FRANCISCO VIÑAS

EL ARTE DEL CANTO

DATOS HISTÓRICOS
CONSEJOS Y NORMAS
PARA EDUCAR LA VOZ

NO SE PRESTA
Sólo puede consultarse
dentro de la sala de lectura

SALVAT EDITORES, S. A. - BARCELONA

1285

D-35.018

LVAT
–
Arte del canto
Tomo Tela
Ptas. 73.-
CONTADO

SALVAT
Editores
S. A.

FRANCISCO VIÑAS

R. 2108

EL ARTE DEL CANTO

DATOS HISTÓRICOS
CONSEJOS Y NORMAS
PARA EDUCAR LA VOZ

PRIMERA EDICIÓN

BIBLIOTECA P. BLIGIA PROVINCIAL BURGOS
B.P. BURGOS
N.R. ---------
N.T. 16894
C.D.
21522

SALVAT EDITORES, S. A.
41 - CALLE DE MALLORCA - 49 : BARCELONA
1932

PROPIEDAD DEL AUTOR:
QUEDA REGISTRADO Y
HECHO EL DEPÓSITO QUE
MARCA LA LEY: RESER-
VADOS LOS DERECHOS
PARA TODOS LOS PAÍSES.
COPYRIGHT BY F. VIÑAS.
1 9 3 2

Establecimiento Tipolitográfico de SALVAT EDITORES, S. A.—Barcelona

ALS MESTRES CANTAIRES
DEL GLORIÓS ORFEÓ CATALÀ
I A SON INSIGNE FUNDA-
DOR EN LLUIS MILLET,
"NOVELL HANS SACHS",
HOMENATGE D'ADMIRACIÓ

FINALIDAD DE ESTE LIBRO

Haber llegado a la meta que la ilusión juvenil hizo soñar, después de treinta y cinco años de cultivar, cual si fuera un sacerdocio, el arte lírico, sin que al poner punto final, por propia voluntad, las facultades hubiesen menguado apenas, no puede atribuirse únicamente a las condiciones físicas, sino también a otros factores que debieron intervenir, sin los cuales no habría sido posible este feliz resultado. Siéntome, por lo tanto, inducido a dirigir una mirada hacia atrás, atento a que la eventualidad de mis resultados técnicos conseguidos pueda servir de norma a cuantos deseen dedicarse al arte del canto y que al comenzar sus estudios van perplejos, arrastrados por el entusiasmo de una ilusión muchas veces falaz y engañosa. Para ellos escribo este libro; especie de «Vade-mécum» consultor, que pueda darles una orientación, ilustrarles, servirles de compañía como un amigo fiel y desinteresado. Es el fruto de infinitas observaciones a través de períodos de incertidumbre, de luchas incesantes que impedían al novel artista caminar libremente hacia la senda ideal de sus ensueños, por no haberle caído en suerte ningún preceptor por quien sintiera luego gratitud eterna, al que hubiese podido llamar con el gratísimo nombre de «Maestro»; ya que el verdadero enseñante debe poseer los conocimientos indispensables para poder educar al neófito cantor, dándole una base segura, infalible, en que cimentar su porvenir y ser capaz de evitar las amarguras de la duda, de la desorientación desesperante que, a los más, causa acerbas desilusiones y fracasos.

Asimismo deberá servir para quienes se dedican honradamente a la profesión de enseñantes, a veces sin estar debidamente preparados, para que no caigan en los errores que a menudo son su descrédito y la ruina de los discípulos que a ellos se confían.

Si en alguna página de este libro, que puede llamarse «el testamento de un artista lírico», encontráis palabras de reprobación, quede bien sentado que van dirigidas únicamente a los profesionales que sin escrúpulos hacen mercado de su conciencia.

*
* *

La obra está dividida en dos partes: en la primera hay algunos apuntes históricos por los cuales el joven cantor podrá apreciar—para que le sirva de estímulo—lo que fué en otros tiempos nuestro arte del canto. Luego, y por orden, van una porción de consejos, donde se exponen los peligros que rodean al principiante; y sigue un breve análisis anatómico del órgano vocal. En la segunda parte hay una serie de ejercicios prácticos divididos en tres cursos, y al final se encontrará una parte suplementaria, con las normas necesarias para educar las voces de niños, de las agrupaciones corales, de los artistas dramáticos y de los oradores.

FRANCISCO VIÑAS

FRANCISCO VIÑAS

PRIMERA PARTE

HISTORIAL Y PROPEDÉUTICA

CAPITULO PRIMERO

El canto en la antigüedad y en la Edad media - Los siglos de oro y los cantores evirados - Los evirados y su era gloriosa - Italia y el «bel canto».

El canto en la antigüedad y en la Edad media. — Por las raras anotaciones que nos dejaron los historiadores antiguos, sabemos que en los tiempos esplendorosos de Babilonia, de Nínive y Tebas, había grandes agrupaciones de cantores perfectamente disciplinados desde el punto de vista musical; agrupaciones que eran la mayor atracción en las majestuosas solemnidades conmemorativas en honor a los dioses o a los monarcas.

Posteriormente, Grecia y Roma, pueblos de civilización refinada, cultivadores de todo lo bello, complaciéronse en dar preeminencia a la más seductora de las artes, a la que ofrendaron templos suntuosos puestos bajo la tutela de los dioses, Euterpe o Apolo. Crearon, además, en Atenas escuelas apropiadas, en las cuales, juntamente con la educación vocal, se aprendía el arte de declamar uniendo a la palabra el gesto; y a ellas acudían no sólo los dedicados al arte del canto, sino también los áctores trágicos y cuantos ejercían la oratoria en el Foro o en la Tribuna pública.

De Demóstenes, llamado el Príncipe de la palabra, el más ilustre de los oradores de la culta Grecia, cuenta la historia que por defectos de pronunciación no parecía hubiese podido elevarse nunca sobre el nivel de la vulgaridad tribunicia: pero frecuentó aquellas escuelas, y una vez iniciado en las reglas fundamentales, fuése a la orilla del mar en lugar solitario, donde construyó una choza para cobijarse; allí pacientemente practicaba ejercicios vocales, de respiración, de desarrollo de los pulmones y de la laringe, hasta que, vencidas sus imperfecciones, logró tal armónica potencia de sonoridad, que ni el espantoso rugido de las olas podía ahogar las vibraciones que se desprendían de su garganta. Decía él que era para acostumbrarse a vencer las tempestades que se provocaban en los comicios populares.

En las Olimpiadas, entre otras fiestas memorables, se citan los certámenes de cantores, donde los concursantes ejecutaban trovas dedicadas a Apolo, celebrando sus victorias; trovas que ellos mismos se acompañaban con un instrumento llamado barbitón, especie de cítara de gruesas cuerdas. A los cantores que más se distinguían en aquellos torneos líricos les otorgaban el mayor galardón a que un hombre podía aspirar entonces, «la corona

de hojas de roble». Además, los aclamaba toda la nación, colmándoseles de gloria y honores, al punto que a algunos, para perpetuar su memoria, se les erigían monumentos a cargo del Estado. Tal era la importancia que la antigua Grecia, «cátedra de la belleza», concedía al sublime lenguaje del arte del canto.

Roma, émula de la civilización griega, no descuidó el cultivo de nuestro arte, y en tiempos de Nerón es cierto también que estuvo en gran apogeo. Este cruel emperador deleitábase ejerciendo el arte del canto con tal apasionamiento, que mandó a la eternidad a muchos de los cantores romanos de su época, por la envidia que despertaban en él en cuanto eran aplaudidos en demasía por la plebe.

Durante la grandiosa epopeya del pueblo mahometano, pueblo de artistas y soñadores, surgieron como fruto de su refinamiento en los siglos VIII y IX, infinidad de insignes cantores de raza árabe, según testimonio de los cronistas de la época. Se recuerdan como notabilísimos los nombres de Ebio-ben-Suleimán; Mansur-ibn-Skilaefen; y el celebérrimo Sobeir-ibn-Dahmán, de quien se cuenta que el califa Mohamet Madhi, fascinado por el arte sublime de este cantor, le hizo ofrenda de 50.000 dirhem (moneda de plata de los califas) por una sola audición; y además donóle un suntuoso palacio muy cerca de Medina. Hubo también, entre los de mayor prestigio, otro artista meritísimo, Lelik, esclavo libre de Beni-Machalem; y aquel Nocharik-Beniahja, que fué luego maestro en la corte del califa Harum-el-Haschid, de cuya escuela salieron cantatrices tan famosas como la Oreib y Zulima Dinamir, figuras salientes de aquella legión de virtuosos que pululaban en Arabia y España.

No acaba aquí el inventario de los cantores árabes renombrados. Las crónicas musulmanas del tiempo de su dominación en España nos deleitan haciéndose eco de los triunfos del glorioso cantor Alí-ibn-Serjab-Srafierjab, discípulo de otro ilustre artista y maestro insigne, cuyo nombre era Ibrahín Mossut. La voz de Alí dice la historia era portentosa; y conocía la teoría, así como el mecanismo del órgano vocal, con tan rara perfección, que llegó a despertar celos de su gran maestro Ibrahín, quien amenazó al preclaro discípulo con perseguirle si no se alejaba de Bagdad, ciudad donde residía. Convencido Alí-ibn-Serjab de que el crédito y la fama de Ibrahín su maestro podía serle fatal, escribió al califa de Córdoba, Haken, haciéndole sabedor de su situación. Aquel príncipe le mandó al músico judío Mansur, prometiendo protegerle con tal de que se trasladase a España. Así lo hizo Alí-Serjab, llegando sin incidente a Aljezireb, en las playas del reino de Valencia.

Algún tiempo después, habiendo acaecido la muerte del califa Haken, su protector, y añorando su suelo natal, tomó la resolución de volver a Africa; pero Mansur informó de ello al sucesor Abderramán III, y éste le envió, por medio de un eunuco, la invitación de ir a su corte y el manto de dignatario, para significarle que ya le consideraba como formando parte de ella. Alí púsose inmediatamente en camino, y antes de llegar al término de su viaje, el propio Abderramán fué a su encuentro montado a caballo. Ya en la mansión real, colmóle de honores y le aseguró una pensión de ochenta mil dinares (moneda de oro árabe). Fué tal la admiración que el califa sentía por este hábil cantor, que hizo de Alí el mayor aliciente en las fiestas cotidianas de aquella corte; sentábale a su mesa, le ofrecía vino de palmera, distinción suprema, y aun hizo construir una puerta secreta para que pudiera entrar en el regio Alcázar a su placer.

Después de haber hecho durante largos años las delicias de las diferentes cortes del Imperio árabe, fué a Sevilla, donde instituyó una gran escuela para cultivar y popularizar los cantos árabes, cuyo resabio perdura aún en nuestros días, pues los cantos de Andalucía, impregnados de melancólica poesía, tienen todo el sabor, toda la dulce tristeza de aquellos soñadores. Alí-Serjab, según parece, no era solamente un cantor notabilísimo, pues estaba dotado también de un talento extraordinario y agudeza de ingenio. Cuéntase que cultivaba el charlatanismo de manera admirable, como no hay ejemplo en nuestros días; pues para embaucar a sus fanatizados admiradores les hacía creer que durante la noche se le aparecían los genios, de quienes recibía la inspiración de sus cantos melodiosos, que él mismo componía. Su memoria era portentosa y tenía un repertorio de más de mil trovas diferentes. A tanto habían llegado el entusiasmo por este cantor, su influencia y privanza cortesanas, que daba el tono de la indumentaria de los próceres. Para acostumbrar a sus discípulos a abrir la boca durante los ejercicios, les hacía poner fibras de cierta madera entre los dientes. Sin embargo, es justo reconocer que de su escuela un tanto cabalística salieron infinidad de cantores, que fueron delicia y maravilla de las cortes hispano-árabes. Escribió también un libro que llevaba por título «La gracia en el canto».

En la historia del Imperio otomano, reinando Amurat, encontramos otro nombre ilustre entre los cantores árabes. Refieren las crónicas, que a raíz de haber sido tomada por asalto la ciudad de Bagdad, el feroz monarca ordenó que fueran pasados a cuchillo todos sus habitantes sin distinción de sexo ni edad. Entre éstos encontrábase cierto cantor famoso llamado Schac-culi, quien tanto imploró, que pudo ser conducido a la presencia del fiero Amurat: «No me sabe mal perder la vida—díjole—, pero sí que no haya podido llegar a la soñada perfección de mi arte: déjame vivir por algún tiempo aún para alcanzarla, y luego moriré feliz.» «¡Dame una prueba de tu saber!», replicó Amurat; y el cantor tomó entonces un scheschadar, especie de salterio con el que solía acompañarse, entonando una de sus cantigas predilectas con tal suavidad, con tanta expresión de dolor, que el temible monarca se enterneció hasta derramar lágrimas. El triunfo del cantor queda atestiguado con decir que Amurat no sólo perdonó la vida al que la pedía en aras del arte, sino que hizo merced a todos los habitantes de Bagdad, concediéndoles la libertad en gracia al conjuro de la voz de Schac-culi y a la sublimidad de su canto.

Los siglos de oro y los cantores evirados.—De todas las artes bellas, la que más seduce a las multitudes es sin duda alguna la del canto: pues por medio de la voz humana, uniendo la palabra al sonido musical, pueden expresarse todos los sentimientos del alma. Bien merece consignarse que Italia, heredera del gusto de los griegos y romanos, fué la verdadera cuna de este arte divino por la perfección a que lo elevó, iniciado en los tiempos medioevales, cuando los trovadores—delicia de las damas—rondaban los alcázares y castillos entonando cantigas que diestramente se acompañaban con el laúd, instrumento de origen árabe, caído en desuso por la invención del arpa y la guitarra, pero que, hermanado con la voz, daba un conjunto armónico de sonidos tiernos, delicados y sentimentales.

A mitad del siglo XVI, todo el XVII y parte del XVIII, el «bel canto» llegó a tal refinamiento de expresión y pureza de sonido, que asombró al mundo filarmónico de aquella época. Era el fruto de largas jornadas de severos y pacientes estudios, dirigidos por ver-

daderos maestros especializados, que en las universidades musicales de Nápoles, Roma, Milán, Bolonia y otras donde se formaban, habían aprendido la técnica, las leyes infalibles de la vibración, para poder enseñar sin nebulosidades a educar el órgano vocal de quienes a ellos se confiaran; creando de esta suerte una tradición escolástica, conservada a través de los siglos como fuego sagrado y que en forma apenas perceptible llegó hasta nosotros. De tales escuelas salieron legiones de cantores insignes, que se disputaban los reyes y magnates de la tierra. Algunos gozaron de gran influencia entre los monarcas, y eran en tal número los sublimes virtuosos, que los cronistas llamaron a aquellos tiempos: «Siglos de Oro» de la voz humana.

Los evirados y su era gloriosa.—Desde épocas remotas se vino observando que los hombres privados de los órganos de la generación, a los que llamaron «castrados», si la bárbara mutilación se consumaba en la niñez impedía el desarrollo físico del individuo para convertirle en un ser neutro, anormal, afeminado, menos violento, y cuyo aspecto era a veces deforme por una crasitud en muchos repugnante. Es difícil explicar fenómeno tan singular; pero declara la experiencia que los signos viriles están en relación con la laringe, de modo que, si el deturpamiento se consuma en edad temprana, el desarrollo de aquel órgano vocal se detiene, conservando todas las características de la infancia; por lo tanto, continúa la estrechez laríngea y con ella la agudización de los sonidos, sin ninguna de las alteraciones que provocan los fenómenos de la pubertad a los quince o dieciséis años, en los cuales el órgano de la fonación se ensancha, crece rápidamente y la voz sufre un cambio radical adquiriendo el timbre varonil.

En tiempos de David—según la Biblia—era la eviración el castigo y afrenta de los prisioneros de guerra. Pero Ammiano Marcellino asegura que la reina Semiramis introdujo la cruel mutilación: *Semiramis teneros mares castravit omnium prima.* Sin embargo, no resulta suficientemente probado que fuera el canto la causa de la orquiotomía en aquella época; más bien los celos, el fanatismo religioso y quizás alguna ventaja terapéutica para ciertos males. En efecto, el culto de Cibeles, establecido por Semiramis, estaba servido por sacerdotes eunucos, a imitación de Atys, amante de la diosa, quienes consideraban la eviración como medio infalible de modificar ciertos instintos perversos y curar la locura.

San Cipriano narra que a los juglares y mimos de su tiempo se les sometía a la infamante operación para que conservaran la flexibilidad del cuerpo que un hombre normal no puede tener. Luego los pueblos de religión ortodoxa, habiendo descubierto en la voz de estos seres algún misterioso encanto, empezaron a utilizarlos para el servicio de los templos, en donde, según San Pablo, las mujeres deben callar. Brisone, eunuco favorito de la emperatriz Eudoxia, instituyó los famosos coros de «castrados ortodoxos», que cantaban los himnos de San Juan Crisóstomo. Y ya en el siglo XII (año 1137) un gran cantor evirado, Mannel, fundó y dirigió la célebre escuela de cantores de Smolensky (Rusia).

En el siglo XVI algunos cantores castrados, griegos ortodoxos, iban adquiriendo tal fama, que fueron incorporados a la Iglesia Romana en substitución de los «tiplistas o falsetistas», hombres éstos perfectamente normales que sin la mutilación deplorada, por virtud de un gran desarrollo de las cuerdas superiores, completado con el estudio, disponían de cierta sonoridad aguda que les permitía dar la sensación de la voz femenil. En nuestros

días las voces de hombres tiples, por falta de preparación escolástica, resultan en general duras, chillonas, y sólo se pueden aprovechar unidas a las de los niños en los grandes conjuntos, cuyo efecto de contraste con las de bajo y tenor es entonces magnífico. La mayoría de los falsetistas que había en Italia, antes de ser substituídos por los castrados, eran españoles, especialmente en las basílicas de Roma y Nápoles, que fué donde hubo más oposición a la entrada de los evirados hasta que el Papa Clemente VII decretó su admisión.

También encontramos algún apunte curioso que nos revela cómo ya en tiempos de Felipe II se practicaba la castración en Madrid, y adquirió nefasto renombre una casa de la calle de Leganitos, antro infamante, adonde con viles artimañas se procuraba atraer a los incautos niños para desposeerlos. Pero más que en España, en toda Italia, a la sombra de cualquier capilla de música, se consumaban tamañas atrocidades por ignorancia y la buena fe de las gentes humildes, creídas de que de aquel modo aseguraban el porvenir de algún hijo «predestinado» ante la celebridad que iban adquiriendo muchos cantores evirados.

En el «Dizionario e Bibliografia delle musiche», de Pietro Lichtenthal, leemos que a últimos del siglo XV, para remediar la penuria de cantores dedicados al servicio del culto, el Gobierno de Roma promulgó un edicto que decía: «*Ogni paesano, il quale abbia quattro figli, deve consegnarne uno e farlo castrare pel servizio della Santa Chiesa. Tale giovane sará istruito a spese del Governo in un Istituto musicale. Finito che avrá i suoi studi dovrá restituire in certe rate, coi suoi guadagni, le spese per lui incontrate. E se un convento, una chiesa o qualche persona desidera possederlo, questi dovranno pagare sul momento le somme occorrenti e godranno per ció il continuo possesso di tale cantante.*» Sabedor el Papa de la cruel disposición, mandó encarcelar durante diez años al proponente ministro.

Nuestra lealtad informativa nos obliga a reconocer que ni las leyes severísimas, ni las reprobaciones o anatemas de la Iglesia desde San Basilio hasta Clemente XIV, lograron desterrar la hórrida costumbre, difundida también a causa de una ley de Paolo IV, que excluía de la Capilla Pontificia a los cantores casados, sin respetar ni aun al excelso Pier Luigi di Palestrina, a la sazón cantor de ella, quien fué preso de tanta amargura por el draconiano edicto, que enfermó gravemente.

Reducidos de tal suerte los cantores de voces naturales para el servicio del culto, la eviración tomó entonces mayor incremento; pues aunque la Iglesia la condenaba, vista la utilidad de los cantores mutilados, acabó por ser tolerante; y así continuó durante un par de siglos, hasta la entrada en Italia del gran conquistador Napoleón I, quien dictó radicales disposiciones de redentor efecto, conminando a los genitores con penas severísimas y asimismo a los cirujanos dedicados a tan vil profesión.

Italia y el «bel canto».—La tolerancia mal entendida llevó la costumbre infamante por encima de las leyes; y así, la eviración tomó tal desarrollo desde el siglo XVI, que hubo pueblos en los Estados Pontificios, como el de Norcia, provincia de Macerata, que adquirieron fama de poseer los mejores y más hábiles castradores de Italia, hasta el extremo de ser solicitados por varias cortes extranjeras, a fin de proveerlas de cantores sopranistas para decoro y orgullo de sus reales capillas...

Se instituyeron entonces las grandes escuelas de canto, que llegaron a ser celebérrimas, especialmente las de Fedi en Roma, Pistocchi en Bolonia, Redi en Florencia, Fer-

nando Brivio en Milán, Poli en Módena, Nicola Pórpora, Francisco Leo y Egizio en Nápoles, donde se educaba desde niños a infinidad de futuras notabilidades, a las que el vulgo dió el nombre de «músicos», cuya significación en italiano es el de «cantores castrados». En los primeros tiempos, y una vez completada su educación, que era vastísima y de largos años, ingresaban en las capillas de música, y en la Sixtina Vaticana apareció con sus esplendorosos destellos la rutilante aurora del arte nuevo, al que llamaron «bel canto». Casi todas las crónicas musicales de aquella época están saturadas de un nombre ilustre: Allegri, excelso en el arte del canto y en el de componer música religiosa, cuyas obras, con las del inmortal Palestrina, son y serán siempre florones gloriosos que coronarán el arte musical sagrado de la bella Italia. En la misma época nos cuentan que contendía la gloria de Allegri en la capilla papal un tal Orlando de Fasso, y también dos notabilísimos cantores españoles sopranistas castrados, llamados Juan de Sanctos y Juan Rossi; nombres que seguramente, con el andar de los años, debieron de italianizarse.

La infinidad de cantores meritísimos que aparecían a diario salidos de las academias, inspiró a los compositores la creación del Drama lírico; idea que encontró el apoyo más entusiasta en los magnánimos príncipes de la casa Medici, raza de Mecenas, protectores de las artes todas. En el histórico palacio florentino «della Signoria», con motivo del casamiento de Enrique IV con María de Medici, tomó forma el drama musical, que a paso lento fué desarrollándose por obra de los grandes precursores Cascini, Monteverde, Peri, Scarlatti y otros, cuyos fragmentos nos causan la mayor admiración por la íntima concordancia que encontramos entre la palabra y la melodía; melodía a veces de pasmosa ingenuidad, pero de elevada concepción, trágica.

Aunque me aparte del tema principal de este libro, no deja de tener interés hacer constar que las primeras óperas o melodramas que escribió el genio italiano, fueron concebidas según la forma más moderna de nuestros días, cuyos protagonistas eran también sacados de la mitología: dioses, espíritus infernales, hechiceros, encantadores, filtros, etc., que el gran numen de Ricardo Wagner llevó a la cumbre de su gloria dos siglos más tarde. Sin embargo, aquellos melodramas, que la munificencia principesca costeaba, requerían tantos y tan complicados elementos, que ello fué obstáculo para popularizarlos. Fué preciso, por lo tanto, iniciar una forma más sencilla, que correspondiera al sentir de los compositores italianos, que con pocas variantes llegó a nuestros días.

Italia, dividida entonces en un conglomerado de pequeños Estados, regidos por reyezuelos y duques, por virtud de un noble sentimiento innato en ellos de amor a lo bello, siguiendo el admirable ejemplo que daban los Pontífices, cobijó bajo su manto protector todas las artes, que a partir del siglo XV empezaron a florecer de forma maravillosa. Así vemos hoy con asombro, después de tantos siglos, innumerables monumentos legados por grandes artistas; llenos los museos de obras inmortales que son admiración del mundo; e igualmente infinidad de magníficos teatros que, más o menos restaurados, se conservan todavía, modelos de arquitectura elegante y suntuosa, de acústica sorprendente, regida por ciertas reglas que deben ser hoy desconocidas, a juzgar por el desequilibrio que se observa en muchos de la moderna construccion, si nos fijamos en la manera como resultan distribuídas en ellos las ondas sonoras.

CAPITULO II

La fascinación de las grandes celebridades canoras - La idolatría por los músicos cantores y fin trágico de algunos de ellos - Cristina de Suecia - Farinelli en la corte de España - Otros cantores eméritos - Anécdotas.

La fascinación de las grandes celebridades canoras.—A mitad del siglo XVI el arte del canto está encumbrándose camino de la gloria por virtud del número extraordinario de insignes cantores que, no cabiendo ya en Italia, invaden los teatros y cortes reales de Europa. Algún cronista supone que el setenta y cinco por ciento de los cantores de entonces estaban castrados. Por ellos se excluyeron las mujeres de muchos teatros, pues en la primera juventud de estos evirados, y mientras no sobrevenía la monstruosa gordura elefancíaca, de la que pocos se libraron, no eran raros los casos en que puestos en escena con indumentaria femenil, tomaban el aspecto estudiado de grandes beldades capaces de provocar pasiones volcánicas. En efecto, cuenta Montesquieu de su estancia en Roma (año 1725) el inmenso entusiasmo suscitado en el Teatro Capránica de aquella Ciudad Eterna por dos jóvenes evirados, llamados Mariotti y Chiestra: «Ataviados de mujer—dice,—resultaban en escena las más bellas criaturas que la imaginación pudo soñar. A menudo provocaban escándalos, pasto de la crónica mundana, por los enamoramientos que inspiraban en gentes extranjeras, cuya ilusión engañosa hacíales confundir el sexo.»

Sin embargo, el origen de aquella fascinación que subyugaba a las multitudes no podía ser más que el divino encanto de su voz dulce y purísima, educada magistralmente en todos los secretos del arte con carácter de tiple o contralto, según la fuerza o extensión de las cuerdas vocales. Por otra parte, visto el fanatismo que estos ruiseñores humanos despertaban, los maestros dedicados a componer óperas o cantatas esforzábanse en conquistar su simpatía escribiendo únicamente para ellos, a fin de que las facultades del virtuoso cantor tuvieran ancho campo para poder ofrendar a la diosa Capricho los acrobatismos vocales de un arte que ya rayaba en algo portentoso e inexplicable. De ahí que llegó un tiempo en que las leyes de la lógica estuvieran encadenadas a la voluntad de los cantores; y el melodrama fué transformándose en un ensarte convencional de romanzas, arias, melodías, etc., según imponía el estro del «músico-cantor», elevado por el entusiasmo popular al rango de semidiós. Ellos solos encarnaban, a su manera, el espíritu de la obra musical; mientras el pobre maestro compositor quedaba postergado, reducido a la condición de «umile servitor di loro».

Si en el arte del canto eran estos virtuosos la perfección misma, aunque muchos de ellos lo ejercían abusivamente, se mostraban en cambio de una ignorancia tan inverosímil en orden a la representación escénica, tanto en lo que se refiere a la indumentaria como a la plástica, que aun la actuación de los más insignes llevaba el estigma de la ridiculez glorificada... Pero la popularidad les daba tal señorío, que les eran permitidas todas las extravagancias. César Cantú, el gran historiador, dice de ellos: «que estando en escena, a veces llevaban el compás con el cetro o el abanico, prescindiendo del maestro director; se reían con los de los palcos más cercanos cuando en los diálogos tenían que callar; decían palabrotas al apuntador, tomaban tabaco y se desabrochaban para poder cantar con más holgura, a tal punto que alguna vez entraban entre bastidores medio desnudos». Para soportar tales irreverencias, es preciso reconocer que el público había de encontrar en el canto de aquellos seres un algo sobrenatural, fascinador, que ni remotamente podemos imaginar nosotros.

Leemos en el libro del notable cronista teatral Monaldi «Cantanti evirati celebri» — a propósito de las libertades que se tomaban aquellos artistas—que el poeta G. Servío, revisor de los teatros de la corte de Nápoles, perdida ya la paciencia, acude al rey para que le ayude a poner un poco de orden, pues «los cantantes quieren a toda costa—le dice—que se acaten sus más extraños caprichos, y pretenden cosas imposibles de ejecutar porque repugnan a la razón». En otro lugar del mismo libro, encontramos que el celebérrimo evirado Marchesi, uno de los mejores cantantes que pasaron por los escenarios del mundo, tenía la estrafalaria manía de querer hacer su «debuto» o presentación en todos los públicos tocándose con un enorme casco abigarrado de grandes plumas. Luego, empuñando con la diestra una lanza, descendía desde el fondo del escenario, transformado en colina, y cuya entrada era anunciada al público con un trompetazo. En esta forma llegaba hasta rozar las candilejas para cantar sus arias favoritas, que nada tenían que ver con el melodrama; y empezaba siempre con la de su predilección, escrita, y a él dedicada, por el maestro Sarti: *Mia speranza, io pur vorrei*, que el insigne cantor adornaba con asombrosas dificultades de ejecución, dejando atónito al oyente, por la naturalidad y buen gusto con que la maestría de su arte fácilmente las desbrozaba y resolvía.

La idolatría por los músicos cantores y fin trágico de algunos de ellos.—Discurriendo acerca de la increíble admiración que suscitaban estos artistas de sexo neutro, dice Celani: «El castrado de fama es el ídolo, el solicitado y predilecto de todos. En la sociedad más encumbrada, las nobles damas caen en delirio convulso por ellos; les ofrecen coronas de laurel, y llevan en el seno su miniatura; se les escriben sonetos y ditirambos, sin que las personas serias ni los escritores satíricos, que de buena gana los pondrían en ridículo, se atrevan a oponerse al entusiasmo popular. La aristocracia, o los ricos, se infatúan por estos cantores, y aun los mismos cardenales—a quienes Celani llama los grandes ostentadores de la época— reúnen y mantienen en sus palacios a los músicos castrados como objetos raros, de colección.»

Aunque parezca inverosímil, las aventuras amorosas de estos seres fueron en algunos de tal naturaleza, que según las crónicas acabaron trágicamente. De corazón igualmente sensible, acostumbrados a los halagos cortesanos en palacios señoriales, en contacto pe-

renne con las damas, que siempre las hubo ávidas de placeres, cedían fácilmente a sus encantos o a su concupiscencia morbosa. La historia refiere que por cuestiones amorosas fué villanamente asesinado en la ciudad de Génova el gran Stradella, cantor y compositor insigne. Nárrase que años antes de su trágica muerte ya hubo un intento criminal, urdido por un cortesano, para asesinarle, a cuyo fin alevoso se mandaron desde Milán cuatro sicarios, raza de *sparafucili* en boga en aquella época al servicio de los poderosos, para que mediante unos doblones de oro fueran a Roma, en donde transitoriamente residía el excelso cantor, y acabaran con él. Llegados a la Ciudad Eterna, los malandrines tomaron informaciones precisas para conocerle. Por ellas supieron que tal día señalado iba a cantar en la Basílica de San Juan de Letrán un nuevo oratorio de su composición, la famosa *Aria di Chiesa: «Pietá, Signore»*. Al Laterano se dirigieron para luego seguirle y llevar a cabo el monstruoso delito. Pero aquellos hombres desalmados, aquellos facinerosos, al oír la suavidad de aquel canto magistral, de tan portentosa expresión y sentimiento que arrancaba lágrimas, sintiéronse desarmados por una intensa e inexplicable emoción, hasta el punto de que decidieron abandonar el infame proyecto, yendo a pedir perdón al emérito cantor, descubriéndole la trama del complot fraguado para matarle y revelando además el nombre del inductor y mandatario.

Sabemos también que el famoso cantor evirado Corrado Ricci, de sobrenombre «Sifface», por la misma causa fué arcabuceado y muerto camino de Bolonia por la familia de una gran dama liviana, emparentada con el duque de Módena. De otros célebres cantores, como Landini, Alessandro, Montalvini y Mirelli, dícese que fueron igualmente víctimas del puñal o del veneno, a causa de conflictos provocados por los celos de los orgullosos potentados, déspotas y señores de vidas ajenas, que mal se avenían a que las damas de sus ensueños se sintieran fascinadas por el canto de aquellos virtuosos y corrieran con ellos aventuras pecaminosas. De Lorenzo Vettori, asesinado también por un rival al salir a altas horas de la noche del palacio de una linajuda napolitana, cuenta un cronista seiscentista que fué considerado como «un prodigio de la naturaleza y del arte. La armonía y perfección de su canto, el profundo sentimiento con que lo animaba, embelesaban al oyente. El tesoro de su voz tomaba el tono de todas las pasiones con tal imperiosa flexibilidad y tal verdad de expresión, que quedaba reflejada en el semblante de los espectadores». Poeta y compositor eminente al mismo tiempo, escribía para sí la mayor parte de las cantatas que luego ejecutaba.

Guinguenée refiere en su «Enciclopedia», que otro sublime cantor, llamado Baldassare Ferri di Perugia, suscitó entusiasmo universal, dando ocasión a manifestaciones extraordinarias. A menudo le esperaban a la salida del teatro, y la carroza que le conducía a su hogar caminaba bajo una lluvia de flores, acompañado por los vítores de una multitud que parecía presa del delirio. Yendo a Florencia para cantar la ópera «Ariana de Monteverde», salen a recibirle a dos millas de la ciudad numerosas diputaciones de toda clase de ciudadanos que forman la gran familia florentina; y en imponente cortejo, presidido por los gonfalones «della Signoria», le acompañan a su morada,

Buontempi, compatriota y contemporáneo de Ferri, resume el arte prodigioso de este gran artista del bel canto en los siguientes términos: «No es posible dar una idea de la pu-

reza y afinación de su voz hermosa a cuanto cabe, extensa, flexible, tan dulce como armoniosa. Es su canto, ora alegre, ora fiero, grave o tierno a su placer; y especialmente en los andantes patéticos se adueña de todos los corazones. Asombra por la vivacidad de su trino; sube y desciende con un solo e inagotable aliento dos enteras escalas; y cuando le parece al oyente que ya debe estar agotado, comienza otra vez con nuevos trinos marcando todos los grados de la escala cromática con pasmosa exactitud. Se le oye a veces atacar pasajes rápidos, erizados de dificultades, engarzando claros y obscuros con precisión mecánica imponderable. Todo esto es para él como un juego divertido, sin que los músculos de su rostro denoten la más mínima contracción de fatiga». Se supone que este cantor haya sido quizás el más sublime de cuantos han existido; y el mentado Buontempi narra que los efectos maravillosos de este virtuoso tenían por base la minuciosidad de detalles técnicos, que, oyéndolos, parecían cosas verdaderamente sobrehumanas. Por estos prodigios llegó Ferri a ser un mimado de la fortuna. Las cortes de Europa le tenían como un ídolo; se disputaban el honor de hospedarle en sus palacios; y a veces era causa de conflictos, entre ellos por la envidia que despertaba la posesión de tan soberano cantor. Sirvió a tres reyes y a dos emperadores. Al ausentarse de la corte de Polonia, Leopoldo I quedó enfermo de nostalgia y mandó colocar en su morada el retrato del insigne evirado con esta leyenda: «Baldassare Ferri, angélico e inolvidable cantor». Fué creado caballero de San Marcos por los venecianos. La reina Cristina de Suecia mandóle su nave imperial para llevarlo a la corte de Estocolmo, donde le colmó de dones y honores. En conmemoración de su llegada, dicha reina hizo acuñar una medalla con la efigie del sublime artista; y en el reverso, como refinada alegoría, había un cisne moribundo a orillas del río Meandro, con una lira que descendía del cielo.

Cuéntanse también historias muy peregrinas de otros cantores evirados; pero como nuestro intento se contrae a evidenciar la fascinación que ejercía sobre las multitudes el divino arte del canto, tal como fué cultivado en la era gloriosa, en contraste con la decadencia de hoy, nos limitamos a transcribir tan sólo lo más interesante leído en las efemérides y apuntes de estudiosos que catalogaron los hechos dignos de recordación.

Cristina de Suecia.—Al recorrer los anales del canto no es posible leer, sin sentir veneración, el augusto nombre de aquella insigne protectora de los artistas, cual fué Cristina de Suecia. De tal excelsa reina, que—como referimos— ya antes habíase sentido fascinada por el arte supremo de Baldassare Ferri, cuéntase que protegió a otros cantores idos al servicio de su corte; entre ellos hubo un predilecto de la bella soberana, llamado Bianchi, a quien colmó de dones y atenciones. Retúvole en su palacio durante mucho tiempo, y deseosa de profundizar los secretos del divino arte, tomaba de él lecciones de canto. Mas este notable sopranista, hastiado quizás, y aprovechando la ausencia de aquella augusta dama (1663), invitado por la duquesa María, de la corte de Saboya, reinando Carlos Manuel III, allá se fué.

Esto irritó talmente a la reina sueca, que llegó a crear un grave conflicto entre las dos casas reales, llevando Doña Cristina su enojo a tal punto, que desde Hamburgo, donde se encontraba, escribió al Conde d'Aliberto, su secretario de embajada, la siguiente carta: «*Je veux qu'on sache qu'il n'est plus au monde que pour moi, autrement il ne chantera pas*

longtemps pour qui que ce soit. Quoique s'il est sorti de mon service, je veux qu'il y rentre; tachez donc de declarer mes sentiments d'une manière qu'on fasse passer l'envie aux gens de lui faire l'amour; car je veux le conserver à quelque prix que ce soit. Et quand même on voudrait me faire croire qu'il a perdu la voix, tout cela n'en ferait rien, car tel qu'il est il doit vivre et mourir à mon service ou malheur lui arrivera. Tachez de me rendre compte de cette commission d'une manière que j'aye sujet d'être satisfaite de vous». Tal fué el apasionamiento de la reina por el predilecto cantor, quien ante el temor de un trágico fin volvióse a aquella corte.

Es de notar —dice Monaldi— que los famosos cantores sopranistas Cecconi y Monescalchi, al servicio de dicha reina en épocas diversas, murieron súbitamente en el palacio de aquella soberana, cuyo misterioso suceso fué atribuído por el vulgo al veneno o *alle sacchettate*, entonces muy en uso, sin que nadie cuidara de descubrir la causa ni los autores del referido delito. Sin embargo, esta caprichosa soberana fué tan pródiga con muchos artistas, que su nombre era evocado como el de un nuevo Mecenas. Establecida en Roma, después de su conversión al catolicismo, transformó su palacio en templo donde se cultivaban todas las artes, y en especial la del canto. Allí acudían los artistas más famosos, a quienes protegía y honraba con su familiaridad.

Fueron memorables las grandes solemnidades musicales que ella organizaba, mereciendo perene recordación una fiesta en honor del rey Jacobo II de Inglaterra, en la que se ejecutó una cantata de Scarlatti —alentado por ella en su glorioso camino— por numerosa orquesta, donde sólo los instrumentos de cuerda eran doscientos, y doscientos cincuenta los cantores evirados, sopranos y contraltos. Tan magnánima reina, por la devoción al Papado y por los méritos contraídos en proteger las artes todas, encumbrando a muchos de sus humildes cultivadores, al morir fué considerada digna de que se perpetuara su memoria, sepultando sus despojos mortales en un precioso mausoleo en la Basílica Vaticana, al lado de los Papas más famosos.

Farinelli en la corte de España.—Todas las crónicas teatrales matritenses, de 1737 a 1755, abundan en anécdotas de este portentoso cantor, cuyo verdadero nombre era «Carlos Broschi». De bella y arrogante figura, facciones atrayentes, de carácter afable, dulce, bueno y humilde, fué por estas virtudes morales amado de cuantos le conocieron, de tal manera, que aun el mayor de los poetas italianos, el espiritual Metastasio, enemigo implacable de los sopranistas, hizo de él una excepción, pues decía que «Farinelli debía haber sido tocado al nacer por la mano invisible del Divino Creador», y añadía: «En la voz de este ser extraño hay algo sobrehumano que arrebata y fascina tanto al sabio como al ignorante, sea amigo o enemigo; en los pasajes patéticos su canto se eleva con tan dulce expresión de misterio, que penetra hasta lo más hondo del alma y nos arranca lágrimas.»

En la edad juvenil, a la luz del escenario, Farinelli aparecía como fulgurante beldad; y nada tiene de extraño que las crónicas mundanas se ocuparan alguna vez de sus aventuras, las que, afortunadamente para él, nunca acabaron trágicamente. El fanatismo que despertó, sobre todo en Inglaterra, tomó proporciones inverosímiles. A la salida del teatro la gente se estrujaba para poder verle de cerca, y considerábase muy dichoso quien podía llegar a rozar el manto en que se envolvía. Una noche venturosa fué sorprendido por una

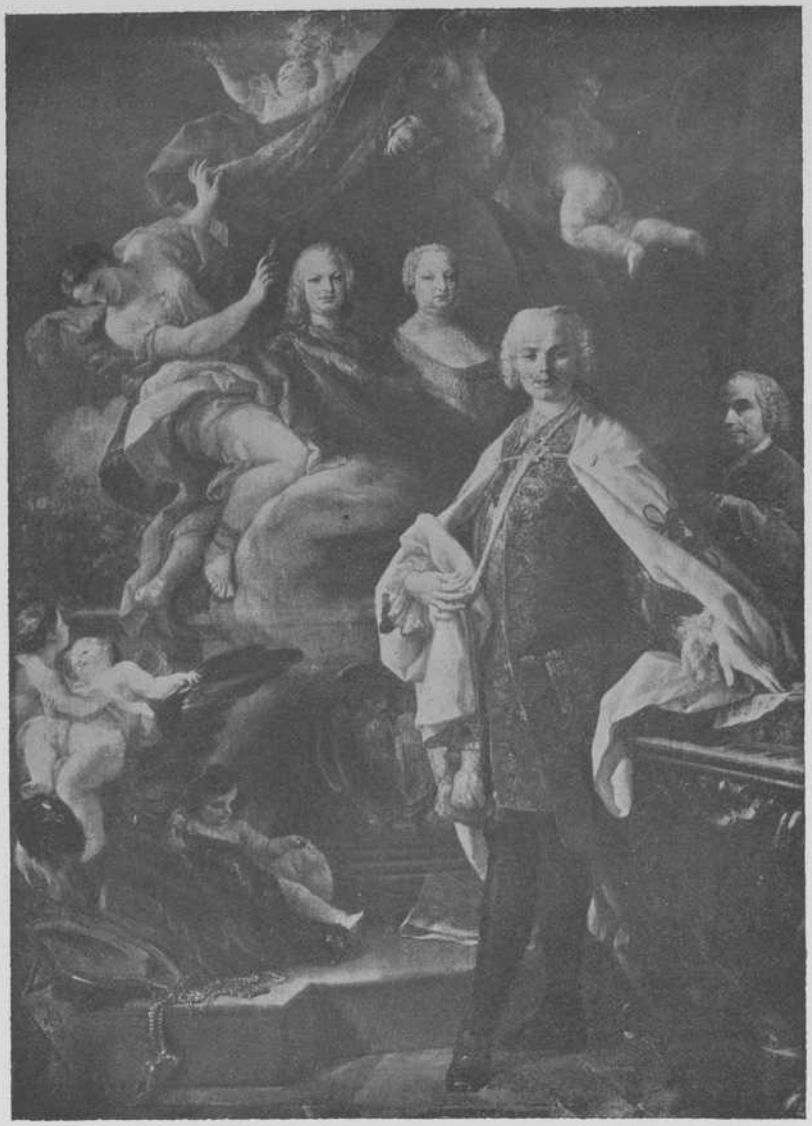
dama gentil cubierta con antifaz: ¿era quizás de alto linaje?.... tomó la diestra del cantor sublime, deslizó en su anular una sortija maravillosa, y desapareció. Farinelli no descifró nunca, ni a sus más íntimos, el enigma del misterioso encuentro; pero aquel talismán sagrado —según dijeron— fuéle compañero inseparable hasta la muerte.

La fama de Farinelli fué creciendo de día en día, y era el predilecto de todas las cortes de Europa. Estando en la de Viena al servicio del emperador, fué solicitado por la reina de España al objeto de ver si las maravillosas virtudes canoras de Farinelli podían obrar el prodigio de aliviar el abatido espíritu de Felipe V. En efecto; según leemos en diferentes crónicas, cual otro David, de cuya arpa los armoniosos acordes tenían el don de disipar las tétricas sombras en el ánimo del rey Saúl, Farinelli, con la sublimidad de su canto, tuvo la virtud de aliviar la melancolía y aun de curar la extraña enfermedad vesánica del letárgico soberano, quien tornó a su placentera existencia, cuidando de su persona, de su barba —que llevaba siempre abandonada—, y volvió a ocuparse en los negocios del Estado, presidiendo con renovada energía los consejos nacionales.

Fué aquello un suceso del que se habló en todas las cortes del mundo, lo que acrecentó la fama del prodigioso cantor. El rey le quería siempre a su lado como consejero; le asignó —por Real Orden de 31 Agosto de 1737— la anualidad de cien mil francos — que en aquellos tiempos era suma fabulosa—; además ofrecióle residencia magnífica en el Palacio Real, coche de dos tiros de mulas, y fué creado Caballero de la Orden de Santiago. Quien quería favores soberanos, a Farinelli se dirigía, porque no eran nunca negados, si bien todos reconocían su gran tacto en no abusar de tanta omnipotencia, aprovechada siempre en hacer todo el bien que pudo, y muchas veces le sirvió para reparar injusticias. Sin embargo, no pudo librarse de críticas acerbas de los poetas satíricos, que ridiculizaban la realeza, tan deferente con el excelso cantor.

Diez años estuvo en la corte del abúlico Felipe V, y durante este tiempo casi todas las noches daba su recital en presencia de la corte, cantando siempre las mismas romanzas, sin que jamás aquella continuidad uniforme produjera el menor cansancio, gracias a la virtud del arte maravilloso del insigne sopranista y a sus conocimientos musicales, de los que no podemos formar idea, así como al dominio técnico que poseía del mecanismo vocal que sin traicionar el ritmo ni las reglas de la armonía, permitíale hacer improvisaciones geniales, que transformaban la pieza musical en otra creación siempre novísima. En general, lo que Farinelli ejecutaba era en gran parte música por él compuesta, pues era también un notabilísimo compositor y poeta. Mas sus romanzas predilectas fueron las del Maestro Hasse: «Pallido il Sole» y «Per questo dolce amplesso», en las que acumulaba infinitas y variadísimas dificultades resueltas prodigiosamente.

Después de la muerte de Felipe V debió de ser tal su don de gentes, que continuó gozando del favor de Fernando VI, quien honró a Farinelli nombrándole miembro de la Orden de Calatrava. Diósele además la dirección de los espectáculos de la Opera, cargo que desempeñó con gran acierto, y tuvo a su tutela los más celebrados artistas de la época. El hombre dulce, bueno y humilde tenía un sentimiento artístico tan profundo, que dirigiendo le espectáculo era rígido e intransigente y sujetaba a todos a la más severa disciplina, por lo que los tiempos de Farinelli señalaron para Madrid un período glorioso del arte lírico.



CARLOS BROSCHI (FARINELLI)

Cuadro alegórico de Amigoni. Museo Musical. Bolonia

Fallecido Fernando VI, sucedióle en el trono Carlos III, y viendo el preclaro cantor que la amistad del nuevo monarca no era para él como la de sus antecesores, debido —según parece— a la antipatía que Farinelli sentía por la corte de Francia, decidió pedir licencia para ausentarse de España. El Rey concedióla de buen grado, escribiendo a Farinelli una carta laudatoria «porque no abusó jamás de la benevolencia ni de la magnanimidad de sus antecesores». Retiróse luego a la ciudad de Bolonia, donde mandó construir un magnífico palacio que aún hoy es conocido con el nombre de «Palazzo Farinelli». Nunca jamás aquel divino cantor olvidó la caballerosidad con que fué tratado en la corte de España, y llevaba el recuerdo tan profundamente grabado en su alma, que repetía constantemente a sus criados: «Si por las calles de la ciudad encontráis algún español, rogadle que venga a verme».

Traducimos del libro de Giambattista Mancini, célebre sopranista contemporáneo de Farinelli, la opinión que le mereció el arte maravilloso de este insigne cantor: «Carlos Broschi —vulgarmente llamado «Farinelli»—, además de todas las virtudes canoras con que la naturaleza se complació en dotarle, y de las cuales se servía magistralmente para adornar el canto, poseía la *media voz* con tanta perfección, que a juicio de las gentes fué aquella singular cualidad la que encumbró su nombre de cantor hasta la inmortalidad. El caballero Carlos Broschi, que sin duda puede llamarse el Baldassare Ferri de nuestro siglo, nació en Nápoles en el año de 1705. Hizo los primeros estudios con el célebre maestro Nicolás Porpora, y fueron tan rápidos los progresos, que su fama se divulgó en poco tiempo por toda Europa.

«La voz de este sublime cantor fué considerada portentosa; era perfecta, cálida. sonora, rica en extensión, de timbre dulcísimo, tanto en los sonidos profundos como en los centrales y agudos; ni oyóse jamás cosa semejante. Estuvo dotado de natural inspiración, ordenada con tanta sabiduría, que se percibían en su canto cosas peregrinas y tan particulares, que no dejaban campo a que nadie pudiera imitarlas. El arte de saber conservar o retener el aliento con reserva y pureza suma, sin que nadie lo notara, principió y terminó en él. La entonación, la manera de modular y reforzar la voz, el portamento, la unión de los registros, la agilidad sorprendente, el cantar al corazón tanto en lo patético como en lo jovial, sus trinos perfectísimos en seis modos distintos, fueron cualidades en él de equilibrio e igualdad tales, que ni una sola dejó de alcanzar el grado más sublime. A pesar de sus memorables triunfos, este magno cantor jamás dejó de estudiar; y aun al cabo de algunos años abandonó su primer sistema por otro que le parecía más perfecto. Tal fué el sublime cantor Carlos Broschi-Farinelli, que en muchas crónicas se menciona también con el nombre de «Farinello».

La prodigiosa curación de la enfermedad de Felipe V por virtud del canto de Farinelli, que acabamos de referir, nos induce a recordar que, desde tiempos remotos, escritores y filósofos de gran renombre atribuyeron a este arte virtudes terapéuticas para remedio de ciertas enfermedades. Platón, Aristóteles, Cicerón y San Agustín colmaron de elogios a este arte incomparable que unos llaman «disciplina divina», otros «celestial placer, goce y consuelo de la humanidad». Macrobio, por ejemplo, dice en su Lib. 2 «que el canto cura las enfermedades del cuerpo y desvanece los horrores de la melancolía». Asimismo Marciano

Capella afirma que antiguamente se libraban de la calentura por medio del canto, «que favorece el recobro de las fuerzas y dispone el sistema orgánico a la alegría». El lector ya comprenderá que debía tratarse de un algo portentoso que hoy desconocemos; pues el canto en nuestros días —especialmente el de los que se dedican a interpretar obras modernas— es por lo general un excitante nervioso, una serie de sonidos desagradables al oído, de desafinaciones intolerables muchas veces, negación de lo que era y debería ser el divino arte del canto, «un sano deleite».

Otros cantores eméritos - Anécdotas.—De otra legión de cantores sopranistas insignes de la última época (1725 a 1800) llegó hasta nosotros el historial de la gloria. Se cita a menudo el nombre de Antonio Bernaschi de Bolonia, discípulo del excelso Pistocchi de la misma ciudad. Dícese de él que en los comienzos su voz era ingrata, desagradable, pero llegó a alcanzar, con su perseverancia y la sabiduría del profesor, tal pureza de sonido, que se le considera como uno de los astros más luminosos aparecidos en el inmenso firmamento del arte lírico de aquellos tiempos. Fué luego maestro eminentísimo, y de su escuela salieron infinito número de grandes cantores, entre los cuales se destacan los nombres de Carlini, Tedeschi, Amadori, Guarducci, Raff y otros, como él sopranistas meritísimos. El canto de Bernaschi, según las crónicas de la época, era magistral, de gusto irreprochable, pues con la unión de los dos registros, el de las cuerdas naturales y el de las cuerdas falsas, compuso un tercero de voz mixta, del que se servía para sus elegantes «grupetti» llenos de gracia, con «volatine scelte» trinos, mordentes «rubamenti di tempo» que encadenaban el ánimo del oyente.

De Gianbattista Minelli se ha dicho que era tal su arte de cantor, que fué llamado «il Sapientissimo», y entre los excelsos encontramos los nombres de Majorani, de Bari; Scalzi, genovés; Gizziello; Mansulli, florentino; Arvedo, de Verona; Guadagni Lodigiano, Aprile, Regginello y Conti, napolitanos; Rubinello, de Brescia; David Giacomo y Vigoni, de Bérgamo; Balini, boloñés; Caffarelli, el orgulloso; el dulce Farinelli; Tosi, el erudito; Pacchierotti, el clásico, y Crescentini, de quien se estudian aún en algún conservatorio ciertos escarceos de vocalización a él atribuídos.

En las crónicas del siglo XVIII encontramos también una lista interminable de grandes cantatrices salidas de aquellas renombradas academias. Tales fueron la Vittoria Tesi, Faustina Hasse, la Peruzzi, Caterina Visconti, Giannina Artrua, la Minghetti, Lucrezia Aguarzi, Ana de Amicis, Brígida Dante, Angélica Catalani, que con otras infinitas llevaron en los mayores escenarios de Europa el cetro glorioso de un arte imperecedero.

Del mentado Caffarelli, cuyo verdadero nombre era Cayetano Maiorana, aseguran ciertos cronistas que su gran maestro — el excelso Nicola Porpora,— para domeñar la voz del predilecto discípulo, sometióle durante seis años a continuados ejercicios, casi siempre los mismos; ejercicios que llenaban apenas una hoja de papel de música; al cabo de este tiempo, mientras Caffarelli creía estar aún en los rudimentos, fué agradablemente sorprendido al decirle el insigne profesor: «¡Vé, hijo mío, eres ahora el primer cantor del Universo!» Sin embargo, era tan completa la educación artística de los cantores de entonces, y especialmente de Caffarelli, que no podemos creer dicha anécdota, pues no cabe en una hojita de papel pautado lo que aquel virtuoso dió muestras de haber aprendido. Aceptemos esta

leyenda como una afirmación que nos induce a recomendar la práctica durante largo tiempo de los ejercicios vocalizados.

El entusiasmo de las damas por este sopranista fué inmenso, y se cuentan de él infinidad de aventuras; en una de ellas estuvo a punto de perder la vida. Fué sorprendido en íntima conversación en las habitaciones reservadas de cierta duquesa, y al tratar de huir perseguido por el consorte ultrajado, gracias a la complicidad de una sirvienta pudo escapar escondiéndose en un pozo, donde hubo de permanecer veinticuatro horas, no sin costarle aquella encerrona una grave enfermedad que hizo temer por su voz.

Repuesto de su malaventura, recorrió los principales teatros de Europa; e invitado por la delfina de Francia para que fuera a París, allí se encaminó, produciendo su canto estupor universal. El Rey, para demostrar su admiración, mandóle por un gentilhombre una tabaquera de oro ornada de brillantes. Caffarelli la recibe, diciendo al embajador: «¿Es el propio Rey de Francia quien me envía esto?... Pues ¡mirad!...», y abriendo un estuche mostróle otras treinta y tantas riquísimas, de las cuales la más modesta representaba un valor muy superior a la donada por el Rey. «¡A lo menos — prosiguió — podía haber mandado grabar su retrato!» «¡Señor!» — repuso airado el palaciego;— Su Majestad no regala su retrato más que a los Embajadores». «Sin embargo — replicó el ilustre cantor,— todos los Embajadores del mundo no son capaces de formar un Caffarelli.» Al día siguiente fué llamado a Palacio. La gran Delfina le entregó un magnífico brillante, y al mismo tiempo el pasaporte, diciéndole irónicamente: «Como veis, lleva la firma del Rey, y es un gran honor... pero hay que darse prisa, porque no sirve más que para diez días». Caffarelli, vencido y humillado, se marchó a todo correr hacia Italia.

«Orgulloso e infatuado — dice Monaldi, de quien copiamos esta anécdota,— Caffarelli era el tormento de los empresarios, que habían de adaptarse a sus extravagantes caprichos. Era odiado por sus compañeros a causa del desprecio en que tenía a los demás, y en los dúos procuraba ponerlos en ridículo. En cierta ocasión, el público del teatro de San Carlos, de Nápoles, noticioso de las malas artes de Caffarelli, con todo y ser su cantor predilecto, le silbó estrepitosamente; mas a pesar de tan merecida lección, fueron tantas sus continuadas extravagancias, que por orden de la autoridad (1753) fué expulsado de aquel escenario.» Se retiró a los sesenta años, habiendo acumulado grandes riquezas. Compró con ellas el Ducado de San Donati y mandó construir uno de los más suntuosos palacios, que aún se admira en nuestros días, en la vía de Toledo de Nápoles, con el nombre de «Palazzo Caffarelli».

Crescentini — quizás el último cantor evirado que se dedicó al teatro — fué protegido por Napoleón I, y desmintiendo la aserción atribuída al famoso guerrero de que «la música era para él un rumor molesto», dícese que el canto de aquel virtuoso le conmovía de modo tan singular, que al oírlo se le bañaban con frecuencia los ojos en lágrimas. Desde Viena, Napoleón lo incorporó a su corte para llevarlo a París (1808), en cuyo Palacio de las Tullerías cantó la ópera *Romeo y Giuletta* de Zingarelli con tal arte y sentimiento, que los oyentes emocionados le tributaron manifestaciones de admiración y entusiasmo indescriptibles. Según refieren las crónicas, «jamás la sublimidad del canto, así como la potencia del arte dramático, se elevó tan por encima de lo imaginable. La entrada de *Romeo* en el tercer

acto, su plegaria, el acento de desesperación y de dolor con el cual matizó la famosa aria «Ombra adorata, aspetta», causaron tan honda impresión a los oyentes cual si estuvieran presenciando algo inexplicable y sobrenatural».

En su última etapa artística dedicóse a la enseñanza del canto en el Conservatorio de Nápoles, que hoy llaman de San Pietro a Maiella. Napoleón honró al insigne artista con la Gran Cruz de la Corona de Hierro, la más alta distinción que podía darse entonces en Francia. Leemos en el libro de Fetis: «Con Crescentini acabó la era gloriosa de los grandes cantores italianos; con él desapareció la serie de virtuosos sublimes generada en aquella clásica tierra de la melodía. No hay nada comparable a la suavidad de aquellos acentos, a la fuerza de la expresión, al gusto perfecto en los adornos «fioriture», a la amplitud de su fraseo; cúmulo de cualidades llevadas por ellos al máximo grado de perfección, de las que una sola bastaría en la época actual para asegurar a quien la poseyera el primer lugar entre los cantores modernos.»

CAPITULO III

El sistema de educación de los cantores evirados - Los modernistas y los clásicos - La decadencia y el ocaso del «bel canto» - El último cantor sopranista.

El sistema de educación de los cantores evirados.—Al igual que los pajaritos cuando la crueldad humana los ciega para que canten llorando, así mismo acontecía con esos seres a quienes la ignorancia barbaresca hacía mutilar; también su voz adquiría timbre extraño, henchido de misterio. Mas para sacar todo el posible rendimiento de tamaña crueldad, de tanto sacrificio consumado en aras del divino arte, era precisa una rígida preparación que a muchos parecerá fantástica. Sin embargo, los jóvenes que se dedican al estudio del canto deben tomar nota del curso universitario a que se sujetaban aquellos virtuosos, para inferir que la enseñanza del canto, tal como suele practicarse hoy por la generalidad de los titulados maestros, es un engaño ridículo, una farsa... y menos mal cuando con ella no se malbaratan las condiciones naturales del ilusionado neófito.

Harto comprendemos que aquella manera de enseñar de la época clásica no es hoy posible; pero si se quiere elevar la dignidad profesional es preciso retrotraerse a los tiempos de antaño, procurando adoptar hasta donde se pueda aquellas sabias normas que tenían su base en el sentido común, fortalecidas por una práctica gloriosa. A los niños evirados, que desde su más tierna edad frecuentaban las escuelas musicales, antes de entrar de lleno en el estudio del canto, se les sometía a una serie de ejercicios preparatorios de acuerdo con la naturaleza del individuo, al intento de favorecer y preparar el desarrollo de su voz. Estos estudios eran dirigidos por maestros especializados, quienes cuidaban de pulimentar con el buril de la prudencia científica las facultades del niño, a fin de que en su crecimiento conservara la pureza del sonido, creándole al mismo tiempo la fuerza, la extensión y la resistencia, según la índole de cada laringe; pero de tal modo cimentado, que luego les permitía conservar todos los encantos de su voz hasta edad muy avanzada; y, al revés de lo que acontece ahora, cuanto más entrados en años, mayor era su perfección.

Buontempi, en su Historia musical, refiriéndose al método de enseñanza seguido en las Academias de Italia, dice: «Que en la de Roma (suponemos que era la de Santa Cecilia) se obligaba a los discípulos a emplear una hora todos los días en cantar cosas difíciles y maleables con objeto de adquirir experiencia; otra en el solfeo, estudio de las letras, latín y poesía; y otra en la práctica de ejercicios puramente de vocalización, censurados por el

oído refinado del maestro, delante de un espejo, para acostumbrarse a inmovilizar los músculos del rostro; y a fin de dar toda la sensación de la mayor naturalidad, era proscrito el menor esfuerzo, de modo que la frente, los párpados, la boca y el cuerpo no debían sufrir la más mínima contracción. Este conjunto de ejercicios ocupaba toda la mañana. Por la tarde se empleaba media hora en adquirir conocimientos teóricos; estudiábanse los fenómenos de la vibración, del sonido, cuerdas vocales, timbre, etc.; otra media hora en el contrapunto sobre el canto fermo; una hora en escribir sobre papel pautado la práctica de lo explicado por el profesor; otra en componer algún salmo, motete, canzonetta o cantilena, a libre elección; y el resto de la jornada se dedicaba a estudiar el clavicémbalo.» Esta era la cotidiana ocupación escolar.

Pero había otros ejercicios que se ejecutaban fuera del colegio; prácticas de respiración en plena naturaleza; y una vez por semana el preceptor acompañaba a sus discípulos a un recinto detrás del Vaticano *(fuori Porta Angélica)* donde había un eco maravilloso, y los que tenían defectos emitían la voz en el paraje indicado; de esta suerte los jóvenes cantores juzgaban por sí mismos la falsa emisión de algún sonido rebelde o acento equivocado, que luego fácilmente corregían. Otros dicen que el famoso eco se producía «fuori Porta San Paolo». El profesor que usaba de este ardid era el excelso maestro Fedi. Los jóvenes cantores iban también con frecuencia a las basílicas, en donde florecían infinidad de cantores notabilísimos, y al lado de ellos tomaban parte en las grandes solemnidades religiosas. Ya otra vez en el colegio, debían hacer ante el maestro un estudio crítico de cuanto habían oído. De este modo iba formándose el buen gusto, y aprendían aquellos discípulos a juzgar y distinguir con precisión cualidades o defectos.

Con tan poderoso ornamento, adquirido por una prepapación que en término medio no duraba menos de quince años, ya que comenzaba en la niñez, apenas consumada la mutilación, se comprende que al final de sus estudios conocieran todos los secretos del arte del canto y dominaran de un modo absoluto la técnica de su órgano vocal, que obedecía sin vacilación a los mandatos de la voluntad; y como además eran diestros en la armonía, contrapunto y clavicémbalo, tenían el gusto depurado para servirse de las portentosas facultades con arte sumo. Además, por efecto de la orquiotomía, sin las pasiones predominantes en todos los hombres, vivían en general consagrados casi exclusivamente al culto del divino arte.

Los modernistas y los clásicos.—Allá por los años de 1700 a 1800, la escuela de canto en Italia llegó a tal grado de perfeccionamiento, que los vocalistas que de ella salían, cumplido el período prescrito en sus estudios, poseían un mecanismo vocal susceptible de vencer todas las dificultades técnicas. Mas la difícil facilidad de ejecutar escalas cromáticas o diatónicas con agilidad granítica, límpida, vertiginosa, adornada con grupettos simples o dobles, trinos y toda suerte de gorjeos sin menoscabo de la pureza del sonido, pronto llevó a muchos cantores a abusar de tanta virtuosidad, fomentada por el beneplácito del público, que, cada vez más admirado y sorprendido por aquel acrobatismo laríngeo, se daba a entusiasmos delirantes hacia los artistas que la cultivavan, y a quienes llamaba «modernistas» o cantores a la moda.

Pero hubo muchos que mal se avenían a traicionar las reglas fundamentales de la

buena escuela, o del «bel canto», sobre las cuales se habían cimentado el estilo, toda poesía y sentimiento, y aunque conocían los secretos de la técnica y la dominaban en la forma más perfecta, les repugnaba abusar de ella, a pesar del entusiasmo que tales maravillosos juegos de artificio despertaban en el público; juegos de artificio que indudablemente iban pervirtiendo el buen gusto y la finalidad del arte. A estos cantores severos, intransigentes, de estilo purísimo, se les llama «clásicos». Entablóse entonces una formidable lucha que dividió al público en dos bandos. Para mejor comprensión pondremos los ejemplos siguientes, que forman parte del historial de celebridades canoras. Tipo de cantor modernista fué Caffarelli en sus primeros tiempos. Cuéntase de él que al despedirse del Emperador en la Corte de Viena para ir a Londres, el autócrata quiso darle su retrato, en el que puso la siguiente dedicatoria:

«¡Oh prodigioso Caffarelli!

en vuestro canto hay algo de sobrehumano por la incomparable bravura o habilidad con que superáis las más arduas dificultades; mas es preciso que penséis un poco en *hablar al corazón procurando conmover* además de sorprender, para que no sigan diciendo que sois modernista». Dícese que la discreta lección del Soberano fué bien aprovechada por Caffarelli.

En las crónicas teatrales de Nápoles se lee: que tomando parte el gran cantor Pacchierotti de la escuela clásica en una representación de la ópera «Il Corsaro», después de haber interpretado la tan famosa aria «Di chi mi fideró se tu m'inganni», la orquesta cesó de tocar; y habiendo inquirido el maestro (que entonces dirigía detrás de la concha del apuntador) la causa de aquella suspensión, contestáronle: «Es que todos estamos llorando». Tales sensaciones espirituales que encadenaban el alma del oyente sin incurrir en amaneramientos abusivos de mecanismo, eran la base fundamental de los clásicos. Uno de los más ilustres cultivadores del estilo severo fué Loreto Vettori. Se cuenta de él que, en las ciudades de Roma y Nápoles, sus fanatizados promovían verdaderas batallas contra los modernistas, llegando la exacerbación de los ánimos a tal grado, que durante una representación en el Colegio de los Jesuítas de la Ciudad Eterna echaron de la sala a un cardenal y otros rodaron por el suelo, porque hicieron alarde de entusiasmo por los modernistas.

Dice Eryfraim—quien escribió la biografía de Vettori—que cuando este clásico cantaba, eran muchas las pesonas que se desabrochaban bruscamente para respirar, pues sentíanse sofocados por la emoción. Tales fueron los clásicos y los modernistas. Pero forzoso es confesar que la virtuosidad histriónica de los vocalistas llegó a cautivar al público de tal modo, que el divino clasicismo fué vencido; y cuando el arte se desvía traicionando las leyes de la estética, inevitablemente decae como se verá a continuación.

La decadencia y el ocaso del «bel canto».—Se ha escrito en cien crónicas del Teatro Lírico Italiano, que en los albores de 1800, o acaso antes, por haber olvidado las buenas reglas y la verdad en el canto, se inició la decadencia. Con frecuencia se repite también, que el sistema de ejecuciones caprichosas de aquellos cantores ochocentistas creó una independencia de estilo tan abusiva, que ya no se consideraba buen virtuoso a quien, después de cantada una romanza o aria, al repetirla no fuera capaz de introducir en ella infinidad de variantes; casi improvisar otra con el mismo acompañamiento; recargándola de una nueva serie de «fioriture o abellimenti» totalmente diferente de la anterior. Los trinos,

escalas cromáticas, grupettos, arpegios y saltos de octava se prodigaban en tal guisa, que si hemos de dar crédito al legado histórico llegaron a hastiar al público.

No obstante, aquella admirable habilidad o predominio absoluto del órgano vocal denotaba la perfección de una escuela de canto llegada al apogeo de su gloria. Se pervirtió poco a poco el estilo, que si fué entonces mucho más florido, dejó de ser poético, sentimental y sincero. El público ya no lloraba de emoción, si bien se deleitaba por la labor mecánica prodigiosa. Sin embargo, tanto los artistas llamados cantores a la moda, como los clásicos puritanos e intransigentes, que desde niños se habían plasmado en las grandes academias musicales de Italia, eran en general buenos compositores, según ya dijimos, y ello les permitía encuadrar sus caprichos dentro de las leyes de la armonía y contrapunto, con lo cual quedaba a salvo, cuando menos, la estética musical.

En las postrimerías del reino de los evirados, dominando ya la voz natural, el genio glorioso de Gioacchino Rossini, ante lo licencioso de aquel modernismo, quiso poner un dique a los desmanes vocales de los virtuosos, donando al arte una serie de óperas geniales en las que él mismo escribió todos los adornos capaces de satisfacer al más voluble de los vocalistas. Tales fueron las obras: *Aureliana in Palmira, Gazza-ladra, Gl'italiani in Algeri, Semiramide* e *Il Barbiere di Siviglia;* esta última, modelo clásico, elegante, de la comedia lírica italiana; hoy, especie de baluarte para las tiples ligeras. Sin embargo, por más que se pondera el loable esfuerzo de Rossini, su eficacia debió ser absolutamente nula a juzgar por los resultados obtenidos. El estilo severo de sus obras, que disciplinaban el capricho, no fué del agrado de los más celebrados virtuosos; y mientras el auditorio aceptó de buen talante el alarde mecánico abusivo, los cantores siguieron aguzando el ingenio en la modificación de conceptos musicales para desesperación de los compositores.

En tiempos más recientes, el mismo Rossini, oyendo a la divina Patti en una repesentación del *Barbero* en el «Thêatre des Italiens» en París, fué amargado por la infinidad de innovaciones aportadas por ella en la parte de «Rosina», de nuevos adornos jamás soñados por él; adornos que se amoldaban—claro está—a las facultades portentosas de la diva; pero que en alguna escena transformaban hasta el diseño melódico, lo que hizo exclamar al autor, airado a pesar de la admiración que sentía por aquella sublime artísta: «¡Pero esto es una profanación!; ¡lo que canta Adelina no es música de mi *Barbero*!» Asimismo se acusa de la decadencia del «bel canto» al influjo que en su época ejerció al gran tenor Duprez de la Opera de París, por haber iniciado la era del tenor dramático, el primero de los artistas célebres que cantó introdudiendo la fuerza vocal, la gritería ordenada con sus famosos «do de pecho», relegando al último término el canto suave, sentimental, todo expresión, dulzura y habilidad técnica.

Mas, a mi entender, fueron muy otras las causas de la decadencia. Ni los abusos de los sopranistas, ni la nueva era del cantor dramático iniciada por Duprez, tuvieron arte ni parte en el decaimiento. Fueron, sí, las severísimas sanciones punitivas decretadas por Napoleón I al adueñarse de Italia, según hemos mentado al tratar de los «evirados». Sin embargo, como ya dijimos en otro lugar, aquel gran legislador, a pesar de la repugnancia que le inspiraban los cantores mutilados, fué apasionado por alguno de ellos; pues habiendo oído en Milán, en la ópera «Coriolano» de Nicolini, al famoso sopranista Velluti—llamado el ruise-

El insigne tenor JULIÁN GAYARRE

ñor de Nápoles—y a Crescentini, hubo de reconocer que las virtudes canoras de aquellos seres tenían algo de sobrenatural e inexplicable.

Algunos años más tarde, después de la caída de Napoleón, invadidos nuevamente los Estados Vénetos y Lombardos por el Emperador de Austria Francisco I, éste decretó incontinenti el ostracismo a los evirados, aun a los más eminentes, prohibiendo su aparición en los teatros; ya que veía en ellos el estigma de la humanidad ignorante y pervertida. Con estas supremas disposiciones, el público, que sentía ya la influencia de los maestros innovadores, que habían bebido las auras revolucionarias que trajo la gran tragedia francesa de 1793, se encontró bien dispuesto para aceptar la evolución, comprendiendo que el horizonte del arte no debía quedar encerrado en el marco reducido de la voz aislada; no le bastó ya la expresión poética, la caricia acústica, que hasta entonces había sido suficiente; quiso algo más; algo que fuese el complemento y esencia del arte melodramático representativo, que no podían darlo ciertamente los castrados. Perseguida la eviración, fueron cerrándose automáticamente las grandes escuelas, que se alimentaban del «predestinado»; y los infelices músicos cantores se refugiaron entonces en las basílicas, a las que llevaron los últimos destellos fulgurantes de un arte que iba agonizando y que no volverá nunca más.

Prohibida la eviración e impedidos los sopranistas—sin respetar a los más prestigiosos—de actuar en los teatros, el «bel canto» declina rápidamente. Las grandes escuelas, faltas del primer elemento, que es el niño iniciado, comienzan a decaer, y desaparecen las cátedras donde se forman los maestros especializados en el arte de educar la voz. El tiempo de los estudios necesarios para ser un buen cantor ya no tiene ley, y se abrevia. Sin embargo, durante cierto período se conserva la tradición heredada por los cantores electos que, proscritos de los escenarios, se dedican a la enseñanza, lo que da otra etapa gloriosa—la última—de aquella dinastía de artistas líricos insignes.

En algunas academias musicales de Italia, sobre todo en las de Bolonia, Roma y Nápoles, conservaron hasta casi la mitad del siglo XIX los últimos destellos de aquel divino arte, aunque no eran más que tenues reflejos, la sombra del antiguo esplendor; y a pesar de acentuarse de día en día la decadencia, los vestigios del sistema clásico de educación vocal dieron todavía una legión de cantores notabilísimos, entre cuyos nombres se destacan los de Peri, Manuel Garcia, Giulini, Tamberlich, Patti, Cotogni, Massini y Gayarre; para no nombrar más que a los astros de primera magnitud. No obstante, los melodramas, si bien eran ya más perfectos, continuaron escribiéndose, no ya bajo el concepto absoluto del drama lírico, sino buscando casi exclusivamente el relieve melódico adaptado a los efectos de la voz humana. Tales han sido las obras de Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Gounod y Meyerbeer, que son los maestros que más resplandecieron en el arte teatral, hasta la venida del inmortal reformador, el verdadero creador del drama lírico: Ricardo Vagner.

Aquellas obras, como queda dicho, inspiradas por lo general en la melodía con todos sus convencionalismos y sencillez de procedimientos orquestales, tenían no obstante la virtud de mantener vivo el culto por el arte del canto, que era casi su único sostén y finalidad. Aun hoy, en cuanto aparece el cantor de grandes facultades vocales, vemos exhumar aquel repertorio de óperas en las que brillan quienes fueron predilectos de la madre Naturaleza, que les ha donado el encanto de una voz excepcional, cultivada a veces sin otro maestro

que su propia intuición. Mas cuando se reproducen tales portentos, no hallamos en estos favorecidos por la fortuna aquella divina fascinación de los cantores de la época gloriosa, cuyos últimos ecos por privilegio de los años nos fué dado escuchar en la Patti, en Massini y Gayarre: fascinación que dimanaba del estudio científico y de la educación pedagógica del órgano vocal.

