estudio en tu casa.¹⁹²

Recuerda Lázaro la importancia de calentar la voz para preparar correctamente el órgano vocal, el cual ha de tratarse siempre con sumo cuidado. También lanza una serie de recomendaciones a modo de conclusión: estudiar solfeo continuamente, mantener siempre la colocación del aliento, preparar adecuadamente la nota anterior a la emisión de sobreagudos, puesto que es la única forma de evitar el galleo de la voz, y, por último, acudir a un maestro repasador con dominio de la técnica de canto.

Una vez concluidas las lecciones teórico-prácticas, Lázaro dedica un apartado a consejos basados en su propia experiencia personal. Señala que para todo cantante que quiera dedicarse profesionalmente a la lírica ha de tenerlos tan presentes como los ejercicios prácticos anteriormente propuestos. En primer lugar, recuerda nuevamente la importancia de mantener una adecuada forma física y para ello, propone tres ejercicios que deben ser realizados todas las mañanas:

Sitúate frente al espejo, y haz una buena inspiración por la nariz, baja la cabeza hacia delante, luego hacia atrás. Harás estas flexiones cinco veces. A medida que transcurran los días irás aumentándolas, hasta que llegues a cincuenta o sesenta; las que te plazcan.

Asimismo ejecutarás el siguiente ejercicio: giras la cabeza hacia la derecha y luego hacia la izquierda, con las manos puestas en la cintura. Después harás la siguiente respiración de descanso: tomas por la nariz una inspiración profunda; mientras mantienes los brazos caídos irás exhalándola poco a poco, con lo cual descansa la respiración. Ten en cuenta que estos ejercicios hay que hacerlos con energía, pero despacio.¹⁹³

¹⁹² *Ibíd.*, p. 47.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 109.

Recomienda encarecidamente el autor mantener un buen estado de salud y la práctica asidua de ejercicio, que no hará sino contribuir al buen funcionamiento del órgano canoro. En cuanto a las causas de irritación de la garganta, Lázaro señala que la mayoría no se deben a cuestiones relativas a la práctica del canto, sino, en muchos casos, a una errónea alimentación. Por ello, propone comer abundantemente frutas en sazón, verduras hervidas, pescados a la parrilla, tubérculos, tomate, pastas, arroz blanco, ternera, cordero o pollo, quesos frescos, etc. Desaconseja tajantemente la carne de cerdo, las salas de todo tipo, el picante, la alcachofa, la cebolla cruda y cualquier alimento susceptible de provocar acidez, muy perjudicial para la voz. Remarca el autor que la relación entre la salud estomacal y la vocal es directa, por lo que conviene que tener especial cuidado con los alimentos que se ingieren, especialmente aquellos días los días de representación.

En ellos, se ha de comer un par de horas antes de la representación, para no cantar con el estómago lleno. Además, es recomendable dormir la siesta después de comer, puesto que descansará la voz y se encontrará más timbrada por la noche, horario habitual de las representaciones teatrales¹⁹⁴. Una de las recomendaciones más importantes que el autor lanza es evitar a toda costa el tabaco, el alcohol y el café, puesto que provocan daños al hígado, lo cual ocasionará un daño irreparable a la carrera de cantante lírico.

No sólo aconseja el autor sobre aspectos fisiológicos, sino también relativos a la elección de repertorio. Conviene recordar la capital importancia de una correcta y adecuada elección del repertorio para conservar durante años las aptitudes vocales, y, para el caso de los delicados personajes wagnerianos, Lázaro recuerda:

El repertorio de Wagner necesita de cantantes especializados; quiero decir que si no te dedicas exclusivamente a él, no lo cantes hasta que no tengas unos años de experiencia, porque

¹⁹⁴ En sentido opuesto, James C. McKinney en su obra *The Diagnosis & Correction of Vocal Faults: a manual for teachers of singing & for choir directors* (U.S.A.: Baptist Sunday School Board, 1982) aconseja tener especial cuidado con dormir pocas horas antes de una representación, puesto que el sueño desactiva el nervio parasimpático.

es muy central y acaba con el registro agudo, y estas notas son –no lo olvides!– las que proporcionan las grandes satisfacciones y el dinero.¹⁹⁵

No obstante, afirma que no sólo es pertinente ser cuidadoso con el repertorio germano, sino también con algunas de las grandes joyas del bel canto, como lo es, en su opinión, *La Traviata*¹⁹⁶, la cual Lázaro aconseja afrontar únicamente después de unos años de profesión, con el órgano vocal perfectamente educado.

Lanza también recomendaciones posturales, de vinculante importancia para el canto:

Considero un grave error levantar la cabeza para cantar, detalle que he observado en muchos artistas, algunos de ellos célebres. La voz, como es lógico, cuando se levanta la cabeza no deja pasar el aliento del paladar al «arco armónico», e impide que se transmitan las vibraciones del sonido.

También los hay que tuercen la boca: es una verdadera lástima, porque de no adquirir ese defecto, tendríamos una gran cantidad de buenos cantantes, por ser nuestra tierra pródiga en voces.¹⁹⁷

De vital importancia es el momento del debut del intérprete, el cual debe producirse una vez esté asentada la técnica vocal. La sensación de miedo de la primera actuación musical sólo denotará, en opinión de Lázaro, una falta de seguridad. Si el trabajo ha sido adecuado y el cantante se encuentra seguro de sí mismo, quedará exento de preocupación alguna y se podrá afrontar al público sin temor alguno y con ánimo sereno.

Una vez finalizado el apartado dedicado a los consejos generales para los cantantes líricos, el autor aborda el tema de las enfermedades que pueden afectar al canto, aportando las soluciones que, desde su experiencia, mejor resultado dan. Por

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 125. Este tipo de afirmaciones responden a la estética verista imperante, en la cual se favorecía sobremanera la inclusión de sobreagudos, muchos de ellos asentados en la tradición, incluso aunque no aparecieran escritos en la partitura, de cara a un canto más espectacular.

¹⁹⁶ Debido a las divergencias en la consideración del término *bel canto* y al repertorio contemplado dentro de su estética, *La Traviata* puede verse como uno de los primeros ejemplos de la corriente verdiana expresiva o de un belcantismo tardorromántico.

¹⁹⁷ Lázaro, p. 127.

último, aparece un último capítulo recopilatorio de distintas críticas obtenidas por Hipólito Lázaro tras las múltiples actuaciones de su carrera artística y los grandes teatros de ópera donde ha actuado el autor. Dicho apartado carece de interés para la consecución de los objetivos planteados en este Trabajo Fin de Grado, por lo que no será comentado en este análisis.

Conclusiones

Tras el repaso general al tratado *Mi Método de Canto* de Hipólito Lázaro, queda de manifiesto que es un método de canto basado fundamentalmente en las experiencias y vivencias del tenor catalán, recogidas a lo largo de su remarcable carrera artística. En él, los conceptos anatómicos y fisiológicos aparecen sobreentendidos y, muchas veces, la utilización de la terminología empleada por el autor puede llevar a la confusión del lector, puesto que aspectos como el de «montar la voz al arco armónico, al labio superior o al puente», presentes a lo largo de toda la obra, no aparecen explicados. Este tipo de terminología metafórica aparece de forma reiterada a lo largo de la historia de la pedagogía vocal, con la finalidad de transmitir conceptos y sensaciones de la práctica de la voz cantada, que ha de recurrir a lenguajes imaginativos para aclarar algunos asuntos cercanos a lo abstracto.¹⁹⁸

En todo momento, Lázaro habla de *bel canto* como práctica canora válida por excelencia, si bien, en función de sus palabras, puede apreciarse una asociación directa e indiscriminada entre este término y la escuela italiana de canto (absolutamente dominada en aquellos años por las exigencias expresivas impuestas por la *Giovane Scuola*, que dominará el Novecientos) a la que califica de «única y verdadera», si bien sus propios criterios facultativos impugnan los parámetros estilísticos sobre los que se

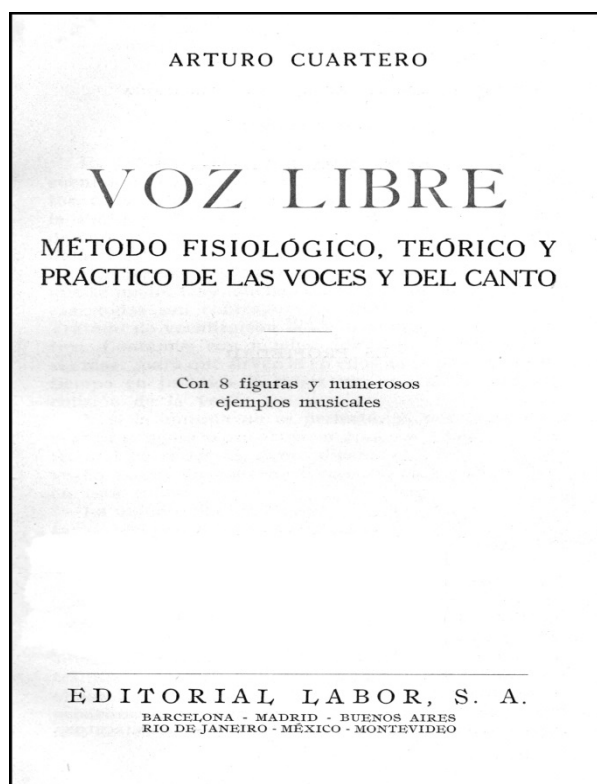
¹⁹⁸ Acerca de la utilización de la metáfora en la pedagogía vocal, conviene mencionar el artículo de María José Egido Langarita y Margarita Vega Rodríguez, «La metáfora en la técnica de la voz cantada», contenido en *Música, Lenguaje y Significado*, ed. Margarita Vega y Carlos Villar-Taboada (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001), 271-282.

construye el belcantismo, evidenciando una brecha sustancial en la tradición operística de los siglos XIX y XX.

Asimismo, cabe cuestionar su concepción taxonómica de la cuerda de tenor, que entra en franca contradicción con los postulados clásicos encarnados en la figura interpretativa y docente de Manuel García, presentado aquí –al igual que en los otros dos tratados analizados- como el máximo exponente del canto «español», si bien su consolidación artística, aquella que le granjeara fama internacional, se acrisoló bajo las enseñanzas del romano Giovanni Ansani¹⁹⁹

¹⁹⁹ A decir de Potter en *Tenor, History of a voice*, con Ansani García adquirió «the skills that would enable him to cope with Rossini [and] taught him how to project, and perhaps how to achieve the heavier sound that Mozart had recognized in all Italian singers as long ago as 1770, and presumably gave him the pedagogical rigour that would enable him to teach so authoritatively» Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 45.

