

Los castrados: métodos de canto en el siglo XVIII

The Castrati: methods of singing in the 18th century

Dr. Salvador Ginori Lozano

Facultad Popular de Bellas Artes
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
ginoribass@yahoo.com.mx

Cómo citar este artículo: Salvador Ginori Lozano, "Los castrados: métodos de canto en el siglo XVIII", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, núm. 1 (enero-abril 2019), pp. 185-227.

Resumen

El artículo ofrece un contexto histórico sobre la presencia de los cantantes castrados en occidente y los métodos de canto conocidos producidos en el siglo XVIII, así como un análisis de la terminología usada en la enseñanza, en la reconstrucción de la técnica vocal y en la posible estética barroca del canto.

Palabras clave: registro, *messa di voce*, canto figurado, trino, posición de la boca

Abstract

The article offers a historical context about the presence of castrated singers in the West and the known singing methods produced in the 18th century, as well as an analysis of the terminology used in teaching, reconstruction of the vocal technique and the possible baroque aesthetic of singing.

Keywords: register, *messa de voce*, figurative singing, trill, position of the mouth

Los métodos y evolución del canto

Para entender la evolución del canto occidental hasta nuestros días, es conveniente buscar la reconstrucción de los parámetros estéticos del canto operístico de los cantantes castrados. Evidentemente no hay posibilidad alguna de volver a escuchar las voces de los grandes cantantes de los siglos xvii y xviii debido a que no existían forma de hacer un registro fonográfico. De las pocas evidencias se conoce tan sólo la grabación de Alessandro Moreschi (1858-1922), quien es calificado incluso como “mediocre castrado de iglesia, totalmente fuera de la época de oro de sus semejantes”.¹ En 1898 se contaba todavía con siete cantantes castrados en el coro del Vaticano, quienes se fueron retirando uno a uno por el decreto papal de León XIII en 1902 y es hasta 1913 cuando se retiró Moreschi.² Posteriormente, en 1903 la incorporación de los castrados al coro del Vaticano es formalmente prohibida por el papa Pío X.³ A partir de ese momento el canto de los castrados fue desapareciendo y toda la literatura sobre su preparación musical y vocal cayó en desuso.

En los últimos años las nuevas corrientes musicológicas buscan rescatar el repertorio de los castrados, pero el uso y análisis de sus métodos de canto no es considerado como parte de la formación de los jóvenes estudiantes ya que no existen las respectivas reediciones de dichos métodos y pueden considerarse como desconocidos. Sin embargo, fue posible localizar fuentes de primera mano, entre ellos los métodos de canto de los castrados Pierfrancesco Tosi y Giambattista Mancini, escasamente citados y estudiados en el siglo xix por Manuel Patricio García,⁴ autor del único tratado de canto científico de su época, quien planteaba la misma problemática sobre la imposibilidad de entender los secretos del canto de los castrados: “Por desgracia ese tiempo nos ha dejado sus tradiciones como documentos vagos e incompletos. Las
.....

¹ Barbier, *Historia de los Castrati*, p. 100.

² Barbier, *Historia de los Castrati*, p. 245.

³ Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 875.

⁴ Manuel Patricio García (Madrid, 17 de marzo de 1805-Londres, 1 de julio de 1906), cantante de ópera y maestro de canto, inventor del laringoscopio y autor del primer tratado de canto en 1840 que considera criterios científicos en la explicación de la producción vocal, además del artículo que legitima ante las instancias científicas la fisiología de la glotis en 1856 y del método de canto de 1894 que justifica científicamente sus postulados y terminología.

obras de Tosi, Mancini, los trabajos de Herbst⁵ y de Agricola;⁶ los pasajes sobre las historias dispersas de Bontempi, de Burney, de Hawkins, de Baini, que nos han legado métodos que contienen ideas aproximadas y confusas”.⁷

Aparte de Tosi y Mancini, los demás autores citados por Manuel García escribieron manuales prácticos sobre el arte de la ornamentación en el canto, ejercicios de contrapunto, historia de la música o de teoría musical sobre el arte de la composición, pero no eran precisamente métodos de canto. Los grandes diccionarios enciclopédicos de la música del siglo XIX⁸ reconocen apenas en un catálogo de obras a personajes como Niccolò Porpora, uno de los maestros más emblemáticos de la escuela de canto napolitana, pero no señalan los métodos de canto de Tosi y Mancini como documentos trascendentes. Sin embargo, el libro que hace una serie de reflexiones sobre las aportaciones técnicas y metodológicas de Tosi y Mancini es *El canto, sus principios e historia*, texto que por cierto es muy poco conocido en los países latinoamericanos y no muy citado en la literatura musical europea, a pesar de tener gran cantidad de información de primera mano y corroborar el uso de la metodología de la investigación en Francia en el siglo XIX.⁹

Por otra parte, los diccionarios musicales más reconocidos en el siglo XX, como el Oxford en su edición traducida al español¹⁰ y el The New Grove,¹¹ no hacen referencia de algunos de los personajes citados en el presente trabajo y no hacen un análisis sobre los conceptos que emitieron en sus textos. También se puede observar que la bibliografía sobre los castrados reportada en el Diccionario Grove data de los siglos XVIII y XIX y que la poca literatura del siglo XX no ha sido traducida al castellano; además, no se propone un análisis

.....
⁵ Herbst, *Musica moderna prattica ovvero maniera del buon canto*.

⁶ Agricola, *Anleitung zur Singkunst*.

⁷ García, *École de Garcia*, p. 1. “Malheureusement cette époque ne nous a légué sur ses traditions que des documents vagues et incomplets. Les ouvrages de Tosi, de Mancini, les travaux de Herbst, d’Agricola; quelques passages épars dans les histoires de Bontempi, de Burney, de Hawkins, de Baini, ne nous donnent des méthodes alors suivies qu’une idée approximative et confuse”.

⁸ Clément, Larousse, *Dictionnaire des Opéras*.

⁹ Lemaire, Lavoix, *Le Chant, ses principes et son Histoire*.

¹⁰ Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*.

¹¹ Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

sobre el nuevo uso de los ejercicios vocales contenidos en los métodos de los castrados para la comprensión del desarrollo vocal. El libro de Patrick Barbier, apoyado en una buena bibliografía, da una descripción del entorno social en que se llevaban a cabo las enseñanzas musicales y educación vocal para los castrados, pero no se mencionan los métodos de canto.

El canto, entendido como el uso de la voz para la producción de tonos musicales y armoniosos, ha sido una necesidad y característica de todas las culturas a lo largo de la existencia del hombre. La música occidental ha desarrollado técnicas específicas y sumamente complejas para el uso de la voz, en la extensión de su rango vocal, en el fortalecimiento de la emisión, en el manejo de matices dinámicos, en el uso de inflexiones para el dominio de tonos expresivos por medio de la coloración vocal, etcétera. Infortunadamente, no tenemos información de cómo se fue desarrollando la técnica vocal antes de que se registraran en grabaciones las ejecuciones de los cantantes. No es suficiente conocer el órgano vocal, como ocurre con el análisis organológico de los instrumentos musicales, ya que los aparatos vocales desaparecieron con la muerte de los cantantes. De hecho, este análisis ya se consideraba un problema en el siglo XVIII para la sistematización en la enseñanza del canto. Basta observar las expresiones de Mancini:

Pero no es la misma situación para el arte del canto, ni puede tener en ningún monumento —por la razón de que un cantante no puede dejar evidencias a la posteridad—, ni entusiasmo, ni método o la gracia, ni la conducta, etc., información sobre la manera con la cual embelleció su canto. Cuando se abren las partituras de los compositores más famosos, no se encuentra ninguna de estas cosas, ni siquiera en la forma más sencilla, todo queda expresamente en la libertad del cantante para embellecer a su fantasía y de acuerdo a su gusto.¹²

.....

¹² Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, pp. 10-11. Para mayor información consulte el texto original: “Mais il n'en est pas du même de l'Art du Chant dont on n'a, ni ne peut avoir, aucun monument, par la raison qu'un chanteur ne peut laisser à la postérité, ni cet enthousiasme, ni cette méthode, ni cette grace, ni cette conduite, & avec lesquels il embellissait son cant. Qu'on ouvre les partitions des plus célèbres compositeurs, on n'y trouvera sûrement aucune

El arte era todavía arcilla teológica en la Edad Media, cuando llega a España el canto de los eunucos introducidos por la civilización mozárabe hacia el siglo XII. En el incipiente nacimiento del individualismo moderno se observa a través de una bula del Papa Sixto V (1585-1590), que el uso de los castrados ya era común en la composición de la música polifónica de los autores que buscaban un reconocimiento dentro de la vorágine de la ideología expansionista uniformadora de occidente: “Una bula del Papa Sixto V, dirigida al nuncio apostólico de España, prueba claramente que los castrati eran admitidos desde tiempo atrás en las principales iglesias de la península ibérica”.¹³

La información que se ha recopilado sobre el repertorio del canto litúrgico medieval en occidente presume un alto nivel técnico de ejecución y virtuosismo. El rango vocal hacia el extremo agudo se amplió al desarrollarse el repertorio polifónico, por lo que el uso del *falsetto* fue implementándose como práctica común al tener las mujeres prohibido cantar en el interior de las iglesias. Los niños que comúnmente cantaban las partes agudas de los conjuntos polifónicos, no contaban con la potencia requerida para llenar los inmensos espacios de las iglesias góticas, especialmente por la comparación que se hacía con las voces femeninas que alcanzaban un nivel de interpretación muy alto en la música secular desde el siglo XVI. Un punto de referencia sobre el desarrollo vocal femenino es el *Concerto delle Dame* de la corte de Ferrara bajo el auspicio de Alfonso II para la popularización de la voz de soprano en el madrigal italiano. Es en este momento cuando la Iglesia busca una respuesta a un fenómeno artístico que más allá de ser un problema puramente estético, es una estrategia de unificación ideológica utilizando el arte como instrumento didáctico y normativo, precisamente en los momentos en que se comienzan a manifestar los primeros estados modernos: “La iglesia respondió introduciendo *castrati*, inicialmente en el coro de la Capilla Sixtina y después en otras instituciones musicales religiosas”.¹⁴

La práctica de preservar voces de niños de esta manera se originó en Italia y España en el siglo XVI. Los castrati formaron parte del coro de la Capilla

.....

de toutes ces choses, pas même le plus simple passage, & cela tout expressément pour laisser au chanteur la liberté de l'embellir à sa fantaisie & selon son goût”.

¹³ Barbier, *Historia de los Castrati*, p. 18.

¹⁴ Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, p. 282.

Sixtina hacia 1565 y siguieron cantando en el mismo hasta finales del siglo XIX, en medio de una creciente oposición moral.¹⁵ También existen datos sobre el uso de la voz de los castrados anteriores, como el texto *Duo dialoghi della musica* de Luigi Dentice, Nápoles, 1522. La capilla de Munich, bajo el control musical de Orlando di Lasso incluía castrados en sus composiciones desde 1574; los nombres conocidos de los primeros castrados del coro de la Capilla Sixtina en 1588 son Jacomo Spagnoletto (posiblemente español) y Martino; en las iglesias del norte de los Alpes se acogió el uso de los castrados y se observa que en el repertorio usado en el siglo XVII estaban presentes.¹⁶ Es interesante encontrar que los países católicos buscaran con gran afán una práctica que en el plano moral fuera muy criticada, pero que en la búsqueda de una identidad ante la problemática de la Contrarreforma, se dejase como intrascendente la mutilación de un ser humano. Desde entonces y hasta el siglo XVIII un número inmenso de niños fueron castrados con el objeto de preservar sus voces blancas, de los que un reducido grupo se convirtió en la élite del canto operístico y eclesiástico. Estos datos suman por lo menos 4,000 niños en el siglo XVIII,¹⁷ aunque hay bibliografía que reporta números mayores. La voz de un castrado adulto que no sonaba como niño, ni como mujer, ni mucho menos como hombre, es un ejemplo de la estética barroca que, sin duda, refleja todos los elementos patéticos usados como instrumento consensual para la preservación de la fe católica. A pesar de todos los debates teológicos sobre la mutilación, ésta nunca se sancionó y prevaleció en el anonimato por la gran necesidad y demanda de las voces que se generaban.

