

Métodos de canto españoles del siglo XIX: la interpretación del canon estético vocal italiano y su concepto de “registro”

Spanish singing methods of the 19th century: the interpretation of the Italian vocal aesthetic canon and its concept of “register”

Salvador Ginori Lozano

Facultad Popular de Bellas Artes,
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Cómo citar este artículo: Salvador Ginori Lozano, “Métodos de canto españoles del siglo XIX: la interpretación del canon estético vocal italiano y su concepto de “registro””, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 8 (mayo-agosto 2021), novena época, pp. 54-94.

Recibido: 14 de mayo de 2021 · Aprobado: 1 de junio de 2021

Resumen

Dada la compleja terminología en el canto, el presente artículo estudiará uno de los conceptos fundamentales: el registro. Se mencionarán antecedentes referenciados por tratadistas y maestros de canto italianos y su interpretación en el siglo XIX en España. Se buscará una aproximación al fenómeno vocal de esa época a través del análisis de documentos de primera mano; con ello, se buscará recrear el fenómeno del canto español a través de un intérprete del siglo XX.

Palabras clave: registros, tratado de canto, voz de pecho, falsete, voz de cabeza, timbres

Abstract

Given the complex terminology in singing, this article will study one of the fundamental concepts: the register. Background referenced by Italian writers and singing teachers and their interpretation in the 19th century in Spain will be mentioned. An approach to the vocal phenomenon of that time will be sought through the analysis of first-hand documents; with this, it will seek to recreate the phenomenon of Spanish singing through a 20th century interpreter.

Keywords: registers, singing treatise, chest voice, falsetto, head voice, timbres.

PREÁMBULO

Los métodos y tratados de canto españoles del siglo XIX son muy abundantes y dan testimonio del fomento que este arte tuvo por el estado y las iniciativas de la sociedad. Se puede apreciar que el canto en España tiene un lazo directo con las diversas manifestaciones de la escuela de canto italiana de donde deriva gran parte de su desarrollo y personalidad.

Debido a la imposibilidad de tener certidumbre sobre la manera de cantar en el siglo XIX, son las grabaciones del siglo XX las fuentes que hacen un tipo de conexión con la interpretación de las fuentes escritas, además, claro, de las referencias de los expertos en el tema que han dejado sus testimonios. En el canto operístico estará siempre presente la búsqueda incesante de la emisión vocal espontánea, resonante, extensa e infatigable, sin importar la época ni el estilo, por lo que resulta objeto de estudio, conocer la asimilación y metabolización de la escuela de canto italiana por los países de habla hispana, comenzando por España. Por lo tanto, los conceptos de la interpretación original y la de la históricamente informada, tendrán necesariamente que estar relacionadas con la emisión canora capaz de enfrentar las exigencias del repertorio operístico decimonónico. Anna Maria Pellegrini Celloni, quien publicó su tratado del canto a inicios del siglo XIX, cerca de 1802 (ya que existe una referencia de ese año dentro del texto de Io Pietro Guglielmi, Maestro della cappella Giulia in S. Pietro Vaticano), menciona las facultades naturales de una voz apta para el canto y de las cualidades que se adquieren con el estudio. Cabe destacar la enorme importancia de que estos conceptos vengan de una mujer, ya que el desarrollo en las voces adultas comenzó primero en la voz femenina por la extensión y elasticidad del registro de cabeza, una vez que los cantantes castrados habían alcanzado el cénit de su técnica vocal:

“De la formación de la voz. Es una cosa muy diferente el formar bien la voz a sostener firmemente la voz, ya que de esto depende mantener siempre en cada nota una entonación perfecta, y con eso hacer una voz sonora, robusta, espaciosa, elástica, obediente y ágil; en suma, capaz de cualquier expresión, y tal, que incluso en medio de otras voces y varios instrumentos,

se hace oír y distinguir, no por la dureza, como suele ocurrir, sino por su buena formación”.¹

El fenómeno de la alteridad es fácilmente reconocible cuando se analizan las reproducciones de los ideales estéticos europeos por las culturas americanas, sin embargo, también la búsqueda de identidad propia dentro de las diversas expresiones europeas genera modelos artísticos de gran originalidad, producto de sus propios elementos culturales diferentes al canon que emula. Dada la hegemonía que tuvo por siglos el canto italiano en Europa desde el nacimiento de la ópera y el posterior reinado de los cantantes italianos castrados en los siglos xvii y xviii, las casas de ópera y las escuelas de canto los tomaban como modelo para su propia producción de música sacra y profana. España no es ajena a este fenómeno cultural y acepta con toda naturalidad la música vocal italiana, sin que por ello se olvidasen sus géneros nacionales.

Ya que cada escuela de canto, en cada país y época, usa vocabulario y terminología diferente en la enseñanza, teorización e historia del canto, —algo que por cierto genera confusiones en los estudiantes— nos referiremos en el presente artículo a un término que ha nacido junto con los primeros tratados del canto: el registro. Para tal efecto se hará referencia de la historia y significado de esta terminología desde algunos tratados de canto italianos y la interpretación terminológica de tratadistas españoles; se realizará una selección de textos que se han considerado representativos del tema, en el entendido de que la tratadística es muy amplia y habrá nuevos campos por explorar en la investigación. La conexión con el pasado a través de puentes con documentos del siglo xx y sus fuentes sonoras son estrategias fundamentales en la metodología de futuras investigaciones sobre los conceptos aquí mencionados.

¹ Pellegrini, *Grammatica*, p. 9: Della formazione della voce. È una cosa molto diversa il ben formare dal ben fermare la voce, poichè questo dipende dal sostenerla sempre in ogni qualunque nota con un'intonazione perfetta, e quella dal rendere una voce sonora, robusta, spaziosa, elastica, ubbidiente, ed agile; capace in somma di qualunque espressione, e tale, che anche in mezzo ad altre voci, ed a'varj stromenti, si faccia ben sentire, e distinguere, non già per la l'asprezza, come accade sovente, ma ben sì per la buona sua formazione.

Estudios del tema de terminología del canto se ven reflejados en la tesis doctoral *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*, de Maria del Coral Morales Villar,² en cuyo estado de la cuestión hace mención a una amplia bibliografía sobre el tema; trabajos posteriores de esta misma autora como *Arte de cantar (1799) de Miguel López Remacha: el primer tratado español de canto lírico*,³ en donde se considera a este libro el punto de partida sobre la visión del canto lírico en España en posteriores métodos de canto; o *El maestro de canto Antonio Cordero (1823-1882): Escuela completa de canto (1858) y otros escritos*,⁴ investigación que incluye la reproducción facsimilar del tratado mencionado en el título del trabajo.

LOS TRATADOS DE CANTO ITALIANOS

Dentro de la bibliografía de primera mano sobre el tema se puede considerar el método de canto escrito por Pierfrancesco Tosi en 1723,⁵ que presenta un carácter conceptual de la producción estética de la voz. Identifica con toda claridad el registro de pecho y el registro de falsete; no describe el término ni su relación fisiológica con la voz, pero sí menciona las cualidades sonoras de los registros vocales. Se aprecia que la finalidad en la educación vocal es la unión de los dos registros y su homogeneidad. Tosi insiste en que la unión de los registros es un objetivo para seguir y de no lograrlo; la voz se fatigará hasta la pérdida del falsete y de la belleza de su canto. También hace mención del registro de cabeza de manera que se entiende como igual al falsete:

“Entre las mayores diligencias del Maestro, hay una que requiere la voz del estudiante, la cual sea de pecho o de cabeza, debe salir limpia y clara sin pasar por la nariz ni que se ahogue en la garganta, que son los dos defectos más horribles de un cantante y sin remedio cuando han tomado posesión

² Morales Villar, *Los tratados*.

³ Morales Villar, *Arte de cantar*, pp. 101-118.

⁴ Morales Villar, *El maestro*.

⁵ Tosi, *Opinioni de' cantori*.

de ellos... Muchos maestros hacen cantar a sus discípulos como Contralto porque no saben encontrar el falsetto o por evitar la molestia de buscarlo. Un instructor diligente sabiendo que si tienes a una soprano sin falsete, que canta entre las ansiedades de un rango pequeño, no sólo debe adquirir uno más amplio, ni dejar piedra sin remover hasta unir a él la voz de pecho, que en realidad no se distinguen la una de la otra, que si la unión no es perfecta, se notarán más los registros, y por lo tanto se perderá su belleza”.⁶

Giambatista Mancini escribe su método de canto que será publicado en 1774 en Viena⁷ y posteriormente será publicado en París en 1776 con algunas modificaciones que se permitió el editor, como suprimir los capítulos I y III.⁸ Mancini es muy claro en proponer que la voz de cabeza es igual a la del falsete,⁹ es decir, su origen o naturaleza es igual: “La voz, por su constitución natural, se divide en dos partes, llamados registros en términos de este arte; a saber, la voz de pecho y la voz de cabeza, también llamado falsete”.¹⁰

Como dato de la influencia de la escuela italiana de canto en otros países y que deja testimonio de la importancia de la enseñanza, reconocimiento y unificación sobre los registros vocales, se puede mencionar la edición que hace el escritor, crítico musical y maestro de canto, Heinrich Ferdinand Mannstein en el siglo

⁶ Tosi, *Opinioni de' cantori*, pp. 13-14. Fra le maggiori diligenze del Maestro una ne richiede la voce dello Scolaro, la quale, o sia di petto, o di testa deve uscir limpida, e chiara senza che passi nel nasso, ne in gola si affoghi, che sono due difetti i più orribili d'un Cantore, e senza rimedio, quando han preso possesso... Molti Maestri fanno cantare il Contralto a' loro Discepoli per non sapere in essi trovar il falsetto, o per sfuggire la fatica di cercarlo. Un diligente Istruttore sapendo, che un Soprano senza falsetto bisogna, che canti fra l'angustie di poche corde non solamente procura d'acquistar glielo, ma non lascia modo intentato acciò lo unisca alla voce di petto in forma, che non si distingua l'uno dall'altra, che se l'union non è perfetta, la voce farà di più registri, e consequentemente perderà la sua bellezza.

⁷ Mancini, *Pensieri*.

⁸ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*.

⁹ Mancini, *Pensieri*, p. 43.