III.3. CUARTERO, Arturo. Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto. Barcelona: Editorial Labor, 1959.



II. 23. Arturo Cuartero, *Voz libre*, portada.

Publicado en el año 1959²⁰⁰ en Barcelona, está articulado en tres apartados, denominados cursos que, a su vez, se subdividen en distintos capítulos, precedidos por un prólogo en el que Arturo Cuartero expone su visión acerca de la situación del canto y su tratadística con respecto a otras disciplinas artísticas y científicas.

Es incomprensible que todas las artes y ciencias cuenten con innumerables estudios y métodos perfectos, como, por ejemplo, las Matemáticas, la Escultura, la Pintura, etc., y, en cambio, el canto no disponga de normas fijas y leyes generales que tracen su esquema didáctico.

²⁰⁰ Con respecto a aspectos de carácter biográfico de Arturo Cuartero, no se ha podido encontrar información alguna en las fuentes consultadas.

Por desgracia, el canto sigue el curso anárquico con que se inició. Hay muchas teorías, desde luego, aunque casi todas son contrapuestas. Pero no existe ningún Tratado de vocalización desde el punto de vista práctico. Contamos con muchos libros de vocalizaciones, sí, mas, ¿para qué sirven si en ellos no se pone al mismo tiempo en práctica la única vía, o sea, la verdadera emisión de la voz?²⁰¹

La «verdadera emisión» de la voz a la que alude el autor habrá de ser aquella en la que no habrá vocales engoladas, gangosas, abiertas, entubadas o estranguladas en según qué registros. Partiendo de este desalentador panorama que ilustra Cuartero, deja claro que su objetivo es la consecución de un tratado que aúne teoría y práctica, puntualizando que el eje de sus enseñanzas girará en torno al concepto de *voz libre* que da nombre al tratado: aquella resultante de un canto natural, que será explicado a lo largo de la obra. No será este el único punto angular del mismo, sino que se tratarán de desmontar algunos de los conceptos erróneos que, en opinión del autor, se han arraigado en el canto, como el concepto de *voz a la cabeza*, pero no sólo ese:

Tras éste sigue otro error no menos grave: la clasificación de las voces, generalmente, en razón de su tesitura, o por su volumen. Malas clasificaciones. Así oímos a tiples líricas que cantan de mezzosopranos; a barítonos, de tenores, y, especialmente, a tiples ligeras, de líricas. [...]. Por ahora, baste afirmar que las voces deben clasificarse atendiendo únicamente a su *color*. Respecto a la pronunciación, nos hallamos todavía en el principio. La voz mal emitida se encierra en sí misma, con lo que resulta un rumor, un grito desesperado.²⁰²

A continuación, se aborda la cuestión del tiempo requerido para la consecución de una correcta voz para el canto lírico, un proceso que debe durar años como el aprendizaje de cualquier otra disciplina artística o científica. El prólogo concluye con la siguiente reveladora reflexión:

Creemos haber coordinado en tres cursos un estudio completo del canto clásico italiano, única y verdadera escuela. Y terminamos deseándoos a todos que lleguéis a conseguir, deleitando a los públicos, todas vuestras aspiraciones, y de que nosotros –consagrados toda la

²⁰¹ Arturo Cuartero, *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto* (Barcelona: Editorial Labor, 1959), p. 5.

²⁰² *Ibíd.*, pp. 5-6.

vida a esta tan difícil y bella carrera– podamos seros útiles con este nuestro trabajo, que exponemos con la mayor sencillez, para que sea entendido por todos.²⁰³

Este apartado final deja bien claro que la técnica en la que se basa el tratado es la italiana, a la que Cuartero califica de única y verdadera. Además, queda perfectamente plasmada la voluntad del autor de que su obra, eminentemente didáctica, sea aplicada de forma práctica para la enseñanza del canto.

Primer Curso

Este primer apartado del tratado tiene por objeto la realización de un recorrido por los distintos aspectos fundamentales del canto, a saber: órgano fonético, respiración, emisión de la voz, etc. Para ello, se subdivide en distintos capítulos explicativos.

1. Órgano fonético.

Compuesto por tres elementos fundamentales, *motor*, *productor* y *resonador*. Según esta clasificación, el *motor* del canto es el aire, el *productor*, la laringe y el *resonador* todos los órganos supraglóticos: faringe, cavidad bucal, fosas nasales, senos maxilares, senos frontales y senos esfenoidales.

El papel de la respiración en el canto es absolutamente capital, y así lo reconoce Cuartero. Compuesta por dos fases sucesivas, aspiración y espiración, es el principal elemento activo del canto. La laringe, mediante la vibración de las cuerdas vocales y gracias al chorro de aire, es productora del sonido. Las cuerdas vocales se mueven automáticamente al mando de su voluntad en función del sonido que se desee emitir. Cualquier intento de modificación o alteración de las mismas provocará una desvirtuación del canto además de problemas fisiológicos, como callos o nódulos.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 6

Encargado de amplificar el sonido que se produce en la laringe está el órgano resonador, que al igual que el órgano productor, es pasivo, de igual modo que lo es la caja de resonancia de cualquier instrumento.

Cuartero aboga por un abandono definitivo del término ‘voz a la cabeza’²⁰⁴, en el sentido de que no hace sino crear confusión y alteraciones y modificaciones en los órganos productor y resonador. En su opinión, el secreto del canto reside en la respiración.

2. Respiración.

«El que bien respira, bien canta»²⁰⁵. Como acto más importante del canto, una incorrecta ejecución de la respiración, un acto natural y a priori sencillo, pronto derivará en una pérdida de calidad vocal. Cuartero expone que técnica respiratoria más adecuada es la que se trabaja en Italia, la diafragmática, si bien no es la única que se utiliza.

²⁰⁴ De manera tradicional se asoció voz de cabeza con falsete. Ya desde el siglo XVII se encuentran referencias al concepto de voz de cabeza. Por ejemplo, Pietro Cerone en *El melopeo y maestro: Tractado de musica teórica y practica* habla de voces de cabeza como «aquellas que salen con un quebrante agudo y que penetra sin ninguna fatiga del producente, 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» (Nápoles: Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, 1613), p. 326. Son numerosos los tratadistas y autores del siglo XIX que así las relacionan. Carlos José Melcior, *Diccionario enciclopédico de la música*, afirma que «la voz de cabeza o falsete se obtiene esforzando los mismos órganos (de la voz) para producir otros sonidos más agudos». (Lérida: García, 1859), p. 443. Felipe Pedrell, en su *Diccionario Técnico de la Música*, utiliza indistintamente los términos voz de cabeza, *voce di testa*, *voix de tête*, voz de falsete, que será aquella «voz que se apoya o resuena en los senos frontales, que forman el resonador de los sonidos agudos» (Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894), p. 507. Expone Luisa Lacal, en su *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico* que «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» (Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900), p. 527.

²⁰⁵ Cuartero, p. 12. Dicha frase parece haberse convertido en un lema entre los tratadistas de canto, puesto que es bien fácil de encontrar en numerosos textos popedéuticos.

- Respiración alta o clavicular:

Se obtiene mediante la elevación de los hombros y la parte superior del pecho; el abdomen se encoge hacia dentro. Y como la parte elevada de los pulmones se gasta demasiado por estar sometida a un funcionamiento forzado, ya que el resto de la masa pulmonar permanece inactiva, de aquí que todo el sistema circulatorio quede afectado y, por tanto, también el corazón. Este sistema de respiración es nocivo para la salud, y, por tanto, también para la voz.²⁰⁶

Dicha respiración está totalmente desaconsejada, al crear con la emisión del sonido tensiones en pulmones, clavículas y corazón, pero especialmente en el órgano productor del sonido.

- Respiración media o de pecho-costal:

Se entiende por respiración media la comprendida entre la diafragmática y la clavicular. En esta respiración se ensancha la parte central de los pulmones. En consecuencia, ni la parte alta ni la baja gozan del beneficio de su oxigenación. Únicamente la parte media recibe este privilegio. Por tanto, impide a los pulmones proveerse enteramente del aire que necesitan. Como se comprende, esto es también perjudicial para la salud.²⁰⁷

Este tipo de respiración provoca continuas interrupciones en el fraseo, si bien no es tan perjudicial como la anterior, puesto que en ella las constricciones glóticas y supraglóticas son mayores. El mayor problema de la respiración media es que rápidamente deriva en sonidos roncós y escaso *fiato*.²⁰⁸

- Respiración baja, profunda y completa o diafragmática:

¿Qué es respiración diafragmática? Pues la respiración baja, profunda, completa. [...] Si la acción se reparte sobre el conjunto mediante una respiración completa, se convierte en una irresistible potencia, no sólo desde el punto de vista artístico, sino también desde el físico.²⁰⁹

²⁰⁶ *Ibíd.*, 17

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 20.

²⁰⁸ Felipe Pedrell lo define como «Aliento, viento, aura, soplo, espiración, etc.» (1894), p. 176.

²⁰⁹ Cuartero, p. 23.

A continuación, Cuartero propone cinco ejercicios prácticos para trabajar este tipo de respiración. Comenzando por un simple ejercicio en posición supina, se trata de conseguir un dominio y control en cualquier posición, inclusive en movimiento. Como nota final, se recomienda encarecidamente evitar la intervención de la glotis o la laringe como reguladores de la salida de aire.

3. La boca, lengua y mandíbulas, y sus posiciones en el canto.

Otro de los grandes problemas en el canto es el de la emisión de la voz mediante la palabra, en la cual ejerce un papel fundamental la boca. La boca es el órgano de la palabra, dentro de la cual se aloja el elemento articulador de sonidos de la voz, la lengua.

- La boca:

Al estar conectada con la faringe, la boca forma parte del órgano resonador bucofaríngeo, y funciona como auténtica caja de resonancia, además de ser la parte por donde se toma el aliento. Termina en dos partes exteriores carnosas y móviles, los labios, que ocupan un importantísimo lugar en el canto. Cuartero habla de tres posiciones de la boca y los labios, a saber: labios distanciados o boca sonriente, boca redonda o labios en forma de pez y boca ovalada o en forma de bostezo. De todas ellas, la más propicia para el canto señala el autor será la tercera, puesto que la voz se apoya en el diafragma, creando una sonoridad fácil, mixta, compacta y vibrante.