Sin embargo, a partir de la popularidad de los castrados en la iglesia, la ópera, como manifestación artística que se masificaba cada vez más, utilizó estas voces para la representación de personajes divinos y heroicos; y no comúnmente en las óperas cómicas; eran una especie de abstracción vocal, alejada de los defectos y virtudes humanas, capaces de ejecutar las más grandes exigencias vocales. Como dato de profunda reflexión para estudios futuros, se ha encontrado que Francia no utilizaba a los castrados en su producción operística. A pesar de la oposición francesa, los castrados

.....

¹⁵ Latham, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, p. 305.

¹⁶ Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 875.

¹⁷ Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 875.

conocidos como *primo oumo* o *primo musico*, dominaron plenamente la escena operística alrededor de 1650 a 1750, durante la era de la ópera seria metastasiana.¹⁸ Los castrados tenían fama de ser sumamente caprichosos, de demandar salarios enormes, de ser malos actores, de tener todo tipo de aventuras amorosas aunque la iglesia les tenía prohibido casarse.

Aparentemente, el uso y la costumbre de la castración era un acto negado. En una moral muy difícil de interpretar, nadie se hacía responsable del acto de la castración, ni civiles ni religiosos, pero como fenómeno social, la presencia de los castrados en los escenarios era una constante apreciada, cultivada y deseada. El origen de los cantantes castrados era humilde, no se tiene registro de castrados de origen noble, por lo que se considera que la castración era una manera de acceder a una vida de mejor estatus social. Cuando no lograban convertirse en cantantes reconocidos en la industria de la ópera, se ordenaban sacerdotes y se incorporaban a los coros de las iglesias. La ocultación de la práctica de la castración se define en un relato de Burney en 1771:

Pregunté a lo largo y ancho de toda Italia en qué lugar se entrenaban calificadamente a los niños castrados, sin encontrar una respuesta concisa. En Milán, se me dijo que Venecia era ese lugar; en Venecia que ese lugar era Bolonia; pero en Bolonia me lo negaron y me remitieron a Florencia; de Florencia me enviaron a Roma y de ahí a Nápoles. Recientemente la castración es contra la ley en todos esos lugares, ya que se trata de un hecho en contra de la naturaleza. Los italianos parecen avergonzados y todos niegan que se practique en su ciudad.¹⁹

Este hecho es, precisamente, el que no ha permitido dejar evidencias historiográficas sobre el procedimiento de la educación musical de los castrados. Por otra parte, su existencia y el tipo de repertorio que fue escrito especialmente para ellos, nos permite inferir que, necesariamente, llevaban el más estricto proceso de adiestramiento para dominar las dificultades técnicas
.....

¹⁸ Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 875.

¹⁹ Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 875, traducción libre del autor.

en la ejecución. Sin duda, dado su origen socioeconómico, eran motivo de todo tipo de vejaciones y maltratos pues quedaban a expensas de los maestros, quienes aparentemente eran motivo de veneración mezclada de temor por sus discípulos.

La conciencia de lo efímero del canto parece ser una constante en los maestros castrados, ya que un error en la ejecución, aunque se pierde en el tiempo, queda en el recuerdo y de ahí la necesidad de llegar a la excelencia al momento de la interpretación. La búsqueda de la perfección debió ser una constante y la represión por no lograrla, otra: “Diré por último, que los poetas, los pintores, los escultores, los arquitectos y los mismos compositores de música, antes de exhibir sus obras en público tienen todo ese tiempo para poder modificar y pulir; pero para el cantor que falla, no hay remedio, es más, el error es incorregible”.²⁰ Sin duda, se debía escoger a quien mostraba cualidades para la música, pues ante la poca posibilidad de estar en una escuela que tuviera maestros con infinita paciencia y se preocupara por el desarrollo integral de sus estudiantes, la presión por desatacarse debió ser apremiante, ya que, de no rendir, seguramente llegarían otros niños con más talento natural a sustituir a quien no pudiera mantener un alto nivel de rendimiento: “Procure el Maestro, que al solfear las escalas y los ejercicios de vocalización el estudiante esté perfectamente afinado y en tono. Quien no tenga delicadeza de oído no debe empeñarse, ni de enseñar, ni de cantar, ya que no es en lo absoluto tolerable ese defecto en una voz, que crece y cala como el flujo y reflujo del mar”.²¹

Respecto al papel del maestro en relación con sus discípulos, es posible observar la apreciación que tenían de sí mismos en la descripción de uno de los documentos más importantes del siglo XVIII: “El maestro debe ser

.....

²⁰ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 3. “Dirò finalmente, che i Poeti, i Pittori, gli Scultori, gli Architetti, e gli stessi Compositori di Musica prima di esporre le loro Opere in pubblico hanno tutto quel tempo, che basta per emendarle, e ripulirle, ma pel Cantor che falla non v'è più rimedio, l'errore è incorreggibile”.

²¹ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 11. “Proccuri il Maestro, che nel solfeggiar la Scalletta le note sieno dallo Scolaro perfettamente intonate. Chi non ha delicatezza d'orecchio non dovrebbe impegnarsi, nè d'insegnar, nè di cantare, non essendo assolutamente tollerabile il difetto d'una voce, che cresce, e cala come il flusso, e il riflusso del Mare”.

moderadamente severo haciéndose temer, pero sin llegar a ser odiado. Así, no es fácil encontrar el punto medio entre el rigor y la dulzura, ya que los extremos son perjudiciales, porque tan a menudo surge la terquedad de la rigidez excesiva y el desprecio de la indulgencia excesiva”.²²

Uno de los puntos más interesantes es que estos dos autores hablan con toda naturalidad de los registros de la voz, término que ha tenido diferentes acepciones a lo largo de la historia del canto, pero que parece muy homogeneizado en el siglo XVIII: se hablaba del registro de pecho, registro de cabeza muy relacionado e incluso, sin determinar diferencias, con el registro de falsete; y que el dominio de éste último era determinante para cantar las notas agudas:

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.²³

Ahora bien, se puede inferir que la voz hablada es denominada la voz de pecho, especialmente en los varones, la que tiene una resonancia más poderosa sin necesidad de hacer un esfuerzo adicional, como en la emisión de

²² Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 9. “Sia moderatamente severo facendosi temere senza farsi odiare. So, che non è facile di trovare il mezzo tra il rigore, e la dolcezza, ma so ancora, che sono nocivi gli, estremi, poichè dalla eccesiva rigidezza sovente nasce l'ostinazione, e della soverchia indulgenza lo sprezzo”.

²³ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 14. “Molti Maestri fanno cantare il Contralto ai loro Discepoli per non sapere in essi trovar il falsetto, o per isfuggire 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 conseguentemente perderà la sua bellezza”.

notas agudas. Esto como conclusión de los términos que usa Giulio Caccini, *voce piena e naturale y voce finta*,²⁴ algo que se puede entender como registro de pecho y registro de falsete, dado que el instrumento vocal no ha cambiado desde entonces y son los únicos registros que puede emitir.

Cuando los autores distinguen al falsete, también se puede inferir que se refiere a la habilidad de emitir los sonidos agudos sin fabricar un mecanismo especialmente complejo. Es decir, de alguna manera se manifiesta que se debe buscar la máxima naturalidad para comenzar a dominar un rango de notas agudas que no se utilizan al hablar, pero hay que notar la insistencia en hacerlo siempre poco a poco: “En esos mismos ejercicios, se busque la manera de ganar poco a poco los agudos, para que a través de la vocalización se logre la expansión de la cuerda que sea posible; la experiencia, sin embargo, señala que cuando las notas son altas, se debe tocarlas con dulzura para evitar los gritos”.²⁵

Se explica con toda claridad que los discípulos deben tener una enorme paciencia para el desarrollo de la voz y que se debe conseguir un equilibrio entre su rendimiento y avanzar justo en lo que está listo, de otra manera corre el riesgo de no estar maduro y preparado físicamente para manejar los músculos que sostienen la voz. Este proceso se lleva paulatinamente por medio del reconocimiento de los registros, su división y trabajo individual, para que el proceso de homogenización tenga condiciones de darse. Como representante directo de la escuela de Porpora, Mancini afirma las propuestas de Tosi respecto a los registros vocales, su reconocimiento en cada individuo y el trabajo individual en cada uno:

La voz, por su constitución natural, se divide en dos partes, llamadas registros en términos de este arte; a saber, la voz de pecho y la voz de cabeza, también llamado falsete. Hay ejemplos de personas que tienen la ventaja de tener una fuerte voz

.....

²⁴ Caccini, *Le Nuove Musiche*, p. 11.

²⁵ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 14. “Nell'istesso solfeggio cerchi il modo di fargli guadagnare a poco a poco gli acuti, acciò mediante l'esercizio acquisti tutta quella dilatazione di corde, che sia possibile; avverta però, che quando più le note sone alte, tanto più bisogna toccarle con dolcezza per evitar gli strilli”.

de pecho, pero no pueden conectar con el falsete, de tal manera que emiten sus notas agudas de pecho. Pero hay ejemplos raros y extraordinarios de voces que conjuntan la fuerza de la voz de pecho en el agudo, aunque se emita como un sonido desagradable.²⁶

Además, es muy claro que ya se tiene definido el rango vocal en que se desarrolla cada uno de los registros: “La jurisdicción de la voz natural o de pecho, termina normalmente en el cuarto espacio, o en la quinta línea, y ahí principia el dominio del falsete para ascender a las notas altas, que en el retorno a la voz natural es donde consiste la dificultad de la unión. Considere el Maestro la consecuencia de no corregir ese defecto, lo que trae consigo la ruina de colegial si se descuida”.²⁷ Por otra parte, la descripción de la voz de cabeza, da la impresión de un sonido más sofisticado, de mucho más dominio técnico:

La voz de cabeza es de fácil movimiento, posee más las cuerdas altas que las bajas, tiene el trino listo, pero es propenso a perderse por no tener mucha fuerza. Hace pronunciar claramente las vocales al estudiante, incluso las que cuestan más trabajo. Algunos de los cantantes creen que forman el sonido de la primera vocal y se oye el sonido de la segunda. Pero la culpa no es del Maestro sino de esos vocalistas que acabando de salir del estudio de las clases de canto, apenas sin avergonzarse de abrir un poco más la boca,

.....

²⁶ 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. Il n'est pas sans exemple que certaines personnes n'aient eu l'avantage d'avoir une poitrine allez forte pour ne point connaitre de fausset, & ne poudent leurs sons aigus que par le seul registre de poitrine. Mais, outre que ces exemples sont rares, ces voix extraordinaires sont toujours forcées & aigres dans le haut”.