¹⁰ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 17. La voix, par sa constitution naturelle, est divisée en deux parties, qu'on appelle registres en terme de l'Art ; savoir, la voix de poitrine & la voix de tête, autrement dite fausset.

xix,¹¹ en la reconstrucción que hace sobre el método de enseñanza de Antonio María Bernacchi, maestro de Mancini¹² y uno de los modelos en la enseñanza para Francesco Lamperti, de quien nos ocuparemos más adelante. De acuerdo con este texto, parte de la formación de una voz es la unión de los registros vocales para dar como resultado:

“De la conexión de los registros vocales entre sí. En el lenguaje del canto se entiende por conexión de los registros vocales el arte de equilibrar los tonos de diferentes esferas tonales, que son disímiles en carácter y contenido, para que suenen lo más posible como los tonos de un solo registro”.¹³

Ya en el inicio del siglo xix, las apreciaciones de escuelas italianas seguían basando su conceptualización en base a las sensaciones corporales de los cantantes y a la percepción de quien los escuchaba; el caso de Marcello Perrino quien entendía mediante la percepción sonora la naturaleza de dos tipos de voz con características diferentes, pero percibida la producción del sonido por la proyección de la presión espiratoria capaz de apoyarse desde el pecho logrando más resonancia o proyectando la presión espiratoria a la parte alta de la tráquea, una región de dimensiones más pequeña y por lo tanto de menor resonancia:

“La voz humana, sea cual sea su naturaleza, la mayoría de las veces contiene dos cualidades de tonos que corresponden a dos registros diferentes, es decir, tonos reales que pertenecen a la región del pecho y que vienen empujados directamente de la fuerza de la respiración, y los tonos falsos, que se denominan de cabeza porque están formados por la compresión de la parte

¹¹ Mannstein, *Das System*.

¹² Mancini, *Pensieri*, p. 14.

¹³ Mannstein, *Das System*, p. 23, Von der Verbindung der Stimm-Register unter einander. Unter der Verbindung der Stimm-Register versteht man in der Gesangsprache die Kunst, die Töne verschiedener Ton-Sphären, welche sich an Charakter und Gehalte unähnlich sind, unter einander so auszugleichen, daß sie, so viel als möglich, wie Töne eines einzigen Registers klingen.

superior de la traquea que es inmediata a la cabeza, que al no poder recibir el mismo volumen de respiración, son más débiles y delgados”.¹⁴

Una contribución valiosa, por tratarse de otra cantante pionera en la tratadística, está a cargo de la soprano Maria Anfossi, quien además teorizó y conceptualizó, algo que deja ver la incipiente figura de la maestra de canto en el siglo XIX:

“La voz está formada de dos y algunas veces, de tres registros, o sea por su cualidad; estas se llaman voz de pecho, voz de falsete y voz mixta. La voz de pecho es la mejor porque es la más sonora y la más capaz de expandirse. Esta comienza de la nota más grave y termina en las notas medias. Luego sucede el falsete, llamado también voz de cabeza, porque procede de la cabeza. Eso comienza con las notas medias y termina con las más altas; pero hay quienes tienen las notas más bajas del falsete tan fuertes y claras que suenan desde el pecho; estas son de hecho voces mixtas, es decir, participan del pecho y del falsete y aquí está el tercer registro”.¹⁵

Se aprecia la aparición de otro concepto denominado la voz mixta, que hace alusión a la emisión de un registro con las cualidades de los dos reconocidos hasta el momento. Por otra parte, es de destacar que sea una mujer, precisamente, quien insista sobre la importancia del registro de pecho, ya que por naturaleza es más reducido en la extensión vocal femenina.

¹⁴ Perrino, *Osservazioni*, p.11. La voce umana di qualunque natura ella sia, contiene il più delle volte due qualità di toni corrispondenti a due diverse registri, i toni cioè reali, che appartengono alla region del petto e che vengono spinti direttamente dalla piena forza del fiato, ed i toni falsi, che diconsi di testa perché pechè formansi mercé la compressione della parte superiore della trachea ch'è immediata alla testa, i quali, non potendo ricevere l'istesso volume de fiato, sono più deboli ed esili.

¹⁵ Anfossi, *Trattato*, p. 11. La voce è formata di due ed alle volte di tre registri, ossia qualità; queste si chiamano voce di petto, voce di falsetto, e voce mista. La voce di petto è la migliore, perché è la più sonora e la più capace di espansione. Questa comincia dalle note più basse, e termina alle medie; indi succede il falsetto, chiamato anche voce di testa, perché procede dalla testa. Esso principia dalle note medie, e termina colle più alte; ma vi sono di quelli che hanno le note più basse del falsetto, così forti e chiare che pajono voci di petto; queste sono infatti voci miste, cioè partecipanti del petto e del falsetto, ed ecco il terzo registro.

La opinión de uno de los más destacados bajos de su tiempo, Luigi Lablache, dejaba fuera de la voz mixta y de cabeza a los bajos, sin duda, desde su propia percepción como cantante de esa cuerda. De acuerdo con la sensación corporal y auditiva se entiende la naturaleza del registro de pecho, sin embargo, hasta el momento no se tiene claridad sobre el origen de ninguno de los registros:

“Sin embargo, dado que la voz de bajo tiene tanta fuerza en su registro de pecho, que es casi imposible de unir e igualar estas dos cualidades de sonidos; por lo tanto, la voz de bajo ha renunciado a la idea de hacer uso de los sonidos del registro de cabeza. Por otro lado, el barítono y el tenor, voces más suaves y dulces, pueden utilizar libremente ambos registros”.¹⁶

LA DINASTÍA GARCÍA

La dinastía de los García, iniciada por Manuel del Popolo, brinda testimonio de artistas cosmopolitas de origen español pero identificados con el canto italiano, fusión integradora de un movimiento que acabaría por expandir desde su propio método, una ola de estética innovadora que impactaría en las nuevas maneras de abordar el canto operístico. Manuel de Popolo García inició su carrera como cantante en España siendo muy joven.

Interpretaba los géneros españoles como el sainete, bolero, seguidilla, tonadilla, loa, tirana, farsa, habanera, etc. No solamente se destacaba como cantante, también como compositor, ya que logró combinar la personalidad de lo popular con la formalidad de la estructura compositiva clásica y su lenguaje armónico. Buscó afanosamente permanecer en España para dar fomento a la ópera española

¹⁶ LABLANCHE, Luigi: *Metodo completo di canto ossia analisi ragionata del principio sui quali dirigeré gli studi per isviluppar la voce, renderla pieghevole e formar il gusto: con esempi dimostrativi, esercizi e vocalizzi graduati*; con una introduzione di Rodolfo Celletti, Milano, Ricordi, 1997 (ripr. facs. dell'ed. Milano, Ricordi, 1842), p.8. Citado en CARPENEDO, TATIANA: *Studio sul termine "registro". Il caso de Violetta ne "La Traviata". Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello" di Venezia, Biennio Sperimentale di Alta Formazione Musicale in Canto, Anno accademico 2007-2008: Siccome però la voce di Basso ha una tal forza nel suo registro di petto, a segno da esser pressoché impossibile di ben unir ed egualiar queste due qualità di suoni; perciò, si è rinunciato all'idea di far uso, per la voce di Basso, de' suoni di registro di testa. Il Baritono invece ed il Tenore, voci più dolci e più arrendevoli, possono liberamente usare ambidue questi registri.*

y envió cartas de súplica a la duquesa de Osuna para permanecer en Madrid, pero la falta de interés en apoyarlo, dieron como resultado que su destino floreciera más allá de las fronteras ibéricas. Primero en París destacó como compositor y después desentrañó en Nápoles los secretos del canto de la escuela italiana de la mano del tenor Giovanni Anzani.¹⁷

En 1824 durante uno de sus viajes a Londres Manuel del Popolo funda su escuela de canto; asistían tanto principiantes como profesionales, hombres y mujeres. Es posible que ahí naciera la idea de publicar su método de canto.¹⁸ Se puede apreciar la portada del libro y una página de ejercicios de progresión para dominar la improvisación en Radomsky.¹⁹ También menciona la edición francesa con texto también en italiano, impresa aparentemente en ese mismo año,²⁰ pero no cita ningún texto de esta edición, mientras que el presente artículo se referirá exclusivamente a esta edición. La edición inglesa tiene en su portada una dedicatoria —Miss Frances Thompson— pero la edición francesa está dedicada a su discípula y biógrafa de su hija María Malibrán, la condesa Merlin,²¹ persona muy cercana a la familia García.²² Se realizó una edición en español que no tiene fecha exacta de su publicación de la cual no se cuenta en este momento para su consulta.²³ En su método sólo hace mención una vez de la palabra registro:

“Los ejercicios No. 2, 3 y 4, sirven para que con diferentes dinámicas y ligando los sonidos se puedan unir la voz de pecho con la cuerda de en medio y con la voz de cabeza. Para unir estos tres registros es necesario

¹⁷ Cfr. RADOMSKI, James: *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. SaraRuiz. (trad.). Madrid, ICGMU, 2002, pp. 31-113

¹⁸ GARCÍA Manuel del Popolo: *Exercises and Method for Singing with an Accompaniment for the Piano Forte, composed and dedicated to Miss Frances Mary Thompson*, London: T. Boosey & Co. 1824.

¹⁹ RADOMSKI, James, *op. cit.*, pp. 268 y 179

²⁰ *Revue Musicale*, 11 (25-VI-1831), p. 165, citado en Radomski, *Manuel García*, p. 278.

²¹ Merlin, *Madame Malibrán*, Bruxelles, Sociéte Typographique Belge, 1838.

²² García, *Exercices pour la voix*.

²³ García, *Ejercicios para la voz o sea Escuela de Canto con un discurso preliminar*, Madrid, Hermoso, Mintegui y Carrafa, ca. 1831.

pasar muy lentamente de uno a otro y ligar cuanto antes exageradamente una nota a la otra”.²⁴

La terminología usada incluye la palabra “cuerda” que no había aparecido en los textos anteriores y tiene una concordancia y equivalencia en este caso con el término de registro, es decir, al tipo de sonido producido en la voz y no a la sensación de vibración en el cuerpo.

El célebre inventor del laringoscopio, Manuel Patricio García, hijo de Manuel del Popolo, quien no tuvo su labor más destacada en España y tampoco fue reconocido como ejecutante en sus pocas apariciones en escena, publica en su tratado de canto una definición diferente a las referidas hasta el momento:

“Por la palabra registro, se entiende a una serie de sonidos consecutivos y homogéneos que van del grave al agudo, producidos por el desarrollo del mismo principio mecánico y cuya naturaleza es esencialmente diferente de otra serie de sonidos igualmente consecutivos y homogéneos producidos por otro principio mecánico”.²⁵

Se presenta por primera vez una terminología en el canto que se apoya en la fisiología del aparato fonador, a pesar de que el autor no puede tener certidumbre de este hecho y se deja llevar por la intuición derivada de sus estudios anatómicos de la laringe. Uno de los ejercicios de carácter científico que legitiman las afirmaciones de Manuel Patricio, es un artículo presentado a la Academia de Ciencias de París sobre la fisiología del aparato vocal llamado *Mémoire sur la voix humaine*. La Academia valida y admite los postulados propuestos por Manuel Patricio García

²⁴ García, *Exercices pour la voix*, p. 6. I Numeri 2, 3, 4, servono filando e legando i suoni ad unire la voce di petto, colle corde di mezzo e di quelle testa. Per unir questi tre registri bisogna passar molto adagio dall'uno all'altro e legando più tosto con esagerazione una nota all'altra.