- La lengua:

«Es un órgano muscular, situado en la cavidad de la boca y que sirve para gustar, deglutir y articular la voz. En realidad, es la prolongación de la epiglotis.»²¹⁰ A lo largo

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 25.

de la historia de la pedagogía vocal, el debate en torno al papel de la lengua y su posición ha sido extenso, sin llegar a conclusiones finales. Cuartero cita a Giraldoni²¹¹ como solución: «La lengua, en el canto, deberá estar libre, como pez en el agua.»²¹² Una lengua libre, sin contracción, articulará perfectamente y con entera libertad. Por último, se proponen dos sencillos ejercicios de articulación para conseguir una lengua relajada y libre que contribuya al canto apoyado en el diafragma.

- Mandíbulas.

«Son los dos huesos de la cabeza en que están encajados los dientes y las muelas»²¹³. Cuartero demanda el modo en que muchos autores han pasado por alto su función para el canto, al ser «el único órgano que interviene en las tres fases de la fonética en general y del canto en particular.»²¹⁴ Hace especial hincapié en evitar cualquier tipo de intervención en la mandíbula superior, que actúa de un modo pasivo. En cuanto a la mandíbula inferior, se aboga por movimientos suaves, relajados, para evitar así crear tensiones que dificulten el canto. El autor realiza un recorrido explicando el efecto de una mandíbula relajada en los aparatos motor, productor y resonador, que no será otro que el de la «voz libre».

4. Emisión de la voz.

La palabra emisión es sinónimo de impostación. [...] ¿Qué se entiende, pues, por emisión o impostación de la voz? La producción de una fuente sonora mediante la espiración del aire contenido en los pulmones y el acercamiento de las cuerdas vocales verdaderas.²¹⁵

²¹¹ Leone Giraldoni (1826-1897) fue un importante cantante y tratadista italiano autor de *Guía teórica-práctica para el uso del cantante* (Madrid: Cárlos Bailly-Bailliere, 1870).

²¹² Cuartero, p. 27.

²¹³ *Ibíd.*, p. 38.

²¹⁴ *Ibíd.*, pp. 38-39.

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 44.

En este apartado, Cuartero señala la importancia de mantener fija las mismas posiciones de los tres órganos de los que consta el conjunto fonético independientemente de la nota que se quiera alcanzar, evitando cualquier tipo de modificación o tensión cuyo único efecto será forzar el canto, resintiéndolo sobremanera. Todas las notas, graves y agudas, necesitan del funcionamiento de los aparatos motor, productor y resonador, evitando cualquier tipo de adaptación de los mismos. Además, se introduce el concepto de *extensión*²¹⁶ como la capacidad tanto de hombres como de mujeres de emitir sonidos de diferentes alturas.

- Práctica de la *h aspirada*:

En el apartado práctico, el autor señala la necesidad de practicar la *h aspirada*, citando nuevamente a Giraldoni. Además, indica que prestigiosos cantantes como María Barrientos o Enrico Caruso la utilizan habitualmente. Para su práctica se proponen seis ejercicios de dificultad progresiva, con distintas alturas y ataques.

²¹⁶ La extensión es uno de los aspectos de mayor relevancia en el canto, y uno de los principales criterios de clasificación de voces, además de la tesitura y el timbre. Numerosos autores la han definido de diversas maneras. Nicolás Pardo Pimentel, autor de *La ópera italiana o Manual del Filarmónico*, afirma que extensión es «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» (Madrid: Aguado, impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa, 1851), pp. 97-98. Antonio Fargas y Soler, en *Diccionario de Música*, la define como «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» (Barcelona: imp. J. Verdager, 1853), p. 81. José Parada y Barreto, en su *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*, expone que: «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» (Madrid: Editorial B. Eslava, 1868), p. 166.

Ejercicio 1.º
Adagio



Repítase hasta que se haya asegurado la posición.
Luego, practíquese con ejercicios tonales.
Ascendiendo o descendiendo por semitonos. Realizarlo al principio solamente en el centro de cada voz.

Ejercicio 2.º
Adagio



Ejercicio 3.º
Adagio



Ejercicio 4.º
Adagio



Ejercicio 5.º
Adagio



Ejercicio 6.º
Mosso



II. 24. Arturo Cuartero, *Voz libre*, ejercicios para practicar la h aspirada, pp. 47-48.

- Las vocales:

Una vez dominados, se propone el paso al canto con vocales, comenzando con *a* y *e*, al constituir la base del resto con ligeras modificaciones labiales. Señala Cuartero la importancia de la coordinación de los órganos motor, productor y resonador, y cita el ejemplo de una tiple ligera de voz aparentemente débil a su alrededor, pero capaz de

llenar el teatro más grande gracias a su impresionante riqueza armónica. Este es sin duda, en opinión de Cuartero, uno de los grandes secretos del canto.

- Cambios de registros:

Se producen cuando las cualidades absolutas de timbre fallan en algún sitio. Entonces la voz queda privada de armónicos, y, por tanto, hay un lapso que produce cierta nudosidad, que el cantante trata de superar a toda costa. Y este 'a toda costa' es constreñir de bronquios para arriba, incluyendo el órgano resonador.²¹⁷

El cambio de registros ha sido uno de los aspectos más conflictivos a lo largo de la historia del canto. Para Cuartero, la solución es sencilla. Basta con encontrar un único sonido bien timbrado, rico en armónicos en la que los tres órganos que componen la emisión se reúnan para fabricar el resto. Con una perfecta unión de todos los elementos, no hay voz que incurra en cambios de registro. El autor destaca la importancia de nutrir de igual riqueza a graves y agudos. Es más, sin la construcción de los primeros será imposible alcanzar los segundos. Nuevamente, se insiste en la importancia de que los órganos motor, productor y resonador funcionen en todos los registros.

- Voz a la cabeza:

Este término mal entendido puede dar lugar a muchos problemas. Numerosos cantantes piensan en la cabeza como elemento generador del sonido, en lugar de resonador, lo cual puede resultar problemático. Cuartero lanza la siguiente afirmación: «el órgano resonador es un órgano de adaptación de los sonidos producidos por la laringe. Esto es una verdad tan sencilla como incomprendida.»²¹⁸

²¹⁷ Cuartero, p. 51.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 54.

5. Timbre.

«Se entiende por timbre el sonido propio y característico de la voz. [...] No importa la tesitura; lo esencial es el color.»²¹⁹

- Timbre a discreción:

El buen apoyo de la voz genera *timbre*, y el *timbre*, impostación. ¿Por qué? Porque la *voz libre* no es más que continuidad de comunicación del aire aspirado con el aire exterior; comunicación ininterrumpida por medio de sucesivas *aspiraciones* y *espiraciones*. [...] De esta forma se evitan los famosos cambios de registros, porque enlazados así, el uno genera al otro, y todos son como simples eslabones de una misma cadena.²²⁰

Cuartero aboga por el abandono definitivo del debate alrededor de los distintos registros y, especialmente, de tratar de «colocar» la voz en función de las distintas notas que incluyen las obras. Para él, son muchas las voces que han demostrado homogeneidad en toda su extensión, y esto no es sino una fusión de registro.

- Unión de los registros:

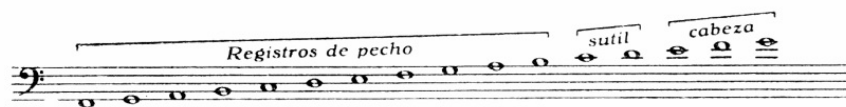
En la práctica, el autor habla de cuatro registros: el de pecho, el sutil, el de cabeza y el de falsete reforzado, también denominado, *registro de lujo*.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que las clasificaciones de tesitura que se propone no pueden tratarse matemáticamente, puesto que, como bien señala Cuartero, cada voz es única. El objetivo de todo maestro de canto ha de ser conseguir una fusión de registros.

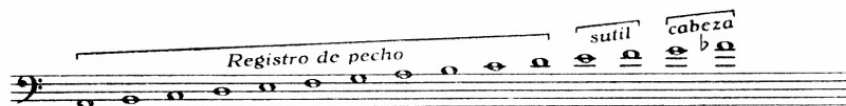
²¹⁹ Ídem.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 57.

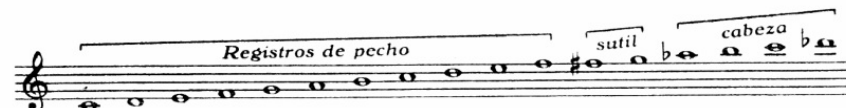
VOZ DE BAJO



VOZ DE BARÍTONO

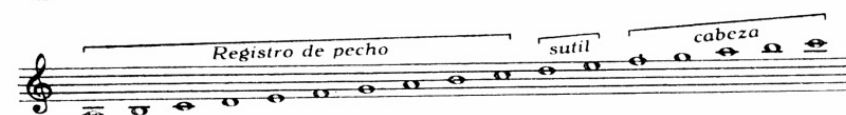


VOZ DE TENOR



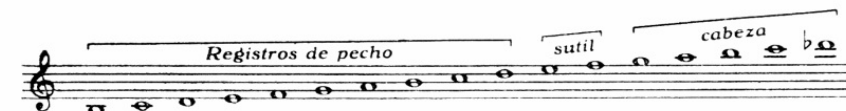
VOCES DE CONTRALTO Y MEZZOSOPRANO

La tesitura es la misma, si bien la voz de contralto es más rica en volumen y colorido, tendiendo al tenor ligero.

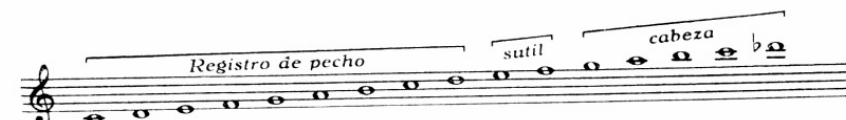


VOCES DE TIPLES DRAMÁTICA Y LÍRICA-SPINTA

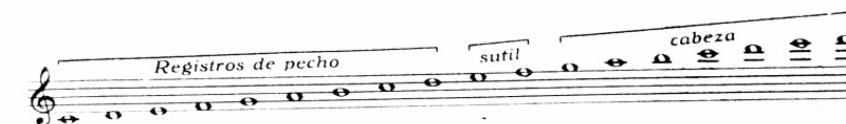
La tesitura es la misma, aunque la voz de la dramática es más rica en volumen y colorido.



VOZ DE TIPLE LÍRICA



VOZ DE TIPLE LIGERA



II. 25. Arturo Cuartero, *Voz libre*, clasificación de las voces, pp. 60-61.

- Registro de pecho:

«Es el fundamental. Y siendo así, las cuerdas vocales vibran en él en toda su longitud.»²²¹. Muchos son los que van en contra del desarrollo de este registro al afirmar que perjudica la emisión de los agudos. Cuartero niega categóricamente esta afirmación, puesto que supone la base del canto.