²⁷ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, p. 15. “La giurisdizione della voce naturale, o di petto termina ordinariamente sul quarto spazio, o sulla quinta riga, ed ivi principia il dominio del falsetto si nello ascendere alle note alte, che nel ritornare alla voce naturale ove consiste la difficoltà dell'unione; Consideri dunque il Maestro di qual peso sia la correzione di quel difetto, che porta seco la rovina dello Scolaro se la trascura”.

confunden esas dos vocales con la cuarta, y luego no se les puede entender, si dicen Balla o Bella: Seffo o Saffo: Mare o More”.²⁸

Tosi señala que las notas agudas no se canten con voz de pecho y mucho menos con fuerza, debido al desgaste que ocurre en la garganta y, por lo tanto, el cansancio acumulado podría acabar con la salud de la voz: “La poca práctica para todo aquel que enseña la vocalización, obliga a los que estudian a sostener la nota redonda con voz tensa de pecho en las notas más agudas, y finalmente si siguiere, día a día se inflamaria la garganta, y si el Colegial no pierde la salud pierde el Soprano”.²⁹ Cuando Tosi se refiere al falsete, se podría percibir que también en ciertas notas de pecho hay una especie de paralelismo con el falsete, como si convivieran simultáneamente: “En las mujeres que cantan la voz de soprano, se siente a veces toda la voz de pecho, como si fuera hombre, pero raramente la conservan pasada (girada) como la mantienen en la edad infantil. Cualquier persona curiosa para descubrir el falsete en las notas en donde permanece oculto, si lo utiliza podrá expresar los agudos de la voz con más vigor y menos fatiga”.³⁰

Pudiera asumirse que la propuesta de enseñanza en la escuela de los castrados italianos para lograr un producto estéticamente deseable se

.....

²⁸ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, p. 16. “La voce di testa è facile al moto, possiede le corde superiori più che le inferiori, ha il trillo pronto, ma è soggetta a perdersi per non aver forza, che la regga. Faccia profferir distintamente allo Scolaro le vocali, acciò sieno intese per quelle, che sono. Certi Cantori credono di formare il suono della prima, e fanno sentir quello della seconda; se la colpa non è del Maestro, l'errore è di quelli Vocalisti, che appena usciti dalle lezioni studiano di cantare affettato per vergognarsi di aprire un poco più la bocca; Alcuni poi, forse per ispalancarla troppo, confondono quelle due vocali con la quarta, e allora non è possibile di capire, se abbiano detto Balla, o Bella: Seffo o Saffo: Mare o More”.

²⁹ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, p. 14. “La poca pratica di taluno, che insegna di solfeggiare obbliga chi studia a sostener le semibreve con voce sforzata di petto su le corde più acute, e finalmente ne siegue, che di giorno in giorno le fauci sempre più s'infiammano, e se lo Scolaro non perde la salute perde il Soprano”.

³⁰ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*, p. 15. “Nelle Femmine, che cantano il Soprano sentesi qualche volta una voce tutta di petto, nei Maschi però farebbe rarità se la conservassero passata, che abbiano l'età puerile. Chi fosse curioso di scoprire il falsetto in chi lo fa nascondere badi, che chiunque se ne serve esprime su gli acuti la vocale i con più vigore, e meno fatica dell'a”.

basaba en el conocimiento y dominio de los registros vocales. Un cuidado especial se nota en la construcción de las notas graves o de registro de



Figura 1. Tosi.

pecho; primero en redondear y dulcificar el sonido y paulatinamente lograr un legato por medio de la emisión de notas largas. Nótese que se hace énfasis en no abordar las notas agudas ni buscar el falsete pues la recomendación es no sobrepasar las notas medias. Posiblemente de esta conceptualización se implementará posteriormente la denominación de registro grave, medio y agudo:

En cuanto a la voz potente, dura y penetrante, se deben contener especialmente los sonidos amargos y desagradables, a los que tienen cada vez más necesidad de ser ablandados y completamente despojados de la dureza que le duele el oído. Esto es lo que vamos a lograr poco a poco, a través de una vocalización

compuesta por notas largas de lo grave a lo medio y desde allí regresar a lo grave, hasta que finalmente estos sonidos se suavizan y gradualmente se asciende por grados conjuntos a la parte aguda, lo que el maestro debe vigilar para dar fuerza y suavidad proporcionada a las notas.³¹

Por otra parte, al describir voces que tienen la característica opuesta, es decir, de gran facilidad natural para la emisión de las notas agudas, se hace una serie de recomendaciones en torno al emparejamiento de los registros, en hacerlos uniformes, en controlar y suavizar el que es más fuerte y robustecer el que tiene poco peso. No hay descripción de ejercicios vocales en este método, pero precisamente por eso resulta interesante, ya que la producción musical es más conocida, mientras que la explicación teórica ha sido poco analizada:

Si, por el contrario, el registro superior es más fuerte que el de pecho, aunque no es lo más habitual, el maestro deberá trabajar en suavizar la voz de cabeza y fortalecer la voz de pecho, observando nunca forzar la voz, que es lo que el maestro siempre debe tener mucho cuidado ya que de eso depende el desarrollo de la voz y el éxito. Mientras el estudiante sea menor esto se hará lentamente e incrementará poco a poco a medida que crece en edad y en fuerza y sobre todo en la formación de su juicio. Cuando los dos registros estén bien formados, el maestro puede entonces trabajar en su unión y para hacer desaparecer su punto de separación, dificultad repito, que debe ser superada poco a poco, cuando el escolar aumenta en edad y fuerza. Por ello, el maestro no debe apresurar nada, sino

.....

³¹ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 14. “Quant à la voix forte, dure & âcre, il faut la contenir surtout dans les sons aigres qui ont toujours le plus de besoin d’être adoucis & dépouillés totalement de cette rudesse & de cette aigreur qui blesse l’oreille. C’est à quoi l’on ne parviendra que peu-à-peu, au moyen d’une solfiation composée de notes de valeur, passant du grave au médium & de-là revenant au grave, jusqu’à-ce qu’enfin ces sons étant adoucis l’on monte par gradation à ceux da l’aigu, auxquels le maitre doit s’appliquer le plus pour leur donner une force & une douceur proportionnée aux autres”.

dejar lugar a la naturaleza, y siempre seguir el paso a paso, sin tratar de forzar.³²

Parte fundamental de la preparación de los cantantes en el siglo XVIII parece ser, como ya señalamos, el desarrollo metodológico para identificar los registros de la voz en cada individuo y ser capaz de abordar las notas agudas correspondientes a su tipo de voz por medio del uso y perfeccionamiento del falsete, como se examina en la cita anterior de Tosi. Sin embargo, no se percibe en los textos que sea el desarrollo del falsete en sí, sino un medio para extender hacia las notas agudas un tipo de emisión más fuerte y robusta, con ciertas características de la voz de pecho. De hecho, pareciera que el tipo de sonido no es tan cercano a lo que tradicionalmente se describe del canto de los siglos XVII y XVIII, que se reconstruyen siempre como canto di Grazia. Esta es una reconsideración que podría estudiarse más a fondo, ya que la descripción del sonido que se busca para que los cantantes se conviertan en profesionales, no es precisamente un canto de poco volumen y proyección:

Para trabajar con éxito con la unión de los dos registros, es necesario que el alumno solfee previamente la escala por grados conjuntos de la escala diatónica y con ello amplíe la extensión de su voz en cada parte, tanto en la grave como en la aguda. Después el maestro debe, a medida que se ha perfeccionado la voz de su alumno, trabajar para formar cada registro por separado, el de pecho para hacer homogéneos, naturales y agradables

.....

³² Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, pp. 18-19. “Si, au contraire, le registre supérieur est plus fort que l’inférieur, ce qui n’est pas ordinaire, il fait alors travailler à adoucir la voix de tête & à renforcer celle de poitrine, observant de ne jamais la forcer, pour ne point porter préjudice à l’écolier; c’est à quoi le maître doit toujours être très-attentif, puisque c’est de-là que dépend la fanté, la voix & le succès. Plus l’écolier sera jeune, plus ces mé nagemens seront nécessaires & l’effet tardif; mais il y parviendra insensiblement à mesure qu’il croitra en âge & en forces, & sur-tout que son jugement se formera. Ce deux registres étant bien formés respectivement, le maître pourra alors travailler à leur réunion, & à faire disparaître leur point de séparation; difficulté qui, je le répète, ne peut être vaincue que peu-à-peu, à mesure que l’écolier augmente en âge & en faveur. C’est pourquoi le maître ne doit rien précipiter, mais laisser agir la Nature, & la suivre toujours pas à pas, fans jamais vouloir forcer”.

los sonidos graves, emitidos con una fuerza proporcionada de manera que el registro esté equilibrado con la voz de cabeza, que tiene en sus inicios sonidos agrios y forzados, por lo que es necesario mejorar este segundo registro en proporción al primero.³³

Hoy en día, la conceptualización de registros ha cambiado por la forma en que evolucionó el canto hacia un repertorio que requiere de más potencia, pero la metodología de desarrollo que se propone fue posiblemente considerada para voces muy jóvenes, de niños recién castrados, y por lo tanto parte de un sistema que perfecciona y fortalece sin dañar el órgano vocal. La unión de los registros es posiblemente la parte esencial de estos métodos de canto:

Esta unión de los dos registros es sin duda una de las partes más esenciales del arte del canto, y uno de los temas más difíciles de solventar; algunas maneras más simples de aplicar son de la siguiente manera: si el estudiante tiene la voz de pecho muy fuerte y la voz de cabeza débil, el maestro debe ayudarlo a tratar de suavizar la de pecho y al mismo tiempo fortalecer poco a poco la parte más débil, para que adquiera más consistencia y fuerza proporcionales.³⁴

.....

³³ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 19. “Pour travailler avec succes à l'union des deux registres, il faut que l'ecolier ait auparavant solfié l'Echelle par degrés conjoints & disjoints, & donné à sa voix l'étendue convenable à chacune de ses parties, tant du côté da grave que du côté de l'aigu. Après qoui le maitre doit, à mesure que la voix de son ecolier se perfectionne, travailler à former chaque registre separement, en donnant à celui de poitrine, dont le sons moyens & graves sont naturellement homogènes & agréables, une force proportionnée, pour que le registre soit égal; & à la voix de tête, dont les sons aigus sont ordinairement aigres & forces, la douceur nécessaire pour perfectionner également ce second registre, proportionnellement au premier, avec lequel il doit être confondu”.

³⁴ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 17. “Cette union des deux registres est incontestablement une de plus essentielle parties de l'Art de Chant, & en même-tems des plus difficiles, quelques simples qu'en soient les moyens que voici: Si l'ecolier a la voix de poitrine forte, & celle de tête faible, le maitre doit l'empêcher de pousser la premiere pour tâcher de l'adoucir, & en même tems lui faire renforcer peu-à-peu la partie faible, pour qu'elle acquiere plus de consistance & une force proportionnée à la partie forte”.

La paciencia es fundamental para todo aquel que quiera dedicarse al arte del canto. Respetar el proceso de crecimiento natural y dejar que la voz alcance su madurez es algo que incluso hoy no es muy frecuente escuchar. Las necesidades del mercado tienden a que los cantantes debuten cada vez más jóvenes, mientras que en las escuelas del pasado se dejaba que las cosas ocurrieran de manera paulatina, no obstante que la expectativa de vida era menor y las condiciones de salud no permitían garantizar que los jóvenes estudiantes pudiesen tener cierta seguridad en llegar a la madurez artística. Simplemente, la peste de 1657 mató a miles de napolitanos, “entre ellos unos cien *figlioli* sólo en el Conservatorio de la Pietá”.³⁵ Era una especie de selección natural a través de la cual sólo aquellos que pasaban las pruebas del aprendizaje artístico, por medio de reglas que se detallaban cada vez más en los métodos citados y que sobrevivían en la insalubridad, producto de la época, se destacaban como ejecutantes en el arte del canto:

De hecho, nunca se deben utilizar medios violentos con un joven escolar, posiblemente sólo con algunos de voz robusta pero muy moderado para que no resulte peligroso. La vocalización en general nunca debe exceder la extensión de la voz actual del estudiante y el maestro debe tratar de desarrollar su volumen y su extensión, que a medida que el estudiante crece en edad se desarrolla su fuerza: él podrá cuando hayan terminado sus estudios, cantar en voz plena, observando sin embargo, nunca la fuerce en nada de lo que se cante, sordo o sonoro, a solas o en el escenario, no sólo por cuidar su voz de pecho, sino porque la voz forzada siempre pierde su belleza.³⁶

.....