Admiramos hoy el «caso raro», al resucitar las obras aludidas, la bella voz, una nota brillante y aguda sostenida hasta lo infinito. Nos sorprende a veces la flexibilidad pasmosa en toda la gama musical, o alguna cualidad eminentísima, nacida espontáneamente como delicada flor solitaria que brotó en invierno sin cultivo. Pero el conocedor del arte adivina, al través de las portentosas facultades del predilecto cantor, el tesoro escondido en ellas, que no surge ni surgirá quizás nunca, a pesar de la práctica que se pueda adquirir; pues, habiédole faltado en los comienzos la primera base, tomó carta de naturaleza el defecto de orientación por la ausencia de normas que debían enseñarle a disciplinar, ordenar, medir sus fuerzas, desarrollar cualidades, destruir defectos, reglamentar el estilo y equilibrar los timbres, hasta someter el órgano vocal a los dictados de la voluntad absoluta, para que además de deleitar conmoviera.

¡Oh manes preclaros de Gayarre! ¿por qué no pudo escribirse, siquiera como modesto comentario, el maravilloso arte desplegado en la romanza donizettiana de «Don Sebastiano», y en la del «Pescador de Perlas» de Bizet, verdaderos modelos de estilo y de dicción sin mácula? ¿Quién puede olvidar aquella dramaticidad desbordante de sentimiento en el famoso terceto de la «Lucrezia Borgia» en las palabras «¡Oh madre mía!, ¡madre mía!», dichas sin traicionar las leyes de la estética, sin alardes de sonoridad ni de notas agudísimas brillantes, ni «messe di voce» en las que Gayarre era asombroso? Nada más que el buen decir, según el estilo de los clásicos; la frase dicha con tanta expresión de dolor, que al público subyugado y conmovido, cual si fuera por mágico resorte, le hacía prorrumpir en un grito tremendo que respondía a su estado de ánimo, fascinado por la fuerza de la emoción, que aquel gran artista le transmitía. Era por virtud de la técnica predominante en él, sin la cual la inspirada voluntad no habría sido obedecida por su órgano vocal.

Todo este período glorioso del «bel canto» ha pasado ya para siempre. Artista emérito que abandona la escena, no es reemplazado: el vacío que deja, nadie lo llena; pues los noveles cantores, de dondequiera que vengan, especialmente los varones, de ordinario no cantan, no saben emitir con arte; todo es gritar, declamar a lo hablado, rompiendo los sonidos, tremolantes a veces, desviándolos, sin afinación perfecta; se descuida el «portamento» que se traduce en un continuo y hórrido arrastre del sonido, y lo peor del caso es que el público, a quien se ha pervertido el gusto, acostumbrado a las estridencias o a las falsas emisiones, acepta sin protesta tales atentados, que van matando la belleza estética de nuestro arte. El mayor interés de un espectáculo que antes residía en el «bel canto», puede decirse que en nuestros días ha pasado ya a la orquesta; quien tiene voz discreta—por naturaleza—aparece en escena sin preparación; y de un modo improvisado, a todo correr, se le somete a ciertas vocalizaciones insuficientes con resultados fatales en la mayoría de los casos. Por esta causa vemos a jóvenes con buenas facultades al empezar los estudios, cuyos augurios no podían ser más halagadores, que a los dos años

Profesor ALESSANDRO MORESCHI

(el último sopranista)

Célebre cantor tiple de la Capilla Sixtina, fallecido en 21 de abril de 1923, a los 66 años de edad, a quien el vulgo dióle, como expresión del encanto que le producia su voz dulcisima, el nombre de

«ANGELO DI ROMA»

tienen ya la voz gastada. Desaparecida la escuela, no queda más que el recuerdo de tanta sublimidad.

El último cantor sopranista.—Cuando en los albores de mi peregrinación artística por el mundo, ávido entonces de saber, convencido de lo poco y medrado que se me había enseñado, en busca de orientaciones para poder reconstruir ciertos destrozos consumados en mi órgano vocal por la fatuidad de un maestro que gozaba de gran renombre, recuerdo siempre que, corriendo tras los pocos ejemplares que aún quedaban de artistas eminentes, por creer que era la única senda a seguir si quería tener una guía aproximada, los azares me llevaron a Roma. Ya allí cierto día venturoso me dirigí al Vaticano deseoso de oír a los cantores de la Capilla Sixtina, en la cual—decíanme—había un sopranista notable, émulo de los gloriosos evirados de otros tiempos.

Era la solemnidad del Jueves Santo. ¡Con cuánta emoción escuché el *Miserere* de Allegri!, compositor y eminente cantante de la época clásica (siglo XVI), de quien hemos conmemorado y enaltecido los méritos en otro capítulo: obra es aquélla inspiradísima, sencillamente trágica; mas para que tan sublime página musical produzca el efecto deseado, son precisas en sus intérpretes cualidades canoras excepcionales, que entonces radicaban en la educación técnica y en el estilo, conservados como sagrada herencia por los cantores de aquella célebre institución vaticana—hoy también en plena decadencia—hasta últimos del siglo pasado. Sin duda por ello, comprendiendo los Papas que la obra mentada, fuera de su tutela, quizás no podría ser apreciada en su justo valor por deficiencias de ejecución, negáronse siempre a autorizar que aquella inmortal composición pasara los umbrales de la Basílica de San Pedro.

Cuéntase que el Emperador de Austria Leopoldo I, ganoso de poseer tan preciada joya e impedido por la prohibición pontificia, delegó a Mozart para que fuera a Roma en los días de Semana Santa, y procurara encontrar modo de satisfacer el noble deseo del Monarca. A la Ciudad Eterna trasladóse aquel gran maestro, y fiando en su prodigiosa memoria, pudo copiar la obra insigne del sopranista Allegri, cuyo tema principal se repite constantemente. La creencia de los Pontífices no era errada; pues el famoso *Miserere* fué luego ejecutado en la Corte de aquel Emperador bajo la dirección del mismo Mozart, pero sin los elementos adecuados que eran el previlegio de la Sixtina, resultó un completo fracaso, al punto que se dudó del inmortal maestro vienés, creyendo que no había copiado fielmente aquella sublime lamentación.

En efecto, el cantor a quien me refiero—y cuyo nombre omito en este lugar, porque a pesar de tener todas las características jamás quiso pasar por evirado, aunque decíase lo fué a causa de alguna desgracia en la niñez—daba a su parte una interpretación tan sorprendente, que al oírle en dicho Salmo y en las Lamentaciones a solo sin acompañamiento, que luego repiten otras voces, asombróme la diferencia enorme en el efecto de dulce tristeza que producía la voz o el estilo del primero, mientras que los demás dejábanme indiferente. A pesar de la vastedad del templo, yo no perdía detalle; sentíame como arrobado por aquel canto magistral, doloroso e intraducible, que del oído iba derecho al alma subyugada por tanta misticidad celeste; virtudes que ni aun en los mayores astros de entonces, como la Patti, Massini, Cotogni y Gayarre, yo había observado; regulado todo ello por una

técnica depuradísima que pasaba de registro a registro, de nota a nota sin la más tenue desigualdad de timbre en toda la gama musical de la voz, emitida suavemente como una caricia, como un algo diáfano, etéreo, que se evaporaba en la inmensidad. Fué para mí un lenguaje nuevo musicalmente solemne, que se desprendía de una laringe en la que parecía estaban encerradas en dulce connubio las cualidades más bellas de la voz del hombre y de la mujer, formando con esta unión un timbre sin igual.

Más tarde, cuando enamorado de la severa belleza de Roma decidí crear allí mi hogar de artista, no dejé nunca de asistir a las representaciones religiosas en que tomaba parte el insigne sopranista. ¿Cómo olvidar los entusiasmos producidos durante las fiestas de Santa Rosa de Viterbo, y en la catedral de Orvieto, en donde este ilustre cantor daba el mayor realce a la solemnidad de un centenario conmemorativo que allí se celebraba? De toda la provincia romana acudían gentes, e infinidad de turistas extranjeros llenaban los hoteles; asimismo, muchos campesinos hacían millas y más millas para poder oír los divinos acentos del portentoso cantor. Luego, no dejé de observarle en su camino a través de los años, y ¡oí con pesar su lastimosa decadencia! Tal fué el último sopranista eminente de nuestra época.

Tomando pie de un «motu proprio» de Pío X, a instancias del ilustre maestro Perosi, director perpetuo de la Capilla Sixtina, no pueden ahora admitirse en ella tales cantores, si se da el caso de que por desgracia se reproduzca el fenómeno. Sin embargo, el canto de estos seres es insubstituíble para los fines del Arte. Escrito este capítulo, recibo la triste nueva de que el excelso cantor a quien van dirigidas las anteriores líneas acaba de fenecer en la Ciudad Eterna; y como todos los periódicos de Italia hablan de él, dedicándole apologéticas necrologías, no hay para qué guardar el secreto de su nombre, que es el de Alessandro Moreschi, cuyo retrato se reproduce a continuación (1).

(1) La muerte del insigne cantor Moreschi fué comentada por el diario La Tribuna en la forma siguiente: «Esta mañana ha fallecido en Roma, en su habitación de vía Virgilio, el ilustre sopranista de la Capilla Sixtina prof. Alessandro Moreschi —el último cantor evirado— (21 Abril 1923). Empezó sus estudios a los 11 años con el maestro Cayetano Capocci y más tarde se perfeccionó bajo la sapiente dirección del gran cantor, también evirado, Doménico Mustafá, maestro que fué de dicha Capilla Sixtina. Moreschi estaba dotado de voz excepcional por su belleza; era sugestiva como la de los cantores de otros tiempos; purísima, argéntea, límpida y flexible, conservada por su buen método hasta la edad madura. Tenía el gusto depurado y estilo propio tan seguro, que le permitía interpretar con expresión inmaculada, sin asomo de sentimentalidad morbosa, las páginas más nobles del arte musical religioso. En las funciones en que tomaba parte, la gente acudía en tropel. Se recuerda aún cuando fué a Lyón, solicitado para conmemorar al divino Beethoven, el entusiasmo delirante, sin límites, de aquel público por el cantor sublime. Los funerales, en la iglesia de San Lorenzo in Dámaso, fueron una manifestación de respeto devoto hacia tan preclaro artista. Se ejecutó la gran Misa de la Absolución a ocho voces de L. Perosi, quien quiso dirigir el sagrado rito rindiendo el postrer tributo de afecto hacia su cantor predilecto: en él tomaron parte todos los cantores de las Basílicas romanas, e infinidad de artistas. Presidía la triste ceremonia el Ministro de Instrucción Pública. Descanse en paz el inolvidable cantor».

CAPITULO IV

LOS MAESTROS DE CANTO CONTEMPORÁNEOS Y LOS ILUSIONADOS - LAS LECCIONES DE CANTO Y LAS PRIMERAS DUDAS - EL CALVARIO DE UN PRINCIPIANTE CANTOR - LA VISITA AL ESPECIALISTA - MEDIANÍAS QUE SE ELEVAN Y OTRAS QUE SE HUNDEN - PELIGROS QUE RODEAN EN LOS COMIENZOS A LOS JÓVENES CANTORES.

El querer obtener lo que la naturaleza ha negado, lleva a la destrucción del órgano vocal; y si un maestro asegura lo contrario, os engaña.

Los maestros de canto contemporáneos y los ilusionados.—De tanta sabiduría en los pasados tiempos, se ha caído en los actuales al nivel de la más baja vulgaridad en la enseñanza del canto, condicionada—salvando honrosas excepciones—a un mercado gitanesco de la peor calaña, en el que las víctimas propiciatorias son innumerables. Ninguna carrera se presta tanto como la de este divino arte a la explotación de los inconscientes ilusionados. Lo son una gran parte de aquellos a quienes por haber aprendido con cierta discreción un par de canciones, o a tararear trozos de ópera recordando artistas famosos, se les hace creer que poseen condiciones vocales de cierta magnitud.

La ilusión empieza, y se la fomenta en un reducido círculo de amistades. El canto es muy halagador, y en las reuniones familiares se distingue siempre a quien presenta alguna habilidad con que regocijar a los congregados. Y, claro está, el aficionado que dispone de un poco de voz y se presta a usar de ella, es el más solicitado, el predilecto. El resultado es igual en todos los casos: podrá tener voz de condición agradable o detestable; mas al diletante que durante «la serata» procuró ser complaciente para entretener a los invitados, cantando cuanto se le pidió hasta enronquecer, lo menos que pueden hacer los divertidos, —siquiera por educación—es aplaudirle hasta que las manos protesten, y decir luego que ha cantado magníficamente, augurándole triunfos sin cuento por su bonita voz, etc.

Si el chico o chica—héroe de la noche—demostró poseer alguna condición en lo cantado, entonces, sin aquilatar en demasía, no falta nunca quién le incite a estudiar, y le nombra unos cuantos artistas celebrados que en los comienzos—según cuentan—no fueron nada... pero luego, con su talento llegaron al pináculo de la gloria, de los honores, de la fortuna. ¡Animo pues!... En fin, que se le jalea, como dicen en su jerga los del canto flamenco. De esta suerte se va formando en el joven cantor una opinión, generalmente equivo-

cada, acerca de sus verdaderas aptitudes vocales; y es que en aquellas reuniones familiares no hay ni puede haber nunca entre los concurrentes, nadie que aun cuando con sobrados motivos así lo creyera, fuera capaz de decirle al aludido: «¡Canta Vd. muy mal! ¡Su voz es pésima, no sirve para el arte!»... A quien esto dijera lo recriminarían todos; la dueña de la casa, a coro con los invitados, le expulsaría de la reunión por impertinente y mal educado. En la sociedad se cultiva la adulación, y la verdad está vedada cuando puede desagradar.

Si el aficionado es cuerdo, en los primeros tiempos recibe los elogios con cierta desconfianza; pero van siendo tan repetidos y unánimes en el reducido ambiente familiar; es tan solicitado en otras reuniones de la misma índole en donde será nuevamente homenajeado, que poco a poco nace en él la ilusión y empieza a soñar en coronas de laurel, creyendo en efecto que la unanimidad de pareceres tiene justificación en las virtudes canoras de su órgano vocal. El ya comprende que de momento no son gran cosa, pero... se acuerda de aquellos celebrados artistas, de quienes le dijeron que al empezar nadie creía en ellos; ¿por qué no podría sucederle también algo semejante, estudiando de firme? ¡Quizá!... Así va creciendo la ilusión, alimentada por la lisonja de los amigos más íntimos que le rodean, o de los seres más queridos de su familia, que también sueñan en la fortuna esperada. Generalmente son gentes todas de la más absoluta buena fe; porque son pocos los que están en condiciones de apreciar en su justo valor las cualidades de voz aprovechables o no para los efectos de la carrera teatral brillante, que es a lo que todos aspiran. Pero una cosa es el salón familiar en donde se acepta todo por la gratuidad de lo que se da, y otra las exigencia del público que paga en un teatro «di cartello».

La mayoría de aspirantes a la celebridad son de condición modesta, por el deseo muy natural de encumbrarse, de escalar sin dificultades el trono de la gloria con todo el bienestar material posible. Mas este anhelo no es tan fácil de lograr como los ilusionados creen; pues son muchos los llamados y pocos los elegidos. Sin embargo, el aspirante piensa constantemente que puede ser uno de estos últimos, y fija la mirada únicamente en la docena o menos de artistas verdaderamente notables que entre centenares han surgido en el curso de veinte años. He de referirme, claro está, a los que después de una carrera luminosa, de triunfos y honores, llegados al término de su camino, logran también gozar de la más absoluta independencia económica; cosa rarísima entre artistas cantores retirados. A éstos les llamo privilegiados, que son los de facultades excepcionales en armonía con un gran talento y visión clara del porvenir. Nadie se fija en la generalidad, en el mayor número, a quienes mejor les valiera continuar su profesión primera, por modesta que fuese, pues para el artista de canto adocenado, sobre todo si es mujer, la vida de teatro es una lucha feroz, incesante, contra las envidias y humillaciones. Para muchos es un calvario, una noche infinita sin mañana, y en todo caso sus satisfacciones son muy efímeras.

Bajo la continuada influencia aduladora de los elogios justificados o errados, la ilusión toma a veces proporciones fantásticas; especie de obsesión que ciega al igual que una enfermedad incurable. Se van descuidando los quehaceres, y previa consulta con los de su familia o amigos de mayor confianza, se llama a la puerta de alguien que da lecciones de canto. El profesor prueba la voz, y como es lógico, aparecen infinidad de defectos que con

su buen método... podrán corregirse fácilmente (?). En general—aparte las raras excepciones—, quien se dedica a instruir neófitos para el arte del canto encuentra siempre que hasta las facultades vocales medianas o rematadamente malas son aprovechables. La necesidad le tiene anubarrada la conciencia; sin lecciones no podría dar de comer a sus deudos; por lo tanto, muy a pesar suyo, no puede ser sincero. Temeroso de que se le escape la lección, aguza el ingenio para convencer al novel discípulo de lo difícil que es encontrar un buen maestro de canto; pues «los más—le dice—no hacen otra cosa que engañar y estropear las voces», para venir en la conclusión de que sólo «él» posee el don de la sinceridad, el secreto del buen enseñante, el arte de hacer progresar, desarrollar las facultades hasta donde sea posible; lo que será evidente en muy poco tiempo.

El chico y los que le acompañan, que nunca jamás oyeron aquel lenguaje, quedan convencidos; creen, como si fuera el evangelio, lo que ha dicho el instructor, y se van entusiasmados, llenos de esperanza y de fe en el porvenir del futuro artista; se buscan recursos—si no los tienen—; están dispuestos a mil sacrificios, que luego serán largamente recompensados, y empiezan las primeras lecciones.

Al hablar del aspirante me referiré en lo sucesivo únicamente a la voz de tenor, que es la más ambicionada y la causante de mayor número de victimas. Sin embargo, los conceptos y reglas que se expongan podrán aplicarse a todas las voces.

Las lecciones de canto y las primeras dudas.—El joven discípulo ha tomado ya las primeras lecciones, y bajo la impresión halagadora de cuanto le ha dicho el maestro, va a su casa entusiasmado. Los progresos no se harán esperar, pues le asegura que en un santiamén le pondrá en condiciones de abordar el estudio de alguna ópera predilecta, que el chico habrá oído en un gran teatro por artistas renombrados, pero que no es casi nunca la adaptada a sus facultades para comenzar. Mas nuestro doncel no puede saber lo que le conviene, ni tiene otra guía que la ilusión, el deseo de llegar pronto al fin propuesto, sea como sea. El preceptor, si es que lo comprende, hace alguna vez tímidas objeciones; pero al final quiere agradar al discípulo por temor de perder la lección, y transige casi siempre. De esta suerte se empieza sin cuidar lo esencial, que es ante todo «el apoyo de la voz»; de otro modo, y a falta de base segura, es imposible construir nada en firme. Será como empeñarse en edificar sobre arena movediza; el edificio tambaleará con peligro de derrumbarse antes de su terminación.

El defecto principal en la generalidad de las voces es la poca extensión; quien la posea completa puede esperar con probabilidades de éxito; pero nuestro tenor resulta flojillo en la cuerda alta; apenas llega al *la* natural. Sus agudos no son notas, sino más bien chillidos; y como el órgano no da para más, sin la suficiente preparación que viene del estudio bien dirigido, dando tiempo al tiempo si se quiere cimentar y aprovechar lo que realmente existe, con el empeño absurdo de hacer todo lo contrario, sólo se consigue perderlo todo. Sin embargo, el profesor asegura a su neófito que las notas extremas que le faltan se conse-

guirán muy ciertamente después de otra serie de ejercicios especiales que ya le tiene reservados... Todo es cuestión de paciencia, tener fe ciega en el maestro, y nada de precipitaciones; de otro modo el rendimiento sería negativo. Tal es el argumento que se suele emplear. Entonces en las breves lecciones de veinte o treinta minutos, dos o tres veces por semana—espacio de tiempo que para los efectos de una carrera es absolutamente ridículo—, preceptor y discípulo entablan la gran lucha para escalar el pico... o sea la conquista de las notas agudas; mas si el órgano vocal no las tiene, sepan los ilusionados que es imposible alcanzarlas.

¿No diríais que está loco de remate quien se empeñara en crecer algunos centímetros por medio de ejercicios violentos, o injiriendo brebajes apotingados? ¿Es que podemos cambiar a nuestro placer las facciones? Lo mismo sucede en la voz humana; cada individuo tiene la suya, la que heredó al nacer; si fuera posible alargarla, como aseguran algunos, no habría casi barítonos, sólo tenores; asimismo desaparecerían los medios sopranos o contraltos. Quienes se empeñan en forzar estas leyes naturales, sucumben y son inexorablemente castigados. Con el estudio bien dirigido es indudable que pueden desarrollarse las cualidades de la voz, pero sólo las existentes, las que son propias de cada órgano vocal; sin embargo, es una gran verdad, y sucede con harta frecuencia, que ciertas virtudes canoras insospechadas yacen dormidas en los senos de la faringe de algún cantor sin que el profesor sea siempre capaz de descubrirlas; mas si acierta, se atribuye el mérito de haber generado un algo en la garganta de su discípulo, que según él no existía...

Por desgracia, todo esto que parece tan lógico no lo comprende el discípulo, quien cree ciegamente lo que el profesor le ha dicho; que, «lo que la naturaleza no da, es preciso fabricarlo, pues en ello radica el gran mérito». Pero lo cierto es que a pesar de la brevedad de las lecciones y de los bellos pronósticos preceptoriales, los esfuerzos son tan grandes, gritando, atentando contra las pobres cuerdas vocales, haciendo todo lo contrario de lo que convendría, que al cabo de algún tiempo al ilusionado tenor le sobreviene la ronquera a los pocos minutos de cantar; y como alguien le insinúa que tal vez le están estropeando la voz, y le dice que hay maestros mucho mejores, empieza a desconfiar, y van apareciendo en su imaginación las primeras dudas.

Los destrozos que se originan en el órgano vocal de los principiantes cantores, casi siempre son consecuencia de estudios mal dirigidos.

El calvario de un principiante cantor.—Nuestro doncel, desde las últimas lecciones, ha perdido la tranquilidad; se le va infiltrando con tenacidad implacable el tormento de la duda. Ya no sabe ver tan claramente la orientación para llegar al fin propuesto según había soñado al comenzar. Con los de su casa anda perplejo por las continuas ronqueras, y sobre todo, le va rondando por la imaginación la advertencia que le han susurrado al oído, de que «tal vez están estropeándole la voz». Mas el preceptor, que se da cuenta de la perturbación del discípulo y tiene empeñada su dignidad profesional, su crédito y... la mensualidad, procura convencerle de que la dolencia catarral que padece le puede sobrevenir

a cualquier mortal; no es más que un enfriamiento... quizás por haber salido de la lección sin las debidas precauciones, teniendo aún la garganta acalorada. Luego, subiendo un poco el tono de la voz, le amonesta con estos o parecidos razonamientos: «¿Está Vd. cierto de no haber cometido abusos...? ¿No habrá cantado en su casa o fuera de ella...? Es de todo punto imprescindible tener buen cuidado con la vida que se lleva... y de ninguna manera abrir la boca más que en la lección; de lo contrario, y mientras no tenga Vd. la *impostación* de la voz muy segura, arriesga destruir lo que aquí haya aprendido.»

El chico protesta, porque haciendo examen de conciencia no encuentra en su conducta nada reprobable. Los razonamientos del maestro no pueden convencerle, y se agiganta la confusión en su cerebro. Hay enseñante que a la duda manifestada por el pobre discípulo le sale al paso con aberraciones monstruosas, de que eso de la ronquera—que sólo él ha provocado—se curará haciendo otra serie de ejercicios a propósito que ya tiene preparados para este caso; pues «es preciso—le dice—vencer tal inconveniente momentáneo a fuerza de vocalizaciones, y en forma que luego se pueda cantar con ronquera o sin ella, lo mismísimo que cuando se está bien»; añadiendo como argumento de convicción: «Frescos estarían los empresarios si, por la insignificancia de un poco de ronquera, el artista les dijese: ¡Hoy no canto! ¡cierre Vd. el teatro!»

Mas quien atravesó en su largo camino infinidad de lagunas, puede asegurar a los jóvenes diletantes que toda esa argumentación es falsa, pues si el cantor contratado accede alguna vez a representar estando enfermo o en condiciones precarias de voz, lo hace únicamente empujado por su sentimentalismo para no perjudicar los intereses del empresario, que el artista de conciencia debe considerar sagrados. No obstante, por notable que sea el cantor, a pesar de la gran práctica que pueda haber adquirido y de su habilidad o maestría, cada vez que se presta a este sacrificio no le valen las defensas de que dispone para disimular el estado anormal de sus facultades, y comete un atentado contra sus cuerdas vocales. Las de un violín, si se rompen, pueden cambiarse con facilidad; pero las del órgano vocal, una vez estropeadas, no tienen compostura posible, y en este caso la carrera del artista lírico irá en descenso, o quizás haya terminado ya. Si todo esto puede sucederle al cantor más eminente, dotado de grandes medios vocales, ¿qué no ha de acaecer a un principiante, si se le somete a esfuerzos inverosímiles ya antes de conocer ninguno de los recursos que sólo se adquieren con la experiencia de los años?

Un maestro, a quien se tenía por célebre, y que fué el peor de cuantos conocí, decíame que todos sus discípulos, en los tres primeros meses de estudio, se quedaban roncos a mitad de la lección; luego... cantan teniendo bronquitis, laringitis, anginas, estando *medio muertos;* aun con fiebre a 39 grados... ¡Qué impostura! Puedo asegurar que conocí a una de sus víctimas, cuyas facultades eran extraordinarias, pero que gracias al método absurdo mermaron sensiblemente. La ronquera no le pasó en todo el tiempo que cursó los estudios con aquel fatal enseñante; hasta que el pobre discípulo, desengañado, aburrido, perdida casi la ilusión, le abandonó, y por consejo de un doctor se fué al monte en período de reposo absoluto a respirar aire de pinos sin abrir la boca ni para hablar, medicándose al mismo tiempo que maldecía al funesto profesor.

Los jóvenes que lean este libro, si estudian el arte del canto, ya sea por afición, o para

dedicarse al teatro, deben desoír tan falsas aserciones, en el caso de que tengan la desgracia de caer en manos de preceptores tan ruines que para justificar su ineptitud sostengan teorías como las apuntadas en orden a las ronqueras. Huyan de ellos, como si vieran el espíritu del mal, si no quieren perder lo que espontáneamente les ha dado la naturaleza. El arte del canto es el resultado del trabajo mecánico de los diferentes órganos de la fonación; conducido con lógica es una gimnasia soberana, la más útil para la sanidad y desarrollo de los pulmones, bronquios, laringe, vías respiratorias, etc., al mismo tiempo que es ejercicio encantador, pues nos da sensaciones dulcísimas y sublime elevación de ideas. Pero si a los pocos minutos de cantar se produce la ronquera, y por ende el cansancio, es indicio de lo falso del sistema de emisión, de que está mal dirigido. Habrá un consumo de fuerzas desproporcionado a la fuerza del aliento que no encuentra punto firme de apoyo, y de seguir por esta senda pronto se alterarán los débiles tejidos, perdiendo poco a poco las cualidades naturales.

Mas volvamos a nuestro aspirante. Como no es difícil para quien goza de cierta autoridad engañar al que no sabe, el pobre discípulo, a pesar de la lucha de recelos entre la ilusión y la duda que tortura su alma, quiere convencerse de los razonamientos del preceptor, y con la esperanza de que han de resultar ciertos tan halagadores pronósticos, prosigue las lecciones con más ardor, al intento de alcanzar las notas que le faltan para completar la extensión. Cierto día, a fuerza de gritar, poniendo la cara congestionada, los músculos del cuello marcando relieves como columnas por la tensión espantosa a que se les somete, el maestro le dice con aire de triunfo: «¿Ve Vd.? ¡Ya hemos alcanzado otro medio tono! Ha dado Vd. por primera vez un magnífico *la* natural, o un *si*...»

El chico se transforma; está en la gloria; y como por lo general uno mismo no se oye bien, cree ciegamente lo que el maestro asegura; de otro modo advertiría que aquello no es una nota, sino un aullido. Con el equívoco se le ha pasado de momento el mal humor, convencido de que el haber logrado subir del *la* bemol al *la* natural o *si* bemol le da seguridades de alcanzar sucesivamente lo restante, hasta llegar al *do*, que es la gran ilusión de los que estudian para tenor. Ya se presta a otros y más poderosos esfuerzos en busca de lo que no existe. La ronquera, a pesar de las promesas del maestro, en vez de disminuir aumenta cada día; y no hay manera de acabar la breve lección sin la afonía; las notas buenas, antes aprovechables, van tornándose malas; el discípulo está desolado; no sabe qué hacer; comprende que en su garganta pasa algo anormal, le duele terriblemente y se le aconseja consulte con un especialista.

El grito es la muerte del canto. Quien abusa de los agudos enferma fácilmente hasta perder la voz.

FARINELLI

La visita al especialista.—La garganta del infortunado ha sido reconocida por el laringólogo; y aunque éste no ha podido diagnosticar con precisión absoluta, hace un minucioso examen para investigar la causa de la dolencia; pero habiéndole advertido el joven enfermo que estudia el arte del canto, detallando lo de la ronquera y consiguiente afonía al poco

rato de cantar, el doctor cree adivinar entonces los signos evidentes de esfuerzos considerables que han debido provocar el estado hiperémico de todo el mecanismo aparentemente destrozado. Congestión grave en las cuerdas vocales, granulaciones en la faringe, hipertrofia de las amígdalas, etc.; con lo cual no sólo es imposible cantar, sino que de no curarse pronto se corre el riesgo de que el mal invada otras zonas hacia los bronquios, haciéndose crónico.

Le da unos toques con cáusticos apropiados, recétale además emolientes, gárgaras o pulverizaciones, y luego de haberle recomendado hablar lo menos posible hasta tanto no esté mejorado, le dice entre otras cosas: que la conformación de su órgano vocal no parece apta para el canto. La conturbación del pobre chico no tiene límites; sus presagios de que el maestro le estropeaba la voz van confirmándose; está seguro de ello después de lo que le ha dicho el facultativo. Su familia, que ya se había forjado un plan de transformación ideal, coincide con él en calificar severamente al tal preceptor por su crasa ignorancia no exenta de mala fe. Todo el gran castillo fabricado con ilusiones se ha derrumbado, pero sólo de momento, pues en cuanto le parezca que está medianamente curado, volverán a retoñar en la mente de nuestro tenor con mayor violencia.

La fijación en un porvenir de grandeza artística se ha plasmado en su cerebro con tal fuerza, que tomará carácter de enfermedad monomaníaca, casi incurable. Y si alguna vez vuelve a perseguirle el fantasma de la duda por las palabras desconcertantes del doctor, procura ahuyentarla recordando sus primeros éxitos en las tertulias y los elogios que con rara unanimidad le tributaron siempre. «¿Es posible pensar que todo aquello era adulación engañosa?—¡No; no puede ser!...—¿Qué sabe el médico de mis cuerdas vocales, si están enfermas? ¿Cómo puede juzgar de mi voz, si nunca me oyó?» Con estos razonamientos íntimos, confiado en que pronto su garganta quedará libre de los males que la afligen, y que su voz volverá sin tardar a su antiguo esplendor, renace en él la esperanza, afirmándose una vez más en atribuir la culpa única de sus desdichas momentáneas a la fatalidad de haber tropezado con un maestro sin conocimientos suficientes.

Mientras se suceden las visitas al doctor y sigue con escrúpulo la medicación ordenada, va en busca de consejo; pues sintiendo alguna mejoría, resurge en su alma todo el entusiasmo de antes, muy creído de que este primer período de lucha habrá sido nada más que un tropiezo pasajero, y que con cambiar de maestro empezará para él una nueva era tal cual la había forjado en su imaginación. Igualmente convencidos los de su casa, por las argumentaciones de nuestro tenor, de que lo acaecido no tiene importancia, se aprestan con más ahinco que nunca a toda suerte de sacrificios para un segundo ensayo; luego... ya vendrá la compensación.

Un compañero principiante como él, barítono de buenas facultades, que había sufrido los mismos quebrantos, contertulio del círculo donde se reúnen muchos ilusionados alrededor de una mesa de café, le aconseja su propio maestro—es ya el tercero que ha tenido—, del que cuenta maravillas... asegurando que se trata de una verdadera especialidad para la *impostación* de la voz. También este joven tuvo que luchar con las enfermedades que en su garganta aparecían con harta frecuencia sin poder adivinar la causa; los médicos consultados no sabían descifrar el enigma, y entonces sus deudos resolvieron mandarle a las aguas sulfúreas—idea sugerida por el maestro, empeñado en que lo de su discípulo

no era más que una afección de carácter herpético que impedía progresar—. Pero, como dichas aguas no dieron ningún resultado, alguien le indicó otras; las azoadas, cuyo éxito fué asimismo negativo.

Decidido a cambiar de escuela como único remedio que intentar, dióse en cuerpo y alma al profesor aludido, quien, antes de encargarse del nuevo discípulo, tuvo la buena idea de recomendarle un descanso absoluto de un par de semanas, con la condición de que debía ir a la orilla del mar o al monte, y allí dedicar la mayor parte del tiempo a ejercicios respiratorios. Esta providencia le fué divinamente. El joven barítono cuenta a su compañero que curó perfectamente, y con el método de su nuevo maestro las ronqueras no han vuelto a entorpecer el camino de sus ensueños; aprovecha ahora las lecciones, y cada día le parecen más evidentes sus adelantos.

Tan convencido está de ello, que se deshace en elogios acerca de la pericia pedagógica de su preceptor recién llegado de Italia. Allá en tierra extranjera, según cuenta, cantó de primer barítono en los mejores teatros al lado de grandes artistas; mas por su temperamento excesivamente nervioso (?) tuvo que abandonar la luminosa carrera, y resolvió dedicarse a la enseñanza del canto. Asegura que en Milán fué muy considerado y su escuela concurridísima, a pesar de las envidias de los profesores italianos. Luego sintió la nostalgia de la patria, y a ella se vino otra vez para fundar la gran escuela del arte lírico. Todos estos razonamientos y datos biográficos, dados por el joven barítono con la sinceridad del convencido, predisponen el ánimo de nuestro doncel, quien se entregará ciegamente a este nuevo enseñante para que le reconstruya... lo destruído, y le allane el camino de la gloria ambicionada.

¿Quién será este nuevo preceptor? Probablemente un desdichado que efectivamente se marchó a Milán cargado de ilusiones, que allá se desvanecieron como la espuma. Sus facultades no eran suficientes; fué también víctima de la adulación inconsciente. Quizás ni debutar pudo en el más ínfimo teatro, y cansado de luchar, falto de recursos, perdida la esperanza, de la manera que le fué posible, implorando a unos y a otros, volvió a su país, llevando como trofeo de aquella triste peregrinación, una serie de retratos de artistas eminentes, adquiridos de cualquier manera. Ellos serán los testimonios de sus imaginarios triunfos; el espejuelo para engañar incautos. En cada uno, y muy cuidadosamente, habrá puesto entusiastas dedicatorias imitando firmas de cantores renombrados que nunca conoció.

Serán unas, de elogios al compañero celebrado por sus facultades y talento; otras, al maestro, etc., etc. ¡Italia está tan lejos, que el llamado maestro puede tener la seguridad de que nadie ha de interesarse en descubrir la mistificación! Igualmente posee un pequeño álbum de crónicas teatrales confeccionadas en alguna tipografía barata sobre el tipo del diario, en las que substituyó el nombre de algún cantor notable por el suyo. Con este bagaje artificioso, el efecto para atraer discípulos es casi seguro en los primeros tiempos. Podrá ser una inmoralidad, pero aquel hombre no encuentra otro medio para ganarse el pan; los años de la ilusión engañosa le hicieron vivir soñando, y perdió el hábito de otras ocupaciones. Además, a fuerza de practicar el sistema, acaba por creer que efectivamente posee toda la competencia necesaria.

En el día convenido los dos compañeros van a casa del magnificado profesor; nuestro

doncel ve los retratos famosos; lee con fruición las elocuentes dedicatorias, y se siente feliz; pues para él son pruebas de convicción que atestiguan la sabiduría del eximio maestro. En tan admirable disposición de ánimo aparece el «gran preceptor», que es para el joven ilusionado algo así como... su salvador, el Mesías esperado. A las preguntas que le dirige, el chico responde contándole la triste historia de sus ronqueritas en las pasadas lecciones. El maestro le hace vocalizar un par de ejercicios, calificando casi de criminal a quien redujo el órgano vocal del nuevo discípulo a tan precarias condiciones. Será preciso trabajar mucho—prosigue;—pero fíe en mí; yo le arreglaré la voz, y en menos de seis meses estará usted desconocido.

Otra vez la alegría y la ilusión como luz vivísima ilumina su vida; los de su familia vuelven a hacer nuevos pronósticos para el porvenir imaginando grandezas. Mas como al neófito le faltan dos notas en la extensión, y el maestro, por más que diga, no puede dárselas por ser privilegio exclusivo de la naturaleza, pronto se manisfiesta la insuficiencia del nuevo preceptor; su método pedagógico resulta tan malo como el que más; es decir, no es nada. Todo consiste en practicar algunos ejercicios de García, de Delle Sedie, Lamperti, Guercia o Panofka; pero como no sabe emplear las reglas más elementales para dirigir la voz—reglas que, por otra parte, son siempre variables según los defectos o cualidades de cada individuo,—de ahí que las consecuencias hayan de ser fatales. Así pues, en vez de apuntar al centro de la voz—que es donde radica efectivamente el secreto del apoyo inicial para mejorar los extremos,— se hace todo al revés, sometiendo al discípulo a nuevos esfuerzos y a gritos inverosímiles, lo cual es precisamente el camino más seguro para acabar de matar los agudos ya de por sí deficientes, olvidando el axioma de los antiguos: *Chi strilla e forza gli acuti perde la voce.*

Resultado: que a pesar del temeroso proceder del maestro para no equivocarse y del cuidado del discípulo en observar todo cuanto se le dice, es lo cierto que en la garganta del infeliz vuelven a retoñar los antiguos dolores y no puede concluir ninguna lección sin la afonía desesperante. El maestro no quiere admitir que la causa del fracaso sea debida a su sistema de enseñar; sus conocimientos como cantor... los años de práctica en Milán... son garantía suficiente de su idoneidad. ¿Es que no tendrá usted alguna imperfección en la garganta? Le aconseja vaya a visitar a otro doctor; pero al cabo de algún tiempo, la familia, cansada de tantos sacrificios sin vislumbrar una orientación clara, perdida ya la esperanza de un resultado positivo, pone punto final y decide que el chico se deje de cantos para volver a su profesión que en mal hora descuidó, pues entre maestros y doctores han gastado inútilmente un discreto capital.

No hay profesión que cause tan graves perturbaciones mentales como la del canto; y son famosos en las grandes ciudades—por ejemplo Madrid y Barcelona—algunos casos de aficionados, hombres de vasta cultura, ilustrados en ciencias, de carrera brillante, que en cuanto se trata del arte del canto pierden casi el uso de la razón, convencidos de que poseen facultades eminentes, mientras son la burla de todo el mundo, cuando no inspiran compasión. Conocí, en mis mocedades, a un joven que frecuentaba la escuela de canto conmigo. Había terminado la carrera de Medicina con notas de sobresaliente; nadie dudaba de su porvenir, pues en los cursos universitarios había demostrado poseer condiciones

clínicas excepcionales; mas tenía grandísima afición al canto. Por desdicha suya cierto día tropezó con un maestro de los que antes hemos mentado, quien le metió en la cabeza que todos teníamos voz aprovechable, más o menos buena; «lo que hay—decía,—que no se sabe emitir», y habiéndole dicho que su escuela, su método obraba milagros, transformando voces al parecer bastas e inútiles en algo armonioso y delicado, nuestro protagonista, creyendo veraces aquellas aserciones, presentóse a los pocos días en casa del profesor mentado para que examinara su voz; voz de sonidos horribles, guturales, sin extensión aprovechable ni timbre definido; pero se le hizo creer que en menos de un año había de adquirir brillantez y desarrollo en la cuerda aguda, sin ninguna de las imperfecciones que en aquel momento aparecían.

Tal fué en nuestro diletante el convencimiento de que las afirmaciones del maestro eran sinceras, que como obsesionado decidió comenzar las lecciones sin pérdida de tiempo. A la clase acudía con gran asiduidad; sin embargo, cuantos le oían no podían disimular la risa; se le hacía objeto de mil burlas entre sus condiscípulos en relación a sus futuros éxitos teatrales, que de buena fe creía habían de ser ciertos en tiempo no lejano. A tanto llegó su trastorno mental, que encontraba rematadamente malos a los más grandes artistas de aquella época. Oyendo a Gayarre en el «Spirto gentil» de la Favorita—que aquel insigne artista cantaba como un ángel—y mientras el público emocionado aplaudía clamorosamente, exclamaba en tono despectivo: «¿Y a estos tenores llamáis celebridades...?», convencido de que él era cien veces superior. Empezó luego a descuidar la profesión de médico, hasta que su familia tomó cartas en el asunto obligándole a abandonar aquella chifladura que le ponía en ridículo y destruía su porvenir. Como, por otra parte, era muy bueno, con harto dolor obedeció; pero le sobrevino una melancolía tan grande, que degeneró en terrible neurastenia y murió de ella. El tal maestro a caza de discípulos fué responsable de aquel triste epílogo. De este hecho fuí testigo.

Los artistas de grandes facultades y talento—dada la confusión reinante en el arte lírico—puede asegurarse que en la mayoría de los casos fueron ellos sus propios maestros.

Medianías que se elevan y otras que se hunden - Peligros que rodean en los comienzos a los jóvenes cantores.—Hay infinidad de artistas con voces más o menos discretas, que si la suerte les depara un maestro de sano y ponderado criterio, que cuando menos no comprometa la facultad de las cuerdas en lo que puedan dar de sí, y están dotados de la imprescindible intuición artística, se elevan hasta cierto nivel. Por lo general, entre nosotros, los que poseen alguna condición, apenas sabidas un par de óperas de estilo fácil que aprendieron quizás de oído, encuentran siempre algún empresario dominguero que propone su «debut» en una villa provinciana, en teatro de ópera barata. En aquel ambiente popular se es muy indulgente; no se exige mucho; y si alguna nota aguda responde, aun sin preparación para otros requisitos artísticos, el éxito del joven cantor suele ser seguro; éxito que en la imaginación del debutante toma formas exaltadas.

Pero nuestro tenor aspira a mucho más; y a ser posible se busca la influencia de algún artista renombrado para que le oiga, dé su opinión y luego le recomiende a los grandes empresarios. Si el demandado no puede rehusar, y se ve en el duro trance de señalar graves deficiencias—lo que acaece frecuentemente por ser muy raros los aspirantes de óptimas facultades vocales,—dado también que el neófito nunca oyó otra cosa más que adulaciones, la novedad del lenguaje le molesta y empieza a sentir honda antipatía por quien—el primero—se ha permitido decirle la verdad, que, por otra parte, nunca cree. En cambio, si por fortuna se encuentran en el aspirante verdaderos motivos de elogio, y le anima a seguir el camino emprendido haciéndole los mejores augurios de un brillante porvenir, entonces al consultado se le considera algo así como un semidiós del arte. De mí sé decir, que fueron tantas las molestias experimentadas cuantas veces, por recomendaciones ineludibles, emití opinión contraria a las ilusiones del aspirante, que decidí no prestarme nunca más a ello hasta donde puedo evitarlo, aunque el tiempo—gran justiciero—con exactitud inexorable dióme siempre la razón.

El ensueño de todos los que aspiran a la carrera lírica es ir a Italia, tierra clásica de la melodía. Lo fué también del bel canto; pero se engañan los que creen que existe ahora el menor vestigio de aquella gran escuela relatada en el curso de nuestro historial. Solamente en algún Conservatorio se sigue hoy, por tradición, un programa de estudios que parece tan sólo encaminado a dar a los futuros cantores una base musical complementaria; pero si se juzga por los que salen de aquellas escuelas, no es dudoso afirmar que también allí es absoluta la incompetencia de los maestros de canto.

El mayor centro de contratación para los artistas, en donde radica el gran mercado, ha sido hasta hoy la ciudad de Milán. ¿Quién no oyó hablar de su Galería famosa o del Teatro de la Scala? Son nombres mágicos, que como astros soberanos iluminan el espíritu de todos los ilusionados aspirantes al Teatro Lírico hasta en los países más apartados. No es en verdad la meta final; pero respirar en aquel ambiente saturado de ensueños es quizás el principio de una era de gloría... o de desilusiones crueles. Los empresarios de la mayor parte de los teatros de Europa y América acuden a la capital de Lombardía, donde una legión de llamados agentes teatrales se les ofrecen como intermediarios, presentándoles listas calificadas de artistas contratables. Son estos agentes—salvo contadas excepciones—una serie de hombres fracasados que viven explotando a unos y a otros: traficantes de carne canora que monopolizan sin piedad. Se libran de tales vampiros únicamente las figuras, porque llevan la recomendación de sus grandes méritos, y sin intervenciones extrañas, sin el apoyo de nadie, los solicitan los mejores teatros del mundo.

A Milán, pues, se dirige el novel artista; se instala en una pensión a propósito; en ella encuentra a otros aspirantes venidos de Rusia, Polonia, Rumania, Inglaterra, América, España, etc., que fueron a Italia, sugestionados ellos también por la fama secular, en busca de contratas, o bien para perfeccionarse en el arte del canto. Pronto se cultiva la camaradería, la buena amistad. Los más antiguos dan orientaciones al nuevo compañero y lo presentan a las agencias teatrales. Deja allí sus señas; la lista del repertorio; con la clasificación de tenor, barítono, bajo, etc.; y si se empeña, le señalan día para una audición. ¿Que el neófito resulta de bella voz? Entonces los agentes le proponen incontinenti

cuidar de sus futuras contratas con tal de firmar un documento por el cual se comprometa a no aceptar durante dos, tres o más años ninguna *scrittura* sin su intervención; asegurando que tienen en sus manos el porvenir del novel artista por estar relacionados con todos los empresarios de Italia y fuera de ella.

En compensación se le quedarán un tanto por ciento, casi siempre crecidísimo; y como en general tienen un papelucho que llaman «Revista de Teatros», en la que se tornan triunfos los mayores fracasos, o se tritura a los que no quieren abonarse a ella, es preciso, como primera providencia, subscribirse quieras que no, al objeto de aquistarse la simpatía de aquella gente. Ello no sería nada si la contrata viniera por este lado: pero ¡tienen tantos monopolizados...! que no hay empresarios para todos; y si la suerte depara trabajo al ilusionado cantor, sin que el agente tenga en ello el menor mérito, por virtud del documento leonino deberá pagarle igualmente la onerosa comisión estipulada.

Nuestro tenor, bueno o malo, quiere estudiar repertorio; el que lleva aprendido en su país resulta anticuado y es preciso estar al día. Cuantas más obras sepa, mayores serán las probabilidades de buenas contratas. Tiene también alguna nota que no está muy segura, y la pronunciación resulta bastante defectuosa; es preciso, pues, buscar un maestro. Pero ¿quiénes son en su mayoría los enseñantes que residen en Milán? En gran parte artistas secundarios, medianías que se hunden, quienes cansados de esperar contratas salvadoras, muertos de hambre, se deciden a alquilar un piano, y en su cuartito instalan la gran escuela de canto para enseñar lo que ellos no supieron aprender. Muchos se ponen en contacto con agencias y casas de huéspedes, ofreciendo un tanto por ciento de lo que les reditúen las lecciones. Puestos de acuerdo, se lanzan a la caza de discípulos, especialmente entre los ilusionados extranjeros, por ser materia de fácil explotación. Otros son directores de orquesta de tercer orden, o pianistas que abandonan la profesión porque creen más lucrativa la enseñanza del canto. Y luego, algún artista emérito retirado, que al final de su carrera no pudo lograr la independencia económica y necesita ganarse el pan de cada día, o bien porque no quiere perder el contacto con la vida del Teatro. Estos últimos, y con ellos no reza el comentario, claro está, son en general los únicos recomendables. De los otros, a centenares pululan en Milán en espera de los ilusionados a quienes contarán maravillas de su sistema de enseñar. Algunos conocen apenas el pentagrama; y en mis tiempos los hubo que, incapaces de enseñar nada, ni la más sencilla romanza de Tosti, se proclamaban «especialistas de la vocalización»; y no era difícil encontrar quién acompañaba los sencillos ejercicios con la guitarra o el acordeón, instrumentos que había aprendido en su pueblo natal.

Como demostración de lo difícil que es a los principiantes acertar en la elección de un buen profesor, y para dar idea de las extravagancias que algunos maestros explotan con el fin de seducir a sus discípulos, vayan las siguientes anécdotas y hechos, que puedo referir como verídicos. Tuvo cierto renombre un profesor de canto en la capital de Lombardía, muy íntimo de Gayarre; genial a cuanto cabe por sus extrañas teorías, pues mandaba a sus discípulos al parque central de Milán para que se fijaran en el modo como los gansos de aquel lago emitían los sonidos, asegurando que eran verdaderos modelos muy dignos de imitación. Luego, cuando algún discípulo no podía con la nota aguda, porque sus facultades

no daban para más, le gritaba: «¡Agárrese a la manecilla del piano...!», y el pobre estudiante al piano se agarraba, haciendo esfuerzos inverosímiles, que producíanle enorme congestión en la cara, exponiéndose a que se le rompiera alguna vena; pero a pesar de ello el agudo no salía.

Creo que lo narrado es un dato bastante elocuente para poder calificar al enseñante aludido; sin embargo, cuando a Gayarre se le presentaba algún chico—sobre todo si era aspirante a tenor—pidiéndole consejo y que le indicara un maestro de canto para tomar lecciones, le recomendaba siempre a este profesor enamorado del graznar de los patos. «Pero, Julián—le decían sus íntimos,—¿no estás diciendo constantementes que tu amigo X... es un mata-voces, a quien a menudo pones casi de criminal porque se mete a enseñar lo que no sabe? ¿Cómo, pues, le mandas estos jóvenes que piden tu consejo?»—Y contestaba: «Para que se... fastidien»,—pero... empleaba otra frase menos gramatical.

Los maestros de canto cuyo único mérito es la charlatanería no están únicamente en Milán; se encuentran en todas partes, por ser la enseñanza de nuestro arte la que más se presta al engaño. En Nueva York conocí a un aventurero huído de su país, que encontró la manera de hacer más que regular fortuna como maestro de canto, sin apenas saber solfeo, uniéndose a una joven pianista americana, para establecer allí la más famosa de las escuelas. Los conocimientos que poseía, siendo aficionado a canturrear, se reducían a media docena de lecciones que había recibido de un distinguido profesor, si mal no recuerdo el célebre artista francés Jean Faure. Luego, como en su patria había cursado estudios de medicina en alguna universidad sin concluir la carrera, hizo de aquellos conocimientos el principal factor de su escuela. De ahí que aturdía con las repetidas descripciones de orden biológico acerca del funcionamiento mecánico del órgano vocal. Los discípulos, en los primeros tiempos, le creían un portento; pero como la charla sola sirve de poco para disciplinar la laringe, los más no tardaban en percatarse de la explotación y desaparecían.

Su osadía llegó a tanto, que sin inmutarse publicó un opúsculo profusamente repartido, cuyo título era «La antigua escuela de canto italiana ha sido un fraude»—¡qué blasfemia!,—para llegar a la conclusión de que una era nueva empezaba con su método, capaz de transformar las voces, aun las más defectuosas e inútiles, en angelicales. El mundo del arte estaba, pues, de enhorabuena... Es excusado decir que nunca fué capaz de presentar, ni en escenario de quinto rango, un solo discípulo salido de su escuela. Cierto día logró insertar en una Revista musical importante de los Estados Unidos un artículo titulado: «¡Eureka, Eureka! El gran fisiólogo de la voz humana, el célebre maestro X..., ha descubierto un cuarto registro.» Se jactaba en él de haber superado a Manuel García, inventor del tercer registro; y como en esta materia tan obscura pueden echarse al viento las teorías más estrafalarias, y por otra parte los norteamericanos en cuestiones de arte son en general la gente de más buena fe del mundo, es lo cierto que con aquel reclamo fué llenando la escuela de discípulos ávidos de que les transformara la voz y les aleccionara acerca del portentoso descubrimiento, que aquel impostor era incapaz de explicar ante un profesional de mediana cultura sin caer en ridículo.

Los aficionados al estudio del canto—que en los Estados Unidos más que en parte alguna son infinitos—concurrían en tal número que pronto no tuvo horas suficientes para

todos, lo que le permitió aumentar los precios y establecer nuevos cursos: el primero de cincuenta lecciones, de setenta y cinco el segundo, y para los aspirantes al máximo perfeccionamiento, cien lecciones cabales; ni una más. Y el cantor salía completo, se lo aseguraba. La lección duraba a lo sumo treinta minutos a veinte y cinco dólares. Trabé amistad con él, pero fué por muy breve tiempo, porque al discurrir de canto nos hacíamos incompatibles. Le acosaba yo: «Cíteme usted un solo artista mediano salido de su Academia, que haga honor a sus teorías.» ¡Ni uno! «¿Dónde están los resultados prácticos de su saber?», y contestábame con ambigüedades.

En Chicago encontré a otro maestro, también fisiólogo, inventor de un aparatito de metal para colocar entre dientes, a fin de obligar a sus discípulos, en los ejercicios de vocalización, a tener la boca desmedidamente abierta. Seguramente había leído la historia del cantor árabe Ali-ibn-Serjab, relatada en la primera parte de este libro, y se le ocurrió perfeccionar el engaño. Lo llamaba pomposamente «regulador fónico», una verdadera monstruosidad que impedía la libre salida del sonido; pero cuanto más absurdo o extravagante es el sistema, más discípulos y más negocio. Los dos charlatanes citados no eran norteamericanos, pero ejemplares de esta calaña, de más o menos travesura para embaucar incautos, los hay infinitos en los mayores centros donde se cultiva el canto.

Un maestro de mi ciudad, hombre de palabra fácil, daba de vez en vez reuniones familiares que llamaba «sesiones íntimas de arte». En ellas presentaba a sus mejores discípulos; unos cantaban, otros recitaban poesías; pero el número más saliente y ameno era siempre la disertación del profesor explicando su método «por imitación»; y consistía en hacer él una serie de muecas, que el discípulo debía imitar de acuerdo con algún ejercicio especial inventado por él. Se trataba, según decía, de hacer mover ciertos músculos que impulsan la salida de la voz. En concordancia con esta teoría afirmaba que «todo hombre o mujer tiene voz para cantar, pero los más no saben emitirla»; argumento empleado por infinidad de los que se dedican a dar lecciones de canto. El poseía el secreto; y entre otras osadías pregonaba que «sentíase muy capaz—con su sistema—de hacer cantar hasta a un sordomudo». Quienes le oían discurrir quedaban admirados por su elocuencia; unos, los profanos, reconocíanle de buena fe talento incomparable en tal materia; otros, menos crédulos, quedaban asombrados de tanta fatuidad. El discípulo que, preso en el anzuelo de aquella charla, se decidía—aun sin tener la más mínima condición—a probar fortuna, al cabo de algunas semanas de inútiles esfuerzos para conseguir el desarrollo que se le profetizara, sufría la prueba decisiva y concluyente.

«Ahora—decíale, al objeto de desvanecer las dudas que ya iban echando raigambre en el discípulo—voy a demostrar a usted cómo la voz existe en su órgano; solamente que se le cierra el paso en la garganta. ¡A probarlo vamos! Echese al suelo en posición horizontal: ¡quieto...!» Y en aquella ridícula postura, mientras el doncel rumiaba acerca de la extraña ocurrencia del profesor, de improviso dábale un manotazo sobre el diafragma comprimiendo el abdomen hacia dentro, en forma que el pobre discípulo, sorprendido, soltaba un fuerte chillido. Ello bastaba para que el maestro quisiera demostrar a su manera que aquel grito había sido una magnífica nota. «¿Ha oído usted? Así debe emitir; pero, claro está, con toda naturalidad.» Añadía: «La prueba no puede ser más convincente; usted tiene voz; pero,

como ya le he dicho, está agarrotada en su garganta; no sabe aún apoyarla en el diafragma; mas tenga paciencia; no desconfíe, que todo se alcanzará.» Ponga cada cual el comentario que mejor le plazca.

Como sería tarea de nunca acabar transcribir en este libro el sinnúmero de procedimientos ridículos adoptados por ciertos profesionales, que en el curso de mi actuación artística por el mundo pude comprobar, concrétome tan sólo a evidenciar la anarquía reinante o las extravagancias más salientes, para poner en guardia a los jóvenes cantores, a fin de que no caigan en la tentación de dejarse alucinar por teorías y métodos extraños reñidos con el sentido común; pues es muy cierto que a pesar de la infinidad de maestros, métodos y sistemas nuevos proclamados infalibles, la generalidad de cuantos se dedican al divino arte del canto estudian de manera lamentable desde los comienzos, y pocos, muy pocos, llegan a realizar sus doradas ilusiones. En general se prescinde de las normas para la buena respiración, que es la primera base; no se sabe dirigir francamente la columna de aire que hace empujar el sonido hacia su cauce natural; y por lo tanto, desviándose, sigue caminos tortuosos rozando con las paredes del aparato emisor en forma algo violenta, lo que irrita poco a poco los tenues epitelios y produce desde las primeras lecciones los efectos precursores del cansancio, que es el orígen de las continuadas indisposiciones. En consecuencia, comienza para muchos principiantes su triste odisea.

En algunos la persistencia en enronquecer antes de terminar la lección hace dudar: ¿será acaso la sombra negra de alguna enfermedad insospechada en la laringe? Y entre maestro y discípulo conciertan aclararlo repitiendo el hecho ya mentado anteriormente, de recurrir al especialista, que, si nos referimos a la capital de Lombardía, son allí numerosos en relación con el gran número de cantores. El dictamen suele ser casi siempre el mismo. «El fondo de la garganta aparece hiperemiado; la campanilla pende, exageradamente alargada, batiendo de continuo sobre la raíz de la lengua, lo que produce inevitables roces e irritaciones en el órgano vocal; por lo tanto—dice el doctor,—es imprescindible cortarla, asegurando que, terminada la operación, también acabará la serie de indisposiciones.»

A otros se les encuentran las amígdalas de tal modo infartadas, que además de impedir el paso libre del aire, reducen la cavidad acústica o sea la caja de resonancia y provocan a menudo anginas. El facultativo aconseja su extirpación inmediata. En un tercero, el laringoscopio revela en las cuerdas vocales derecha o izquierda un algo indefinible: ¿será una verruguita, un callo diminuto o un pólipo? «Con este estorbo, ¿cómo quiere usted cantar? Imposible que no se le rompa la voz, especialmente en los agudos; hay que quitarlo; operación difícil, pero de todo punto necesaria para emitir los sonidos sin tales inconvenientes.» O bien el doctor nota en el cartílago divisor de las fosas nasales una desviación. Por una parte se respira demasiado; por otra casi nada, porque el paso está completamente obstruído: hay que cortar aquella excrescencia, destruirla, quemarla con el galvanocauterio, etcétera. Y de esta suerte, a fuerza de remedios heroicos, de operaciones quirúrgicas, casi siempre innecesarias, no se hace más que completar la obra destructora que el mal maestro ha iniciado.

Así acaban muchos aspirantes de condiciones vocales bien aprovechables, que con prudencia, con método nada más que racional, hubieran podido servir al joven cantor para

elevarse y evitarle las amarguras de la desilusión, el derrumbamiento de todos sus ideales a que le condujo la inconsciencia del profesor. Tal es el estado caótico en que se debate hoy nuestro divino arte del canto. Y se exponen a las contingencias descritas, dada la penuria de buenos preceptores, cuantos intentan la prueba, aun aquellos en quienes la naturaleza fué pródiga dotándoles de grandes facultades y talento.

He expuesto en este capítulo el verdadero estado en que se encuentra hoy la enseñanza del canto en Italia—por no decir en todas partes,—a fin de poner en guardia a los jóvenes cantores de por acá, ya que no hay seguramente ni uno solo de nuestros aspirantes al arte lírico, que no sueñe en ir a Milán para perfeccionarse. Pero como no han de faltar incrédulos que van a tildarme, acaso, de temerario, cuando menos de exagerado, para desvanecer su error pláceme transcribir algunos juicios de grandes maestros y compositores italianos—que no me van en zaga en tristes comentarios,—juicios vertidos en una polémica en el importante diario *La Tribuna*, de Roma, iniciada por el ilustre cronista musical Alberto Gasco, a últimos de 1928, acerca del estado decadente, anárquico, en que se debate la enseñanza del canto en aquel bello país de la melodía. Fueron muchos los maestros de música que quisieron sentar cátedra en aquella tribuna pública, dando su dictamen cargado de conceptos durísimos que suenan a vituperio. No es del caso dar a conocer por entero tan abundante material de cuanto a la sazón se publicó; no cabe en este tratado. Concrétome, por lo tanto, a copiar textualmente algunos párrafos, los más elocuentes, en el mismo idioma en que fueron escritos para que no pierdan nada de su acre sabor. Y vamos a ello:

Del erudito cronista teatral Gino Monaldi, cuyo nombre he recordado en el Historial de este libro: «Negli odierni cantanti quello che manca non è la voce, tutt'altro! Ció che ad essi manca è una savia e razionale ginnastica per svilupare il suono.

. . . . . .

«Ora, fra le tante professioni oggi male esercitate, non avvene forse un'altra più manomessa e vituperata dell'insegnamento del canto. Tutti coloro che non sono riusciti a percorrere una carriera decorosa sul teatro, o a suonare correttamente un istrumento qualsialsi, che cosa fanno? Danno lezioni di canto. Quando un uomo o una donna, dopo averne subito l'esperienza e la conferma in tutti i modi possibili, sono ben convinti di non esser buoni e nulla, e quando per sopra più non hanno più nemmeno quel poco di voce necessaria ad emettere un suono qualsialsi, si mettono a dare lezioni di canto.

. . . . . .

«Il novello maestro racconta che ha trovato il suo metodo, miracoloso; così è sicuro di avere buon numero di allievi. Uno raglierà, magari, come un asino di maggio?; esclama il maestro: «Voi avete l'estensione vocale di Lablache.» Un altro avrà una laringe dura comme el ferro? Gli dirà il professore: «Voi acquisterete l'agilità della Patti.» Un altro sarà sfiatato come una bottiglia senza fondo? «Caro mio—insinuerà il maestro,—con un annetto di lezioni otterrete la vibrazione ed il metallo che oggi vi manca, e non avrete da invidiare nulla a Tamagno.» Le buffonate e le ciarlatanerie messe in opera per ingannare, parrebbero tal volta follie di manicomio. Sembra quasi impossibile, che in un paese di tanto buon senso com' è l'Italia, i genitori affidino i loro figluoli a questi carnefici.»

. . . . . .

Afirma el Maestro Alberto Ghislanzoni: «La piaga dei cattivi insegnanti di canto é diffusissima sopra tutto nelle grandi cittá. Milano, ad esempio, che da gran tempo è il centro lirico d'Italia non solo, ma è anche il centro degli affari teatrali, raccoglie innumerevoli aspiranti cantanti, e di conseguenza una vasta schiera d'imbroglioni, di vampiri ehe con dorate promesse e rosei miraggi speculano allegremente nelle speranze e le illusioni degli artisti ossesionati dal debutto. Chi conosce assai bene l'ambiente, assicura che a Milano il numero di tali messeri (maestri di canto solo di nome) sia circa di *due mila.* Preoccupato della situazione, non più tardi di due messi fa, mi son recato alla direzione generale di Belle Arti, assieme col Maestro Moltrasio, per chiedere l'intervento del governo, perchè detti disposizioni legislative, a fin che autorizzi a dare lezioni di canto solo a coloro, muniti di diploma, che attraverso esami completi e severi, dimostrino di possedere tutte le qualità indispensabili, coltura fisiologica e tecnica.»

. . . . . .

Opinión del Maestro Carlo Adamo: «Per quanto riguarda la non efficienza dei maestri di canto dei vari conservatori, osservo che in un concerto dati pochi giorni addietro da allievi e diplomati del Conservatorio di Napoli, ho potuto constatare, come le voci di questi giovani erano state ben aggiustate... Fra i detti allievi un basso, dotato dalla natura di una magnifica voce tipo Maini, venuto a Napoli tre anni or sono insieme con un tenore (entrambi forniti di borse di studio da un Governo estero), è ora conciato in tal modo da dover rimpatriare: il tenore è già stato cosi mal ridotto, da non poter attaccare una nota, nei passi di mezza voce. E questo in un solo conservatorio; figuriamoci poi se vi dovessero registrare gli innumerevoli casi consimili, che si verificano in tutte le scuole di canto governative e private! una vera ecatombe...! Sin dal Giugno del 1925 inviai un memoriale al ministro della Pubblica Istruzione per indicare la causa ed il rimedio alla nostra deplorata decadenza dell'arte del canto, ma non ebbe nessun risultato.»

. . . . . .

Dice el ilustre maestro y cronista musical Alberto Gasco: «Efettivamente, nel nostro paese, le belle voci si trovano in abbondanza, pur troppo, però, esse non son messe in valore e ciò è il peggio, nove volte su dieci, vengono massacrate dai cosi detti *maestri di canto.*

«Chi sono costoro, di regola? Semi-analfabeti musicali, ex-cantanti che dopo una breve e non brillante peregrinazione per i palcoscenici dei teatri d'opera, hanno dovuto abandonare il campo perchè il pubblico e gl'impresari non volevano più saperne di loro; pianisti che avendo appena le qualità necessarie e sufficienti per accompagnare al piano un cantante, si arrogano il diritto d'impartire lezione d'arte vocale; dilettanti de canto, in funzione di maestri racimolando allievi e a scopo di l'umano oggetto di incredibili oscure speculazioni.

. . . . . .

«L'eccidio assume quindi vaste proporzioni e deve ragionevolmente destare un allarme generale. Il delito non può essere contestato. Ma come si può remediare a un simile stato di cose?

«Il rimedio ci sarebbe a parer nostro. Bisognerebbe proibire—come abusivo esercizio

di professione—l'insegnamento del canto a coloro che non hanno ottenuto un diploma di abilitazione all'insegnamento, sostenuto apposito e rigorosissimo esame in uno dei detti Conservatori.

. . . . . .

«Lo Stato ha l'obligo d'impedire che si rovinino tante e tante belle voci, poichè i nostri «divi» della scena lirica sono stati nel passatto meravigliosi strumenti per la diffusione all'estero del culto all'arte italiana.»

. . . . . .

El lector habrá podido cerciorarse de que los juicios emitidos por estas personalidades de gran relieve en el mundo del arte musical italiano no pueden ser más pesimistas, e invocan nada menos que la intervención del Gobierno para evitar engaños y desgracias entre los que van a dedicarse al canto. No he transmitido más que un mínimo extracto de lo que en la polémica se ha escrito; pero es ya lo suficiente para que se consideren mis duros juicios refrendados por dichos maestros.

CAPÍTULO V

EL APARATO VOCAL - LA LARINGE, ÓRGANO MAGNO DE LA VOZ, Y SU FUNCIÓN EN EL CANTO LOS PULMONES - LA FARINGE Y LAS CAVIDADES QUE COMUNICAN CON ELLA - LA GLOTIS - LA EPIGLOTIS - EL DIAFRAGMA (1).

Los conocimientos que el novel cantor adquiera acerca de la fisiologia del órgano de la fonación serán elementos de cultura, de inapreciable valor desde el punto de vista teórico, pero inútiles sin la disciplina de la escuela.

El aparato vocal.—Por la anatomía conocemos que el instrumento vocal es un conjunto armónico muy complicado de tejidos, membranas, cartílagos y antros misteriosos, cuyos órganos esenciales son: para la respiración, los pulmones; para la emisión y vibración del sonido, la laringe; y la faringe con sus cavidades anexas, que nos representa la caja armónica o de resonancia. Si uno de ellos no está bien construido, o no funciona con la regularidad debida, la voz sufre alguna alteración.

La laringe, órgano magno de la voz, y su función en el canto.—Es la *laringe* órgano impar, central, simétrico y hueco, formado por nueve cartílagos que constituyen una cavidad oblonga en comunicación por su parte superior con las fauces, debajo de la lengua, y por la inferior con la tráquea. Tiene la forma de un vaso triangular, abierto por los dos extremos para dar paso al aire que respiramos. La laringe es el órgano esencial de la fonación, y bajo este concepto es uno de los más importantes de la vida. Debe este papel elevado, de órgano fonético, a la aparición en su interior y parte media de dos láminas elásticas más o menos tensas, llamadas *cuerdas vocales* (figs. 6, 7 y 8), que bajo la acción de la columna de aire espirado transmiten las vibraciones que producen la voz. De su mayor tensión o robustez deriva la variedad de sonidos.

La laringe bajo todos conceptos puede compararse a un instrumento de boquilla. En la mujer y en el niño está un poco más elevada que en el hombre. Durante los diez o doce

(1) Este breve compendio del maravilloso instrumento de la voz humana está compilado para uso de los jóvenes cantores que se dedican al arte del canto. No hay en él descripciones de carácter científico (que por otra parte tampoco son necesarias), sino que es un compendio simplemente divulgativo.

Si se quiere profundizar en esta materia como elemento de cultura, no hay más que consultar las diferentes obras de medicina que tratan de ello; y todavía será más provechosa, de acuerdo con algún doctor amigo, la visita a museos anatómicos de los grandes Hospitales donde se conservan laringes en perfecto estado para los estudiosos.

BIBLIOTECA PROVINCIAL BURGOS

primeros años de edad, la laringe no experimenta ningún cambio notable; y aunque las diferentes partes que la constituyen sigan su natural desarrollo, es poco notable antes de la pubertad. Mas al llegar este momento — de ello hemos hecho mención al tratar de los evirados (Cap. I), — al propio tiempo que el aparato genital, con el cual está íntimamente

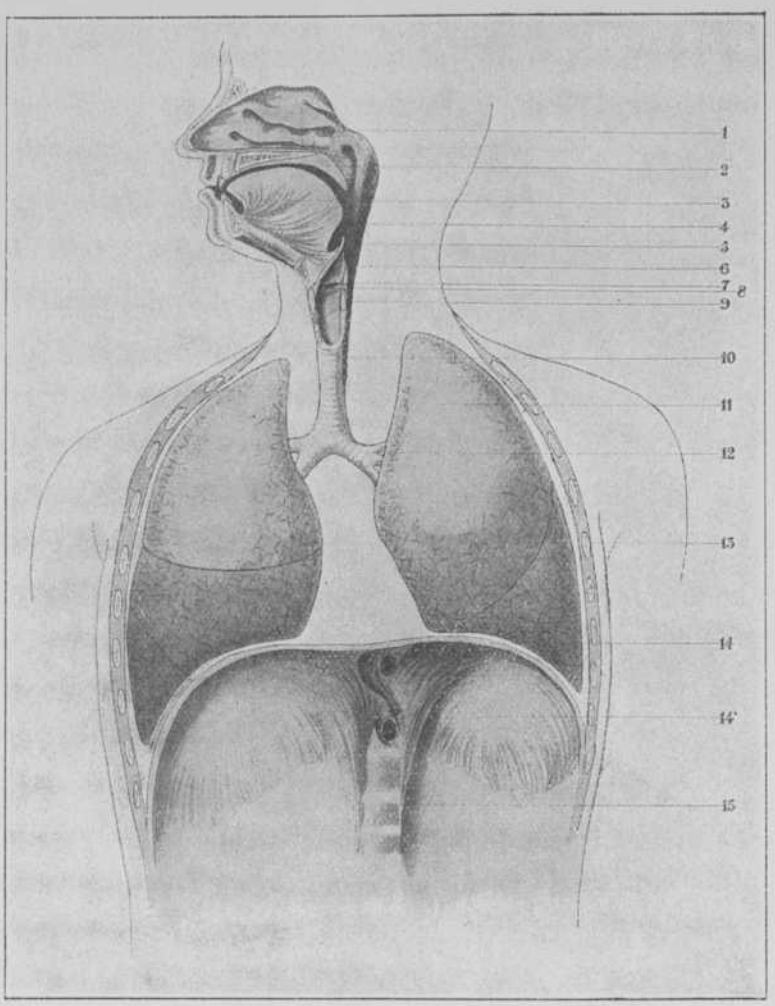


FIG. 1. — Órganos esenciales que contribuyen a la formación de los sonidos

1, fosas nasales. — 2, cavidad bucal. — 3, lengua (corte longitudidal). — 4, faringe. — 5, epiglotis. — 6, laringe (entrada). — 7, cuerda vocal superior. — 8, cuerda vocal inferior. — 9, esófago. — 10, tráquea. — 11, pulmón. — 12, bronquio. — 13, costilla. — 14, diafragma. — 15, columna vertebral.

relacionada, la laringe sale bruscamente del estado de torpor en que permaneció hasta entonces, presentando un rápido crecimiento cuya duración es de quince a veinte meses; época llamada «de la muda o cambio de la voz». En este período las cuerdas van haciéndose más recias, largas y anchas. Claro está que la voz ha de sufrir los efectos de la evolución, perdiendo poco a poco el timbre agudo, aniñado, y volviéndose ronca, desigual y discordante en los principios. Hasta que haya tomado estabilidad no es prudente practicar el canto; pues la laringe, mientras se transforma para convertirse en otro nuevo

instrumento, no puede armonizar el juego de sus diversas partes constituyentes a los efectos de la educación vocal.

Terminada la pubertad, la laringe sigue desarrollándose, pero con lentitud, hasta la edad en que termina el crecimiento del organismo, que oscila entre los veinte y los veinticinco años en el hombre. Cuando cantamos en diapasón alto, este órgano máximo se estrecha y vibra más: por el contrario, al dilatarse vibra menos, produciendo la voz grave. Al emitir las notas agudas la laringe sube, y sin darnos cuenta levantamos insensiblemente la cabeza en esta emisión; así como para las notas centrales desciende, y sin darnos cuenta bajamos la cabeza como si quisiéramos facilitar su caída.

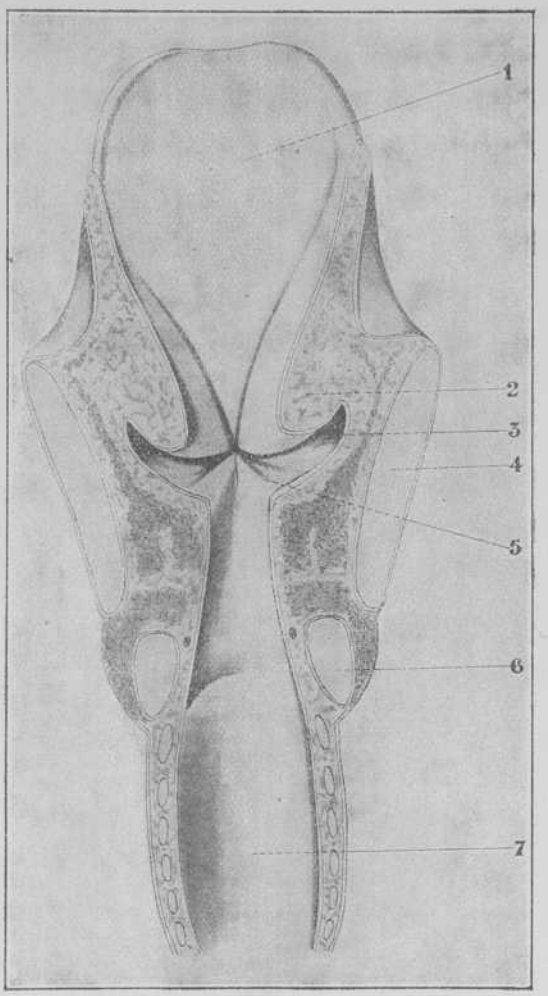


FIG. 2. — Laringe (corte central longitudinal)

1, epiglotis. — 2, cuerda vocal superior. — 3, ventrículo. — 4, cartílago tiroides. — 5, cuerda vocal inferior. — 6, cartílago cricoides. — 7, tráquea

Los pulmones. — Son los *pulmones* dos grandes masas de estructura esponjosa, que ocupan las cavidades del pecho, separadas una de la otra por el mediastino y el corazón.