²⁵ García, *École de García*, pp. x-xi. Par le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique.

con base en sus razonamientos y ejercicios prácticos, a pesar de desconocer el verdadero funcionamiento de la laringe, ya que nunca se había visto:

“En resumen, nosotros pensamos que M. García, por su sagacidad y la justeza de sus estudios como profesor de canto, ha observado y descrito muchos hechos interesantes en su Memoria, mismos que deberán de ahora en adelante, ser admitidos en la teoría física de la voz humana. Tenemos el honor de proponer a la Academia que de testimonio de su satisfacción. Las conclusiones del presente Reporte fueron adoptadas”.²⁶

La respuesta íntegra de la academia al artículo *Mémoire sur la voix humaine* se publicó en las actas de la sesión de la Academia de Ciencias el 12 de abril de 1841 y en la revista *La France Musicale* el 25 de abril de 1841; a su vez, esta respuesta se integró al *Traité Complet de L'Art du Chant* desde su primera edición. Uno de los argumentos que pareció irrefutable a la academia fue precisamente el del registro:

“No queda duda de este hecho, que la voz plena o de pecho y la voz de falsete son producidas cada una por una modificación particular e importante en el mecanismo del instrumento vocal. Esta conclusión es también confirmada por una observación de M. García, observación que había realizado particularmente nuestro colega Savart, quien dio testimonio como nosotros. La voz plena y la voz de falsete, al producir la misma nota en la sección de la escala diatónica que le es común, emplean una cantidad de aire o aliento muy distinta. Este hecho fue demostrado por el Sr. García por medio del siguiente experimento: un cantante, después de haber llenado sus pulmones con todo el aire posible, cantó con voz de

²⁶ García, *École de Garcia*, p. VIII. «En résumé, nous pensons que M. García, par sa sagacité et par la justesse de ses études, comme professeur de chant, a observé et décrit dans son Mémoire plusieurs faits intéressants, dont il faudra désormais tenir compte dans la théorie physique de la voix humaine. Nous avons l'honneur de proposer à l'Académie de lui témoigner sa satisfaction». Les conclusions de ce Rapport ont été adoptées.

pecho una nota tomada del rango común a los dos registros, y prolongó el sonido hasta terminar el aire de sus pulmones. El péndulo de un metrónomo midió con sus oscilaciones el tiempo en que se emitió la nota. Terminado el ejercicio, el cantante llenó nuevamente sus pulmones de aire y repitió el ejercicio con voz de falsete, prolongándola cuanto le fue posible. De estos experimentos comparativos, varias veces repetidos, se pudo observar que el péndulo, durante la ejecución de la nota con voz de pecho, marcó de 24 a 26 oscilaciones, mientras que con la voz de falsete sólo marcó de 16 a 18 oscilaciones”.²⁷

Lo anterior suponía precisamente un cambio significativo en el mecanismo de la producción vocal de los registros y la conclusión fue correcta, pero no fue posible describir dicho cambio. Era simplemente imposible saberlo, nadie lo había observado.

Es hasta la invención del laringoscopio —en 1854— por Manuel Patricio García quien tuvo la idea de someterse a una autolaringoscopia por medio del uso de un espejillo de dentista que introduce hasta la campanilla y que, mediante un espejo de tocador, reflejó un rayo de luz solar sobre el espejillo para poder ver reflejada en el espejo de tocador la imagen de sus propias cuerdas vocales durante

²⁷ García, *École de Garcia*, pp. vii-viii. Il n'est pas douteux, d'après ces faits, que la voix pleine ou de poitrine, et la voix de fausset, ne soient produites chacune par une modification particulière et importante dans le mécanisme de l'instrument vocal. Cette conclusion est encore confirmée par une observation de M. García, observation dont avait été particulièrement frappé notre confrère Savart, qui en fut témoin comme nous. La voix pleine et la voix de fausset, pour produire la même note dans la partie de l'échelle diatonique qui leur est commune, emploient une quantité d'air ou de souffle qui n'est point, à beaucoup près, la même ; c'est ce que M. García nous a démontré par l'expérience suivante. Un chanteur ayant sa poitrine aussi remplie d'air qu'elle pouvait l'être, produisit, avec la voix pleine, une note déterminée, prise dans la partie commune aux deux registres, et il prolongea ce son vocal jusqu'à l'épuisement de l'air contenu dans ses poumons. Le pendule d'un métronome servait par ses oscillations à indiquer le temps pendant lequel durait ce son vocal ; ensuite, ayant rempli de nouveau ses poumons d'air, le chanteur produisit la même note avec la voix de fausset, et il la soutint autant que cela lui fut possible. Or nous avons vu, dans ces deux expériences comparatives répétées plusieurs fois, que le pendule offrit 24 à 26 oscillations pendant la durée du son de voix pleine, tandis qu'il n'en offrit que 16 à 18 pendant la durée de même son de voix de fausset.

la fonación, lo que lo convirtió en la primera persona que vio su funcionamiento. Nuevamente con la visión positivista que caracterizó al autor en mención, desarrolló un nuevo documento de rigor científico al que denominó *Observations of the human voice* y envió a la *Royal Society of London*, para dar legitimidad a todos sus postulados precedentes y la comprobación de sus teorías sobre los registros y timbres en la producción de la voz.

El artículo fue publicado en 1856 en la revista científica *Proceedings* del mismo organismo, lo que deja el primer precedente científico sobre el estudio de la fisiología de la laringe, especialmente de la glotis. La observación directa permite conocer la fisiología glótica al momento de producir la voz y cada uno de los registros, en donde se puede comprobar que el registro de pecho está directamente relacionado con contacto más amplio en lo ancho de la masa muscular de las cuerdas vocales:

“Registro de pecho. De hecho, cuando los músculos aritenoides han puesto en contacto los cartílagos aritenoides y cerrado la glotis, la voz puede tomar dos caracteres muy diferentes. Más aún, se producirá en tonos ampliamente separados unos de otros, y se sabrá si es registro de pecho o falsete, según estén activas o no las fibras del músculo tiro-aritenoideo unido a la membrana vocal. Por la acción de estas fibras, como hemos visto, este músculo eleva la membrana vocal, y hace su parte opuesta más fina; mientras que el crico-aritenoide lateral da un movimiento rotatorio al cartílago, lo que pone las apófisis en contacto profundo... Este contacto profundo, que continúa incluso después de que las apófisis ya no participan en las vibraciones, da una profunda tensión a las membranas, aumenta la profundidad de su contacto y, como consecuencia necesaria, aumenta la resistencia que presentan al aire. Es en la medida de esta resistencia que atribuimos la formación del registro de pecho, tan distinto por su amplitud particular. A ella atribuimos también la lentitud de los latidos de la glotis y el consiguiente tono bajo de los sonidos, un tono que, incluso en las voces agudas

de los tenores, es por lo menos una octava más baja que las notas ordinarias de una soprano”.²⁸

Se comprueba también la fisiología del registro de falsete, diferente al registro de pecho:

“Registro de falsete. Cuando, por el contrario, las fibras externas del músculo crico-aritenoideo lateral permanecen inactivas, producimos el falsete. Los labios de la glotis, estirados por el haz horizontal del tiro-aritenoideo, entran en contacto solo por su borde, formado a la vez por el ligamento y las apófisis, y ofrecen poca resistencia al aire. De ahí surge la gran pérdida de este agente, y la debilidad general de los sonidos producidos aquí”.²⁹

Es decir, se produce un escape de aire por la poca resistencia que presenta la glotis a la presión subglótica que explica la menor duración de una nota emitida en este registro, mientras que la misma nota brillante y de mayor volumen emitida con voz de pecho, puede ser sostenida más tiempo que la anterior. Finalmente, se

²⁸ García, *Proceedings*, pp. 407-408. Chest Register: In fact, when the arytenoid muscles have brought in contact the arytenoid cartilages, and closed the glottis, the voice may take two very different characters; nay, more, it will be produce in pitches widely apart from one another, and will give forth the chest or falsetto registers, according as the fibres of the thyro-arytenoid attached to the vocal membrane are active or not. By the action of these fibres, as we have seen, this muscle raises the vocal membrane, and makes its opposable part thinner; whereas the lateral crico-arytenoid gives a rotatory movement to the cartilage, which brings the apophyses into deep contact. This deep contact, which continues even after the apophyses no longer partake in the vibrations, gives a deep tension to the membranes, increases the depth of their contact, and, as a necessary consequence, augments the resistance they present to the air. It is to the extent of this resistance that we attribute the formation of the chest-register, so distinct by its particular amplitude. To it we attribute also the slowness of the beats of the glottis, and the consequent low pitch of the sounds, a pitch which, even in the highest tenor voices, is at least an octave lower than the head notes of ordinary soprani.

²⁹ García, *Proceedings*, p. 408. Register of Falsetto. When, on the contrary, the external fibres of the lateral crico-arytenoid muscle remain inactive, we produce the falsetto. The lips of the glottis, stretched by the horizontal bundle of the thyro-arytenoid, come in contact by their edge alone, formed at once by the ligament and the apophyses, and offer little resistance to the air. Hence arises the great loss of this agent, and the general weakness of the sounds produced here.

produce una mayor tensión y resistencia en la glotis sin regresar a la posición de engrosamiento de las cuerdas vocales de acuerdo con lo observado y reportado:

“Pero tan pronto como llegamos al sonido, los latidos son producidos exclusivamente por los ligamentos, y hemos alcanzado el registro de la cabeza. Es cierto, como podemos deducir del movimiento de los ligamentos, que entonces la membrana vocal se eleva por la acción de las fibras del músculo tiro-aritenoideo y su superficie se reduce a un borde, pero creemos que las fibras externas del crico-aritenoideo lateral, que impide este movimiento, permanecen inactivos. Entonces también tiene lugar la tensión muy decidida que produce el músculo crico-tiroideo en los tendones vocales y que acelera sus movimientos”.³⁰

LA DINASTÍA LAMPERTI

Se podría pensar que, una vez comprobados los principios mecánicos de la producción vocal, la enseñanza del canto seguiría una dirección similar en las diferentes escuelas de canto, de la misma manera que se tendría que unificar la terminología usada para la explicación de la fisiología laríngea. Sin embargo, prevalecen hasta el presente, diferentes formas de conceptualizar la ejecución y la didáctica en el canto occidental.