³⁵ Barbier, *Historia de los Castrati*, p. 93.

³⁶ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 15. “En effet, on ne doit jamais employer des moyens violens avec un jeune écolier, quelque robuste qu'il puisse être: mais toujours de plus moderés & des moins dangereux. En général la solfiation ne doit jamais excéder l'étendue de la voix actuelle de l'écolier, & le maître ne doit chercher à développer son volume & son étendue, qu'à mesure que l'écolier croît en âge, & que l'étude développe ses forces: il pourra, lorsque ses études seront finies, chanter à pleine voix, observant néanmoins de ne jamais la forcer dans quelque lieu qu'il chante, vaste ou resserré, vuide ou peuplé, sourd ou sonore, non-seulement par rapport à sa poitrine, mais encore parce que la voix étant forcée perd toujours de sa beauté”.

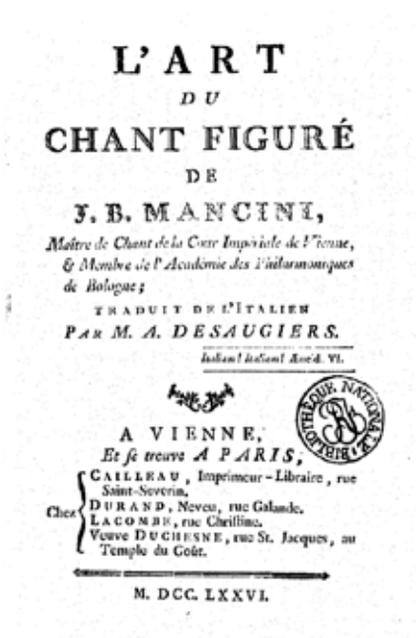


Figura 2. Tosi.

Otro de los aspectos que es necesario destacar es la postura del cuerpo en relación al proceso del canto.

Desde el siglo XVIII es usada con toda naturalidad la nomenclatura relacionada con el funcionamiento de los órganos, en este caso el término “glotis”. Aunque no se conocía su funcionamiento, se tenía la precisión de que esa parte del aparato fonador era fundamental en la producción vocal y con ello encontramos los inicios de la observación de la fisiología en la emisión vocal como lo sugiere Mancini:

Durante el transcurso del estudio del arte de cantar, el maestro debe tener cuidado para asegurar que el estudiante mantenga la cabeza en alto y en su posición natural, de modo que las partes de la garganta estén libres y dejen pasar libremente la voz. Este defecto que se produce se llama comúnmente voz áspera, voz ahogada o estrangulada y siempre viene de que el

cantante aprieta su glotis y la voz se ahoga en su paso. Es fácil que las partes de la garganta se acomoden en situación forzada y se les impida actuar libremente, así la voz se encuentra con obstáculos en su camino y con ello se pierde necesariamente su brillo, fuerza y la flexibilidad de la garganta.³⁷

Dentro de los procesos de preparación de un cantante, no podía faltar distinguir el entrenamiento de la respiración. Era motivo de la más grande consideración ya que se le daba crédito a los logros artísticos de quien, en su momento, fue considerado uno de los más grandes cantantes de su época: Farinelli. A decir del mismo Mancini, su nivel de ejecución era admirable y tenía relación directa con su dominio de la dosificación del aire para emitir su canto como a continuación lo refiere:

El caballero Carlo Broschi, más conocido bajo el nombre de Farinelli, a quien la naturaleza había prodigado todos sus dones, y que estudió bajo la dirección del reconocido Niccolò Porpora, hizo progresos tan rápidos que su reputación se expandió en un corto tiempo en toda Europa, ya que su voz era hermosa. Este famoso cantante hizo cosas particulares tan nuevas y tan increíbles que deleitó a la admiración de todos los que le oían. Pero lo que lo distinguió fue el Arte de conducir y gobernar su aliento, por lo que representaba tan finamente que nadie había sido capaz de percibir su respiración. En fin, poseía a un grado tan eminente todas las cualidades necesarias del cantante, que apenas comenzó a aparecer, todos los teatros de Italia se

.....

³⁷ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 16. “Pendant le cours de l'étude de l'art du chant le maître doit être attentif à ce que l'écolier ait toujours sa tête haute & dans sa situation naturelle, pour que le parties du gosier soient dégagés, & qu'elles laissent un libre passage à la voix. L'espece de voix qu'on appelle communément voix dure & étouffée ou étranglée, provient toujours de ce que le chanteur resserre sa glotte & étrangle la voix à son passage. Il est out simple que les parties du gosier étant gênées & dans une situation forcée qui les empêche d'agir librement, la voix rencontre des obstacles à son passage, & doit nécessairement perdre de son éclat, de sa force, & le gosier de sa flexibilité”.

desgarraban las vestiduras, y fue el deleite de varias Cortes de Europa donde fue llamado.³⁸

No es de extrañarse que se dé a la respiración el papel fundamental en la construcción del canto, como en el caso de Farinelli citado por Mancini. En la actualidad, no se concibe un método de canto que no contenga una parte importante dedicada al entrenamiento de diversas técnicas de respiración. De hecho, los profesores afirman que la diferencia en la “técnica antigua” y la “técnica moderna” del canto dependen fundamentalmente de la respiración, ya que en los siglos XVII, XVIII y XIX, no se conocía a fondo la fisiología del aparato respiratorio, razón por la cual la respiración para el canto fue explicada de manera somera y no se puede saber con precisión cual era la forma de respirar de los antiguos cantantes. Por ejemplo, se considera que una respiración alta o clavicular produce el *vibrato capretino*. Es decir, la oscilación en la afinación de la nota fundamental, semejante al balido de una cabra, algo que era fuertemente criticado por Mancini, lo que permite constatar que esto ya era considerado un defecto para él y la respiración es fundamental para corregir los defectos de la emisión: “Para modificar correctamente la voz, es necesario tener perfectamente dominado el arte de controlar la respiración, de lo que depende totalmente el éxito de los cambios de color en la voz”.³⁹ Y refiriéndose a los efectos del dominio de la técnica de respiración: “Así que suponiendo que el estudiante es capaz de hacerse absolutamente dueño de su aliento y gobernarlo a su voluntad, podrá ejercerlo para dar a cada nota

³⁸ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 5. “Le chevalier Carlo Broschi, plus connu sous le nom de Farinello, à qui la Nature avait prodigué tous ses dons, ayant fait ses études sous la direction du célèbre Niccolò Porpora, fit des progrès si rapides que sa réputation sut en peu de tems répandue dans toute l'Europe; tant sa voix était belle. Ce célèbre chanteur faisait entendre des choses particulieres à lui si neuves & si étonnantes qu'il ravissait l'admiration de tout ceux qui l'entendaient. Mais en quoi il se distingua le plus, ce fut dans l'Art de conduire & de gouverner son haleine, qu'il reprenait si finement, que personne n'avait jamais pû s'en appercevoir. Enfin il possédait à un degré si éminent toutes les qualités nécessaires à un chanteur, qu'i peine commença-t-il à paraître que tous les théâtres de l'Italie se l'arracherent, & qu'il fit les délices de plusieurs Cours de l'Europe, où il fut appelé”.

³⁹ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 32. “Pour bien modifier la voix, il faut nécessairement posséder parfaitement l'Art de conserver & retirer l'haleine, de laquelle dépend entièrement le succès de ces modifications”.

una parte proporcional a su valor, hasta que se pueda hacer fácilmente esto con cada nota. Esto es lo que se logra poco a poco con un estudio constante y asiduo”.⁴⁰ También es de considerarse que de la respiración partía el crecimiento a otros aspectos. A partir de que había seguridad en el manejo del aire, se procedía a trabajar la voz de pecho y después las habilidades musicales, razón por la que se deduce que, aunque no se describa la anatomía y fisiología del aparato respiratorio, las técnicas de respiración no eran tan superfluas, ya que la atención que se les daba no era poca y simplemente el repertorio tan complicado del estilo barroco no hubiera sido posible de interpretar:

A este estudio se debe suceder, por lenta graduación de lento a rápido, los diferentes tipos de aires, para acostumbrar poco a poco a apoyar la respiración en la voz de pecho, de tal manera, sin embargo, que nunca sea cansado. Después de lo cual podemos proceder a estudiar en dúo para formar el oído, perfeccionar la entonación, modular la voz y fortalecer la preparación del otro cantante; y de allí sucesivamente a los diferentes tipos de géneros de piezas de composición.⁴¹

Dos aspectos son divididos muy claramente en la propuesta de entrenamiento de los cantantes: uno, que se refiere al físico, mental e incluso espiritual; el segundo, la preparación musical, sin poderse disociar uno de otro y entendiéndose ambos como el producto de un crecimiento lento, constante y cultivado: “El orden del estudio del arte del canto es generalmente seguir paso a paso, sin ninguna anticipación, el progreso de los alumnos, sea el que sea, es

.....

⁴⁰ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 32. “Supposant donc que l'écolier soit parvenu à se rendre absolument maître de son haleine & à la gouverner à sa volonté, il pourra s'exercer à donner à chaque note une proportionnée à sa valeur, jusqu'à ce qu'il puisse le faire sans peine. C'est à quoi il parviendra peu-à-peu, moyennant une étude constante & assidue”.

⁴¹ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 62. “A cette étude doit succéder, par gradation du lent au léger, celle des différentes sortes d'airs, pour accoutumer insensiblement la poitrine à soutenir l'haleine; de telle manière cependant qu'elle ne soit jamais fatiguée. Après quoi l'on pourra passer à l'étude des Duo, pour former l'oreille à la parfaite intonation, pour modifier la voix, & la proportionner à la force de celle de l'autre Chanteur; & de-là enfin successivement aux différents genres de composition à plusieurs parties”.

decir, que nunca les debemos pedir que superen las dificultades más allá de su fuerza, siempre a la proporción de su edad y su capacidad, sin forzar su mente, por no hablar de sus cuerpos”.⁴² ¿Qué se podría esperar por lo tanto de un cantante que se formaba desde niño y que estaba presionado por una enorme competencia producto de su situación social? Sólo se podían considerar preparados a aquellos capaces de improvisar con todas las exigencias de afinación y estilística: “El acompañamiento que se usa bajo los ejercicios de vocalización de cada uno de estos grandes maestros, sólo puede ser beneficioso para el estudiante, en la medida que asegure y mantenga su entonación y acostumbre el oído a la armonía, ya que si se adquiere el hábito de tensar los músculos, es imposible continuar con su canto”.⁴³ Esta última frase refleja que la manera de interpretar los ejercicios no se basaba solamente en la repetición de patrones, sino que las exigencias vocales eran tales que de no realizarse técnicamente, se colapsaba la voz. Finalmente se citará a Rodolfo Celletti, quien se caracterizó por ser uno de los más importantes estetas del canto en el siglo xx que a través de sus investigaciones resume la disciplina de un día típico en la Escuela de Roma de un cantante castrado ya formado; y que se relaciona completamente con las fuentes de primera mano a las que se hace referencia en el presente trabajo, situación que nos permitirá ampliar las conclusiones en el capítulo para ese fin:

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

.....