- Registro sutil:

Cuartero entiende por registro sutil aquel que se encuentra en transición entre los registros de pecho y de cabeza. En otras palabras, el comúnmente denominado ‘pasaje’. Este es un aspecto delicado, muy discutido a lo largo de la historia del canto. El autor propone dos ejercicios tomando como ejemplo la voz de tenor que, en su opinión, tiene este registro sutil en las notas *fa sostenido* y *sol natural*, las cuales habrá que preparar tomando las notas del registro anterior, el de pecho, sobre las que apoyarse. Así es como, aumentando la intensidad del timbre y con fuerte vibración, se llegará a la primera nota del registro sutil.

Ejercicio 1.º
Andante con moto
Subiendo por semitonos

Ejercicio 2.º
Andante con moto
Subiendo por semitonos

II. 26. Arturo Cuartero, *Voz libre*, ejercicios para la práctica del registro sutil, p. 63.

²²¹ *Ibíd.*, p. 62.

Estos ejercicios habrán de comenzar en la nota más grave de cada voz hasta llegar al la bemol, que, por lo general, será la primera nota del registro de cabeza.

- Registro de cabeza:

«Muchos autores confunden el registro de cabeza con el de falsete. Son dos cosas bien distintas»²²². Para abordar este a priori complicado registro es necesario tener bien asentados los dos anteriores y proceder semitonalmente, asegurando que cada nota sea rica en timbre y color antes de pasar a la siguiente, siempre con mucho cuidado.

Se aborda la cuestión de la importancia de los senos maxilares que, si bien «sirven de ayuda y dan confianza al cantante en la forma terminal de la cavidad bucofaríngea, ¡no hay que tomarlos nunca como órgano activo!»²²³

- Registro de falsete:

«Este registro es un producto cerebral, ataque nítido de las notas musicales que producirán sonidos puros, límpidos y de una belleza extraordinaria.» (p. 66). Los sonidos en este registro se producen mediante un ajuste perfecto entre ataque diafragmático y vibración de las cuerdas vocales, sin esfuerzo alguno. Es un complejo registro cuya brillantez crece a medida que aumenta la altura de las notas. Cuartero señala la importancia de tenerlo presente e incorporarlo al canto, siendo ese momento en que se puede afirmar que un cantante sabe impostar la voz.

²²² *Ibíd.*, p. 65. Como vimos en la nota al pie de página referida a la voz de cabeza, han sido numerosos los autores en asociar dichos conceptos. Cuartero, por el contrario, señala que son dos registros bien diferentes.

²²³ *Ídem.*

6. Articulación.

«Entiéndase por articulación la pronunciación clara y distinta de las palabras.»²²⁴ Hay que tener en cuenta que la articulación no quiere decir pronunciación aunque ésta se deriva de aquélla. Una mala articulación provocará que la pronunciación no sea adecuada, y por ende el entendimiento del texto. Cuartero defiende la lengua y la dicción italiana, como idioma más adecuado para el canto. Aboga además por un estudio de la misma, puesto que ha de conocerse correctamente el idioma en el que se va a cantar.

Se proponen un total de ocho ejercicios de dificultad progresiva, partiendo de vocales para incluir progresivamente consonantes sonoras, como la *l*, la *m* o la *n*, pero además la *p*, al ser una consonante especialmente favorable para poner en marcha los órganos fonadores. Advierte el autor de empezar a manipular o tratar de ‘colocar’ la voz a medida que se sube en tesitura. El buen maestro de canto deberá evitar este tipo de actos en pos de la *voz libre* ya mencionada que se consigue con el correcto equilibrio de los órganos motor, productor y resonador.

7. Estudio de la vocalización.

¿Qué se entiende por vocalización? El conjunto de ejercicios preparatorios consistentes en ejecutar, valiéndose de las vocales –generalmente la *a* y la *e* –, una serie de modulaciones, trinos, adornos, etc., sin repetir ni alterar el sonido de la que se emplea. Es el estudio fundamental de canto, destinado a dar agilidad y flexibilidad a la garganta.²²⁵

La historia del *vocalizzo* ha sido bien extensa como uno de las principales herramientas pedagógicas del canto lírico. No obstante, Cuartero demanda que muchas veces no se ha abordado correctamente, más si tenemos en cuenta su importancia. Uno de los grandes problemas del canto ha sido desviar la atención del momento presente,

²²⁴ *Ibíd.*, p. 68.

²²⁵ *Ibíd.*, p. 73.

ensalzando sobremanera un pasado que ya poco puede ayudar en la didáctica del canto. El autor aboga por aprender del pasado, pero siempre con la vista puesta en el ahora.

- Estudio del *vocalizzo*:

«El estudio del *vocalizzo* debe ser *consciente, meditado y positivo*.»²²⁶ Consciente en el sentido de tener bien presente los tres pilares del canto, a saber respiración, producción y resonancia. Meditado en tanto en cuanto conviene extraer los aspectos más positivos de cada vocalización para aplicarlo a la siguiente. Por último, conviene ser positivo, pero sin dejar de lado las dificultades, para abordarlas de frente y con un estudio constante.

Cuartero propone siete ejercicios de vocalización de dificultad progresiva con los que trabajar las distintas vocales. Además, recomienda complementar estos *vocalizzi* con algunas arias de diversas escuelas, a saber:

- Antiguas: de Pergolesi, Giordani o Caldara.
- Clásicas: de Schumann, Mozart o Schubert.
- Operísticas: de Rossini, Bellini, Donizetti o Verdi.
- Españolas: de Turina, Falla, Rodrigo o Mingote.

Aconseja seleccionar únicamente un par de cada escuela, siempre bajo la atenta supervisión del maestro. Hay que tener en cuenta que conviene comenzar con arias sencillas, sobre las que construir los cimientos del canto, cuyo objetivo siempre deberá ser el repertorio operístico. Llama la atención que Cuartero englobe bajo la categoría de ‘Clásicas’, las obras de Schumann o Schubert, autores románticos por antonomasia, pero no especifica cuál es el criterio que le lleva a dicha clasificación.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 75.

Segundo curso

Este segundo apartado del tratado tiene por objeto abordar directamente el camino del arte del canto en el que plantear diversos ejercicios o *vocalizzi* en función de cada especialidad.

1. Del «vocalizzo» suelto, ligado, picado, filado.

- Suelto:

El canto suelto es, en opinión de Cuartero, «una forma de cantar franca, leal y noble»²²⁷, además de ser toda una escuela, en la que destacan el tenor Enrico Caruso y la soprano Victoria de los Ángeles. El autor propone seis ejercicios para trabajar este tipo de canto, en los que trabajar las distintas vocales además de las sílabas *ta* y *te*.

- Ligado:

El ligado es un artificio mediante el cual se une la disonancia con la consonancia, quedando como ligada o impedida la disonancia, para que no se produzca el mal efecto que por sí sola causaría. Esto equivale a una ligadura de fraseo, aunque carezca de palabras.²²⁸

Sin duda, el *legato* es uno de los principios fundamentales sobre los que se asienta la escuela italiana y el bel canto. Su dominio contribuye sobremanera al enriquecimiento del canto y Cuartero es bien consciente de ello, por lo que matiza:

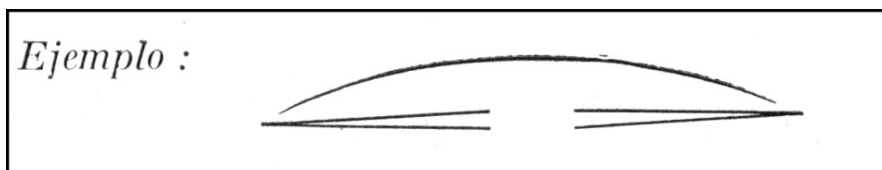
La ligadura, pues, es una línea curva que abarca todo un período melódico. Si éste es de mayor duración que la espiración humana pueda cumplir, el cantante se ayuda con una cortísima aspiración

²²⁷ *Ibíd.*, p. 82.

²²⁸ *Ibíd.*, p. 84.

–llamada comúnmente, *fiato rubato* (aire robado) –, en el momento en que sea menos sensible para el efecto del período literario-musical.²²⁹

A lo que añade, «recomendamos evitar también la monotonía de una intensidad de voz uniforme, ya en las frases, ya en los períodos».²³⁰ Sin duda, el autor hace referencia al concepto de la *messa di voce*, consistente en la variación de las dinámicas del fraseo.



II. 27. Arturo Cuartero, *Voz libre*, ejemplo de *messa di voce*, p. 84.

Cuartero propone un total de once ejercicios para trabajar el fraseo, señalando que han de empezarse en tempo lento, para ir aumentándolo progresivamente a medida que se domine el ejercicio, salvo en los casos en los que se indica el tempo deseado, al cual hay que atenerse.

- Picado:

Se entiende por picado el ataque nítido, puro y muy suelto de una nota, sin duración expresa. [...] Es un error creer que este adorno lírico es exclusivo de las voces ligeras y de la tesitura aguda.²³¹

Sí reconoce el autor que la *fioritura* no favorece a las voces graves, pero no por ello ha de abandonarse, pues enriquece sobremanera el canto y contribuye a la voz libre. Para trabajar el picado, se proponen ocho ejercicios de dificultad progresiva.

²²⁹ Ídem.

²³⁰ Ídem.

²³¹ *Ibíd.*, p. 87.

- Filado:

«Se entiende por filado la regulación de la intensidad del sonido».²³² Para ello, Cuartero señala tres maneras de filar las notas: atacar una nota desde el pianísimo y aumentar su intensidad hasta el fuerte; atacar una nota en *forte* y disminuir su intensidad hasta el pianísimo y atacar una nota en pianísimo, aumentarla hasta el *forte* para volver a disminuirla hasta el pianísimo o el falsete. Es un proceso de gran complejidad, para el que se proponen cinco ejercicios en los que se abordan los distintos tipos de filados expuestos anteriormente.

2. Apoyaturas, mordentes, grupetos, trinos, semitrinos, escalas.

- Apoyatura:

Es una nota pequeña o auxiliar que se apoya sobre la principal o real, y cuyo valor se toma de ésta para no alterar la duración del compás. Recibe ésta el nombre de apoyatura simple. [...] Hay también la apoyatura doble, la cual consiste en dos notitas auxiliares que alternan entre las notas superior e inferior o viceversa, a la nota real.²³³



II. 28. Arturo Cuartero, *Voz libre*, ejemplo de apoyatura, p. 93.

²³² *Ibíd.*, p. 90.

²³³ *Ibíd.*, p. 92.