Tal es el caso de la otra gran dinastía en la enseñanza del canto, Francesco y Giovanni Battista Lamperti, padre e hijo, identificados a la nueva figura que se gesta en el siglo XIX del maestro de canto, que no necesariamente ha sido un ejecutante afamado.

³⁰ García, *Proceedings*, p. 408. But as soon as we reach the sound do, the beats are produced by the ligaments exclusively, and we have attained the head-register. It is certain, as we may deduce from the movement of the ligaments, that then the vocal membrane is raised by the action of the fibres of the thyro-arytenoid muscle, and its surface is diminished to an edge, but we think that the external fibres of the lateral crico-arytenoid, which would prevent this movement, remain inactive. Then also the very decided tension, which the crico-thyroid muscle effects on the vocal tendons, and which accelerates their movements, takes place.

La influencia positivista y los descubrimientos de la fisiología laríngea van permeando la definición de quien se dedica a la enseñanza del canto y el tipo de conocimiento que debe poseer, así como la manera de transmitirlo. Se coincide en que no necesariamente un buen cantante es un buen maestro de canto, pero también se afirma que los métodos no son suficientes si no se pueden ejemplificar adecuadamente, como los libros de gramática de una lengua que no se haya oído hablar y persiste paralelamente la idea del pasado de que sólo los que descollaban en el arte del canto sabían enseñar con verdadero celo y sólo ellos podían ser los formadores adecuados. Sobre la enseñanza del canto en España se puede encontrar información valiosa en un artículo de la citada María del Coral Morales Villar.³¹

Los Lamperti son el ejemplo del prestigioso formador dedicado de tiempo completo a la enseñanza y a la incipiente investigación sobre la voz y las metodologías para cultivarla, aunque, cabe mencionar, que los Lamperti no usaban especialmente terminología vocal científica, ni aspectos fisiológicos, pues consideraban que eso confundía a los alumnos y sostenían que nadie canta mejor sólo por conocer la anatomía de la laringe; el conocimiento se debía transmitir por los maestros a través de disciplina, ya que no existía eso llamado “sistema de enseñanza del belcanto”,³² sin embargo se verá que el uso de muchos conocimientos adquiridos por métodos científicos se van añadiendo poco a poco en la descripción de la técnica del canto. Francesco Lamperti dedicó su método de canto de 1864 a la reina María Isabel II de España, el cual se tradujo al español y se imprimió en 1865 en Madrid.

La traducción estuvo a cargo de Rosario Zapater y la edición estuvo a cargo de Antonio Romero; ambos ofrecen un mensaje a la reina de España como prefacio al método ya que la reina aceptó la dedicatoria de Francesco Lamperti. Este método

³¹ Morales Villar, María del Coral: *Aproximación a la didáctica del canto lírico en España en el siglo XIX*. ARTE Y MOVIMIENTO. No. 1. Diciembre, 2009. Universidad de Jaén, pp. 75-85

³² ARDELEAN, Ioan: *Giovanni Battista Lamperti and his treaty, Method in bel canto*. Învăţământ, Cercetare, Creaţie, Vol. 3 No. 1 – 2017, p. 8

se utilizó por los profesores de canto en los conservatorios, escuelas e institutos de música más importantes de España.³³

En el método se afirma que los preceptos generales de su método son para todas las voces indistintamente, aunque los ejercicios estén enfocados a las voces femeninas que presentan mayor extensión y flexibilidad, por lo que queda en la facultad de los maestros aplicar los ejercicios para las voces masculinas de acuerdo con la capacidad de cada alumno.

Se pueden observar concordancias en la conceptualización del registro vocal conforme con las nuevas tendencias de su época, sin entrar a detalles de descripción fisiológica, no parte de la sensación física del cantante al emitir la voz, sino al mecanismo con el que se produce.

La concepción del autor dice que la voz femenina tiene tres registros mientras que las voces de los varones tienen dos:

“ARTÍCULO II DE LOS SONIDOS DE DIFERENTE NATURALEZA PRODUCIDOS POR LOS DIVERSOS REGISTROS DE LA VOZ.

P. Los sonidos que puede producir la voz del grave al agudo *¿son entre sí de igual naturaleza?*

R. Lo son solo aquellos que pertenecen al mismo registro: los demás, aunque son homogéneos en toda la extensión de la voz, difieren esencialmente, según varía el mecanismo de la garganta que los produce.

P. ¿De cuántos registros se compone la voz de la mujer?

R. De tres

P. ¿Cuáles son?

R. El registro de pecho, que es el más grave, el de falsete o medio, que está en el centro de la voz, y el de cabeza, que es el más agudo y más brillante de la voz femenina.

P. ¿De cuántos registros se compone la voz del hombre?

³³ Morales Villar, María del Coral: *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la Música Lírica (Tesis Doctoral)*. Granada: Universidad de Granada, 2008, p. 822

R. De dos solamente; el de pecho y el de falsete, llamado vulgarmente voz mixta”.³⁴

El método de canto de Giovanni Battista Lamperti fue impreso en 1905, pero dado que hace un estudio que recopila años de enseñanza y está dedicado a la interpretación del Bel Canto, se le considerará dentro de la estilística vocal del siglo XIX. La edición original se hizo en alemán, ya que una buena parte de la carrera del autor se llevó a cabo en Alemania. Nuevamente se encuentra la importancia fundamental de la mezcla de registros en este método, incluso es muy detallado en los pasos a seguir para su unión y con ello conseguir la calidad vocal deseada. Aunque Giovanni Battista Lamperti se apoya en la fisiología de la respiración adecuada para el canto por medio de los estudios del prof. L. Mandl, sigue la ubicación de los registros a partir de la sensación de resonancia en el cuerpo, sin mencionar la mecánica glótica en la producción del sonido. Para la óptima eficacia en la mezcla de registros, se concentra en la respiración diafragmática, la cual según G. B. Lamperti es la que enseñaba la escuela italiana:

“Mientras la respiración sea abdominal (diafragmática), ninguna tensión sobre el órgano vocal puede proceder del pecho... Ni la laringe ni la faringe

³⁴ Lamperti, *Guida*, pp. 1-2. Se transcribe literalmente la traducción de Rosario Zapater de la edición española: Lamperti, *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto*, Madrid, Antonio Romero, Editor, 1865, pp. 1-2.

“ARTÍCULO II. DEI SUONI DI DIFFERENTE NATURA PRODOTTI DAI DIFFERENTI REGISTRI DI VOCE.

D. I suoni che la voce può produrre dal grave all’acuto, sono eglino della stessa natura?

R. No, soltanto quelli che appartengono allo stesso registro sono della stessa natura; gli altri, quantunque sieno omogenei per tutta l’estensione della voce, differiscono essenzialmente a norma che varia il meccanismo della gola che li produce.

D. Di quanti registri è composta la voce della donna?

R. Di tre.

D. Quali sono?

R. Il registro di petto che è il più grave, quello di falsetto o di mezzo che è nel centro della voce, e quello di testa che è il più acuto ed il più brillante della voce femminile.

D. Di quanti registri è formata la voce dell’uomo?

R. Di due soli registri, cioè quello di petto e quello di falsetto, detto vulgarmente voce mista”.

se pondrán tensas por la respiración suave; todo permanece en reposo. Después de la inspiración, por lo tanto, los órganos vocales están en condiciones de realizar correctamente y sin ningún obstáculo, que de otro modo podría haber sido causado por las contracciones precedentes, los movimientos necesarios para una lenta expulsión del aire. La respiración se toma con facilidad a través de la glotis abierta. Page 17, 5: Las voces de los cantantes se conservaron mucho mejor y durante más tiempo con el antiguo método italiano, como lo enseñaron Rubini, Porpora, etc., que con nuestros métodos modernos, que enseñan (o al menos permiten) la respiración clavicular. Y aquellos profesores que favorecen la respiración diafragmática también pueden mostrar los mejores resultados”.³⁵

Incluso G. B. Lamperti considera que el deterioro de las voces se debe a la pérdida de la capacidad de unir y mezclar los registros. La falta de una formación adecuada da como resultado la separación clara de los registros, lo que no permite desarrollar las capacidades del cantante y con ello terminar rápidamente la capacidad canora. Independientemente de que G. B. Lamperti no tuvo la influencia en España que tuvo su padre en cuanto a la enseñanza del canto, si es un referente de toda una tendencia en la estética vocal italiana del siglo XIX, la cual se instauró tanto en Europa como en diversos países donde se interpretaba el repertorio operístico en boga. Gabriele Fantoni refiere en su *Storia Universale del Canto*. que los maestros italianos influyeron y transformaron el canto hacia la escuela italiana durante el siglo XIX en Moscú, París, Suecia, Dinamarca, Cracovia, Hungría, España (Madrid, Valencia y Barcelona), Lisboa, Praga, Berlín, Londres, Turquía, India, Java, Fili-

³⁵ Lamperti, *The Technics*, p. 5. Prof. L. Mandl writes, in his “Hygiène de la voix,” page 14, 2: “As long as the breathing is abdominal (diaphragmatic) no strain upon the vocal organ can proceed from the chest... Neither will the larynx nor the pharynx be set in motion by the gentle breathing; everything remains at rest. After inspiration, therefore, the vocal organs are in a position to carry out properly, and without any hindrance that might otherwise have been caused by preceding contractions, the movements necessary to a slow expulsion of the air. Breath is taken easily through the wide-open glotis...” Page 17, 5: “Singing voices were preserved much better and longer by the old Italian method, as taught by Rubini, Porpora, etc., than by our modern methods, which teach (or at least permit) clavicular breathing. And those teachers who favor diaphragmatic breathing can likewise show the best results”.

pinas, China, Nueva York, Nueva Orleans, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México y Australia.³⁶ Debido a que los Lamperti hacían referencias sobre las “viejas escuelas de canto italianas”, se puede inferir que su manera de tratar los registros era parte fundamental en el entrenamiento vocal de los estudiantes:

“Ocurre a menudo, al escuchar de nuevo una hermosa voz después del paso de los años, que nos asombramos de su pérdida de sonoridad y dulzura; los cambios de registro son claramente audibles; la voz está a punto de romperse y ya no sigue las intenciones artísticas. Por lo general, la causa puede atribuirse a un desarrollo y tratamiento incorrectos. Por ejemplo, si el registro de pecho se eleva de forma antinatural, la voz sufrirá necesariamente”.³⁷

LOS TRATADOS DE CANTO EN ESPAÑA

En España la asimilación de esta estética vocal fue gradual. De acuerdo con María del Coral Morales Villar el primer tratado español de canto lírico corresponde a Miguel López Remacha con la obra *Arte de cantar, y compendio de documentos músicos*, impresa en 1799. Este documento ya está impregnado de la influencia italiana sobre la manera de producir la voz, aunque el autor expresa que, dada la naturaleza del canto, no ha sido posible sistematizar su enseñanza y transmisión de conocimiento de manera escrita. También menciona que el repertorio de los maestros italianos como Porpora y Léo “merecen la aceptación de los Profesores sensatos”,³⁸ pero también afirma que otros excelentes autores pudieran citarse, pero se omiten ya que hay escasa noticia de ellos en España. Parece ser el inicio de una relación

³⁶ Morales Villar, *Los tratados*, p. 92.