En ellos se efectúan los fenómenos respiratorios. La laringe en su parte inferior comunica con la tráquea hasta los bronquios, cuyas últimas ramificaciones constituyen el tejido esponjoso de los pulmones, protegidos por la caja de arcos óseos que forman los costa-

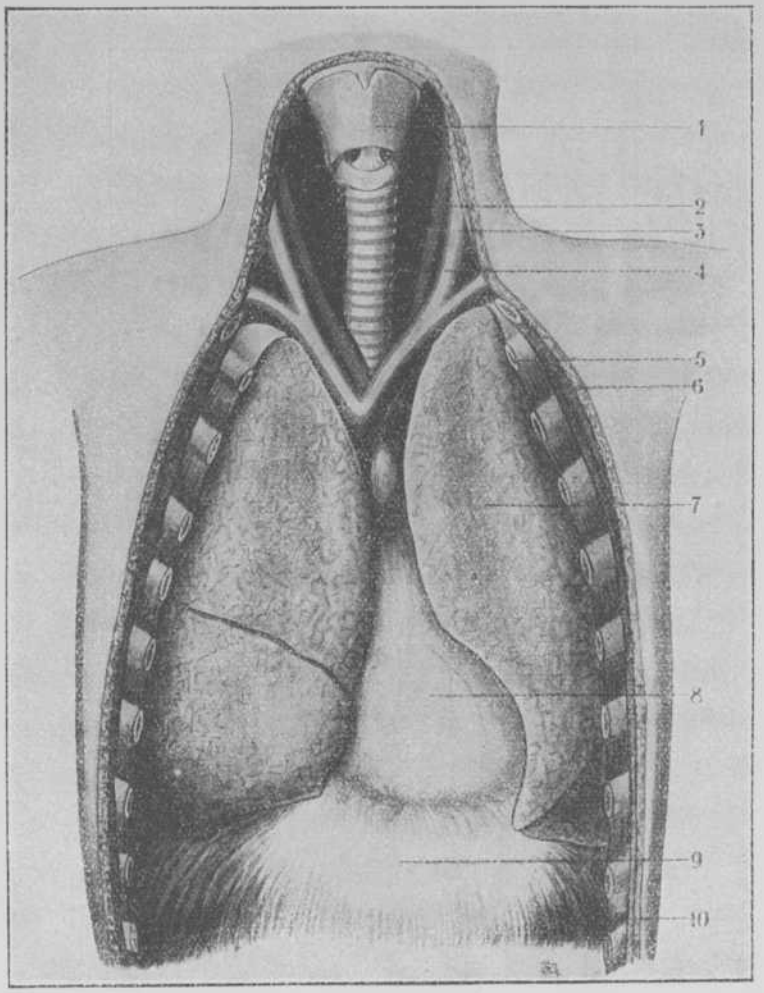


FIG. 3. — Aparato de la respiración y fonación

1, laringe (nuez de Adán). — 2, arteria. — 3, vena. — 4, tráquea. — 5, costilla. — 6, músculo intercostal. — 7, pulmón izquierdo. — 8, corazón. — 9, diafragma (centro frénico). — 10, diafragma

dos del pecho entre la columna vertebral y el esternón. Dichos órganos se apoyan en el músculo horizontal llamado *diafragma* (fig. 10).

No hay duda de que la potencia de la voz depende de la cantidad de aire y de la velocidad con que sale comprimido de los pulmones. De modo que cuanto más anchos son éstos y más larga la traquearteria, mayor será el volumen del sonido que nace con la compresión o respiración al echar el aire de la cavidad torácica sobre la laringe. Entonces dirígese por un canal bastante largo, que va restringiéndose para atravesar la hendidura formada por las cuerdas vocales (figs. 6-9), que, a semejanza de una lengüeta,

producen ondulaciones sonoras en la corriente. Los pulmones, al suministrar el aire para cantar, ponen en juego todos los órganos fónicos, que se mantienen en constante agitación. Sin embargo, la mayor fatiga está reservada a los músculos laríngeos, que sostienen la voz cantada, mientras que cuando hablamos permanecen en quietud o en estado natural.

La faringe y las cavidades que comunican con ella.—La *faringe* es la parte superior del esófago o tragadero, situada delante de la columna vertebral y separada de

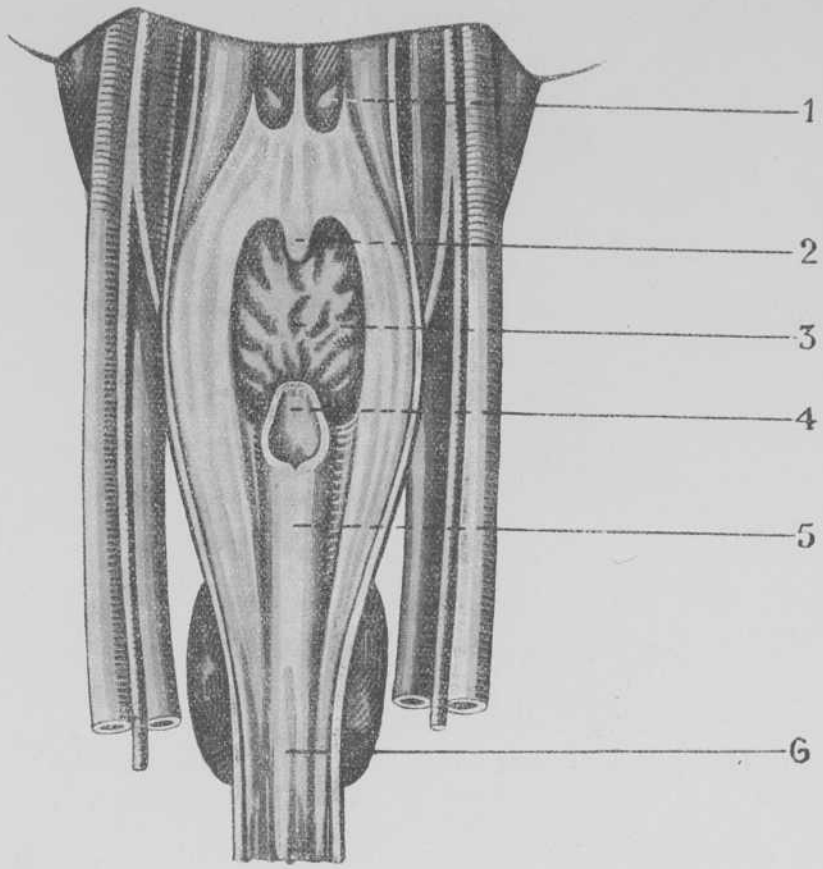


FIG. 4. — Faringe vista por su cara posterior con los vasos principales del cuello

1, fosas nasales. — 2, úvula o campanilla. — 3, faringe. — 4, epiglotis. — 5, traquearteria. — 6, esófago

la boca por el velo del paladar. La pared superior de la faringe está formada por la base del cráneo. Tiene forma de un tubo con embocadura, que comunica en su parte más estrecha con la laringe y el esófago. Presenta por delante, de arriba abajo, las aberturas posteriores al velo del paladar o fondo de la garganta, base de la lengua, de la epiglotis, y entrada de la laringe. También está tapizada por una membrana mucosa, que se continúa hacia la nariz y la boca hasta el esófago. La configuración de la faringe está sujeta a sensibles variaciones según el sexo, la edad y el desarrollo físico general. Se supone que la simpatía del timbre depende muy especialmente de la humedad o lubricidad que desprende la faringe, según sea la secreción más o menos abundante de ciertas glándu-

las que en ella radican y mantienen el órgano en estado de fluidez. Cuando al cantar el esfuerzo va más allá de lo que permiten las cuerdas, entonces la secreción es deficiente y aparece la voz ronca o velada. Por tal razón hay que evitar el cansancio, así como los cambios bruscos atmosféricos: viento, frío, etc., que fácilmente trastornan todo el sistema vocal, trastorno que suele iniciarse en la laringe.

Las principales cavidades que comunican con la faringe son tres: la laringe—de la que ya hemos hablado,—la cavidad oral y las fosas nasales. La *cavidad oral* es ovalada y está constituída por la abertura de la boca, las paredes anteriores formadas por los

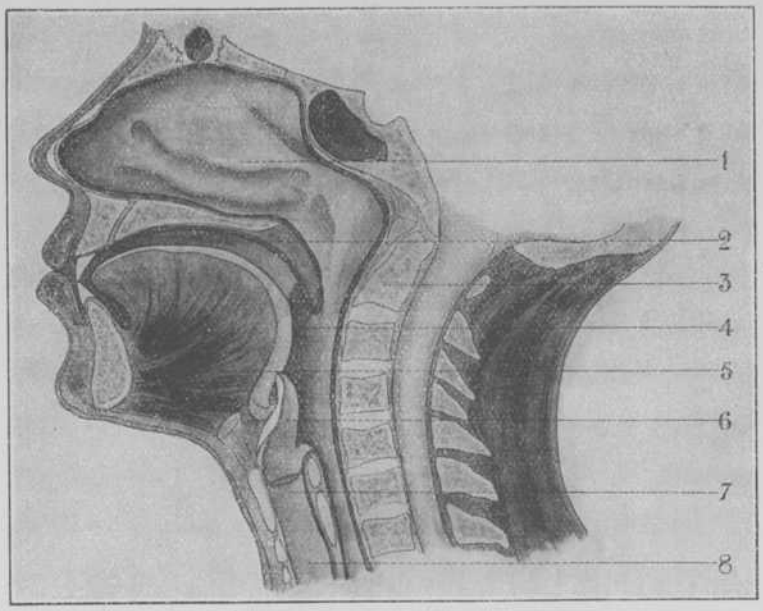


FIG. 5. — Cavidades y órganos que comunican con la faringe

1, fosas nasales. — 2, cavidad oral. — 3, columna vertebral. — 4, faringe. — 5, lengua. — 6, epiglotis. — 7, laringe. — 8, tráquea

labios, los arcos dentales, las paredes laterales, las mandíbulas y carrillos; también por la parte inferior de la lengua y la pared superior llamada *velo del paladar*, dotado de extrema movilidad, en medio del cual pende la campanilla, teniendo a sus lados las amígdalas. La abertura terminal del velo del paladar, en la raíz de la lengua, comunica con la faringe y denomínase *istmo de la garganta* o *retro-boca*. Otras cavidades son: las *fosas nasales* y los conductos situados entre los huesos de la cabeza, *senos craneales*, cuyo conjunto forma la verdadera caja armónica de la voz humana.

La glotis.—La *glotis* es una pequeña hendidura en la parte superior de la laringe, destinada a dar paso al aire que sale o entra en la misma en el acto de respirar. Esta hendidura (figs. 6, 7 y 8) está limitada lateralmente por cintillas membranosas denominadas *cuerdas vocales*. En número de cuatro, dos a cada lado, se distinguen en *superiores* e *inferiores*. A derecha e izquierda, entre la cuerda vocal superior y la inferior, se encuentra un divertículo de la cavidad laríngea, que se designa con el nombre de *ventrículo de la laringe* (figs. 2 y 9).

Comparándolas entre sí, las cuerdas vocales superiores y las inferiores difieren por su forma y estructura; pues las primeras son delgadas, a manera de cinta, y no tienen

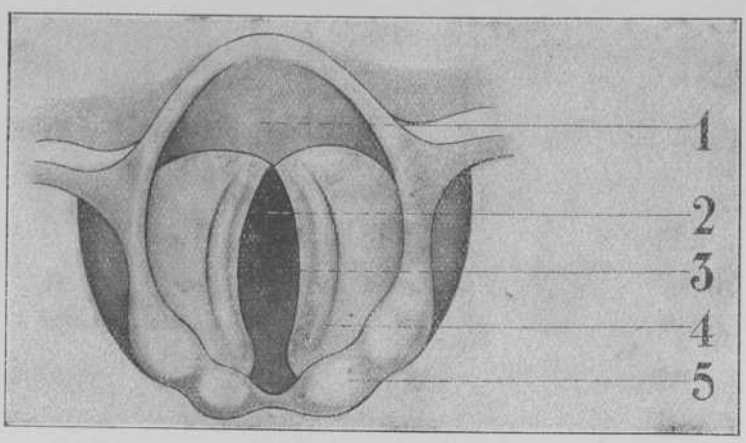


FIG. 6. — Glotis en estado de reposo

1, epiglotis. — 2, glotis. — 3, cuerda vocal inferior. — 4, cuerda vocal superior. — 5, cartílago

elementos musculares, y las segundas son, por el contrario, muy gruesas, prismáticas triangulares, y poseen en toda su longitud un haz muscular voluminoso. Mirando la laringe por arriba, se observan a la vez las cuatro cuerdas vocales, mientras que si se mira

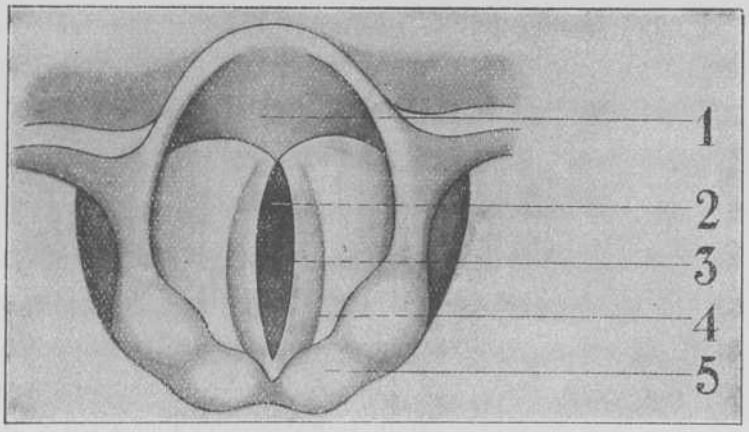


FIG. 7. — Glotis en las notas graves

1, epiglotis. — 2, glotis. — 3, cuerda vocal inferior. — 4, cuerda vocal superior. — 5, cartílago

por abajo, se ven solamente las dos cuerdas inferiores, porque se aproximan algo más a la línea media, y así ocultan completamente a las superiores rebasándolas hacia dentro.

Las cuerdas vocales difieren, además, *desde el punto de vista funcional,* en que las inferiores son los órganos esenciales del aparato fonatorio, y las superiores, de importancia casi nula, deben considerarse como elementos *secundarios,* según las investigaciones de Longet.

Las primeras pueden funcionar con perfecta armonía; no así las segundas, que, para cumplir su función en el canto, necesitan del concurso de aquéllas. En efecto, oímos a

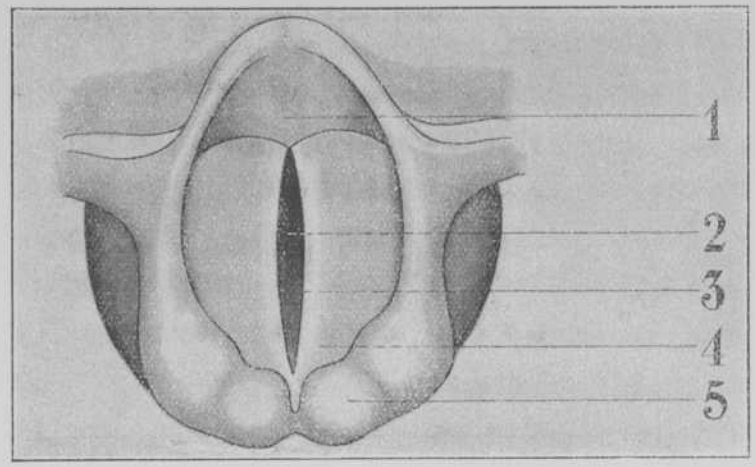


FIG. 8. — Glotis en las notas agudas

1, epiglotis. — 2, glotis. — 3, cuerda vocal inferior. — 4, cuerda vocal superior. — 5, cartílago

renombrados artistas que jamás hicieron uso de los sonidos que producen dichas cuerdas superiores. Estas se llaman también *cuerdas falsas,* por lo que la voz que emiten toma el nombre de *voz de falsete.*

Por cuanto el misterio de la producción de la voz se debate en un campo teórico bastante hipotético, en el capítulo que se referirá a los registros estableceremos un sistema escolástico, lógico, tomando por base el funcionamiento de los dos juegos de cuerdas, que conjuntas nos permitan conseguir efectos sorprendentes; no por cierto *secundarios,* por el relieve que en este caso adquieren las cuerdas superiores.

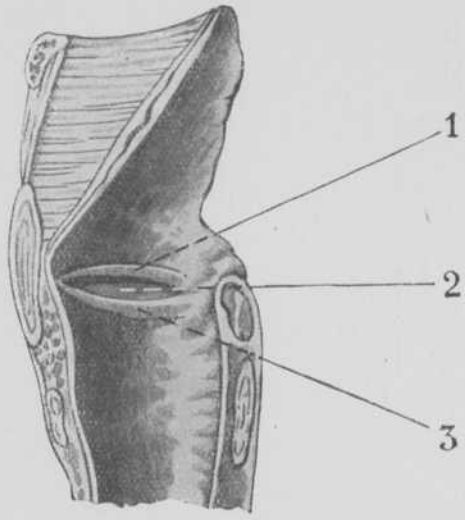


FIG. 9. — Corte sagital de la laringe

1, cuerda vocal superior. — 2, ventrículo. — 3, cuerda vocal inferior

Está escrito que a la formación de la voz contribuyen infinidad de factores perfectamente coligados, y sólo como materia de estudio fisiológico pueden señalarse las variadas opiniones a que se presta el indescifrable misterio de la emisión vocal en sus diferentes matices.

Dodart, por ejemplo, afirma que «la agudeza de los sonidos depende exclusivamente de la glotis». Ferrein sostiene que «la tensión mayor o menor de los ligamentos de la glotis viene a ser como las cuerdas de un instrumento, que según estén más o menos tirantes, acortándolas o alargándolas con la presión del dedo, dan los sonidos más o menos agudos».

Sin embargo, otros eminentes laringólogos han hecho infinitos experimentos de fonación artificial, también con laringes extirpadas del cuerpo humano, demostrando la antigua verdad de que «todos los órganos fónicos convergen o se concentran armónicamente en un solo punto, en la laringe, que es donde se forma la voz; y que la glotis, por sí sola, es incapaz de dar sonidos que tengan parecido con los de la voz humana».

Se va difundiendo la teoría de que la voz se produce precisamente en la glotis. Poca importancia habrá de dar el profesor de canto a que sea en éste u en otro sector donde

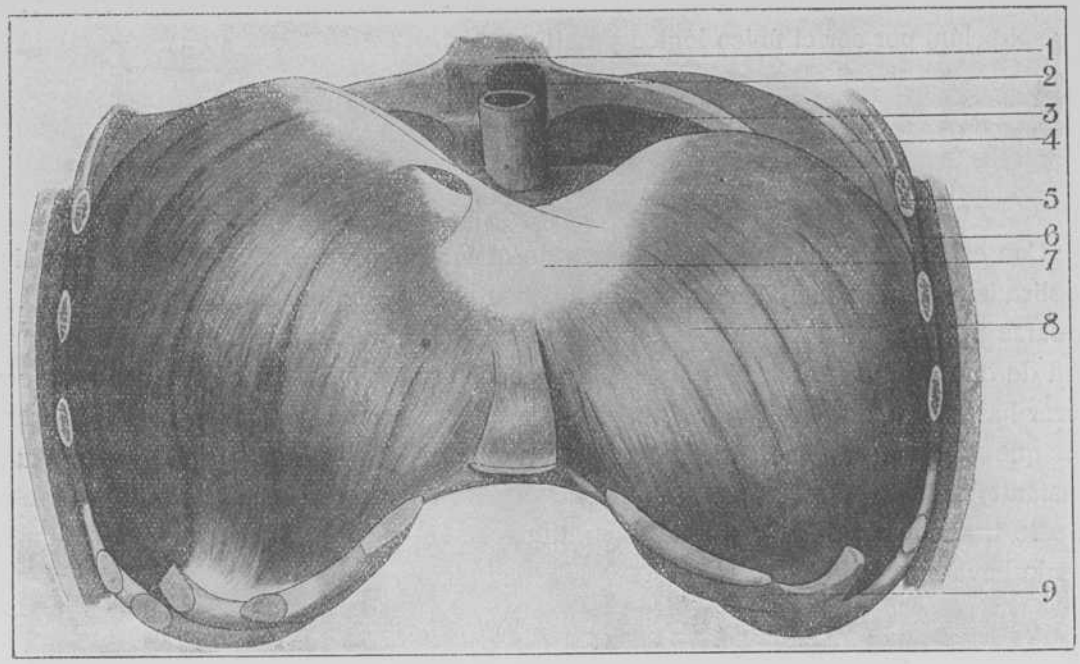


FIG. 10. — Diafragma visto por su cara superior

1, columna vertebral. — 2, arteria aorta. — 3, vena cava inferior. — 4, 5, costilla. — 6, músculo intercostal. — 7, centro frénico del diaframa. — 8, diafragma. — 9, costilla

se formen los sonidos, ya que no es por tales aseveraciones indefinidas acerca de la fisiología del órgano de la voz por lo que el maestro adquirirá la verdadera ciencia, y menos aún la imprescindible sensibilidad auditiva.

No es preciso, por lo tanto, que el maestro profundice demasiado acerca de este tema tan obscuro; pues nadie hasta hoy fué capaz de iluminar el horizonte anubarrado de nuestro arte por este medio. Le basta al preceptor consciente conocer el principio fundamental de la teoría mecánica y su funcionamiento, tal cual la sancionaron las escuelas de otros siglos, pues la experiencia demuestra diariamente que un enseñante puede ser un gran fisiólogo de la voz humana, pero un detestable profesor de canto. Por otra parte, ciertos movimientos de la laringe, cuerdas y glotis, pueden observarse fácilmente por medio del laringoscopio en las gargantas de nuestros discípulos, y aun en nosotros mismos, practicando la autolaringoscopia.

La epiglotis.—La *epiglotis* (figs. 6, 7 y 8) es como una válvula movible injertada sobre la abertura laríngea superior, detrás de la base de la lengua, la cual, bajándose en el momento de la deglución, tapa la glotis impidiendo la introducción de los alimentos o cuerpos extraños y evitando que se intercepte el paso del elemento principal conservador del individuo que es el aire; y el espacio libre por donde pasa, entre los dos labios o cuerdas vocales—como queda dicho,—llámase *glotis* (véanse las figs. 6, 7 y 8).

El diafragma.—El *diafragma* es un músculo ancho, situado debajo de los pulmones, que, como una bóveda flexible, sostiene y separa la cavidad del pecho de la del vientre. Es el órgano donde la escuela clásica del arte del canto apoyaba el sistema de la respiración, por ser el único lógico y natural.

* * *

Con este breve compendio del órgano de la fonación, de contextura complicadísima y delicada, ponemos también de manifiesto la fragilidad del mismo, expuesto siempre a alterarse por causas varias. Por lo tanto, no está demás advertir a los jóvenes cantores, a fin de que a mitad del camino no vean truncados sus anhelos de gloria, que para conservar hasta la vejez el misterioso mecanismo en condiciones perfectas en beneficio del arte que cultivan, es necesario adoptar un método de vida morigerada y de estudio constante; método que podemos llamar de *higiene de la voz,* cuyas normas, aparte las de este tratado, se encontrarán en el sentido común o en la lógica que todo hombre cuerdo lleva en sí.

CAPÍTULO VI

LA FISIOLOGÍA Y LA EDUCACIÓN DE LA VOZ - DE LA RESPIRACIÓN EN EL CANTO - DE LOS REGISTROS, SU UNIÓN Y PASO DE LA VOZ SEGÚN EL SISTEMA MODERNO - TEORÍA DE LOS REGISTROS SEGÚN LA ESCUELA DE LOS CLÁSICOS, BASE FUNDAMENTAL DE NUESTRO SISTEMA

Pretender encauzar la escuela de canto tomando por base única la fisiologia o la anatomia del órgano emisor, es atestiguar el desconocimiento de los principios fundamentales del arte lirico o la incapacidad profesional, a la cual débese su deplorable decadencia.

La fisiologia y la educación de la voz.—A fuerza de ignorar lo que fué en otros tiempos nuestro divino arte, perdida casi la noción lógica educativa, infinidad de los llamados maestros, en diferentes paises, se han dado a escribir acerca de la fisiología de la voz, como hasta hace poco se publicaban métodos de canto, queriendo demostrar con ello que poseen el secreto que les hace dueños del misterioso mecanismo; y por lo tanto, se creen muy capacitados para la enseñanza. Son éstos los de la *legión modernista*—llamémosles así,—que encubren casi siempre la incapacidad profesional o la falta de verdadero genio—que es el don de los escogidos—con teorías incomprensibles de arte nuevo, cuya vida efímera va señalada por el tiempo que los cultores necesitan para descubrir el error.

En orden a la enseñanza vocal está perfectamente demostrado que el pretender explicar por medio de la anatomía la función que la naturaleza ha señalado a cada órgano, sacando de ello la consecuencia de haber adivinado el verdadero medio para fijar el sistema infalible, es sencillamente introducir nueva confusión, capaz de perturbar la inteligencia del discípulo, que anda a ciegas, vacilante, envuelto en la nebulosa de la duda que le impide ver la senda segura para llegar a la meta soñada.

En general toda la ciencia de los maestros fisiológicos no tiene otra base que el estudio de algún método de canto, cuatro nociones de música y el análisis del órgano de la voz aprendido en uno de los infinitos tratados de anatomía que se han publicado en todos los idiomas. Así, desde las primeras lecciones aturden al estudiante con explicaciones inútiles acerca de los bronquios, pulmones, tráquea y caja torácica; o le describen a su manera el sistema de respiración; le exponen el modo como han de funcionar en el canto la faringe, laringe, cuerdas vocales, etc., etc. Pero sólo se consigue con esto que el

pobre alumno, deseoso de poner en práctica la serie de explicaciones del preceptor, deje de ser espontáneo desde la primera lección, preocupado en colocar la lengua y la boca en armonía con lo que le han dicho, haciendo toda suerte de contracciones con los tejidos del fondo de la garganta para emitir la voz, sin que acierte a dar con la respiración justa; porque entre si ha de ser diafragmática, abdominal o intercostal, le han metido en un laberinto del que no sabe por dónde salir.

Bien está que el cantor conozca la constitución de su órgano vocal desde el punto de vista de la higiene y conservación de la voz; pero téngase bien entendido que toda la ciencia biológica, con el estudio de los cuerpos vivientes en estado de actividad, no ha llevado, ni llevará nunca, el más mínimo destello de luz en ese caos en que se debate hoy el arte lírico. Una comparación que, aun siendo vulgar, no deja de ser exacta, demostrará al discípulo que debe desconfiar de los preceptores excesivamente científicos. ¿Al mejor concertista de violín o de piano se le enseñó jamás la construcción de su instrumento como medio necesario para llegar a distinguirse? ¿Le serviría de algo si pudiera descubrir el secreto de por qué un Stradivarius tiene mejor sonido, más dulce y penetrante que otros, y asimismo conocer la causa que produce timbre tan variado entre dos pianos de diferente marca? Nadie creyó nunca en la necesidad de dar sus enseñanzas por medio de lo que podríamos llamar *fisiología instrumental;* pero, en cambio, el buen profesor se preocupa de enseñar al discípulo la técnica por la cual se hará dueño absoluto del mecanismo, únicamente a fuerza de ejercicios graduados sabiamente dirigidos hasta dominar el apoyo de los sonidos para que broten purísimos, espontáneos; y luego, ensartados unos con otros, esté en grado de ejecutar las diferentes concepciones musicales escritas para su instrumento. Tal es, en síntesis, el principio teórico de nuestro maravilloso y delicadísimo órgano vocal.

A los maestros, más o menos fisiológicos, que han escrito acerca de la teoría del funcionamiento vocal, han seguido infinidad de laringólogos que por haberse dedicado a esta especialidad y tenido ocasión de curar o aliviar los destrozos que causaron ciertos erróneos sistemas de enseñanza, se creyeron también ellos con la suficiente competencia para sentar cátedra en la difícil materia, dando normas atrevidas de emisión o manera de colocar la boca, lo que sólo puede enseñar con probabilidades de éxito quien, además de poseer disposiciones excepcionales comunicativas—cualidad esencial que raramente se encuentra,—haya cursado largo tiempo el arte lírico, en el cual adquirió experiencia y la educación auditiva necesaria. En esto reside el gran secreto para diferenciar los sonidos buenos de los falsos; pues sin esta imprescindible sensibilidad, ¿cómo podría el maestro conocer y remediar los defectos? A lo sumo, el laringólogo puede dar consejos y prescripciones higiénicas, poner en guardia al novel cantor sobre lo delicado del instrumento vocal, convenciéndole de que, una vez destrozado, es imposible restañar sus heridas en la mayor parte de los casos. Podrá recomendarle recetas sencillas para combatir en algún momento las afecciones secundarias que a menudo sobrevienen, como son: ronqueras, anginas o granulaciones provocadas por excesos laríngeos; instruirle en el modo de curar y evitar catarros, etc. Otra cosa no es de su incumbencia, pues invade un campo que le está vedado.

Se ha llegado a más todavía. En algún conservatorio renombrado del extranjero, fiados en la autoridad de los laringólogos, se crearon plazas de médicos especialistas de la garganta, y no se acepta en aquella academia de canto ningún joven aspirante sin previo examen del doctor, quien dictamina acerca de si el pretendiente tiene la conformación de sus cuerdas vocales o de la laringe adaptada para el arte del canto. A primera vista parece lógico; pero yo afirmo que es una gran equivocación, pues ningún médico, por célebre que sea, puede adivinar las cualidades vocales de un individuo con la simple inspección laringológica sin haber antes oído la voz. Lo único que podrá diagnosticar es si el órgano vocal del estudiante está sano o enfermo, y nada más. (En el capítulo VIII se verá el procedimiento que seguían los maestros antiguos acerca de este particular.) Por si alguien pudiera pensar que mi aserción es puramente gratuita y sin fundamento, vaya un ejemplo entre los infinitos que podría citar:

Hay en Italia, en la provincia de Parma, ciertas aguas salsoyódicas renombradas, de supuestas virtudes terapéuticas para curar, entre otros, los males de garganta. Están los manantiales en la villa de Salso Maggiore. Acuden allí infinidad de profesionales en quienes el primer elemento es la voz: oradores, artistas dramáticos, abogados y cantores; unos, averiados, cansados, enfermos, etc.; otros, que sin tener nada van, por si después de una larga temporada de trabajo les ha podido quedar en la garganta algún resabio de fatiga, o bien con la ilusión de que aquel tratamiento preventivo predisponga a inmunizar el órgano vocal contra los resfriados invernales.

A Salso Maggiore fuí varios años. Cierta vez encontréme allí con una ilustre artista que acababa de obtener triunfos memorables en el Teatro della Scala, de Milán, e iba para pasar un mes de vacaciones sin ningún motivo clínico. Pero como no se pueden tomar dichas aguas sin autorización del médico, fué preciso visitarlo. Sin decir que era artista, la dama a que me refiero contestó a las preguntas del doctor que ella «no sufría dolencia alguna, y sólo deseaba probar el tratamiento de aquellas aguas para prevenir catarros invernales». El doctor aplicóle el laringoscopio, y al observarla exclamó asombrado: «Pero ¿cómo puede usted respirar?... ¡dice que no tiene nada! ¿No la vieron otros doctores? Me extraña que no tenga usted afonía perpetua. Hay en su faringe como pequeñas vegetaciones esponjosas que es preciso quitar si quiere prevenir trastornos...»

El efecto que aquel diagnóstico produjo en la célebre artista no fué cual el médico especialista esperaba, pues con estupefacción del mismo soltóle aquélla una franca carcajada. Al fin se le dijo que era la diva María Barrientos, y que precisamente alguien suponía que, gracias a la construcción extraña de su órgano vocal, poseía las portentosas facultades de voz cuyo timbre aflautado no ha tenido rival. El doctor hubo de confesar noblemente que el misterio de la emisión de la voz humana supera a la ciencia, incapaz de escrutarlo. Vemos personas de caja torácica espléndidamente conformada, sanísima, equilibrada en apariencia para los efectos del canto, que apenas tienen aliento; cuerdas vocales robustas, magníficas a la vista, no vibran, y es imposible dar con ellas sonidos musicales apreciables. En cambio, hay otras de aspecto macilento, delicado, que emiten notas vibrantes, formidables, con inverosímiles alientos. ¡Fíense los aspirantes al canto de los doctores que dictaminan en los conservatorios acerca del porvenir de los que quieren

dedicarse al arte lírico! Puede acaecer—como en el caso recordado—que precisamente lo que parezca un defecto orgánico sea lo que produce el fenómeno de facultades excepcionales.

Es lo cierto que antes, sin tanta novedad científica de los fisiólogos y laringólogos, especialmente Italia estaba llena de escuelas de canto celebérrimas, de las que salían artistas notabilísimos aun sin grandes facultades; mientras ahora sólo oímos de raro en raro alguna voz portentosa en sujetos que poseen también extraordinarias disposiciones naturales. Sin embargo, aparece en ellos la desorientación del apoyo, en muchos casos inseguro por no haber encontrado quién fuera capaz de cimentar los primeros pasos del cantor sobre sólida base, dándole normas estilísticas para la perfecta emisión de los sonidos; por ello el público, aunque reconozca de buen grado las admirables facultades o la legitimidad de sus triunfos, encuentra a menudo un algo inexplicable que no acaba de convencerle, y no es otra cosa que el resultado de la deficiente educación vocal recibida, por el desconocimiento que tienen casi todos los maestros contemporáneos de los principios fundamentales en que apoyar la escuela de canto, según se practicaba antaño.

«Chi sa respirare, sa ben cantare».

Las antiguas escuelas daban tal importancia a esta función suprema en orden a la emisión de la voz, que los maestros, desde el primer momento, iniciaban a sus discípulos en la idea de que es imposible cantar bien si no se sabe respirar.

De la respiración en el canto.—El acto de la respiración, por la cual absorbemos el oxígeno necesario al sostenimiento de la vida y se eliminan los desechos, comprende dos tiempos regulares y rítmicos: el de la *inspiración,* por el que se llenan los pulmones de aire dilatando el tórax, y el de la *espiración,* que lo empuja hacia fuera. Mas al pasar por las cuerdas vocales en el acto de hablar o cantar, ya dijimos que las pone en vibración, produciendo los sonidos. El mecanismo, además del elemento motor que son los pulmones (capítulo V), y cuya acción es igual a la del fuelle de un órgano destinado a suministrar el aire para la sonoridad, está constituído, según hemos visto en la parte anatómica, por otros órganos auxiliares. Tales son: los músculos intercostales, el diafragma, el abdomen, los nervios y bronquios, formados éstos por una serie de tubitos que, a guisa de ramaje, surgen sutilísimos y van engrosando luego hasta constituir un único conducto vertical de anillos cartilaginosos superpuestos, al que se da el nombre de *tráquea* y en cuya cima tiene asiento la laringe.

La respiración normal en estado de reposo o al hablar no es la misma que para el canto; pues este acto requiere movimientos artificiosos irregulares, mucho más lentos, y pide cierto esfuerzo o mayor actividad del mecanismo, que deja de ser rítmico por la

FRANCISCO VIÑAS en «AMICO FRITZ»

necesidad de inspirar profundamente según demande el período musical, regulando luego la cantidad de aire de tal modo que no haya derroche inútil, pues de la economía que de él se haga depende la dirección y firmeza del sonido. Aun cuando debemos considerar, para nuestra finalidad, que la respiración se cumple de una sola manera, los modernos biólogos han querido dividirla en tres sistemas, según se llene de aire la región superior, la central o bien la inferior del tórax, atribuyendo en cada caso juegos musculares diferentes, que se llaman: respiración clavicular, respiración lateral intercostal y respiración diafragmática o abdominal, cuyo mecanismo es el siguiente:

Respiración clavicular. — Se caracteriza por el movimiento laborioso de la clavícula, del esternón, de las vértebras y levantamiento de las espaldas, que sólo vuelven a su estado natural concluída la espiración. El aire queda entonces retenido en la región superior clavicular, pero esta función requiere cierta violencia. Además, por el movimiento que deben hacer el esternón y los hombros, la figura se descompone. Es, pues, anormal y antiestética; no puede recomendarse para el canto.

Respiración lateral intercostal. — Este movimiento llega algo más hondo y llena la caja torácica teniendo los hombros inmóviles, sin que apenas intervenga para nada la parte inferior del abdomen. Sólo se observa un ligero levantamiento del elemento costal, y éste es el sistema auxiliar del cantor para las respiraciones precipitadas o medias respiraciones.

Respiración diafragmática.—Es el tipo de respiración que la mayor parte de los maestros suelen aconsejar, por suponer que es el más provechoso y completo para el canto. Se añade que «una vez adueñados del sistema, de la manera más sencilla se sentirá la voz apoyada en algo seguro, que habrá de sostener todo el edificio». Mas yo entiendo por respiración única aceptable la natural; aquella que, sin violentar para nada la figura en el momento de la inspiración, llena todas las cavidades de arriba abajo, de modo que en ella tomen parte todos los músculos en forma equilibrada. A esta respiración, sin inconveniente alguno podemos llamar la *diafragmática,* si así nos place; mas el joven alumno no se preocupe de los sistemas ni de los nombres en boga. Procure respirar amplia y profundamente, siguiendo los dictados que encontrará a continuación al tratar de los ejercicios respiratorios.

Explicada, en síntesis, la teoría de la respiración para uso de futuros cantores, simultáneamente con los estudios de vocalización se deberá practicar a solas una serie de ejercicios mudos, respirando unas veces por la nariz y otras por la boca, a ser posible al aire libre. Pero en este caso no debe hacerse nunca en las crudas temperaturas invernales, teniendo siempre presente que tanto el frío como la humedad son para la garganta dos terribles enemigos, que entran generalmente por la boca y no por la nariz; pues este órgano, con los numerosos repliegues que se encuentran en su mucosa, calienta el aire antes de que penetre por las vías de la fonación, y a manera de filtro detiene las impurezas atmosféricas.

Los ejercicios respiratorios deben ser regulares, metódicos, hechos con la máxima naturalidad, a pie firme, bien cuadrado el cuerpo y las manos cruzadas por detrás. En esta compostura hágase una inspiración tranquila, profunda, absolutamente silenciosa,

llenando todas las cavidades. El pecho se ensanchará e igualmente se habrá dilatado el diafragma. Reténgase entonces el aliento un par de segundos, y luego váyase desprendiendo muy lentamente para que siga su natural trayectoria de salida, como formando una columna de aire tan sutil que, puesta una vela encendida delante de la boca, no se apague. Por este medio, el órgano de la fonación se irá desarrollando y se disciplinará para los grandes alientos. Si fijáis vuestra atención en el movimiento del abdomen al llenarse de aire y luego al espirar, observaréis que se dilata en el primer tiempo para contraerse en el segundo; y ello os hará comprender por qué llamamos a esta respiración *diafragmática,* puesto que en el diafragma se apoya, y, por lo tanto, es indiscutible que este músculo juega un papel preponderante en el canto.

Así como en estado normal o de reposo se puede calcular que hacemos unas veinte respiraciones por minuto, poco más o menos, en estos ejercicios preparatorios debemos reducirlas a cuatro o cinco solamente; y según la elasticidad que vaya adquiriendo la cavidad torácica y sus coadyuvantes, podrá intentarse llegar a tres por minuto. No es nada fácil conseguirlo, pues si no se tiene el istmo muy abierto para que el aire pase sin encontrar obstáculo o se extrema la maniobra más allá de la capacidad respiratoria, se violentarán los músculos pertinentes a esta función y puede llegarse exhausto al final y producirse el cansancio diafragmático, que a toda costa es preciso evitar; de lo contrario, el ejercicio sería perjudicial. Al menor asomo de fatiga es mejor volver atrás, respirando más veces por minuto, pues importa que se llegue a los grandes alientos sin esfuerzo alguno, para luego distribuir el aire de una manera fácil y natural.

Practicando durante algún tiempo el ejercicio de gimnasia respiratoria antes descrito; adquirido cierto dominio y seguridad para los grandes alientos, será preciso adiestrarse en otro movimiento importante que podemos llamar de las medias respiraciones, o «di tempo rubato», indispensable al cantor, que consiste en abreviar la inspiración, alargando en cambio la espiración. Para mayor comprensión podemos dar al discípulo una medida, pero sólo aproximada, del tiempo que deberá emplear en el total desarrollo de esta función respiratoria. En la misma posición que en el ejercicio anterior y bien cuadrada la figura, debe inspirar rápidamente durante un segundo, llenando todas las cavidades, y espirar en quince o veinte segundos; lo que presupone que la espiración ha de efectuarse con la mayor lentitud, regulando el volumen de aire de modo que sea siempre uniforme hasta el final del movimiento espiratorio.

Tanto en la rápida inspiración como en la lenta espiración la boca no debe moverse, y su postura ha de ser la misma que para el canto. Pero debe tenerse muy presente que la respiración ha de ser siempre silenciosa, evitando, máxime en la *di tempo rubato,* el ruido casi asmático que suele producirse al inspirar precipitadamente, defecto que se corrige con facilidad alargando cuanto se pueda el fondo de la garganta. Estos ejercicios de respiración deben hacerse por la mañana en sesiones de quince a treinta minutos, con algún breve descanso. Luego podrán prolongarse un poco más, según la práctica adquirida en el dominio mecánico de esta función primordial.

El joven cantor debe tener siempre muy presente que esta gimnasia pulmonar, ejercitada con método y constancia, aparte que prepara admirablemente el órgano vocal para

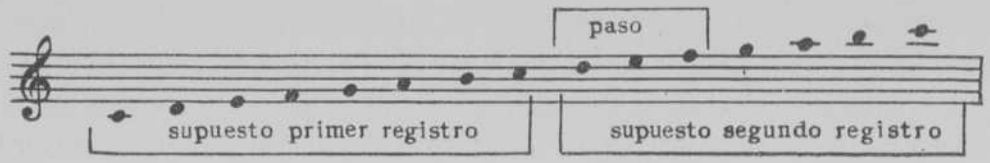
una buena emisión, es también un ejercicio higiénico en alto grado para la salud de cuerpo. Mas es preciso ejecutarlo con toda naturalidad, sin el menor esfuerzo. Hechos estos ejercicios al empezar el estudio del canto, comprendida su capital importancia, serán de eficaz auxilio para el rápido desarrollo de las facultades canoras, hasta alcanzar el verdadero apoyo de los sonidos, mediante el auxilio de la perfecta respiración. El artista que se convenza de la ventaja de esta gimnasia respiratoria, para conservar largamente el privilegio de los grandes alientos deberá seguir ejercitándose en ella en mayor o menor grado durante el curso de su carrera, especialmente en los meses dedicados al descanso en plena naturaleza, y a ser posible en el campo, en los pinares o junto al mar.

El mecanismo que distribuye el aire de un órgano, magno instrumento de los templos, para que a voluntad del ejecutante produzca sonidos variados, se llama «de los registros». Mas entiéndase bien: «cada registro ha de tener timbre y naturaleza especial distinta de los demás».

De los registros. Su unión y paso de la voz según el sistema moderno.—Muchos maestros, aun entre los célebres, explicaron el sistema de los registros a su manera, dando lugar a interpretaciones que a menudo se contradicen y confunden la mente del discípulo. Generalmente la teoría hoy practicada, y que vamos a exponer, suele dividir en dos partes la extensión de la voz. Por ejemplo: si tomamos como tipo la del tenor completo cuya gama musical sea de dos octavas, en la primera se recibe la sensación auditiva de que el sonido repercute únicamente entre el tórax y la faringe; por esto se le da el nombre de *registro de pecho*. Mas al dejar las notas centrales para elevarse, entrando en la región sublime de la segunda octava, parece como si toda la caja armónica remontara automáticamente agudizándose; y aun cuando no se desprenda de la influencia torácica, se establece entonces la sonoridad por encima de la faringe en el seno frontal y hemisferios cerebrales; de ahí que la voz que se produce en este segundo sector, el agudo, se llame *registro de cabeza*.

En este caso, y según cómo se vocaliza, al pasar la voz de una a otra octava, se observa que la laringe bruscamente se contrae. Ello ha contribuído a alimentar la creencia de que existe como una línea divisoria, que parte por la mitad la extensión total, y que llaman *paso de la voz*, punto de unión entre los dos registros imaginarios, preocupación de maestros y discípulos. Pero en el supuesto de que por un momento admitamos tal sistema, es grave error fijar por igual en todas las voces la nota exacta donde debe producirse este paso; práctica bastante generalizada entre los enseñantes. No obstante, aun sin poder precisar este punto convergente de la gama, que determina la unión entre

los dos sectores, es muy cierto que, estudiando a la moderna, la contracción se hace sensible en una de las tres notas señaladas en este ejemplo:

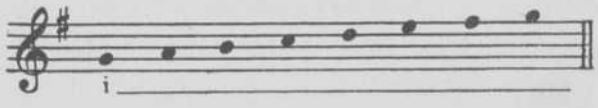


Gama o extensión de la voz de tenor y la teoría moderna de los registros

Con este sistema, la glotis permanece abierta en exceso; y como para que la voz remonte hacia la región aguda es preciso que las cuerdas vocales se acerquen y se estrechen entre sí para agudizarse, cual si fuera la lengüeta de un instrumento, de ahí que, si al llegar al extremo límite de la primera octava, y queriendo el cantor penetrar en la segunda en busca de sonidos más altos, dichas cuerdas no se cierran antes algún tanto, la laringe y glotis, por la resistencia a reducir la hendidura, se sienten forzadas a cambiar bruscamente de posición para conseguir el paso de la voz; no puede ser de otra manera.

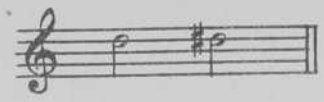
Mas adoptando normas diferentes—las de antaño,—puede prepararse el famoso paso grado a grado desde las cuatro o cinco notas anteriores, sombreando el sonido, pero sin exagerar; auxiliándose con la vocal *A*, pero poniendo atención en dar a su timbre tanta redondez y color de *O* recogida, que obligue a la laringe a tomar posición estable casi desde las primeras notas de la gama, y disminuyendo un poco la abertura de la boca hasta haber superado el famoso paso imaginario.

En consecuencia, las cuerdas se irán acercando casi insensiblemente a medida que la voz vaya subiendo; dando por resultado que, al entrar en el segundo sector, con haber redondeado el sonido anteriormente, no encontraremos ningún obstáculo, y por consiguiente, el paso que tanto atormenta a los principiantes habrá desaparecido. Todo ello es fácil si el preceptor tiene la competencia requerida, que le permita aquilatar el valor de cada sonido a fin de encauzarlo sin vacilaciones. Para convencernos de que todo es cuestión de mecánica bien aplicada, no tenemos más que vocalizar una escala de *sol* a *sol* con la *I*, o bien *U*, emitiendo sonidos muy amplios.

Ejemplo: 

Este sencillo ejercicio nos demostrará como desde la primera nota *sol* se determina en la laringe la posición definitiva para las demás notas, y la voz va subiendo con regularidad sin tropezar con la dificultad mentada; porque la *I*, y también la *U*, de eufonía especial y emisión sonora menos amplia, obligan a las cuerdas a cierto recogimiento de timbre, lo suficiente para que, al pasar la voz de una a otra octava, encuentre preparada la vía de continuidad hacia los sonidos de la región aguda. El mismo principio debe regir hasta donde convenga cuando se estudien las demás vocales. Se comprende que

toda esta maniobra requiere experiencia y habilidad profesional, pues es preciso que el maestro dirija la voz del alumno en forma que no se percate jamás de este paso, y deberá ayudarle con el sistema explicativo, que ha de ser claro y convincente. De otro modo, al llegar al *re* o *re* sostenido



la imaginación anda revuelta, queriendo adivinar el punto exacto donde el profesor ha señalado la dificultad; y en este caso se desorienta el discípulo, quien, desconcertado, mueve constantemente los músculos cantables; la laringe va tornándose rígida, y ya desde los comienzos se pone en peligro la independencia del órgano vocal. En tales condiciones la emisión del sonido no puede ser franca y adolece de falta de naturalidad.

Suponiendo que se ha conseguido de tal modo unir los dos sectores, tendremos entonces toda la gama mucho más homogénea, que es lo que se pretende; y cuando decimos de una voz que es igual, ello significa cierta perfección, cierta belleza. Pero si hemos de dar el verdadero valor a lo que es esencia de los registros, esto es, que «cada uno tenga naturaleza propia de distinto color entre sí», ¿cómo podremos admitir entonces estos dos registros en la extensión total de una voz cuando el timbre llegue a ser tan uniforme que desaparezca el contraste? Se ha cultivado tanto el error desde la mitad del siglo pasado en busca de novedades, según dijimos en el capítulo IV, que aun el docto maestro Manuel García, tenido en aquella época por el más científico de los enseñantes por sus teorías sobre acústica, pretendió—siguiendo este, para mí, falso camino—haber descubierto nada menos que un tercer registro en un bajo ruso cuya extensión profunda llegaba al extremo límite de lo cavernoso; y por creer que tales sonidos eran producto de algún otro mecanismo desconocido, bautizóle con el nombre de «registro de contrabajo».

Si tuviéramos que aceptar esta teoría sin lógica, deberíamos convenir en que las notas sobreagudas de las tiples ligeras pertenecen también a otro registro misterioso; y es extraño que en estos tiempos decadentes de nuestro arte no haya salido otro García anunciando *urbi et orbi* el descubrimiento de registros aún más peregrinos. Ni el bajo profundo descubierto por García en Rusia—como los hay infinitos en aquel vasto imperio—gozaba del privilegio de ningún nuevo registro, ni tampoco lo tenía, por ejemplo, Adelina Patti en sus maravillosas notas celestes sobreagudas, pues la extensión y el color de la voz, aunque en ciertos individuos sean de calidad excepcional, dependen de las condiciones o desarrollo de la laringe, de sus ligamentos y de las cuerdas vocales, que, como el rostro de todos los nacidos, aun teniendo la misma configuración física, es diferente en cada uno, a pesar de que el mecanismo es siempre igual.

Para precisar más, podemos añadir que la tesis de los registros, adoptada por casi todos los maestros de canto, especialmente los modernistas, desde la mitad del siglo XVIII, arranca de los rarísimos apuntes que nos dejaron algunos eméritos cantores del siglo XVI y XVII, quienes realmente declaran en ellos la existencia de dos registros en la extensión

total; pero era únicamente para clasificar las voces de los castrados, cuyo dominio de pecho acababa—según parece—en el cuarto espacio o quinta línea del pentagrama en llave de *do* en primera, que luego unían a la voz de falsete para conseguir la extensión necesaria, como se verá a continuación.

Purificata con intelligente cura la voce naturale tutto sarà ben disposto nell'organo vocale per il momento di superare la più grande difficoltà nel canto, che consiste nel «cercare la voce di testa» e nell'unirla con quella naturale o di petto.

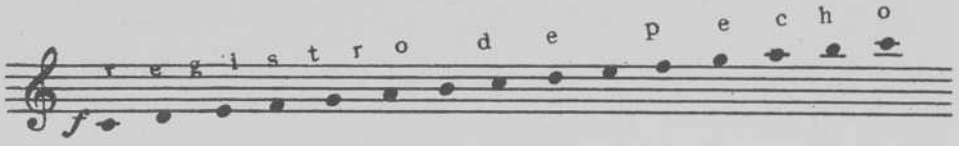
LEONESI
(Scuola antica)

Teoria de los registros según la escuela de los clásicos, base fundamental de nuestro sistema.—Para comprender la teoría de los registros, tal cual se practicaba en los tiempos de Pórpora, hay que tener en cuenta que el sistema educativo de los cantores castrados había de ser diferente del que se empleaba en los de voz natural; puesto que en los primeros su laringe no sufría ningún cambio durante la pubertad. Por tal razón, la voz de pecho de estos seres deformados tenía una gama muy reducida, como generalmente la de los niños, cuyas características vocales eran bastante similares. En cambio, con severos estudios—y en esto consistía la gran habilidad de aquellos maestros,—cuando se había conseguido purificar y cimentar sobre base firme la corta extensión de la voz natural, que debía ser poco más de una octava, se buscaba luego el desarrollo tal vez preponderante de la voz de cabeza, cuya unión con la de pecho permitía continuarla y extenderla hacia las regiones superiores.

En este concepto, bien podemos admitir que la voz especial de los evirados estaba formada por dos registros. Mas en las voces naturales, que bien o mal son las que se cultivan hoy, el sistema mecánico es muy diverso. También entonces las voces naturales recibían educación apropiada para conseguir en esta forma la voz de cabeza, aun cuando se llegaba a este fin por caminos diferentes; y de quien podía ascender a los agudos con voz franca, sonora, sin recurrir al artificio del falsete, se decía que poseía *un dono raro della natura.* Conviene, pues, a nuestra finalidad, establecer dentro de lo posible en un campo tan intrincado de ideas complejas e hipotéticas, un sistema de registros claro y comprensible, que no dé lugar a interpretaciones erróneas, prescindiendo de las nuevas teorías,

Si los estudios anatómicos (págs. 51 a 60) nos han demostrado la existencia de dos juegos de cuerdas vocales cuyos sonidos tienen color propio y distinto entre sí, y habiendo el laringoscospio revelado su funcionamiento, fácilmente podemos fijar nuestro sistema fisiológico o mecánico en orden a dichos registros. Llámanse las primeras, y más

importantes, *cuerdas inferiores* o *naturales,* que producen la voz hablada; pero que determinan también, según su desarrollo, en concordancia con la laringe, las condiciones vocales de un individuo cuando quiere dedicarse al arte del canto. Así pues, si emitimos la voz franca, natural, intensa, con toda amplitud, hasta donde lo permitan nuestras facultades, ponemos entonces dichas cuerdas en plena actividad. Pero por la influencia acústica del pecho, en donde conjuntamente con el diafragma debemos buscar el apoyo, que no puede abandonar nunca *la voz fuerte* desde lo más grave a lo más agudo, bien podemos llamar a la entera cuerda en su extensión total, *registro de pecho,* ya que la sonoridad, en más o en menos, en él repercute; y es tal esta sensación auditiva, aun para los profanos, que cuando un tenor de facultades excepcionales emite un *do* agudo, brillante y vigoroso, el vulgo lo llama *do de pecho.*



Extensión total de la voz de tenor

Explicado, pues, lo que debe entenderse por *registro de pecho* y la función atribuída a las cuerdas inferiores o naturales que lo producen, podemos proseguir nuestro estudio acerca del segundo juego, llamado *de las cuerdas superiores* o *falsas,* cuya maniobra es en absoluto independiente de la de aquellas antes descritas. Mas los sonidos que las falsas emiten, salvo en raros individuos privilegiados, son tan débiles y etéreos, faltos de vibración o consistencia, que sin el concurso de determinado estudio para darles desarrollo, no son casi aprovechables en el canto. La voz de estas cuerdas superiores se llama *voz de falsete.* Y como su caja armónica parece verdaderamente concentrada entre la parte superior de la laringe y hemisferios cerebrales, excluído el apoyo diafragmático, sin resonancia alguna en las cavidades torácicas, es lógico que llamemos a esta voz *del registro de cabeza,* ya que da la sensación de que efectivamente el sonido viene concentrado y aun apoyado en ella. Son éstas las cuerdas que en los cantores castrados tomaban un desarrollo fantástico. Después de lo dicho, podemos fijar con perfecta claridad el verdadero sistema de los registros, y clasificarlos como ya se ha anotado, según el carácter de las cuerdas, sentando el principio de que: «las naturales o inferiores nos dan el *registro de pecho,* y las falsas o superiores, el *registro de cabeza*».

Comprendido sin sombra de duda este importantísimo extremo, y una vez asegurada la emisión franca de toda la voz natural, era en los siglos de oro la finalidad culminante de todo buen maestro, la de desarrollar la voz débil *de cabeza* para unirla luego a la *de pecho,* haciendo de las dos una sola. Pero sepa el discípulo que para conseguir esta facultad eminente de unir los dos registros, salvo en las rarísimas voces excepcionales dotadas de ella por gracia de la naturaleza, se requerían largos y pacientes estudios cotidianos, que duraban a veces de cinco a seis años, sin que se diera a ningún cantor el título académico si en el examen no demostraba poseer esta suprema virtud canora

de predominio técnico. Hoy, olvidadas aquellas prácticas, y apremiando, por otra parte, las necesidades de la vida moderna, en la que todo se quiere improvisar caminando raudamente sin querer sujetarse a la serie de reglas vocales indispensables, sucede que si el profesor no emplea la máxima prudencia y, por el contrario, intenta conseguir algún resultado aprisa y corriendo, es muy difícil dirigir el acto espiratorio con la precisión debida, por la violencia a que debe someterse la laringe aun indómita, lo que puede acarrear ronqueras pertinaces. En cambio, si se estudia con método paciente y la constancia indispensable a través de una larga gimnasia, llegado el cantor a ser dueño absoluto de esta culminante función, encontrará la manera de descansar la voz natural empleando el registro de cabeza; si además posee el talento necesario, obtendrá efectos tan sorprendentes que le darán las más íntimas y legítimas satisfacciones, que compensarán con creces su laborioso esfuerzo y el tiempo empleado para conseguir aquella magna cualidad.

Teniendo muy presente el principio de que «en su origen cada registro goza separadamente de la más perfecta autonomía», conviene fijar la atención en que, al pretender alcanzar el connubio de estos dos registros, en la mayoría de los individuos se interpone un obstáculo, como si fuera una laguna que divide los dos sectores; esto es, las cuerdas naturales de las falsas. Por ejemplo: si sujetamos al aspirante cantor inexperto a emitir una nota cualquiera del registro de pecho con voz fuerte, y hacemos que vaya disminuyéndola cuanto sea posible hasta el pianísimo infinito, por lo general, llegado a cierto límite del «smorzando», acabado el dominio de las cuerdas naturales, el discípulo, muy especialmente si posee voz robusta, encontrará tales dificultades, que la laringe habrá de resistirse violentamente contrayéndose; y pudiendo más que la voluntad, se producirá de súbito por esta causa el *crak*... inevitable, una rotura; porque la voz inculta, dejada a su libre albedrío aun indómita, no sabe encontrar el camino expedito para penetrar sin rozaduras en el dominio de las cuerdas falsas que dan el pianísimo. A esto sí que con fundada razón podemos llamar *paso de la voz*.

Es la laguna ya mentada el profundo surco que en la generalidad de las voces existe entre unas y otras cuerdas, y que sólo podrá llenar la habilidad del óptimo maestro mediante largos y pacientes ejercicios.

Véase gráficamente en este ejemplo:

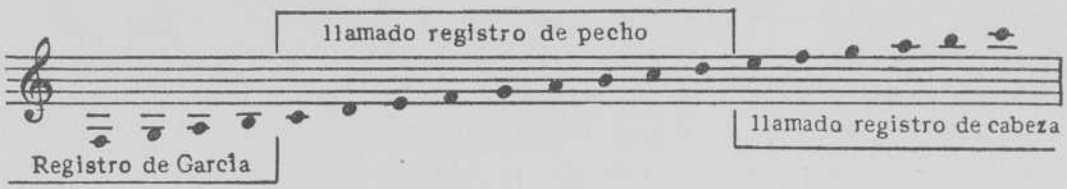
Trayectoria de una nota cuando al pasar del fuerte al pianísimo se produce una rotura

A — B. Sector de las cuerdas naturales o *registro de pecho*.
D — E. Sector de las cuerdas falsas o *registro de cabeza*.
C. Laguna donde generalmente se produce el *crak*.

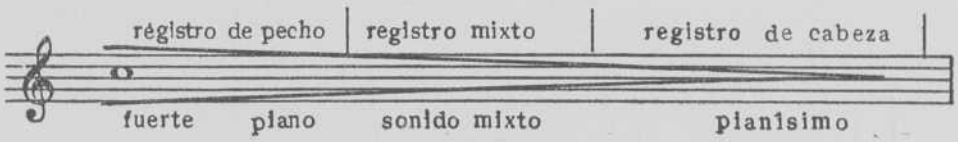
Se comprende por este bosquejo, que no es nada fácil ni puede lograrse en breve espacio esa unión de registros; pues, lo repetimos, requiere por parte del maestro la

comprensión exacta de lo que hay que hacer para el ejercicio sin titubeos; y por la del alumno, constancia y sumo empeño hasta ver colmado su noble anhelo. En la Parte Segunda, al tratar de la *messa di voce,* se hallarán los ejercicios que consideramos a propósito para vencer esta suma dificultad. Mas suponiendo que con la habilidad del instructor se ha logrado allanar el obstáculo, y por lo tanto ha desaparecido la laguna, nos parecerá entonces que los dos registros se habrán puesto en contacto por virtud del sistema escolástico, que habrá encauzado el sonido, acercando los dos extremos hasta tocarse.

Con esta portentosa unión de los dos registros, el cantor estudioso adquirirá otros elementos que le eran desconocidos, ricos en matices variados, pues el maridaje de los sonidos de las dos cuerdas vocales inferiores con los de las superiores, cuando sea perfecto, formará automáticamente en el mismo punto en donde se producía antes la rotura, como un nuevo y misterioso sonido, que habrá de llenar la laguna descrita, enlazando el final de la voz fuerte disminuída con el comienzo del falsete, y que podríamos llamar *registro mixto,* de sonidos por lo general más dulces y penetrantes. Quien con el estudio llega a una tal perfección, debe gratitud eterna a su preceptor, pues le ha conducido hacia el logro de sus ilusiones. Aun cuando admitamos en nuestro sistema un nuevo registro, puede observarse que no es a la manera de García, ni de los modernistas, quienes los encuentran sin más ni más en la extensión total de la voz fuerte, dividiéndola en dos o tres partes, según la siguiente escala:



En cambio—puesto que se le ha de dar un nombre— es más lógico que se denominen registros las tres gradaciones, o tres colores de una nota, cuando se haya llegado por medio del ejercicio a obtener un sonido perfecto en una *messa di voce.* En este caso, la emisión francamente fuerte se llamará del *registro de pecho;* disminuyéndola hasta llegar a la conjunción con el falsete, del *registro mixto;* y el pianísimo infinito, del *registro de cabeza.* El ejemplo que a continuación transcribimos ilustra y completa este estudio.



El maridaje perfecto de los dos registros de pecho y de cabeza genera el registro mixto. Hemos dicho ya repetidas veces que existen ejemplos de individuos, especialmente entre tenores, que heredaron de la madre Naturaleza tal desarrollo de las cuerdas

superiores (voz de falsete), que sin darse cuenta, ni haber practicado estudio alguno, poseen espontáneo el don de unir los dos registros sin que se produzca el *crak* o rozadura al pasar la voz de las cuerdas naturales a las falsas. Sin embargo, estos privilegiados, nacidos con tales prerrogativas, que poseen además la extensión requerida y el volumen de vibraciones, son muy raros, y en este caso se encumbran fácilmente. Mas a pesar de los triunfos que alcanzan con sus portentosas facultades, a falta hoy de prácticas escolásticas bien dirigidas, que desde los comienzos cimenten y depuren la calidad de la voz, no saben sacar todo el rendimiento posible, ni producen tampoco el encanto completo. Encontramos siempre en ellos un algo que les impide llegar a la perfección soñada, cuyos últimos fulgores resplandecieron en Gayarre y Masini, para desaparecer en nuestra época con el más docto de los artistas italianos contemporáneos: Alejandro Bonci.

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

CAPÍTULO VII

La declamación lírica y la plástica de nuestros tiempos - La declamación lírica moderna y la plástica en el teatro italiano - Plan para la creación de una escuela de canto según las necesidades del arte moderno

La voz humana es la base esencial de toda la música.
Ricardo Wagner

La declamación lírica y la plástica de nuestros tiempos. — La última causa de la persistente decadencia que ha determinado a paso lento el abandono de todas las reglas del arte del canto, aun las más elementales, son, sin duda alguna, los progresos de la técnica instrumental, o la concepción en que se ha inspirado el drama lírico moderno, cuya estructura arquitectónica está cimentada en el elemento orquestal; nuevo lenguaje riquísimo, de timbres variados y de sonoridad exuberante, capaz de disimular en ciertos momentos las deficiencias de los intérpretes cantores, escudados en la declamación lírica generalmente mal entendida. Es indudable, sin embargo, que la interpretación de ciertos dramas líricos modernos demanda al órgano vocal una nueva técnica y un mayor esfuerzo de las cuerdas naturales; lo que ha dado motivo a teorías que están en oposición con todas las reglas establecidas desde tiempos remotos, y que tantos siglos de gloria dieron al llamado *bel canto,* cultivado *con vero amore* muy especialmente por los italianos, quienes supieron elevarlo a la mayor dignidad, a una perfección suprema, de la que sólo tenemos vaga idea por las crónicas de aquellas épocas.

Por el contrario, los inventores de la moderna teoría en Alemania, patrocinada por los maestros Müller, Stockhanson, Janne Schmitt y sus continuadores en nuestros días, no pueden presentar ningún ejemplo por el cual las multitudes se sientan subyugadas como acontecía con los de la escuela opuesta. Todos los éxitos de estos innovadores son puramente teóricos, pues su «sistema fisiológico» ha reducido el canto casi a una enfática declamación hablada, bajo pretexto de querer dar más relieve al sentido musical unido a la palabra. Intensificar la expresión, buscar la verdad en el canto, ha de ser el ideal del verdadero artista. Asimismo el desterrar ciertos convencionalismos vocales fué una necesidad sentida y proclamada desde Glück y Weber a Spontini. Pero estos grandes maestros, nos lo dice la contextura de sus obras, no olvidaban que el maravilloso instrumento de la voz humana se puede educar, pero no modificar a nuestro talante, ni menos someterlo a otras leyes matemáticas que no sean las naturales.

También se acusa a Ricardo Wagner de tanto mal, porque no se comprende bien su gran obra de reformador, que lo fué en todo, empezando por idear el edificio teatro, considerado por él como un templo; hogar consagrado a las artes bellas, en el que cada una debe tener su trono: la música, la plástica, el canto, la arquitectura, la poesía, el arte de Terpsícore, la pintura, etc., para que en armonioso conjunto pudieran ofrendar a la humanidad la sublime belleza de las obras de los genios, para deleite y medio educativo de la inteligencia. Modelo ejemplar de este santuario del arte lírico es el Buhnenfestspiele de Bayreuth, que, con la orquesta abismada e invisible, evita al espectador que lo distraigan las contorsiones del maestro director o de los profesores instrumentistas.

De aquel seno misterioso brotan los acordes armónicos, sonoros y equilibrados, que dan la sensación de un órgano maravilloso, sin que en ningún caso la voz del cantor pierda su relieve, obteniéndose por este ingenioso medio que el elemento vocal siga ejerciendo cierto predominio. Por esta razón se repite constantemente que los dramas wagnerianos necesitan un teatro especial, sin que ello quiera significar menosprecio para las obras de tipo italiano o francés, como se ha querido suponer, de instrumentación menos complicada, más primitiva, pero apropiada al teatro de antaño. La colocación de la orquesta casi al nivel de la platea en óperas como la *Traviata, Rigoletto* o *Manón* de Massenet, por ejemplo, no puede ser la misma que en las de Tristán, Sigfrid o Parsifal; de otro modo la sonoridad resulta a veces tan exuberante y desproporcionada, con relación a las voces de los intérpretes, que en ciertos momentos quedan sofocadas.

Asimismo debemos a Wagner la verdadera declamación lírica, que manejada por artistas intelectuales, proscrito todo convencionalismo, produce sensaciones nuevas de preponderante realismo. Mas aun para esta forma de canto en las obras modernas, necesítase conocer las reglas elementales de educación vocal; de otro modo resulta un recitado antimusical e insoportable para los de refinada sensibilidad auditiva. Por otra parte, se desvirtúa la buena doctrina de aquel genio, quien consideraba la voz humana como la base esencial de la música; claro está que Wagner no podía referirse nunca a la voz inculta. Sin embargo, los primeros en tergiversar este ideal, según oímos todos los días, son los artistas que pretenden ser los verdaderos intérpretes del arte nuevo, los alemanes en general.

Respetando las excepciones rarísimas, son ya en demasía los artistas de raza teutona, especialmente entre los hombres, cuyo declamado no es más que una continuada emisión de sonidos falsos, desafinados, con arrastres desagradables, amanerados, que Wagner ni nadie pudo admitir jamás; porque el canto, como la música toda, no debe zaherir nunca el oído aun en las situaciones más horribles de pasión violenta. La expresión, según Mozart, por ningún concepto ha de producir disgusto. Parece lógico, pues, que si no se prescinde de la voz—y para ella escriben los compositores asignándole una parte musical preponderante—, lo menos que podemos exigir del intérprete es que se ponga al nivel del más modesto instrumentista, al que de ningún modo permitimos la menor desafinación, ni que emita sonidos molestos antiarmónicos.

Reconocemos de buen grado que los rarísimos ejemplares de artistas alemanes completos que han estudiado el canto, y que por sus condiciones especiales saben usarlo con

FRANCISCO VIÑAS en «AIDA»

método, nos deleitan, nos encantan y emocionan a veces en grado sumo cuando décla man líricamente; pero son estos artistas una muy ínfima minoría, pues en la generalidad diríase que su única preocupación es la plástica de los personajes, estudiados por ellos con sumo cuidado, si bien notamos casi en todos un convencionalismo tan absoluto, que los lleva a modelar los personajes en un mismo molde, y, por lo tanto, en general adolecen de sentimiento y espontaneidad. Son copias que pasan de unos a otros. Sin embargo, es justo reconocer que representan mecánicamente la idea madre del autor, respetada con escrupulosa exactitud. Así vemos que los artistas salidos de las escuelas wagnerianas de Alemania reproducen todos el mismo tipo. Los Wotán, Tristán, Wolfram, Lohengrin, Tannhäuser, etc., de ayer, hoy y mañana, han hecho, hacen y harán siempre los mismos gestos, de acuerdo con el tema o acorde musical. Igualmente la expresión facial pasará por los mismos matices según la situación dramática lo requiera.

Tal estudio de la escena es magnífico, pero si el artista no sabe dar a esta mecánica gesticular la flexibilidad debida, ni adaptarla con inteligencia a su natural sentir, «si el corazón está ausente», entonces resulta a nuestros ojos un algo convencional, amanerado, detestable, y no admitimos que ello sea arte. Al espectador, que, por lo general, no está en grado de poder profundizar acerca de esta materia, no le desagrada aquel accionado preciso, matemático, y francamente le parece bien. Además, en nuestros grandes centros no faltaron hasta hace poco como media docena de fanatizados, afectos de neurastenia lírica ultramodernista, que cuidaban de crear el ambiente, por el cual había de ser aceptado sin discusión cuanto nos venía del reino de los Nibelungos; de esta suerte se consiguió desviar el gusto del público, que es ahora incapaz de pronunciarse contra nada, por temor a ser calificado de inculto.

Tipo modelo perfecto de intérprete wagneriano eminente, y a quien no me cansaré de cantarle Hosannas de admiración, fué Ernest van Dick, ha poco fallecido. Tenor cultísimo, predilecto de Cósima Wagner, escogido por ella para los festivales de Bayreuth hasta 1914, año fatídico de la guerra mundial; él fué quien llevó a París en 1906 la misión de crear, en la Gran Opera, los héroes wagnerianos; y sus interpretaciones, verdaderos modelos, fueron copiadas luego por los artistas franceses.

Dotado de bella voz, dulce, disciplinada por una escuela de canto moderna y perfecta, era en los temas patéticos tan sentimental como los cantores de estilo clásico; su declamado jamás se apartaba de la lógica, dramáticamente verista, sin las deploradas desafinaciones y arrastres insoportables de tantos otros artistas que, con sus emisiones perturbadoras, hieren los oídos. Su ductilidad era tan grande, que le permitía cantar, como no lo hizo nadie, la *Manón,* de Massenet, haciendo mil filigranas, y luego Tristán, personaje el más trágico de todo el Teatro lírico wagneriano. Asimismo fué van Dick por excelencia el verdadero artista de la plástica, sin que se apartara nunca de lo que el genio creador prescribiera. Mas todo ello lo amoldaba admirablemente a su temperamento flexible, y los personajes por él representados tenían tal realismo, que nos daba siempre la impresión que revivían en él.

Nunca olvidaré su interpretación sublime de *Parsifal* en dichos festivales de Bayreuth; y como es costumbre en aquel teatro, para no fatigar a los artistas, tener dos cua-

drôs de intérpretes que se alternan en todas las obras, a los pocos días de ver a van Dick, vi representar aquel místico personaje a otro tenor. Este era mucho más joven, tenía mejor voz, sus gestos, todos sus movimientos, parecían copia fiel de los de van Dick, pero sin talento para adaptarlos a su personalidad, toda aquella plástica que en el insigne artista resultaba magnífica, era ridícula en el otro, por lo amanerada y mecánica, a tal punto que desaparecía el divino encanto de Parsifal; y en mi fuero interno, una voz que no podía sofocar, gritaba ¡profanación! ¡profanación...! ¡y era en Buhnenfestspiele, en los solemnes festivales de Bayreuth, teniendo el magno modelo del gran artista, y estando bajo la inspección escolástica de Sigfrid Wagner, que dirigía la escena y todo el accionado de los intérpretes para que el ideal de su excelso padre fuera respetado! Y es que el verdadero artista, para serlo, una vez estudiadas todas las reglas que han de disciplinar su temperamento, ya sea para usar del órgano vocal o de la plástica, es preciso que ponga algo de lo suyo, que no se enseña, que está en su numen y que nace con él. Los intérpretes del tipo van Dick son cada día más raros, así entre sajones como entre latinos.

Torniamo all'antico e avremo
fatto un gran passo.

GIUSEPPE VERDI

La declamación lírica moderna y la plástica en el teatro italiano.—En oposición al sistema de los alemanes está la manera declamatoria de los italianos. Antiguamente, el recitativo, modelado bajo ciertas reglas, era de lo más severo que imaginarse pueda; y en forma verdaderamente lírica se daba la mayor expresión a la frase musical que podemos llamar hablada. Constituía, por ejemplo, en obras como el *Orfeo* de Glück, la *Norma* de Bellino y otras cien, una parte importante del melodrama, y servía para engarzar los temas principales preparando la intervención de los coros o para entrar en el cantable de las arias, romanzas, dúos, tercetos, etc., según la forma convencional de la época.

En las escuelas de canto de los tiempos gloriosos, el último curso, que era de perfeccionamiento, se dedicaba con singular predilección al estudio del declamado lírico. Se enseñaba al discípulo hasta el valor expresivo de una pausa, buscábanse los efectos de contraste sin caer jamás en exageraciones de claroscuro, sin traicionar nunca la expresión; prohibidos estaban dos portamentos seguidos—que hoy han degenerado en detestables arrastres vocales tan practicados por algún artista célebre—, pues así lo exigía el depurado estilo, ya que de otro modo se desnaturalizaba el carácter del declamado; y una vez dueño el artista de todas las normas, se le educaba a ser flexible y rítmico, a fin de modelar la expresión a su talento o capacidad intelectual.