Para el estudio de la apoyatura²³⁴, Cuartero plantea cinco ejercicios en los que se abordan apoyaturas simples, en diferentes alturas y con diferentes vocales, además de trabajar con la consonante sonora 'l'.

- Mordente:

«El mordente es un adorno del canto, que consiste en una doble apoyatura.»²³⁵

Como expone Cuartero:

²³⁴ Puesto que Cuartero dedica un apartado al estudio de la apoyatura, es pertinente recordar lo que autores pretéritos opinaban de este adorno. Por ejemplo, López Remacha en *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto*, habla de la apoyatura ascendente, que 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» (Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799), p. 114. Para Antonio Fargas y Soler, apoyatura es la «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» (1853), p. 13. Para José Melchor Gomis, como expone en su *Méthode de solfège et de chant composée et dédiée a Madame Josephine de Laborde Bussoni*. «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» (París: Petit, 1826), p. 12. Mariano Rodríguez de Ledesma en *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización (con algunas observaciones sobre el canto y la parte orgánica de la voz)*, aborda su práctica como un «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 más fuerte en sonido que la nota o sonido que la sigue, ligándola con ésta al mismo tiempo». (París: Imprenta Massus, ca. 1828), p. 16. Carlos José Melcior expone que «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» (1859), pp. 34-35. Para Felipe Pedrell, apoyatura es un «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» (1894), p. 18. En cuanto a su ejecución, también ha sido uno de los temas más abordados en la historia de la tratadística de nuestro país.

La diferencia entre mordente y apoyatura consiste en que en ésta las notas de adorno son la superior e inferior o viceversa, mientras que el mordente está constituido por la nota real en primer lugar, y luego por la superior o la inferior.²³⁶

The image contains three musical staves. The first staff is labeled 'Ejemplos :' and shows a treble clef with a sequence of notes: a quarter note, a quarter note with a mordente above it, a quarter rest, a quarter note with a mordente above it, and a quarter rest. The second staff is labeled 'Ejecución :' and shows the same sequence of notes but with slurs and ties indicating the performance of the mordents. The third staff is labeled 'Ejemplos :' and shows two groups of notes. The first group is labeled 'Rectos' and consists of a quarter note followed by two eighth notes. The second group is labeled 'Circulares' and consists of a quarter note followed by two eighth notes, with the second eighth note being a higher pitch than the first.

II. 29. Arturo Cuartero, *Voz libre*, ejemplos de mordente, pp. 94-95.

Para su estudio, el autor propone cinco ejercicios en los que trabajar con distintas vocales.

- Grupetos:

«Se entiende por grupeto el pequeño grupo de tres o cuatro notas.»²³⁷ Hay diferentes posibilidades, empezando por la nota real, empezando por la nota auxiliar inferior o por la nota auxiliar superior.²³⁸ Tras la explicación, apoyándose en ejemplos de las distintas

²³⁵ Cuartero, p. 94.

²³⁶ *Ibíd.*, p. 94.

²³⁷ *Ibíd.*, p. 96.

²³⁸ Antiguamente denominado glopete, Antonio Fargas y Soler, define grupetto como «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» (1853), p. 97. José Parada y Barreto afirma: «Dáse este nombre a un pequeño grupo de sonidos, que

realizaciones, de las diferentes opciones, se proponen un total de 6 ejercicios con los que trabajar utilizando todas las vocales.

- Trinos:

«Se entiende por trino la sucesión de dos notas de igual duración, entre las cuales media la distancia de un tono o de un semitono.»²³⁹ Las posibilidades del trino son varias. Bien puede resolver en la nota real (A), o terminar en la inmediatamente superior (B) o inferior (C) a la nota real. Sin duda, toda *fioritura* embellece el canto, pero no hay ninguna de dificultad análoga.

A) *Ejemplo:* *Ejecuc.:*

B) *Ejemplo:* *Ejecuc.:*

C) *Ej.:* *Ejec.:*

II. 30. Arturo Cuartero, *Voz libre*, tres ejemplos de trinos, pp. 100-101.

antepuesto o pospuesto a una nota, sirve para dar más variedad y amenidad al canto. El glopete no forma parte de la medida» (1868), p.201. En cuanto a su ejecución, Antonio Yela de la Torre, en *La voz: su mecanismo sus fenómenos y su educación según los principios de la física, la anatomía y la fisiología*, dice que para ser perfecto ha de cumplir: «afinación, igualdad y nitidez en el ataque de cada nota, de modo que el oído las distinga perfectamente» (Madrid: R. Vicente, 1872), p. 192.

²³⁹ Cuartero, p. 100.

Podemos encontrar varias modalidades de trinos: el trino de cadencia o largo, cuya duración es indeterminada, o el semitrino o breve, también llamado mordente por los franceses. Para su práctica, Cuartero propone seis ejercicios y recomienda empezar tonalmente para asentar el mecanismo de ejecución, y una vez dominado, abordarlos semitonalmente.

- Escalas:

«En música se entiende escala por la sucesión, diatónica o cromática, de las siete notas musicales».²⁴⁰ Como uno de los medios más básicos de estudio, el autor recomienda que todas las voces hagan especial hincapié en su estudio. Para ello, incluye cinco ejercicios en los que aborda escalas naturales y cromáticas, teniendo siempre en cuenta que cada voz ha de adaptarlas a su tesitura.

3. Pronunciación, fraseo, expresión.

- Pronunciación:

«Se entiende por pronunciación el emitir y articular sonidos. Un sonido mal articulado, nasal, engolado, etc., no puede ser bien emitido.»²⁴¹ El secreto de una correcta emisión se encuentra en la articulación y en la pronunciación, elemento básico del canto lírico. De cara a un correcto estudio del repertorio, el cantante ha de solfejar su parte, leer la letra y traducirla en caso de que esté en lengua extranjera. Cuartero recuerda la importancia de las dobles consonantes en lengua italiana y la necesidad de declamar el texto, como si se mordieran las palabras.

²⁴⁰ *Ibíd.*, 104.

²⁴¹ *Ibíd.*, 107.

- Fraseo:

«Se entiende por fraseo cada uno de los períodos cortos en que se marca el ritmo de una composición»²⁴². Sin una buena articulación y una clara pronunciación jamás podrá haber un buen fraseo.

- Expresión:

«La propiedad de la expresión es el principio y el fin de todo arte.»²⁴³ La capacidad de expresar es lo que distingue a los buenos cantantes de los grandes. La música ha de trascender la partitura y ser capaz de conmover a los espectadores, y, para ello, nos concede numerosos mecanismos: el pianísimo, el piano, el forte, el ligado, la *messa di voce*, etc. Cuartero propone seis ejercicios de diverso carácter, para trabajar en cada uno de ellos el afecto indicado, a saber, doloroso, jocoso, amoroso, de odio y religioso.

- Complemento práctico:

Una vez planteados muy diversos ejercicios de *fioritura*, llega el momento de elegir, siempre cuidadosamente el repertorio, puesto que, como Cuartero recuerda, una elección errónea puede echar por tierra todo el trabajo técnico previo. Propone trabajar el repertorio clásico de Gluck, Händel y Brahms, además de las escuelas operísticas italiana, alemana y francesa, si bien, en su opinión, la primera toma ventaja en cuanto al sentido melódico y vocal.

²⁴² *Ibíd.*, p. 109.

²⁴³ *Ídem.*

Tercer Curso

1. Ejercicios de *vocalizzo* para cada voz.

En este apartado, Cuartero propone diferentes *vocalizzi* con acompañamiento pianístico para cada una de las voces (tiple ligera, lírica, *spinta* y dramática; mezzosoprano y contralto; tenor ligero, lírico y spinto-dramático; barítono; bajo), teniendo en cuenta las distintas complicaciones que pueden encontrarse en el repertorio. Es curioso que el autor no realice ningún tipo de distinción dentro de las voces graves, las cuales engloba dentro de una única categoría y, de hecho, propone el mismo ejercicio para las voces de mezzosoprano y contralto.

2. Repertorio.

«Hay cinco clases de repertorio lírico vocal: ópera, opereta, zarzuela, clásico y popular.»²⁴⁴ Sin querer detenerse en exceso en aspectos históricos de cada uno de ellos, puesto que, señala Cuartero que tiene escrito un estudio histórico de cada uno de ellos²⁴⁵, expone con mayor detenimiento los referentes a ópera y zarzuela.

- Ópera:

El repertorio italiano descansa sobre una línea melódica cautivadora, con un exacto conocimiento de las diversas tesituras vocales, llevando el canto en medio de las voces y ascendiendo y descendiendo sin las crudezas de acrobáticos saltos fuera de toda técnica vocal.²⁴⁶

Cuartero sostiene que la escuela italiana se apoya sobre cuatro pilares fundamentales: Bellini, Rossini, Donizetti y Verdi, si bien señala que conviene

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 149.

²⁴⁵ Este estudio del que habla el autor no he podido encontrarlo durante mi investigación.

²⁴⁶ Cuartero, p. 149.

comenzar el estudio del canto con arias antiguas. Como vemos, el autor obvia por completo a Puccini, cuyas óperas dominaron el panorama lírico durante las primeras décadas del S. XX. Tampoco habla de la corriente verista, cuyo calado estético fue más que significativo en la primera mitad de la pasada centuria.

- Zarzuela:

«Es el arte melodramático genuina y exclusivamente español. Sus orígenes se remontan a la segunda mitad del siglo XVII.»²⁴⁷ Para Cuartero, el año 1851 es fecha de inicio real de un teatro lírico nacional con el estreno de *Jugar con fuego*, de Barbieri, cuyo estilo está claramente influido por estilemas italianos en lo musical y franceses en lo dramático. Desde ese momento, la zarzuela restaurada echa raíces en nuestro país, conformándose como el género autóctono por antonomasia, en cuyo seno desarrollarán preferentemente su actividad numerosos compositores de gran renombre y notable mérito: Gaztambide, Arrieta, Oudrid, Chapí, Chueca, Bretón, etc.

Para el autor, la zarzuela es el género lírico, teatralmente hablando, más completo:

En la zarzuela se recita, se habla, se canta y, desde el solo al concertante, pasa por toda la gama del virtuosismo cantable y por el de la declamación, tanto en prosa como en verso, con preludios e intermedios musicales a toda orquesta, masas corales y cuerpos coreográficos.²⁴⁸

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 150.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 151. En este sentido, Antonio Cordero, defiende teorías similares a las de Cuartero, puesto que «el artista de zarzuela, si ha de ser bueno, necesita talento y ciencia como dos y resistencia como otros tantos», y añade 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». Esta alternancia entre canto y habla es una grandísima complicación para el intérprete, especialmente en la zarzuela grande, profundamente influida por la escuela de ópera italiana, lo cual había hecho que sus dimensiones y exigencias técnicas se incrementaran sobremanera. Concluye Cordero: «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» (1858), pp. 200-202.