³⁷ Lamperti, *The Technics*, p. 23. It often happens, on again hearing a beautiful voice after the lapse of years, that we are astonished as its loss of sonority and mellowness; changes of register are plainly audible; the voice is apt to break, and no longer follows the artistic intentions. The cause may generally be traced to wrong development and treatment. For instance, if the chest register be forced up unnaturally, the voice necessarily suffers.

³⁸ López Remacha, D. Miguel, *Arte de Cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. s/locación, Don Benito Cano, 1779, p. 70.

que va a crecer con el tiempo y se comienza a manifestar el interés por conocer y dominar el estilo italiano:

Todas las Artes y Ciencias tienen reglas ciertas, que ordenan a sus profesores el modo de desempeñarlas con lucimiento. La Música también las tiene, pero el Canto carece de ellas, y se ve expuesto a servil imitación o al capricho de los que lo ejecutan. Por incidencia encontramos en los autores que han escrito de Música tal cual observación sobre el Arte o gusto del Canto, como quiera que esta es la materia primera y esencial de la Facultad: pues aunque los italianos, por ejemplo hayan escrito sobre este punto, o bien son puras reflexiones que no determinando con claridad los preceptos, occultan como las cenizas el fuego que tienen debaxo, o bien reglas fijas y terminantes, pero que por no estar escritas en lengua vulgar, son como un tesoro escondido para los que ignoran aquel idioma.³⁹

No queda ajena la influencia manifiesta sobre el procedimiento en el desarrollo del canto nacido de la escuela italiana, pero se puede observar que, aunque conceptualmente se busque un camino similar, todavía no se usa la misma terminología que usaban los italianos desde 1723 por Tosi. Ahora bien, se identifica el registro del falsete, pero no se le considera adecuado para el canto, es decir, se canta con una voz más llena en el registro de cabeza procurando igualar la calidad al registro de pecho:

“La mayor dificultad de un Cantor, en quanto al uso de la voz, está en unir los medios de ella con los altos ó agudos. Para hacer esto con perfección hay que advertir, que la naturaleza ha puesto en las voces humanas una cierta línea que divide la voz, de lo que llaman Falsete. Esta la tiene el Tiple, por lo común, entre Ut y Mi agudos: el Contralto entre Sol y Si: y el Tenor entre Mi y Sol. (Entiéndase cada voz ceñida á los límites de sus respectivos Diapasones.) Pues para que esta línea vaya por una especie de graduación, igualando y uniendo aquellos intervalos sacamos nosotros una media voz,

³⁹ López Remacha, D. Miguel, *Arte de Cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. s/locación, Don Benito Cano, 1779, pp. 2, 3.

la cual empieza a usar el Tiple, por lo común desde el Ut agudo inclusive: el Contralto desde el Sol: y el Tenor desde el Mi; para que llevando la voz en disminución, por medio de un impulso blando del aliento, se pueda pasar á la región del falsete, formando de la voz una hebra igual y uniforme de uno á otro extremo. Adviértase también que al Tenor y al Baxo se les prohíbe absolutamente el uso de lo que llamamos falsete, por ser totalmente ageno de la naturaleza de sus voces; y solo se les permite el de la media voz quando convenga para modificación del Canto”.⁴⁰

Todavía en 1826, fecha de publicación en París de uno de los documentos más representativos de la tratadística española, *Méthode de Solfège et de Chant*, de José Melchor Gomis,⁴¹ no se incluyen conceptos de la fisiología del aparato vocal ni terminología específica que describa la naturaleza fonatoria. Esta edición trilingüe en francés, italiano y español fue conocida y recomendada en una carta de Gioacchino Rossini (que se incluye en la edición). El autor conocía al afamado compositor por medio de Manuel del Popolo García. En el prólogo, el autor comenta su filosofía sobre la unificación de la enseñanza del solfeo y el canto, además de que el método es igual de benéfico a los estudiantes de instrumentos, ya que el músico “que no se haya formado estudiando el canto de la voz humana, con dificultad tocará con buen gusto”.⁴² Se toca el tema de los registros vocales, aunque no se usa dicho término; a la manera de Manuel del Popolo usa el concepto de voz de pecho y de cabeza, aunque agrega el término de voz mixta o *Medium*, de manera que encuentra coincidencia con García en reconocer tres diferentes naturalezas de la voz:

“Los Ejercicios de este Método sirven para unir la voz de pecho con el Medium ò voz mixta y la de cabeza y aunque estan escritos solamente en el tono de Do, el Maestro debe transportarlos comenzando por el tono mas grave à que el discipulo pueda alcanzar con la voz y haciendole subir un

⁴⁰ López Remacha, D. Miguel, *Arte de Cantar, y compendio de documentos músicos respectivos al canto*. s/locación, Don Benito Cano, 1779, pp. 110-112.

⁴¹ Gomis, *Méthode de Solfège*.

⁴² Gomis, *Méthode de Solfège*, p. iv.

semitono cada vez que repita el Ejercicio hasta llegar al tono mas agudo en que lo pueda ejecutar sin esfuerzo”.⁴³

Otro procedimiento que propone Gomis para la unión de los registros es el uso del portamento: práctica para mantener la misma cualidad de voz en un legato, lo que los métodos de los italianos llaman el canto *sciavolato*.⁴⁴ Necesariamente en la conducción de un sonido a otro que mantenga la sensación de un mismo color opera un mecanismo laríngeo de la misma naturaleza, es decir, se busca la unión de registros:

“Este ejercicio sirve igualmente que los otros para unir la voz de pecho con el Medium ò voz de mixta y la de cabeza; mas 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 mui poco à poco de un sonido à otro ligando de modo que hagan sensibles las notas que haya entre las dos que abraza la ligadura”.⁴⁵

Mariano Rodríguez Ledesma publicó su método de canto en París hacia 1828, por la coincidencia de su estancia en Francia. El presente trabajo hará alusión a la segunda edición, *A collection of Forty Exercises or Studies of Vocalization*, hecha en Londres alrededor de 1831 en versión bilingüe francés e inglés.⁴⁶ Este cantante y profesor de canto español asistió a clases de anatomía para tratar de comprender el mecanismo de la producción vocal, pero no encontró elementos que considerara de suficiente ayuda para la enseñanza;⁴⁷ de cualquier manera se puede considerar como un antecedente histórico para los trabajos posteriores de Manuel Patricio García. Otra coincidencia tanto en la parte conceptual de la escuela italiana como en los estudios de la fisiología de García es el énfasis que hace sobre la “manera de atar la

⁴³ Gomis, *Méthode de Solfège*, p. 10.

⁴⁴ Tosi, *Opinioni de' cantori*, p. 31.

⁴⁵ Gomis, *Méthode de Solfège*, p. 28.

⁴⁶ Rodríguez, *A collection*.

⁴⁷ Rodríguez, *A collection*, p. 11.

voz de pecho y la voz de cabeza”. Rodríguez Ledesma no usa el término registro, pero hace una descripción muy detallada de la naturaleza de los diferentes tipos de voz en un individuo y de la manera de igualar las diferentes características de cada naturaleza. Considera que las voces femeninas y la voz de tenor tienen una clara división de sus naturalezas vocales:

“Hablando de la voz, yo he dicho que en la soprano, la contralto y el tenor, hay una considerable diferencia en la cantidad y la calidad de los sonidos entre las notas comprendidas entre las líneas del pentagrama y las que están arriba de ese rango; las primeras son conocidas como voz de pecho y las segundas como voz de cabeza”.⁴⁸

Rodríguez Ledesma considera que la producción de voz de pecho debe fortalecerse y extenderse tan agudo como sea posible para asegurar su emisión y con ello lograr una mezcla más fácil en sus límites con la voz de cabeza:

“En voces débiles o mal acostumbradas, este cambio a veces se produce tres o cuatro tonos más abajo; es muy importante entonces acostumbrar a estas voces débiles, mal ejercitadas o viciosas, a prolongar la voz de pecho al grado más alto posible; en consideración al carácter y estructura de su voz, por un lado, porque la voz de pecho es infinitamente más bella, y por el otro, porque la unión con la voz de cabeza es más difícil en los sonidos graves que en la parte media de la voz”.⁴⁹

⁴⁸ Rodríguez, *A collection*, p. 8. J'ai dit, en parlant de la voix, que dans les soprano, contralto, et tenor, il y avait une différence dans la quantité et le qualité des sons, dans les notes comprises dans dans les lignes, et dans celles qui sont au-dessus, et qu'on appelle les premiers voix de poitrine, et les secondes voix de tête.

⁴⁹ Rodríguez, *A collection*. Dans les voix foibles ou mal accoutumées ce changement a quelque fois lieu trois ou quatre tons plus ba ; et il est fort important alors d'habituer ces voix foibles, mal exercées, ou vicieuse, à prolonger la voix de poitrine au degré le plus *élevé* possible ; en consideration du caractère et de la structure de leur voix, d'un côté, parceque la voix de poitrine est infiniment plus belle, est de l'autre, parceque l'union de celle-ci avec celle de la tête est plus difficile dans les sons graves que dans le médium de la voix.