⁴² Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 59. “L'ordre de l'étude de l'Art du chant consiste en général à suivre pas-à-pas, sans la moindre anticipation, les progrès des écoliers, quels qu'ils puissent être; c'est -à-dire, qu'on ne doit jamais leur donner des difficultés à vaincre au-delà de leurs forces; mais toujours à-proportion de leur âge, & de leur capacité, & qu'on ne doit point forcer leur esprit, encore moins leur corps”.

⁴³ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 60. “L'accompagnement qui regne au-dessous des solfèges de chacun de ces grands maîtres, ne peut qu'être avantageux à l'écolier, en ce qu'il assure & soutient son intonation, & accoutume tellement son oreille à l'harmonie que, l'habitude étant une fois contractée, non seulement il lui est impossible de poursuivre son chant”.

- Una hora de ejercicios de trinos.
- Una hora de dominio de cambio de registros.
- En la tarde, dedicaban una hora inicial a los aspectos teóricos de la música y practicaban el canto fermo, que era la práctica de improvisar pasajes melódicos sobre el bajo continuo.
- La siguiente hora la dedicaban en la cartella (tablilla esmaltada) pasajes de contrapunto, que eran corregidos constantemente por el maestro.
- Una hora adicional para rectificar los asuntos pendientes de la práctica matinal realizada con las canciones.
- Dos horas para practicar el clavecín y cantar pequeñas composiciones propias de motetes y salmos de su propia inspiración.⁴⁴

De acuerdo con la concepción de la metodología en la enseñanza del canto en el siglo XVIII se puede reconocer el siguiente orden para Tosi:

Voy a intentar primero hacer comprender lo que es el deber del maestro para enseñar bien a un principiante; voy a hablar en segundo lugar de lo que es apropiado para el escolar y procuraré por último con mayor esfuerzo de abrir el camino a un cantor mediocre con el fin de que pueda mejorar su condición. Difícil y quizás temeraria la empresa, pero incluso cuando no se correspondan las intenciones con los afectos, al menos incitaré ampliamente a la inteligencia para que se trabaje correctamente con ella.⁴⁵

Primero se hace un planteamiento sobre el deber ético del maestro, luego sobre los procesos de enseñanza-aprendizaje, en un desglose sistematizado de acuerdo con la propia concepción del autor. Es de notarse que se menciona

⁴⁴ Celletti, *La vocalità al tempo de Tosi*, pp. 676-684.

⁴⁵ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 5. "Cercherò in primo luogo di far comprendere qual sia l'obbligo del Maestro per ben istruire un Principiante: Parlerò secondariamente di ciò, che allo Scolaro convenga: e procurerò da ultimo con maggiori riflessi di agevolare la strada ad un Cantor mediocre affinché giunga a migliorar condizione. Ardua, e forse temeraria è l'impresa, ma quando anche non corrispondessero all'intenzione gli affetti, al meno inciterò gl'intelligenti a più ampiamente, e correttamente trattarne".

que gracias a este método las capacidades naturales no son el único camino para lograr sobresalir en el aprendizaje de una disciplina artística. La noción moderna de la reproducción masiva de las ideas permea el arte del canto; las máquinas y la técnica son capaces de cambiar y transformar la realidad, en este caso el libro (como la máquina misma) y la incipiente metodología de enseñanza (para adquirir la técnica del canto), son —más allá de cualquier reacción artística de la Contrarreforma—, la vocación de innovación, de expansión, de progreso, de consumo, de urbanización, de la búsqueda incipiente del arte del canto a través del proceso técnico y científico.

Sin embargo, el factor humano de superación a partir del trabajo, es otro rasgo de la modernidad. La sistematización del trabajo brinda los parámetros de superación artística. No depende de factores externos, sino que se tiene el control del devenir si se sigue al pie de la letra el método: “¿No sería mejor y más seguro a nuestros propósitos para evitar cualquier inconveniente al vocalizar al estudiante deliberada y distintivamente, en los inicios de cada estudio, que todas las notas estuviesen bien entonadas y purgadas de todos los defectos menores, con el fin de que la voz se ajuste poco a poco hasta su más alto grado de ligereza?”⁴⁶

Una característica que parece muy importante en el desempeño de un maestro de canto es la calidad ética: “Confieso, ingenuamente, que cada vez que el pensamiento me lleva a reflexionar sobre la insuficiencia de muchos maestros y sus abusos infinitos, que las palabras que se dejan resultan inútiles a sus estudiantes”.⁴⁷ También se ve reflejada otra característica de la modernidad, que es el dar el mayor crédito a tiempos pasados. Esto permite proponer la problemática social: la posibilidad de escalar socialmente por medio del canto era una realidad, lo que convierte al canto en una industria, en un medio de emancipación, de individualismo.

.....

⁴⁶ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 42. “¿Ne serait-il pas même plus à-propos & plus sûr pour prévenir tout inconvénient, de faire vocaliser posément & distinctement l'ecolier, dans les commencemens de cette étude, pour que toutes les notes fussent bien entonnées & purgées des moindres défauts: sauf de presser ensuite peu-à-peu la mouvement jusques à son plus haut degré de légèreté?”

⁴⁷ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 4. “Confesso ingenuamente, che ogni qual volta il pensiero mi guida a riflettere, che l'insufficienza di molti Maestri, e gl'infiniti abusi, che questi lasciano introdurre rendono inutili a loro Scolari”.

Tosi hace crítica fuerte a la situación del canto en su momento y permite confirmar que el canto no era solamente un medio de emancipación o de adoración por parte del público, sino que representa la profesionalización de este arte como medio de producción: “Queridos Maestros, Italia ya no escucha las voces de los viejos tiempos, especialmente en las mujeres y ante la confusión de los culpables les diré el por qué: la ignorancia no permite escuchar bien a los padres las voces pésimas de sus hijas y su miseria les hace pensar que cantar y enriquecerse es la misma cosa y que para aprender la música basta un poco de cara bonita”.⁴⁸

Posiblemente el problema estaba más relacionado con factores de mercado que lo que se ha planteado hasta ahora, ya que la demanda de los interesados en aprender el canto, seguramente generó todo tipo de escuelas y respectivos preceptores que les robaban discípulos a los maestros castrados:

Sin embargo, si este método, la nobleza y todas las sutilezas que hacen que la música vocal sea tan variable, como el buen gusto del canto, sólo pueda ser explicado por la voz y el ejemplo del maestro, ¿no es de una necesidad absoluta que las escuelas de canto figurado siempre sean dirigidas por cantantes famosos, para que ellos enseñen a otros que puedan perpetuar su método y todas las sutilezas del arte algún día?⁴⁹

El argumento de la ética parece su arma más fuerte, ya que las condiciones legales no permitían ejercer a los castrados ningún tipo de monopolio sobre el mercado y aunque mantuvieron su supremacía en el mercado de la ejecución durante los siglos XVII y XVIII, las otras voces iban ganando en desarrollo. La

⁴⁸ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 9. “Signori Maestri, l'Italia non sente più le voci ottime dei tempi andati, particolarmente nelle Femine, e a confusione dei colpevoli ne dirò el perchè: L'ignoranza non fa sentire ai Genitori la voce pessima delle loro Figlie come la miseria lor fa credere, che cantare, e arricchire sia lo stesso, e che per imparar la Musica basti un pò di bel viso”.

⁴⁹ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 11. “Or, si cette méthode, cette noblesse, & toutes ces gentillesses qui rendent la musique vocale si variable, quant au goût du chant, ne peuvent s'expliquer que par la voix & l'exemple de maître, n'est-il pas d'une absolue nécessité que les écoles de chant figuré soient toujours dirigées par de célèbres chanteurs, pour que de ceux-ci il en sorte successivement d'autres qui puissent un jour perpétuer à leur tour leur méthode, & toutes les finesses de l'art”.

legitimación de su labor dentro de una sociedad que condenaba y veneraba la práctica de la castración se basaba en la probidad no solamente de sus conocimientos sino del respeto a su labor profesional: “Sobre todo se debe escuchar con oído desinteresado si el que quiere aprender tiene una voz interesante y disposición para cantar, con el fin de que no se esté en la obligación de dar cuenta a Dios del dinero en sentido estricto mal gastado por el Padre que paga y de haber engañado al Hijo en la pérdida irreparable del tiempo, que podría haber aprovechado para aprender otra profesión”.⁵⁰ En otros momentos se proponían incluso las virtudes como medio para el crecimiento artístico. No sería casualidad que dentro de los argumentos para la enseñanza del canto se afirmara, frecuentemente, la necesidad de ser personas de probada rectitud: “Habrà que recurrir a la posesión de las virtudes morales, y sacrificar el resto de su atención al estudio de cantar bien, ya que por medio de uno, el otro progreso lleva a la felicidad de unir y combinar la cualidad más noble del alma a los talentos y dotes más singulares del ingenio”.⁵¹

Este proceso, que siempre puede verse como subjetivo, tiene un planteamiento inobjetable y es la detección de las cualidades naturales de los aspirantes a convertirse en cantantes:

De todos los posibles defectos de la voz, el más grande es el defecto de la entonación, absolutamente insoportable en un cantante, a pesar de poder ser atraídos por la belleza de su voz. Se apoya o tolera a quien canta con la garganta o la nariz, o a una voz pobre, pero nunca uno que canta fuera de tono. Este defecto es tanto más grande que no puede ser disimulado en el arte del canto. Todos los otros pueden no ser notados, pero

.....

⁵⁰ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 8. “Soprattutto senta con orecchio disinteressato se chi brama d'imparare abbia voce, e disposizione per cantare, affinché non sia in obbligo di rendere strettissimo conto a Dio del denaro malamente speso da' Genitore, e di aver ingannato il Figlio nella perdita irreparabile di quel tempo, che in qualche altra Professione gli sarebbe stato di profitto”.

⁵¹ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 50. “Dovrà ricorrere al possesso delle virtù morali, e sacrificare il resto della sua attenzione allo studio di ben cantare, acciò mediante l'uno, e l'altro progresso giunga alla felicità di unire le qualità più nobili dell'anima alle doti più singolari dell'ingegno”.

no éste, que se nota siempre aún por el más ignorante, porque duele el oído al destruirse la delicada armonía.⁵²

Es comprensible que, ante la falta de oído y de medios técnico-pedagógicos para desarrollarlo, como sucede actualmente, se escogiera sólo a los candidatos que poseyeran naturalmente habilidad para distinguir las alturas de los sonidos, pues un cantante no tiene apoyos externos para encontrar la afinación, como sucede con los instrumentistas. Aún hoy en día no es común encontrar instituciones musicales serias que se comprometan a desarrollar la musicalidad en estudiantes que no tienen oído:

La falsa entonación proviene de causas naturales o por alguna causa accidental. Si la causa es natural, el estudio no puede hacer nada de ninguna manera; si es accidental, puede destruirla y corregirla. ¿Qué debe hacer todo maestro en estos casos? Volver a corregir pacientemente con el estudiante y no imponer sanciones innecesarias. Pero si un estudiante que canta mal hoy canta bien mañana, y se corrige solo, no hay duda de que la causa de su falsa entonación es accidental. Es entonces esto bueno que para saber de dónde viene la causa para remediarla.⁵³

.....