Pese a ello, el autor señala el declive del género en las primeras décadas del siglo XX, que ha llevado a escribir obras de música chabacana, orquesta pobre, malos decorados y *atrezzo*, etc. Demanda una recuperación de los valores de la zarzuela grande, de obras como *La tempestad*, *Campanone* o *Raimundo Lulio*.

3. Declamación lírica.

«Se entiende por declamación el arte de representar en el teatro.»²⁴⁹ La declamación lírica no asegura la interpretación dramática, puesto que incluye el factor del canto, lo cual no hace sino crear tensión y añadir preocupaciones a los intérpretes. Señala el autor, por estos motivos, la mayor dificultad de la ésta con respecto a la dramática.

- Reglas para obtener una buena declamación lírica:

Cuartero deja bien claro que lo primordial es cantar bien, por lo que la declamación ha de ser más mesurada, y esto debe ser así porque «el cantante suplente con su voz lo que en algunos momentos no puede expresar con el ademán.»²⁵⁰ Según su opinión, existen varias condiciones que todo cantante debe respetar obligatoriamente sobre el escenario: mantener en la medida de lo posible una postura firme, erguida, con la mirada puesta en las localidades altas que tiene enfrente, evitar levantar siempre que se pueda los brazos por encima de los hombros, no mecerse sobre las rodillas en las notas agudas, no abrir las piernas en exceso, etc.

También Ramón Torras secunda estas teorías, al exponer en su *Escuela Española de Canto* que los cantantes de zarzuela «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» (Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó, 1905), p. 42.

²⁴⁹ Cuartero, p. 152.

²⁵⁰ *Ibíd.*, p. 154. En este sentido, importantes tratadistas como Enrico Delle Sedie, en su tratado *L'art lyrique* (París: Léon Escudier, 1874) expone teorías contrarias. Para este autor, debe primar el gesto, la interpretación, sobre los aspectos estrictamente vocales.

4. A modo de epílogo.

Para concluir su obra, Cuartero realiza algunos comentarios al respecto de la carrera del canto.

- A los maestros de canto:

Siempre suponiendo la buena voluntad de los maestros, el autor señala que debe conocer las reglas de la métrica, acústica, dinámica, armónica y lengua italiana. El maestro deberá desarrollar la habilidad de los alumnos y ayudar a cultivar su personalidad.

- A los alumnos de canto:

La regla básica de todo alumno de canto es que ha de ser disciplinado, y su primera norma siempre ha de ser la obediencia. Recuerda Cuartero que el alumno nunca ha de olvidar a su mentor, a su maestro y a la figura que lo ayudó a desarrollar su carrera.

- A los maestros repasadores:

Dejando de lado el virtuosismo pianístico, un buen maestro repasador ha de conocer la técnica vocal para guiar al cantante en caso de ausencia del maestro de canto. Recuerda el autor que su figura es de acompañante, y cuya labor ha de contribuir a la buena interpretación de cada obra.

Conclusiones

Arturo Cuartero, en su tratado *Voz libre* realiza una encomiable aproximación al estudio del canto lírico, en la que ha complementado hábilmente los aspectos estrictamente anatómicos del órgano vocal con los principios básicos de la técnica canora, la cual, deja claro que habrá de sustentarse sobre los principios de la escuela italiana, única válida y verdadera. El resultado de la misma habrá de ser un canto natural, una voz libre, cuyos pilares fundamentales serán la respiración diafragmática y la correcta emisión de la voz a lo largo de toda su extensión, la cual se complementará con ejercicios de picados, ligados, filados, apoyaturas, mordentes, trinos, etc.

Establece una clara distinción de órganos vocales, a saber: *motor*, *productor* y *resonador*, siendo activo únicamente el primero, que tendrá por objeto poner en funcionamiento los dos restantes, los cuales adoptarán una actitud pasiva, es decir, sin ningún tipo de intervención por parte del intérprete. Esta idea se sustenta sobre aspectos anatómicos explicados en los primeros apartados del tratado. Aboga encarecidamente, y en relación a estos conceptos, por el abandono definitivo del concepto de ‘voz a la cabeza’, debido a que puede ser interpretado erróneamente y llevar a la búsqueda de una colocación o ‘sitio’ en el que ubicarla.

Recomienda Cuartero calma y paciencia al alumno a la hora de cantar repertorio, el cual habrá que afrontar únicamente cuando la base técnica haya sido construida. Es particularmente llamativa la clasificación que realiza de las distintas tipologías de canto, a saber: ópera, opereta, zarzuela, clásico y popular. Llamativa puesto que, dentro de ese repertorio clásico del que habla, engloba el autor compositores románticos por excelencia, como son Schubert o Schumann. En cuanto a la zarzuela, señala que el verdadero género lírico nacional se substancia en el paradigma estético de la zarzuela grande decimonónica, obviando el resto de géneros dramático-musicales existentes. En cuanto a su interpretación, expone la dificultad de la misma, en muchas ocasiones superior a la de la ópera italiana, puesto que habrá de complementarse canto y declamación, lo cual resulta especialmente complicado y extenuante para el cantante.

En cuanto a los modelos líricos que baraja a lo largo de su tratado, Cuartero no alude ni a la escuela verista, cuya influencia había sido angular en la primera mitad del

siglo XX, ni a sus principales exponentes. Figuras como Puccini, Mascagni o Catalani, cuyas obras habían copado la programación de los principales teatros del mundo durante las primeras décadas de la centuria son obviadas sistemáticamente sobre la afirmación de que la escuela de canto italiana se asienta sobre los compositores adscritos al belcanto romántico -Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi-, pasando por alto cualquier referencia previa.

IV. CONCLUSIONES

Este primer trabajo de indagación y de recogida de fondos documentales relativos a la tratadística española de canto de la primera mitad del siglo XX (1906-1959) ha permitido obtener una serie de conclusiones embrionarias y provisionales, puesto que la selección de tratados analizada proporciona una muestra reducida, no representativa *in extenso*, que no sería prudente extrapolar al total de textos propedéuticos localizados. La inicial aproximación a los escritos de Francisco Viñas, Hipólito Lázaro y Arturo Cuartero ha puesto de manifiesto varias cuestiones significativas que, lejos de agotar sus posibilidades analíticas, abren nuevas opciones investigadoras. Éstas pueden cifrarse, a grandes rasgos, en tres vías desarrollo –perfectamente imbricadas entre sí– que responden a la hipótesis de partida y se derivan de la consecución de los objetivos previstos: técnicas, identitarias y estéticas.

Las cuestiones técnicas se verifican en la enorme influencia de la escuela italiana de canto en la pedagogía canora española que, en el Novecientos, estaba totalmente incorporada a las dinámicas, los usos y las prácticas docentes autóctonas. Queda demostrado, a través del recorrido efectuado por los tratados que forman el corpus central de este TFG, cómo los maestros de canto se apoyan sistemáticamente en la inveterada tradición histórica italiana (cimentada desde el apogeo áureo del *ars canendi* barroco hasta finales del Ochocientos); cómo emplean en calidad de fuentes primordiales de referencia los manuales y las opiniones de profesionales ítalos (Porpora, Tosi, Leonardi, Poli, Rossi, Francesco, Mancini, Lamperti, Delle Sedie...) frente a la escasez de menciones a colegas franceses o alemanes; e incluso, cómo reutilizan ejercicios concretos (vocalizaciones, escalas, arpeggios...), cadencias y fragmentos de composiciones de adscripción neta y exclusivamente italiana.

También comparten la defensa de las teorías de los maestros del período áureo, si bien no se respetan los planteamientos de la escuela clásica, por ejemplo, en cuanto a respiración, pues todos ellos abogan por la utilización de la respiración diafragmática, en contraposición a la defensa de la respiración alta o clavicular que se practicaba en dicho período. Algo similar ocurre en cuanto a la clasificación de las voces propuestas por los autores, en los que figuras como el tenor ligero o *di grazia* o no aparecen, o, en el caso de Viñas, se indica que están prácticamente desaparecidos por el peso de un

nuevo canto dramático, expresivo, en el que los pasajes de agilidad y filigrana vocal han sido sustituidos en favor de potentes y más rotundas sonoridades. Asimismo, ninguno de ellos alude a una posible diferenciación en las voces graves, las cuales aparecen englobadas únicamente dentro de las tipologías de mezzosoprano, contralto, barítono y bajo, mientras que las voces de tiple y tenor sí aparecen fragmentadas en múltiples subcategorías, aunque no hay consenso de cara a establecer una clasificación unitaria.

La utilización de terminología metafórica es otro de los aspectos característicos en la tratadística canora, y aparece bien presente en los ejemplares analizados. Cuestiones como ‘apoyar el sonido’, ‘montar la voz’, ‘rozar la laringe’, ‘entubar la vocal’, ‘sonidos aterciopelados’, etc., son abundantes, y evidencian lo complejo de la educación de un instrumento incorporado al cuerpo humano, que no puede apreciarse a simple vista y que, en la mayoría de los casos, funciona de manera intuitiva y sensorial. Este tipo de recursos lingüísticos, cuya finalidad no es otra que tratar de concretar aspectos abstractos y ayudar a hacer accesibles sensaciones que sólo pueden conocerse desde la experiencia, en muchas ocasiones dificultan la comprensión de algunos de los conceptos técnicos en ellos plasmados. Resulta llamativo, en este sentido, que muchas de las metáforas empleadas como tecnicismos líricos españoles son fruto de una traducción directa y más o menos literal del italiano (*squillo*: brillo, *metallo*: metal, *vellutato*: aterciopelado...) mientras que otras se han llegado a aclimatar sin siquiera verterse al castellano (*smorzare*, *sfumare*, *filare*...).