Para Rodríguez Ledesma la unión de las dos cualidades o naturalezas de la voz es esencial y representa una gran búsqueda por parte del cantante, gran labor y mucha práctica, especialmente para la voz de tenor. Considera que hay un principio general para adquirir la unión perfecta entre la voz de pecho y la de cabeza:

“Siendo mayor el volumen de la voz de pecho que el de la voz de cabeza, se debe calcular, si puedo expresarme así, medir el volumen o la cantidad de ambos, y en proporción a cuando el cantante se acerca al intervalo donde la voz de cabeza comienza, disminuya gradualmente el volumen de la voz de pecho, hasta que esté al nivel de la voz de cabeza en su comienzo”.⁵⁰

Continúa la explicación sugiriendo la adaptación de este ejercicio a cada cantante; se debe buscar la nota donde le resulte más fácil adaptar el diámetro de la voz de pecho al de la cabeza para ajustar su cualidad, insistiendo que se debe llevar la voz de pecho tan alto como sea posible. Añade un elemento que no se había contemplado en otros métodos; se trata del manejo de la energía en la emisión de la voz. Se infiere que pide una continua articulación entre la presión espiratoria y el aparato fonatorio para seguir produciendo la misma intención de salida de diámetro vocal manteniendo el color de la voz de pecho, pero reduciendo el volumen sonoro:

“Es necesario que los alumnos entiendan bien, que al disminuir el volumen de la voz de pecho para unirlo con el de la cabeza, no deben disminuir la energía necesaria de la voz para dar o formar sonidos mientras se eleva. Hago esta observación, porque he visto personas que estudian canto, que no podían entender que se pudiera dinamizar la voz, sin dar al mismo tiempo

⁵⁰ Rodríguez, *A collection*. Le volumen de voix de poitrine étant plus grand que celui de tête, on doit calculer, et s’il m’est permis de m’exprimer ainsi, mesurer le volumen ou la quantité des deux, et à proportion que le chanteur s’approche du point ou de l’intervalle où commence sa voix de tête, diminuer graduellement le volumen de voix poitrine, jusqu’à se mettre au niveau du volumen de la voix de tête dans son principe.

toda la cantidad de su voz. Sin embargo, es bien sabido que sin dar toda la cantidad de voz que posee un cantante, puede cantar con la energía necesaria para formar sonidos exactos en su entonación en todo el rango de su voz. No estoy hablando aquí de la energía requerida para cantar la letra, solo estoy hablando de la energía necesaria para formar sonidos exactos, puros y bellos”.⁵¹

Otra parte del procedimiento en que tiene coincidencias especialmente con Manuel Patricio García es la vocalización que alterna voz de pecho y voz de cabeza en un rango pequeño en el centro de la voz, con la diferencia de que el método de Rodríguez Ledesma se imprimió por lo menos diez años antes; asegura que alternar la voz de pecho y la de cabeza en el rango en que coinciden, dará maestría en la ejecución:

“Un cantante debe ser capaz de hacer, según su voluntad, cinco o seis notas en medio de su diapason, sin que se perciba diferencia alguna; y puede decirse entonces que ha alcanzado una gran perfección, si puede, en una de esas notas, pasar de una clase de voz a la otra, lo cual es verdaderamente difícil; pero después de obtener ese resultado, su conocimiento y ejecución en el canto se duplicará”.⁵²

⁵¹ Rodríguez, *A collection*, p. 9. Il est nécessaire que les élèves comprennent bien, qu'en diminuant le volume de voix de poitrine pour l'unir à celui de la tête, ils ne doivent point diminuer l'énergie nécessaire de la voix pour donner ou former des sons en montant. Je fais cette observation, parceque j'ai vu des personnes qui étudiaient le chant, qui ne pouvaient comprendre qu'on pût donner de l'énergie à la voix, sans donner en même temps toute la quantité de sa voix. Il est bien reconnu, cependant, que sans donner toute la quantité de voix que possède un chanteur, il peut chanter avec l'énergie nécessaire, pour former des sons exacts dans son intonation, dans toute l'étendue de sa voix. Je ne parle pas ici de l'énergie que réquièrent les paroles que l'on chante, je parle seulement de celle nécessaire pour former des sons exacts et d'un beau caractère.

⁵² Rodríguez, *A collection*. Un chanteur doit être maître de faire, suivant sa volonté, cinq ou six notes du milieu de son diapason, soit avec la voix de poitrine ou avec celle de tête, sans qu'on s'aperçoive d'aucune différence ; et l'on pourra dire alors qu'il s'est élevé à une grande perfection, s'il peut, en liant une de ses notes, passer d'une classe de voix à l'autre ; ce qui est véritablement difficile : mais après avoir obtenu ce résultat, son savoir et son exécution dans le chant seront doublés.

Se puede apreciar el detalle en la descripción del procedimiento para unir los registros, que resulta novedoso y cuidadoso. El conocimiento vertido en este método no era improvisado, por el contrario, era el fruto del trabajo de toda una vida en la docencia; esa era la escuela de canto que enseñaba en España y que pudo llevar a París y Londres por su calidad reconocida internacionalmente.

Antonio Cordero es una figura representativa de la enseñanza del canto en España. Escribió dos métodos de canto: uno en 1858⁵³ y otro en 1872.⁵⁴ No se pueden considerar aislados uno del otro —aunque tienen diferencias en su planteamiento conceptual— sino el segundo como una extensión abreviada del primero en varios sentidos, ya que el autor consideró la necesidad de hacer una edición más accesible económicamente para los interesados y al mismo tiempo agregó información que fue adquiriendo con el paso de los años.⁵⁵

En la edición de 1858 hace una descripción gráfica, por medio de pentagramas, de la extensión de los registros de las once clases de voces que, a su decir, se dan una vez que se han educado y desarrollado en los individuos adultos. Cabe señalar que utiliza los términos de “géneros o cuerdas” para describir la clasificación vocal:

“Las femeninas son: 1.^a Tiple ó soprano agudo (sfogato). 2.^a Medio tiple ó merzo soprano agudo. 3.^a Merzo soprano ó medio tiple neto, y 4.^a Contralto. Los masculinos son: 1.^a Contralto. 2.^a Tenor agudo (de medio carácter ó de gracia). 3.^a Tenor de fuerza; 4.^a Tenor serio; Barítono; 6.^a Bajo cantante, y 7.^a Bajo profundo.” (sic)⁵⁶

En las diferentes clasificaciones vocales femeninas y en las de tenor, divide la extensión de cada uno en registro de pecho y registro de cabeza, no utiliza la terminología de “voz de cabeza o de pecho”, mientras que los tipos de voces graves de barítono y bajo sólo presentan registro de pecho. También afirma Cordero que “no

⁵³ Cordero, *Escuela completa*.

⁵⁴ Cordero, *Tratado abreviado*.

⁵⁵ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 2.

⁵⁶ Cordero, *Escuela completa*, p. 40.

existen sino dos registros; que son, el de pecho y el de cabeza”.⁵⁷ Poco después da su opinión acerca de la fisiología de la producción de los registros de la voz, en donde agrega elementos que no se han mencionado anteriormente, como la resonancia que se produce en el cuerpo al momento de emitir la voz a través de la vibración del aire contenido y del aire expulsado:

“La resonancia que indudablemente toma o produce el aire en el pecho al emitirse los sonidos cuyo registro toma nombre de pecho, la adquieren estos de rechazo; y de la misma manera la toman en la cabeza los sonidos que componen el registro de cabeza. Más claro: Cuando el aire que sale de los pulmones, preparado por la faringe, choca con el aire atmosférico, de cuyo choque, según mi sentir, nace el sonido de la voz, vibran ambos fluidos. Pues bien, como los cuerpos gaseosos no pueden ponerse en movimiento ó vibración en una dirección determinada sino en todas las posibles indistintamente, es claro que el fluido que sale y el que recibe el choque esparcen sus respectivas ondulaciones por todas partes, bien sea que estén libres ó encerrados, con tal de que tengan entre sí alguna comunicación. El aire atmosférico, como libre, derrama sus vibraciones sonoras por el espacio. El que se lanza desde el pecho las promueve, inculca y mezcla en aquel; y además, como tiene comunicación directa y no interrumpida con el aire que todavía existe en los pulmones, se las imprime también á éste por retroceso. Hé aquí la causa de que sintamos vibrar el aire en la faringe y dentro del pecho al emitir los sonidos cuando aquel se encamina de un modo directo desde los pulmones hasta el paladar. Ahora bien: si dicho aire antes de salir por los labios se dirige y ocupa los conductos por los cuales se comunica el órgano respiratorio con los órganos de la cabeza, es innegable que al retroceder las ondulaciones vibrantes y sonoras del fluido, imprimirá también estas mismas vibraciones sonoras en el aire acumulado en los citados conductos, y que oscilará en ello mas ó menos, según la cantidad que contengan y las dimensiones de los mismos. Este es el motivo

⁵⁷ Cordero, *Escuela completa*, p. 50.

de la resonancia que la voz toma en el pecho y en la cabeza, al engendrar los sonidos á que damos el nombre del uno y de la otra; y por consiguiente, este y no otro es á mi ver el origen de los registros ó sean modificaciones esenciales y principales de la voz en ambos sexos. Para atraer el sonido al pecho, se baja y ensancha la faringe. Para dirigirlo á la cabeza, se eleva y se estrecha este mismo órgano” (sic).⁵⁸

Además del fenómeno de resonancia en los espacios del cuerpo que producen las vibraciones de la voz, se menciona también la conformación y modificación que se hace de estos espacios, especialmente de la faringe, que al ser manipulada por el cantante el resultado en la percepción de las partes del cuerpo que vibran sean el pecho o la cabeza. Es decir, no hay relación con la explicación científica aportada por Manuel Patricio García a partir de la invención del laringoscopio y su artículo publicado en 1856. No se cuestiona la atinada percepción de los cambios en la calidad y cualidad de la voz al momento de la manipulación de la cavidad faríngea, sino que se observa una concepción terminológica diferente. No menciona Cordero el mecanismo por el cual se producen los timbres, pero los relaciona directamente con el tono expresivo del texto y la situación emotiva que el cantante debe interpretar, hasta el punto de concluir que “cada sensación produce en la voz un nuevo timbre, y de aquí la multiplicidad de estos”.⁵⁹ Para Cordero no es esencial mencionar si hay un principio mecánico en la laringe responsable de la producción de la naturaleza del registro, sin embargo, existe cierta coincidencia con Manuel Patricio García en el concepto de “timbre”, el cual describe como la cualidad vocal de más o menos densidad sonora:

“Lo que si concedo es, que dichos registros pueden modificarse, y que sus sonidos pueden emitirse mas claros ó mas oscuros, mas abiertos ó mas cerrados, mas blancos ó mas opacos, ó sea redondos los unos que los otros. Pero estas últimas modificaciones son secundarias, y de consiguiente no alteran la esencia del mecanismo principal y primitivo, si bien lo modifican

⁵⁸ Cordero, *Escuela completa*, pp. 49-50.