⁵² Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 20. “De tous les défauts possibles de la voix, le plus grand est celui de l’intonation; défaut absolument insupportable dans un chanteur, quelque belle d’ailleurs que puisse être sa voix. On supporte ou tolere celui qui chante de la gorge, ou du nez, sa voix fut-elle médiocre; mais jamais celui qui chante faux. Ce défaut est d’autant plus grand qu’il ne peut être déguisé par l’art: tous les autres peuvent l’être, de façon au moins à n’être remarqué que par les artistes; mais celui-ci ne peut l’être absolument, & est toujours remarqué même des plus ignorans, parce qu’il blesse l’oreille la moins délicate en détruisant l’harmonie”.

⁵³ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 21. “La fausse intonation provient d’une cause naturelle ou d’une cause accidentelle. Si la cause est naturelle, l’art n’y peut rien en aucune façon: si elle est accidentelle, il peut la détruire. Que doit faire tout maître en pareil cas? Renvoyer charitablement un tel écolier, pour ne point s’exposer l’un & l’autre à prendre des peines inutiles. Mais si au contraire celui qui a mal entonné aujourd’hui entonne bien demain, & se corrige de lui-même, il n’est pas douteux que la cause de sa fausse intonation ne soit accidentelle. Il ne s’agit alors que de découvrir d’où elle provient, pour y remédier”.

Otro tema de gran interés es la posición de la boca en el momento del canto. Las opiniones son diversas y hoy se puede corroborar, gracias a los medios tecnológicos, la aplicación de cada una de las teorías expuestas. Nos corresponde en este momento mostrar las opiniones del siglo XVIII: “Antes de dar la regla de la verdadera posición de la boca, no es malo tal vez mostrar la forma en que se desvía, por lo menos con más frecuencia cuando se conoce el peligro que tratamos de evitar generalmente. Es un defecto la boca demasiado abierta; también no abrir lo suficiente, pero, sobre todo, no aflojar los dientes”.⁵⁴ (Puede ser entendido como la mandíbula). Esta indicación que parece algo simple, pretende ubicar la relajación de los músculos faciales para no generar tensiones innecesarias al momento de la emisión vocal. Sin embargo, es común escuchar opiniones que contradicen esta postura. Más aún, la posición sonriente de la boca muy común en las escuelas de canto italianas, es una constante desde el siglo XVIII, aunque muy criticada por otras escuelas de canto: “Es decir, que cada cantante debe tener su boca en la misma posición que cuando sonríe con naturalidad y de manera que los dientes de la mandíbula superior estén en línea perpendicular y algo separados de los de la inferior”.⁵⁵ Ahora bien, siempre puede apreciarse una búsqueda de la naturalidad y relajación en todos los aspectos, desde el sonido del que ya se ha hecho continuamente referencia, hasta la posición corporal: “Después de que se debe hacer cantar en la posición correcta, no la debe perder un solo momento de vista. Debemos evitar las contorsiones y los esfuerzos que hacen que el cantante y el canto se vean ridículos y someten al espectador al sufrimiento”.⁵⁶

La construcción del sonido, según esta escuela, tiende a producir una voz clara por el principio de las vocales más abiertas. Especialmente en las notas

.....

⁵⁴ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 24. “Avant de donner la regle de la vraie position de la bouche, il n'est pas mal-à-propos peut-être de montrer en quoi on s'en écarte, du moins le plus ordinairement. Quand on connait le danger on tâche ordinairement de l'éviter. C'est un défaut de trop ouvrir la bouche. C'en est un de ne l'ouvrir pas assez; & c'en est un sur-tout de ne pas desserrer les dents”.

⁵⁵ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 26. “Savoir, que tout chanteur doit avoir sa bouche dans la même situation que lorsqu'il sourit naturellement, et de maniere que les dents de la machoire supérieure soient au perpendiculaire et médiocrement détachées de celles de l'inférieure”.

⁵⁶ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 27. “Après quoi il doit le faire chanter, dans cette position, sans le prendre un seul instant de veu. On doit éviter les contorsions & les efforts qui rendent le chant & le Chanteur ridicule, & sont souffrir le spectateur”.

agudas no se recomienda utilizar las vocales cerradas en vista de no ser favorables para ese fin: “Cabe señalar que las últimas tres vocales i, o, u, conocidas en el canto como las prohibidas, son en efecto, desfavorables para sostener como para ligar en el registro agudo, y que los compositores deben evitarlas tanto como puedan, pero se tiene que ejercitar con ellas, sobre todo con la vocal o, la que es la menos peor de las tres”.⁵⁷ Exactamente la misma situación es recomendada para la construcción del *legato*. Las vocales cerradas no son consideradas positivas para la concientización de la apertura y articulación del sonido, que precisamente necesita espacio bucofaringeo para que la resonancia sea mayor y con ello también la proyección del sonido en espacios grandes: “Portar la voz es ligar (o atar dependiendo de la traducción) dos notas entre sí, ya sea por grados conjuntos, o por grados más distantes dentro de la tonalidad: solamente a través de la respiración se puede formar este vínculo o *legato*. La mejor manera de aprender a ligar la voz consiste en hacer pronunciar al estudiante los ejercicios de vocalización con las dos vocales a, e, porque son los más sonoras”.⁵⁸ Por último, sobre este tema, la recomendación acerca del tipo de ejercicio para el fortalecimiento del sonido, se observa atención a las notas largas para ajustar el espacio que generan las vocales como cavidad de resonancia y la conexión que ésta debe tener desde los intervalos más pequeños a los más grandes.

Las escalas que se utilizan como ejercicios de vocalización deben ser primero con dos blancas ligadas, en tiempo lento, para que la voz tenga un campo libre para expandirse, en escalas de grados conjuntos, incluyendo poco a poco ejercicios de intervalos más abiertos, de acuerdo con el progreso y desarrollo del estudiante,

.....

⁵⁷ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 27. “Il faut observer que quoique les trois dernières voyelles i, o, u, qu'on appelle dans l'Art de chant prohibées, soient en effet peu favorables, tant pour les soutenir, que pour y former un passage dessus, & que les Compositeurs les évitent autant qu'il leur est possible; on doit néanmoins s'y exercer quelque tems, & spécialement sur la voyelle o, qui est la moins défavorable des trois”.

⁵⁸ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 28. “Porter la voix, c'est lier deux notes l'une à l'autre, soit par degrés conjoints, soit par degrés disjoints: ce n'est qu'en soutenant l'haleine qu'on peut former cette liaison. La meilleure méthode pour apprendre à porter la voix consiste à ne faire prononcer à l'écopier, en solfiant, que les deux voyelles a, e, parce qu'elles sont les plus sonore”.

a quien se debe cuidar que respire al inicio de cada ejercicio de vocalización y cuando finalice en la tónica. Se deben agrandar los intervalos de los ejercicios de vocalización según la fuerza o la debilidad de la voz de pecho del estudiante.⁵⁹

Un ejercicio relacionado directamente con el entrenamiento de la respiración es el conocido como *mesa di voce*, término que presenta características muy especiales en cuanto a la coloración vocal que se usaba como parámetro estético. De hecho, Mancini autodenomina su método de canto como *figurado*. Consiste en emitir un sonido en *piano*, buscar su colocación óptima para la resonancia y crecer poco a poco el sonido hasta llegar al *forte*, para decrecer nuevamente al *piano*; esto puede parecer sencillo, pero localiza cualquier tensión en la emisión vocal: “El fortepiano es el arte de crecer y disminuir el sonido, así se modifica la voz a lo largo de su valor para darle los tonos adecuados; a partir de la media voz el fortalecimiento del sonido por grados conjuntos, hasta su mayor potencia, y la disminución con la misma proporción que se utilizó para reforzarla. Esto es lo que se llama propiamente canto figurado o de coloreado”.⁶⁰

Es conveniente mencionar la importancia de este procedimiento técnico y expresivo dentro de la estética vocal en el siglo XVIII. Este tipo de descripción técnica no da una explicación sobre la fisiología del aparato respiratorio; sin embargo, permite identificar la mecánica de emisión vocal en donde hay ausencia de tensión que colapse el paso de la voz en los diferentes rangos

.....

⁵⁹ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 28. “Les solfeges de cet exercices doivent être à la mesare à deux tems lents, pour que la voix ait un libre champ pour s'épandre, & doivent être d'abord composes de deux blanches, marchant par degrés conjoints, parmi lesquels on doit inserer peu-à-peu degrés disjoints, selon les progrès & les forces de l'écolier, lequel doit observer de ne prendre haleine qu'au premier temps de la mesure, & seulement lorsque la note descend diatoniquement. C'est au maitre à ménager ces points de respiration par intervalles plus ou moins grands, selon la force on la faiblesse de la poitrine de son écolier”.

⁶⁰ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 31. “Le forte-piano est l'Art d'adoucir & de renforcer les sons; ainsi modifier la voix c'est donner à une note de valeur les nuances convenables; commençant à demi-voix, la renforçant ensuite, par degrés insensibles, jusqu'à sa plus grande force, & l'adouissant avec les mêmes proportions, qu'on a employées pour la renforcer. C'est ce qui constitue proprement ce qu'on appelle chant figuré ou coloré”.

dinámicos, tanto en la posición de las partes que conforman la laringe y la faringe, como en los músculos que permiten el control de la respiración:

El estudiante debe todavía observar a cantar la primera nota de cada compás a media voz, y fortalecer paulatinamente a través de cada nota hasta llegar a la mayor fuerza, buscando el efecto de la economía en la respiración, para acostumar poco a poco el fuelle de la voz para apoyar, reforzar y ablandar; en una palabra, para dominar y gobernar la respiración a su gusto, que es una de las principales cualidades del arte del canto.⁶¹

Naturalmente, la posición de la boca tiene una relación directamente proporcional con el volumen de la emisión según Mancini: “La boca, en este ejercicio debe ser apenas entreabierta al comenzar a cantar a media voz y se debe abrir de manera imperceptiblemente a medida que se canta más fuerte, hasta el punto necesario que requiera el arte”.⁶² Ahora bien, se reconoce por el autor que el ejercicio es delicado y no puede hacerse en exceso por el riesgo que implica, pues de no tener una correcta emisión vocal controlada con la respiración se puede deteriorar la voz de pecho o hablada, primer síntoma de cansancio vocal e irritación de cuerdas vocales. “Los más grandes problemas son sin duda, ascender y descender por intervalos abiertos: pero algunos son más grandes que estas dificultades, y yo aseguraría que es disminuir gradualmente el volumen de la voz hasta finalmente llegarla a hacer desaparecer por completo, con una vocalización dulce y acorde con la capacidad, la fuerza y la edad del escolar y sobre todo con mucha paciencia,

⁶¹ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 29. “L'écolier doit encore observer d'entonner la première note de chaque mesure à demi-voix, & de le renforcer insensiblement en passant à la seconde par des nuances insensibles jusqu'à sa plus grande force, ménageant sa respiration à cet effet avec la plus grande économie, pour accoutumer peu-à-peu les soufflets de la voix à la soutenir, à la renforcer & à l'adoucir: en un mot, pour se rendre en quelque façon maître de son haleine & la gouverner à son gré, ce qui est une des principales qualités de l'Art du chant”.