Sobre estos precedentes se establece la deliberación identitaria, cifrada en el debate acerca de la existencia de una escuela de canto española o, en su defecto, de una serie de características idiosincráticas que permitan hablar de ella. A lo largo de este trabajo se ha demostrado que el indiscutible canon italiano se mantiene, al menos, durante todo el arco cronológico abordado y que las menciones a maestros hispanos se reducen, casi en su totalidad, a Manuel García²⁵¹, considerado el máximo exponente de esa virtual escuela indígena de canto pero cuya definitiva formación profesional se

²⁵¹ La indeterminación de muchas de estas alusiones hacen imposible identificar si se trata de Manuel del Pópulo *Vicente* García o de su hijo Manuel Patricio, insigne maestro de canto a su vez e inventor del laringoscopio.

completó en Italia con Giovanni Ansani. En este orden de cosas, y si bien podría resultar forzado hablar de una escuela española de canto en el siglo XIX, sí parece posible apreciar ciertas características propias en los usos y los modos interpretativos de la tonadilla escénica, un género cuyas peculiaridades vocales y performativas fueron reivindicadas por Juan Antonio de Iza Zamácola o Blas de Laserna, quien llegase a plantear la necesidad de fundar una *Escuela de cantar tonadilla*. La vocalidad característica de este género español aunaba expresividad, gracia o dramatismo, dicción clara, predominio de sonoridades y registro de pecho, así como una abundante presencia de adornos denominados quiebras, pasos o pasajes de garganta. Pero este tipo de vocalidad acabaría siendo invadida por la técnica *all'italiana* según evolucionaba el propio género tonadillesco, transformando sus bases en respuesta a las cada vez mayores exigencias canoras.

Dicho fenómeno de transformación de la praxis interpretativa y pedagógica en nuestro país, en el que ejerció un papel capital Gioacchino Rossini, tuvo su origen en los últimos años del siglo XVIII, y provocó que la enseñanza nacional evolucionara hacia una progresiva italianización, lo cual queda de manifiesto en el tratado de Mariano Rodríguez de Ledesma, *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto* (1799), en el que ya puede apreciarse la imposición de la influencia ítala a través de detalles como la importancia de la ejecución de los adornos y ornamentos, la impostación de la voz, la posición corporal, la dicción y la defensa de la respiración alta o clavicular, que no sería abandonada hasta bien entrada la centuria. Manuel García se revela, pues, como un caso paradigmático en este proceso, pues si bien comenzó su carrera como intérprete de tonadillas, acabaría por convertirse en cantante de ópera, asumiendo como propia la técnica canora italiana. Se trata de un proceso perfectamente rastreable a través de la tratadística decimonónica, tanto individual o privada como al amparo de instituciones oficiales, según lo fue el Real Conservatorio de Música y Declamación fundado por la reina María Cristina en 1830 bajo la dirección del tenor y maestro de canto Francesco Piermarini. Como excepciones a esta corriente incontestada, y ya entrado el siglo XX, sólo el Marqués de Alta-Villa

defendió la utilización de los principios vocales de la técnica francesa, mientras que Ramón Torras reclamó la recuperación de «esas sonoridades laríngeas propias de la escuela española de canto».²⁵²

En los tratados analizados se hace palpable esta culminación del proceso de italianización del canto, puesto que todos y cada uno de sus autores reconocen a la escuela italiana como la única y verdadera, sin hacer alusión alguna a posibles características propias del canto en España. Sí se reconoce la complejidad de la interpretación de la zarzuela, al precisar de un perfecto dominio declamatorio tanto lírico y como dramático, con la dificultad añadida de su alternancia en cortos espacios de tiempo a lo que se suman las considerables exigencias técnicas de algunas de sus partes. En cuanto a la adecuación actoral, los autores divergen, puesto que Cuartero defiende que la actuación ha de supeditarse a las necesidades de la música, mientras que Viñas se muestra conciliador, siguiendo una línea parecida a la planteada por el gran maestro E. Delle Sedie.

Por último, quedan por concluir aquellas cuestiones de carácter estético derivadas del proceso analítico desarrollado sobre los textos seleccionados. Resulta enormemente llamativo el desacompasamiento entre la realidad artística de los casos expuestos, las características de la ejecución vocal de los dos tenores/tratadistas y los referentes teóricos que los tres autores no sólo manejan sino que defienden insistentemente. En este sentido, se demuestra que, en realidad, la idea que manifiestan del belcanto refleja una noción alterada por sus propios condicionantes estilísticos, profundamente influidos por la corriente filoverista en cuyo seno desempeñaron sus carreras profesionales. Dicha estética, que abogaba por un reflejo más humano de personajes y situaciones de adscripción naturalista, en contraposición a los temas históricos y mitológicos característicos del *bel canto*, derivó en obras cuyas exigencias musicales y expresivas requerían un nuevo tipo de canto *di forza* que únicamente podían afrontar aquellas voces líricas o dramáticas cuya potencia y volumen superasen la

²⁵² *Escuela Española de Canto* (Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó, 1905) p. 93.

poderosa orquestación presente en las obras de compositores como Puccini, Giordano, Cilea, Mascagni o Leoncavallo. Es por ello que aquel canto clásico delicado, trufado de ornamentación y cincelado fraseo, proclive a las medias tintas y centrado en la belleza de la emisión, cayó en desuso en favor de un canto a plena voz, en el que se privilegiaba el impacto emocional directo, la estentoreidad y la inclusión de sobreagudos, incluso cuando éstos no estaban presentes en la partitura. Es precisamente este tipo de vocalidad la que Viñas señala como principal causante de la pérdida de la escuela clásica de canto italiano, cuya influencia se proyecta incluso a las obras canónicas de compositores como Bellini o Donizetti. El respeto que demuestran hacia la antigua escuela del *bel canto* se limita, en realidad, a recomendar ese tipo de repertorio para la formación de los cantantes, lo que testimonia una palmaria divergencia entre el sustento teórico y la realidad práctica, puesto que los registros sonoros de Viñas y Lázaro atestiguan un canto marcadamente verista, mientras que sus obras propedéuticas recetan un estilo performativo clásico.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Carolyn y R. Parker. *A History of Opera: The Last Four Hundred Years*. Madrid: Penguin Books, 2012.
- ALTUBE, Cristóbal. *Articulación de la voz humana*. Madrid: Publicaciones españolas, 19--.
- ALVIRA Y ALMECH, José María. «*Schola Cantorum*»: *estudio teórico-práctico de la manera de enseñar y aprender a cantar como cantaban los que cantaron*. Madrid: Imprenta Torrent, 1940.
- ANFUSSO, Nella, *L'età d'oro del canto (XV-XVIII sec.) Dei princìpi e degli stili*. Sezze Romano: Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, 2003.
- APPELMAN, Ralph D. *The Science of Vocal Pedagogy*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.
- ASPDEN, Suzanne. *The Rival Sirens: Performance and Identity on Händel's Operatic Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BACILLY, Bénigne de. *L'Art de bien chanter*. Paris: Ballard, 1668; edición facsímil, Gêneve: Minkoff Reprint, 1994.
- BARROSA, Miguel. *El bel canto en la teoría y en la práctica*. Madrid: Gráficos Valera, S.A., 1951.
- BEGHELLI, Marco. *I trattati di canto italiani dell'Ottocento*, Tesi di Dottorato. Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1995.
- BENEDITO, Rafael. *Cómo se enseña el canto y la música*. Madrid: Revista Pedagógica, 1931.
- BIANCONI, Lorenzo y G. Pestelli, Giorgio (eds.). *Storia dell'opera italiana*, 6 vols. Turín: EDT/Musica, 1987.
- BLAIR McCLOSKEY, David. *Your Voice at his best: enhancement of the healthy voice, help for the troubled voice*. Illinois: Waveland press Inc., 2011.
- BLANKENBEHLER, Gregory. *G. B. Lamperti: The Technics of Bel Canto*. New York: Martino Fine Books, 2012.
- BLASCO Y COMPANS, Justo. *Escuela práctica para la emisión de la voz*. Madrid: Antonio Romero, ca. 1885.
- 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: Librería Gutenberg de José Ruiz, 1911.

- BOTEY, Ricardo. *Higiene, desarrollo y conservación de la voz*. Barcelona: Tipografía de La Academia, 1914.
- 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.
- CABALLERO, J. *Higiene y fisiología humana y ejercicios corporales y de la voz*. Madrid: Hernando, 1916.
- CALICÓ, José. *La higiene de la voz y del cantante*. Barcelona: Cervantes, 1931.
- CANUYT, Georges. *La voz: técnica vocal*. Buenos Aires: Hachette, 1949.
- CARTER, Stewart. *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period*. New York: Schirmer Books, 1997.
- CARUSO, Enrico y L. Tetrizzini. *L'art de cantar (fecha de escritura desconocida)*. Barcelona: Els Llibres de Glauco, 1987.
- CASARES RODICIO, Emilio y A. Torrente (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica*. Vol. I y II. Madrid: ICCMU, 2002.
- CASARES RODICIO, Emilio. *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 1ª*. 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.
- CELETTI, Rodolfo. *A History of Belcanto*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- . *Il canto*. Milán: Garzanti-Vallardi, 1989.
- CERONE, Pietro. *El melopeo y maestro: Tractado de musica teórica y práctica*. Nápoles: Iuan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, 1613.

- CHAMPMAN, Janice. *Singing and Teaching Singing*. San Diego: Plural Publishing Inc., 2006.
- CHOVA, Ana Luisa. «La enseñanza del canto», *Scherzo*, XV/145 (2000), pp. 126-129.
- 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.
- CUARTERO, Arturo. *Voz libre. Método fisiológico, teórico y práctico de las voces y del canto*. Barcelona: Editorial Labor, 1959.
- DAVIS, Julia y S. LaTour. *Vocal Technique: A Guide for Conductors, Teachers and Singers*. Illinois: Waveland Press Inc., 2012.
- DELFINO, Víctor. *Fisiología e higiene de la voz: el origen del lenguaje*. Barcelona: Feliu y Susana, 1909.
- DELLE SEDIE, Enrico. *L'art lyrique* (París: Léon Escudier, 1874).
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols., Director y Coordinador Emilio Casares Rodicio. Madrid: ICCMU, 2003.
- 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.
- ECHEVARRÍA, Néstor. *Historia de los cantantes líricos*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 2000.
- ELLIOT, Martha. *Singing in Style. A guide to Vocal Performance Practices*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.
- ESTEBAN Y VICENTE, Matilde. *Nociones elementales de la teoría del canto*. Salamanca: Esteban Hermanos, 1892.
- 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.
- FLORIMO, Francesco. *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, 4 vols., 2ª ed. Nápoles: Stabilimento Tipografico di Vinc. Morano, 1880-1882; Bologna: Forni Editore, 1881-1883.
- FORNELLS, Andrea. *Método de canto: obra de texto de la Escuela Municipal de Música de Barcelona*. Barcelona: Lit. J. Mora, 1943.