Hoy todo esto ha desaparecido: infinidad de artistas, con el prurito de modernizar, de querer ser veristas hasta lo guiñolesco, han ido abandonando todas las reglas; se exage-

ra, se fuerza el sentimiento empujando el órgano fuera de su órbita, declamando a capricho, a lo que salga, de tal modo que en ciertas situaciones que requieren intensa dramaticidad, resulta a veces un algo muy desagradable que molesta, cuando no desgarra los oídos, por haber olvidado el artista lírico que ante todo es «un cantor»; y sus interpretaciones melodramáticas deben sujetarse siempre, quieras que no, a una disciplina o medida convencional. Por lo tanto, el verismo no puede ser más que relativo, ya que en los actos de nuestra vida nadie habla, grita o se enoja a tono obligado, acompañado por una formidable orquesta, a veces de más de cien instrumentos.

Hemos oído últimamente en Italia, con verdadero horror, ciertas interpretaciones de una ópera modernista de maestro que goza de gran popularidad, en la que él mismo imponía a sus artistas tal declamado trágico, que ni en los tiempos de los grandes actores de la recitación, como eran Gustavo Modena, Salvini, Rossi, Ristori, Marini, etc., hubiera sido admitido; porque también los intérpretes de los dramas hablados se esforzaban en otros tiempos en educar y metodizar la voz como un medio esencial para conservarla durante luengos años. Si alguno dejábase arrastrar por el entusiasmo, sin tener en cuenta que los esfuerzos vocales se pagan a caro precio aun entre los actores de tragedia, pronto advertía su error. Podríamos citar infinidad de ejemplos de actores célebres que decayeron rápidamente por no haber sabido medir con acertada ponderación sus facultades vocales.

Recuerdo a un eminente trágico contemporáneo, que en una representación del drama bíblico *Saul*, en el Teatro Valle, de Roma, en la terrible invectiva contra los sacerdotes, llevado por su entusiasmo artístico, fiando demasiado en sus facultades que eran extraordinarias, por haber olvidado las reglas que enseñan a no prodigarse más allá del límite natural, a mitad de la imponente escena quedó completamente afónico sin poder continuar la representación, que hubo de ser suspendida; era la primera vez que interpretaba aquella obra, y no se recuerda un caso igual en actor de tanto renombre cual era el insigne trágico Ermete Zacconi.

Si esto puede acaecer a un artista dramático cuando se excede de la lógica, fácil es comprender a lo que se expone el cantor de hoy, si además debe luchar desesperadamente en competencia con la formidable batería de los instrumentos de metal y anexos, que ahogan la sonoridad de su voz. Así no es extraño que, de una parte por la ausencia de la escuela, y de otra por la nueva forma declamatoria del melodrama, sin tener en cuenta lo delicado de nuestro órgano, las voces mejor dotadas tengan vida efímera. Preferimos en este momento de decadencia—aparte del detestable apoyo y defectuosa emisión de muchos sonidos—la declamación lírica alemana; por lo menos es un sistema exacto, mecánico cuanto se quiera, pero preciso y más equilibrado en todos los casos, que adoptado por temperamentos geniales, como los hay en gran número entre latinos, dotados en general de mejores voces, obraría milagros.

Si de la declamación lírica pasamos a la plástica que se practica en el Teatro italiano de hoy, comparándola con la del Teatro alemán, tendremos que reconocer la inferioridad o decadencia del primero. También en este aspecto del arte representativo los italianos, por no decir los latinos en general, caminan como buque sin timón. Los artistas,

por lo regular, se mueven a su talante improvisando gestos según el estro del momento, y sólo obtienen cierta corrección después de largo practicar el escenario familiarizándose con él, observando lo que hacen los buenos y malos artistas, para tomar modelo de los primeros y no caer en el defecto de los segundos. Sin embargo, esto no es ningún sistema escolástico, por lo que podemos decir que la mayor parte de los artistas líricos de hoy, dedicados al teatro italiano, no han tenido otro maestro del gesto que su propia experiencia; casi siempre improvisan. Hay en verdad en todos los conservatorios la clase de declamación, que ordinariamente dirige un ex actor reputado, pero si puede ser muy útil a quienes se dedican a la comedia, no lo es tanto a los que aspiran al teatro lírico, donde el gesto no es tan íntimo, pero más lento, más grandioso y heroico en algunos momentos, y debe medirse según la frase musical.

Antiguamente había en Italia infinidad de escuelas de mímica en las que se instruían cuantos dedicábanse al arte coreográfico para representar los grandes bailes, como eran el *Amor, Pietro Mica, Brahma, Excelsior, Messalina, Theodora,* etc. Yo mismo frecuenté aquellas escuelas ávido de saber lo que nadie me había enseñado, adaptándolo luego a mi manera de sentir; y si durante el curso de alguna temporada en la que yo actuaba como cantor se preparaban espectáculos de tal naturaleza, no tenía inconveniente en asistir a las salas de estudio confundiéndome con los setenta u ochenta mimos, y accionaba con ellos. Era un conjunto de gestos mudos que, debiendo expresar también la situación dramática al compás de la música, sin el auxilio de la palabra, habían de comprenderlo todo. De primer momento, y hasta no haberse familiarizado con aquella práctica, parecían gestos de línea exagerada; mas los artistas inteligentes naturalizaban de tal suerte aquella mímica, que algunos de ellos se transformaban luego en trágicos eminentes. Había también, en Milán especialmente, algunas escuelas particulares muy bien orientadas, entre otras las de Muttino y Ronconi, artistas líricos famosos, donde estudiábamos la expresión facial e infinidad de gestos magníficos para acomodarlos a las diferentes situaciones de terror, sorpresa, odio, alegría, amor, maldición, tristeza, venganza, misticismo, etcétera, con toda una larga serie de gradaciones, en las que el novel cantor encontraba algo así como una especie de guía lógica para encuadrar su figura a los diferentes sentimientos, asegurándole desde el primer momento, cuando menos, una gran corrección escénica.

Todo esto ya casi no existe en la época presente; por lo cual las dificultades para llegar a ser un verdadero artista por falta de buenos enseñantes son cada día mayores. «Torniamo all'antico», decía el gran maestro Verdi refiriéndose a la decadencia cada vez más evidente del arte lírico, como único medio para volver al esplendor de antaño. Pero todo será inútil; aquel glorioso pasado seguramente no volverá.

Merece comentario aparte el moderno Teatro Lírico ruso, pues en estos últimos tiempos, por mérito principal del insigne cantor Feodor Chaliapine, cuyas interpretaciones rayan en lo sublime, se delinea una tendencia progresiva según la senda que ha trazado aquel genial artista, bien por la manera como la generalidad de aquellos artistas, especialmente en las óperas de compositores moscovitas, manejan el órgano vocal, bien por la representación escénica de los personajes cuyos gestos y actitudes no son ni mecánicos

ni caprichosos, sino resultado de profundos estudios, conscientes, psicológicos, que nos brindan una nueva orientación bien definida, digna de imitación.

Si el instructor es humano, una vez convencido de las deficiencias vocales negativas del discípulo, no le aconsejará jamás perder el tiempo en aquello de que no puede sacar ningún provecho.

Plan para la creación de una escuela de canto según las necesidades del arte moderno.—Llegados nuestros estudios preliminares a este punto, con el fin de acercarnos a la práctica del canto vamos a exponer el plan para la creación de la escuela en que deseamos educar a nuestro discípulo. Al fundar una escuela, ante todo es necesario pensar en la elección de los maestros que habrán de dar en ella sus enseñanzas: si no existen hay que formarlos. Una academia de canto que merezca los honores de tal nombre, dados los tiempos presentes en que las necesidades de la vida incitan a los enseñantes a no ser exigentes con su conciencia, casi no puede subsistir si no está subvencionada por el Estado o Municipio, o no se halla en un Instituto particular sostenida por algún Mecenas.

En dichos centros docentes, si el maestro, obligado a ocupar su cátedra en las horas reglamentarias, estuviera retribuído con liberalidad, no podría tener allí ningún interés en cultivar el engaño, y quizás practicaría la advertencia o apotegma puesto al comienzo de este tema. Mas entre nosotros, por desgracia, los institutos pedagógicos que dependen del Estado suelen sufrir todos del mismo mal. La enseñanza que hasta hoy se dió en aquellas aulas fué por lo general insuficiente, porque raras veces, en los concursos de entrada al claustro de catedráticos, los méritos fueron pesados en la balanza de la estricta justicia, y además son cargos mal retribuídos.

En consecuencia, quien desea aprender de verdad ha de recurrir a preceptores particulares o dirigirse a tierras extrañas. En otras profesiones el catedrático puede enseñar a un número infinito de alumnos a la vez; para el canto esto es imposible, si no se trata de masas corales; y como en los comienzos el discípulo no puede ni debe estudiar solo, de ahí la necesidad de que las lecciones sean completas y tengan la duración precisa, pues las que se dan de diez, quince o veinte minutos un par de veces o tres a la semana—ya lo dijimos—son una burla. Insisto, por lo tanto, en que únicamente en una Academia-Conservatorio sería posible fundar la gran escuela de cantores, siguiendo las normas posibles, o probables, de los tiempos clásicos, adaptándolas a las exigencias del drama lírico moderno, sin renunciar al *bel canto,* escogiendo maestros especializados, que en rigurosas oposiciones demostraran teórica y prácticamente poseer los conocimientos imprescindibles para educar el órgano vocal.

En dichos institutos, si estuvieran a la altura, por ejemplo, de los de Francia, de Italia o de Alemania — aparte la decadencia del canto también allí —, el futuro cantor encontraría, conjuntamente con su educación vocal, el medio de ilustrarse en el estudio de la música y adquirir nociones de armonía, piano, historia del arte, indumentaria, etcétera; elementos culturales de que haremos mención más adelante (cap. VIII), que han de ser el principal ornamento del verdadero artista, hoy más indispensables que nunca por la evolución complicada del Teatro lírico.

Si a esto añadimos que la mayor parte de nuestros cantores son de origen modesto, y por lo tanto se hallan muy necesitados de instruirse para dignificación del arte y hacerse capaces de desmentir con su cultura aquella degradante leyenda tan arraigada de que «il n'y a rien de plus bête qu'un artiste de jolie voix», se comprenderá fácilmente que en nuestra profesión, con ser la voz lo principal, no está todo en ella; y al que quiera superar a la vulgaridad y evitar humillaciones al contacto con la sociedad que le será forzoso frecuentar, le precisan otros requisitos complementarios, sin los cuales no podrá nunca alcanzar la legítima y suspirada gloria; pero educación intelectual tan intensa es evidente que sólo puede adquirirse con cierta facilidad en un Conservatorio, si está organizado en armonía con las exigencias de nuestra época.

CAPÍTULO VIII

LOS MAESTROS DEL CANTO - EL EXAMEN VOCAL Y LA CATEGORÍA DE LAS VOCES - CLASIFICACIÓN DE LAS VOCES SEGÚN EL CARÁCTER DEL TIMBRE - DE LOS CURSOS Y PLAN DE ESTUDIOS - DE LOS MÉTODOS

El buen preceptor no debe olvidar nunca que desde la primera a la última lección es deudor de todo lo que no ha enseñado y responsable de los errores que no haya corregido.

Los maestros de canto. - Sentado el principio de que una escuela de canto, que para los efectos del arte lírico representativo abarque la educación necesaria, completa en todos sus aspectos, hasta que el novel artista esté preparado para afrontar dignamente el escenario, sólo puede establecerse en un instituto musical de altura, coloquémonos en esta plataforma para desarrollar nuestro plan, ideado únicamente con el fin de que pueda servir de guía a los maestros discretos; y también para evitar posibles desengaños a los jóvenes ilusionados que quieren dedicarse al arte del canto. Volvamos a recordar en el curso de este estudio, que en la época clásica los grandes centros docentes musicales de Italia establecieron cátedras especiales para instruir a los maestros que querían dedicarse a la enseñanza del canto. Estos, a la par que debían poseer una sólida educación musical, aprendían infinidad de reglas tenidas por infalibles sobre acústica, vibración y resistencia del mecanismo fónico; ejercitaban de un modo especial la sensibilidad auditiva; y, en una palabra, con pacientes estudios procuraban adquirir todos aquellos conocimientos que la experiencia y la observación habían demostrado ser indispensables en quienes iban a consagrarse a la difícil profesión de formar cantores.

Los maestros, en aquellas épocas de apogeo, dividíanse en dos categorías: los que salían de las academias perfectamente preparados para ejercer la profesión sin escrúpulos de conciencia, y aquellos cantores (casi todos sopranistas castrados) que habiendo terminado gloriosamente su carrera teatral, o bien pertenecientes a las capillas de las basílicas, dedicaban sus últimos años a la enseñanza, poniendo a contribución el tesoro de su larga experiencia. El gran maestro Nicola Pórpora, de Nápoles, y otros tan eminentes como Francisco Poli, de Módena, Giovani Rossi, de Génova, Bruno Francesco, de Milán, Leonardi, de Roma, etc., no eran cantores; pero todos ellos habían sido educados en las escuelas mentadas y fueron preceptores de los mas insignes artistas. Los de gloriosa carrera teatral que luego se dedicaban a la enseñanza fueron innumerables, pues,

cuando por el peso de los años les era forzoso abandonar la escena, no renunciaban a perder el contacto con algo que les hacía revivir los triunfos pasados: sus discípulos.

Tomando, por lo tanto, ejemplo de lo que nos enseñaron los clásicos, vamos a escoger el maestro que habrá de ocupar la cátedra de nuestro imaginario conservatorio, a cuyo fin, si se me consultara, aconsejaría convocar un concurso—para los que no hubiesen sido cantores—, concediéndola a quien, de entre los solicitantes, contestara con mayor acierto al siguiente cuestionario:

«1.º ¿Qué condiciones de voz son necesarias a un tenor aspirante a la carrera lírica teatral?

2.º ¿Cómo se determina el carácter de una voz cualquiera?

3.º ¿Cuál es el color de los sonidos que en todos tiempos fué considerado impuro? Y ¿qué entenderemos por timbre defectuoso?

4.º ¿Qué normas se seguirán cuando, por ejemplo, una voz de tenor posea únicamente las notas agudas, brillantes, espontáneas, magníficas; pero lo restante sea áfono, casi sin timbre? ¿Qué se intentará entonces para minorar este grave defecto, sin incurrir en desgastes de cuanto la naturaleza haya concedido tan pródigamente?

5.º Y si, por el contrario, los agudos resultan forzados, débiles, apagados, indicio quizás de que la voz es corta de extensión, mientras el centro es robusto, bastante homogéneo y vibrante; suponiendo además que el órgano vocal del joven discípulo es aún embrionario y por lo tanto muy susceptible de desarrollo, ¿cuál será entonces el estudio o ejercicio que convendrá prácticar, encaminado no tan sólo a reducir dentro de lo posible tales defectos, sino también a mejorar las buenas cualidades naturales?

6.º En el caso de que una buena voz tenga exuberante timbre en el sector agudo, y en cambio el centro, sin ser áfono, resulte demasiado débil, ¿qué normas adoptaremos para disminuir las vibraciones excesivas hasta obtener el equilibrio, aumentándolas en las notas cuya pobreza las hace deficientes?

7.º Cuando una voz es lo bastante extensa, pero con sonidos de diferentes colores; poseyendo alguna nota buena y otras inseguras, chillonas, temblantes, fácilmente quebradizas, ¿qué será preciso hacer para corregir aquellas graves imperfecciones?

8.º ¿Qué se entiende por registros?

9.º Diserte acerca del sistema de respiración para conseguir grandes alientos.

10. Dé usted delante del jurado una lección de canto a un alumno cualquiera, según su propio método de vocalización.»

El preceptor que mejor hubiese resuelto el anterior cuestionario, suponiéndole también poseedor de vasta cultura musical, podría sentar cátedra de profesor de canto, prescindiendo entonces de aquella gran verdad que «nadie debe enseñar lo que es incapaz de practicar».

Los que se dedican a la enseñanza del canto, y que han sido verdaderos artistas en el más estricto sentido de la palabra, que cosecharon en la carrera lírica larga serie de triunfos, por su gran experiencia están dispensados de concursos, pues tienen un dominio especial que no puede haber alcanzado quien no fué sometido a las pruebas del fuego... en los mayores escenarios del mundo, hallándose, por lo tanto, capacitados para educar voces

de calidad. Sin embargo, deberían especializarse, no aceptando más que individuos cuya cuerda vocal fuera la que les dió renombre.

¿Quiere esto decir que los artistas cantores no son capaces de educar todas las voces? No tal; pero si yo he sido tenor, y practiqué la profesión durante un período de tiempo muy prolongado, claro está que en lo que concierne a esta voz he de tener una gran experiencia; no habrá secretos para mí respecto a la técnica del mecanismo y a las dificultades con que puede tropezar el novel cantor. Me será sin duda alguna más fácil educar la voz de un discípulo de la cuerda por mí ejercitada, que la de un barítono, bajo o soprano; voces que me son familiares, pero que, aun siendo el principio fundamental siempre el mismo, no las practiqué.

En apoyo de mi aserción diré que todos los grandes barítonos italianos, durante un período de veinticinco años, salieron de la escuela de Santa Cecilia, en Roma, regentada por el ilustre barítono Antonio Cotogni, fallecido no ha mucho tiempo.

Siendo el sonido una sensación puramente auditiva, el oído *ha de ser el árbitro supremo de la profesión de Maestro de canto.*

El examen vocal y la categoría de las voces.—Tenemos ya el instructor, que en el concurso de oposiciones a la cátedra disputada logró sobre los demás interesar al jurado; y de consiguiente se le nombra para regentarla. Tomada posesión del cargo, se dispone a aceptar cierto número de discípulos, después de haber examinado con criterio riguroso las condiciones vocales de cada solicitante. El buen preceptor, debidamente retribuído, no tiene la conciencia embargada y puede en un Conservatorio obrar con perfecta independencia. Así pues, sería en él imperdonable que no exigiera de quien aspira a educarse en la academia modelo, cualidades de voz que den la máxima sensación de garantía «de que no se ha de perder el tiempo alimentando vanas ilusiones, que muchas veces son la desgracia de quien las ha forjado».

Comenzaremos ante todo por dividir las voces aprovechables para el canto en tres categorías.

Primera: son las voces de condiciones excepcionales absolutas; aquellas que luego brillarán como estrellas de primera magnitud en los mayores teatros del mundo, porque poseen todas, o casi todas, las cualidades requeridas para encumbrarse hasta alcanzar la meta privilegiada, la meta de los grandes artistas, hoy tan raros, sin embargo, que no llegan seguramente ni a un dos por cinco o seis mil entre todos los que estudian el canto.

Segunda: son las voces teatrales que tienen muchas condiciones, pero que adolecen también de algún defecto; condiciones que permitirán al discípulo llegar a ser un distinguido cantor, que a veces se elevará hasta bordear la celebridad, si ha recibido acertada educación vocal. Por el contrario, hay otros que casi con las mismas cualidades de voz, ya porque serán dirigidos hacia senderos erróneos, o bien por su inteligencia limitada, quedarán siempre al nivel de las medianías discretas unas veces, y en otras ocaciones

se abismarán hasta rozar el linde donde empieza la vulgaridad. Estos cantores son hoy los que dan el mayor contingente.

Tercera: la integran todas las voces que por su reducido volumen, su corta extensión, sonido débil y de poca consistencia, no deben aspirar a la profesión de artista lírico teatral «de altura». Sin embargo, a pesar de las limitadas facultades, si hay en ellas homogeneidad, timbre agradable y simpático, el cantor puede aspirar entonces a cultivar el *lied,* y ser hasta un notabilísimo artista de concierto. Mas entiéndase bien que si por consejos engañosos, u obcecado por la ambición, se empeña en trasponer los límites, anhelando llegar adonde no podrá nunca porque la naturaleza le negó los elementos necesarios, entonces se perderá sin remedio; y luego no será más que un cancionero, especie *di canta-storie* en días de feria.

Divididas las voces en la forma antes descrita, el maestro ha de tener presente que en los áureos tiempos se entendía por «bella voz» la que reunía las condiciones de claridad, fuerza, pastosidad, volumen lleno y sonoro; debía ser flexible, de timbre metálico y rica en extensión. En cambio eran «voces falsas», que ningún verdadero preceptor aceptaba, las de sonido gallardo, pero desagradable, estentóreo, duro, trémulo, velado, caprino, engolado, gangoso, desafinado, débil o sutil, y por ende corto de extensión. Aun en nuestros días, el maestro que admita discípulos de tales condiciones, sin antes hablarles con claridad acerca del resultado de los estudios, que no podrá ser más que negativo, lo repetimos, comete un acto que las conciencias honradas califican de criminoso, por los perjuicios que puede irrogar al joven ilusionado.

Los maestros de la antigua escuela, tantas veces recordados, llevaban sus escrúpulos a tal grado, que después de examinar la voz de un aspirante a cantor, y antes de aceptarlo por discípulo, querían cerciorarse de si el órgano vocal estaba bien conformado y si, a simple vista, la apertura de la epiglotis era suficiente, sin opresión de las glándulas. Reconocían la úvula, el velo del paladar, la soltura de la lengua, si los labios cerrábanse con uniformidad, o el mentón era demasiado alargado hacia fuera, deformando la simetría de la boca; fijábanse también en la igualdad de los dientes, y de todo ello deducían si los defectos que podía tener aquel órgano eran susceptibles o no de corrección. Tratándose de cantores para la escena, examinaban además, con escrupulosidad, la forma de la nariz, por si tenía excesiva anchura o era aplastada para los efectos de la respiración y resonancia. Asimismo la fisonomía había de ser movible, la figura gentil, bien proporcionada, por ser estas cualidades físicas necesarias al cantor teatral, pues infunden simpatía. Cuando el examen de todas estas partes, como también de las facultades del aspirante, les permitía formar juicio satisfactorio, tomaban entonces a su cargo al joven neófito, con la seguridad de obtener el mayor éxito. Si, por el contrario, dicho examen resultaba negativo, le decían: «Figlio mio, impara un altro mestiere».

Mancini, refiriéndose a la estrechez de ciertas gargantas, a causa del abultamiento de las glándulas tonsilares cuando obstruyen el paso, dice «que se pueden quitar, pero la voz queda siempre defectuosa, aun haciendo la operación en la primera juventud». Así lo observó en Nápoles en tres jóvenes cantores, que ejercían la profesión desde algún tiempo, a quienes operó magníficamente el profesor Francesco Picillo (notable ciru-

jano de la época); mas a pesar de extirpar las tonsilas con suma maestría, no resultó la voz favorecida. Transmito este juicio de aquel gran artista e insigne maestro a los jóvenes cantores, a fin de que no se dejen convencer tan fácilmente cuando se les diga que es preciso someterse a la operación de extirpar las glándulas para el mejoramiento de la voz y poner fin a los catarros. Aparte de que esto puede ser realmente un defecto de origen, las más de las veces los frecuentes abscesos tonsilares en los jóvenes cantores provienen del sistema de emisión, que provoca toda suerte de perturbaciones laríngeas.

Si no existen dos voces iguales en defectos o cualidades, será una prueba de incapacidad profesional pretender educarlas todas de la misma manera.

Clasificación de las voces según el carácter del timbre.—El maestro se dispone a dar comienzo a la difícil labor pedagógica vocal, después de examinar con la precisión posible las facultades naturales de cada aspirante, clasificándolas, sin confundir el carácter de las cuerdas, pues a veces puede suceder, por ejemplo, si se juzga únicamente por la extensión, que se clasifique de barítono la voz de tenor, o viceversa. Lo mismo puede decirse si nos referimos a las demás voces, de bajo profundo, bajo cantante, contralto, mezzo soprano, soprano dramática, soprano lírica y soprano ligera, fácilmente confundibles en los comienzos, esto es, cuando no están aún formadas; y en la gran escuela de canto imaginada para un Conservatorio cuyas normas vamos trazando, aparte las de excepción, deberían entrar en ella sólo las voces noveles casi vírgenes, o sea las que no hubiesen sido antes maleadas por teorías destructoras.

Suponiendo, pues, que el profesor es diestro en el arte de enseñar y por lo tanto poseedor de la sensibilidad auditiva necesaria, habrá juzgado las voces según las reglas de la armonía, o sea muy especialmente por el timbre, sin dejarse engañar por la extensión. El timbre manda; y cuando se ejecuta, por ejemplo, un terceto entre tenor, barítono y bajo, si la parte vocal no está bien definida, sin los contrastes del timbre característico de las diferentes voces, es imposible obtener la sensación de conjunto soñada por el autor. Empeñándose el maestro en hacer cantar en tesitura alta, por más que sea franca al parecer, cuando no está de acuerdo con el timbre, es preparar la ruina del discípulo. Será probable que pueda cantar durante algún tiempo; mas fuera de su dominio, el resultado habrá de ser fatal; se producirán a menudo perturbaciones en el órgano, a las que seguirá el cansancio, precursor de mayores males.

No obstante, si tratándose de una voz *virgen* de timbre dudoso entre tenor o barítono, por efecto de no haberse completado todavía el desarrollo físico del discípulo, el maestro avisado opta por la segunda (barítono), obrará sabiamente; no se perderá nada; muy al contrario, trabajando con discreción la parte central sin molestar a porfía la región aguda, poco a poco y automáticamente irán revelándose todas las cualidades naturales, a veces insospechadas, que están en formación en el órgano. He conocido algunos

tenores de fama, que empezaron sus estudios creyendo que eran barítonos (mis primeros ejercicios, siendo muy joven, fueron precisamente de barítono, y aun llegué a cantar en conciertos con carácter de tal), pero a medida que la educación avanzaba, el timbre se fué transformando hasta dar el perfecto color tenoril con todas sus características. La equivocación del maestro, si es que la hubo en no haber adivinado el timbre, fué en este caso de suma ventaja, porque dió motivo a que se desarrollara la parte grave y central de la voz juvenil, formando el verdadero punto de apoyo, que consolidó en el momento dado las notas del sector agudo, ignoradas al comenzar. En cambio, cuantos con timbre definido de barítono, engañados por la extensión, se empeñaron en cantar de tenor, fueron al fracaso seguro en breve tiempo.

Bien impuesto el preceptor de estas reglas preliminares, dividirá las voces, si nos referimos a las de tenor, en tres categorías: *dramáticas, líricas* y *ligeras,* pues es imprescindible tener en cuenta estas cualidades para dirigir los estudios sin titubeos. Sucede alguna vez que por efecto de la edad juvenil, con el favor del estudio bien ordenado, la voz toma de pronto un desarrollo casi impetuoso y en poco tiempo pierde su primitivo carácter, pasando entonces de tenor ligero a lírico o a dramático. Será una prueba del buen método del preceptor, que supo obligar a la naturaleza de una manera rápida y normal a dar cuanto estaba en ella. Pero deberá reprimir tal impetuosidad precipitada, si sospecha que puede perjudicar la simpatía del timbre o de la flexibilidad de la voz.

Intencionadamente se repite en este capítulo lo de la voz *juvenil, virgen, no maleada,* etc., y hacemos hincapié en ello, porque cuanto se ha dicho o se diga en lo sucesivo sobre este particular importante, debe entenderse únicamente de voces jóvenes, que para los hombres sean de veinte o menos años hasta el máximum de veinticuatro; no admitiendo, bien que no hay regla sin excepción, el que la voz, pasados los veinticinco, por poco que haya sido practicada, sea susceptible de radicales transformaciones; mas esta consideración de ningún modo afecta al perfeccionamiento de las cualidades; perfeccionamiento que sólo se puede alcanzar año tras año con el buen método y la constancia; condiciones trascendentales que suelen a veces obrar milagros. Con el estudio, el órgano vocal puede perfeccionarse siempre, mientras la ley fatal de los años no señale el término natural donde comienza la decadencia. Llegado este caso, el artista juicioso debe abandonar la profesión, para no exponerse a un eclipse humillante de su glorioso pasado.

Tenor dramático. — En la antigua nomenclatura era el tipo cuya voz había de ser extensa, potente, de timbre metálico, casi podríamos decir *eléctrico,* de exuberante vibración; generalmente es rebelde a las modulaciones y filaturas, por efecto del máximo desarrollo que en su origen han tenido las cuerdas inferiores, mientras el de las superiores ha sido casi nulo. En otro lugar (cap. VI, pág. 71) ya hemos dicho que estas voces se llaman del *registro de pecho.* Pasaron a la historia, como modelos de tenor dramático o de fuerza, los celebrados artistas Duprez, creador del *Guillermo Tell,* de Rossini, en la Opera de París; Tamberlick, famoso en el *Trovador;* Tamagno, para quien Verdi escribió el *Otelo.*

TENOR LÍRICO.—Es el tipo más común; a veces penetra en el dominio del tenor dramático, y en otras casi se confunde con el de carácter ligero. La voz ha de ser igualmente extensa; es menos potente que la anterior, pero más dulce, sutil y penetrante. Ejemplos perfectos, casi contemporáneos nuestros, fueron los eminentes tenores Roberto Stagno, Julián Gayarre, Angelo Masini, Francesco Marconi, Enrique Caruso y Alejandro Bonci.

TENOR LIGERO.—Era el cantor clásico de antaño que, por virtud del sistema de educación vocal, deleitaba con toda suerte de gorjeos o habilidades canoras. La voz era muy delicada, de timbre dulcísimo, poseía la extensión favorecida por el desarrollo acentuadísimo de las cuerdas falsas o superiores, que el buen maestro había logrado transformar en el principal elemento para el artista. Los de hoy son absolutamente incompletos; puede decirse que el verdadero tenor ligero, o «di grazia», como así se llamaba, ya no existe, a causa del sistema pedagógico y por la moderna contextura del drama lírico.

El procedimiento que hemos seguido al clasificar en sus variados caracteres la voz de tenor es el mismo que nos ha de servir para todas las voces.

Evacuado este examen y diagnosticados las cualidades y defectos de cada alumno, estaremos en condiciones de comenzar los primeros ejercicios. En la escuela, y a fin de que la sonoridad no sea por ningún concepto apagada, no habrá más muebles que el piano y un gran espejo con el fin de evitar o corregir vicios faciales, como asimismo los defectos que el discípulo pueda contraer en la posición de la boca; o bien, si por efecto de forzar alguna nota extrema, se congestiona el rostro. Al propio tiempo se adiestrará desde el primer día en acomodar toda su figura a cierto portamento elegante, para que vaya educándose conforme a las reglas que conducen a la belleza estética en todos sus aspectos; portamento que ha de ser el distintivo del verdadero artista. Hemos visto a celebradas cantatrices que en ciertas emisiones torcían horriblemente la boca, lo que afeaba en gran manera las líneas delicadas de su rostro y les daba aspecto vulgarísimo. Si durante sus estudios, y desde los comienzos, se hubiesen observado delante de un espejo, habría sido esto suficiente para corregir tan énorme defecto, sin necesidad de advertencia alguna.

Es de suma importancia el tono en que debe estar acordado el piano que ha de servir para acompañar los ejercicios vocales. Al revés de lo que hacen algunos maestros, que para ilusionar a sus discípulos lo tienen afinado hasta medio tono más bajo, debería estar, por el contrario, un cuarto de tono por encima del normal; ésta es mi opinión. En la era gloriosa existían en Italia dos diapasones: uno muy brillante, llamado «tono de Lombardía»; otro, que lo era menos, «tono de Roma». Para la escuela de cantores se adoptaba el de Lombardía, casi medio tono más alto. La voz con ello adquiere entonces, y desde un principio, mayor tersura, que poco a poco irá tomando carácter definitivo por virtud de crear, por este medio natural, una tenue tensión en las cuerdas vocales, que al maestro hábil le servirá de poderoso auxiliar también para dar a la voz del discípulo mayor flexibilidad en toda la gama vocal, y cuyo beneficio le será a éste más evidente cuando, terminados los estudios, entre en el campo profesional.

Comprobé la utilidad de este procedimiento, pues yo mismo estudié al comenzar con un piano de tono brillante, y pude apreciar las inmensas ventajas de aquel sistema; mien-

tras que con el deseo de mayor perfección caí en manos de otros instructores (¡destructores!...) que teníanlo acordado por debajo del tono normal, y esta circunstancia, unida a la incapacidad de los infatuados maestros, perturbó seriamente mi órgano fónico. Experimenté también en mis peregrinaciones artísticas por el mundo, que en los teatros en donde la orquesta conservaba el tono antiguo agudo, nos parecía a quienes teníamos voz extensa que la emisión era más fácil, amén de que los sonidos adquirían mayor vibración.

El artista debe considerar como una humillación el que no se le atribuya otro mérito que el de la bella voz.

De los cursos y plan de estudios.—Clasificadas las voces en la forma dicha en las páginas precedentes, se completará el cuadro de alumnos, cuyo número habrá de estar en concordancia con las horas de clase de que disponga el profesor, a fin de que las lecciones tengan toda la amplitud de tiempo necesaria y dejen de ser pura ficción. En este supuesto trazaremos el plan de estudios adaptado a las necesidades de nuestros tiempos; plan conciso y claro, cuyo desarrollo, por requerir indispensablemente tres años escolares, dividiremos en tres cursos. En la Segunda Parte de este tratado ya se verá la materia que consideramos apropiada para cada uno. Tres años de estudios constantes, aprovechados, sin que en lo posible se haya perdido una sola lección, es el tiempo indispensable a que el discípulo debe sujetarse para lograr sus anhelos, teniendo en cuenta que vamos a prescindir de la mayor parte de los refinamientos de antaño, como eran la serie de arabescos *(fioriture)* hoy en desuso, y que demandaban, hasta conseguir su dominio perfecto, no menos de seis años de ejercicios en las voces naturales y de catorce o más en las artificiales de los sopranistas.

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que estos cantores deformados empezaban los estudios de educación vocal desde muy niños, y las voces naturales al terminar la pubertad o cambio de la voz. Pero ahora todo esto no es posible; aquel arte, tan perfecto, que permitía los más atrevidos acrobatismos laríngeos, no se sabe enseñar; ni tampoco sería fácil encontrar discípulos de buenas facultades que se sometieran durante seis o más años a aquella paciente y a la par severa disciplina vocal. Tampoco la estructura arquitectónica del melodrama de hoy, sin duda alguna más racional, requiere como antes el refinado empleo de adornos; por lo tanto, se puede abreviar el tiempo de los estudios, prescindiendo de lo que entretiene, para ir directo a conseguir con la máxima rapidez lo esencial, que es el apoyo de la voz. No pensemos, pues, en el magno sistema desaparecido, pero conviene tomar de él cuanto sea posible adivinar para adaptarlo luego a las necesidades del arte moderno, instruyendo al novel cantor en forma tal, que aun sin llegar a la perfección de nuestros insignes predecesores remembrados, sea capaz de sujetar el órgano vocal a la más sumisa obediencia, dándole una guía infalible que le permita disponer en absoluto, según las exigencias de los tiempos presentes, de todas las facultades de que le haya dotado la naturaleza, y que sin el estudio habrían quedado escondidas en los senos de la laringe.

Conforme ya indicamos, será necesario que el discípulo, aparte de las horas reglamentarias que emplee para educar la voz, estudie otras asignaturas complementarias, como son el solfeo—posiblemente mudo para evitar el cansancio y no poner en peligro los apoyos que irán cimentándose con las vocalizaciones—, el piano, nociones de armonía, idiomas, indumentaria, declamación, manera de caracterizarse para representar y componer los personajes en forma que, tanto en el gesto como en la expresión facial, respondan estéticamente a la verdad histórica del drama o comedia lírica, leyenda, etc. Todos estos conocimientos, y cuanto pueda ilustrarle, necesita poseer el verdadero artista; y con ello se comprenderá que hay materia suficiente para emplear el tiempo.

Sin embargo, en lo que concierne al piano debe entenderse un estudio superficial, pues no se pide exceso de trabajo tal como debe hacerlo quien pretende llegar a ser profesional en éste u otro instrumento. La postura de una persona, sentada ante el piano con los indispensables movimientos de manos y brazos, no es la más indicada para facilitar el desarrollo de la caja torácica. Pero un par de horas diarias será ejercicio moderado que no puede dañar, y si el discípulo trabaja con el entusiasmo indispensable, a los tres años de cursarlo estará lo suficientemente preparado para acompañarse, por lo menos, los ejercicios diarios, y perseverando llegará a leer con cierta discreción las obras que se le encomienden. El profesor de piano, teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, y con objeto de abreviar, prescindirá, en los discípulos dedicados al canto, de ejercicios entretenidos cuya finalidad es la fuerza de los dedos. Se trata singularmente de instruirles en la posición de la mano y luego leer música con facilidad.

El tiempo que se indica en este plan de estudios es, en nuestro concepto, suficiente, con tal que el alumno ponga de su parte voluntad firme, suponiendo que no perderá las jornadas distrayéndose en tertulias y cosas vanas, como quien, infatuado, todo lo fía a las facultades de que le dotó la naturaleza sin tener en ello ningún mérito, pues las materias ya señaladas en este capítulo como fundamentales y que todo aspirante a la carrera lírica de altura debe cursar, requieren no menos de ocho horas diarias de trabajo. Los alumnos cantores de buenas facultades sométanse con fe y entusiasmo a esta disciplina; y puesto que el profesor que les instruya será docto en la materia, pueden concebir fundadas esperanzas en un porvenir halagador de grandes y legítimas satisfacciones. Luego, al finalizar la carrera por ley fatal de los años, o si en el curso de su camino tuvieran que abandonarla por causas imprevistas, con tan magnífica preparación estarán en grado de poner cátedra de profesor de canto para bien del arte.

Estudiad en los errores de vuestros compañeros, pues son lecciones que cuestan poco y enseñan mucho.

De los métodos.—¿Cuáles serán los primeros ejercicios y cómo habrán de practicarse? Se han escrito, y se escriben a diario, infinidad de libros con múltiples vocalizaciones, cuyos autores aseguran que están henchidos de verdades infalibles, especie de panacea para curar todos los defectos del órgano vocal: y aun más, pretenden crear cua-

lidades cuando la naturaleza las haya negado... Pero si únicamente en ello residiera la bondad de la enseñanza de nuestro divino arte, el mundo estaría lleno de eminencias. ¿No las hay a pesar de tantos métodos? Es demostración evidente de que éstos son poco menos que inútiles. La materialidad de las notas de un pentagrama, al igual que recorrer escalas ascendentes y descendentes sin más ni más, si la manera de ejecutarlas no está en consonancia con las reglas de la emisión—reglas que han de ser fijas en el oído perfecto del profesor para adaptarlas según su criterio—, el ejercicio se transforma entonces en simple solfeo, que en el caso más favorable, en orden a la educación vocal, no sirve para nada... cuando no estropea el órgano. La educación de la voz necesita de algo que no puede escribirse; que sólo está en los conocimientos o sabiduría del instructor: sabiduría auditiva capaz de aquilatar cualidades y defectos; condición indispensable para educar la voz sin vacilaciones.

Quizás por esta razón los maestros de otros tiempos no nos dejaron nada, o casi nada, escrito como legado de sus enseñanzas, por ser vana empresa querer fijar en letras de molde, como una poesía o un trozo de música, el color etéreo de los sonidos. Sólo encontramos algunas raras observaciones o consejos; pero en cuanto a verdaderas normas de vocalización que tengan sentido práctico, poco o nada hemos hallado de preciso, si exceptuamos ciertos ejercicios escritos en el siglo XVII y atribuídos a algún maestro célebre *(dell'antica scuola)*, Pórpora o Fedi probablemente, de donde dimanan las infinitas publicaciones modernas; inmenso fárrago de métodos, en general copias repetidas unas de otras, con aquel tanto de variantes indispensable para disimular el plagio, si tal puede llamarse. Sin embargo, es justicia reconocer que entre ellos los hay escritos con la mayor buena fe y un tanto de lógica, en especial los libros de García, Concordia, Delle Sedie, Nava, Guercia, Lamperti y algún otro, que fueron los maestros de mayor relieve en la segunda mitad del siglo XIX, época en que la decadencia del arte del canto empezó a tomar formas apocalípticas destructoras; siendo sintomático que, a más métodos, menos cantores aparecen dignos de tal nombre, lo que prueba la nula eficacia de los mismos.

Es de todo punto indispensable fijar nuestra atención en que las notas de un ejercicio cualquiera son únicamente la materia esquelética del mismo, y que hay otra parte espiritual, que es del dominio absoluto del maestro, quien jamás permitirá al discípulo pasar de un sonido a otro sin haber asegurado al anterior la más perfecta entonación y el apoyo necesario, pues si este apoyo es falso, si no está de acuerdo con la columna de aire apoyada en el pecho, que partiendo del diafragma debe llegar a los hemisferios cerebrales, puede dejar en su trayectoria el rastro gutural unas veces, otras el color nasal, o bien rozará en las paredes del istmo; defectos con los cuales el profesor consciente no debe nunca transigir, combatiendo esta tendencia nota por nota hasta haberla vencido. El profesor no dejará de intentarlo todo hasta conseguir la pureza del sonido; de no corregir desde el primer momento toda desviación con la tenacidad del convencido, creyendo que a fuerza de solfear todo se andará, la ruina del discípulo es casi segura, o por lo menos no sacará el provecho debido; porque si reincide en los defectos, éstos se desarrollarán ahogando la parte buena de la voz, que quedará encerrada en la laringe.

CAPÍTULO IX

OBSERVACIONES QUE CONVIENE TENER PRESENTES ANTES DE PRINCIPIAR LOS EJERCICIOS PRÁCTICOS - LOS EJERCICIOS Y EL SISTEMA DE VOCALES - LOS ESTUDIOS PRELIMINARES CON RELACIÓN A DICHO SISTEMA - EL ARTE DE COLOCAR LA BOCA Y LOS DEFECTOS EN QUE SE PUEDE INCURRIR - DE LA ENTONACIÓN.

El celebérrimo maestro Leonardi Leo, de la gran escuela napolitana, tuvo tal convencimiento de que los ejercicios deben adaptarse a las cualidades o defectos del discípulo, que los escribía diferentes para cada voz, y aun cambiábalos a menudo, según demandaba la necesidad del momento preciso.

Observaciones que conviene tener presentes antes de principiar los ejercicios prácticos.—Los primeros ejercicios han de ser como la piedra fundamental que deberá sostener todo el edificio, pues de ellos depende casi el porvenir del futuro cantor. Si están mal ejecutados será como edificar sobre arena y el edificio tambaleará. En particular, si nos referimos a voces vírgenes, los ejercicios han de ser sencillos y cantados muy lentamente, a fin de que cada sonido, sin titubeos ni precipitaciones, tome el sitio definitivo que en orden a la gama musical le corresponda, sin pasar adelante mientras esto no se consiga, aunque el estudio de un solo ejercicio requiera todo el tiempo de una o varias lecciones. Aparte de que estos primeros ejercicios, como antes se ha dicho, deben considerarse los verdaderos cimientos de toda carrera lírica, también han de ser para el profesor el medio explorativo acerca de las aptitudes y condiciones canoras del discípulo, pues si en el examen de la voz hubiese quedado algún punto dudoso, con método prudente irá revelándose a medida que avancen los estudios.

Encamínese el sonido hacia el timbre que los modernos llaman *fisiológico*, pero..., según nos ha enseñado la ley de la fonación..., en orden a la dinámica del mecanismo, para evitar el peligro a desviaciones en la columna de aire, cosa fácil en los primeros ejercicios, lo que traería forzosamente una alteración del timbre. Procúrese al efecto, desde la primera a la última nota, obtener el sonido de altura que distingue la voz cantada de la

hablada. Al hablar, la sonoridad se queda entre la región bucal y la laríngea; no nos da de ningún modo la sensación de que tenga el menor apoyo. Pero no es así en la voz cantada, a la cual por virtud del pequeño esfuerzo de las cuerdas puestas en movimiento, obligamos a elevarse, pero con entonación precisa; y si apoyamos la emisión en el diafragma, el aire empujado por este músculo hace que el sonido levante el vuelo hacia los hemisferios cerebrales. El conocimiento de esta mecánica, el modo de funcionar de los diferentes elementos que en su variada contextura producen la voz, es lo que se llama *fisiología del órgano vocal*.

Si consideramos este órgano como un instrumento, fijémonos en que nadie es capaz de ejecutar un fragmento de música con mediana pulcritud en el violín, flauta, oboe, piano, etc., si antes no ha preparado sus dedos o labios mediante una larga serie de ejercicios, hasta conseguir el dominio del mecanismo; sin lo cual, por mucha habilidad que tuviera, no pasaría de ser un mal aficionado, un tañedor en días de verbena, un «strimpellatore». Así, bien podemos decir que en la voz humana—instrumento, por otra parte, tan delicado, que fácilmente puede estropearse sin posible compostura—es todavía más necesario este dominio mecánico; por lo tanto, debe darse suma importacia a los ejercicios, sin los cuales no se alcanza el apoyo firme y seguro; apoyo que ha de llevarnos a la fácil emisión. Se dirá que con tener buena voz y discreto oído, aun sin haber pasado por un período de estudios preparatorios, son muchos los que cantan, mejor o peor; no obstante, puede asegurarse, salvo en los casos y excepciones ya mentadas, que ningún cantor pasará de la vulgaridad, si no doblega antes su órgauo a la severa disciplina, según demandan las imperiosas modalidades del arte.

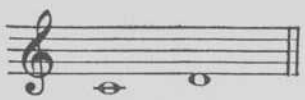
Entiéndanlo bien aquellos maestros que, por temor a perder el discípulo y para darle gusto, transigen con facilidad, descuidando lo primero, lo esencial, que es el ejercicio vocalizado; permitiéndole que sin la debida preparación ejecute romanzas o trozos de ópera a los pocos días de haber empezado los estudios. En este caso los resultados sin duda alguna habrán de ser negativos; porque el mecanismo, falto de educación muscular y solidez, se cansará pronto, vibrando angustiosamente en la inseguridad de la emisión, sin que obedezca a la voluntad o a la necesidad interpretativa por la poca consistencia de los apoyos en uno u otro sector; y el talento del artista, por grande que sea, quedará entonces forzosamente ahogado en los senos de la laringe.

Procure el discípulo que al emitir una nota, sea cual fuere la vocal, reciba la sensación de que el timbre encaminado hacia la región frontal, bate y se rompe casi por encima de la falange superior de los dientes y paladar anexo; esparciéndose luego por las cavidades que en su conjunto forman la caja armónica. El aire, al dar con aquel cuerpo duro, vibra muchísimo más, y se aleja de reminiscencias perniciosas, guturales o nasales; defectos que es preciso evitar. Tal maniobra no es fácil para el inexperto principiante, porque sin ayuda del maestro es incapaz de trazarse la vía segura por donde debe caminar, y mucho menos reconocer sus propios defectos—¡gran ciencia!—; pero reproducidos éstos por el habilidoso profesor, explicando por qué se cae en ellos, el éxito para corregirlos suele ser siempre cierto si no cae en contradicciones, pues el discípulo ilusionado aguza el ingenio para adivinar cuanto se le ha dicho; y luego, ya en su casa,

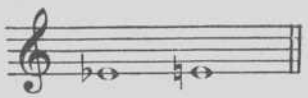
busca en el silencio la lógica de lo explicado; si le resulta nebuloso, la duda y la desconfianza pueden adueñarse de él. En este caso, ¿qué provecho sacará? El profesor, mientras no esté seguro de que ha determinado con exactitud matemática las cualidades o defectos del novel cantor, no entrará de lleno en el estudio regular para no exponerse a equivocaciones.

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

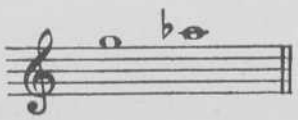
Para mayor claridad, y en el deseo de no dejar nada impreciso, lo que podría generar dudas, continuaremos tomando como modelo la voz de un tenor completo, cuya extensión ha de ser de dos octavas. He dicho tenor completo, porque hoy son bastante raros los que merecen este calificativo. La mayor parte tienen su última nota en el *si bemol,* y aun en muchos esta nota adolece de falta de espontaneidad. En unos débese esta penuria de extensión a las limitadas condiciones naturales del órgano vocal, y en otros al sistema de educación recibida, que impide el desarrollo de la voz por el uso prematuro de la cuerda aguda cuando debiera permanecer silenciosa. Como norma general, por más que las primeras notas de la voz de tenor son *do-re* graves:



durante algún tiempo prescíndase de ellas, y empiécese por *mi bemol* o *mi natural.*



Al cabo de algunas semanas de estudio, estas mismas notas *do-re,* de la cuerda grave, dejadas en suspenso y sin tocar, por simpatía únicamente se habrán ido asimilando las cualidades de timbre y solidez con sólo la influencia de las más próximas ya cultivadas. Igual ha de ser para la cuerda aguda: aun suponiendo que nuestro discípulo posea extensión abundante, completa, tal vez privilegiada, que le permita llegar fácilmente al *do* y también al *re* agudo, no debemos permitirle, al comenzar, que pase del *sol* o *la bemol.*



Insisto sobre este particular, pues contra lo que hacen infinidad de maestros, debe prescindirse durante algún tiempo del sector agudo, cuyas notas son siempre el espejuelo engañoso que fascina a muchos profesionales. Déjenlas en paz como olvidadas, mientras se trabaja para construir el pedestal donde podrán sentar su realeza a tiempo oportuno, para que brillen luego con mayor fulgor. El maestro, que temerario no da tregua a los agudos, atenta inconscientemente contra el porvenir del futuro artista; pues será difícil que logre nunca una base firme para los apoyos necesarios, que en la voz de tenor están dentro de las cinco líneas del pentagrama, sector donde se canta. No lo olvide el preceptor, escríbalo en su cerebro el discípulo, pues son muchas las bellas voces que van a la ruina por no querer observar esta regla.

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

Es de sumo interés, especialmente en los primeros tiempos, que los ejercicios de educación vocal, propiamente tales, vayan acompañados de acordes muy sencillos y armoniosos que contribuyan a formar el buen gusto y a educar la sensibilidad auditiva; acordes que sirvan únicamente de guía; nada de complicaciones; y es sistema deplorable el de aquellos instructores que siguen al discípulo dándole constantemente todas las notas con el piano. Si el aspirante no sabe solfeo, que lo aprenda antes; pero la costumbre de acompañar con cierta pomposidad todos los sonidos de un ejercicio, contribuye sin duda alguna a que no se eduque el oído cual conviene; y por lo tanto hará difícil que, al concluir los estudios, el novel cantor esté dotado de afinación perfecta.

El arte del canto debe empezar con la vocalización. Sólo por este medio la voz se desarrolla y se sujeta a todas las exigencias vocales.
DUPREZ.

Los ejercicios y el sistema de vocales.—Seguramente que en esta obra no habrá ni puede haber, en cuanto a ejercicios, grandes novedades, pues acerca de este particular ya nada queda por escribir; y es tan firme mi opinión que de poco sirve la materialidad de algunas notas escritas en una página de papel de música, cuando no se sujetan a las reglas debidas, que he estado perplejo de si debía o no caer en la tentación de completar este tratado, siguiendo la costumbre de cuantos escribieron métodos de canto, por existir tal fárrago de libros dedicados a este objeto, que fácilmente se pueden escoger ejercicios a gusto de cada profesor. De todos modos, por si alguien desea conocer y

FRANCISCO VIÑAS en «ANDREA CHENIER»

adoptar los por mí practicados, dándoles preferencia, transcribiré en la Segunda Parte una selección que abarcará desde los comienzos hasta el final de la carrera.

No puede haber regla absoluta en el uso de la vocal que debe emplearse en los ejercicios, dada la variedad infinita de las voces en sus defectos o cualidades; sin embargo, es preciso en los primeros tiempos adoptar sencillamente un sonido indefinido..., pero que sea el característico de cada discípulo, a fin de no torcer por ningún concepto la inclinación natural del órgano emisor en su parte buena. Esto, no obstante, puede acarrear confusiones; y siendo mi intención dar una guía lo más clara posible dentro de lo que cabe en materia tan obscura, diré que debe entenderse por sonido natural, el que puede dar un aspirante de buenas facultades cuya voz virgen no haya sido sometida todavía a ninguna práctica educativa, y a quien pidiéramos emitir una nota a su libre albedrío. Si hacemos esta prueba, nuestro oído recibirá la sensación de un sonido, generalmente mal situado, que con facilidad puede confundirse, en cuanto a color, con el de *A* unas veces, y otras con el de *O,* o bien *U,* pero todo ello impreciso; mas sin duda será un sonido natural característico de aquella voz. Es de señalar que, en este caso, raramente oiremos reminiscencias de las vocales *E-I.*

Se comprende lo difícil que es escribir esta norma, ya que no podemos fijar sobre el papel, según se ha dicho anteriormente, el color de los sonidos. Sin embargo, la experiencia, madre excelsa del saber humano, ha demostrado que vocalizando en los comienzos con una *O* muy clara, casi *U,* se puede obtener en la mayoría de los casos el sentido fundamental que luego deberemos encauzar y purificar. A veces la voz adolece del vicio orgánico, muy común entre los principiantes, de que al emitir el sonido no se evapora cual conviene en las regiones altas, y en cambio se precipita hasta el fondo de la laringe donde ha nacido, adquiriendo en consecuencia un marcado color gutural, además de perder en vibración. En este caso se equivocan quienes al iniciar los estudios adoptan la vocal *A,* perfectamente abierta y claramente definida. Es necesario, cuando esto acontece, buscar una vocal de tanta redondez que sea capaz de recoger las vibraciones que andan desperdigadas, y evite que el sonido caiga en el istmo en vez de llevarlo hacia arriba, hacia adelante, en las cavidades frontales, aun a trueque de exagerar tal redondez si es preciso, hasta tanto no se reciba la sensación de que el sonido está en absoluto alejado del dominio gutural. ¿Cómo señalar con precisión otros vicios congénitos si pueden ser tantos...?

En las escuelas de todos los tiempos, la vocal predilecta para disciplinar la voz fué siempre la *A;* de ahí que por tradición todo el mundo la adopte. La razón está en que si esta vocal *A* se emite conforme a las reglas del arte, obliga a una mayor apertura de la garganta; por lo tanto, la voz resulta más franca y clara. Sin embargo, para que esta vocal rinda el beneficio que nos proponemos—teniendo en cuenta lo difícil que es emitirla en su justo grado de sonoridad,—es preciso coordinar perfectamente, más que en ninguna otra, la posición de la boca y lengua con el funcionamiento del diafragma y músculos cantables de las cavidades pectorales; de otro modo los resultados suelen ser siempre deplorables.

En efecto; en nuestros tiempos, abandonadas todas las normas, la vocal *A* es la

causante de los mayores trastornos. No se sabe regular el mecanismo de conjunto, y en vez de agrandar el istmo, se restringe; resultando el paso más estrecho que en otra vocal cualquiera, y la voz se ahoga en el fondo de la garganta. Por esto, si el profesor no es verdaderamente conocedor de todos los secretos del arte de enseñar, en la duda, mejor es que en los primeros tiempos no utilice esta vocal *A*, pues se pueden obtener también grandes resultados, sin exponerse a fracasos, empleando la *O* clara y redonda; en los comienzos tirando a *U*, pero después de algún tiempo abandónese esta vocal, y en cambio acérquese a la *A* con la misma postura de la boca que en *O*, procurando tener el fondo de la garganta muy libre y la lengua un tanto acanalada, sin violentarla, a fin de facilitar el paso del sonido; teniendo la precaución, sea cual fuere la vocal escogida, de mantener la posición interna de la laringe adoptada desde el primer ejercicio, por supuesto bien fundamentado.

La vocal A *ha sido siempre el punto de partida de la generalidad de los maestros de canto en todos los tiempos, porque, a diferencia de las otras vocales, no requiere ninguna contracción de los labios y demás órganos bucales cuando se pronuncia naturalmente; sin embargo, es la vocal más difícil de emplear para educar la voz.*

Los estudios preliminares con relación al sistema de vocales. — Ya dijimos que nuestro sistema ha tomado por fundamento las tradiciones de la escuela clásica, cuyas huellas hemos procurado seguir hasta donde nos fué posible, sujetando a las mismas nuestras enseñanzas. El estudio del canto en aquellos tiempos empezaba con el solfeo y constituía su base esencial. No era nuestro solfeo de hoy, en el sentido de aprender únicamente a leer las notas musicales, sino otro mucho más difícil, por transposición de tonos; solfeo que podríamos llamar científico y positivo. Era un medio sin igual para plasmar en la mente del principiante la entonación de los intervalos en su modalidad tonal. En nuestra época tal enseñanza casi no es posible en los que estudian el canto; pero ejercitándose únicamente con una sola clave — *de fa en cuarta* los barítonos y bajos, *de sol* las demás voces, — no pasa los límites de una lectura musical, inútil en orden a la educación de la voz, pues aquel repetir *do... re... mi...*, etc., siempre en la misma cuerda, puede dar a la laringe posiciones instintivas, que modifiquen el color de los sonidos viciando también la pronunciación. En consecuencia, creemos que el solfeo de hoy — como ejercicio de canto — es preferible abandonarlo, empezando desde el primer momento con la vocalización.

Nótese que acabamos de decir «como ejercicio de canto», para que no se vaya a

confundir este estudio con el otro solfeo encaminado a aprender a leer fácilmente una partitura, cosa de absoluta necesidad a todo cantor; pero es preciso recomendar, para esta última práctica, mucha moderación, utilizando el solfeo mudo, o cuando menos ejecutarlo con cierta suavidad, a fin de que con ello no se introduzcan vicios en el órgano vocal. Cuando se practicaba el antiguo solfeo con vistas al arte lírico, los maestros cuidaban desde el inicio de que la emisión fuera correcta, encaminada a dirigir el órgano juvenil hacia su desarrollo normal; y así, al entrar en el vasto campo de la vocalización uniformada, no encontraban dificultad. La práctica de aquel solfeo, además de que daba gran facilidad para la lectura musical, era también un medio destinado a ejercitar la memoria retentiva de los sonidos, resultando de suma utilidad para educar el oído a los fines de la más perfecta entonación.

Hábilmente preparado el órgano y con oportunidad entrados de lleno en la vocalización, ejecutaban el ejercicio, como ya se ha dicho anteriormente, con un sonido denominado natural, propio de cada voz; e iba purificándose, unas veces adoptando la *A,* otras la *O,* que con la *E* eran las tres vocales generalmente empleadas, sobre todo la primera; vocales que llamaron abiertas, porque emitidas según las reglas, dan el timbre mucho más claro que la *I* y la *U.* Pero las vocales *A, O, E,* cada una de por sí, según el movimiento de los labios más o menos acercados, pueden tener diferentes matices. De modo que si, por ejemplo, pronunciamos *A,* y vamos graduando la redondez modificando un algo la postura de la boca, podemos confundir la *A* en *O;* y acentuando todavía más esta maniobra, tal vez se reciba la sensación auditiva de casi *U.*

Estas gradaciones se aplicaban sabiamente; y cuando sin la menor duda se creía asegurado el apoyo del sonido de origen, se procedía a unificar las vocales, procurando conservar siempre la misma posición de la laringe, o sea de la parte interna del órgano, que es donde se forma como en un molde el sonido tipo único; sonido que luego, esparciéndose por la caja armónica, toma el carácter de las vocales que nos plazca pronunciar, lo que se consigue modificando en cada caso la posición de la boca. Llegar a este resultado práctico de crear el molde para un sonido estable no es fácil y requiere algún tiempo de ejercicios con la vocal adoptada. Hemos dicho que la vocal predilecta de la mayoría de las escuelas de antaño y hogaño ha sido siempre la *A,* creída ser la mejor para obtener en el máximo grado la apertura de las fauces y obligar a la laringe a posiciones más propicias a la buena emisión, a fin de conseguir el aumento de sonoridad. Pero si la *A* es la que mayormente satisfacía y satisface esta necesidad del arte, ya dijimos en páginas anteriores que es también la vocal más peligrosa, la que puede causar mayores trastornos laríngeos, según y como se emita..., porque no basta con decir al discípulo «pronuncie *A*», sino que se le ha de enseñar hasta qué punto debe acentuar el color, o abrir la boca en su justa medida, y cómo debe apoyarse para que no degenere en sonido de voz blanca menos vibrante. Es preciso, por lo tanto, que el acto de emitirla esté en armonía con las reglas del apoyo de pecho y de la respiración, cuya maniobra arranca en el diafragma hasta morir en los labios.

Las vocales *I, U,* se llamaban prohibidas; mas entiéndase bien..., únicamente para los adornos, *fioriture* o *abbellimenti;* hoy ya sólo se usan en las voces de tiple ligera.

Estaba justificada la prohibición, porque la *I* y la *U* obligan a una postura bucal que impide trinar y hacer voladas amplias según el depurado estilo; pero, combinadas estas vocales con las demás para las vocalizaciones, sobre todo en ejercicios lentos, deben emplearse aún para corregir ciertos defectos, como se verá al tratar de la «messa di voce». De la *I* muy especialmente—aparte de cuanto nos ha enseñado nuestra experiencia—nos dice el gran cantor evirado Pier Francesco Tosi: «Esta vocal debe usarse sobre las demás, para desarrollar el falsete en los agudos, porque los sonidos de aquella cuerda con la *I* se emiten con más vigor y menos fatiga que usando otra vocal cualquiera.»

Sin embargo, fueron ya en aquellas épocas tan opuestas las opiniones referentes a la vocal o vocales que debían emplearse en los comienzos, que mientras la mayoría proclamaba la *A* insuperable, otros maestros, los menos, preferían la *O*, a pesar de ser reputada por algunos como la más funesta. Bernaschi de Bolonia, portentoso sopranista, luego insigne maestro, de quien hablamos antes (pág. 22), tenía predilección por la *E*, y aseguraba ser la que mejores resultados le daba para combatir ciertos defectos en voces incultas. Es lo cierto que de su escuela salieron gran número de cantores eminentes; y según Bernardo Mengozzi, su discípulo, la base del sistema Bernaschi en la enseñanza del canto era efectivamente la *E*. Como regla absoluta no puede admitirse; mas para ciertas voces es de gran rendimiento. Yo mismo durante muchos años en los ejercicios diarios usé preferentemente la *E*, alternándola con *A*—casi *O*—muy redonda, y tenía el convencimiento de que estas vocales me equilibraban la voz para dar toda la trágica expresión requerida en los grandes declamados de los dramas líricos *Tristán e Isolda* y *Tannhäuser*.

Es innegable que si el maestro ha ejercido por sí mismo el arte del canto, estará en grado de enseñarlo a otro.

El arte de colocar la boca y los defectos en que se puede incurrir.—Entre las cualidades deseables en un maestro, debe tenerse por indispensable la buena comunicativa para instruir a sus discípulos en las reglas del arte, sin cansarles demasiado. Las siguientes observaciones son el extracto de normas dictadas por los grandes maestros de las academias napolitanas y romanas en los áureos tiempos de Porpora, Fedi, de Leo, Pistocchi y otros (del libro de Giambattista Mancini).

Es importantísimo para el cantor conocer cómo debe abrir la boca, pues de ello depende la claridad de la voz. Hablemos, por lo tanto, de los defectos más comunes, porque conociéndolos se averigua el modo de enmendarlos, y si no se consigue, debe atribuirse en su mayor parte a la incapacidad del maestro que no sabe corregirlos. El primer defecto es el de dar la voz sin cuidar ni poco ni mucho de la apertura de la boca; si esto se hace mal, impide que salga clara, bella y sonora. Puede parecer de momento

FRANCISCO VIÑAS en «TRISTÁN E ISOLDA»

que este defecto sea fácil de corregir, pero no es así. Es preciso que desde un principio el discípulo aprenda a abrir la boca y sepa hacerlo según las reglas, no a su capricho. Hay que advertir que las reglas para abrir bien la boca no son fijas ni pueden establecerse iguales para todos los individuos. Obsérvese que la naturaleza ha hecho la apertura de la boca diferente en todos los nacidos. En uno es muy ancha, en otro es mediocre o más bien estrecha; añádase que la altura y largueza de los dientes en unos es grande y en otros pequeña.

Todas estas diferencias que dependen de la constitución de los órganos de la voz obligan al maestro a fijar su atención en qué punto de apertura el sonido resulta más claro, más límpido, vibrante y extenso, pues la experiencia nos demuestra que una boca abierta exageradamente, o por el contrario demasiado poco, a más de ser antiestética y deforme, rinde la voz ingrata. Son muchísimos también los que cantan cerrando casi los dientes. El cantar de este modo es el mayor de los defectos, porque traiciona la voz sin dejar oír su extensión, impide también que salga límpida y dificulta articular con claridad las palabras. Pues bien, estos defectos de la boca, una vez el joven los ha adquirido, es casi materialmente imposible que los enmiende; defectos que deturpan la voz, siendo ya probado por la experiencia que la apertura de la boca regula y dirige el sonido. En efecto, la resonancia de la voz, cuando viene apoyada con la fuerza natural del pecho, es siempre correspondiente a la situación de la boca. El saber poner la boca en su justa gradación debe conceptuarse uno de los aspectos más interesantes para un cantor. Sin esta habilidad, a pesar de poseer otras bellas cualidades, será siempre un artista lírico incompleto y alguna vez caerá en ridículo.

Las falsas posiciones de la boca son varias: si os fijáis en muchos jóvenes estudiantes, veréis que en cuanto les dicen ¡abrid la boca...!, lo hacen a tal punto, que transforman el rostro en algo grotesco y antipático. Si por mala ventura el pobre discípulo encuentra un maestro incompetente, que no sepa corregir este vicio, sucederá que no pudiendo el joven cantor darse cuenta de los perniciosos resultados debidos a la inmoderada apertura de la boca, su voz caerá en la garganta, produciéndose cierta tensión en las fauces, cuya consecuencia será quitar flexibilidad y tersura a la voz. De modo que si no hay enmienda, se quedará con los sonidos ahogados en forma tal, que no darán ni la mitad de sus vibraciones. Algunos creen acertar abriendo apenas la boca, o dándole forma redonda; y para colmo de horror, adelantan la lengua hasta los labios o la sitúan en forma de arco. Esta posición monstruosa genera tres graves defectos. Primero: la voz forzosamente ha de tomar—digámoslo así—carácter sepulcral, apagado; no puede salir franca, porque al chocar contra el paladar se rebate sofocada en las fauces y en consecuencia se producen sonidos guturales. Segundo: contrae también el vicio de apoyar en la nariz, por donde el aire empujado busca la salida, no encontrándola en otra parte. Tercero: se comprende, y es natural, que cantando con la lengua abultada, arqueada, se caiga en la defectuosa pronunciación balbuciente.

¿Qué diremos de los que tuercen la boca en la emisión de muchas notas? La boca debe funcionar de acuerdo con la garganta; cuando no hay armonía entre ellas se produce casi siempre el defecto gutural. El tórax necesita doble esfuerzo para sostener los so-

BIBLIOTECA P. PROVINCIAL - BURGOS

nidos, mas el discípulo cree que puede conseguir dicha armonía con sólo estrechar las fauces... ¡Grave error!, porque las fauces forman parte del órgano vocal, y la voz no puede tener salida libre si encuentra una posición forzada. No basta que el maestro diga «¡no abrais demasiado la boca!» o «¡la abrís poco!, ¡no cantéis entre dientes!» Es preciso que el preceptor muestre prácticamente a su discípulo cuál ha de ser la verdadera y perfecta posición. Verá entonces cuán preferible es este método al de las obsevaciones declamatorias usadas generalmente para desaprobar tales defectos.

Son también vicios reprensibles, además de la posición de la boca, el fruncimiento de la frente, el *moto* continuado de los ojos, el retorcer el cuello y toda la persona, como hacen muchos cantores al dar un agudo o en un paso de agilidad, creyendo que el movimiento descompuesto les facilita la emisión, sin advertir que se enfrascan a fondo en un vicio que luego no se podrá enmendar. Tales defectos, en las escuelas de antaño, se corregían haciendo cantar a los discípulos de cara al preceptor y de memoria. De este modo se obtenían dos ventajas: la primera para el maestro, que fácilmente notaba con todo detalle los vicios generales que puede tener un principiante; la segunda para el discípulo, que ejercitaba su memoria desde los comienzos, y sin necesidad de distraerse mirando el papel de música, estaba siempre pronto a escuchar las observaciones que se le hacían. (En otras escuelas el discípulo cantaba delante del espejo, para que él mismo, a la vista de sus defectos, los corrigiera.) Lo repetimos, el modo más fácil y que ha dado siempre resultados magníficos, es el de hacer comprender el error que comete el discípulo, reproduciendo su defecto. Entonces se da cuenta más fácilmente de ello; la fantasía se exalta oyendo la imitación nasal o gutural, y el alumno aguza el ingenio para no caer otra vez en tal defecto. Esta práctica de imitar los defectos reproduciéndolos fué establecida en todas las escuelas, especialmente en las de Roma regentadas por los insignes hermanos Fedi.

Léase textualmenre lo que dice el gran Mancini: «Para corregir a mis discípulos Io hice siempre en la forma siguiente: llamados uno por uno delante de mí, y después de haberles mostrado la posición en que debían situar toda su persona, les tenía ese razonamiento: — ¡Hijo mío! ¡Cuidado...! Levanta la cabeza; no la inclines hacia adelante; tampoco hacia atrás, sino ponla derecha y natural, a fin de que las diferentes partes de la garganta no pierdan flexibilidad; pues si la cabeza va hacia adelante o atrás, todos los tejidos del órgano productor de la voz se violentan, y la pequeña tensión a que se les somete produce rigidez.

»Si abrían la boca malamente, yo les hacía ver con la práctica el modo de corregirse; y después de repetidos experimentos llegué a establecer una regla general que es la siguiente: el cantor debe componer la boca tal como la coloca cuando se sonríe naturalmente; esto es, de modo que los dientes superiores estén mediocremente distanciados de los de la falange inferior. Con repetidos ensayos y en infinidad de casos, auxiliado por la paciencia, obtuve casi siempre el resultado apetecido. Este sistema síganlo los maestros, y verán cuán provechoso será para sus discípulos. Aplicando estas reglas, se demostrará con mayor evidencia la verdad de mis aseveraciones haciendo pronunciar las cinco vocales *A, E, I, O, U.* Mas hay que advertir que para la *O* es precisa una casi invisible muta-

ción de la boca, y para la *U* los labios deben avanzar un poco, pero de tal modo que la boca no se descomponga ni se aleje de la posición natural.

»A los maestros y discípulos se recomiendan estas prácticas. Los jóvenes cantores no han de ser impacientes ni soberbios, pues no basta su sola inteligencia para corregirse. Reciban con respeto y agradecimiento las sabias enseñanzas de quienes las adquirieron con la constancia en su largo caminar por la vía del arte.»

Todas las deficiencias vocales pueden disimularse a fuerza de arte y de estudio, al punto que sólo las perciban quienes hayan estudiado el canto; pero la desafinación no puede encubrirse, y está al alcance de los más profanos cuando tengan regular oído. Es, pues, un defecto intolerable, que anula todas las bellas cualidades del cantor.

De la entonación.—La entonación es el eje y el sostén de la armonía, y la principal condición del cantor emérito. Sin ella no hay ni puede haber música, y sí sólo discordancias que hieren el oído. Los maestros antiguos, en cuanto se refiere al arte lírico, daban tal importancia a la entonación vocal, que apuraban los medios más ingeniosos, sancionados por la experiencia de luengos años, hasta conseguirla en el grado más perfecto entre sus discípulos. Para ello establecieron infinidad de normas, y se sometía al principiante a pacientes estudios de sensibilidad auditiva; mas los vestigios (algunos indescifrables) de tales enseñanzas apenas llegaron hasta nosotros en raros manuscritos yacentes en alguna biblioteca musical de Italia, cuales son las de Santa Cecilia de Roma y de Rocco Pagliara de Nápoles (ésta hoy cedida al «Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte» en Roma).

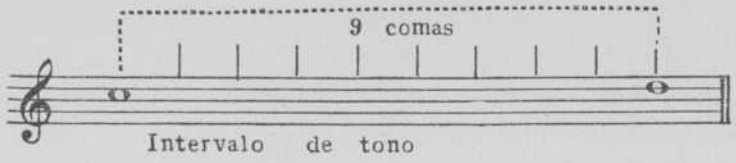
Pero a pesar de la escasez de datos concretos que nos transmitieron aquellos maestros, el paciente investigador puede apreciar y reconstruir algo de aquella ciencia practicada en el período clásico, si bien en nuestros días sería casi imposible encontrar quién supiera enseñarla; y más aún dar con el discípulo de buenas facultades, como ya se ha dicho en otro lugar, dispuesto a sujetarse a las exigencias de tan larga como monótona e ímproba labor. Las necesidades de la vida imponen hoy precipitaciones de tal naturaleza, que impiden perfeccionamientos cuyo factor—amén de la sabiduría del maestro—es el tiempo. Por otra parte, y en orden a los estudios de refinada entonación, tampoco se hacen hoy tan imprescindibles dada la forma moderna de componer los dramas musicales, en los que el «bel canto» está casi excluído. Además, con los progresos de la técnica se desarrolla tal sonoridad instrumental, a veces excesiva, que el cantor se siente siempre sostenido y apoyado. No era así en los tiempos pretéritos referidos, cuando la orques-

ta representaba en el melodrama un papel muy secundario, mientras que la voz reinaba soberana.

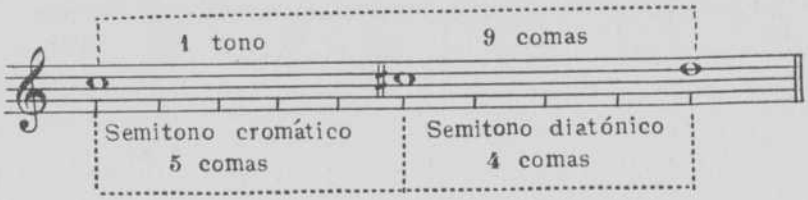
Para educación del oído, en aquellas grandes academias italianas, a los dedicados al arte del canto se les ejercitada en el monocordio, famoso instrumento—dícese—inventado por Pitágoras para determinar las reglas armónicas y de la entonación. En él aprendían el cálculo de la longitud de las cuerdas y los fenómenos de la resonancia. Por el monocordio sabían que, según las leyes de la acústica, al pasar de una nota a otra distante un tono, ambas notas no alteradas recorren la distancia de nueve fracciones iguales apenas perceptibles, denominadas *comas;* además, que el tono se divide en dos partes llamadas *semitonos,* o sea *dos medios tonos,* no exactamente iguales, pues a una de ellas corresponden cinco comas de las nueve que contiene el tono, y toma el nombre de *semitono cromático*; a la otra, correspondiéndole sólo cuatro, se denomina *semitono diatónico;* en consecuencia resulta éste menor que aquél.

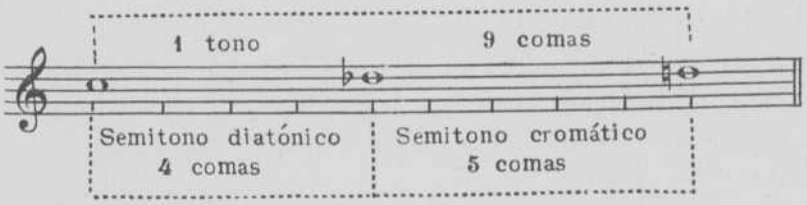
El primero separa dos notas del mismo nombre, una de las cuales es la alteración de la otra. El semitono diatónico se halla entre dos notas de distinto nombre.