⁶² Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 32. “La bouche, dans cet exercice, doit être à peine entr'ouverte en commençant d'entonner à demi-voix, & doit s'ouvrir imperceptiblement & à proportion qu'on la renforce, jusqu'au point prescrit par l'Art”.

sin la cual no se superan los problemas”.⁶³ Sin pretender hacer aseveraciones aventuradas, se puede argumentar que la importancia del control de la respiración estaba muy lejos de considerarse como un elemento no desarrollado, pues hasta nuestros días este ejercicio es considerado como uno de los más complejos en la formación vocal: “Este estudio debe realizarse con moderación para no dañar la voz de pecho del alumno, lo que el maestro debe siempre manejar con mucho cuidado, para lo cual será muy bueno estar descansado en los inicios de cada lección, que debe ser diaria y extensamente debido a las considerables dificultades con la que se encontrará”.⁶⁴

Reforzando lo anterior y tratando de interpretar cual era la cualidad del *canto temperado* y la *messa di voce*, se concluye que la capacidad de cantar piano o a media voz es posible, siempre y cuando la fisiología del aparato vocal sea utilizada para optimizar las llamadas cualidades de la voz. En otras palabras, la emisión vocal tiene como principio el reconocimiento de las cualidades particulares del cantante, el tipo de repertorio que puede interpretar, la capacidad de alternar sonidos *piano* y *forte* en una sola línea vocal manteniendo las mismas cualidades sin deformar el sonido y con ello garantizar un uso correcto de la respiración y de la posición del aparato fonador:

Otra ventaja de este método temperado es que el estudiante aprenda a cantar a media voz, para que el maestro detecte la falla más pequeña, lo que no puede ser observada en el método opuesto, que me atrevo a asegurar, después de una larga experiencia, que no sólo no podemos percibir pequeños defectos, pero que ni siquiera se puede tener éxito para corregir el más grande. Me hace feliz que este método en realidad haga crecer

.....

⁶³ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 33. “Les plus grandes sont, sans doute, en montant & descendant par degrés disjoints: mais, quelques grandes que soient ces difficultés, j’ose assurer qu’elles diminueront insensiblement, & qu’on parviendra enfin à les faire totalement disparaître, moyennant une solfiation douce & proportionnée à la capacité & à la force de l’écolier, & surtout avec beaucoup de patience, sans laquelle on ne vient à bout de rien”.

⁶⁴ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 32. “Cette étude doit être entreprise avec modération pour ne pas nuire à la poitrine de l’écolier, que le maître doit toujours extrêmement ménager; à l’effet de quoi celui-ci sera très-bien de le faire souvent reposer dans les commencemens de cette étude, qui doit être journalière & longue, à cause des difficultés considérables qu’on y rencontre”.

a los nuevos y no provoca la ruina de los recién iniciados por el resto de sus días.⁶⁵

Es muy interesante recalcar que la detección de problemas en la emisión vocal se diagnostique de manera más puntual en el canto a media voz, cuando no se puede maquillar a través de un sonido *forte*, metodología que ha ido cambiando a medida que las propuestas estéticas dieron más importancia a la potencia y proyección de la voz en tanto que las orquestas crecían. Puede entenderse también, estilísticamente, que la capacidad de alternar los cambios en la dinámica vocal —y con ello la posibilidad de imitar las emociones, las pasiones, las expresiones del discurso hablado—, queda en un lugar tan importante como el desarrollo vocal; e incluso puede ponderarse como lo esencial en el canto: “Los cambios en la voz son, por así decirlo, el alma de la música. De hecho, los tonos graduados, los grados expresivos que imitan la intensidad y dulzura de la voz hablada, dan a la música una expresión infinita. Es por ello que se recomienda encarecidamente el estudio constante”.⁶⁶

Aunado a este mismo punto, debe percibirse la reprobación a quienes no respetaban la naturaleza y posibilidad de sus voces. Es decir, aquel que abusa de las posibilidades fisiológicas vocales, no sólo no tiene aceptación por no cumplir con los estándares y modelos, sino que amenaza con lastimar de forma permanentemente su órgano vocal:

Ocupado únicamente por la articulación de las notas, estos
hosclos actores parecen por los precipitados movimientos de

.....

⁶⁵ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 15. “Un autre avantage de cette méthode temperée est que l'écolier chantant à demi-voix apperçoit, ainsi que le maître, jusqu'au moindre petit défaut; ce qu'on ne peut remarquer dans la méthode contraire, par laquelle j'ose assûrer, d'après une longue expérience, que non-seulement on ne pourra appercevoir les petits défauts; mais qu'on ne parviendra même jamais à corriger les plus grands. Heureux encore si cette méthode n'en fait contracter de nouveaux & si elle ne ruine la fanté de l'écolier pour le reste de ses jours”.

⁶⁶ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 33. “Les modifications de la voix sont, pour ainsi dire, l'ame de la Musique. En effet, ces nuances graduées, imitant les degrés intenses & remises de la voix parlante ou de la parole, donnent à la Musique une expression infinie. C'est pourquoi nous ne saurions trop en recommander l'étude”.

su cabeza, producir por los duros martilleos de sus gargantas en los pasajes de cada nota, amenazar el espectador, ya demasiado infeliz por los tormentos que le causan, y él se venga con justa razón con abucheos y desprecio. El cantante debe buscar otro género que produzca admiración y estima, ya que es cierto que no debemos rebasar lo que la naturaleza nos destinó.⁶⁷

Una de las características estilísticas en el canto del siglo XVIII es el *trino*, el cual se puede describir como un adorno musical hecho por una rápida alternancia entre dos notas adyacentes de una distancia de un semitono o un tono; éstas pueden ser emitidas de diferentes formas y se encuentra una descripción muy clara citada por Mancini:

Tosi, en su libro, distingue ocho especies de trino, pero hablo sólo de los tres primeros, que son también los más difíciles. El primer caso es el alto trino (*cresciuto trillo*), llamado así porque se ejecuta hacia la nota superior. El segundo es el trino calado (*calato trillo*), porque se ejecuta hacia la nota inferior. El tercero se llama trino repetido (*trillo raddopiato*), porque efectivamente es una especie de redoble.⁶⁸

.....

⁶⁷ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 43. “Uniquement occupés de l’articulation des notes, ces maussades Acteurs semblent par le remuement précipité de leur tête, produit par les durs martellemens du gosier au passage de chaque note, menacer le spectateur, déjà trop malheureux par les tourmens qu’ils lui causent, & dont il se venge à juste raison par des huées & des mépris. Ils auraient peut-être dans tout autre genre ravi l’admiration & l’estime; tant il est vrai qu’on ne doit jamais sortir de celui auquel la Nature nous a destinés”.

⁶⁸ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 35. “On doit observer pendant cette étude de tenir la tête élevée, pour que les parties du gosiers soient libres, & que l’ouverture de la glotte ne soit point resserrée. Tosi, dans son ouvrage, distingue en huit espèces qu’il nomme: mais je parlerai seulement des trois principales, qui sont aussi les plus difficiles. La première espèce est le trill élevé; (*trillo cresciuto*) ainsi appelé, parce qu’il s’exécute en montant. La seconde est le trill abaissé, (*trillo calato*) parce qu’il s’exécute en descendant. Le troisième est le trill qu’on appelle redoublé, (*trillo raddopiato*) parce qu’en effet on le redouble”.

Por otra parte, en este tema sí encontramos referencias sobre las habilidades natas de los individuos, mismas que pueden ser entrenadas y desarrolladas: “Del Trino. Dos barreras muy altas se encuentran para formar a la perfección el trino. La primera avergüenza al Maestro, porque no se encuentra hasta ahora la regla infalible por el cual uno aprende a hacerlo. El segundo confunde al alumno, porque la naturaleza ingrata a muchos no lo concede, solamente a algunos”.⁶⁹

La estilística de la época es muy fácil de apreciar al analizar la siguiente cita: “El trino es de todos los placeres del canto el que más se necesita. Le da valor a una voz mediocre y sin él la voz más hermosa pierde todo su mérito. El trino, en pocas palabras, es el apoyo, el ornamento y el alma del canto. Las principales cualidades del trino serán de movimiento regular, golpeado, graneado, fácil y moderadamente ligero”.⁷⁰ No podría concebirse el canto hoy en día de esta manera. De hecho, el trino cae en desuso en la segunda mitad del siglo XIX y prácticamente desaparece en el siglo XX, en el que se encuentran otros vehículos de expresión muy ligados a la proyección y volumen de la voz. La agilidad y elasticidad vocal deben ser soportadas sobre la columna de aire de la respiración, con el fin de lograr el efecto técnico de la llamada *messa di voce* y solamente con un sonido ligero se podrían conseguir los movimientos en la laringe y faringe que producen el trino:

Las dos primeras especies de trinos deben ejecutarse con una graduación clara y distinta, es decir, el trino alto para crecer el sonido y el trino bajo para disminuirlo. El uno y el otro de estos dos trinos deben realizarse sin respirar en medio de la nota que se está trinando y su perfección exige que no se produzca ningún cambio en la voz cuando se cantan las notas del trino.

.....

⁶⁹ Tosi, *Opinioni de' cantori antichi e moderni*, p. 24. “Del Trillo. Due fortissimi ostacoli s'incontrano a formar perfettamenteamente il Trillo. Il primo imbarazza il Maestro, perchè non si è trovata sin ora regola infallibile da cui s'impari di farlo; E il secondo confonde lo Scolaro, poichè la natura ingrata a molti non lo concede, che a pochi”.

⁷⁰ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 34. “Le trill est de tous les agréments de chant le plus nécessaire. Il donne du prix à une voix médiocre, & sans lui la plus belle voix perd tout son mérite. Le trill, en un mot, est le soutien, l'ornement & l'ame du chant. Les principales qualités du trill consistent à être égal, battu, grainé, aisé, & modérement léger”.

Todas estas dificultades reunidas representan lo más espinoso del arte del canto.⁷¹

Por demás interesante es la descripción de lo que se consideraba defecto en la emisión vocal. Las dos que nos ofrecen tienen que ver con una desconexión entre la respiración y su apoyo, así como la posición del aparato fonador que al sufrir presión de más tiende a producir un sonido deformado y antinatural que, por ende, va a cansar los músculos de la laringe y las cuerdas vocales. Más que eso, resulta casi un hallazgo que los defectos sean descritos de manera similar a como los concebimos hoy en día, es decir, que a pesar de las diferencias estilísticas que encontramos en el canto del siglo XVIII, también podemos identificar grandes similitudes con la técnica de canto moderna y su apreciación estética:

Los defectos del trino son el caprettino y el sonido como de relincho de caballo. Estos dos defectos son llamados así, porque uno imita el grito de la cabra y el otro el del caballo. Estos defectos son bastante comunes entre los jóvenes que, desobedientes a revisar las lecciones de su maestro, y actuando a su capricho, no se aplican a batir el trino, en apoyar la respiración y en tratar de comprender el ligero movimiento de la garganta que produce el trino, como lo exige la norma.⁷²

Otra característica que describe Mancini como irremplazable, si no se posee naturalmente, es la *ligereza de la voz*. Es pertinente dilucidar a qué se refiere ya que como hemos visto los conceptos varían de acuerdo a la época. Primero

.....
⁷¹ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 36. “Les deux premières espèces de trills doivent être exécutés avec une précise & distincte gradation; savoir, le trill élevé, en renforçant le son, & le trill abaisse en l'adouciissant. L'un & l'autre de ces deux trills doivent être exécutés sans prendre haleine, en trillant continuellement, & leur perfection exige qu'il n'y ait d'autre changement de voix que dans le passage d'un ton à l'autre. Toutes ces difficultés réunies en sont un des points le plus épineux de l'Art”.