⁵⁹ Cordero, *Escuela completa*, p. 51.

algún tanto. A estas modificaciones las llamamos timbres y las principales de estos son dos claro y oscuro. Se entiende por timbre claro, la modificación mas blanca, mas abierta ó clara que puede obtenerse en cualquiera de los dos registros: y timbre oscuro á la modificación mas opaca, mas redonda ú oscura, que puede resultar de la modificación de los mismos” (sic).⁶⁰

Uno de los temas de coincidencia común en todos los tratados que se han citado, es la unión de los registros. Cordero considera de nueva cuenta que el ejemplo del tenor y la tiple son suficientes para ejemplificar el procedimiento para lograr esa unión, procedimiento en el cual se encuentran coincidencias con otros autores. Se trata de alternar la emisión de pecho y cabeza en aquel rango en donde conviven ambos registros:

“Puesto que cada individuo puede dar unos mismos sonidos en voz de pecho y de cabeza, lo que conviene al discípulo es, que se ejercite en dar á los últimos sonidos de pecho alguna analogía de carácter con los primeros sonidos de cabeza, y que procure dar á estos algo de la calidad de aquellos. Hé aquí el medio mas a propósito y mas seguro de obtener la perfecta unión de los registros, y no me queda duda alguna de que de este modo se alcanza dicha unión de un modo perfecto, porque se ingerta, por decirlo así, un registro en el otro y producen en su unión un sonido débilmente misturado que se diferencia muy poco del verdadero registro puro: mistura que se conocerá tanto menos, cuanto mejor se gradúe al paso que se vayan, los sonidos, acercando al lugar del empalme” (sic).⁶¹

En la edición de 1872 se pueden apreciar algunas modificaciones en la manera de conceptualizar la distribución de los registros en las diferentes cuerdas, —además de que definió el término— que son presentados en combinación con los timbres, relación que Cordero siempre consideró intrínseca. Se puede observar que nuevamente

⁶⁰ Cordero, *Escuela completa*, p. 50.

⁶¹ Cordero, *Escuela completa*, p. 52.

la función glótica no es considerada para la definición de la cuerda ni la producción del color vocal, ya que sólo se menciona la función respiratoria en estos temas:

“Entiéndase por cuerda de las voces, la naturaleza fisonómica marcada en el fondo de sus sonidos, los cuales abrazan un diapasón determinado. Fácil es apreciar la verdadera cuerda a que una voz pertenece, fijándose bien en la primera circunstancia sentada en esa definición. Existen diversas cuerdas en las voces cuya variedad, a mi juicio, se originan de muchas circunstancias físicas; pero principalmente de las distintas dimensiones de los órganos respectivos. El individuo emite voz, sonidos tanto mas graves, cuanto mayor es la longitud y capacidad local de su región respiratoria y viceversa. Hay, pues, tantas cuerdas en las voces como magnitudes en los órganos que las producen” (sic).⁶²

Otra diferencia notoria se puede observar en la clasificación de las diferentes cuerdas vocales, ya que en esta edición presenta 16 (siete femeninas y nueve masculinas), en contraposición de las 11 (cuatro femeninas y siete masculinas) de la primera edición. Pero los cambios conceptuales de más fondo en este tema, es la división de registros que hace en cada una de las voces. No es un tema nuevo en la tratadística del canto, lo interesante es la evolución en el uso de la terminología, por parte de un maestro de canto de probada reputación que había mantenido un perfil muy tradicional en su manera de enseñar el canto. Subdivide cada uno de los registros de pecho y cabeza, en timbre claro y timbre oscuro, dejando en claro que no comparte la opinión de otros autores sobre la existencia del registro central:

“Habrás notado que uso en las voces de tiple y en las de varítono las palabras mista al agudo y mista al grave. También habrá llamado la atención el que no llame tercer registro á la parte céntrica de las voces femeninas, como lo hacen la mayoría de los autores mas justamente acreditados; que la denominan voz mista, registro medio ó de médium, voz de falsete ó de

⁶² Cordero, *Tratado abreviado*, p. 4.

falsete cabeza etc. etc... Con las palabras Tiple mista al agudo, pretendo significar que, la tiple de que se trata participa mas del carácter de tiple aguda que del de la tipo grave, de cuya coyunda procede. Lo mismo se entenderá en uno y en el otro caso respecto al varitono. Esta palabra la escribo con v y no con b, por las razones de procedencia manifestadas en la nota de la página 40 de la 1.^a edición de mi Escuela de Canto” (sic).⁶³

Emilio Yela de la Torre, escribe un método en 1872,⁶⁴ en donde la mención más importante para el aprendizaje del canto según el autor, es el conocimiento de la fisiología de la voz, ya que los que aprenden el funcionamiento del órgano vocal no cantan por imitación sino porque han hecho un estudio profundo y pueden explicar el por qué de las dificultades.⁶⁵ De acuerdo al autor, todos los registros tienen el mismo origen, argumento que no se había manejado como tal, ya que afirma que la percepción de vibración en el cuerpo del cantante no es determinante para definir el origen de la voz, misma que sólo puede producirse en la laringe:

“Con objeto de hacernos comprender mejor y poder dar una idea exacta de lo que se entiende por registros, conviene, antes de pasar más adelante, hacer notar que si examinamos la voz de un individuo cualquiera, haciéndole recorrer la escala vocal en toda su extensión, observamos que al llegar á ciertos grados se opera un movimiento en la laringe, y las condiciones sonoras varían de una manera sensible. Estos cambios de voz son conocidos bajo la denominación de registros llamados de pecho, medio pecho, de cabeza, mixto, de falsete, etc., etc., pero estas denominaciones son impropias en razón á que al llamar registro de pecho al primero se ha querido dar á entender que todas las notas en él comprendidas se forman en el pecho; que las comprendidas en el segundo, llamado de medio pecho, de cabeza ó mixto, participan en su formación del pecho y de la cabeza, y, finalmente, que las notas del tercer registro ó falsete tienen un origen distinto de los

⁶³ Cordero, *Tratado abreviado*, p. 8.

⁶⁴ Yela, *La Voz*.

⁶⁵ Yela, *La Voz*, p. 29.

demás, lo cual es un grave error, como demostraremos más adelante, pues no existen semejantes notas: todas tienen el mismo origen, todas se forman en las cuerdas vocales, lo mismo la más grave que la más aguda. El error que existe en la clasificación de los registros proviene indudablemente de que no se ha tenido en cuenta el mecanismo vocal; y, en vez de partir de un principio basado en el funcionamiento fisiológico del órgano se ha tomado por base solamente el efecto que la voz produce en el oído, y por lo tanto, fundándose solo en las cualidades del timbre, era natural incurrir en una grave equivocación” (sic).⁶⁶

Sin embargo, coincide con la concepción de que existen tres mecanismos para la producción de los registros a los que les da una denominación diferente a las referidas ya que al registro de pecho lo reconoce como primero o natural, al registro de falsete lo llama segundo o medio y al registro de cabeza lo llama tercero o agudo:

“El hombre, lo mismo que la muger, emplea ó puede emplear tres procedimientos distintos para la emisión de la voz. Estos tres procedimientos hemos dicho que se conocen con el nombre de registros, y para distinguirlos entre sí los llamaremos primero ó natural, segundo ó medio y tercero ó agudo. Los dos primeros son comunes á todas las voces, ya educadas, ya en el estado natural ó inculto, si bien las de bajo profundo manifiestan pocas veces el segundo, y aun lo adquieren con dificultad por medio de la educación y eso sin poder usarlo mas que en las dos ó tres últimas notas superiores de su escala. El tercero es peculiar de las voces ejercitadas; pero se encuentra á veces en las incultas, lo cual es muy ventajoso para la educación” (sic).⁶⁷

Otro documento de gran valor histórico en el análisis de la literatura relacionada con la enseñanza del canto en el siglo XIX, es el hasta ahora conocido como

⁶⁶ Yela, *La Voz*, p. 67.

⁶⁷ Yela, *La Voz*, pp. 68-69.

primer tratado de canto español escrito por una mujer e impreso en 1892,⁶⁸ a cargo de la señorita doña Matilde Esteban y Vicente.⁶⁹ Tomando en cuenta la extensión mayor del registro de cabeza en las voces femeninas y su uso más generalizado en el repertorio operístico, resulta valioso observar que para una mujer la importancia del registro de pecho en la solidez de la emisión tanto de las voces masculinas como de las femeninas es fundamental, algo que ya se había tocado en referencia a la tratadista Maria Anfossi:

“Es útil, antes de exponer lo referente a la emisión de la voz, tratar, aunque sea ligeramente, de sus tres registros: Registro de pecho, registro medio y registro de cabeza. Estos registros tienen diferente importancia, ya se refieren a las voces de hombre, en las que tienen casi exclusiva los dos primeros, ya correspondan a las voces de mujer, en que radica principalmente sobre los dos últimos. No es esto decir que carezca de interés el estudio del registro del pecho en las voces de contralto, mezzosoprano y soprano, porque hay en estas voces, como en todas las otras, que fijar en este registro su punto de apoyo. La voz natural presenta color distinto en cada uno de estos registros, y su educación no debe perseguir otro fin que el de alcanzar una igualdad, un idéntico colorido en toda la extensión” (sic).⁷⁰

Para la descripción de los registros Esteban y Vicente usa una terminología relacionada con la sensación de altura del sonido al momento de cantar. Concuere en que la naturaleza de las voces masculinas es más cercana a la voz de pecho y la de las voces femeninas a la voz de cabeza, pero el desarrollo de la técnica vocal está encaminada a unir los dos registros hasta alcanzar uniformidad en color y percepción sonora. Este método sugiere que la práctica continua bien guiada da como resultado la memoria muscular que permite el dominio en la unión de los registros,

⁶⁸ Morales, *Los tratados*, p. 754.

⁶⁹ Esteban y Vicente, *Nociones Elementales de la Teoría del Canto*, Salamanca, Esteban-Hermanos, Impresores, 1892.

⁷⁰ Esteban y Vicente, *Nociones Elementales de la Teoría del Canto*, Salamanca, Esteban-Hermanos, Impresores, 1892, pp. 5-6.

es decir, simplifica y pragmatiza un tema que había entrado en estudios y análisis en diferentes planos:

“Ahora bien: en nuestra humilde opinión, lo más fundamental para lograr ese propósito, es la perfecta fijación de un punto de apoyo que no lo haga con sus oscilaciones cambiar de matíz, y que siendo el verdadero, le preste mayor intensidad y volumen. Este apoyo, común á todos los registros, insistimos en considerarle como causa de la homogeneidad de la voz, porque el pase de sonidos de uno a otro registro, para borrar el punto de continuidad entre ambos, lo juzgamos ejercicio mecánico, y más obra de refinamiento del artífice que principio científico en que pueda basarse la homogeneidad conseguida. ¿Dónde ha de buscarse este punto de apoyo? Hemos anticipado la respuesta, manifestando que en el registro de pecho” (sic).⁷¹

UN MODELO DE CANTO EN EL SIGLO XX

Toda esta información —muy valiosa para recuperar la conceptualización y terminología usada en la enseñanza y práctica del canto— deja la incógnita sobre cómo era el resultado de toda la teoría aplicada a la presentación teatral del repertorio operístico.