Tomemos como ejemplo el intervalo de tono *Do-Re,* y analicémoslo siguiendo aquellos principios:



Para dividirlo en semitonos podemos introducir entre dichas notas el *Do* sostenido o el *Re* bemol:





De esto nace un inarmónico en la escala musical, no apreciable en los instrumentos de teclado por razón del mecanismo imperfecto, pero el oído educado lo percibe perfectamente en un conjunto de instrumentos de cuerda. Por tal razón, una tocata en *do* soste-

nido tendrá un colorido más brillante que la misma pieza ejecutada en *re* bemol, cuya diferencia resulta de la *coma* en que excede la escala del uno al otro tono.

Disertamos acerca de un tema tan importante (hoy en desuso en las escuelas de canto) únicamente para dar a entender a los alumnos estudiosos, para quienes escribimos, cuán lejos estamos del refinamiento de otros tiempos, pues no se dejaba nada por intentar para que los jóvenes cantores estuvieran dotados de la máxima sensibilidad auditiva, así como de todos los elementos que podían conducirles a la perfección.

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

El ya recordado insigne maestro Mancini atribuye también ciertas desafinaciones accidentales, además de las ya señaladas anteriormente, a las fibras debilitadas del estómago. Pero considerando el defecto desde este punto de vista, seguramente estaríamos más en lo cierto si en la mayoría de los casos buscáramos la causa en la poca consistencia del diafragma, que a la menor fatiga es incapaz de sostener con firmeza la columna de aire que debe apoyarse en este músculo importante. Mas esto es de fácil corrección, ejercitándose en la gimnasia respiratoria tal como dijimos en el capítulo VI.

SEGUNDA PARTE

EJERCICIOS PRÁCTICOS PARA LA EDUCACIÓN DE LA VOZ

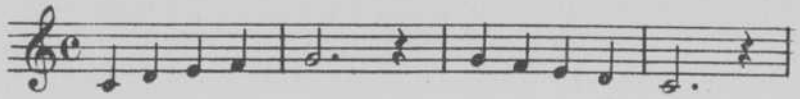
OBSERVACIONES GENERALES

Siendo imposible que el discípulo sea capaz, en los comienzos, de adivinar sus propios defectos, puede asegurarse que el éxito del cantante casi siempre depende del maestro.

Los capítulos anteriores han sido como una preparación, que podemos llamar científica e inmediata y ha de facilitarnos el camino para emprender sobre base segura el estudio práctico del *bel canto*. Dichos capítulos contienen abundantes observaciones y normas esenciales que será preciso recordar durante los ejercicios con los cuales vamos a empezar nuestra labor. Como veremos por el desarrollo de nuestro plan de estudios, los ejercicios puestos en este libro van sucediéndose de un modo gradual y progresivo. El maestro puede adoptarlos, o bien escribir otros, si a su juicio las condiciones del discípulo lo reclaman, con tal de atenerse a la pauta por mí establecida.

¿Debemos repetirlo? Los ejercicios para vocalizar, en su estructura o diseño musical más o menos complicado, no constituyen ningún método: su importancia es secundaria, la de un solfeo, casi nula para los efectos de la educación vocal, si no se sabe encauzar el sonido, dirigiendo la columna de aire, apoyada en el diafragma, hacia el pecho, hacia la cabeza, y sin reminiscencias gangosas o guturales que impurifican la sonoridad. Y todo esto no pueden decirlo ni enseñarlo las notas escritas en el pentagrama, pues pertenece a otro orden más elevado: a las leyes fónicas que el profesor ha de tener grabadas en la mente, regidas por la sensibilidad auditiva, el buen gusto, la cultura y el sentido común. Suponiendo que el preceptor posea estas cualidades, no permitirá nunca pasar de un sonido a otro mientras el anterior no tenga su exacta colocación en la gama; de otro modo, desde el primer momento se producirán desviaciones de sonoridad; se emitirán sonidos falsos, y si el maestro no los corrige inmediatamente, porque no los nota o no lo entiende, se va al precipicio.

Ponga el discípulo la mayor atención en las observaciones que le haga el profesor, y no precipite nunca el ejercicio en su estructura sencilla (la agilidad vendrá luego); desgránelo lentamente, sin dejar escapar ni una sola nota, conservando el ritmo cual si fuera un ejercicio de gimnasia para educar algún músculo, que en este caso trátase también del músculo laríngeo, generador de la voz, al que queremos someter a una severa disciplina. Para conseguir tan feliz resultado se comprende que cada ejercicio convendrá repetirlo una y cien veces, al objeto de dar estabilidad a los sonidos, hasta dotarlos de apoyo firme. Nada, pues, para comenzar, de precipitaciones ni de ejercicios complicados; y es tal mi convencimiento de la utilidad de prácticas sumamente sencillas en el primer período, que me atrevo a opinar como el célebre bajo Selva de Padua,—luego famoso maestro de canto,—quien decía a sus discípulos «que para formar la base de un buen cantor le bastaban cinco notas».



En efecto, con este ejemplo de ejercicio tan inocente en apariencia, bien dirigido, subiendo por medios tonos, variándolo en diferentes formas, en intervalos de 3.ª, 4.ª, 5.ª, arpegiándolos luego sin moverse de las cinco notas, hay para algunos meses de estudio.

Es muy importante que los ejercicios se ejecuten a rigor de compás. A menudo oímos a estudiantes cantores y aun artistas que llevan años de práctica, incapaces de ejecutar una escala de ocho notas rápidas, precisas, con la igualdad debida. La voz se les escapa o atasca; las notas dan saltos, porque desde los primeros ejercicios no se les obligó a la disciplina del ritmo. Por eso no es raro ver artistas que, en cuanto toman una nota aguda, no saben cómo abandonarla y se ayudan dando cabezadas o con movimientos estentóreos para truncarla. Nada, pues, de vocalizar *ad libitum,* sino a compás riguroso.

Acerca de la vocal que se debe emplear, dada la diversidad de pareceres aun entre los maestros del clasicismo, aquellos que dieron al arte lírico tantos cantores eminentes, podemos venir a la siguiente conclusión: que sin dejar de reconocer la suma ventaja de saber determinar la vocal apropiada, la tiene muchísimo mayor la manera de emitirla. Esfuércese el maestro en adoptar la que a su juicio se acerque más al sonido natural peculiar en cada discípulo, tema que ya hemos tratado en el capítulo IX, página 97. No olvide tampoco que la *A* está sujeta a mil peligros cuando no se emite según las normas indicadas; pero en la duda, y para no sufrir equivocaciones, mejor será empezar por una vocal de color mixto entre *A* y *O,* cuya redondez sea capaz de recoger las vibraciones del sonido, y agrupadas ordenadamente, vayan dirigidas hacia el seno frontal. Una casi *O,* que al pronunciarla el discípulo piense en la *A*, será la mejor, sin perjuicio de modificarla si tal es el criterio del maestro.

Si al comenzar se acierta la vocal y manera como debe emitirse, no es muy conveniente cambiarla durante algún tiempo, pues es preciso obligar a la laringe a permanecer en una sola posición, que luego nos servirá para modelar las demás vocales. Téngase muy presente el papel preponderante que juega la posición de la boca al emitir la voz, cuyas normas están expuestas en el ya mentado capítulo IX, página 100.

CAPÍTULO PRIMERO

Ejercicios preliminares de vocalización

«... se poi il maestro fa cantare il discepolo con le parole, prima che abbia un franco possesso del vocalizzar apoggiato, lo rovina...»
(Del libro de Tosi).

Ya se dijo que los ejercicios primeros deben ser ejecutados en tiempo lento. La voz en todos ellos se emitirá con plenitud y naturalidad; igual en volumen; nada de *fuertes* ni *pianos, crescendos* o *diminuendos,* pues antes es preciso que las cuerdas inferiores, de donde dimana la verdadera voz, hayan sido trabajadas, tomen cierto desarrollo y el apoyo definitivo. Mas cuando a juicio del profesor se hayan adquirido las cualidades mentadas, tales ejercicios deberán repetirse matizándolos con claros y obscuros.

Los sonidos han de ser muy ligados; pero..., entiéndase bien, no se trata de entrar desde la primera lección en este campo, que comprende el arte «di legare e portare la voce». Ello será objeto de estudio especial, llegado el momento oportuno. Con la ligadura nos proponemos únicamente, por ahora, obligar al sonido, en cuanto esté asegurada la emisión, a no abandonar el apoyo inicial, haciendo que penetre y se una a la nota siguiente o más cercana, *strisciando quasi,* muy suavemente, a guisa de violoncelo, como un medio de igualar el color de la voz. Queda al criterio del maestro hasta qué punto se ha de acentuar esta ligadura al pasar de un sonido a otro, evitando que se caiga ya en los comienzos en exageraciones de arrastres perniciosos, que podrían generar un vicio difícil de corregir.

Ejercicio 1.º

El ejercicio con que principiamos el curso está formado con notas de larga duración; y debe ejecutarse, como ya se ha dicho, muy ligado, al objeto de que los sonidos se vayan plasmando lentamente en la laringe inculta del principiante. La lentitud—siguiendo la directiva del profesor—da tiempo a que la voz se establezca en su dominio, recogiendo y agrupando las vibraciones que al comenzar puedan brotar esparcidas sin norma alguna que las encauce. Sería mucho más difícil conseguir este objetivo haciendo el ejercicio con notas de poco valor y precipitadamente, pues en este caso, al pasar de

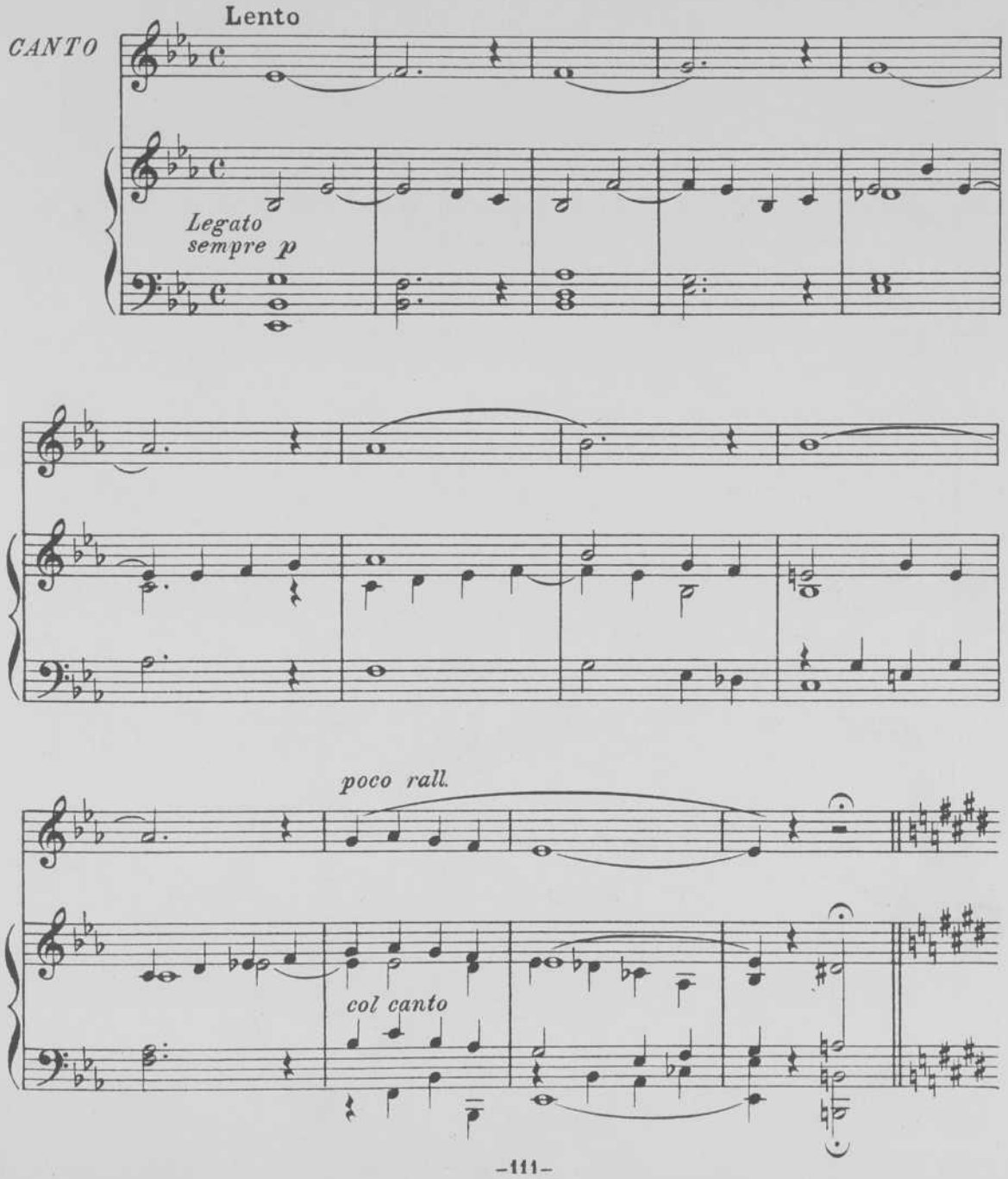
una a otra podríamos encontrar dificultades para estabilizar el sonido, que en la garganta del principiante suele ser siempre incierto.

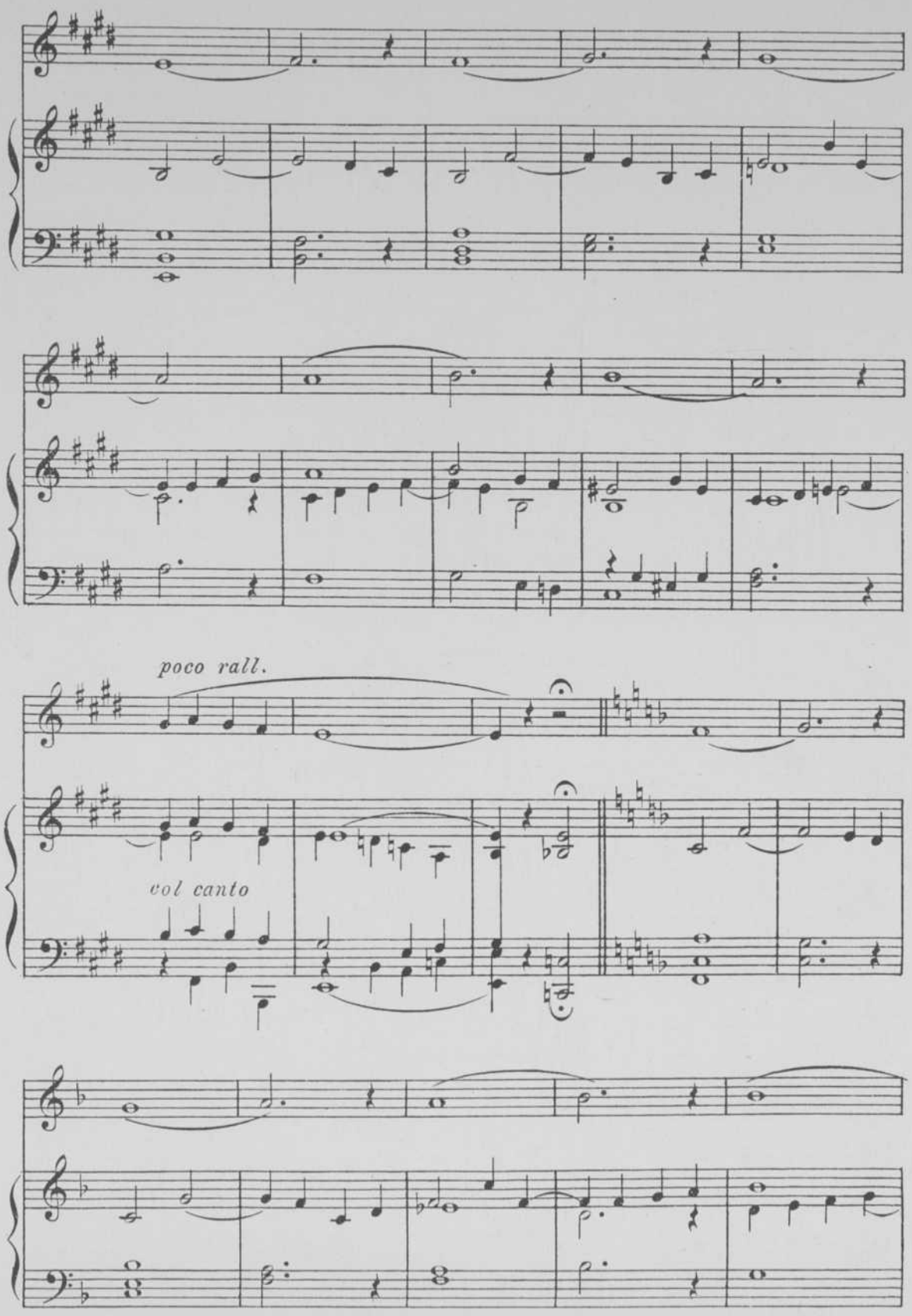
Las pausas están puestas como un medio que obligue al descanso de la voz, y para la respiración, que ha de ser tranquila, franca, silenciosa, precisa o matemática, y efectuada con la máxima naturalidad. Sin precipitaciones deben llenarse todas las cavidades torácicas, distribuyendo el aire grado a grado. No se olvide que cuando el canto aventajaba a todas las bellas artes, lo primero que se enseñaba a los neófitos cantores era el dominio del mecanismo de la respiración o la manera de distribuir el aliento, para conseguir indefectiblemente el apoyo firme de la voz (véase cap. VI), no siendo posible cantar bien sin el dominio de esta función mecánica: *Chi sa ben respirare, sa ben cantare.*

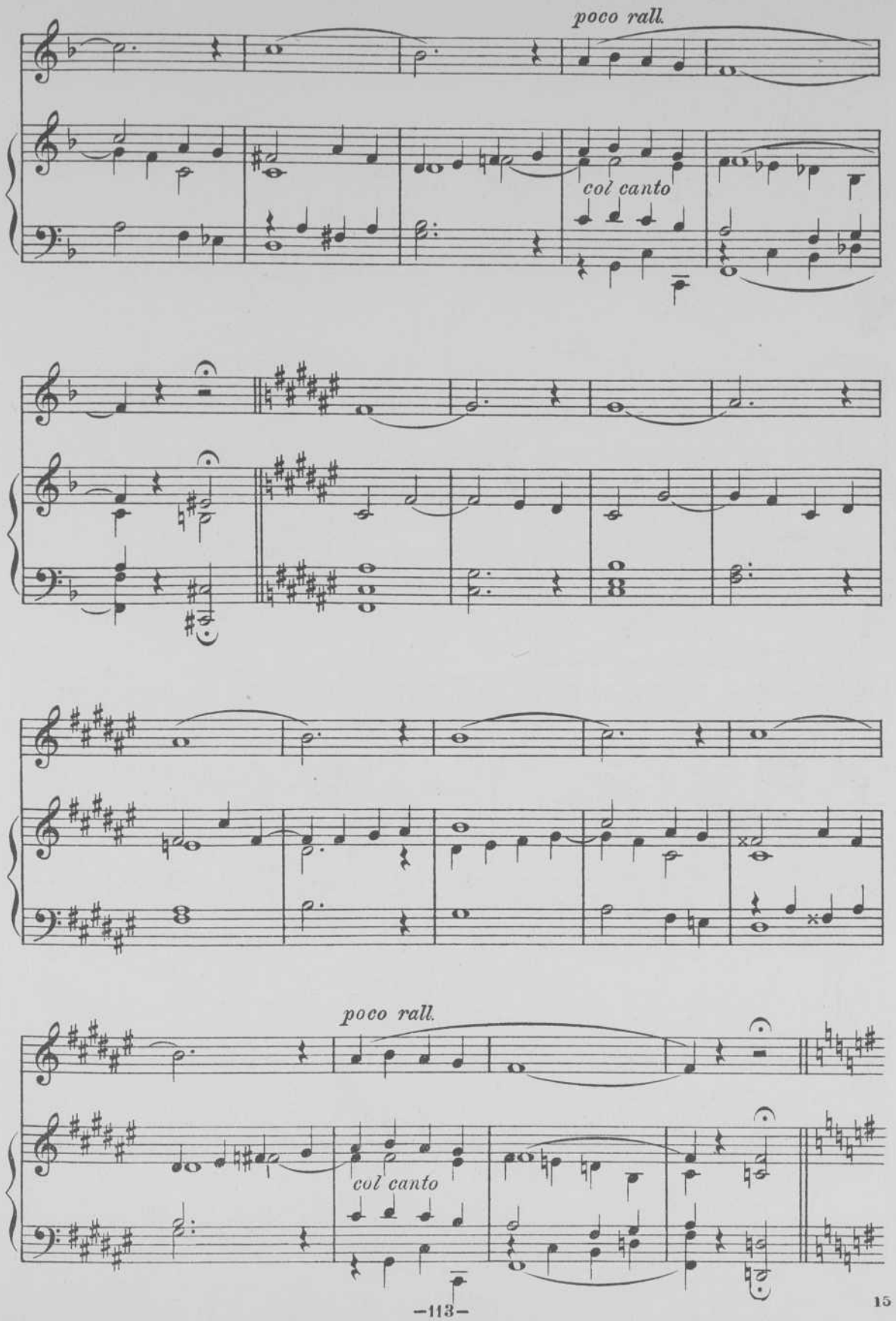
La extensión de este ejercicio se limita a la cuerda central, que en los primeros tiempos ha de ser objeto de nuestra predilección. No nos cansaremos de repetir que en el centro está la base fundamental de toda la voz. En general se olvida esta verdad, unas veces por incapacidad profesional y otras porque el discípulo quiere lanzarse a toda costa desde el primer día a empujar la voz hacia el extremo agudo; grave equivocación que el maestro deberá combatir hasta convencerle de que el único medio para llegar pronto y sin tropiezos, es caminar muy despacio: *Chi va piano va sano e va lontano,* aforismo italiano que nunca estuvo mejor aplicado que a la educación de la voz. Hechas las advertencias necesarias, fiando en el saber del maestro y en la fe, constancia y obediencia del discípulo, pueden comenzar los estudios prácticos de vocalización.

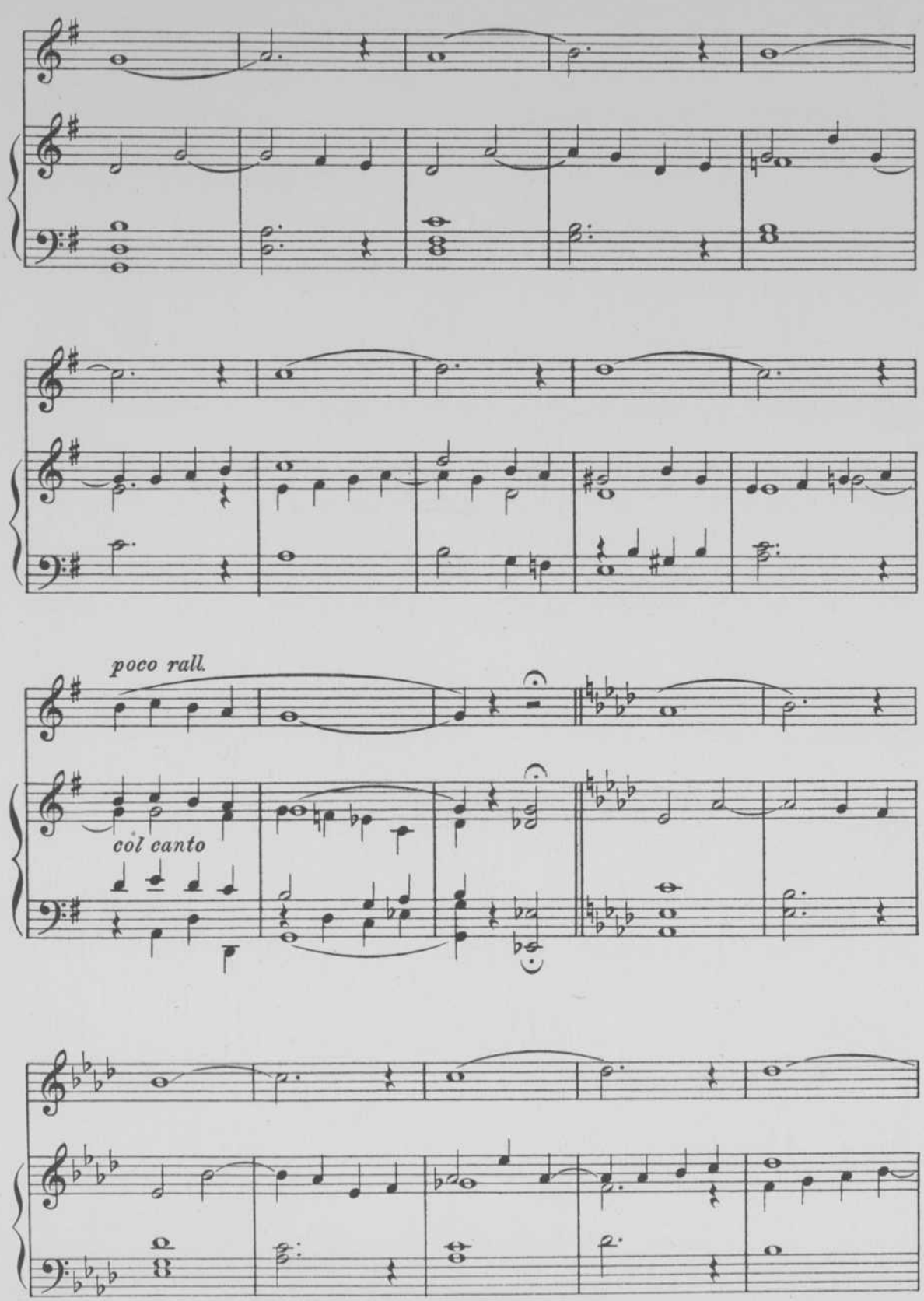
PRIMER CURSO

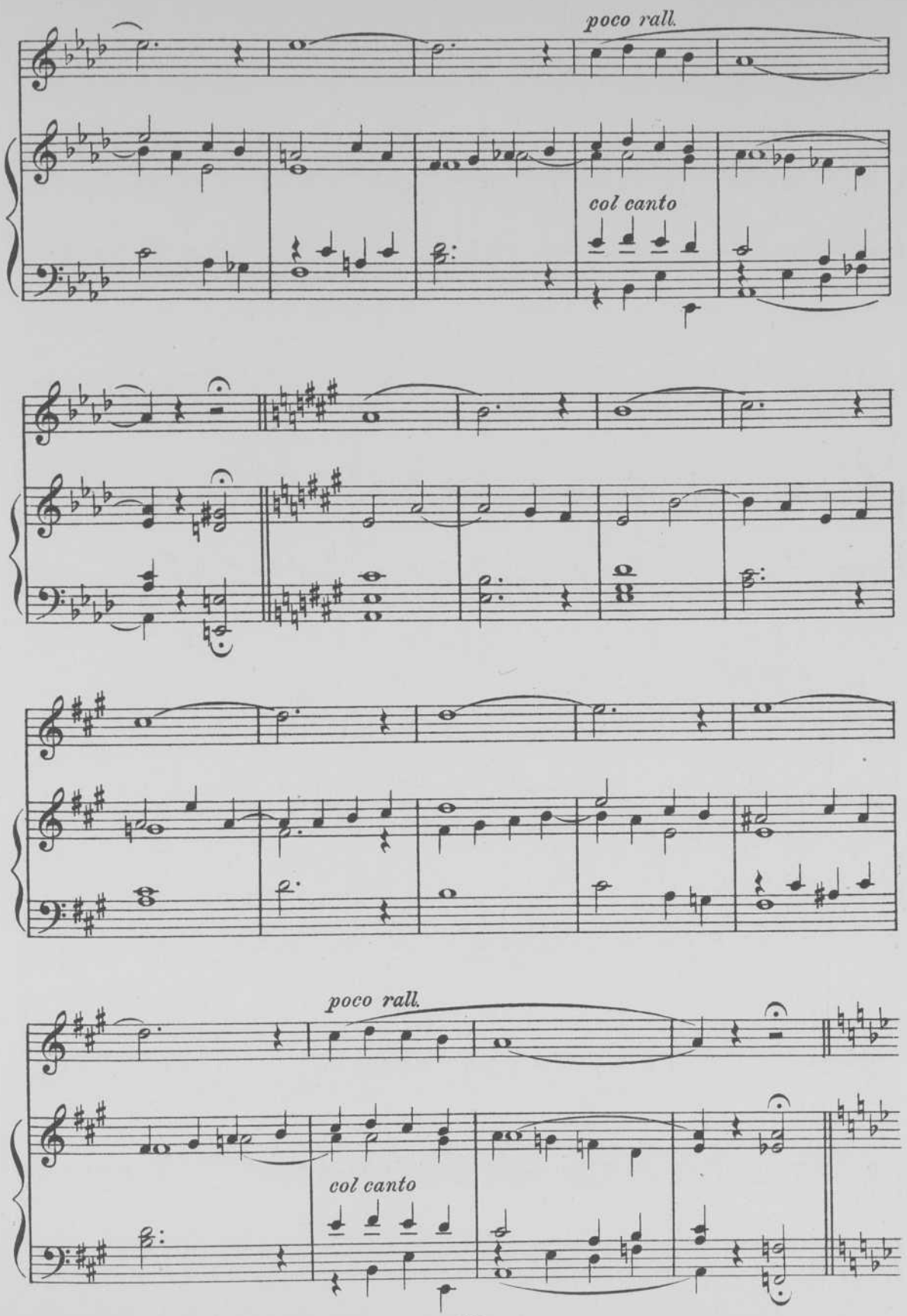
EJERCICIO I.

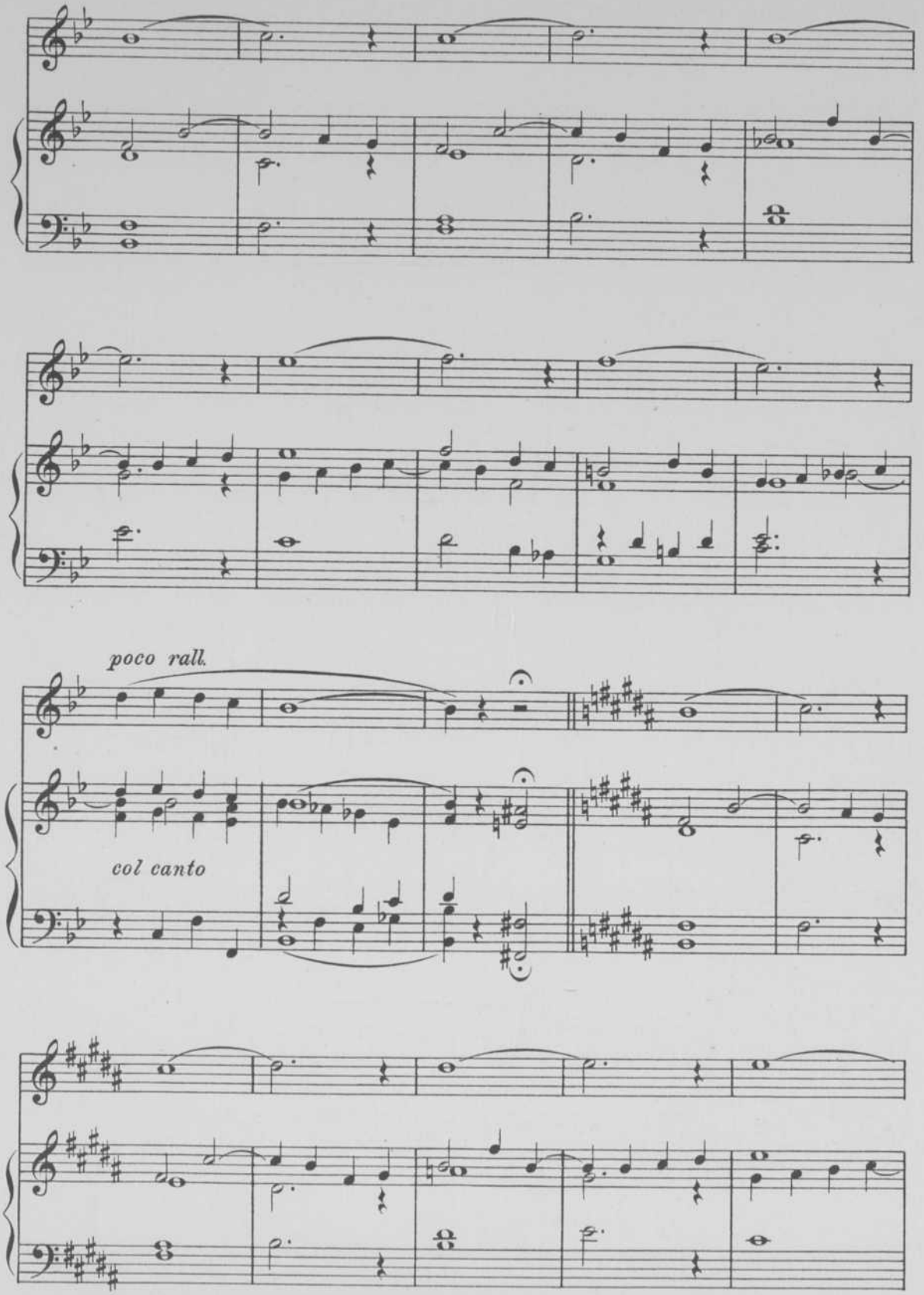


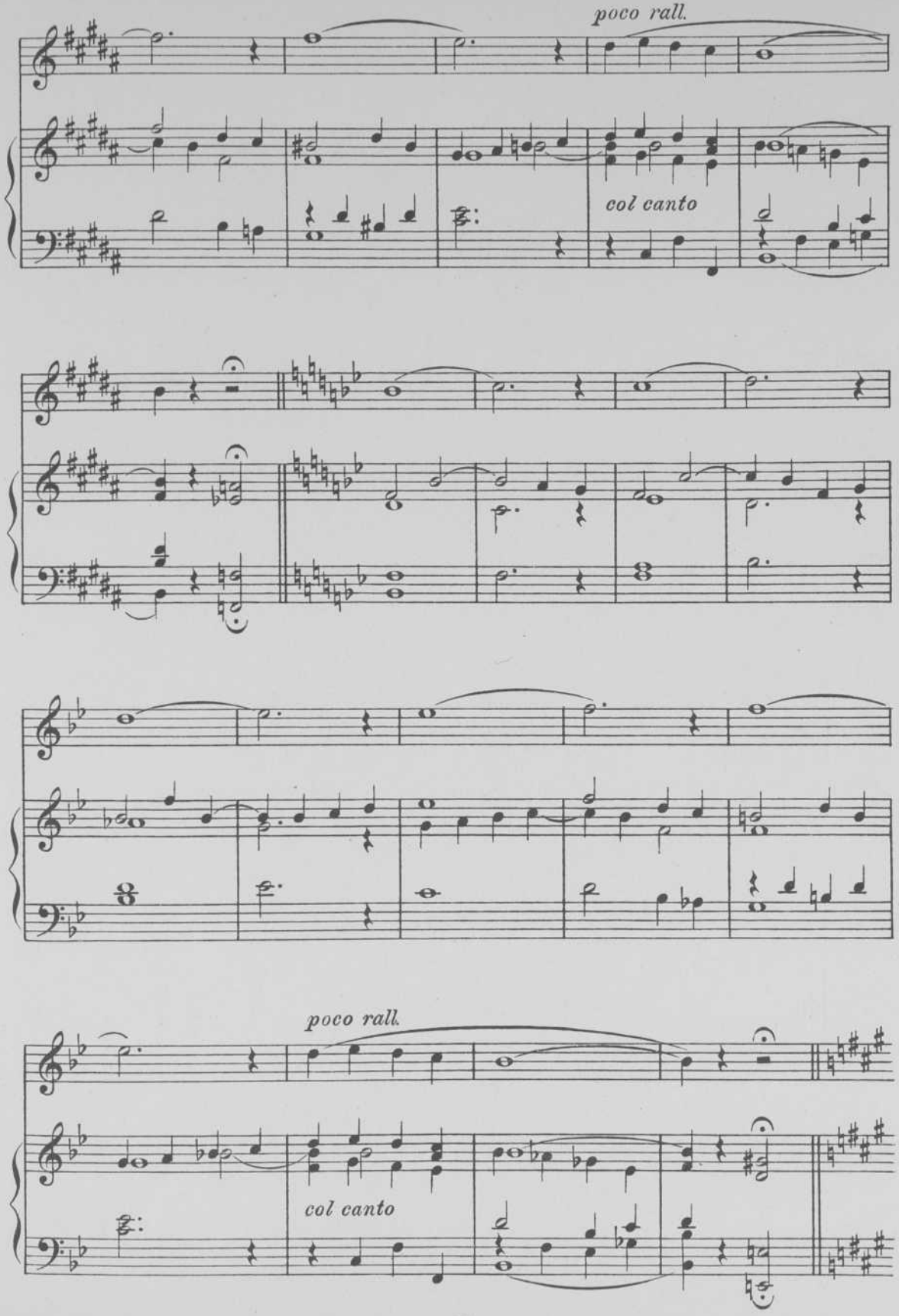

poco rall.
col canto

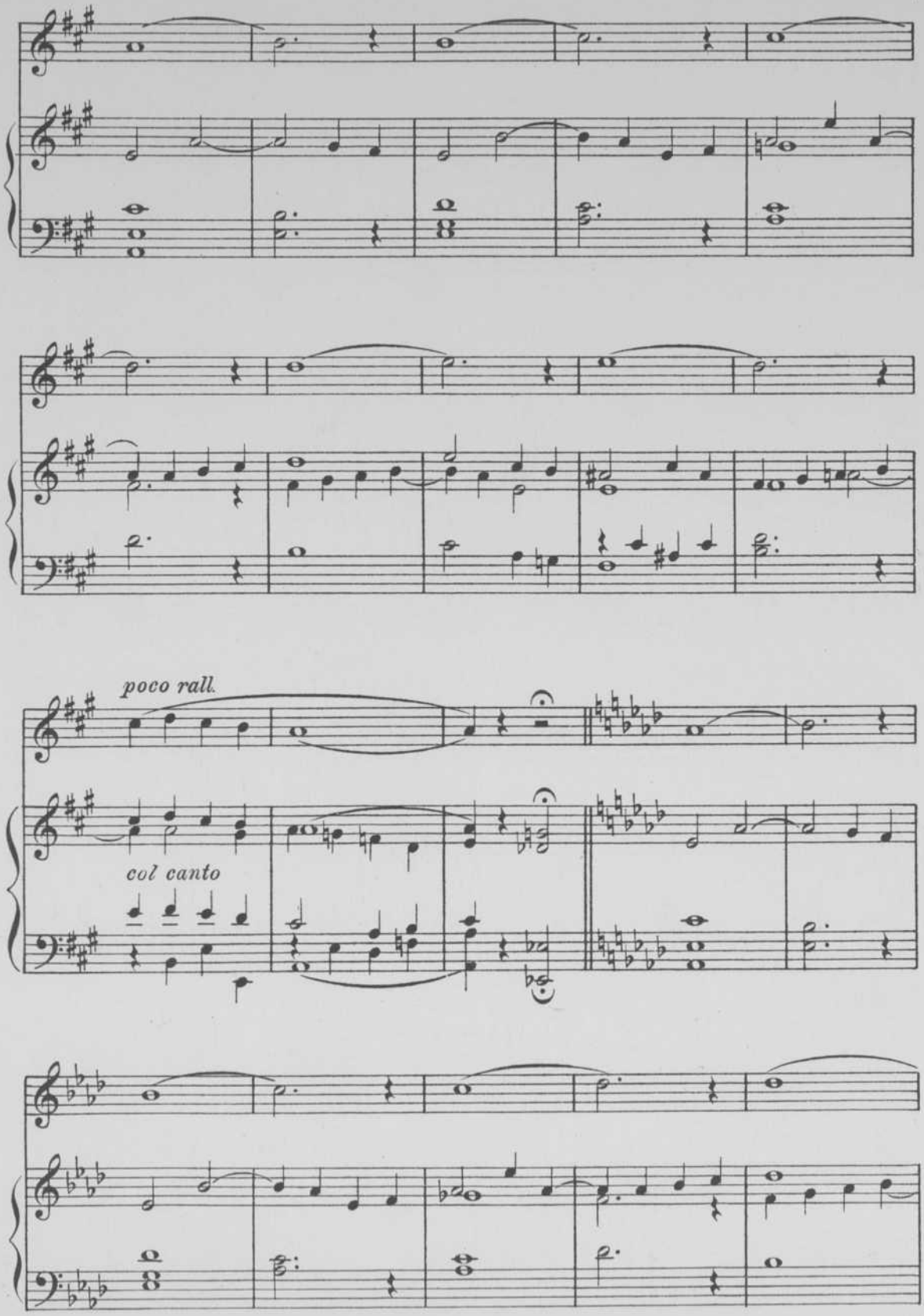

poco rall.
col canto
poco rall.
col canto

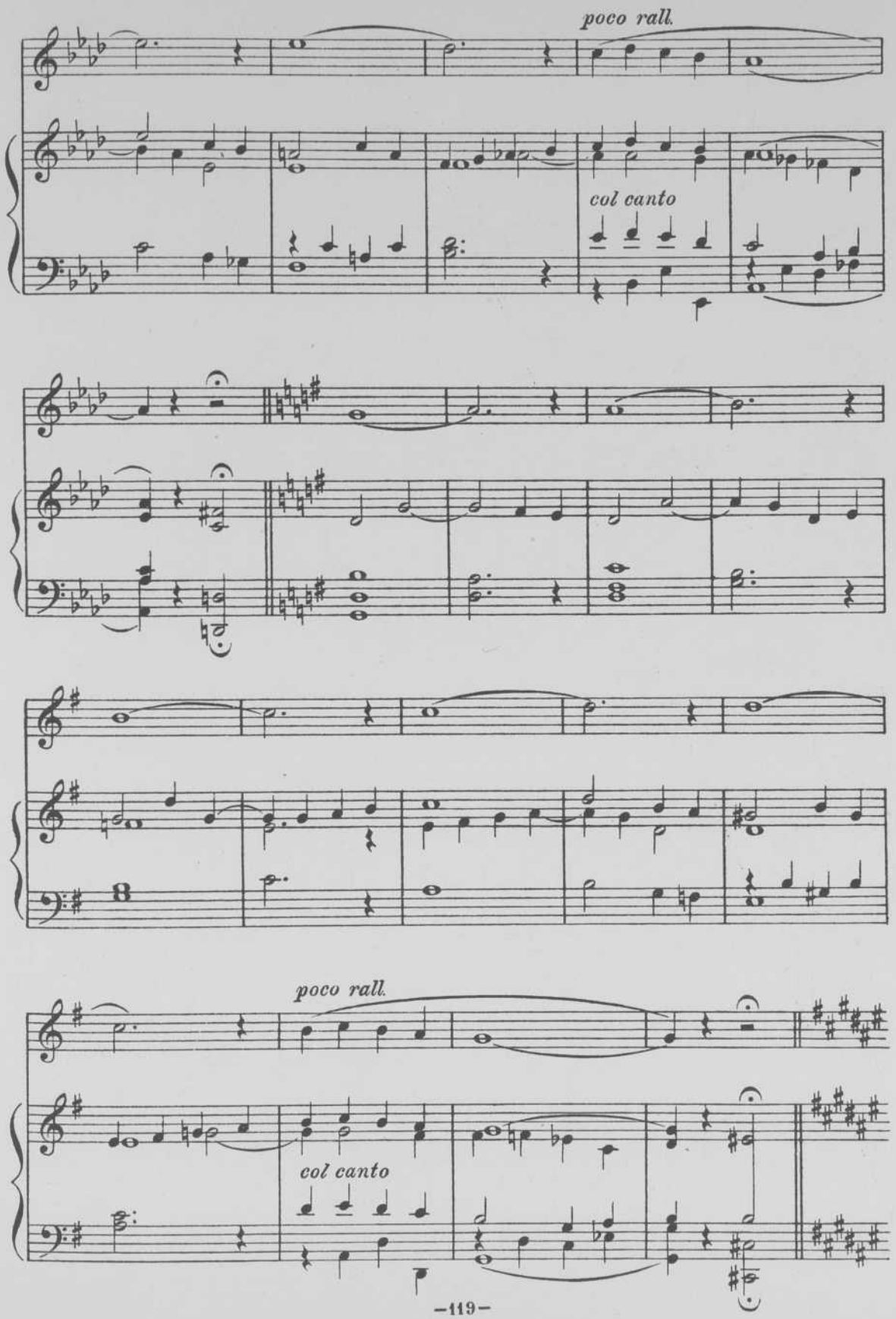

poco rall.
col canto

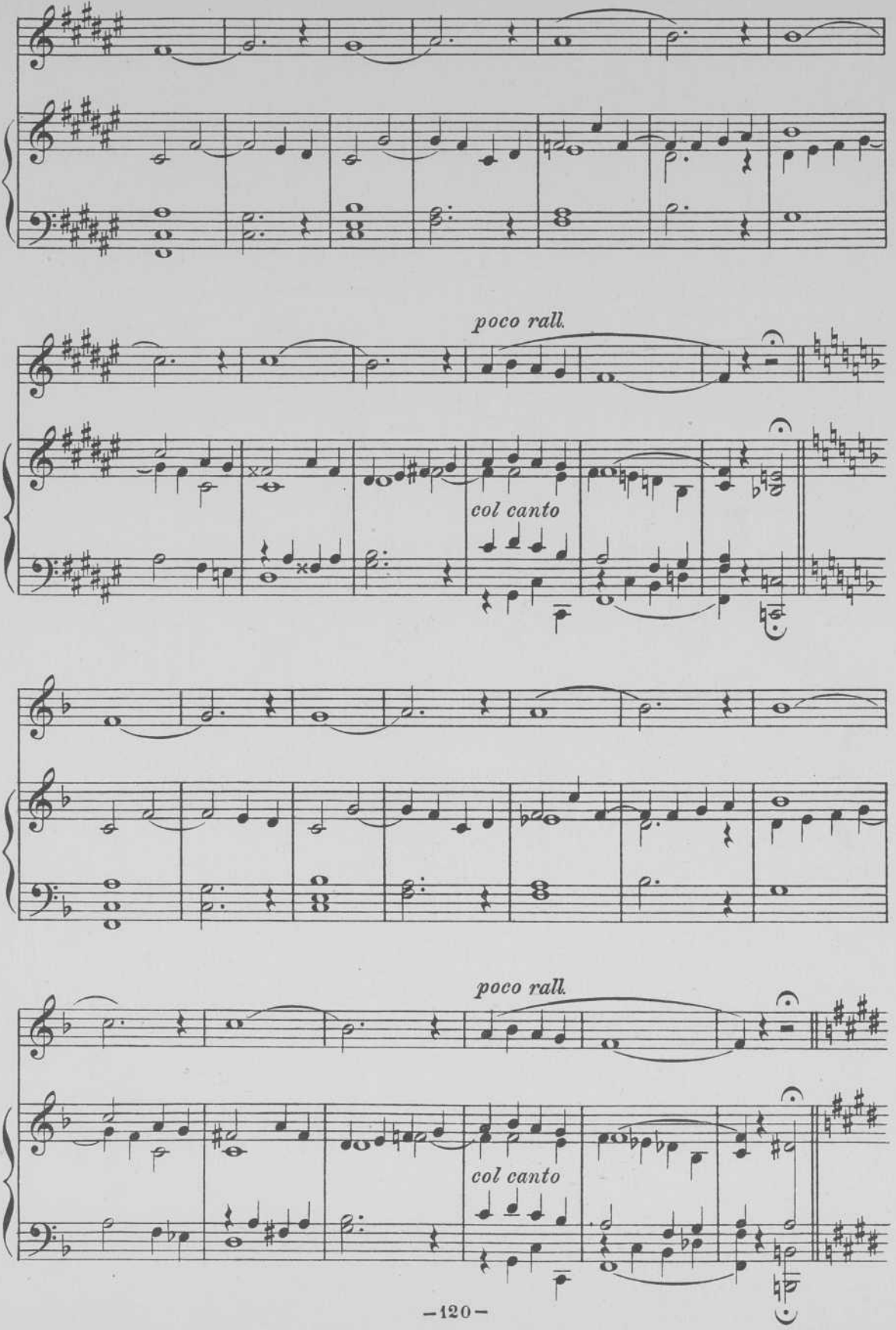

poco rall.
col canto
poco rall.
col canto

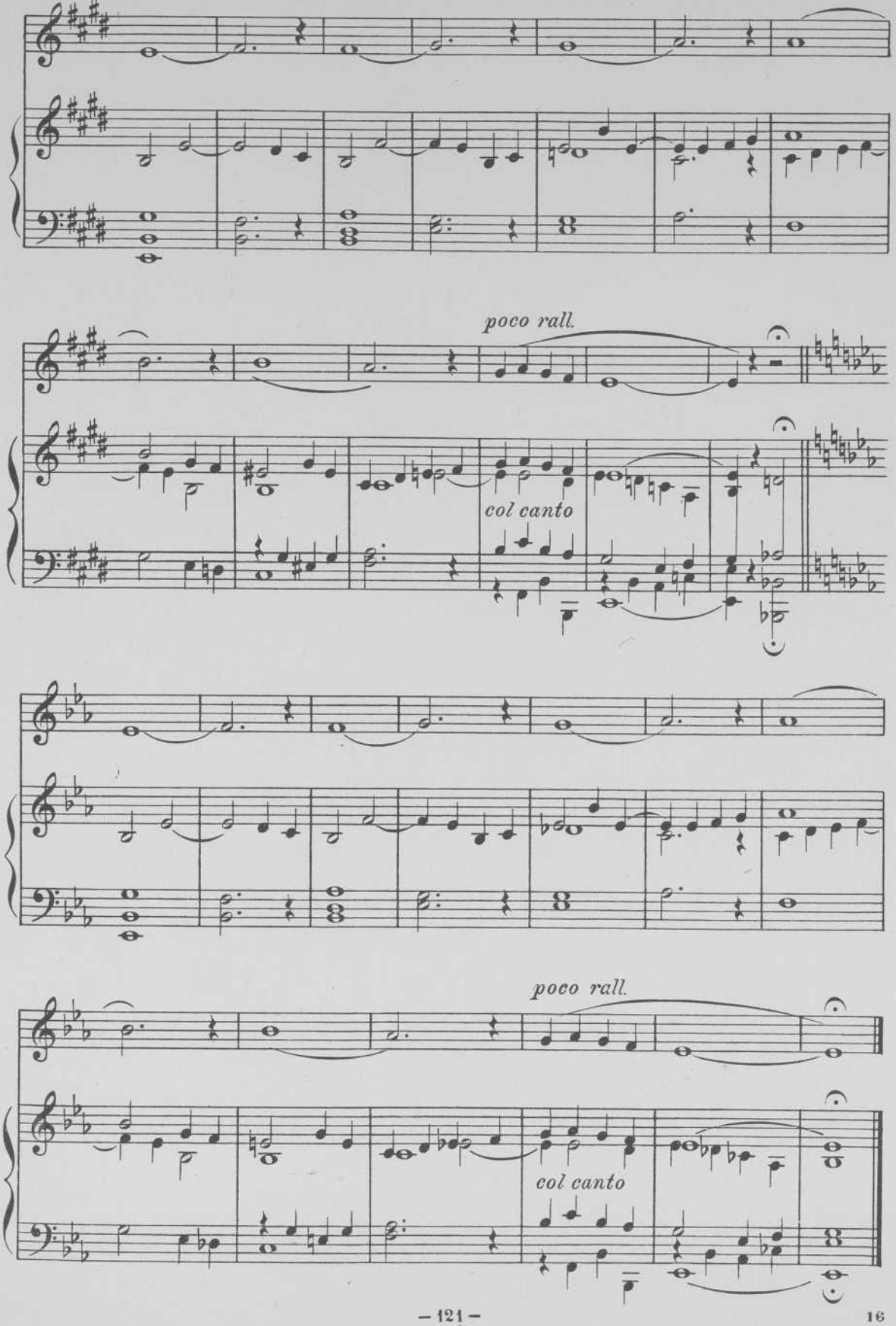

poco rall.
col canto


poco rall.
col canto
poco rall.
col canto

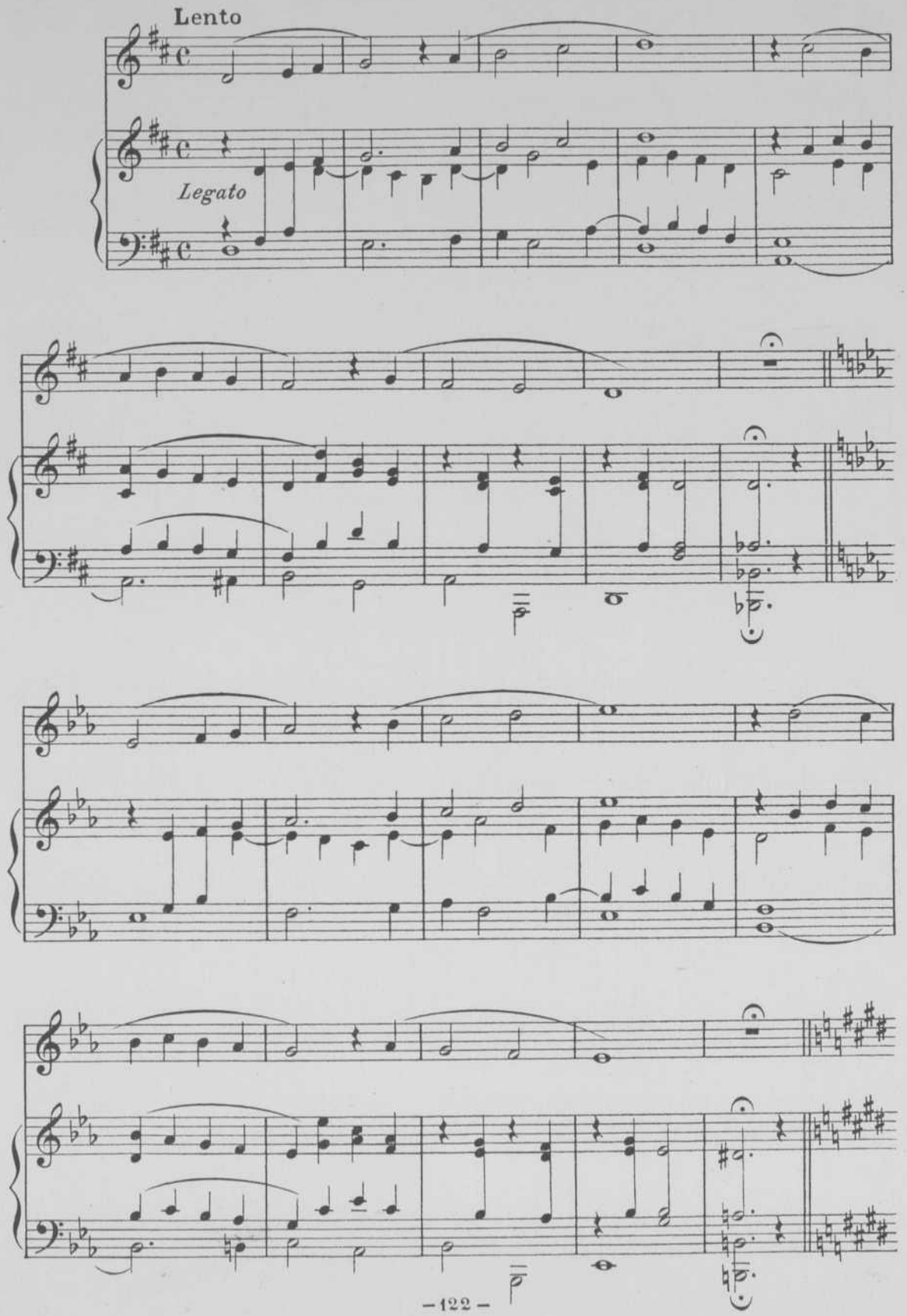

poco rall.
col canto

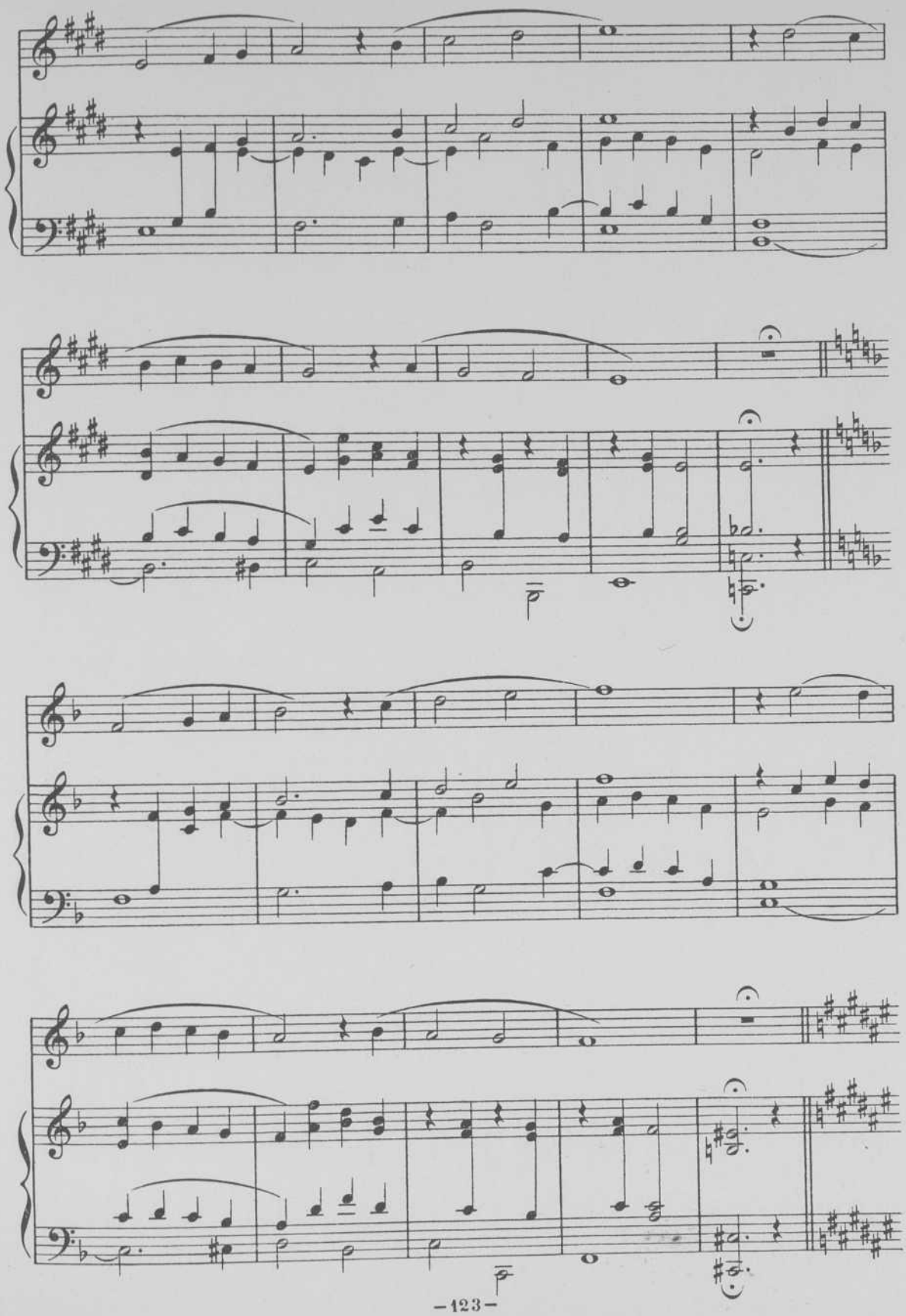

poco rall.
col canto
poco rall.
col canto

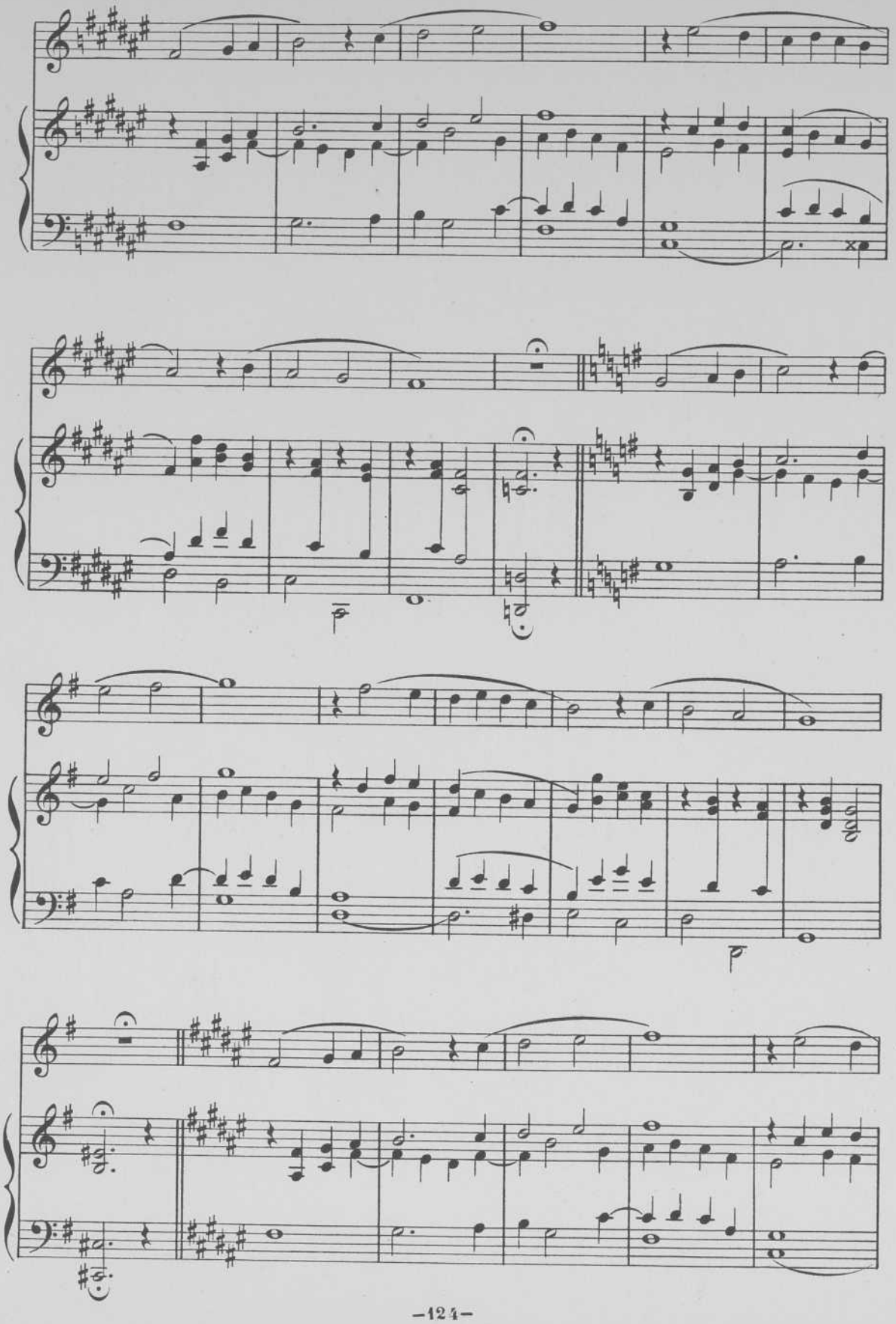

poco rall.
col canto
poco rall.
col canto

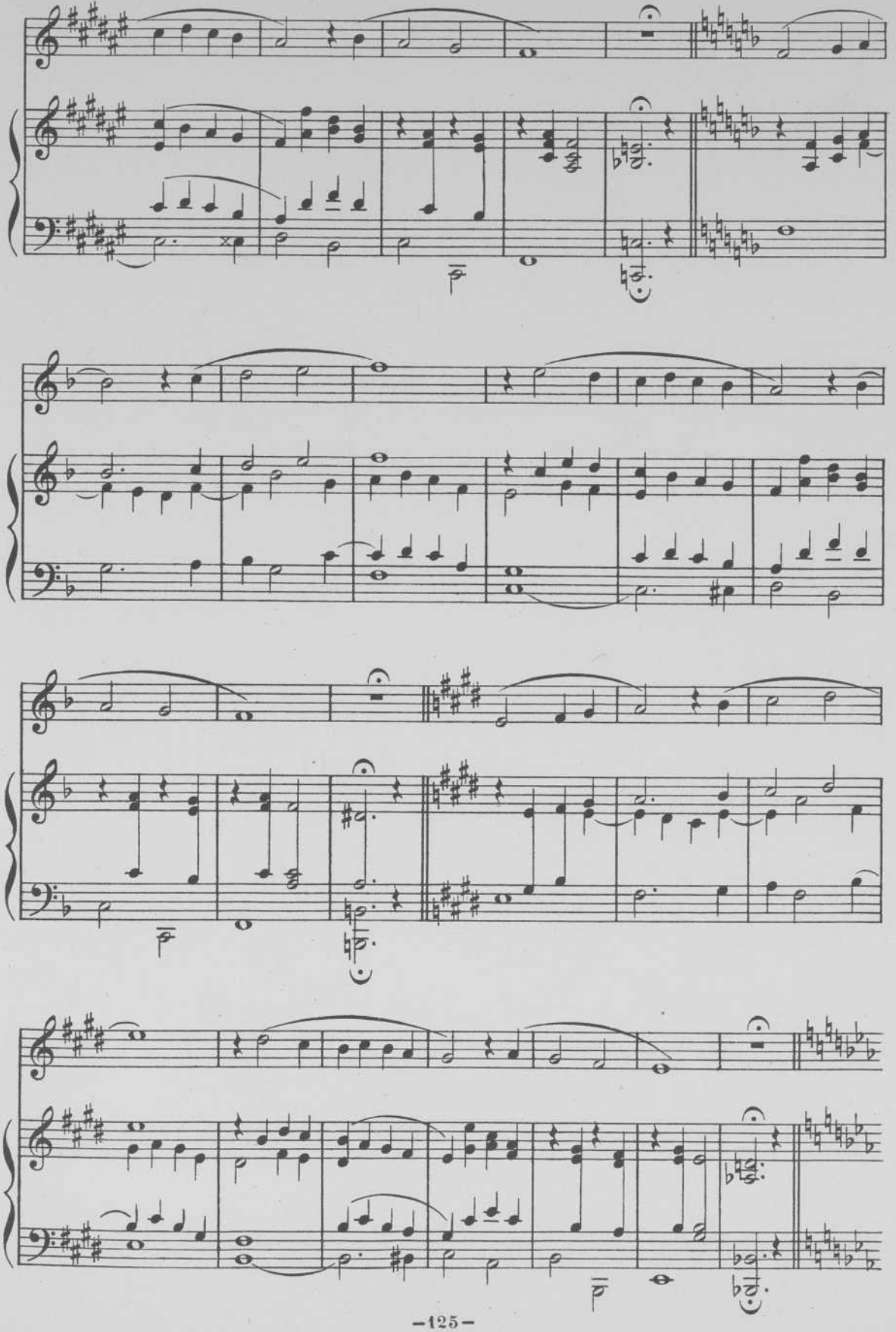

poco rall.
col canto
poco rall.
col canto

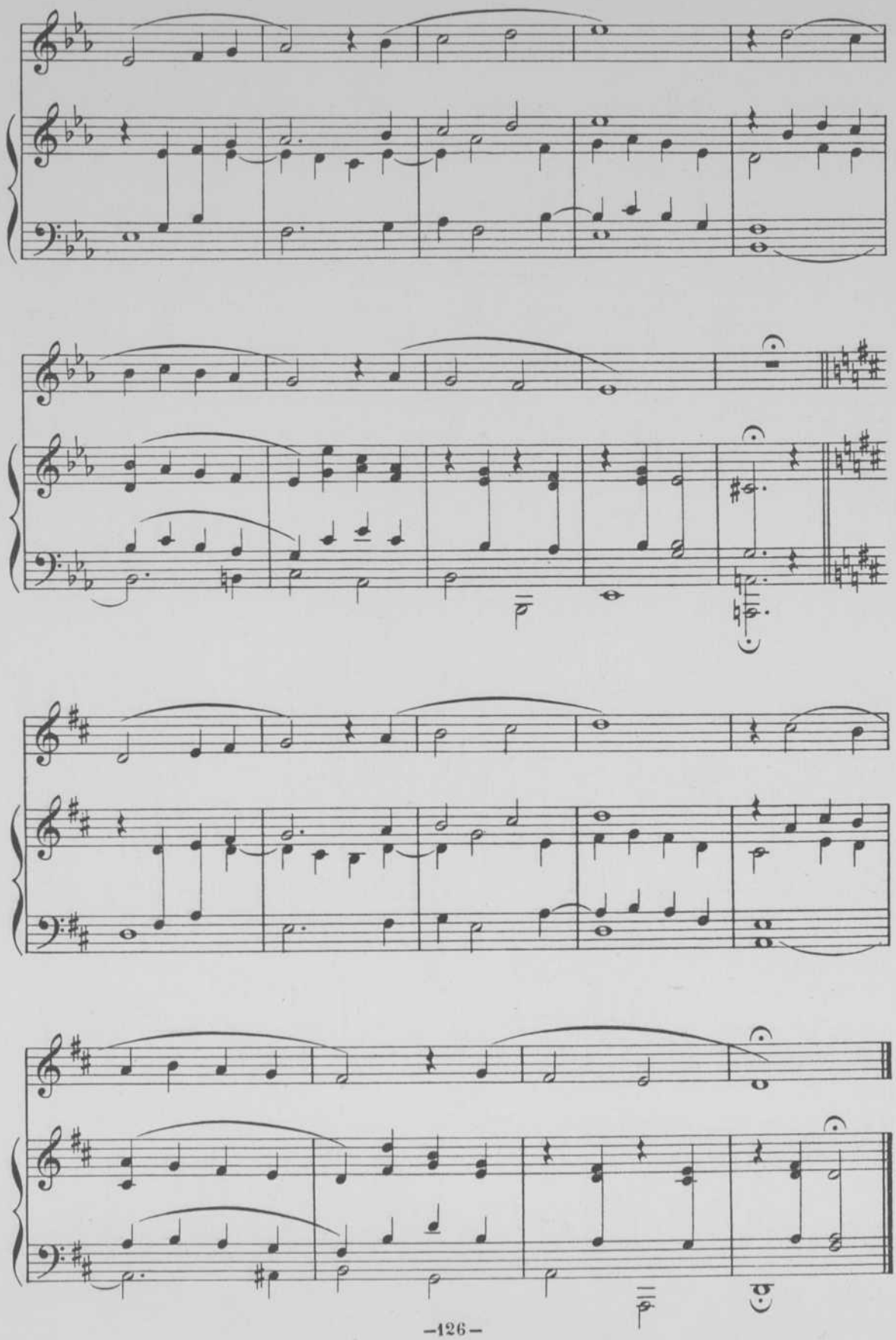
EJERCICIO II.