⁷² Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 36. “Les défauts du trill sont le chevrottement & le hennissement. Ce deux défauts sont ainsi appellés, parce qu'en effet l'un imite le cri de la chèvre & l'autre “celui du cheval. Ces défauts sont assez ordinaires aux jeunes gens, qui, indociles aux avis & aux leçons de leur maître, & ne suivant que leur caprice, ne s'appliquent pas à battre le trill, en soutenant l'haleine, & en y joignant seulement un léger mouvement de gosier, comme le prescrit la règle”.

la define como una cualidad que no puede ser habilitada sino se tiene de manera innata; luego la describe como característica indispensable para diferenciarse de entre la masa de cantantes. Por otra parte, el papel del pedagogo es también notable, pues describe puntualmente qué clase de repertorio se puede abordar para cada voz, con el objeto de que los alumnos se incorporen al universo del canto en la medida de sus posibilidades. Es natural que esta elección se haga por medio del trabajo diario y por la experiencia de los maestros y que no se pretenda en el siglo XVIII hacer una descripción detallada de las cualidades del sonido dado el incipiente desarrollo en la sistematización del conocimiento en el campo del canto. Ahora bien, si se observa con detenimiento se podrán fácilmente clasificar las categorías consideradas en el momento histórico de la ejecución de aquel repertorio y por lo tanto el tono expresivo en que se debían cantar.

Volviendo a la interpretación del término *ligereza*, podemos observar que se le adjudica a aquellos que son capaces de ejecutar repertorio que requiere gran resistencia y fuerza vocal, sin dejar de lado la ornamentación estilística que exige gran flexibilidad y agilidad de la voz. Se hace referencia clara a los cantantes que no poseen esta habilidad de manera natural y las consecuencias de insistir en la ejecución de este repertorio:

Este género se utiliza sobre todo en las arias de bravura; ahí es donde la voz emplea toda su ligereza, y es, por así decirlo, una especie de hazaña. Pero es ahí donde está el mayor esfuerzo de un cantante, y el error de aquellos a quienes la naturaleza ha negado la flexibilidad de la garganta, de los que no nacieron con la ligereza de la voz. Los que aún no tienen habilidad en este tipo de canto, por los esfuerzos que esto implica, se les nota una terrible tensión, no solamente en sus rostros, sino también en toda su persona, que se aprecia sin gracia y sin movimiento.⁷³

.....

⁷³ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 43. "Ce genre est particulièrement employé dans les Ariettes de bravoure: c'est-là où la voix déploie toute sa légèreté, & fait, pour ainsi dire, ses tours de force; mais c'est-là aussi le plus grand effort d'un Chanteur, & l'écueil de ceux à qui la Nature a refusé la flexibilité du gosier, d'où nait la légèreté de la voix. Ceux-là se montrent toujours inhabiles dans ce genre de chant, par les efforts mêmes qu'ils sont, & qui paraissent non-seulement sur les traits de leur visage, mais encore sur toute leur personne, alors sans grace & sans mouvement".

Una de las inferencias que resulta bastante lógica, por tratarse de una práctica común, es que los maestros castrados buscaban procedimientos que pudiesen multiplicar sus conocimientos para que su prestigio fuera en aumento y se hiciera más eficiente su enseñanza. Un ejemplo muy sencillo se puede acotar en la importancia de escucharse a sí mismo, ya que el sonido de nuestra propia voz se percibe muy diferente cuando lo escuchamos en una grabación. No es posible dimensionar cómo hubieran evolucionado en las escuelas de canto del siglo XVIII si hubiesen contado con la tecnología para grabarse y escuchar sus defectos y progresos:

Ángel Bontempi, de Perugia, informa que el famoso Fedi, cantante y maestro de canto en Roma a finales del siglo pasado, para corregir los defectos de la voz de sus discípulos, a menudo los condujo a cantar por la puerta de St. Paul, donde hay un eco maravilloso, y los hacía cantar sucesivamente con voz plena, para que el eco pudiera repetir fielmente los defectos de cada uno, (lo que en realidad sucedió) y agrega que esto propiciaba que sus alumnos se corrigieran a sí mismos.⁷⁴

Gran parte del desarrollo vocal dependía de las enseñanzas del maestro, además de que en las escuelas italianas los alumnos más avanzados atendían a los más jóvenes, debido al número de aspirantes y a que no era posible ofrecer una atención personalizada por las condiciones económicas: “A partir de mediados del siglo XVIII se instituyó el sistema de los *mastricelli*, especie de enseñanza mutua, impartida por los alumnos mayores a los menores que causaba la admiración de los visitantes extranjeros”.⁷⁵

Otro procedimiento que resulta interesante es lo que hoy en día es conocido como la “concientización”. Es decir, la generación de un procedimiento

.....

⁷⁴ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 17. “Ange Bontempi, de Pérouse, rapporte que le célèbre Fedi, chanteur & maître de chant à Rome, vers la fin du dernier siècle, pour corriger les défauts de la voix de ses disciples, les conduisait souvent promener hors la porte St. Paul, où est un magnifique écho, que là il les faisait tous chanter successivement & à pleine voix, pour que l'écho pût repeter fidèlement les défauts de chacun d'eux; (ce qui arrivait effectivement.) Il ajoute que ce moyen lui fustilait, & que ses écoliers se corrigeaient d'eux-mêmes”.

⁷⁵ Barbier, *Historia de los Castrati*, p. 57.

en que el estudiante pueda crear un clima de autocritica –a partir de sus propias sensaciones–, para la construcción del conocimiento sin necesidad de tener permanentemente una guía del maestro: “Incluso hay gente que canta con la garganta, otra con la nariz, otros con una voz gruesa, o dura, o pesada, etc. La manera más efectiva para corregir defectos es exactamente buscar la contraparte. No hay duda de que el alumno, avergonzado del ridículo que resulta por su inexperiencia, se corrige por su propia iniciativa”.⁷⁶ Esta dinámica sin duda propicia confianza en los alumnos por la retroalimentación y por los objetivos a corto plazo logrados. Era también vital, encontrar las facultades y destrezas de cada uno, puesto que en el universo de las voces, todas tienen un lugar y una posibilidad de desarrollo: “En el curso de estos estudios, el profesor debe comenzar por averiguar a qué género de composición se inclina más naturalmente su alumno, cuál es su fuerza moral y física y conforme a sus lecciones y descubrimientos, observar escrupulosamente nunca forzar la voz de sus estudiantes, conducirlos gradualmente y acorde con su capacidad, edad y sus fuerzas, sin prisas y buscando solamente lo más benéfico para el estudiante”.⁷⁷ Los aspectos mencionados para el cultivo de las voces son vigentes: el tipo de repertorio y su carácter; y no rebasar las posibilidades de los alumnos, tomando en cuenta sus capacidades físicas e intelectuales.

Para ejemplificar estas recomendaciones, Mancini hace una descripción de su propia experiencia. Relata con detalle su proceso de desarrollo con uno de sus maestros en Nápoles. Detalle que, por cierto, deberá ser objeto de otro estudio, ya que la genealogía de las escuelas de los castrados sigue siendo incierta. Mancini detalla el proceso de aprendizaje, una metodología

.....

⁷⁶ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 16. “Il est encore des personnes qui chantent de la gorge, d'autres de nez, d'autres avec une voix grasse, dure, pesante, &c. Le moyen le plus efficace pour corriger des défauts est de les contrefaire exactement. Il n'est pas douteux que l'écolier, honteux du ridicule qui en résulte, ne se corrige par sa propre expérience”.

⁷⁷ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 62. “Dans le cours de ces études le maître doit commencer par découvrir à quel genre de chant son écolier est le plus naturellement porté, quelles son ses forces morales & physiques, & conformer ses leçons à ces découvertes; observant scrupuleusement de ne jamais forcer sa voix, de la conduire par gradations insensibles & proportionnées à sa capacité, à son âge & à ses forces, sans précipiter, ni déranger jamais l'ordre de ses études”.

gradual para no forzar las voces: “Estudié durante dos años con el famoso Leonard Leo, que tomó sus cursos en Nápoles. Este gran maestro tenía la costumbre de dar cada tres días nuevos ejercicios para sus alumnos, siempre en proporción a la fuerza y el conocimiento de cada uno. Yo tenía catorce años cuando empecé a trabajar en él. Entre sus diferentes alumnos había varios más avanzados que yo, y cuyas lecciones, por tanto, eran más difíciles que las mías”.⁷⁸

Consideraciones finales

El estudio de la terminología en el canto occidental del siglo xvii es un tema sobre el cual hay un campo propicio de nuevos estudios. Los métodos de canto de Francesco Tosi y Giambattista Mancini son documentos de primera mano que contienen información muy valiosa para la comprensión de la evolución técnica y estética del canto occidental, a partir de la conceptualización de los procedimientos de enseñanza y ejecución del repertorio producido para los cantantes castrados. Hasta hoy, no existen reediciones ni traducciones al castellano de dichos documentos, por lo que el presente trabajo resulta una aportación para abrir nuevos campos de investigación. Se encuentra por primera vez en la literatura especializada en la historia del canto occidental el término, *registro*, el cual servirá para la descripción de la naturaleza vocal, aunque se desconocía la fisiología del aparato fonador. Se puede reconocer que la base del canto occidental de los maestros castrados consistía en la unión de los registros vocales para producir un sonido de color homogéneo en toda la extensión vocal del ejecutante, algo que perdura hasta nuestros días.

Se identifica también una técnica de respiración propicia para el canto, que de la misma manera que en la fisiología vocal, era la experiencia adquirida empíricamente convertida poco a poco en sistema de comprensión y

.....

⁷⁸ Mancini, *L'Art du Chant Figuré*, p. 63. “J’ai étudié pendant deux ans sous le fameux Leonard Leo qui tenait ses cours à Naples. Ce grand maître était dans l’usage de donner tous les trois jours de nouveaux solfèges à ses écoliers, toujours proportionnés aux forces & aux connaissances de chacun. J’avais quatorze ans lorsque je commençai à travailler sous lui. Parmi ses différens élèves il y en avait plusieurs plus avancés que moi, & dont les leçons étaient par conséquent d’une exécution plus difficile que les miennes”.

aprendizaje. También se encuentran los términos de *massa de voce* y canto figurado, que conceptualizan el fenómeno técnico y estético del manejo del rango dinámico en la voz de los cantantes, producto del dominio técnico de la respiración aunado a la correcta articulación de la mecánica vocal. Se reconocen los términos que describen los defectos vocales y sus causas, así como los procedimientos para erradicarlos, que pueden ser corroborados como vigentes, pero que han caído en desuso por falta de difusión y conocimiento de los primeros métodos del canto occidental de la historia. Queda como materia pendiente la traducción completa de los documentos citados para una mejor comprensión sobre uno de los fenómenos más ligados al acontecer espiritual del ser humano: el canto.

Bibliografía

- Agricola, Johann Friedrich, *Anleitung zur Singkunst*, Berlin, George Ludewig Winter, 1757.
- Barbier, Patrick, *Historia de los Castrati*, Argentina, Javier Vergara Editor S. A., 1990.
- Caccini, Giulio, *Le Nuove Musiche*, Firenze, Appresso I Marescotti, 1601.
- Celletti, Rodolfo, *La vocalità al tempo de Tosi*, Nuova Rivista Musicale Italiana, anno 4, 1967.
- Clément, Félix, Larousse, Pierre, *Dictionnaire des Opéras*, Paris, Administration du Grand Dictionnaire Universel, Paris, 1881.
- García, Manuel, *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant en deux parties. (Première Partie, Deuxième Édition. Seconde Partie, Première Édition)*, Paris, E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1847.
- Grove, George, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Stanley Sadie, 1995.
- Herbst, Johann Andreas, *Musica moderna practica overo maniera del buon canto*, Frankfurt, Müller, 1653.
- Latham, Alison, *Diccionario Enciclopédico de la Música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Lemaire, Théophile, Lavoix, Henry, *Le Chant, ses principes et son Histoire*, Paris, Heugel et Fils, 1881.

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, Vienne et Paris, Cailleau, Vve. Duchesne, Durand, Lacombe, 1776.

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

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