- GARCÍA, Manuel (del Pópulo Vicente). *Ejercicios para la voz o sea Escuela de canto*. Madrid: Hermoso Mintegui y Carrafa, ca. 1835.
- GARCÍA, Manuel (Patricio). *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 Cie, Editeurs de musique, 1847; edición facsímil, Genève: Minkoff Reprint, 1985.
- . *Tratado completo del arte del canto (Escuela de García)*. Trad. y rev. de Eduardo Grau. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.
- GIRALDONI, León. *Guía teórica práctica para uso del artista cantante*, traducido por José M. de Goizueta. Madrid: Bailly-Baitlière, 1870.
- Golden Age of Opera*, A Thesis submitted to the Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati. UMI, 1998.
- GÓMEZ GEREDA, Eduardo. *Higiene de la voz: Manual práctico para cantantes y oradores*. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1906.
- GOMIS, José Melchor. *Méthode de solfège et de chant composée et dédiée a Madame Josephine de Laborde Bussoni*. Paris: Petit, 1826
- GUETTA, Paolo. *El canto y su técnica [Versión española de Carlos Panisi Moriglioni y del Maestro Arturo Cuartero]*. Madrid: Afrodisio Aguado, S. A., 1947.
- 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 *Diccionario de cantantes líricos españoles* de Joaquín Martín de Sagarmínaga. Madrid: Acento Editorial, 1997, 13-41.
- HALLER, Michael. *Vademecum para la enseñanza del canto. Método completo de canto y de música elemental*. Escrito por M. Haller y traducido al castellano de la 12ª edición alemana por el P. Daniel Sola. Ratisbona: Tipografía de Federico Pustet, 1914².
- 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.
- HENDERSON, James William. *Early History of Singing*. New York: Longmans, Green & Co., 1921.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *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.

- HILLER, Johann Adam. *Treatise on Vocal Performance and Ornamentation*, ed. y traduc. Suzanne J. Beicken. Cambridge: University Press, 2001.
- Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*, ed. Emilio Casares. Madrid: ICCMU, 2000.
- JACKSON, Roland. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. New York: Routledge, 2005.
- JUVARRA, Antonio. *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal Settecento ai nostri giorni*. Milán: Edizioni Curci, 2006.
- KEARLEY, Kandie K. *A Bel Canto Tradition: Women Teachers of Singing During The*
- KITE-POWELL, Jeffrey (ed.). *A Performer's Guide to Renaissance Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- LACAL, Luisa. *Diccionario de la Música técnico, histórico, bio-bibliográfico*, 2ª ed. Madrid: Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.
- LAURI-VOLPI, Giacomo. *Voces paralelas*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- LÁZARO, Hipólito. *Mi método de canto*. Barcelona: Agustín Núñez Imp., 1947.
- LEMOINE, Henri y G. Carulli. *Solfeo de los solfeos: Nueva edición de los solfeos para voces de soprano*. París: Henri Lemoine, 1913.
- LIVERMORE, Ann. *Historia de la música española*. Barcelona: Barral Editores, 1974.
- LLOMBART, Abelardo. *¿Quiere aprender rápidamente a cantar?: enseñanza teórico-práctica abreviada*. Madrid: Unión Musical Española, 1946.
- LÓPEZ REMACHA, Miguel. *Arte de cantar, o Compendio de documentos musicales respectivos al canto*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano, 1799.
- MACCLINTOCK, Carol. *Readings in the History of Music in Performance*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1982.
- MADELAINÉ, Stephen de la. *Physiologie du chant*. París: Descoges, 1840.
- MANCINI, Giovanni Battista. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna: Stamperia di Ghelen, 1774; ed. facsímil, Michigan: UMI Books on Demand, 2003.
- MANÉN, Lucie. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- MANSION, Madeleine. *El estudio del canto: técnica de la voz hablada y cantada. Pedagogía, método práctico, ejercicios explicados*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

- MARCHESI, Gustavo. *Canto e cantanti*. Milán: Ricordi, 1996.
- MARI, Nanda. *Canto e Voce. Difetti causati da un errato studio del canto*. Milán: Ricordi, 1959.
- MARQUÉS DE ALTA-VILLA (Ramiro de la Puente y González Nadín). *Método completo de Canto*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando, 1905.
- MARRACO, Alejandro. *La voz cantante*, Colección El Libro del Artista Lírico. Barcelona: Biblioteca Teatro Mundial, 1914.
- MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento Editorial, 1997.
- MAYER BROWN, Howard y S. Sadie (eds.), *Performance Practice, 2 vols: I. Music before 1600; II. Music after 1600*. New York/Londres: Macmillan, 1989.
- McGEE, Timothy J. *Medieval and Renaissance Music. A Performer's Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
- McKINNEY, James C. *The Diagnosis & Corretion of Vocal Faults: a manual for teachers of singing & for choir directors*. U.S.A.: Baptist Sunday School Board, 1982.
- MELCIOR, Carlos José. *Diccionario enciclopédico de la Música*. Lérida: García, 1859.
- MILLA Y GACIO, Luis. *Tratado de tratados de declamación*. Barcelona: Félix Cosa, Teatro Municipal, 1914.
- MILLER, Richard y M.G. Cobb. *The Poetic Debussy: A Collection of his Song Texts and Letters: A Collection of His Song Texts and Selected Letter* (Rochester: University of Rochester Press, 1994).
- MILLER, Richard. «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.
- .. *Nacional Schools of Singing. English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. Lanham, Maryland and Oxford: Scarecrow Press, 2002.
- .. *On art of singing*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- .. *Securing Baritone, Bass-baritone and Bass Voices*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- .. *Singing Schumann*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- .. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

- . *The structure of singing: system and art in vocal technique*. New York: Schirmer Books, 1986.
- . *Training Soprano Voices*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *Traning Tenor Voices*. Belmont: Wadsworth Publishing Co Inc, 1993.
- MONTANARI, Giuliana y M.L. Cortada, *Els métodos de cant 1750-1860*. Barcelona: Dinsic, 2006.
- MONTÓN CORTÍS, Juan Bautista. *Clasificación y tratado de la voz como instrumento vocal*. Valencia: A. Pascual, 1920.
- ., Juan Bautista. *Cómo se forma un cantante: lo que el público puede exigir a los cantantes*. [Madrid]: Juan Bautista Montón Cortís, ca. 1920.
- MORALES VILLAR, M. Coral. «Los tratados de canto en España durante el S. XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica». Tesis Doctoral: Universidad de Granada, 2008.
- NEUMANN, Frederick. *Performance Practices of the Seventeenth and Eighteenth centuries*. New York: Schirmer Books, 1993.
- O'NEILL, Enrique. *La voz humana: el libro de todos*. Barcelona: Maucci, 1922.
- 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.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*, 2ª ed. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1894.
- PERELLÓ, Dr. Jorge; M. Caballé y E. Guitart. *Canto-Dicción (Foniatría estética)*. Barcelona: Editorial científico-médica, 1982.
- 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.
- POTTER, John (ed.). *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- POTTER, John y N. Sorrel. *A History Of Singing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- POTTER, John. *Tenor: History of a Voice*. Cambridge: Cambridge Univesity Press, 2009.

- . *Vocal Authority: Singing Style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- RADOMNSKI, James. *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.
- REGIDOR ARRIBAS, Ramón. *La voz en la zarzuela*. Madrid: Real Musical, 1991.
- . *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.
- REID, Cornelius L. *A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis*. Huntsville, Texas: Recital Publications, 1995; reed. New York: Joseph Patelson Music House, 1983.
- REVERTER, Arturo. «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.
- . *Alfredo Kraus: una concepción del canto*. Madrid: Alianza, D.L., 2010.
- . *El arte del canto: el misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- RICCI, Vittorio. *Il Bel Canto. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto*. Milán: Ulrico-Hoepli, 1923.
- 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.
- ROMA, José María. *La voz humana*. Barcelona: Ediciones G.P., 1958.
- SABATES, Ramón. *Hipólito Lázaro (Homenaje con motivo del 78 aniversario de su nacimiento (1887-1965))*.(Barcelona: s.n., 1965.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London [etc.]: Macmillan [etc.], 2001 (1st.repr.1995 in paperback ed., 2ª reprint).
- SALDONI, Baltasar. *Nuevo método de solfeo y canto para todas las voces*. Madrid: Almacén de Música de Lodre, ca.1839.
- SAROBÉ [Aguirresarobe], Celestino. *Venimecum del artista lírico*. Barcelona: Imp. Comas, 1947.

- "Problemas del canto". *Ritmo*, 215 (1948): 5.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 216 (1948): 7.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 220 (1949): 7.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 223 (1949): 8.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 225 (1950): 7.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 226 (1950): 4-5.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 227 (1950): 4.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 229 (1950): 6.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 230 (1950): 6.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 231 (1950): 6.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 233 (1951): 6-7.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 234 (1951): 7.
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 240 (1951): 15
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 241 (1952): 8
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 242 (1952): 4
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 243 (1952): 12-13
- "Problemas del canto". *Ritmo*, 246 (1952): 4-5

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Oxford: University Press, 2002.

SELL, Karen. *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach*. Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2005.

SILVA, Giulio. *Il maestro de canto. Saggi di padagogia del canto*. Torino: Fratelli Bocca, 1928.

SMITH, W. Stephen. *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

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

SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat Editores, 1953.

- .. *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.
- .. *Historia de la música*. Barcelona: Salvat, 1947.
- THAYER, Robert (ed.). *Vocal Health and Pedagogy: Advanced Assessment and Treatment*. San Diego: Plural Publishing Inc., 2006.
- The Cambridge Companion to Singing*, ed. John Potter. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- TOFT, Robert. *Bel Canto: A performer's Guide*. Oxford: Oxford Univesrity Press, 2013.
- TORRANO, Ginés. *La voz y el canto: (o las experiencias de un tenor)...: apuntes del tenor murciano (1929)*. Murcia (Fotocopiado d'Color): D.L. 1981.
- TORRAS, Ramón. *Escuela Española de Canto*. Barcelona: Tipo-Litografía de José Casamajó, 1905.
- TORRELLAS, A. Albert; E. Nicol y J. Pahissa. *Diccionario de la música ilustrado*, 2 vols. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, ca. 1929.
- 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.
- EGIDO, María José y M. Vega. «La metáfora en la técnica de la voz cantada». En *Música, lenguaje y significado*, editado por Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar Taboada. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001, pp. 271-272.
- VENDRELL, Emili. *El Canto: libro para el cantante y el aficionado*, Colección de manuales Meseguer, 16. Barcelona: Suc. De E. Meseguer, 1955.
- 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 normas para educar la voz*. Barcelona. Barcelona: Imprenta Grafos, 1963.
- WARE, Clifton. *Basics of Vocal Pedagogy*. New York: McGraw Hill, 1997.
- WARRACK, John y E. West. *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- 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.