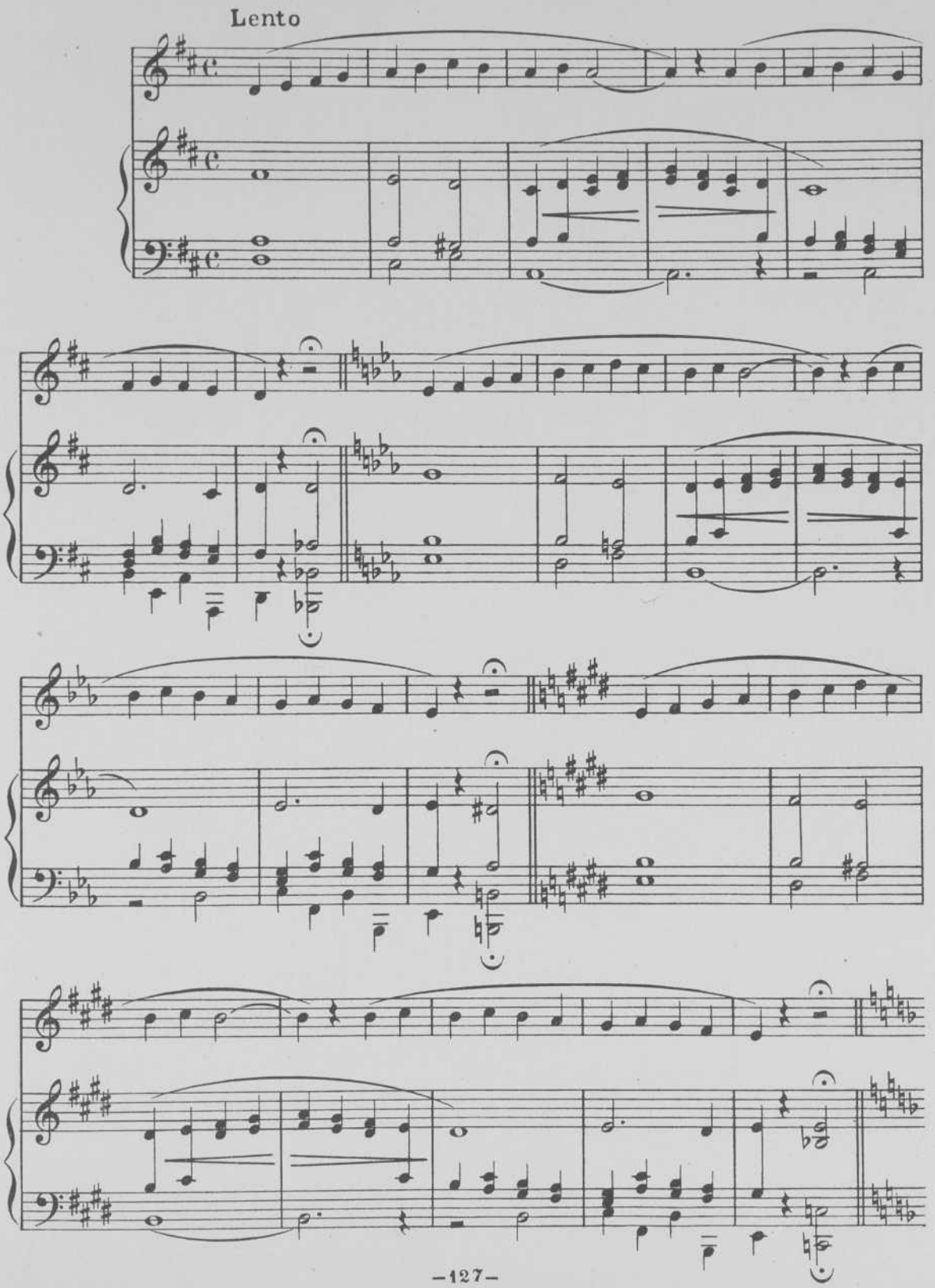


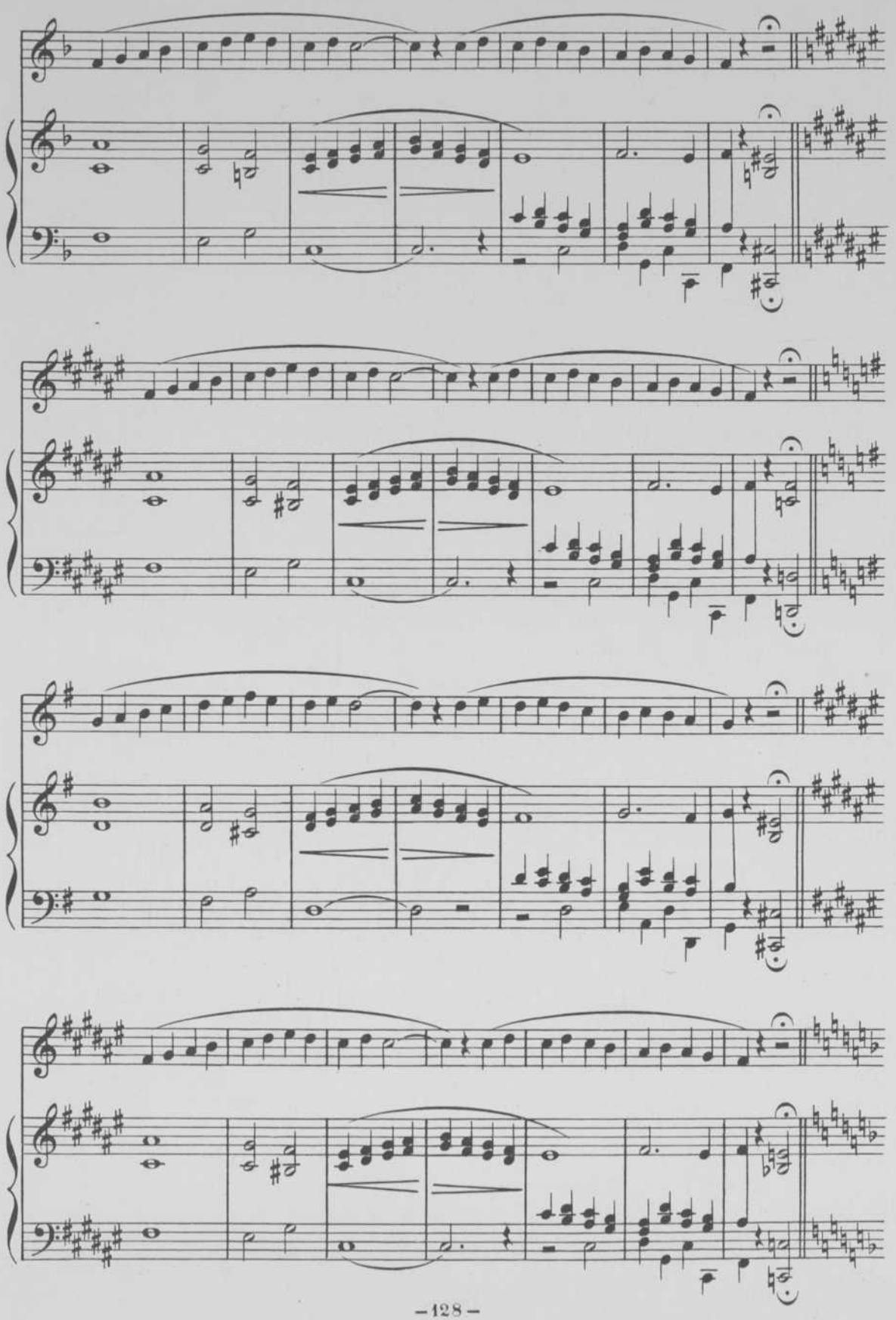


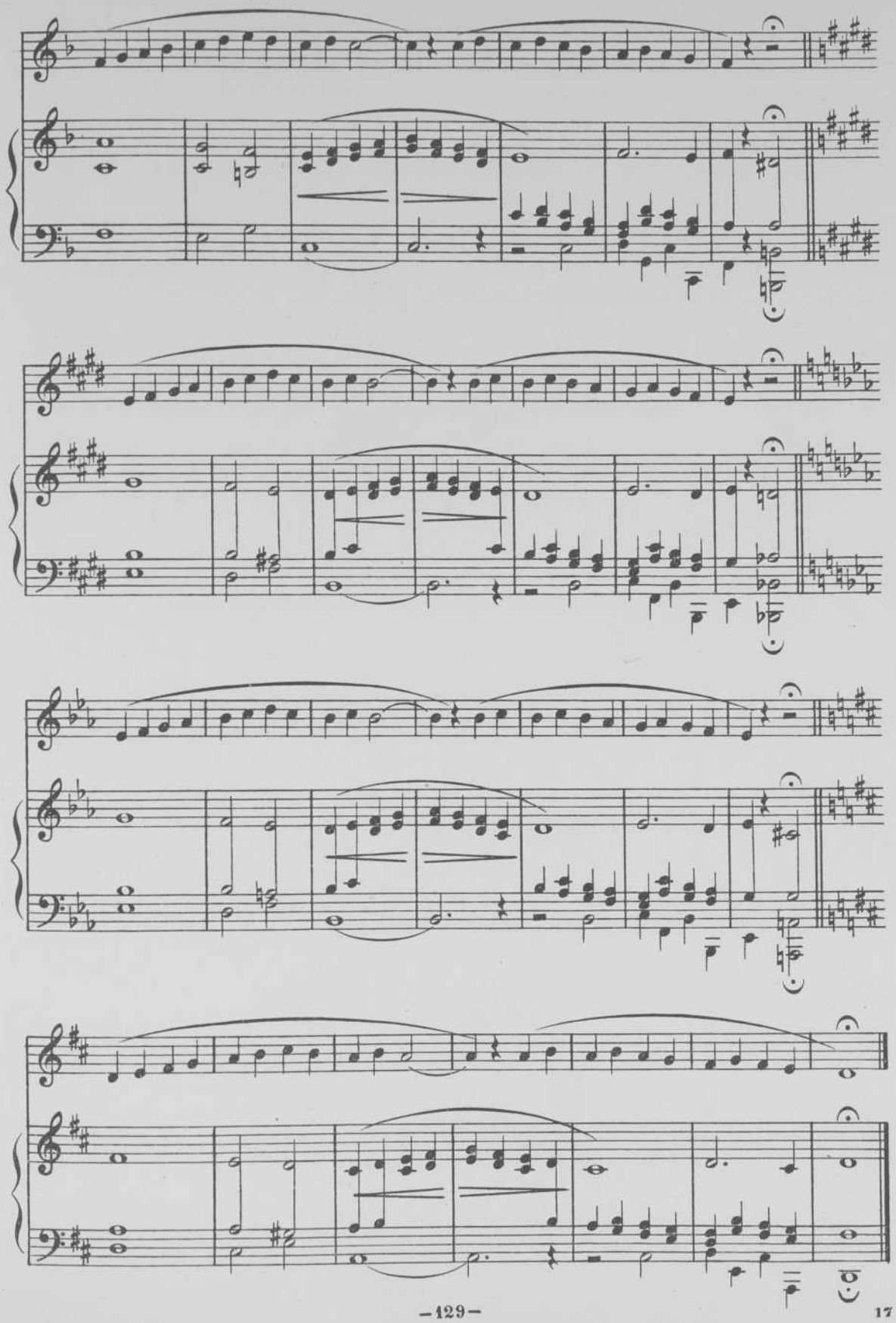




EJERCICIO III



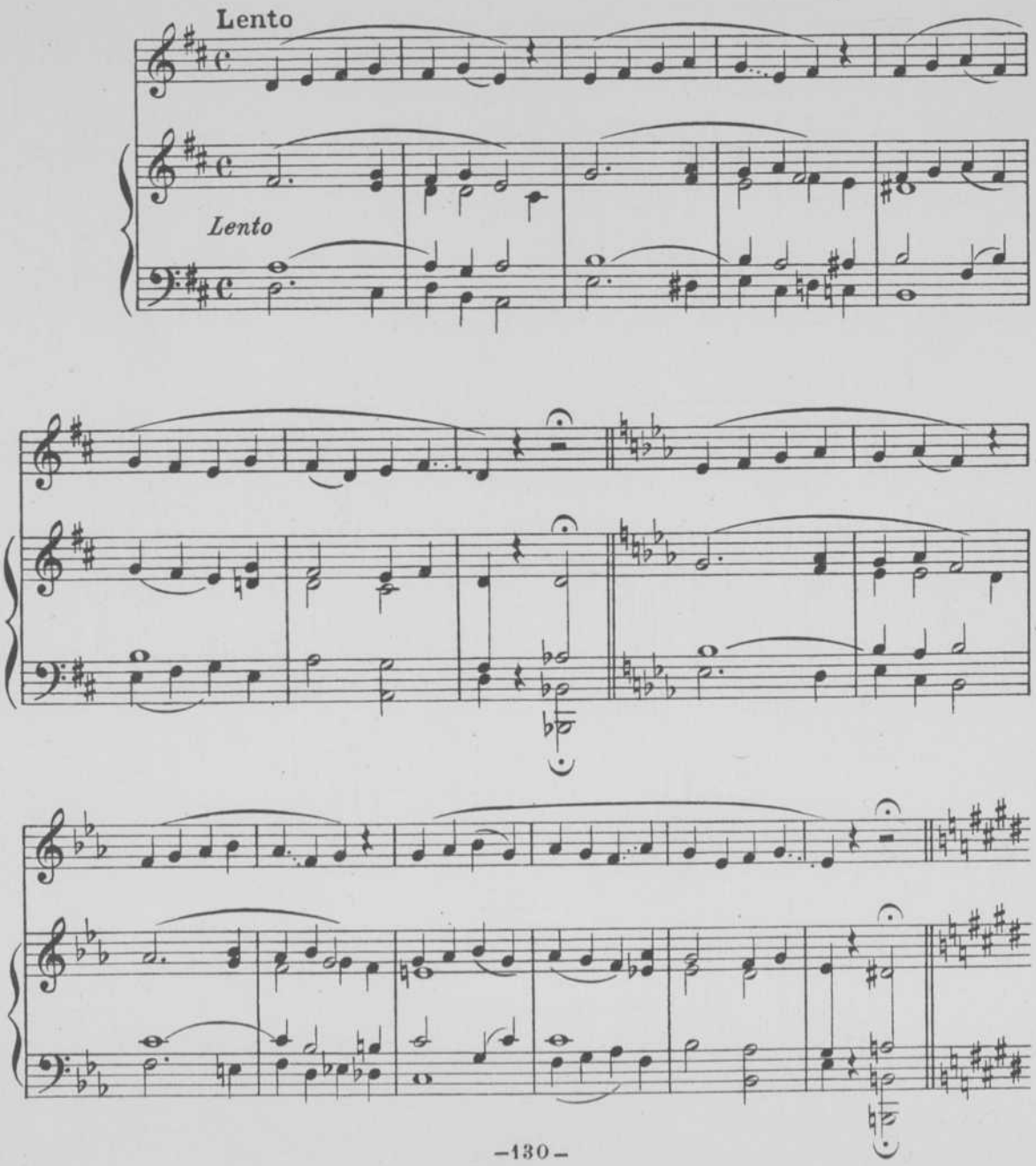


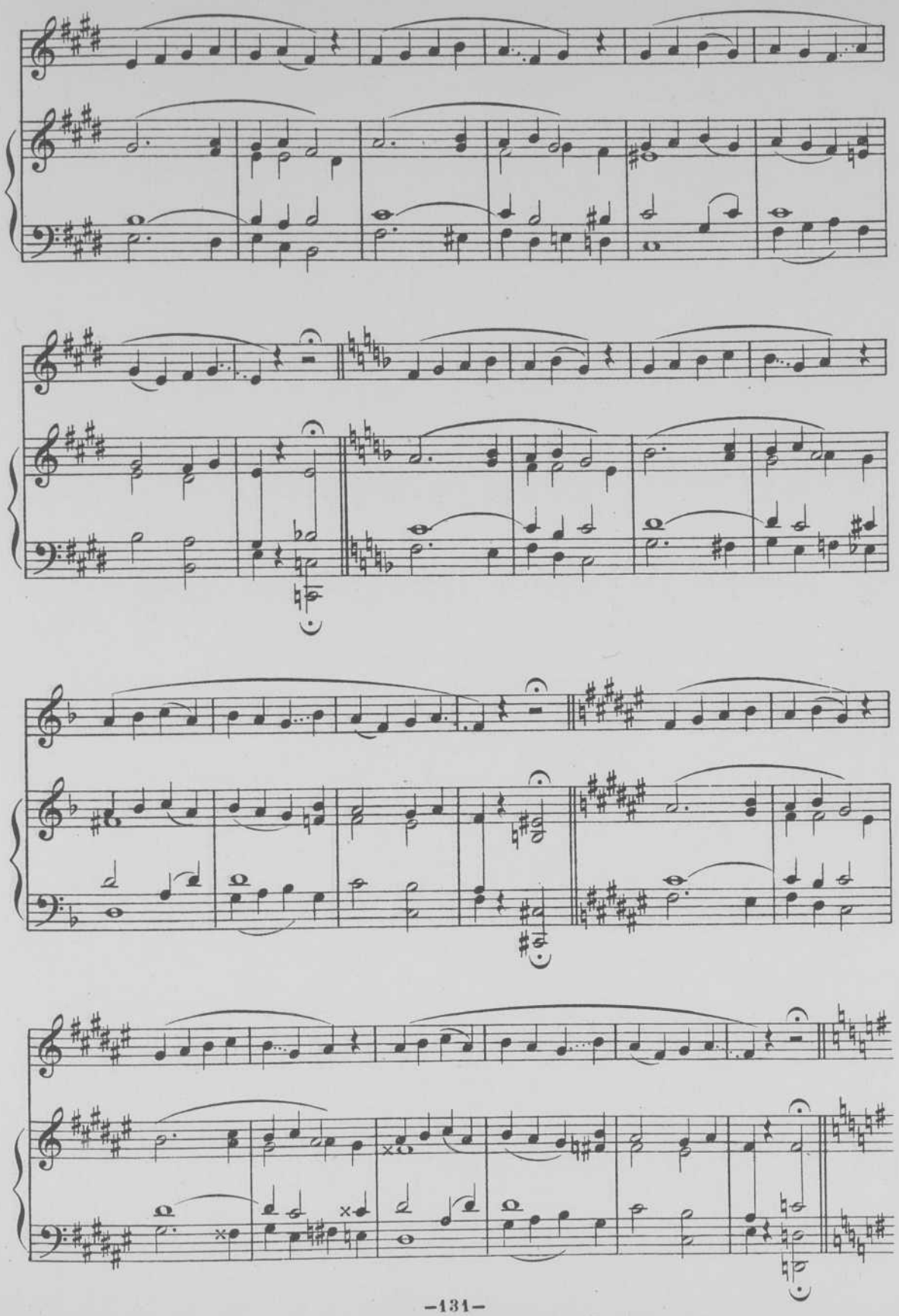


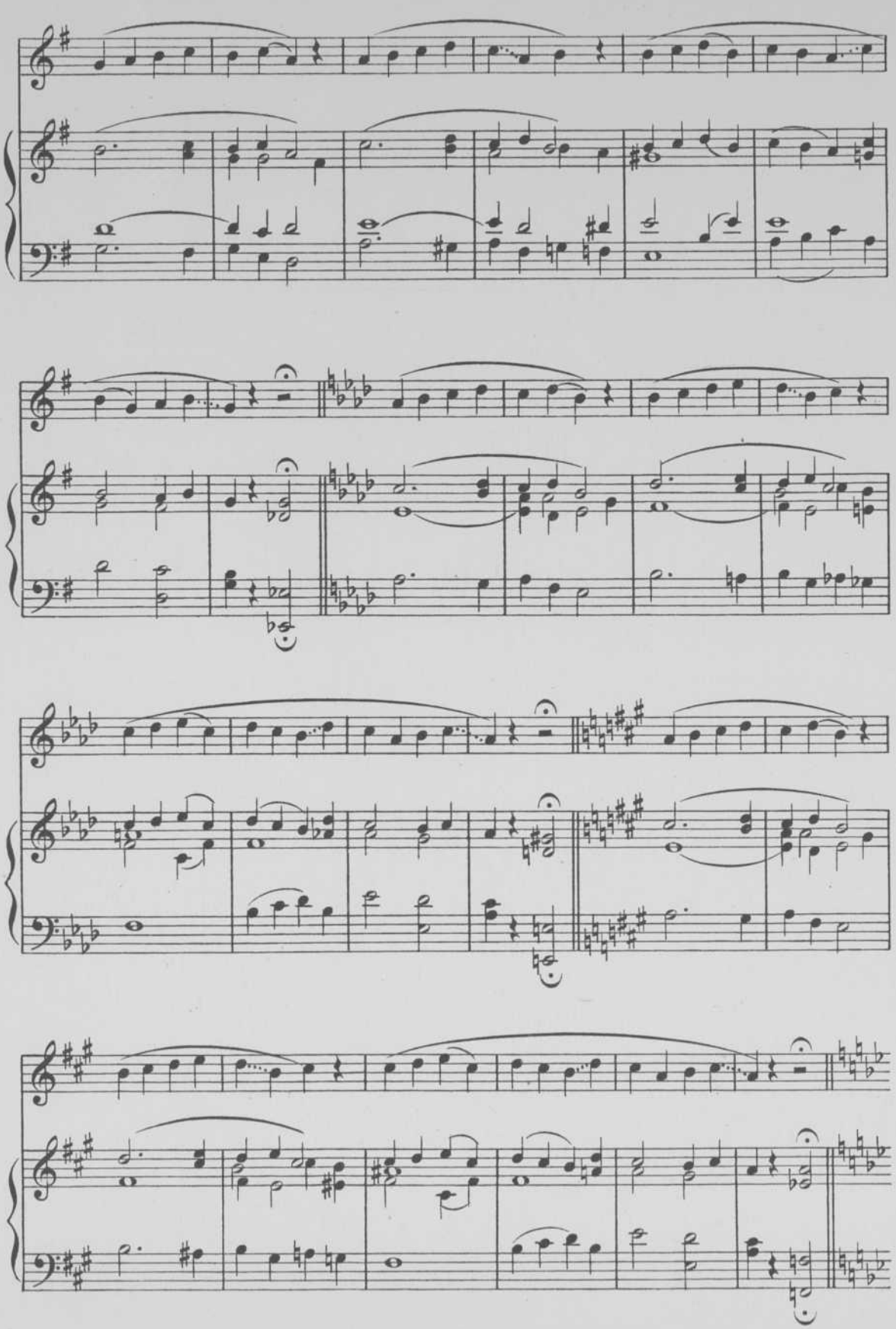
EJERCICIO IV

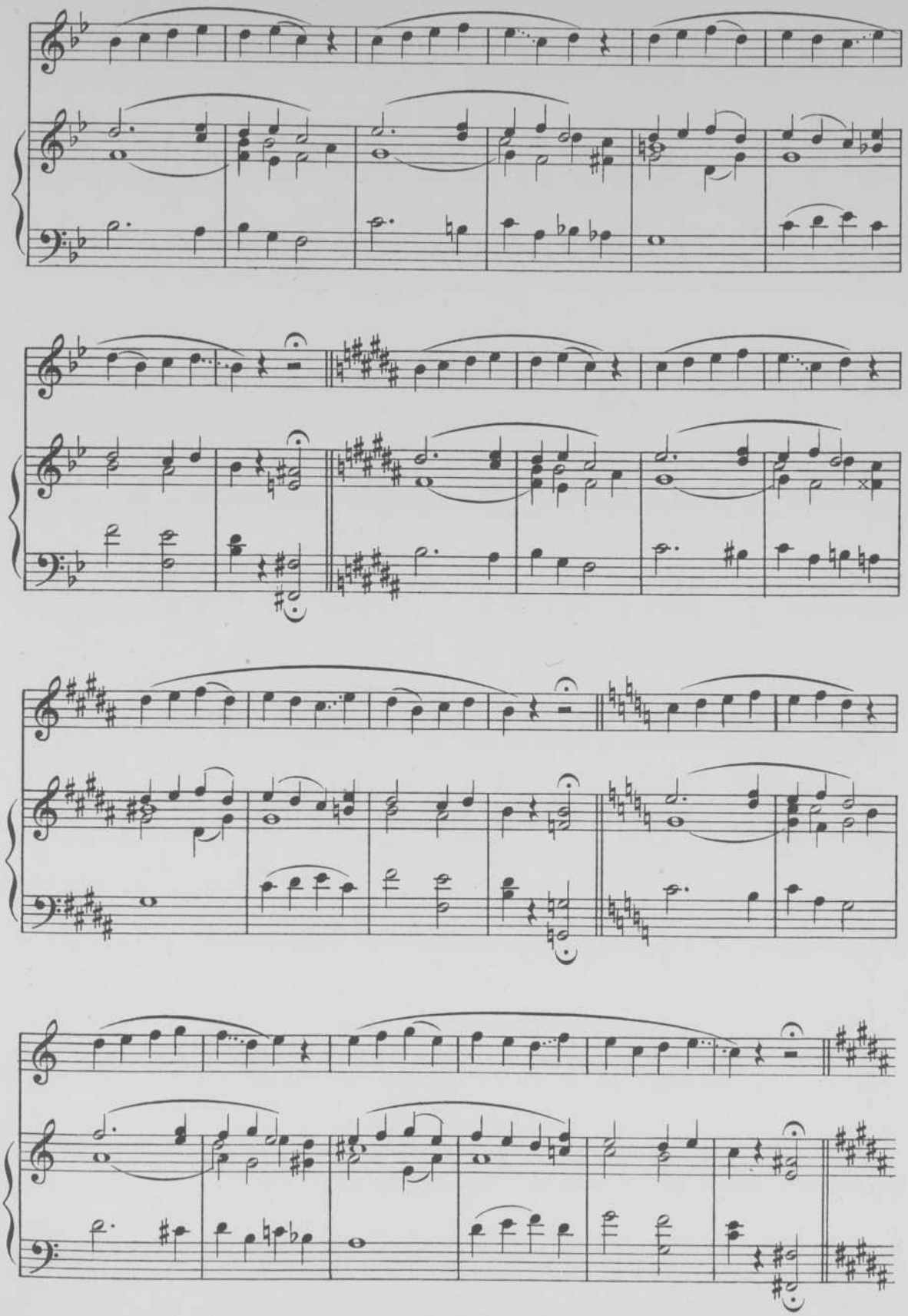
Los ejercicios anteriores habránse practicado ligando siempre con el fin de engarzar los sonidos partiendo de la primera nota, al conceptuarla bien emitida, hacia la segunda más cercana, y así sucesivamente: de este modo conseguiremos la misma fuerza en cada sonido de la gama, también homogeneidad y belleza.

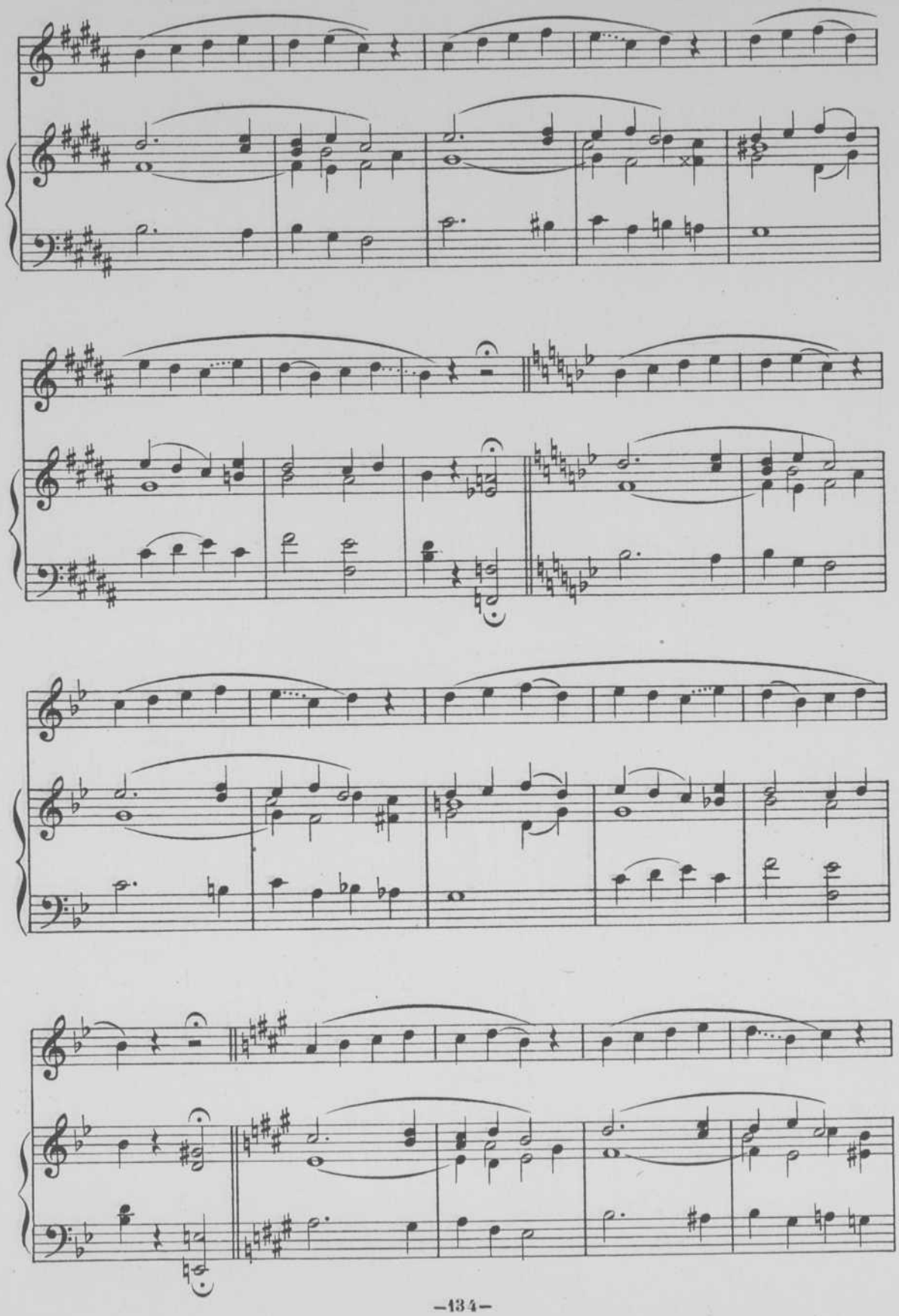
En este ejercicio IV se introducen los intervalos de 3ª, con los cuales iniciaremos la práctica del portamento o conducción del sonido por saltos ligados. Póngase sumo esmero en marcar el portamento, en modo que nuestro oido perciba con toda claridad la diferencia que media entre el intervalo con ligadura y el mismo sin ella, que esto es lo esencial. Esta advertencia téngase como dicha para cuantos intervalos disjuntos o saltados se hallarán en lo sucesivo.

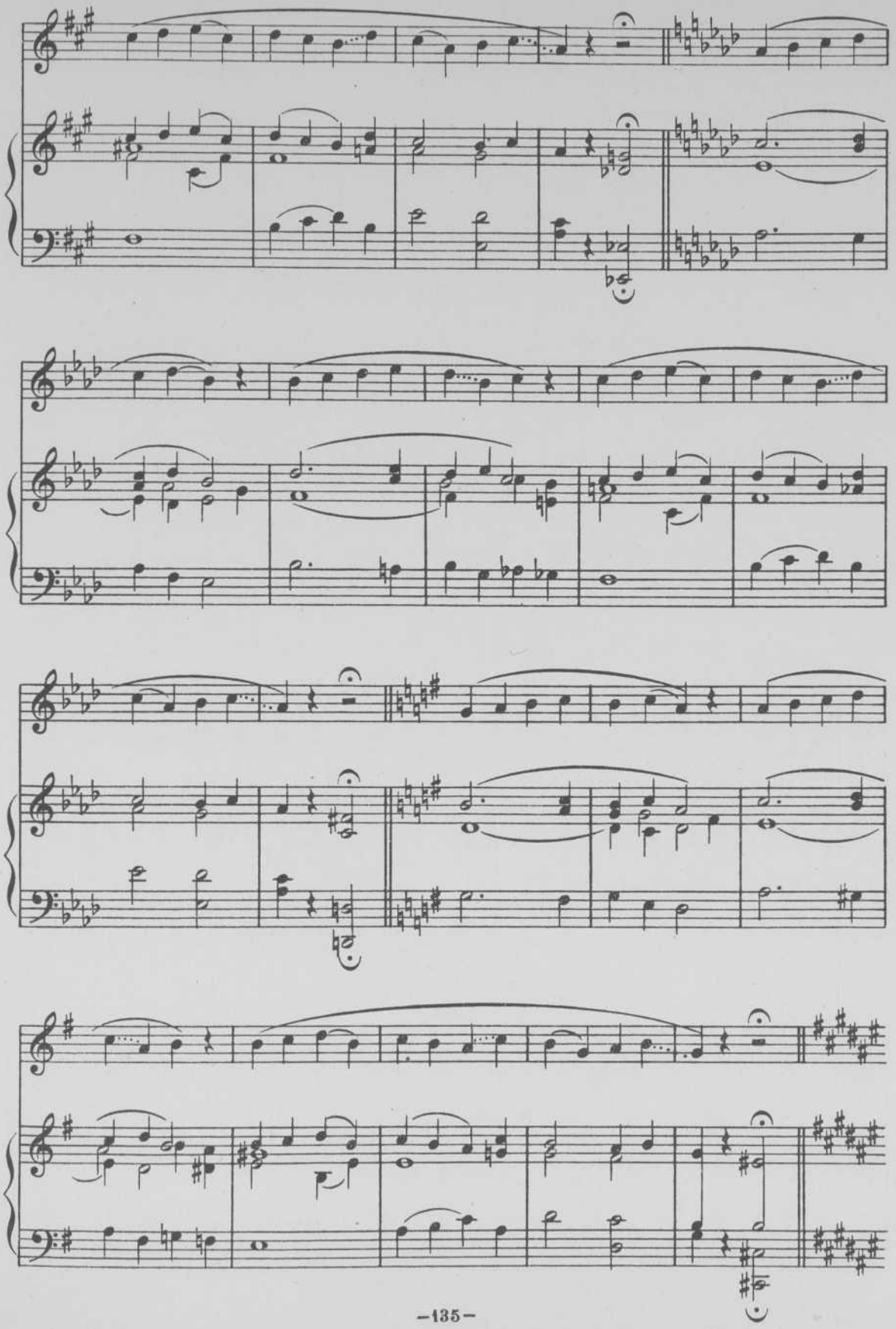


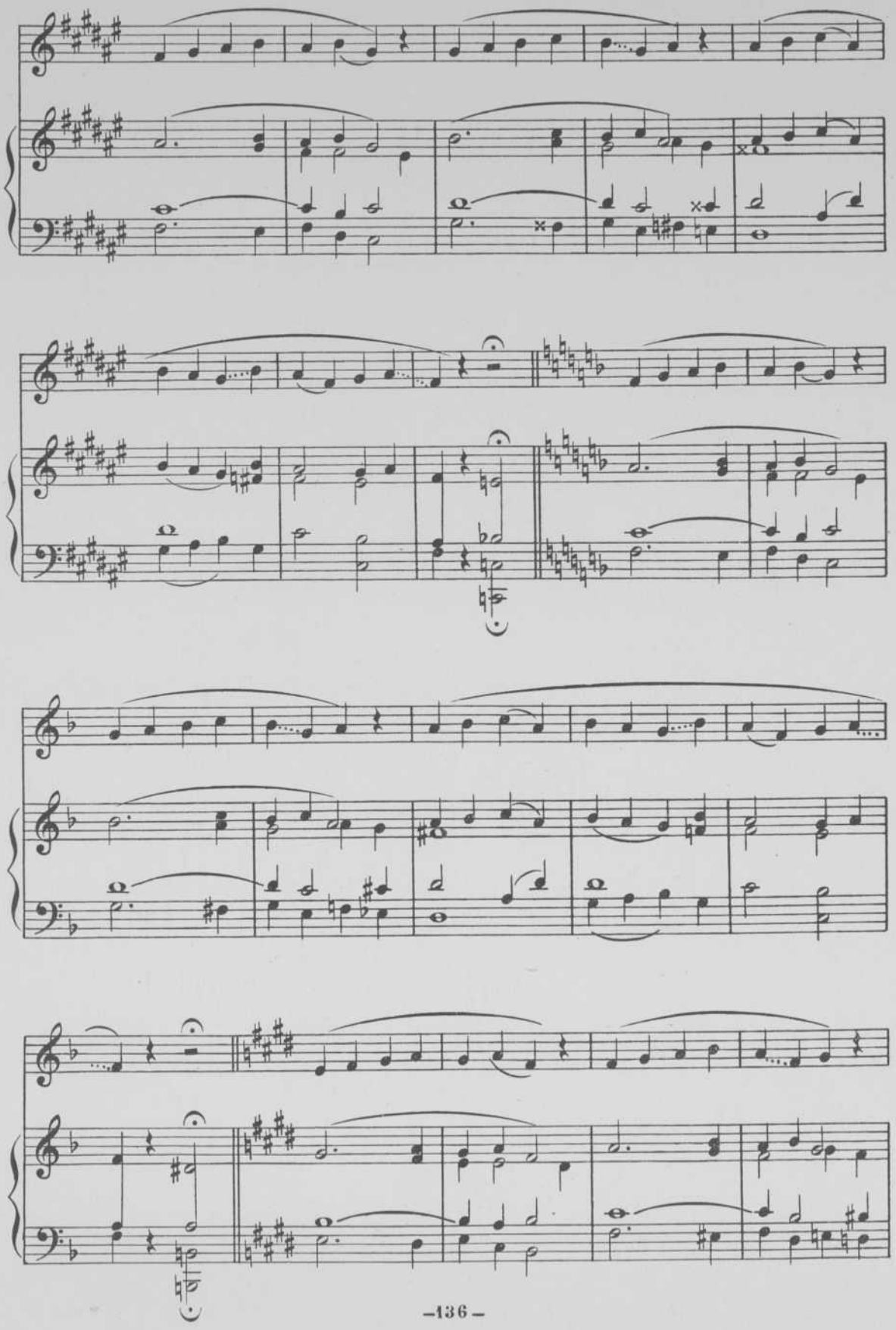


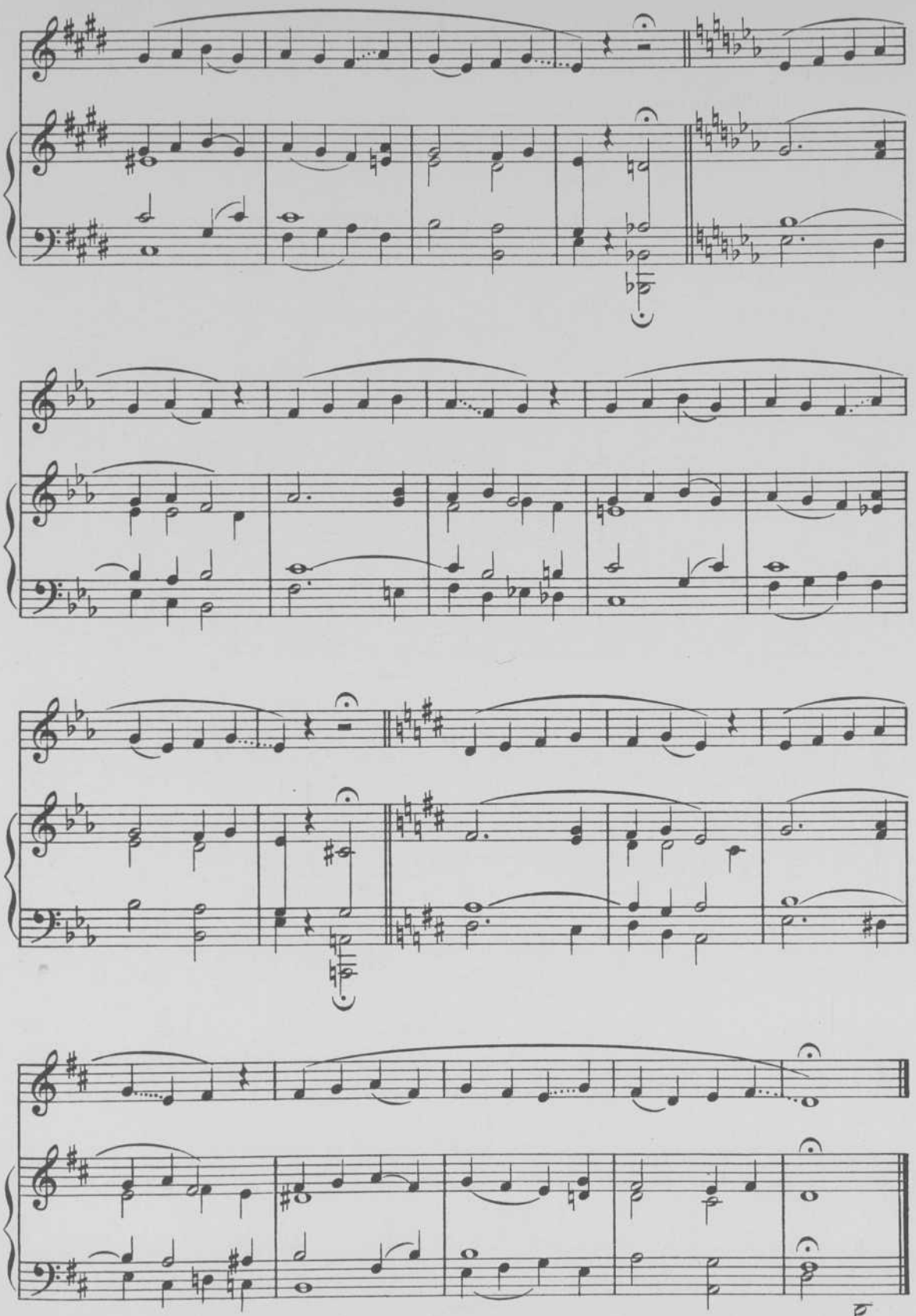




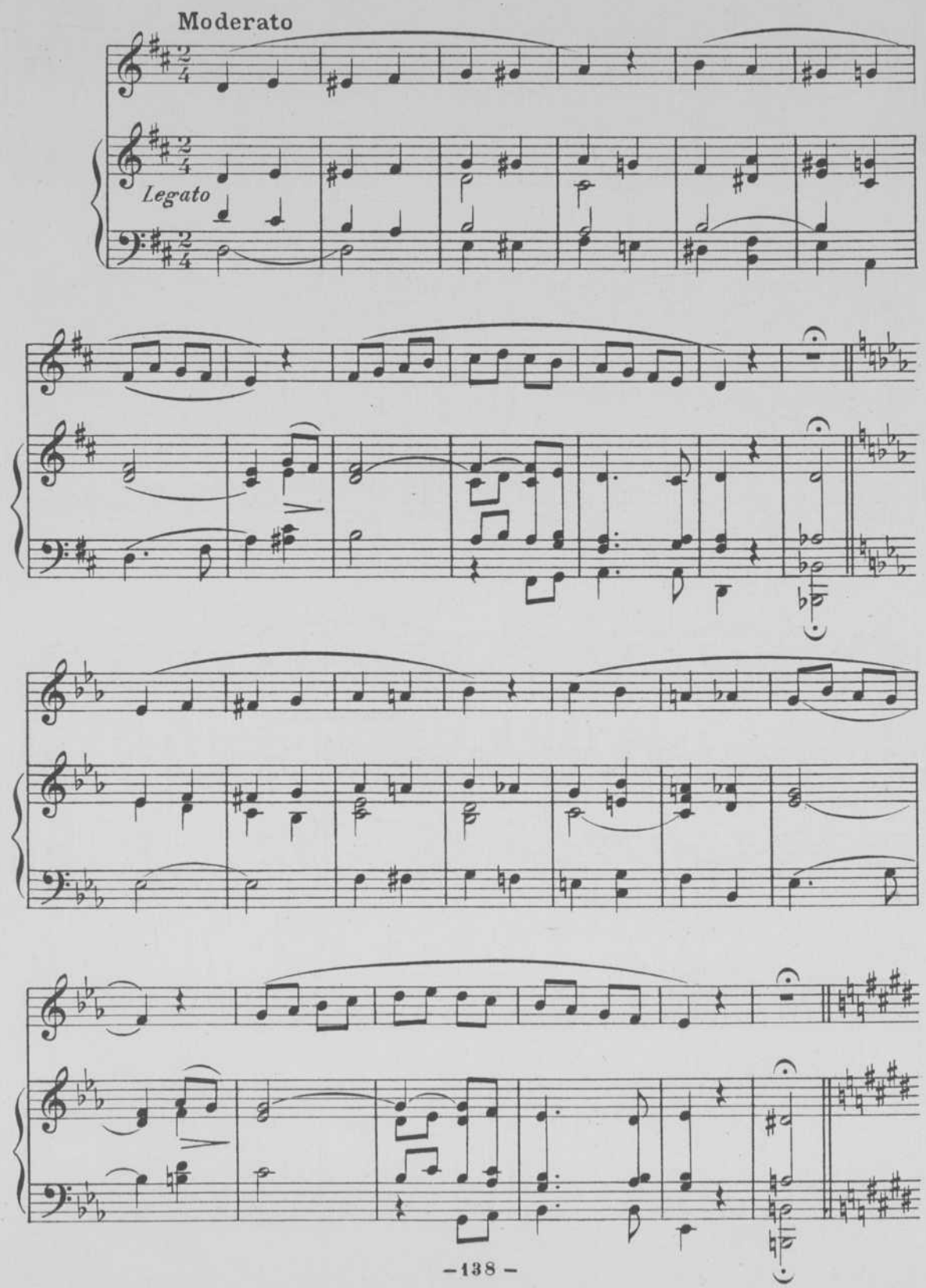


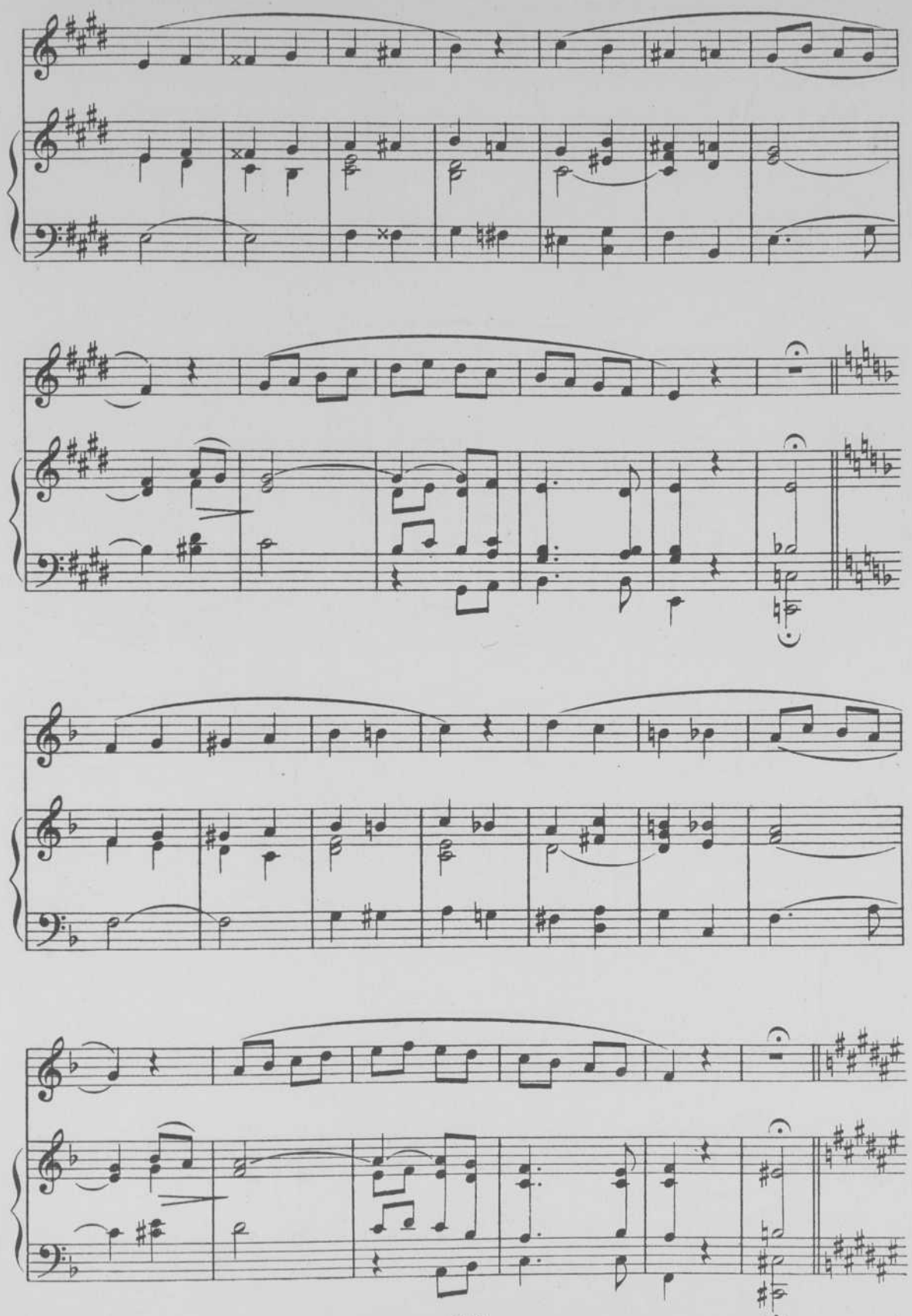


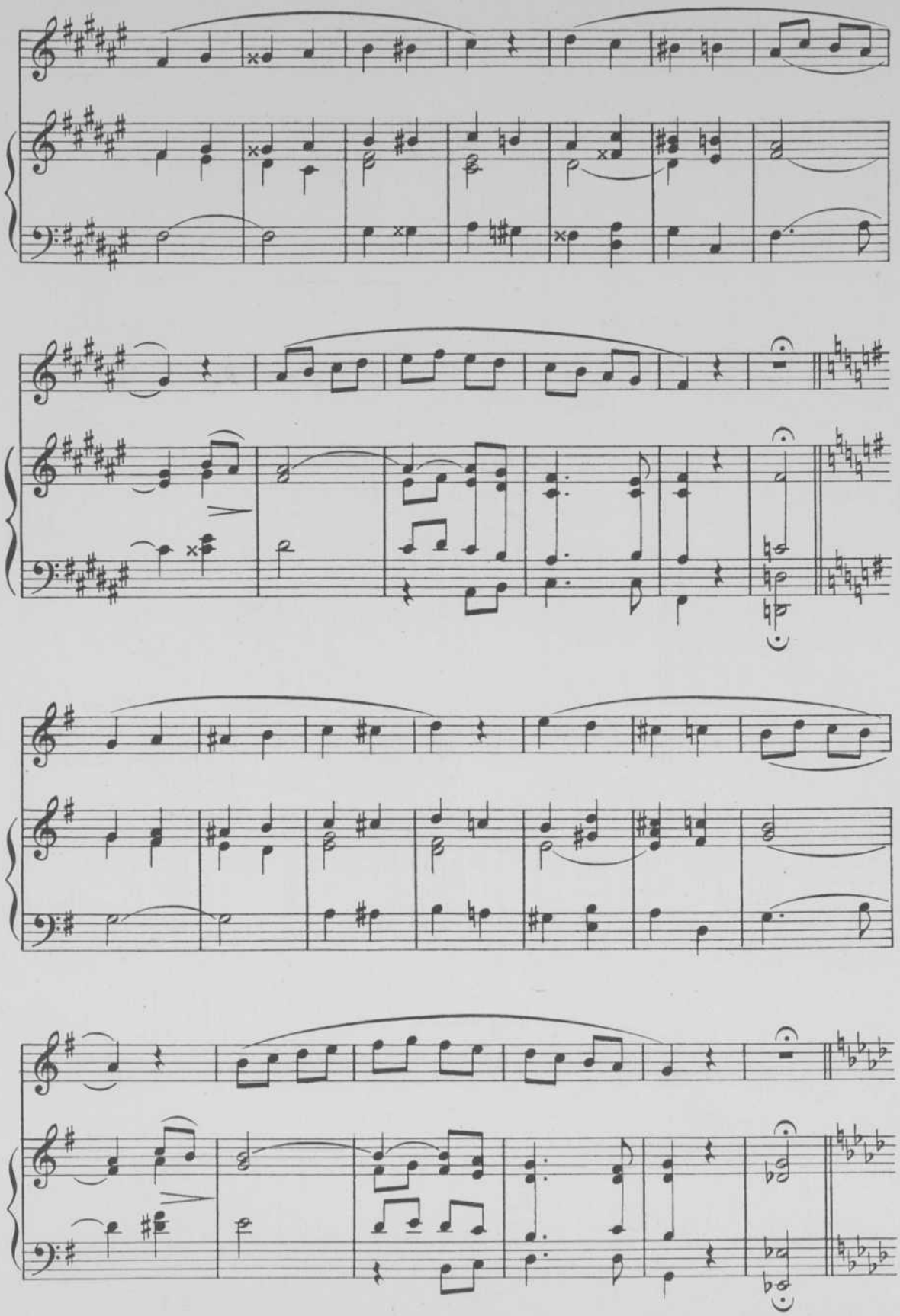


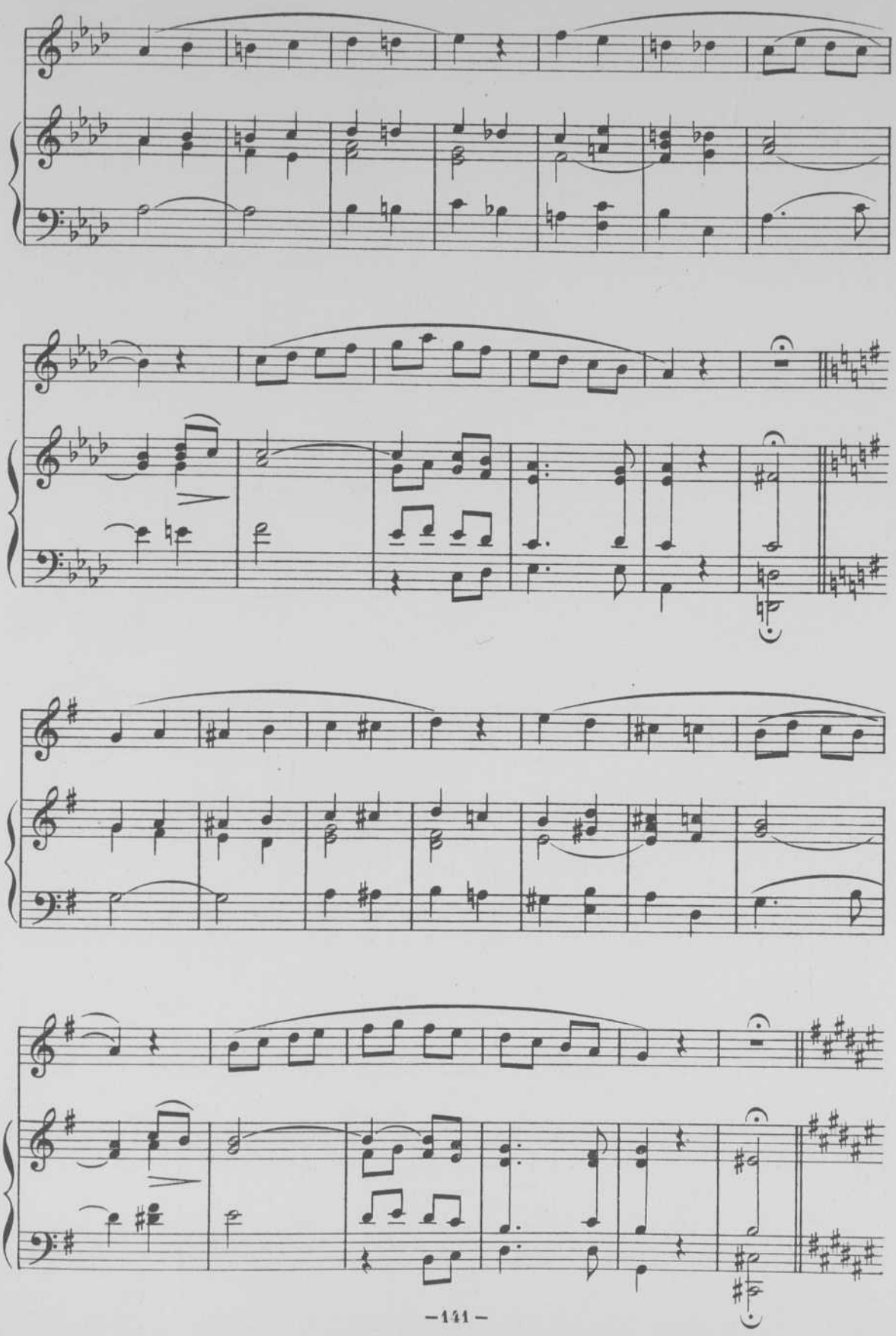


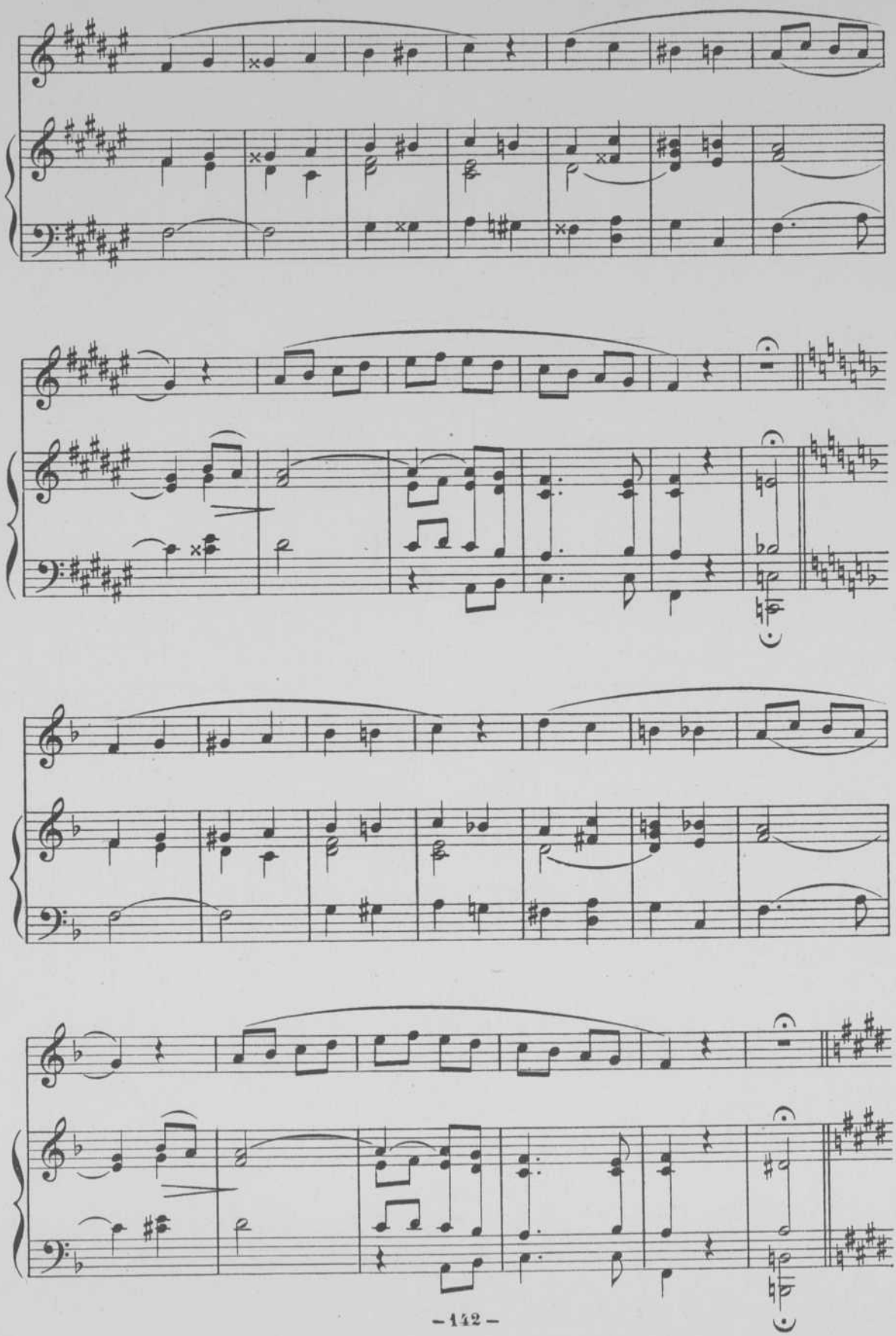
EJERCICIO V.