La variedad de conceptos y percepción del fenómeno de la emisión vocal construida mediante una técnica capaz de enfrentar un repertorio sumamente exigente, resulta a veces contradictoria en la contrastación de ideas y procedimientos de enseñanza; sin duda hay diferentes maneras de entender y aplicar los procedimientos mecánicos corporales para la emisión vocal sonora, amplia y estéticamente apropiada. En la selección de los métodos y tratados de canto referidos en el presente artículo, hay autores reconocidos por su gran trayectoria artística, figuras emblemáticas del canto, cantantes que no descollaron especialmente y se dedicaron a la

⁷¹ Esteban y Vicente, *Nociones Elementales de la Teoría del Canto*, Salamanca, Esteban-Hermanos, Impresores, 1892, p. 6.

enseñanza, maestros de canto de estirpe, estudiosos de la anatomía y fisiología, así como maestros de los que no se tienen muchas referencias.

Para trazar una línea que pueda dar una idea de la sonoridad de las voces españolas educadas a la manera italiana, que tenga referencias escritas de primera mano a través de un método propio y que además cuente con grabaciones que den testimonio del resultado de todos esos componentes, nos tenemos que remitir —por supuesto— a un ejemplo del siglo xx en el que existen fuentes sonoras. Un ingrediente adicional es que haya referencias de longevidad vocal, ya que eso es prueba irrefutable de un uso adecuado del aparato fonador para el canto. Se considerará para este análisis al tenor Hipólito Lázaro, quien reúne todos los puntos mencionados, comenzando por su reseña de aprendizaje con un maestro de canto italiano, Ernesto Colli, en donde se menciona la dificultad que nace precisamente de la unión de los registros en la cuerda del tenor:

“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. Me lo enseñó mi querido Maestro don Ernesto Colli, de inolvidable memoria, cuando yo contaba con veintitrés años. Hacía mucho tiempo que buscaba un maestro que me enseñara a montar la voz y el paso de la misma del pecho a la cabeza, porque notaba que cantando “Spirto Gentil” de la ópera “Favorita”, de Donizetti, desafinaba especialmente en las notas fa, sol, mi, del “paso de la voz”. Esto me desesperaba haciéndome sufrir, y yo lo percibía más que nadie por ser músico” (sic).⁷²

Lázaro no usa el término de registro, pero sí menciona la voz de pecho y su paso a la cabeza así como la búsqueda del procedimiento para “montar la voz”. El elemento central para afianzar una correcta unión de los registros es la respiración y el control de su salida, que sugiere se busque mediante la exhalación del aliento poco a poco, como si se pretendiera calentar las yemas de los dedos. También insiste

⁷² Lázaro, *Mi método*.

en buscar un punto de dirección del aire para sentir las vibraciones del sonido de la voz, lugar que ubica en el labio superior:

“Se pasa la voz del pecho a la cabeza de la siguiente manera: Tomas un aliento profundo, por la nariz, 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 del aliento, para que éste no roce la laringe en nada, para lo cual tienes que hacer lo que a continuación te indico. A medida que vas dirigiendo el aliento al “labio superior”, tienes que bajar la cabeza poco a poco, hacia delante, hasta conseguir colocarlo al “arco armónico”, como si fuese una flecha que sale de la laringe en forma de arco y la dirijes al “labio superior”, según el esquema” (sic).⁷³

Lázaro considera que la mezcla de registros, que el denomina montar la voz en el puente, debe comenzar desde el La del segundo espacio del pentagrama en clave de sol para el tenor; pero las notas en donde insiste en poner atención son del Re al Sol en la escala ascendente del La mencionado, mediante el oscurecimiento de la voz con la mezcla de vocales “ou”, ya que en este rango se genera la unión de los registros. Parece referirse al manejo de los registros en timbre claro y oscuro hasta alcanzar el punto de mezcla y equilibrio:

“Empezarás a montar la voz al “puente” desde el “la” del segundo espacio del pentagrama, “si” y “do”; desde esta última nota hasta llegar a la octava “la” natural, irás montando el aliento al puente, poco a poco, como te he dicho, con la idea de que vayas oscureciendo el sonido con las vocales “OU” ligadas, para obtener un mismo sonido, como te he indicado en la segunda lección. Repetirás este ejercicio, hasta que estés convencido de que obtienes el resultado deseado. Luego continuarás practicando las notas “re”, “mi

⁷³ Lázaro, *Mi método*, p. 26.

bemol”, “mi natural”, “fa”, “fa sostenido”, “sol”, y para hacer “sol sostenido”, y “la”, te será fácil -si tienes el aliento bien dominado- llegar hasta la nota más aguda que poseas” (sic).⁷⁴

Hipólito Lázaro no fue un tenor cualquiera, ya que logró cautivar tanto en presentaciones como en grabaciones a generaciones enteras con su canto. Las referencias son muchas, pero nos limitaremos a mencionar a Rodolfo Celletti, como la apreciación italiana del canto español:

“De una tesitura extremadamente onerosa, la voz de Lázaro, amplia, timbrada, extensísima, ostentó audazmente un vigor, una elasticidad, una variedad de colores, que hacían clamar por un milagro; e igualmente milagroso parecía el calor del acento y la sinceridad del juego escénico”.⁷⁵

Cuando Celletti hace referencia también a Miguel Fleta, otro de los grandes tenores españoles de la primera mitad del siglo xx, describe cualidades que le resultaban típicas de los cantantes ibéricos. Se puede destacar la capacidad de atacar con voz plena y reducir su volumen, en ocasiones ralentando un poco el tempo, algo de lo que sólo son capaces las voces con dominio de la respiración aplicada al canto:

“Ambos cantantes tenían características típicas de los grandes tenores españoles. La limpieza deslumbrante y la facilidad de sus sonidos agudos, el gusto por la smorzature, la pasta de la voz un poco gutural y finalmente el temperamento exhuberante”.⁷⁶

⁷⁴ Lázaro, *Mi método*.

⁷⁵ Celletti, *Le Grandi Voci*, p. 462. Da una tessitura estremamente onerosa, la voce di Lázaro, ampia, timbrata, estensissima, ostentò spavalidamente un vigore, un’elasticità, una varietà di tinte che fecero gridare al miracolo; e altrettanto miracolosi parvero la foga dell’accento e la sincerità del gioco scenico.

⁷⁶ Celletti, *Le Grandi Voci*, p.42. Ambedue i cantanti presentavano caratteristiche tipiche dei grandi tenori spagnoli: la limpidezza smagliante e la facilità dei suoni acuti, il gusto de la smorzature, l’impasto un po’ gutturale e infine il temperamento esuberante.

CONSIDERACIONES FINALES

Después de toda la información a la que se hace mención se puede concluir que la escuela de canto española tiene una personalidad propia, a pesar de las dudas y las autocríticas que hacen algunos de los autores citados. Se evolucionó en la asimilación de la escuela italiana y se produjo un canto en el que la calidad de empaste de sus voces parece estar anclada a la teoría de la unión de los registros; las enseñanzas y escuela de origen quedan plasmadas en la práctica, aunque su origen no sea preciso. Con el paso del tiempo muchas de las teorías y procedimientos quedaron en la cultura vocal española y el resultado de la mecánica laríngea se fue metabolizando hasta expresarse en términos más convencionales sin terminología específica. Se alcanzó un clímax en la pureza vocal de ese estilo —del que no se ha vuelto a hacer referencia— por lo que valdría la pena el estudio a fondo de las fuentes para la reinterpretación de los conceptos del pasado y con ello buscar un renacimiento en el gran arte del canto.

FUENTES CITADAS

Pellegrini Celoni, Anna Maria, *Grammatica o siano regole di ben cantare*, Leipzig, F. Peters Bureau de Musique, c. 1802.

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

_____, *Arte de cantar (1799) de Miguel López Remacha: el primer tratado español de canto lírico*, Revista de Musicología, vol. 33, núm. ½ (2010).

_____, *El maestro de canto Antonio Cordero (1823-1882): Escuela completa de canto (1858) y otros escritos*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2018.

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

Mancini, Giambattista, *Pensieri, e Riflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato*, Vienna, Nella Stamparia di Ghelem, 1774.

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

Mannstein, H. F., *Das System der grofsen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*, Dresde et Leipzig, Chez Arnold, Libraire, s/a.

Perrino, Marcello, *Osservazioni sul canto*, Napoli, Stamperia Reale, 1810.

Anfossi, Maria, *Trattato teorico-pratico sull'arte del canto*, Londra, 1837.

Radomski, James, *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, SaraRuiz (trad.), Madrid, ICCMU, 2002.

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

_____, *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant*, Paris, E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840.

_____, *Proceedings of the Royal Society of London. Observations on the Human Voice*, London, Taylor and Francis, 1856.

Ardelean, Ioan, *Giovanni Battista Lamperti and his treaty, Method in bel canto*, Învățăământ, Cercetare, Creație, vol. 3, núm. 1-2017.

Lamperti, Francesco, *Guida Teorico-Pratica-Elementare per lo studio del canto*, Milano, Ricordi, 1864.

Lamperti, Giovanni Battista, *The Technics of Bel Canto. With the collaboration of Maximilian Heindrich. Translated from the German by Dr. Th. Baker*, New York, G. Schirmer, Berlin, Albert Stahl, 1905.

Gomis, José Melchor, *Méthode de Solfège et de Chant*. Paris, Petit, 1926.

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

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.

_____, *Tratado abreviado o Método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*, Madrid, Calcografía del editor B. Eslava, 1872.

Yela de la Torre, Emilio, *La Voz, su mecanismo, sus fenómenos y su educación, según los principios de la Física, la Anatomía y la Fisiología*, Madrid, Establecimiento tipográfico de B. Vicente, Cuesta de Santo Domingo, núm. 10, 1872.

Lázaro, Hipólito, *Mi método de canto*. Barcelona, Agustín Núñez, París 208, 1947.

Celleti, Rodolfo, *Le Grandi Voci, Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964.