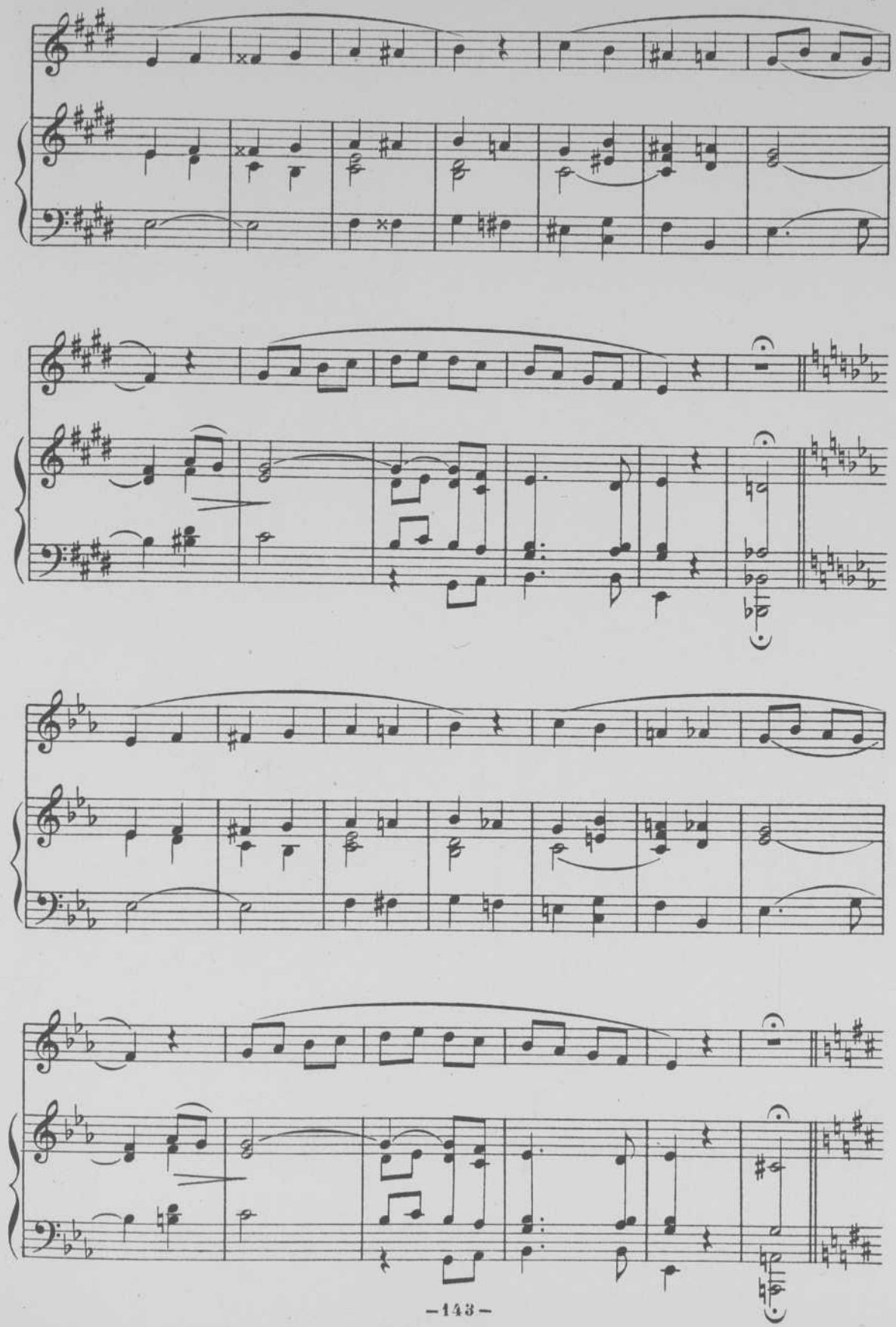


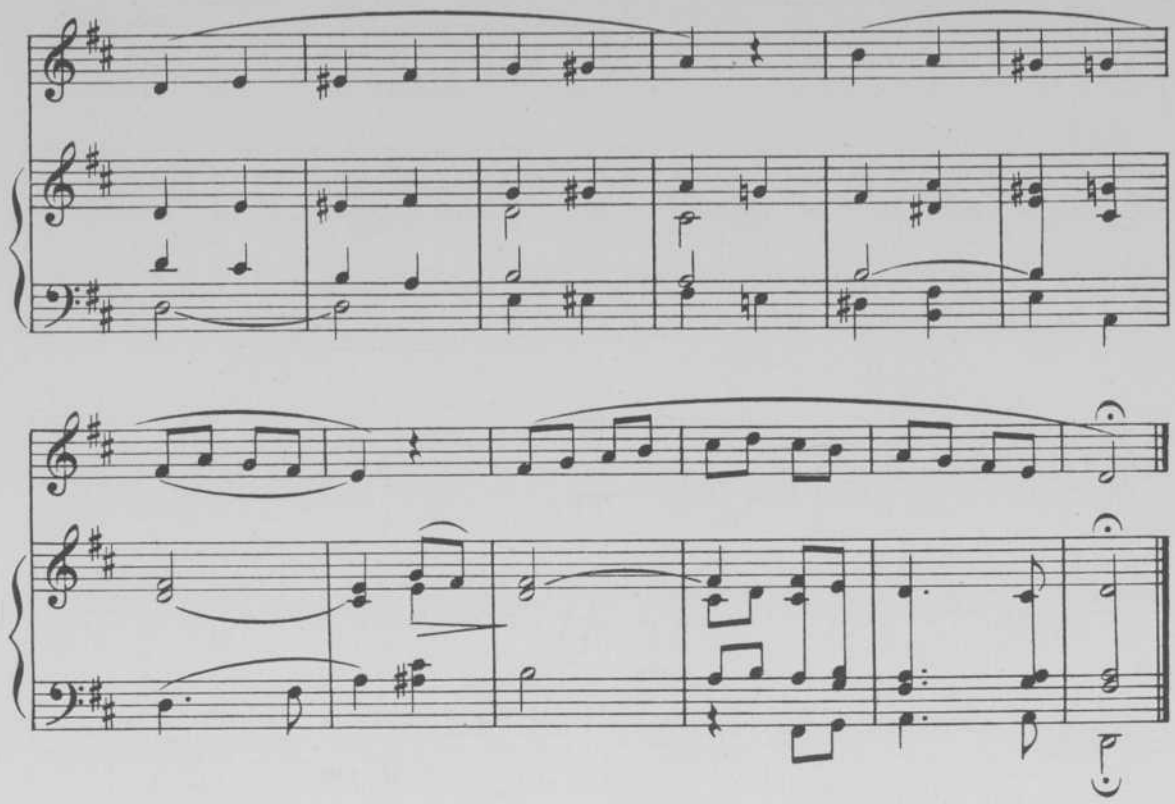




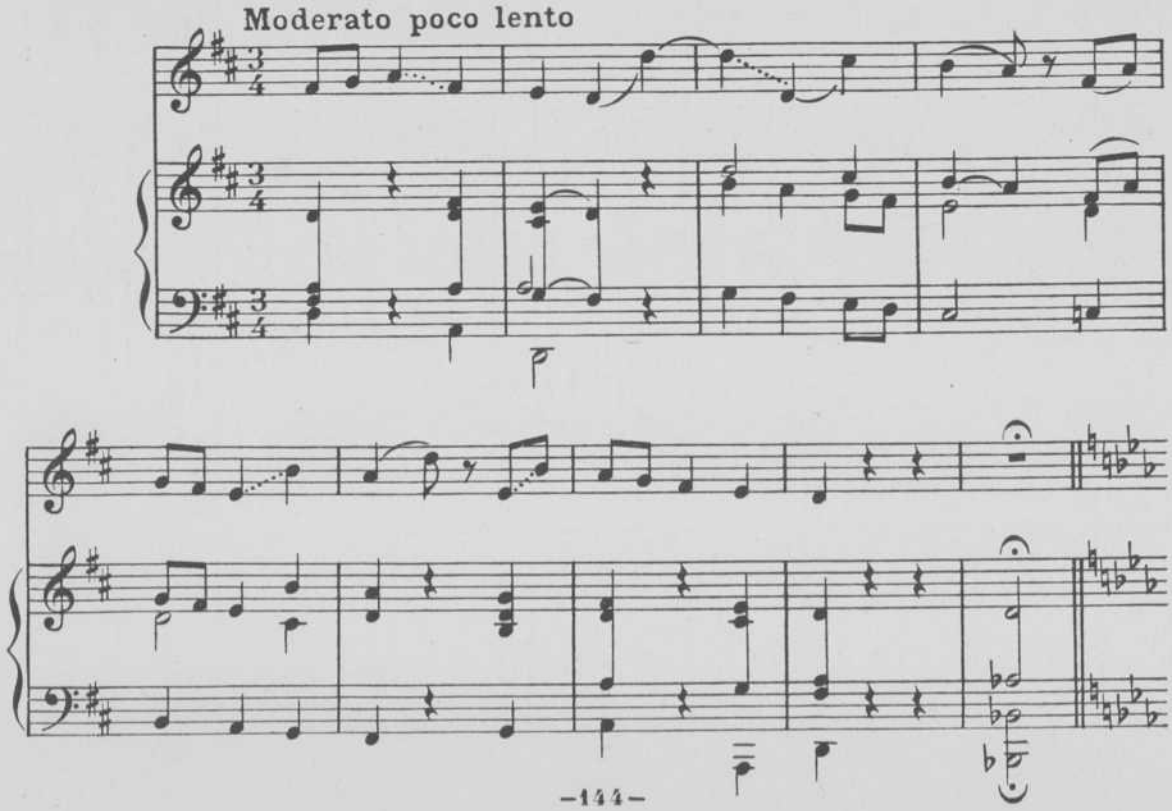


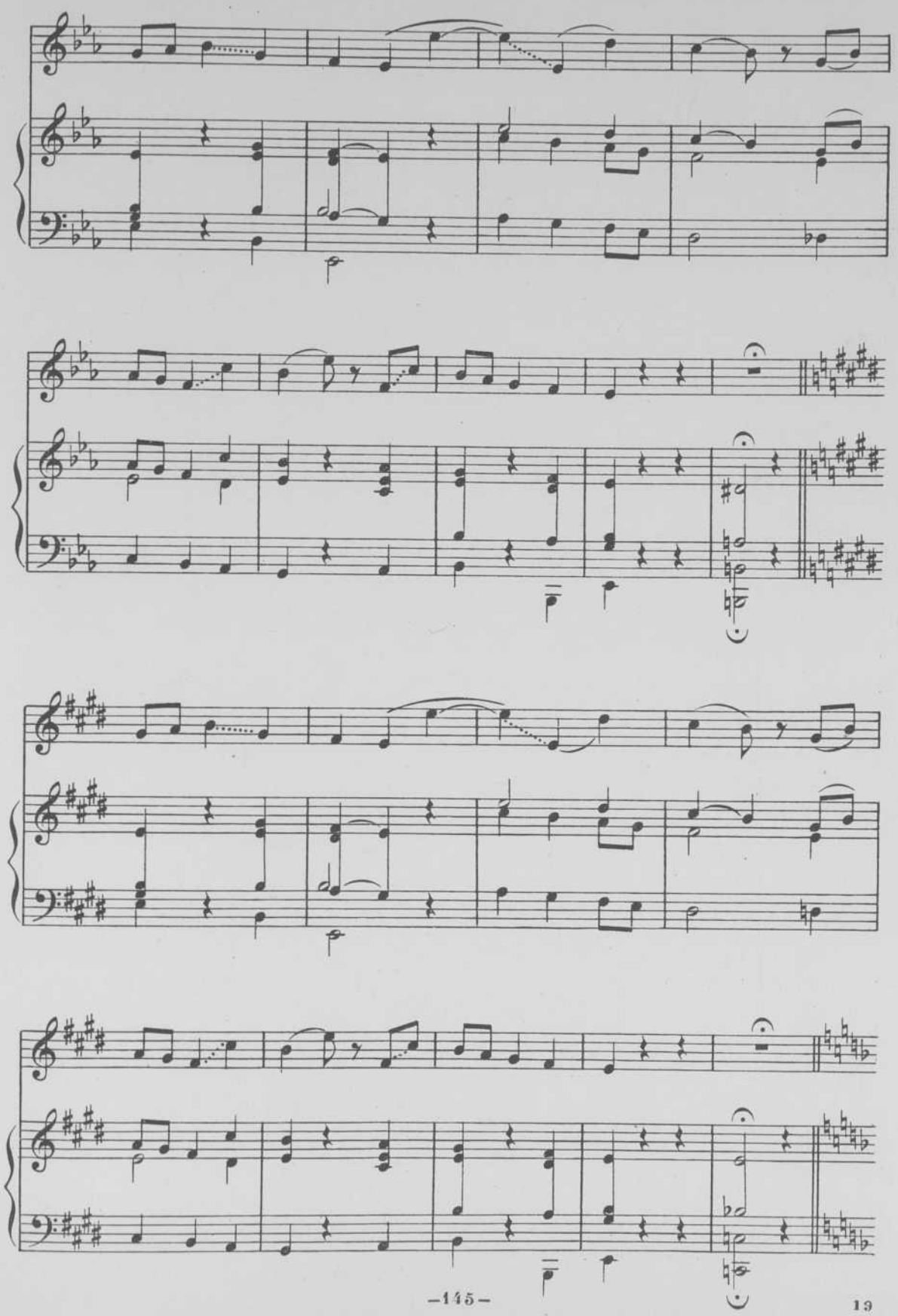


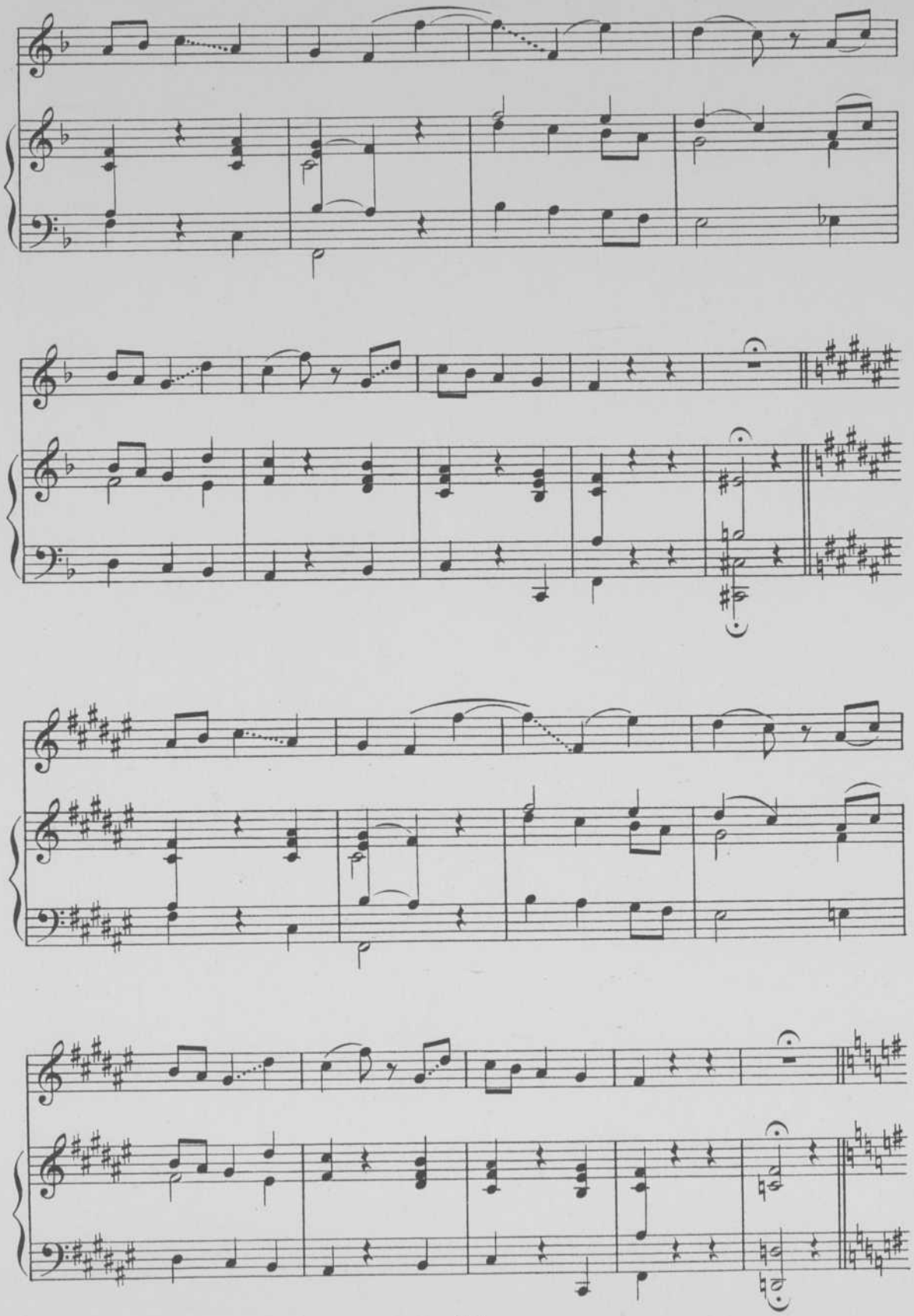


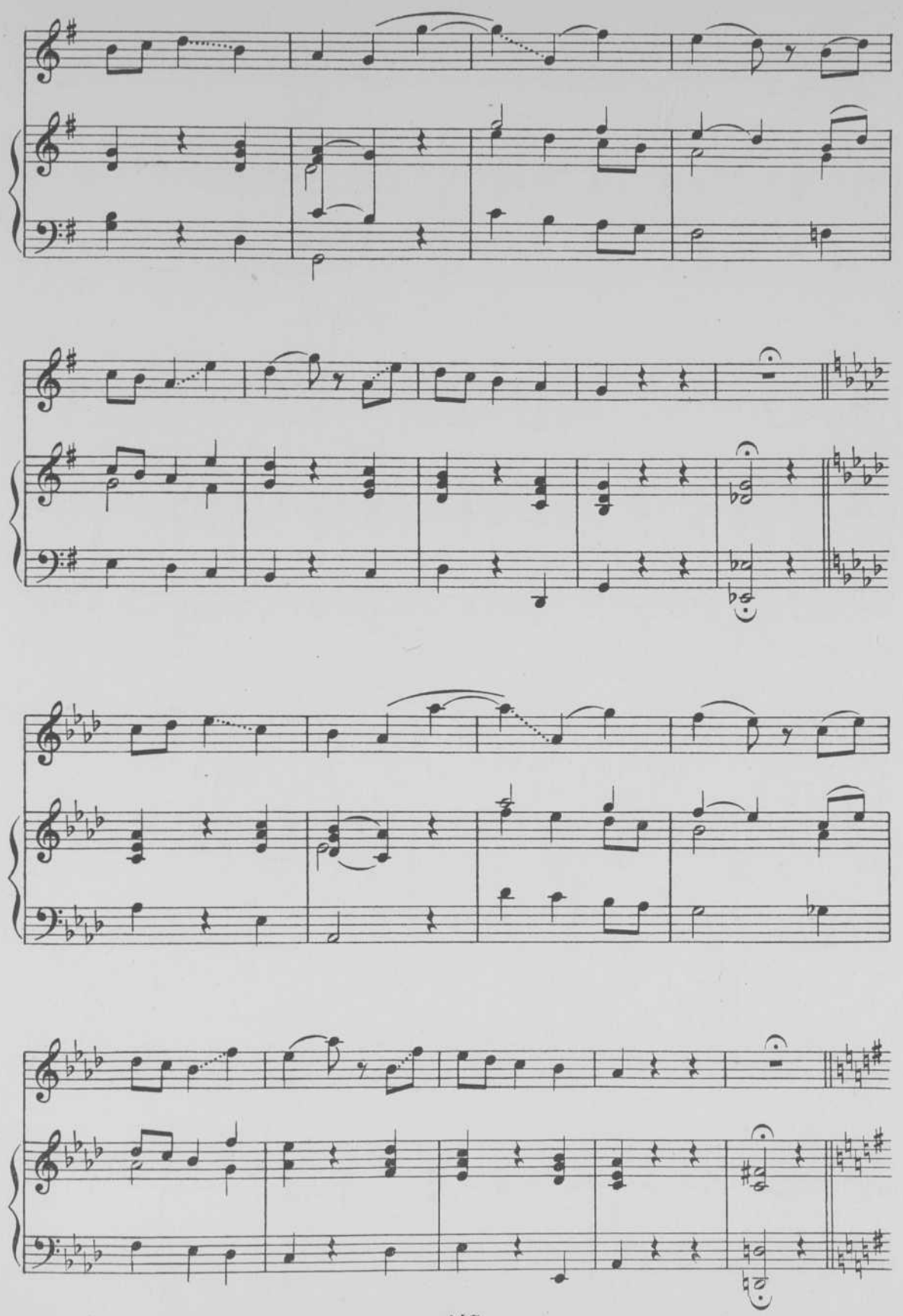


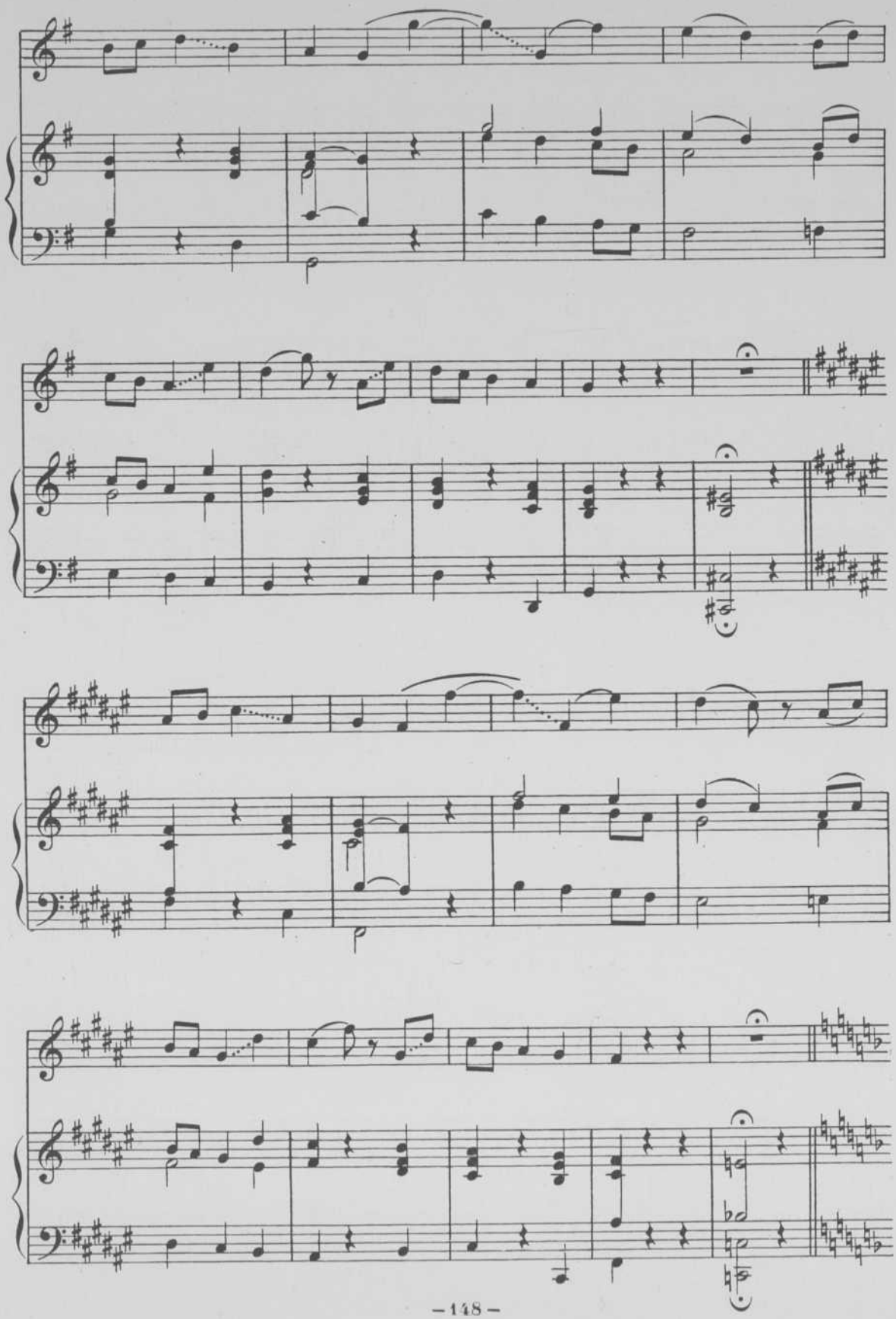
EJERCICIO VI

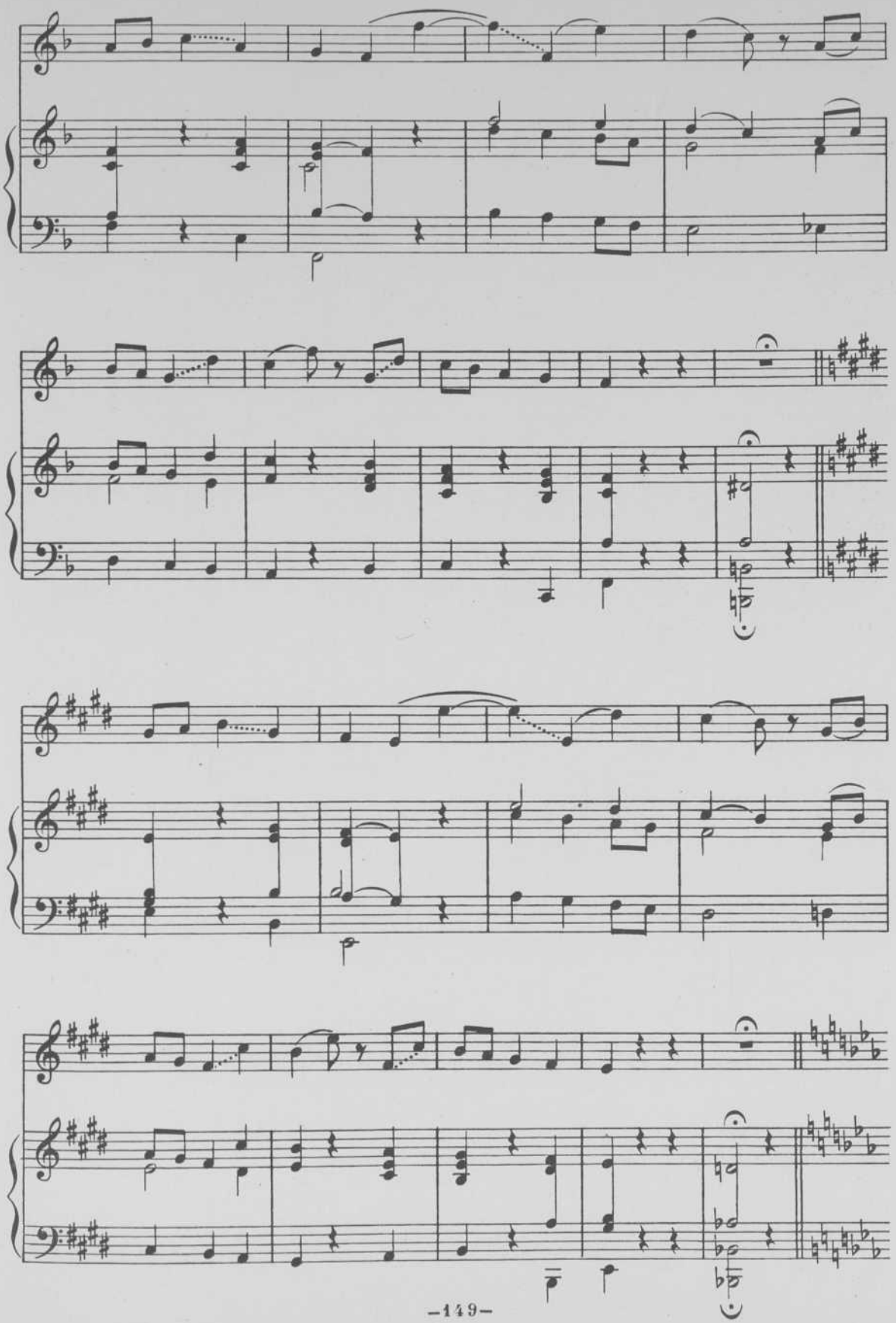


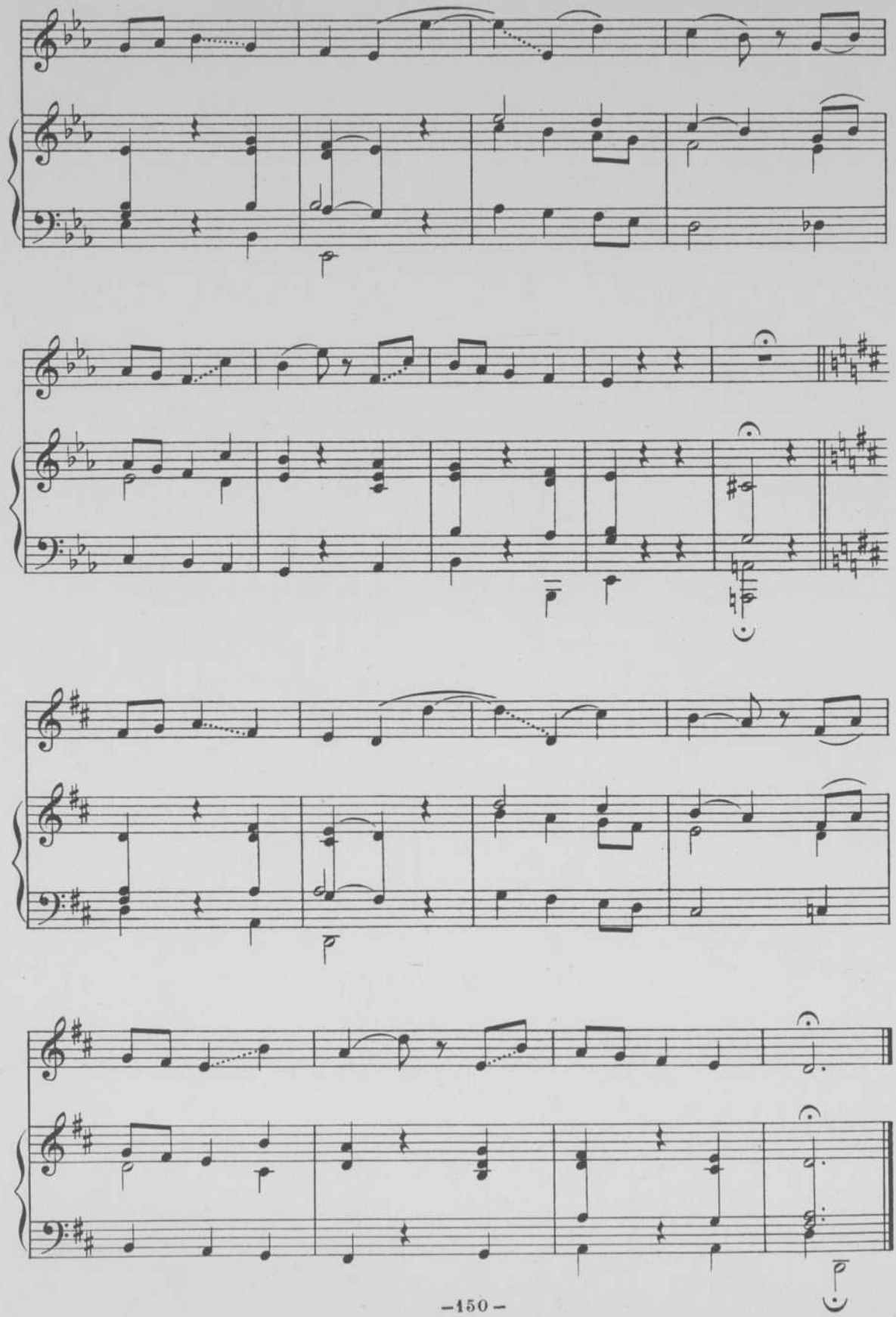




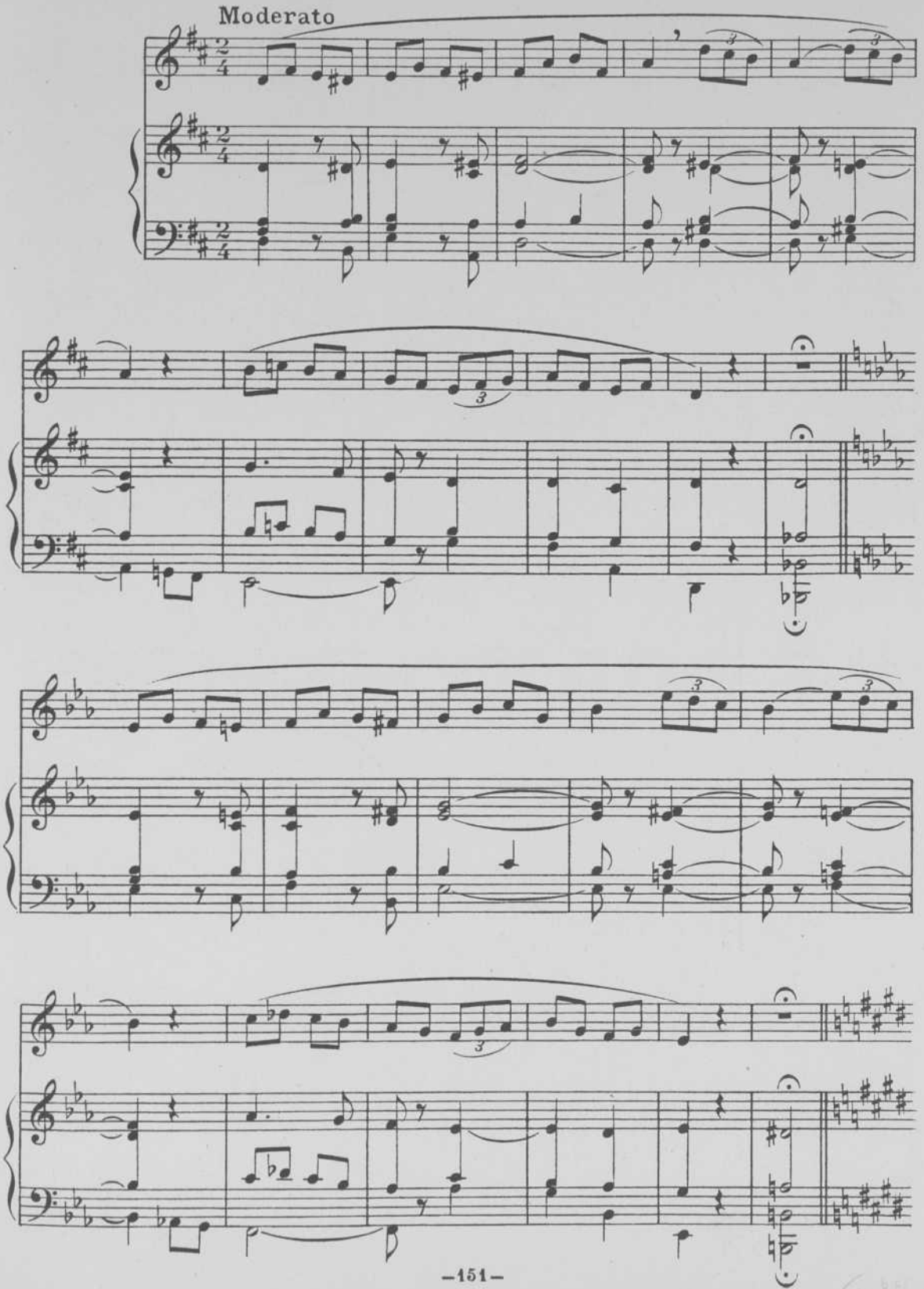




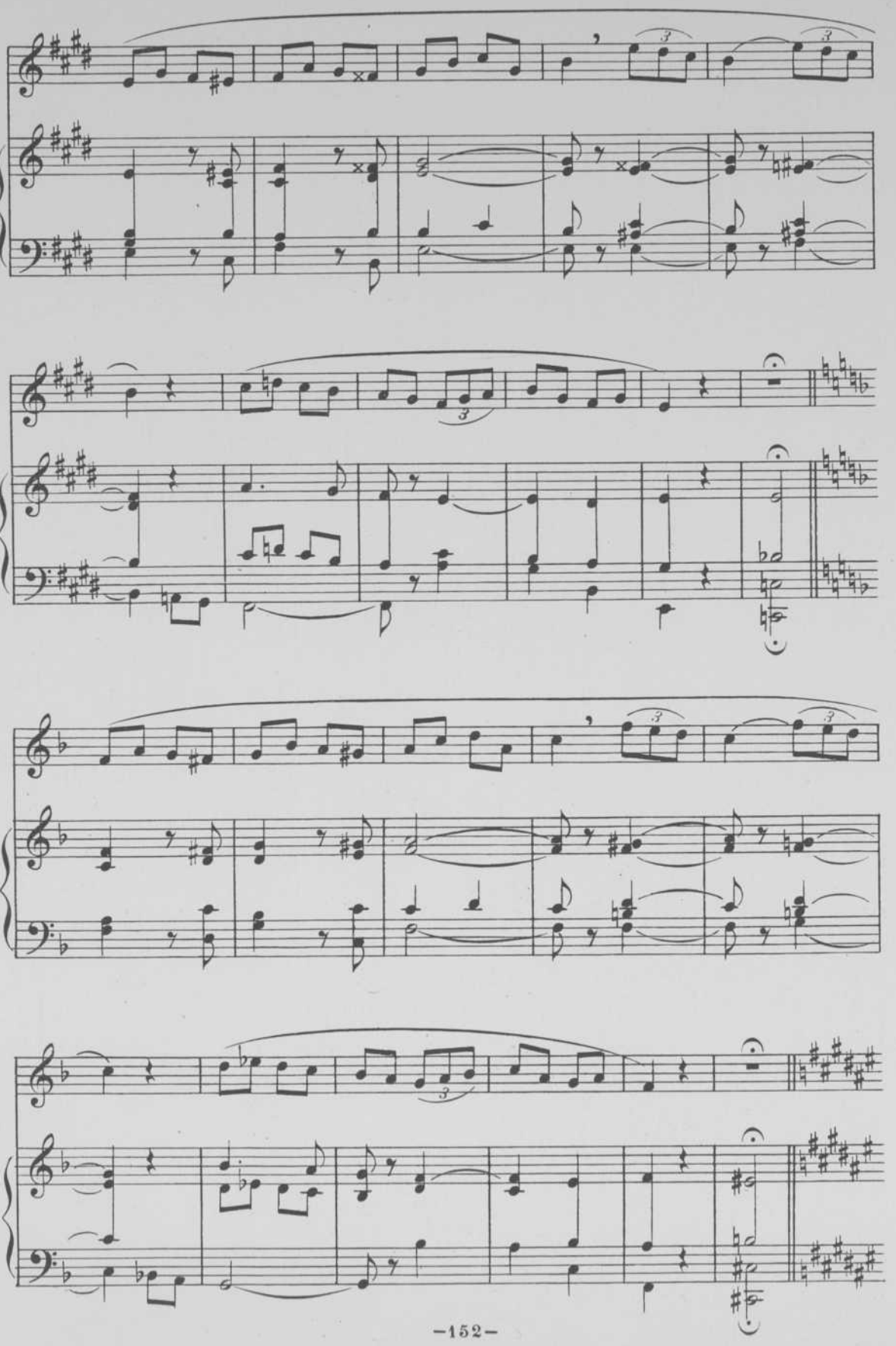


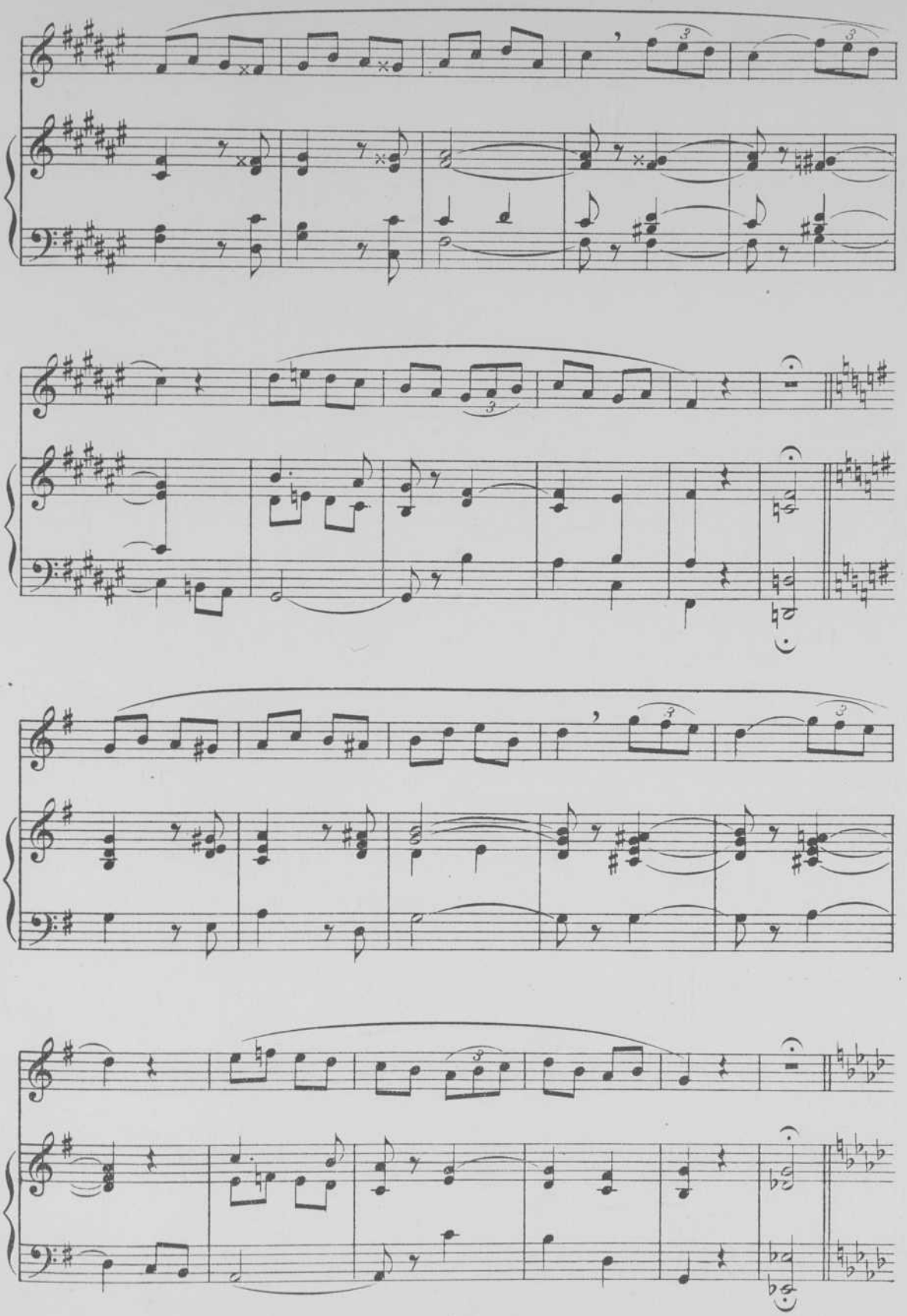


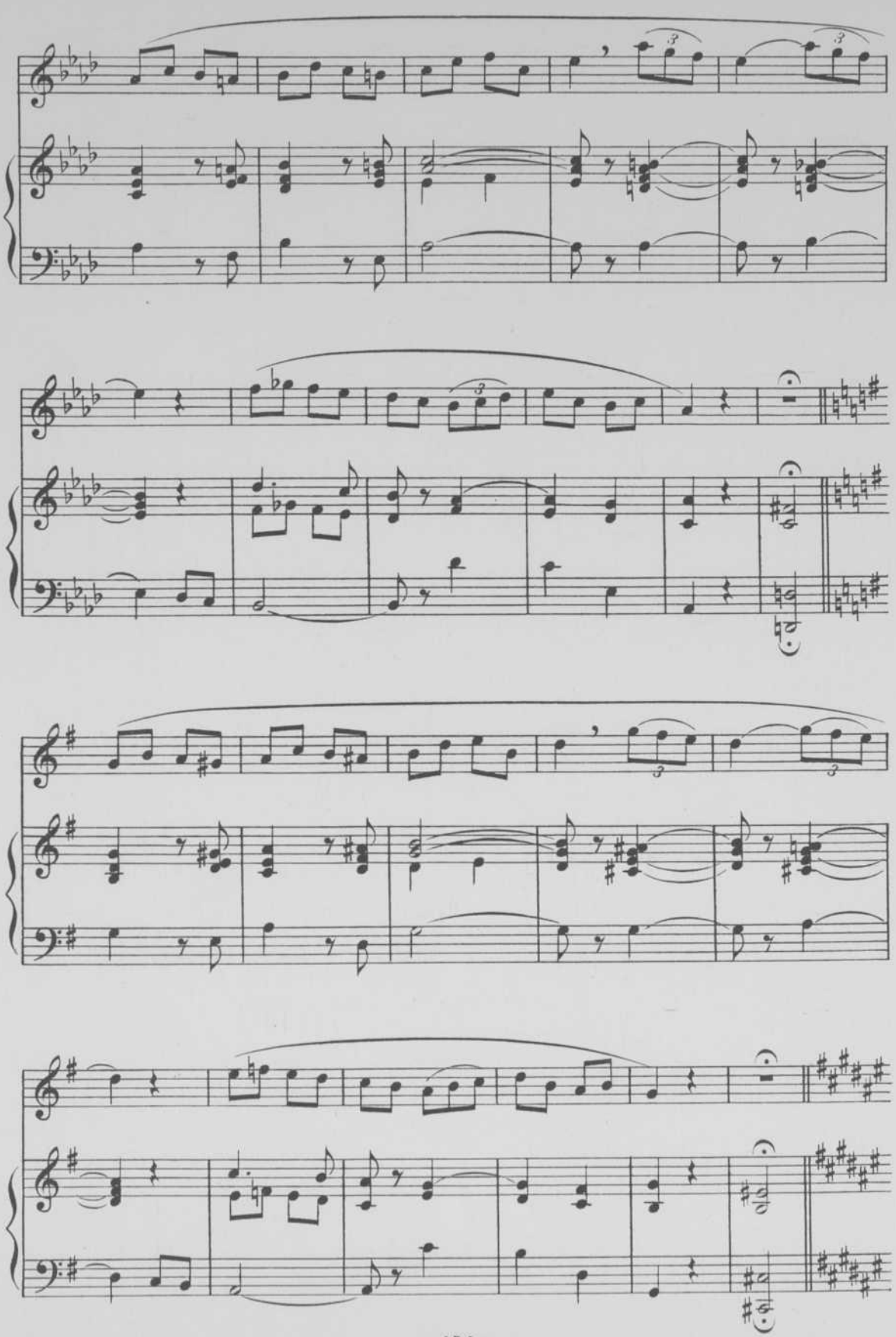
EJERCICIO VII.

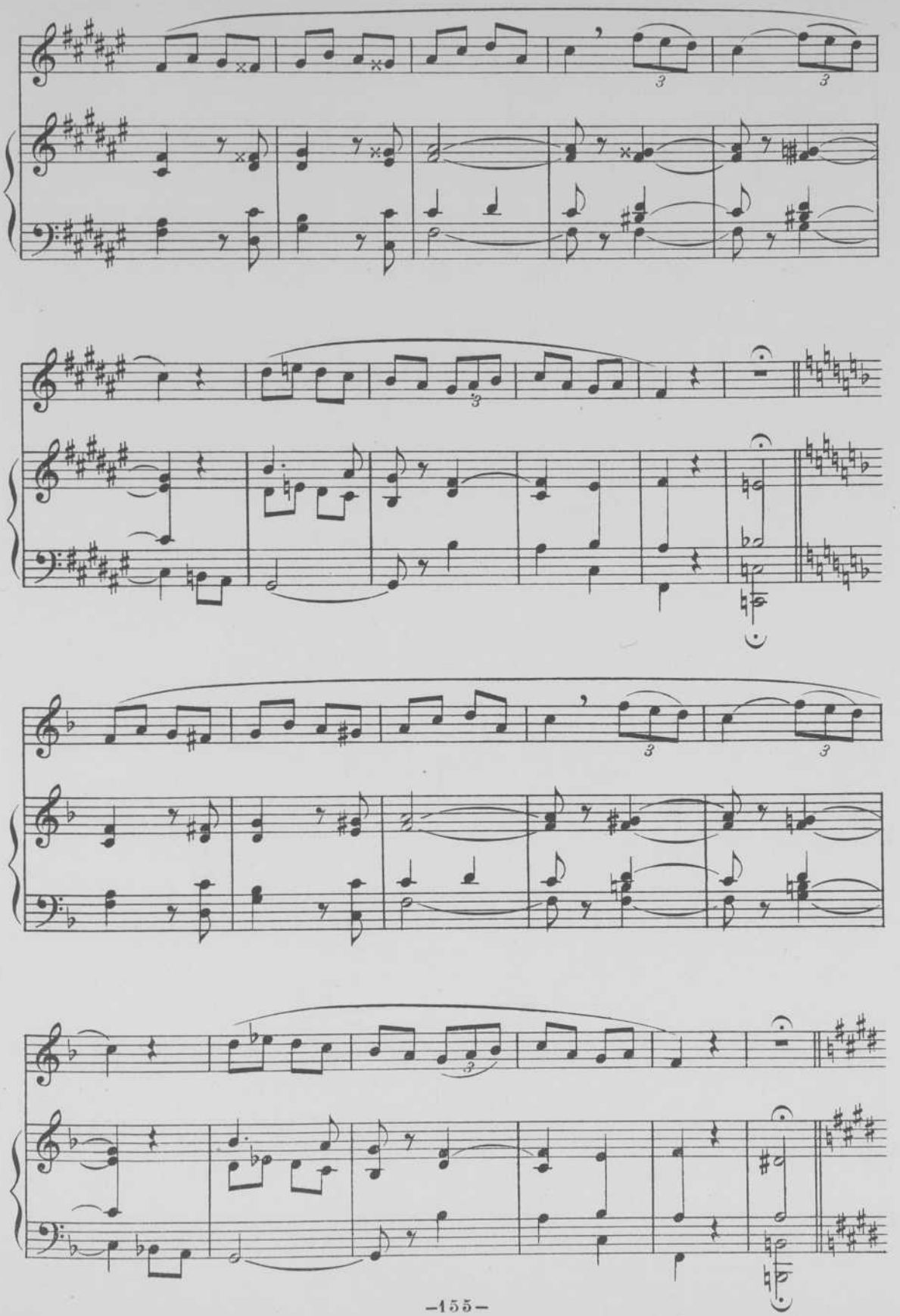


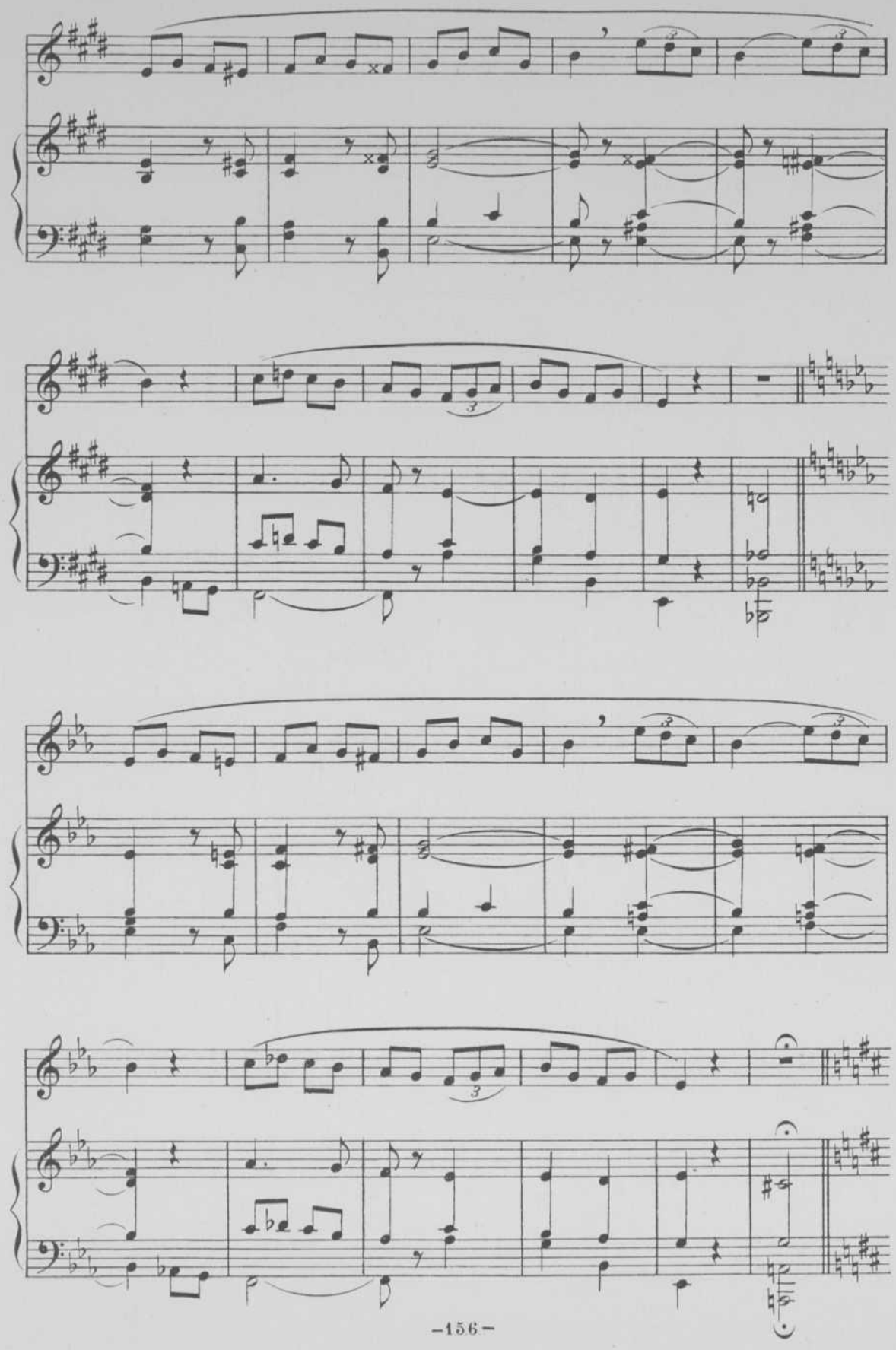
SEGOVIA · PROVINCIAL

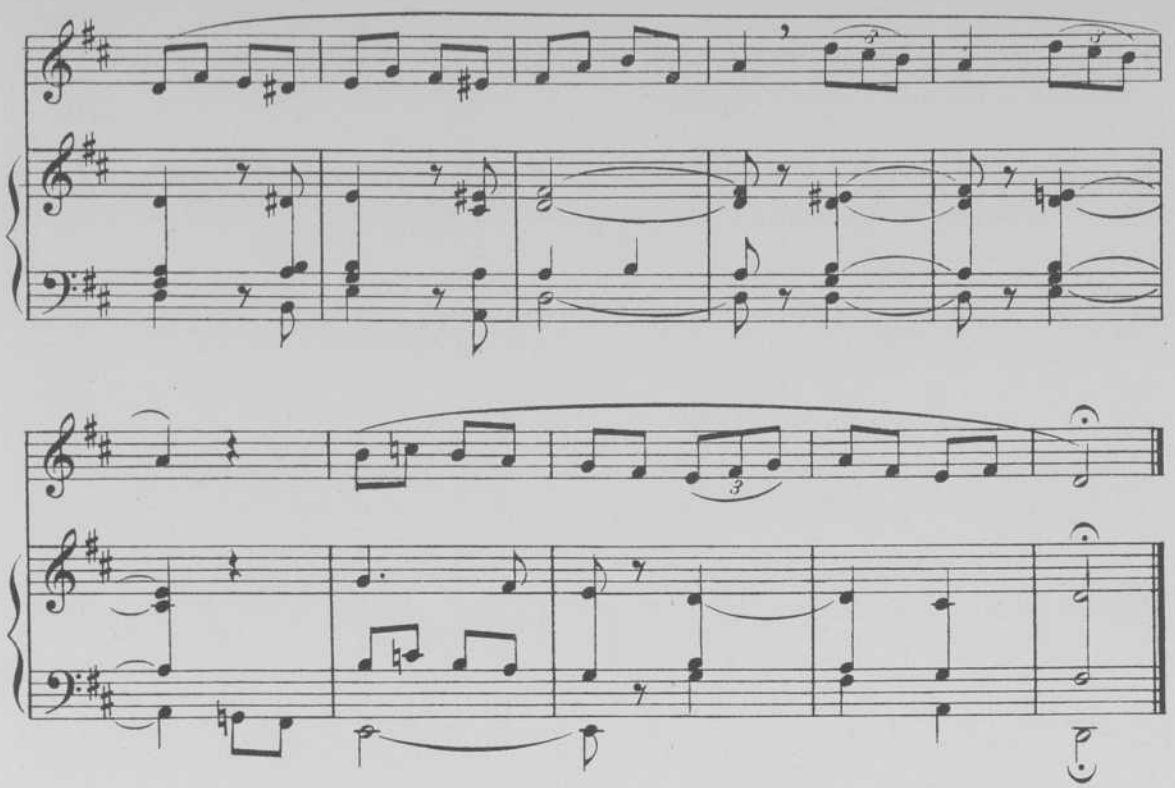






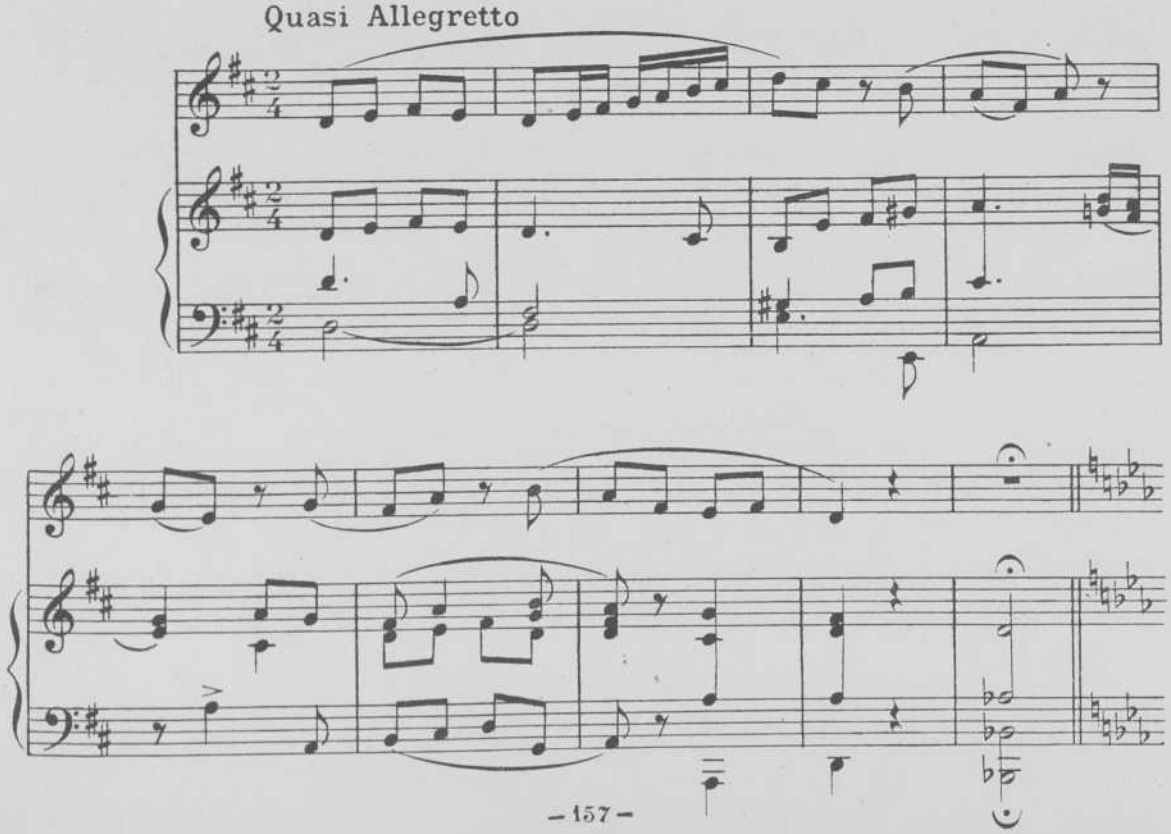


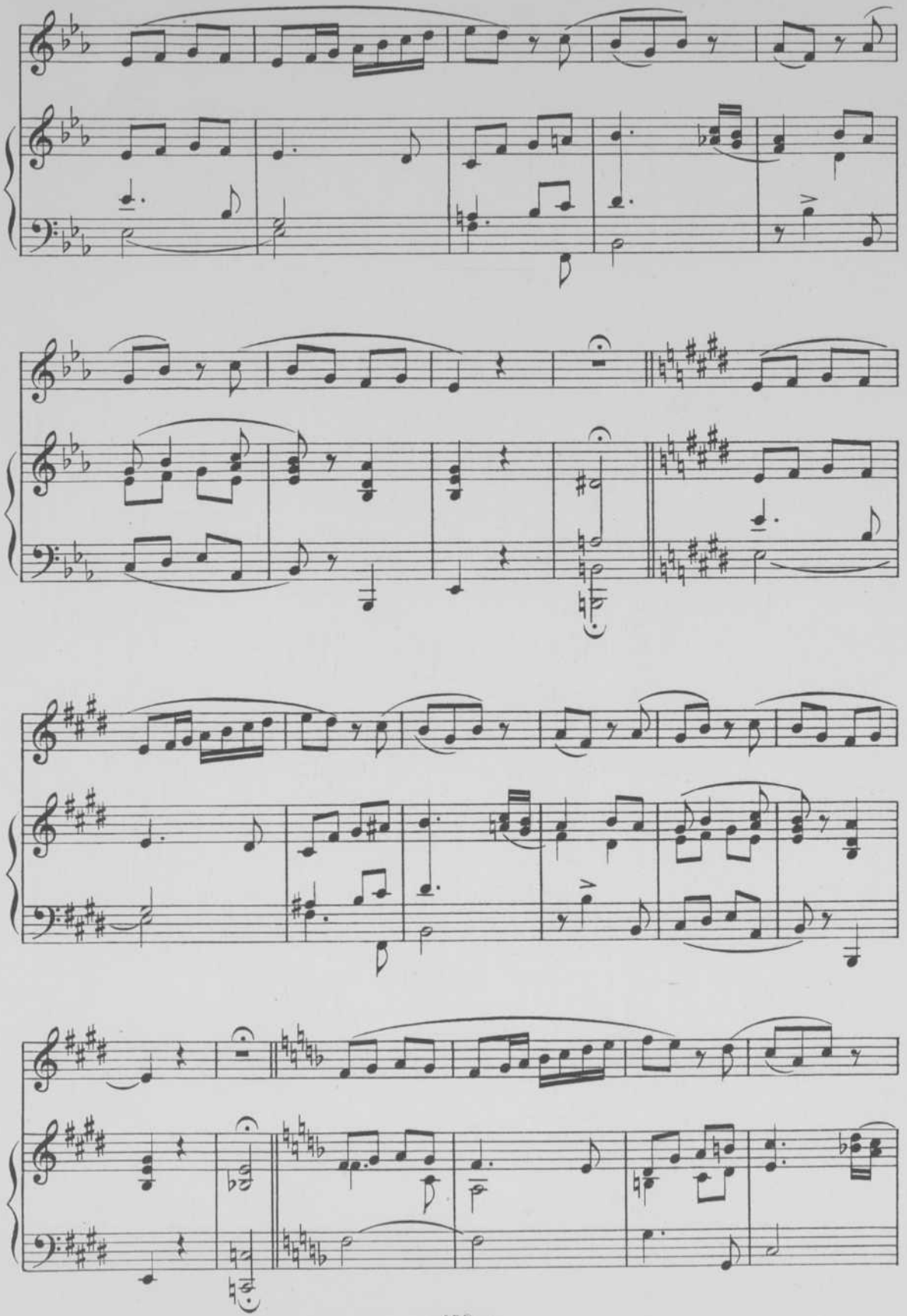


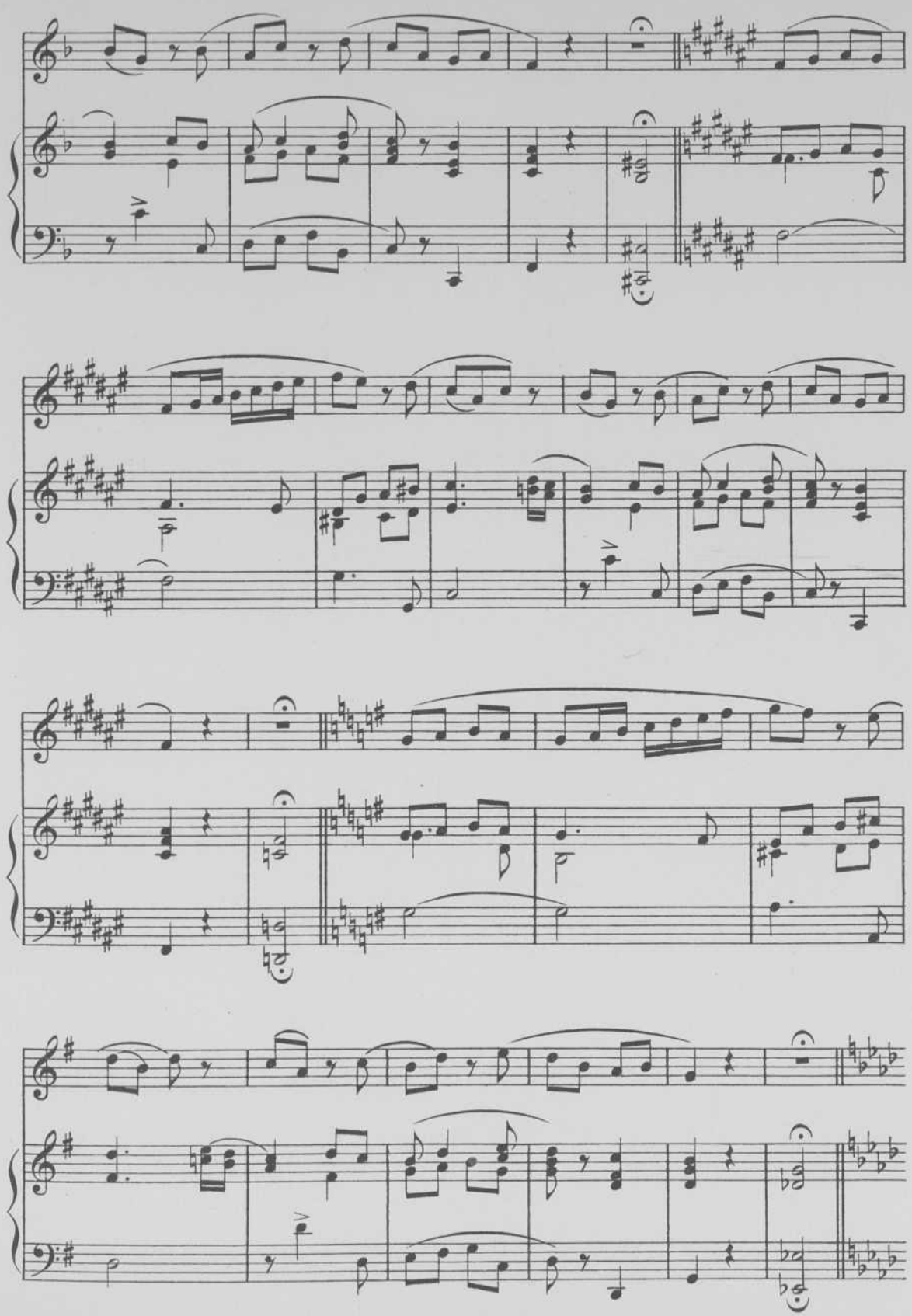


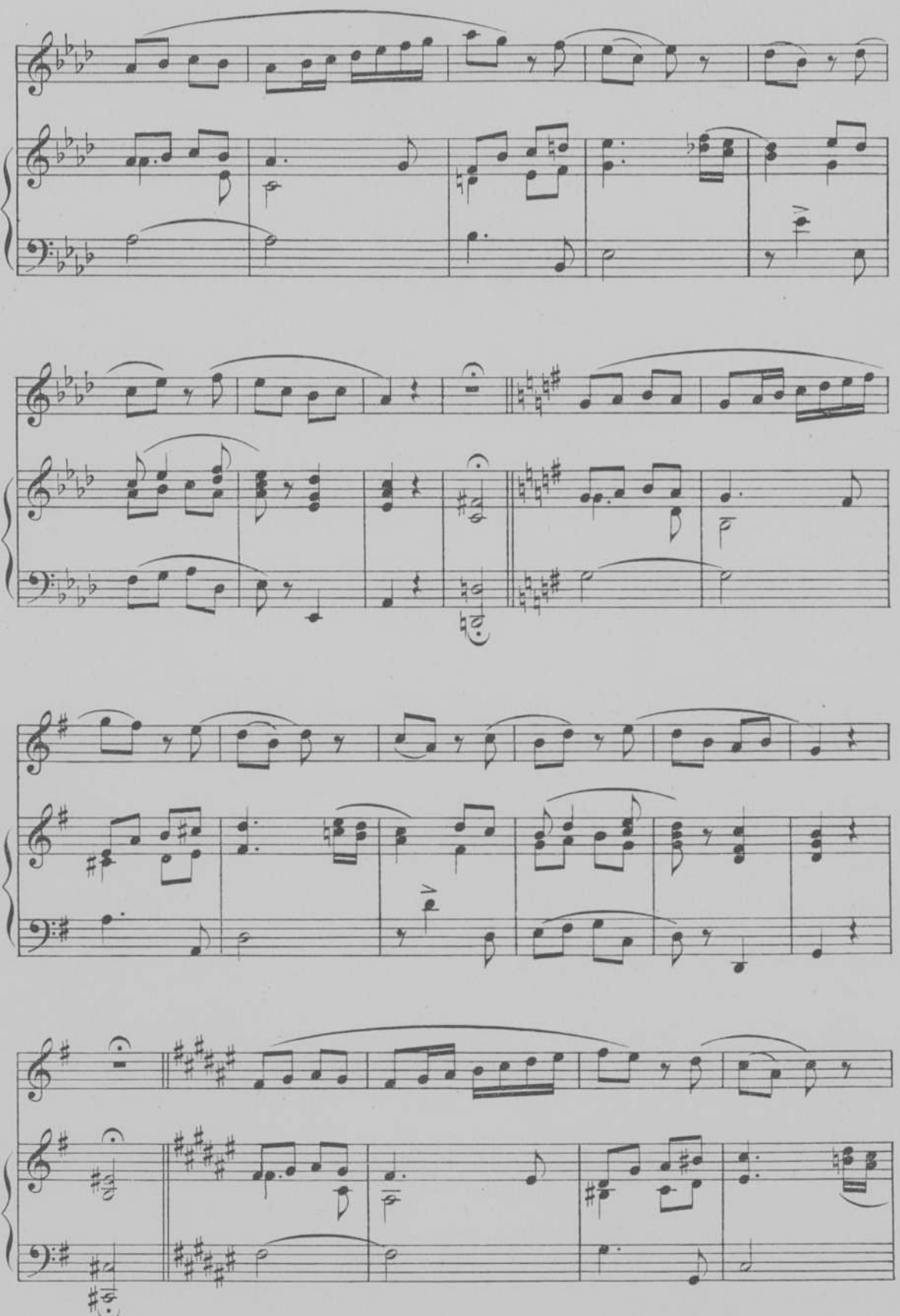
EJERCICIO VIII.

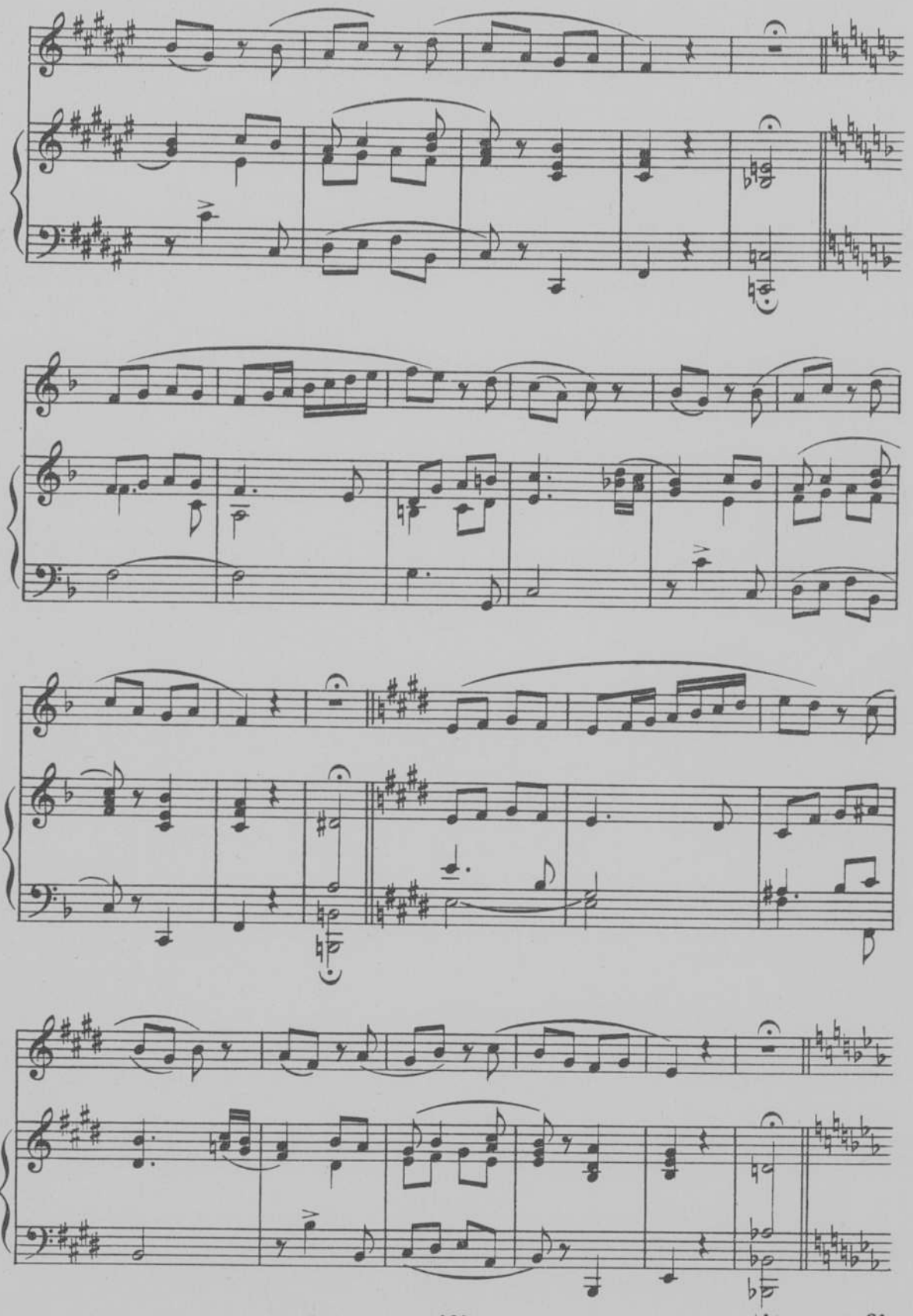
Quasi Allegretto

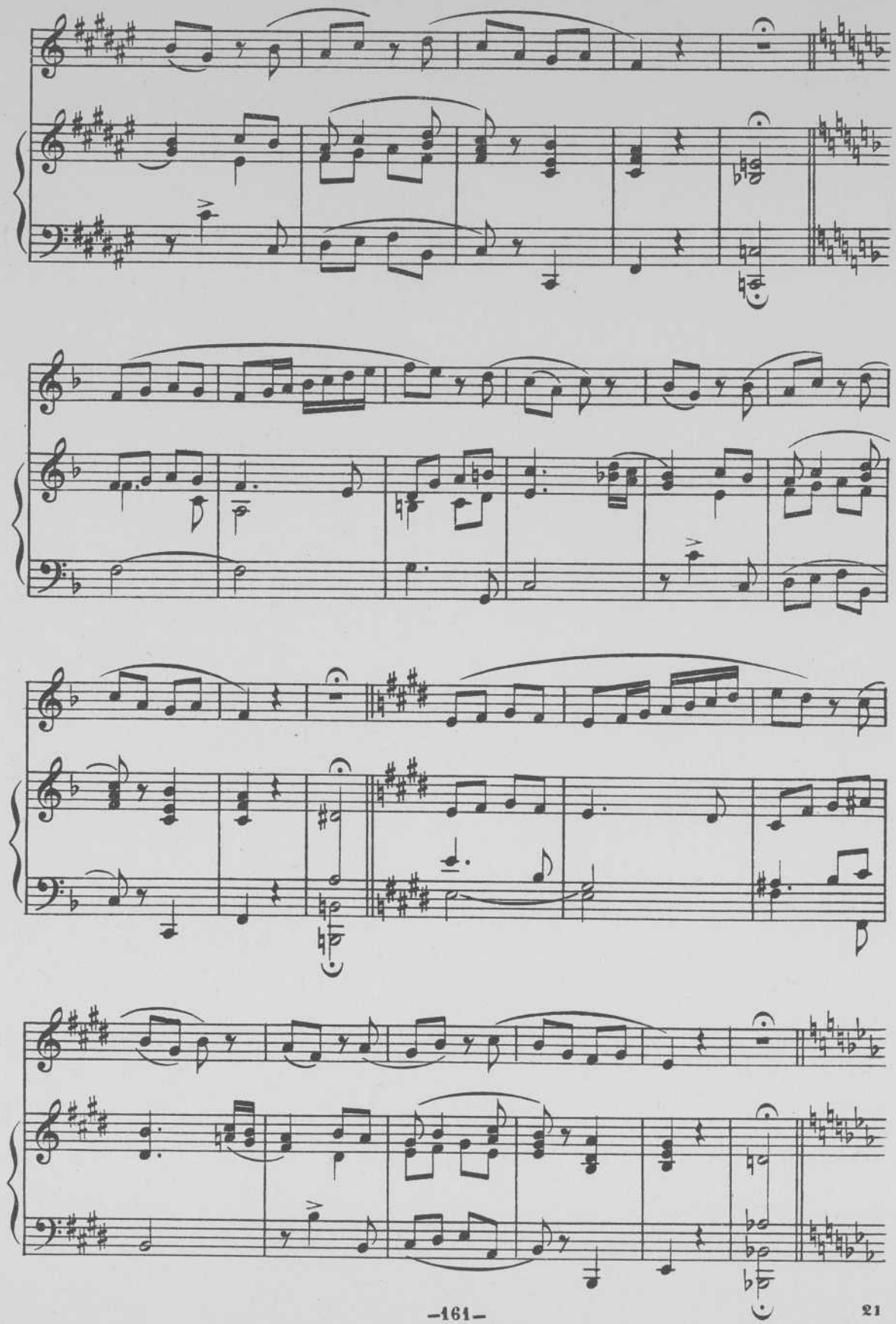


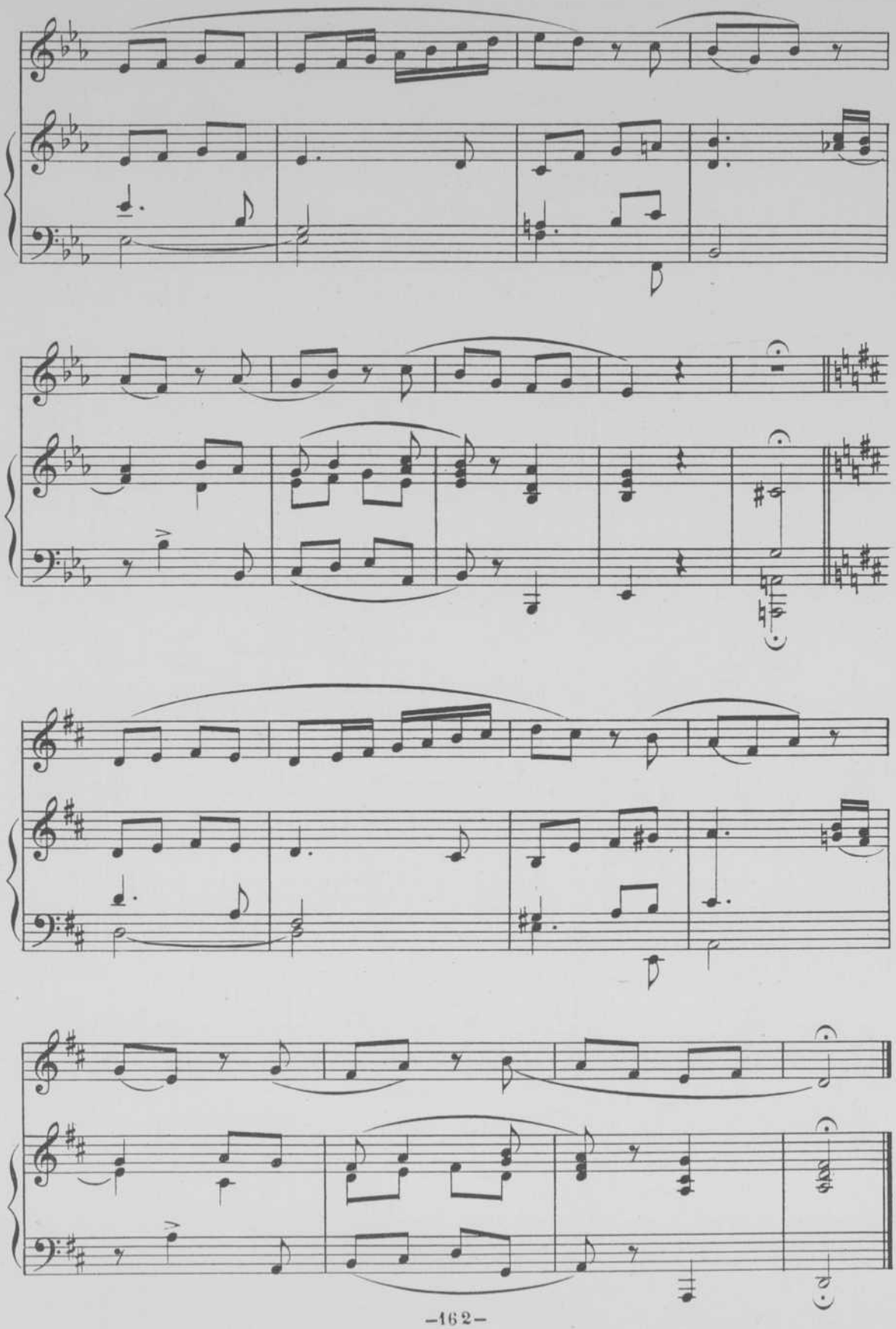












CAPÍTULO II

Melodías para vocalizar y resumen de los ejercicios anteriores

El momento oportuno de completar la lección con las melodías que a continuación transcribimos, decídalo el profesor después de practicados durante algún tiempo los ejercicios anteriores. En ellos van compendiados los saltos, las pausas respiratorias, algún inicio cromático, las ligaduras de adorno, etc.

Al vocalizar estas melodías, sígase el sistema adoptado en los ejercicios, esto es, primero con voz llena, siempre igual en volumen, sin claros ni obscuros de ninguna clase. Pero en cuanto estén perfectamente dominadas en su estructura vocal, *messe in gola*, aprendidas de memoria, entonces podemos dar color, observando todos los signos expresivos, de *fuerte, piano, crescendo* o *diminuendo*, que se encuentran en el curso de las mismas.

El maestro podrá dar al cantor cierta libertad de expresión—cuando lo juzgue oportuno—a fin de que empiece a demostrar sus cualidades de buen gusto y sentimiento. Algunos de estos estudios melódicos para vocalizar han sido compuestos por el maestro Mariano Viñas siguiendo las normas que hemos establecido en este libro; y se alternarán con los *Lieder*—sin palabras—de Beethoven, que he escogido para el mismo objeto. La vocal que deberáse emplear será la adoptada en los ejercicios anteriores; ya dijimos que la *O* mixta de *A* puede preferirse; pero, al cabo de algún tiempo, inténtese también la *E*, sin darle supremacía.

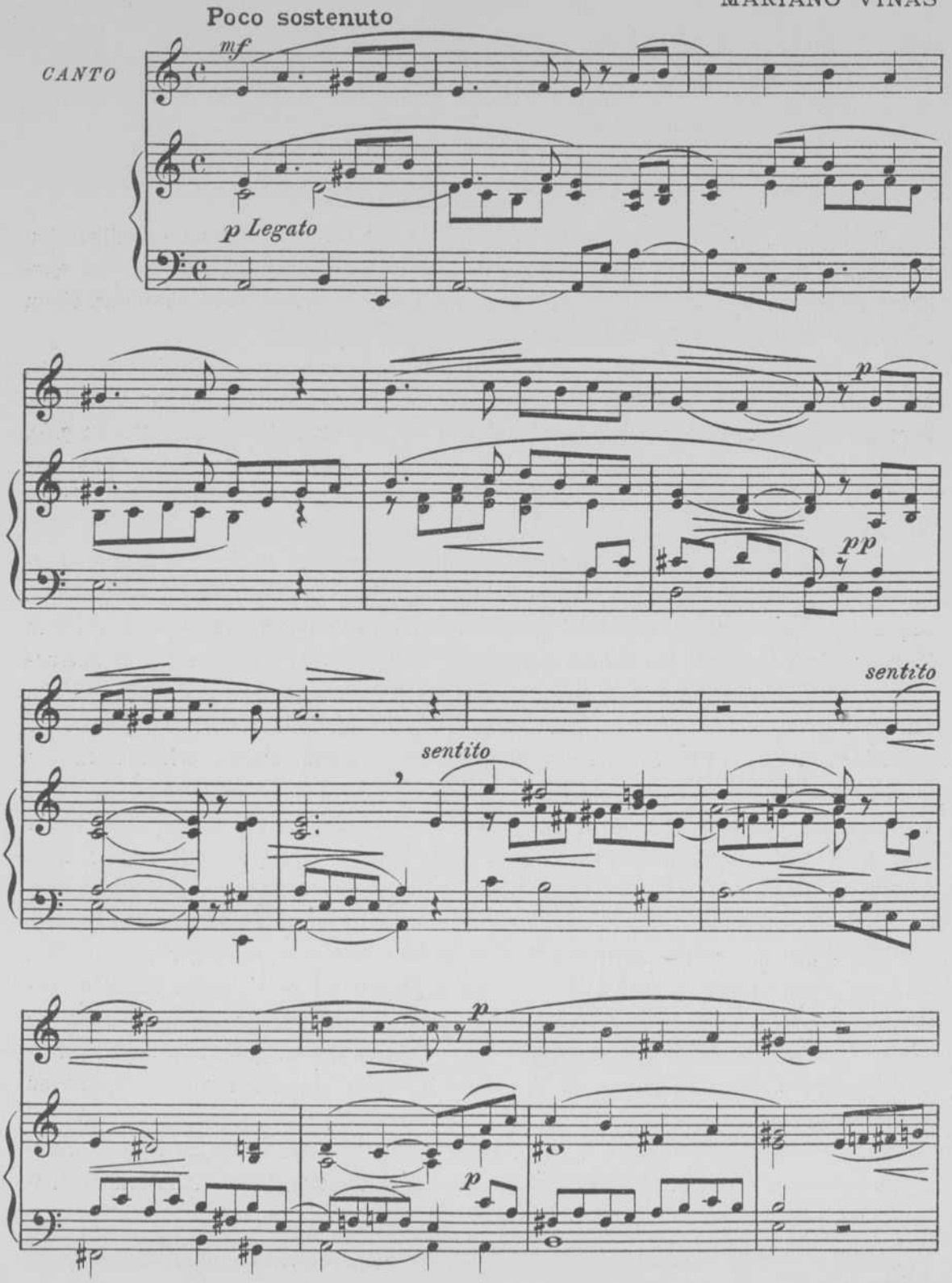
Si para final de curso, secundando los deseos del discípulo, el profesor cree poder intentar el canto con palabras, vaya cauto y no olvide el apotegma de Tosi (pág. 109). Iniciele en este caso, en el estudio de lieder de los grandes maestros: Beethoven, Mozart, Schumann, Schubert, etc.; y también de los clásicos italianos de los siglos XVI y XVII, recopilados por el maestro Parisotti. Con ellos se irá formando el buen gusto del neófito, sin peligro alguno para la voz, y será una buena preparación para cuando llegue el momento—en el segundo curso—de comenzar el estudio de algún trozo de ópera que se adapte a las facultades de cada discípulo. Transcribimos tres magníficos ejemplares modelos, para que sirvan de guía: «Alla Speranza» y «Canto al pentimento» de Beethoven e «Intorno all'idol mio» (1) de Marco Antonio Cesti (1620-1639), de la recopilación del ya mentado Parisotti *(Musiche antiche)*. La poesía de los dos lieder ha sido expresamente traducida del original alemán al italiano por el director de la Biblioteca Casanatense de Roma, profesor Luigi de Gregori.

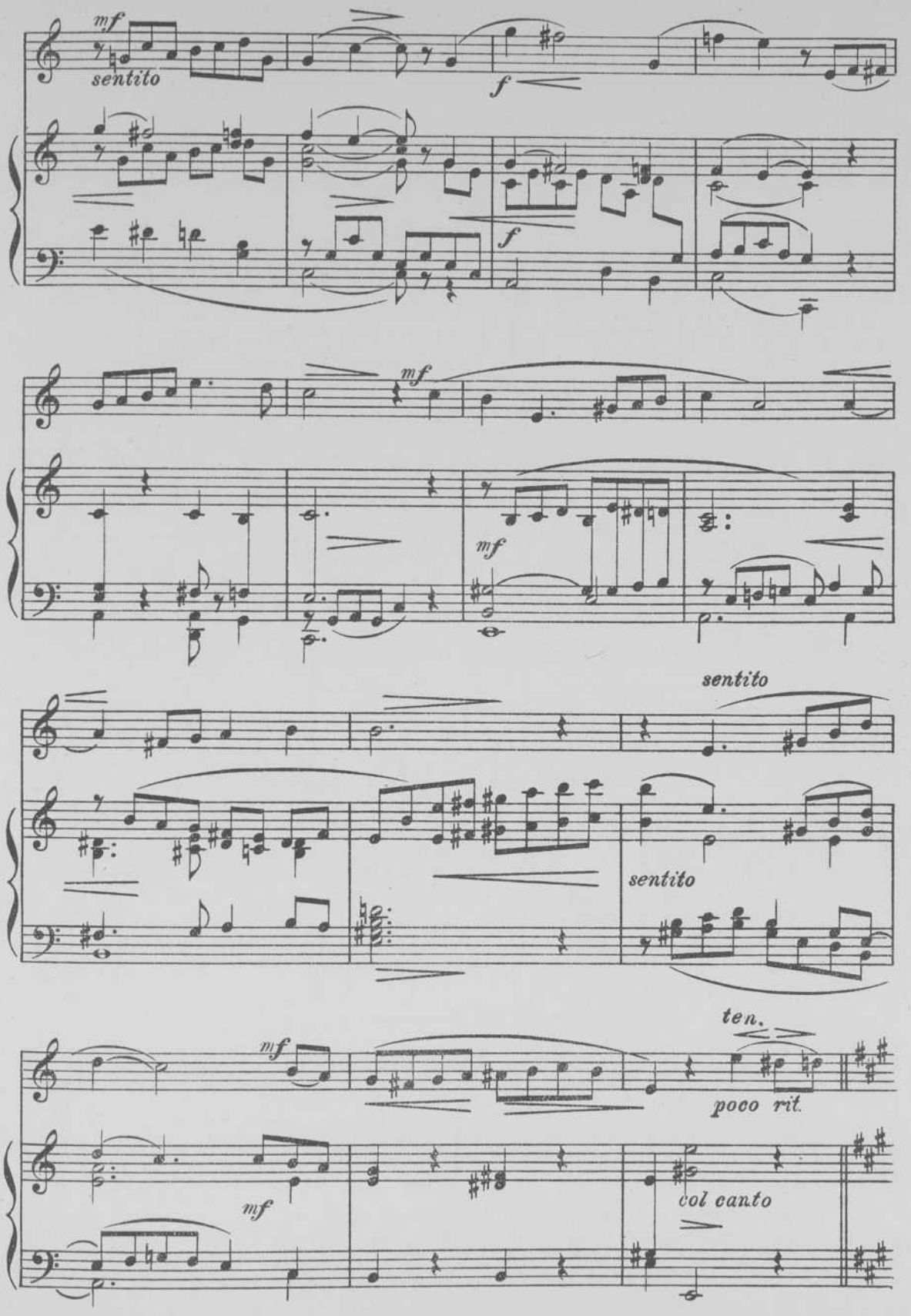
(1) Esta bella melodía ha podido insertarse en este libro por concesión especial de la sociedad editorial G. Ricordi ed Cia., de Milán.

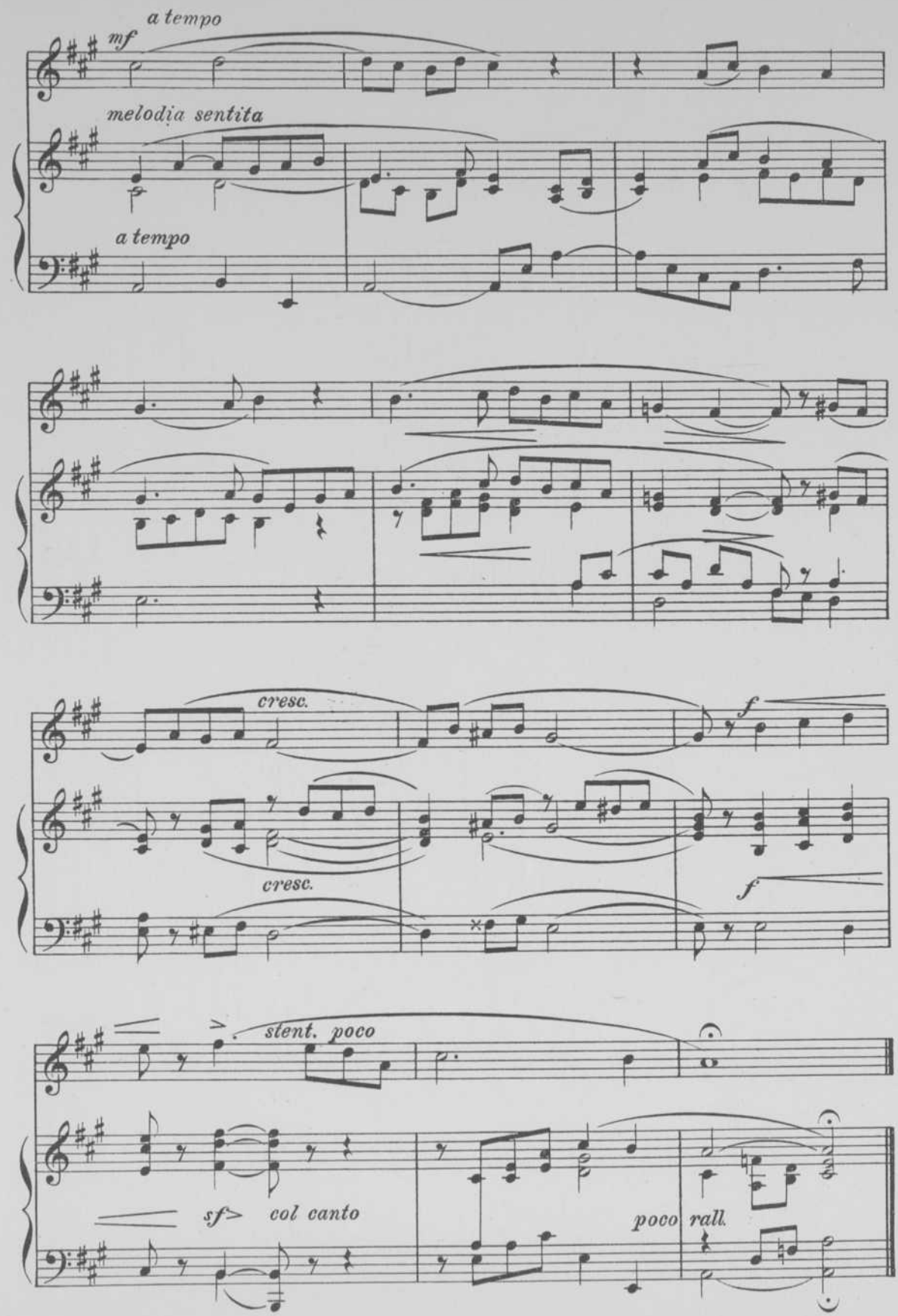
Melodías para vocalizar

Nº 1

MARIANO VIÑAS

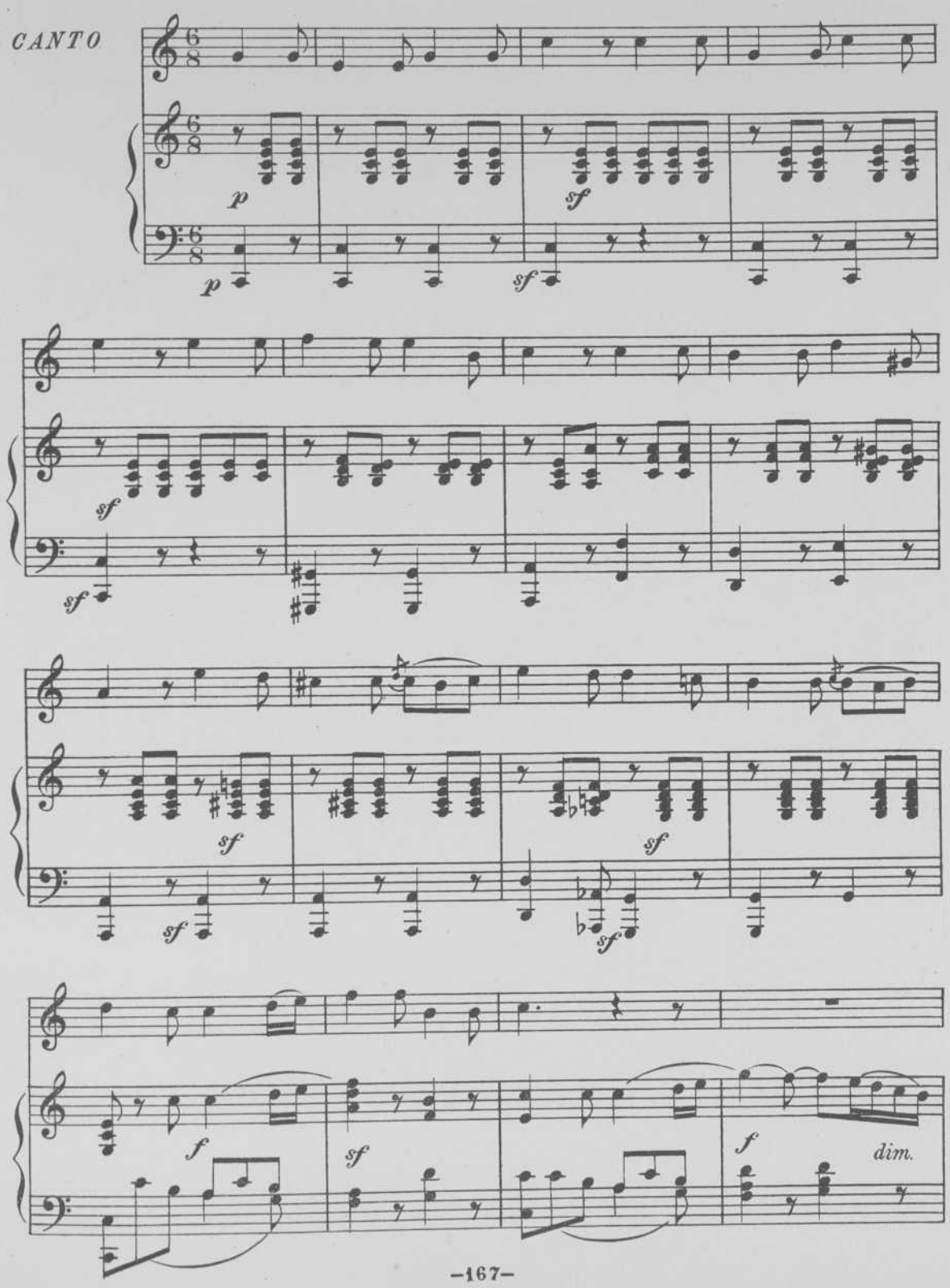


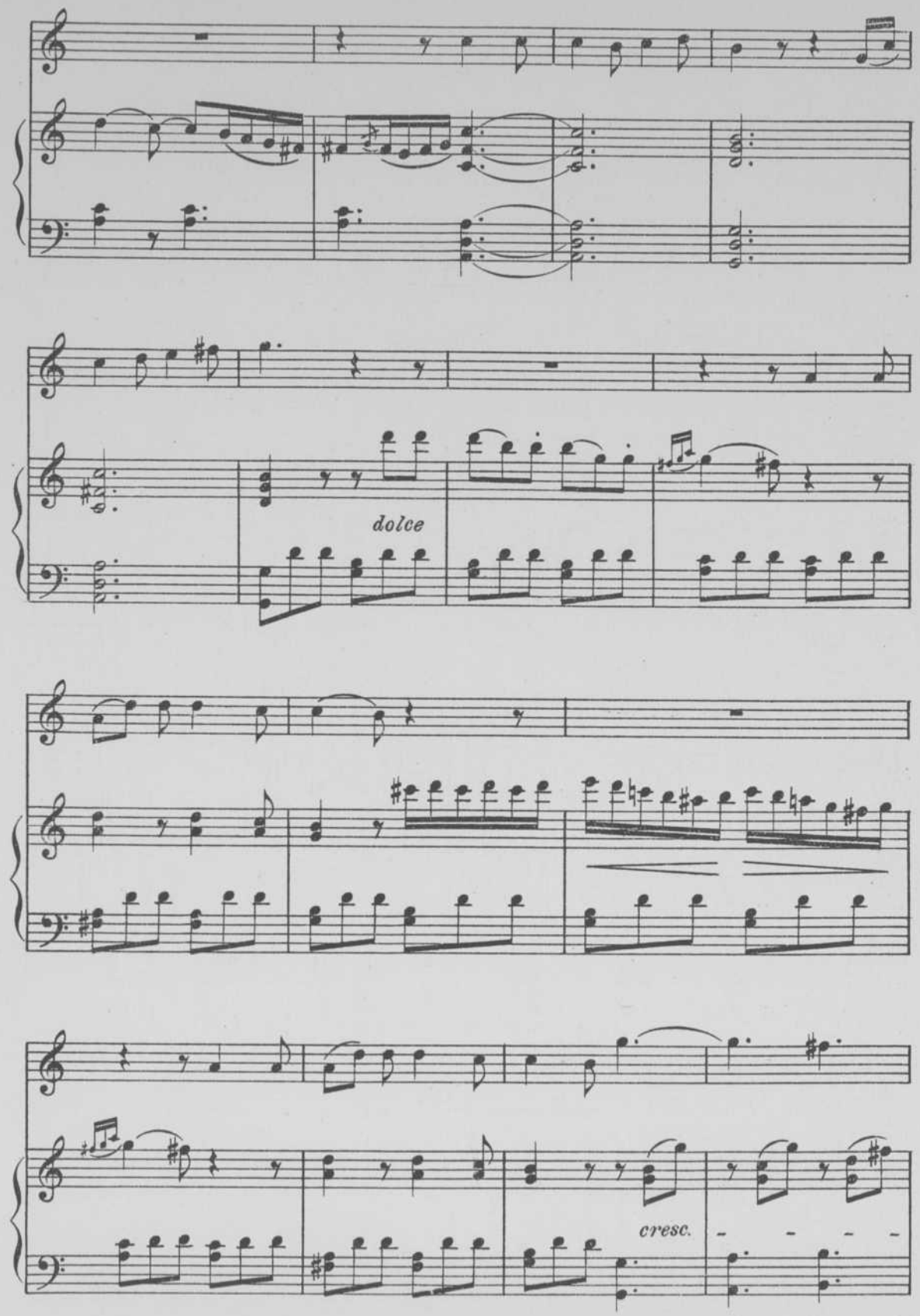

mf
sentito
f
f
mf
mf
sentito
sentito
mf
ten.
poco rit.
mf
col canto

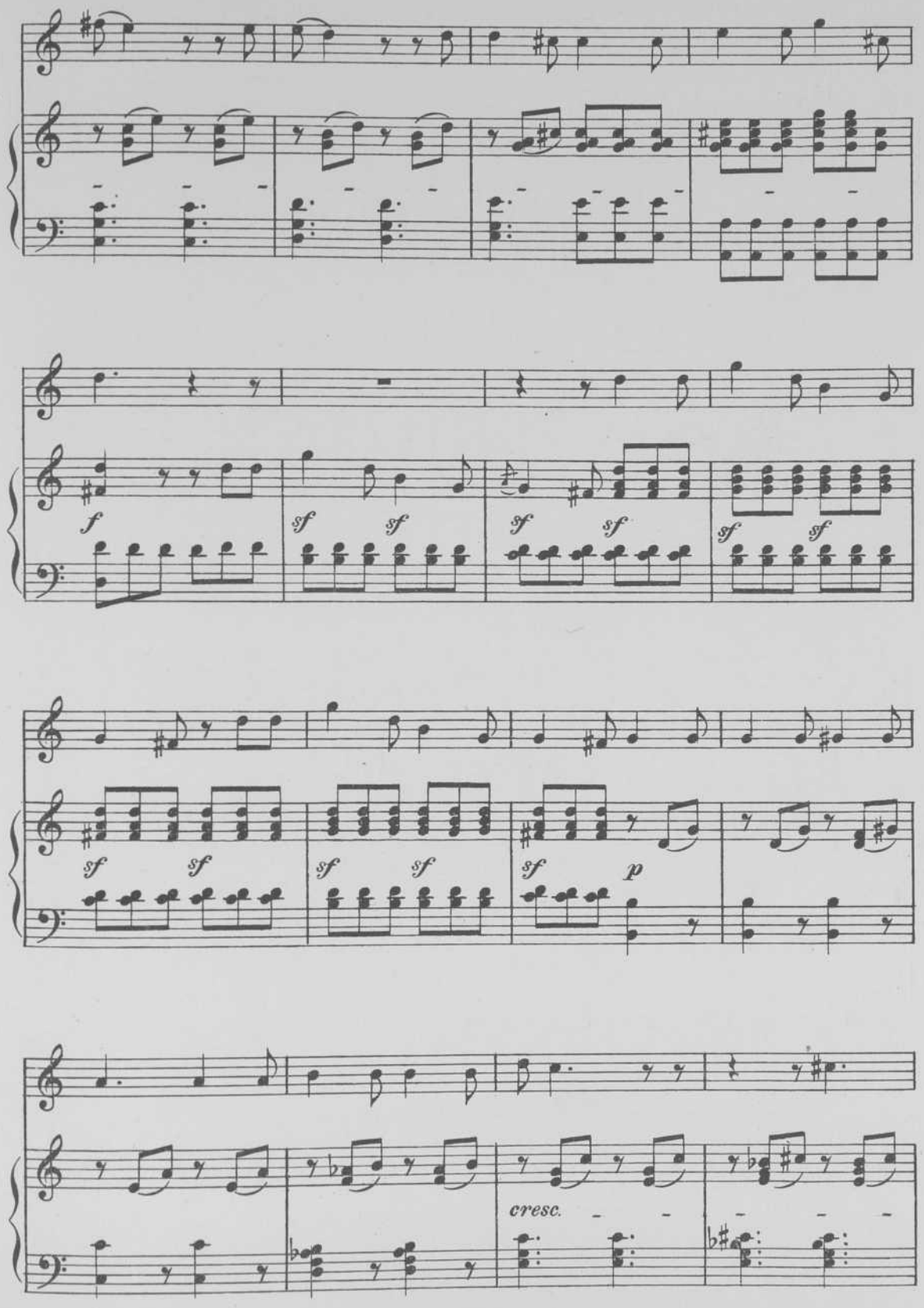

a tempo
mf
melodia sentita
a tempo
cresc.
f
cresc.
f
slent. poco
sf>
col canto
poco rall.

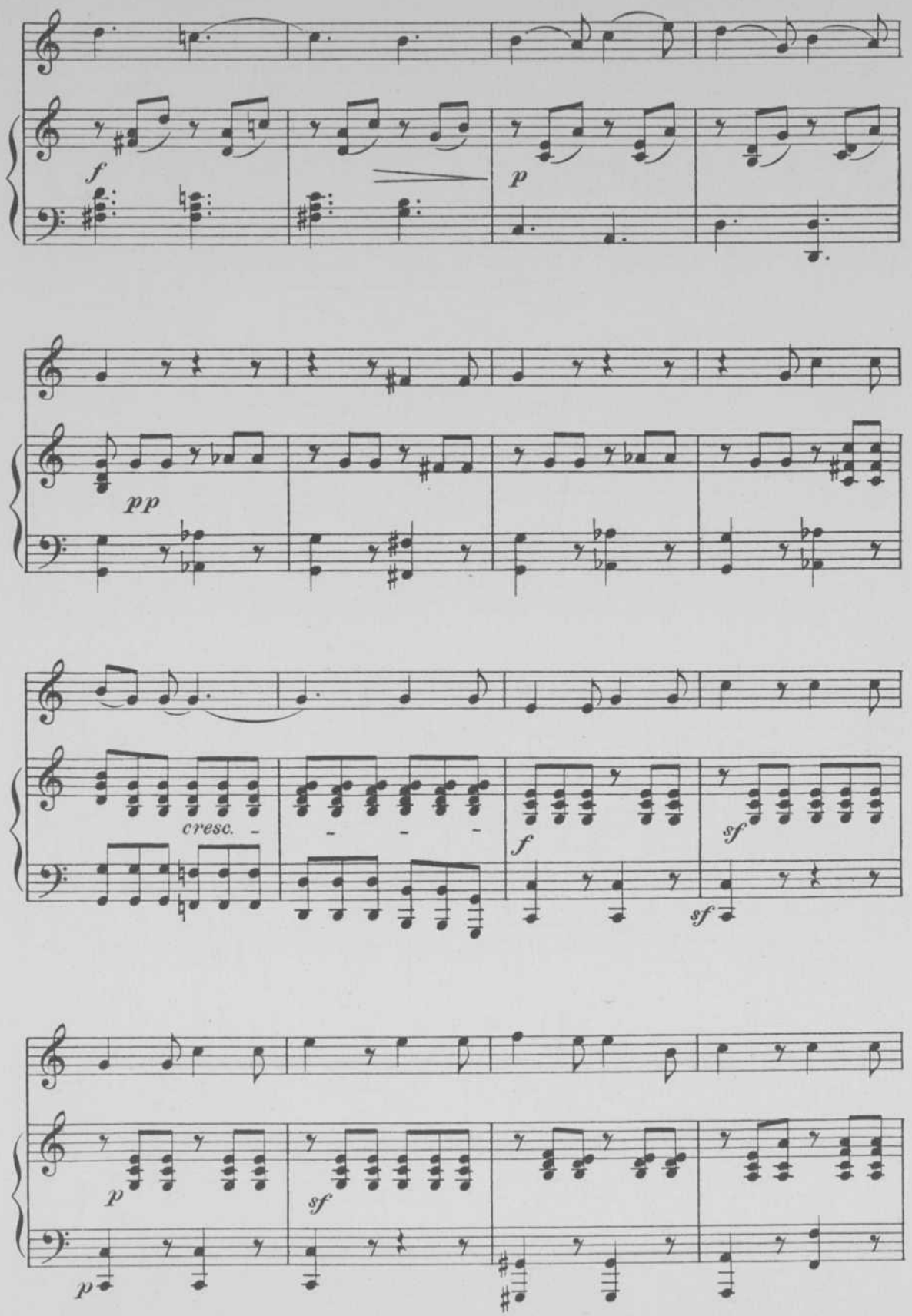
Melodía N°. 2

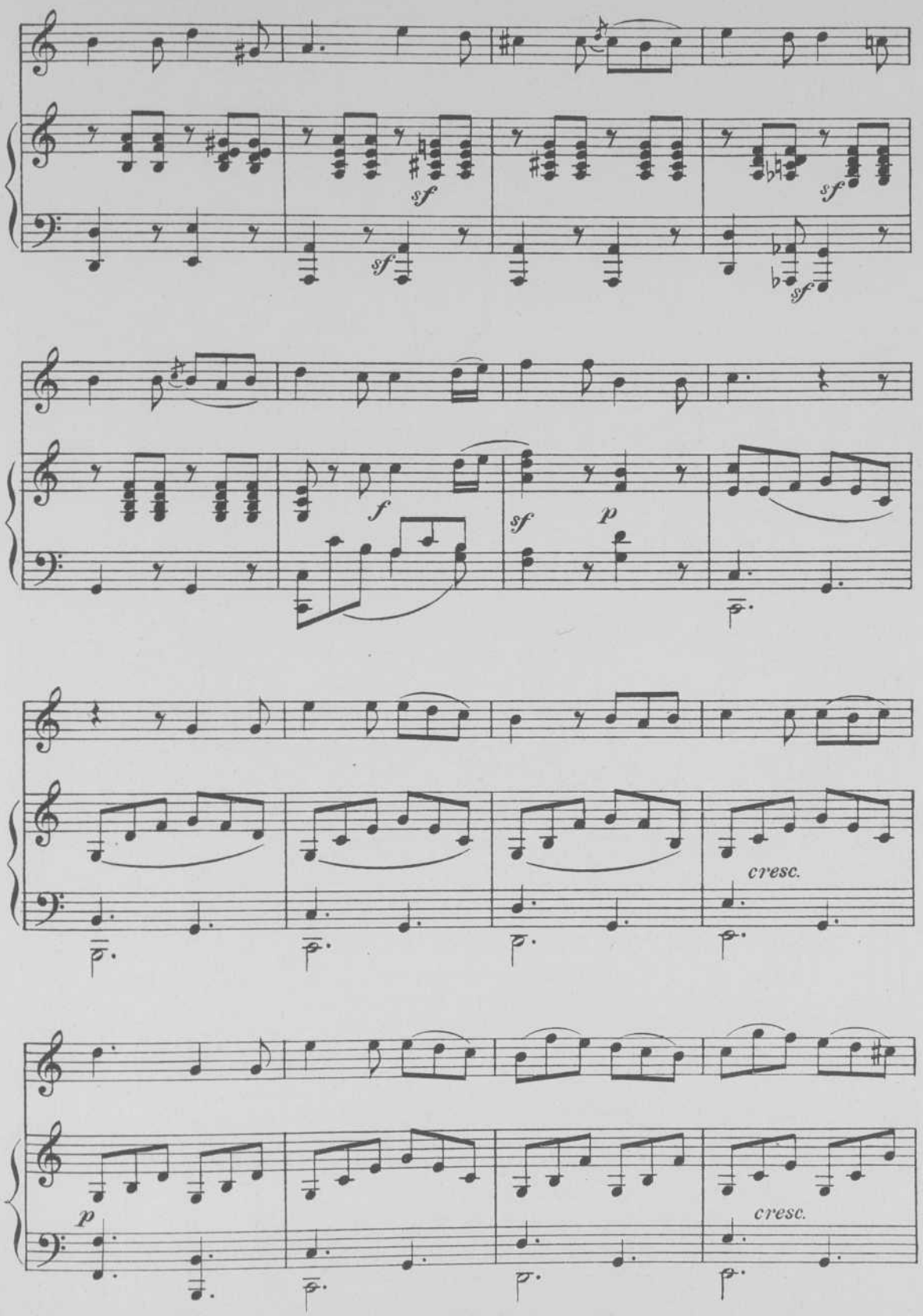
Lied sin palabras de
L. BEETHOVEN

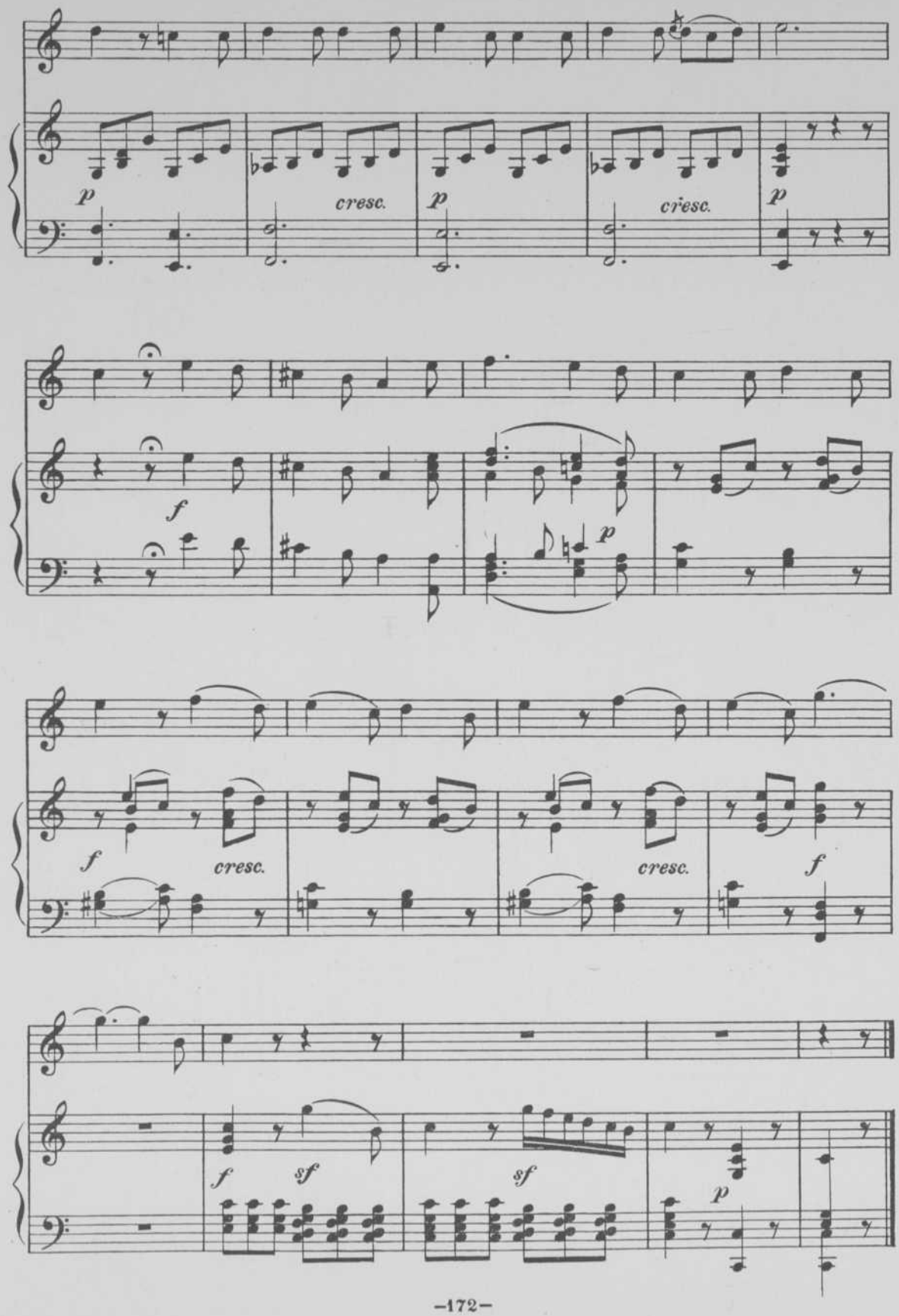



dolce
cresc.


f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
cresc.

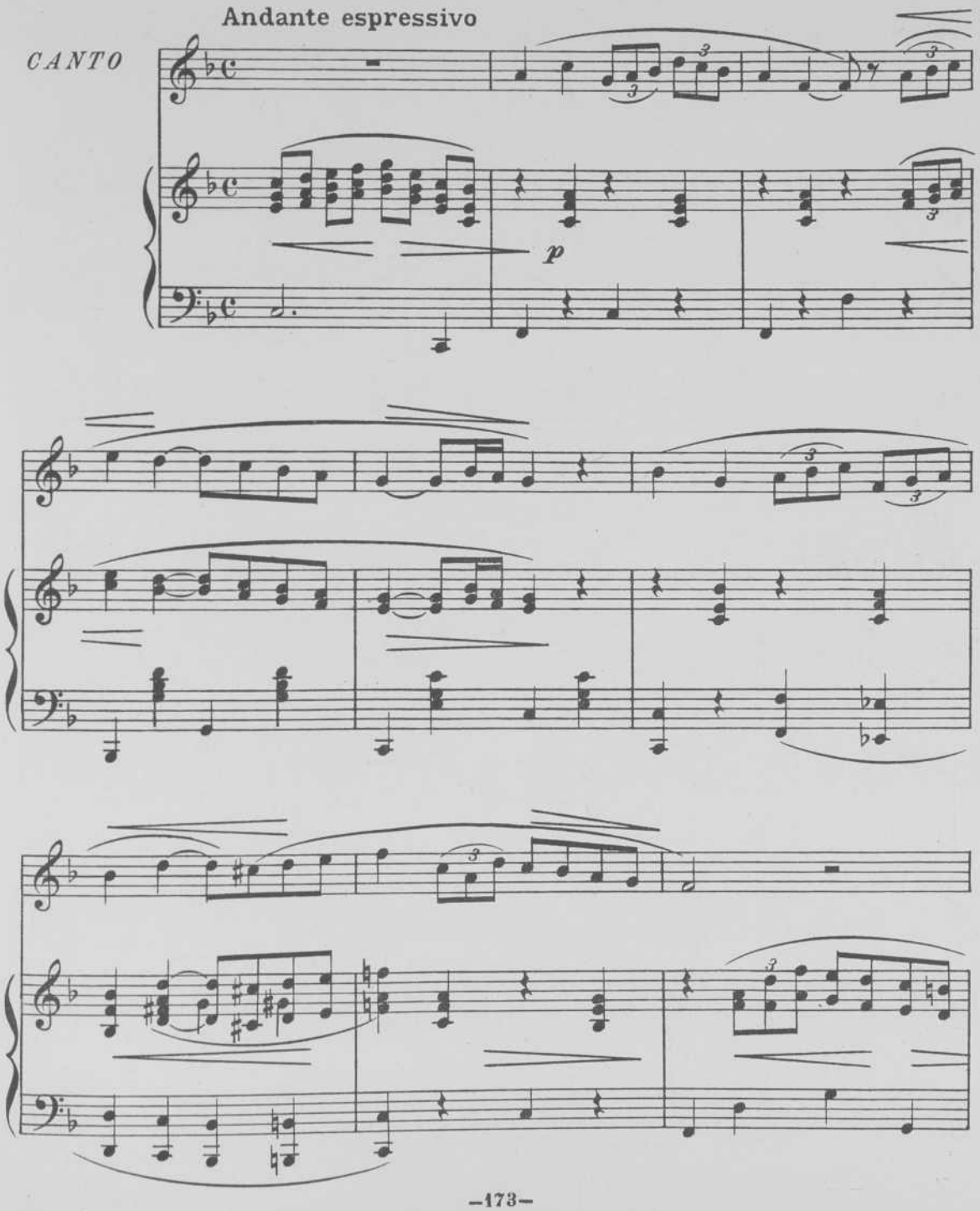

f
p
pp
cresc.
f
sf
sf
p
sf
p

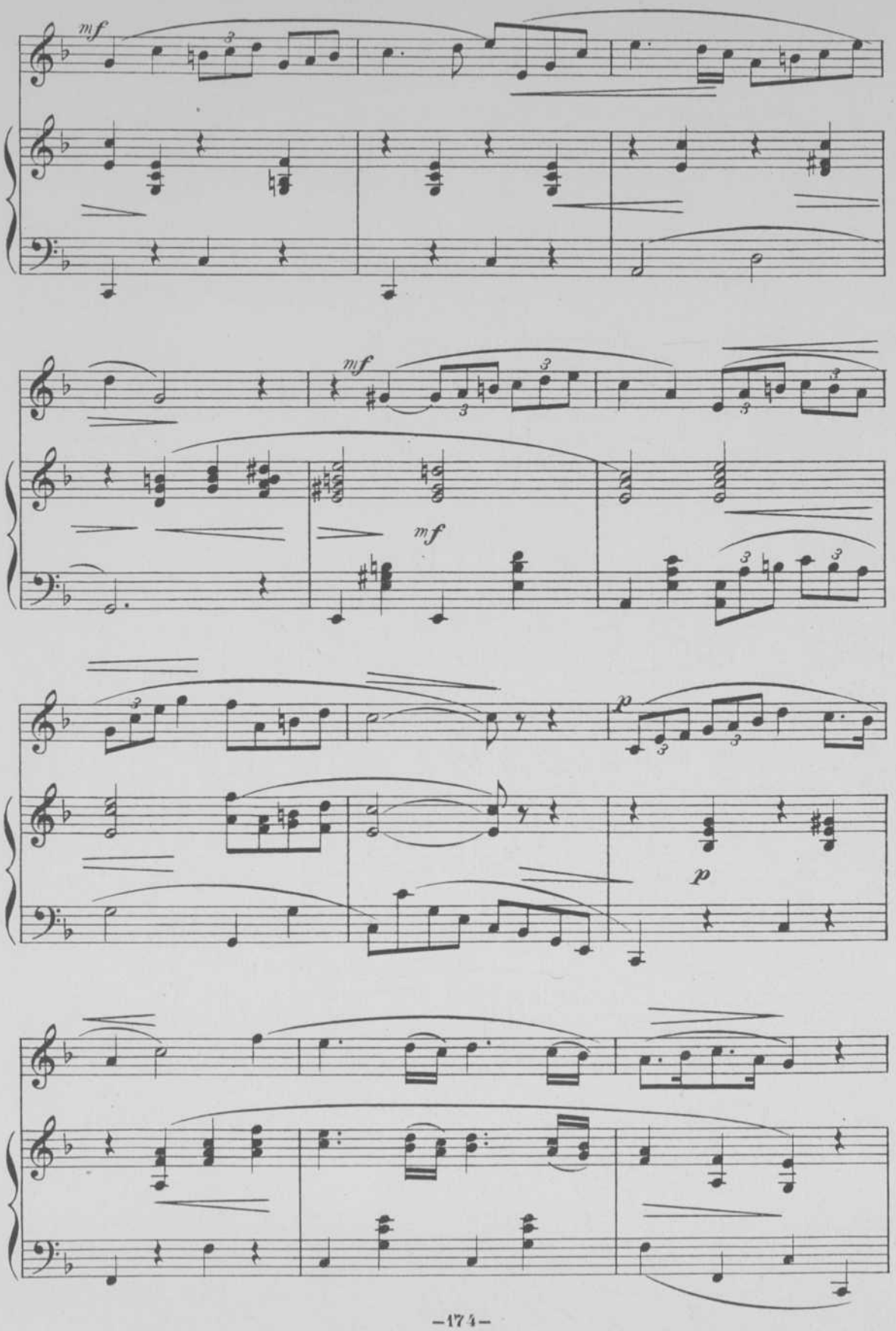

sf
sf
sf
sf
f
sf
p
cresc.
p
cresc.

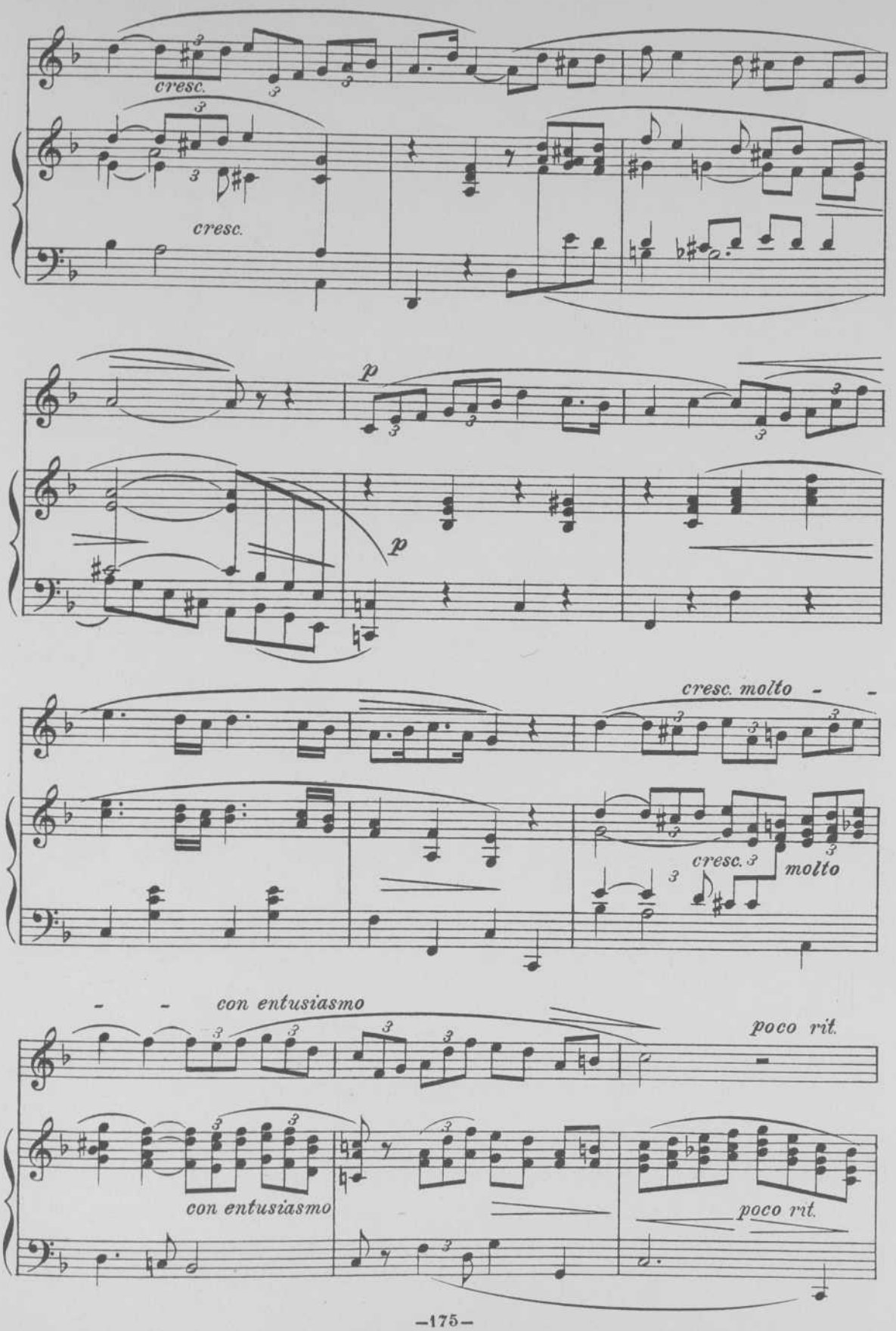

p
cresc.
p
cresc.
p
f
p
f
cresc.
cresc.
f
f
sf
sf
p

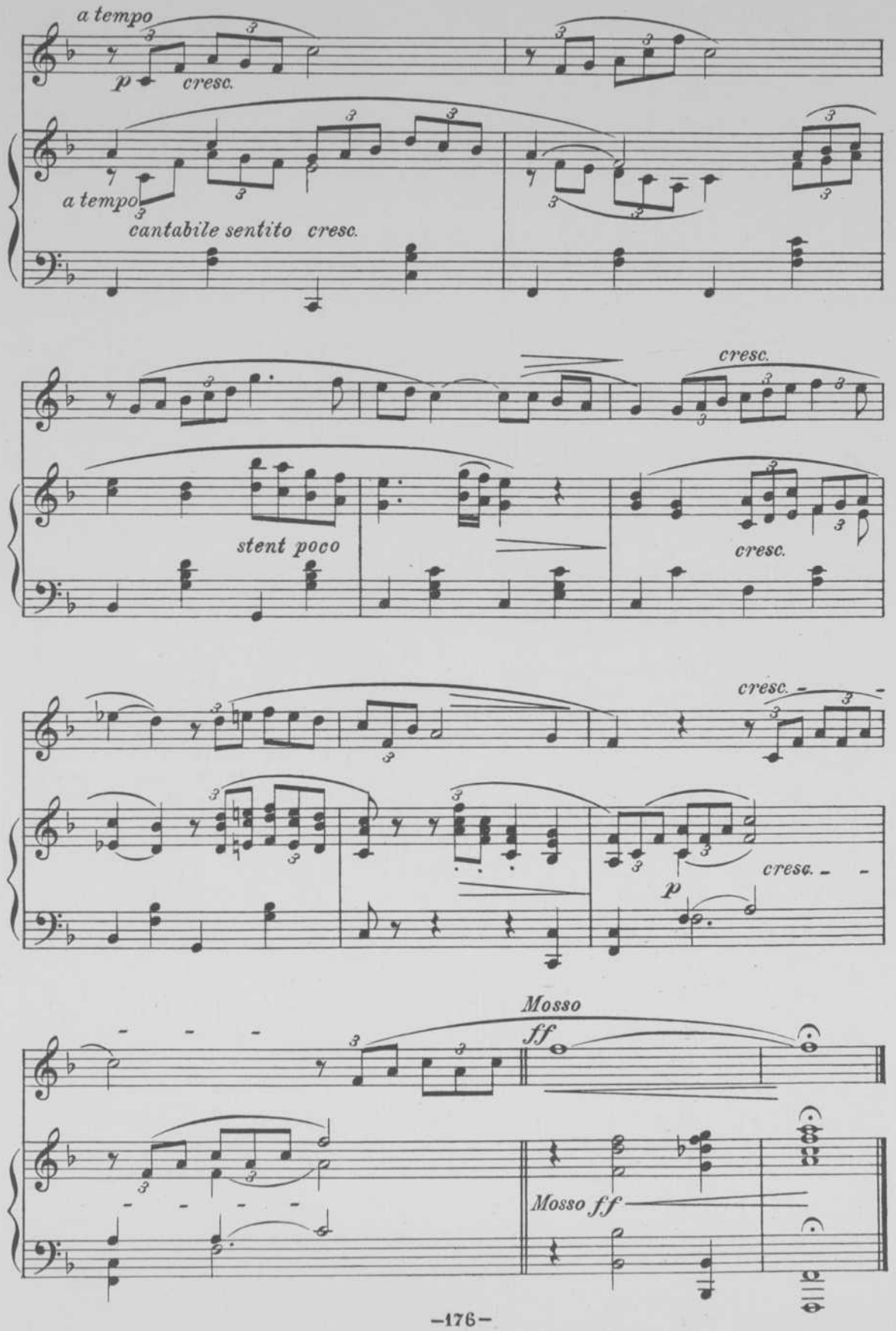
Melodía Nº 3

MARIANO VIÑAS



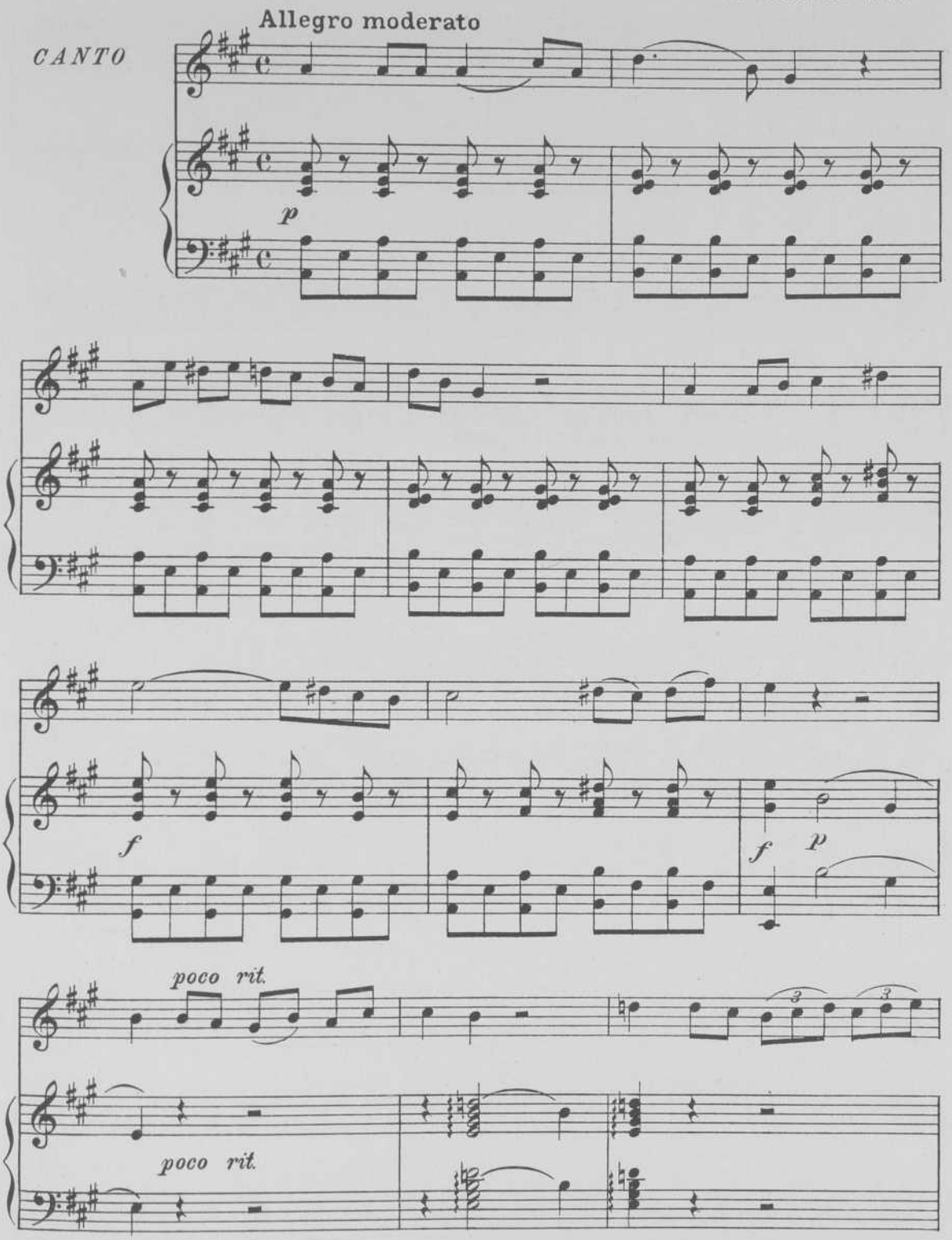

mf
mf
mf
p
p

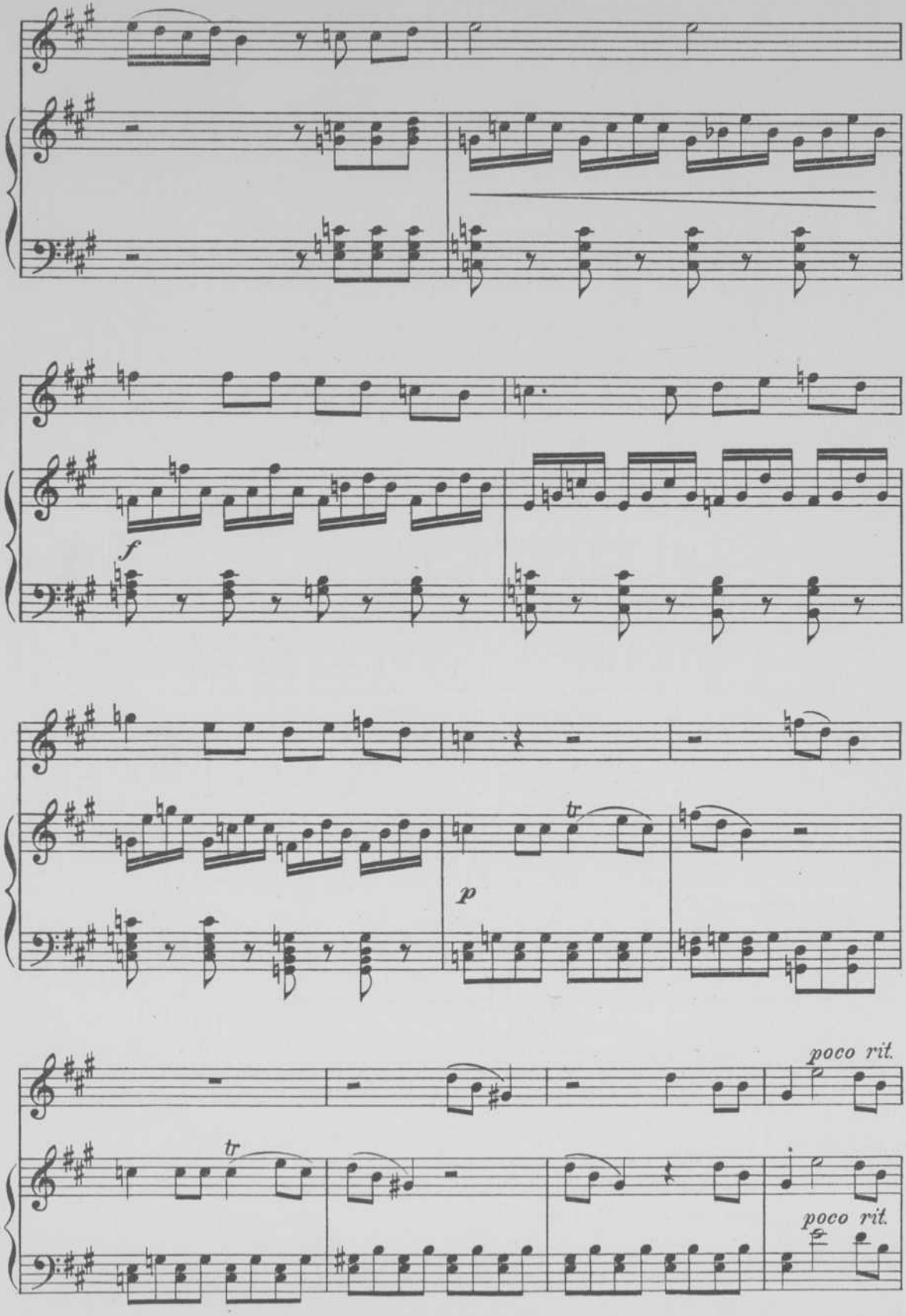

cresc.
cresc.
p
p
cresc. molto
cresc.
molto
con entusiasmo
con entusiasmo
poco rit.
poco rit.

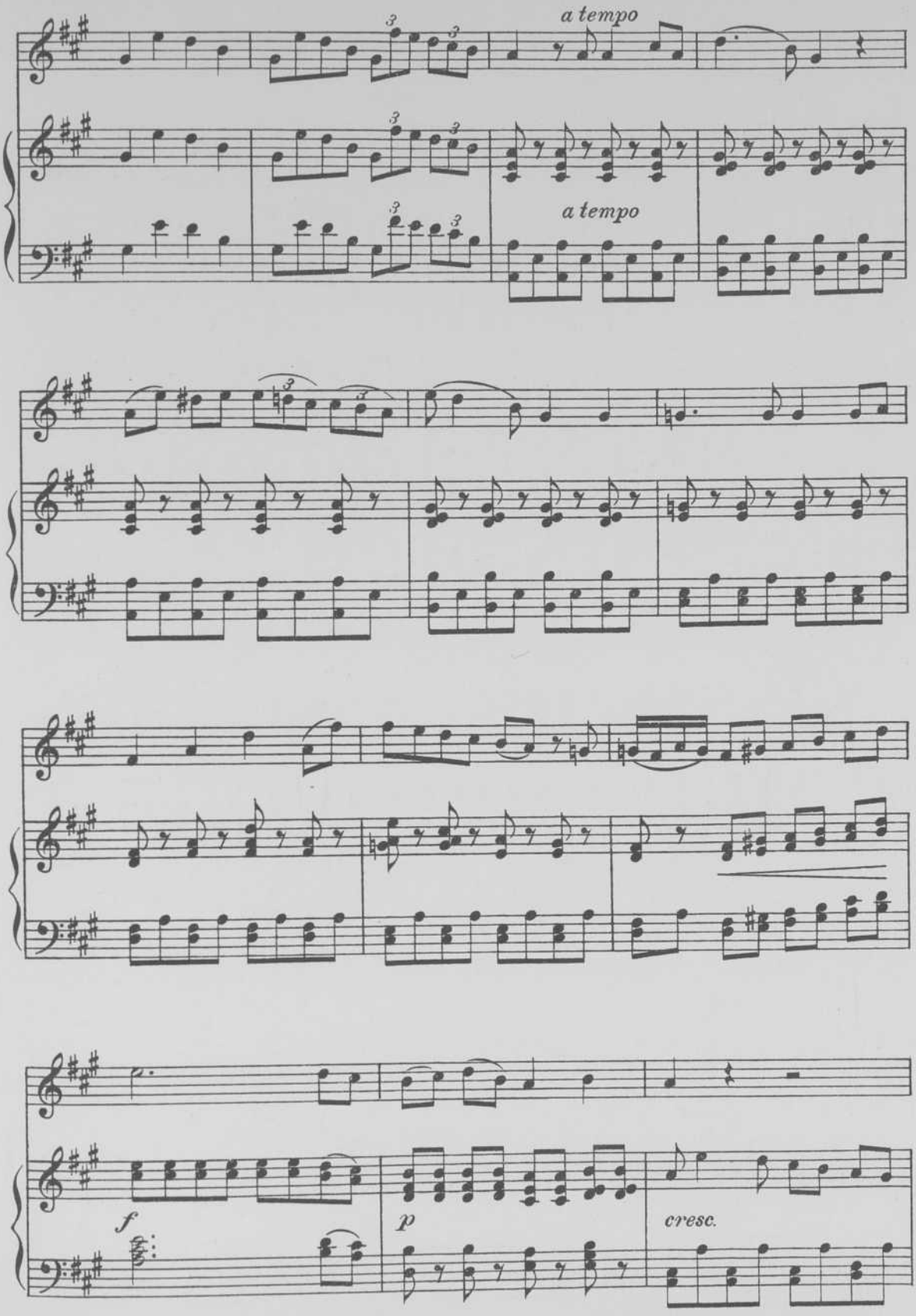

a tempo
p
cresc.
a tempo
cantabile sentito cresc.
cresc.
stent poco
cresc.
cresc.
p
cresc.
Mosso
ff
Mosso ff

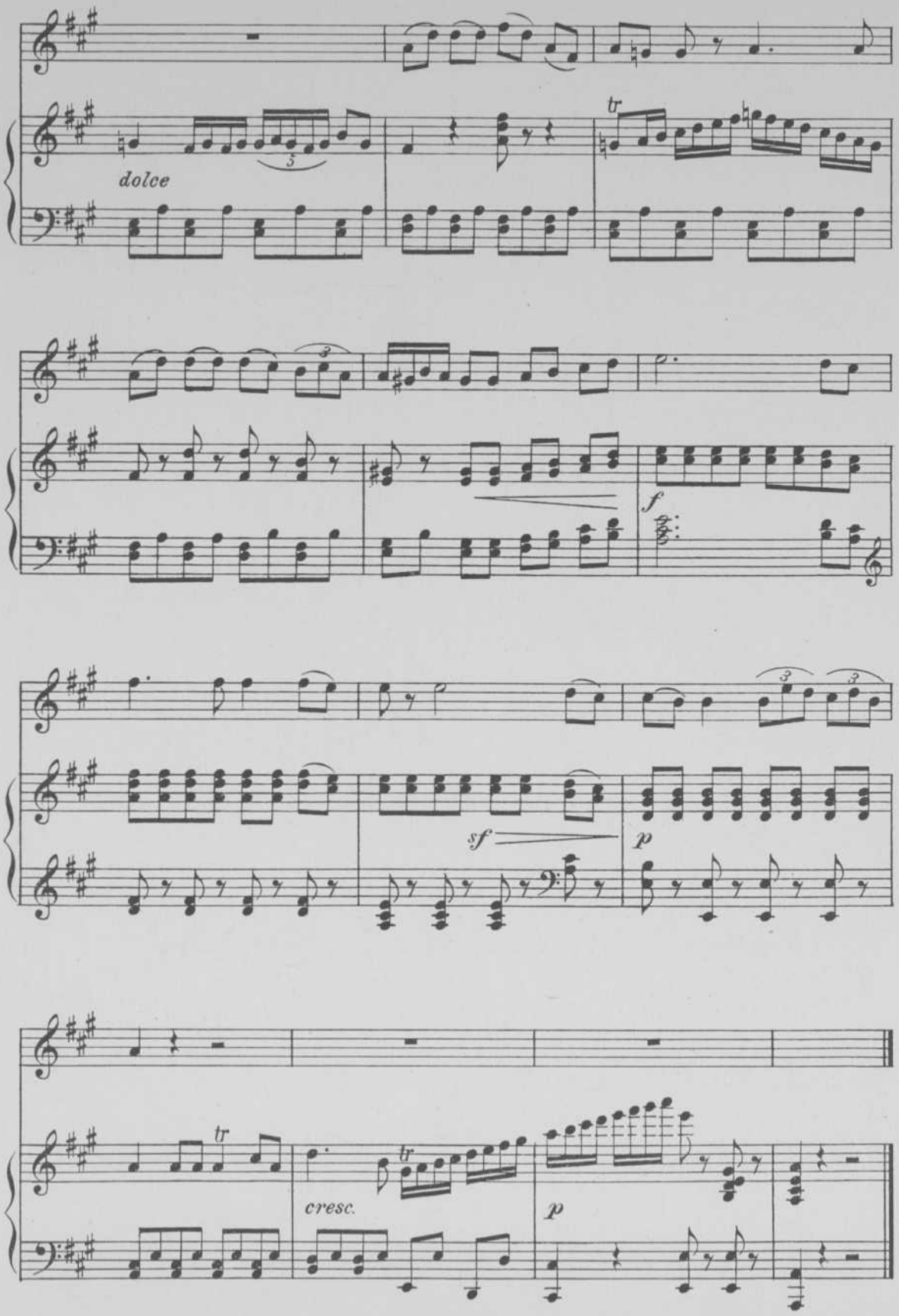
Melodía N.º 4

Lied sin palabras de
L. BEETHOVEN



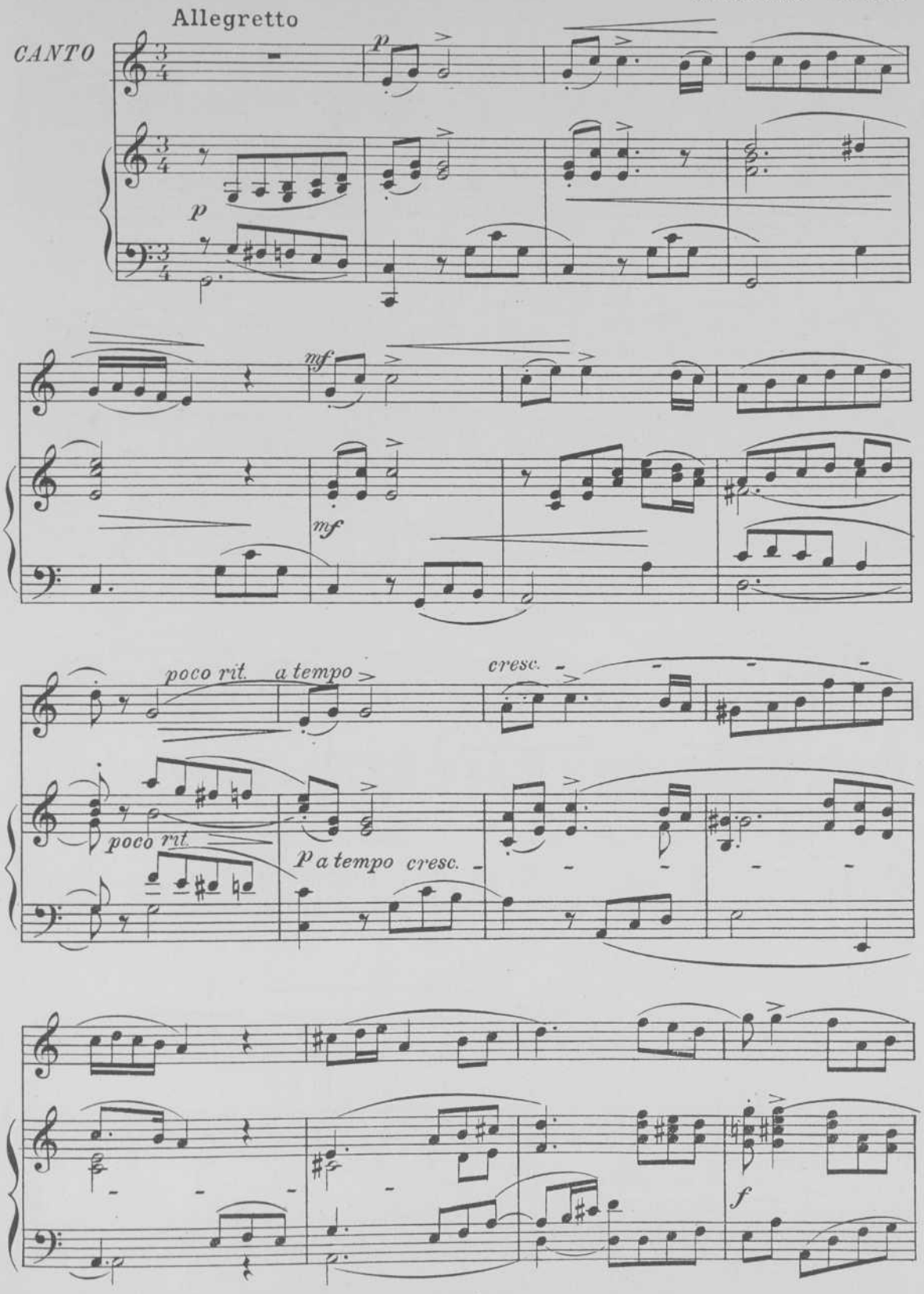

f
tr
p
poco rit.
tr
poco rit.

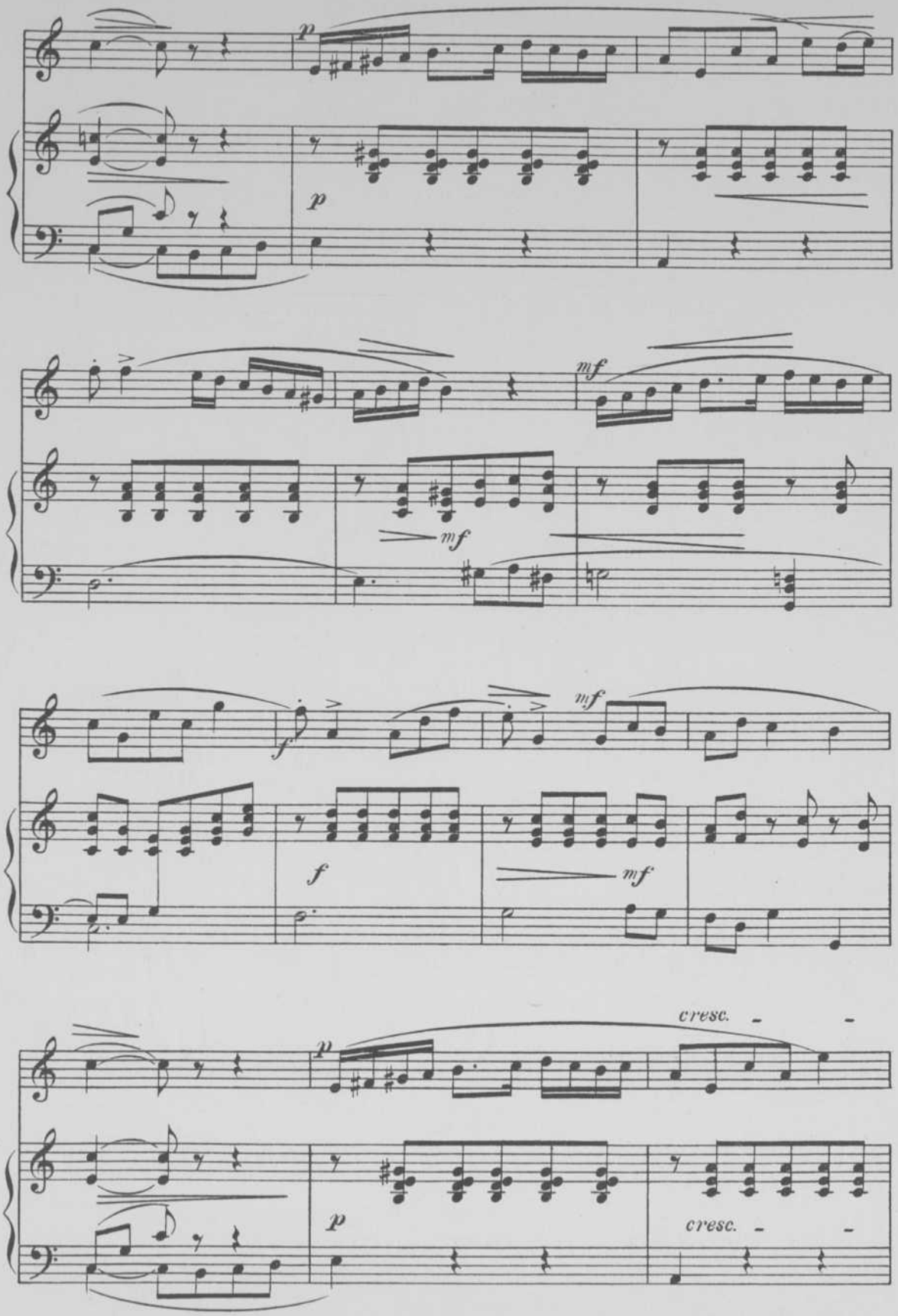

a tempo
a tempo
f
p
cresc.

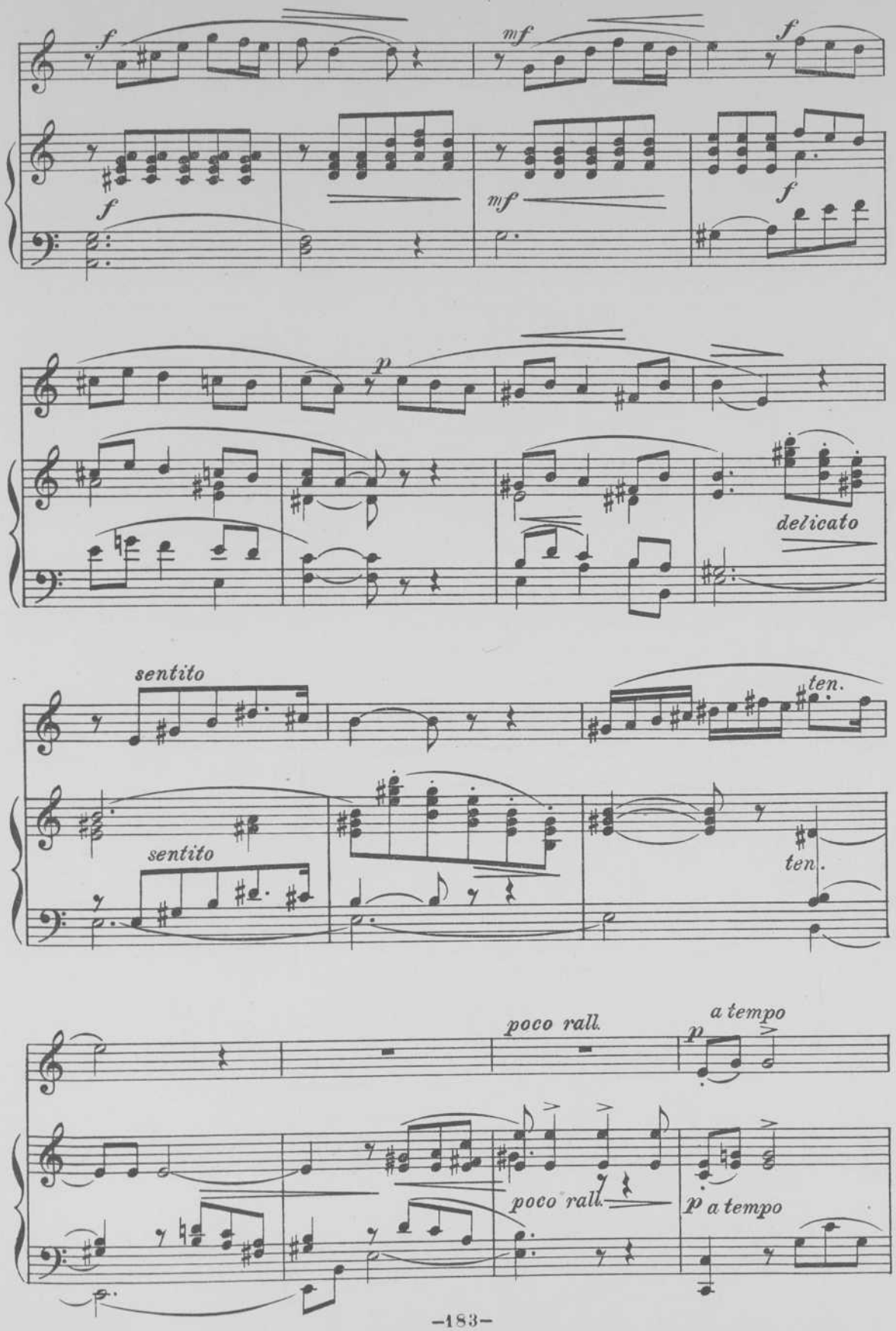

dolce
tr
f
sf
p
tr
cresc.
tr
p

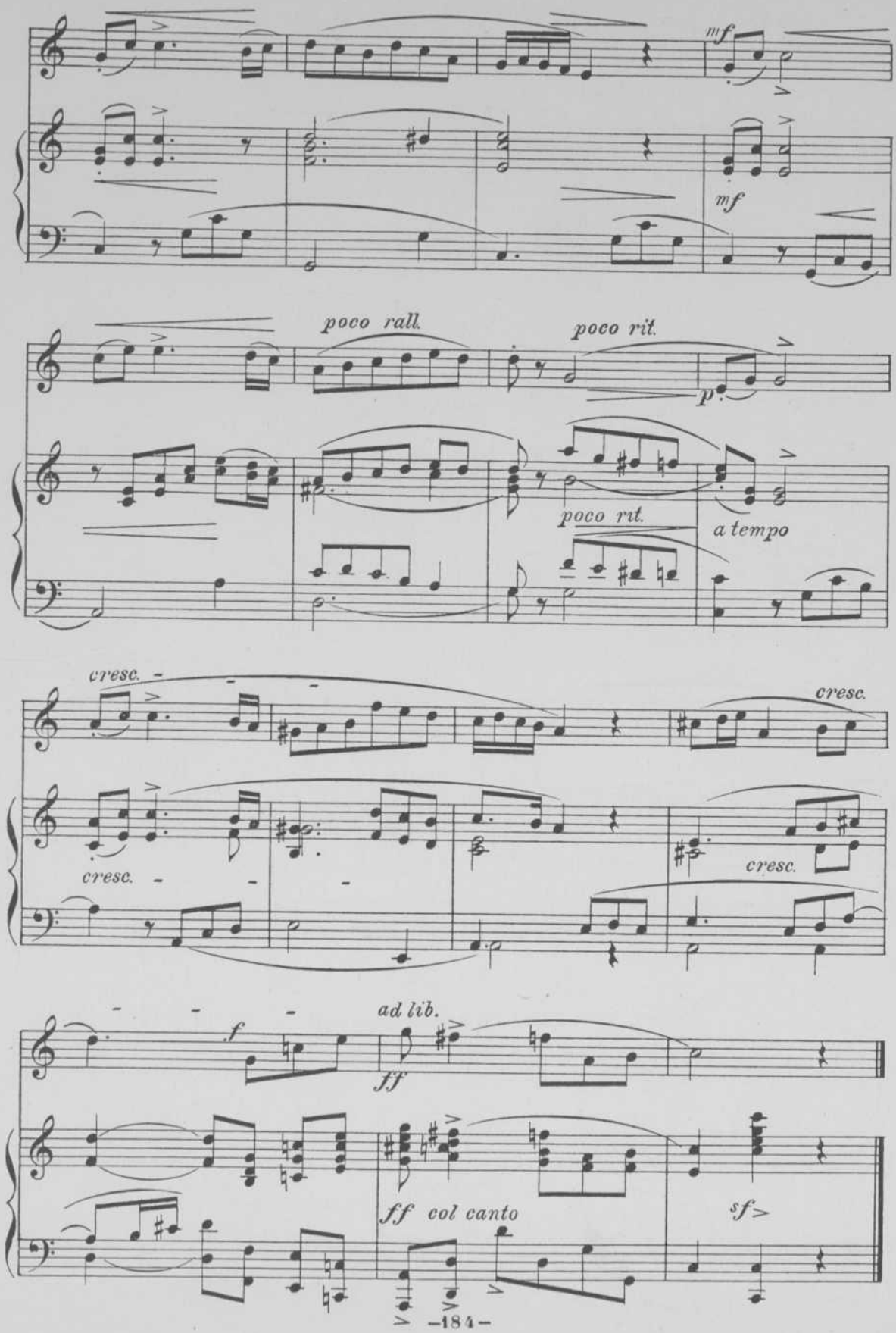
Melodía N.º 5

MARIANO VIÑAS




p
p
mf
mf
f
mf
cresc.
p
p
cresc.


f
mf
f
f
mf
f
p
delicato
sentito
ten.
sentito
ten.
poco rall.
a tempo
p
poco rall.
p a tempo


mf
mf
poco rall.
poco rit.
p
poco rit.
a tempo
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
ad lib.
ff
ff col canto
sf

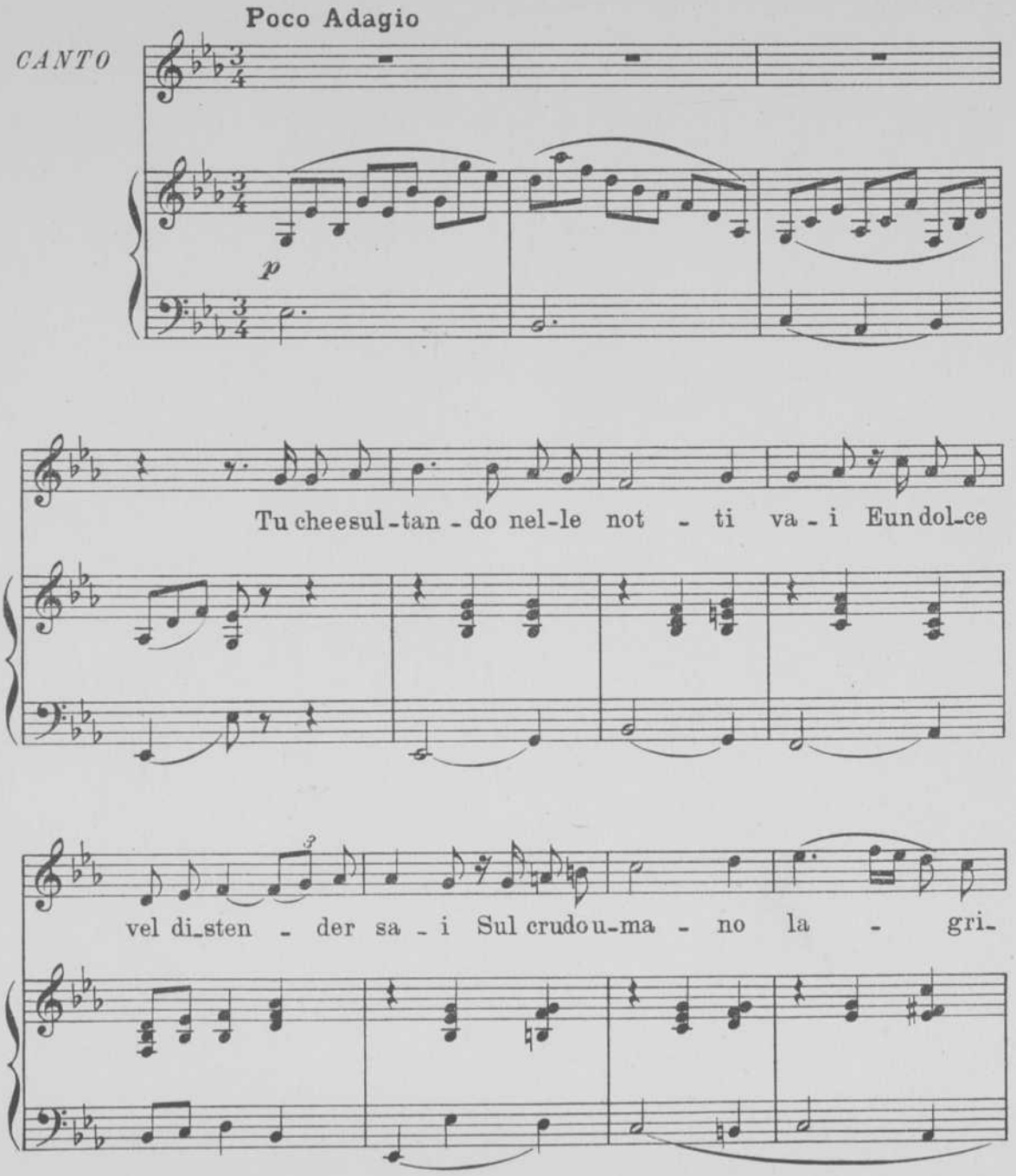
Las melodias con palabras puestas a continuación, primeras que el discípulo deberá ejecutar, han de merecer, especialmente por parte del profesor, el máximo cuidado. Sea, pues, exigente también en este orden, hasta conseguir la perfecta pronunciación del iniciado, sin la cual el cantor no será nunca capaz de producir emociones en el auditorio.

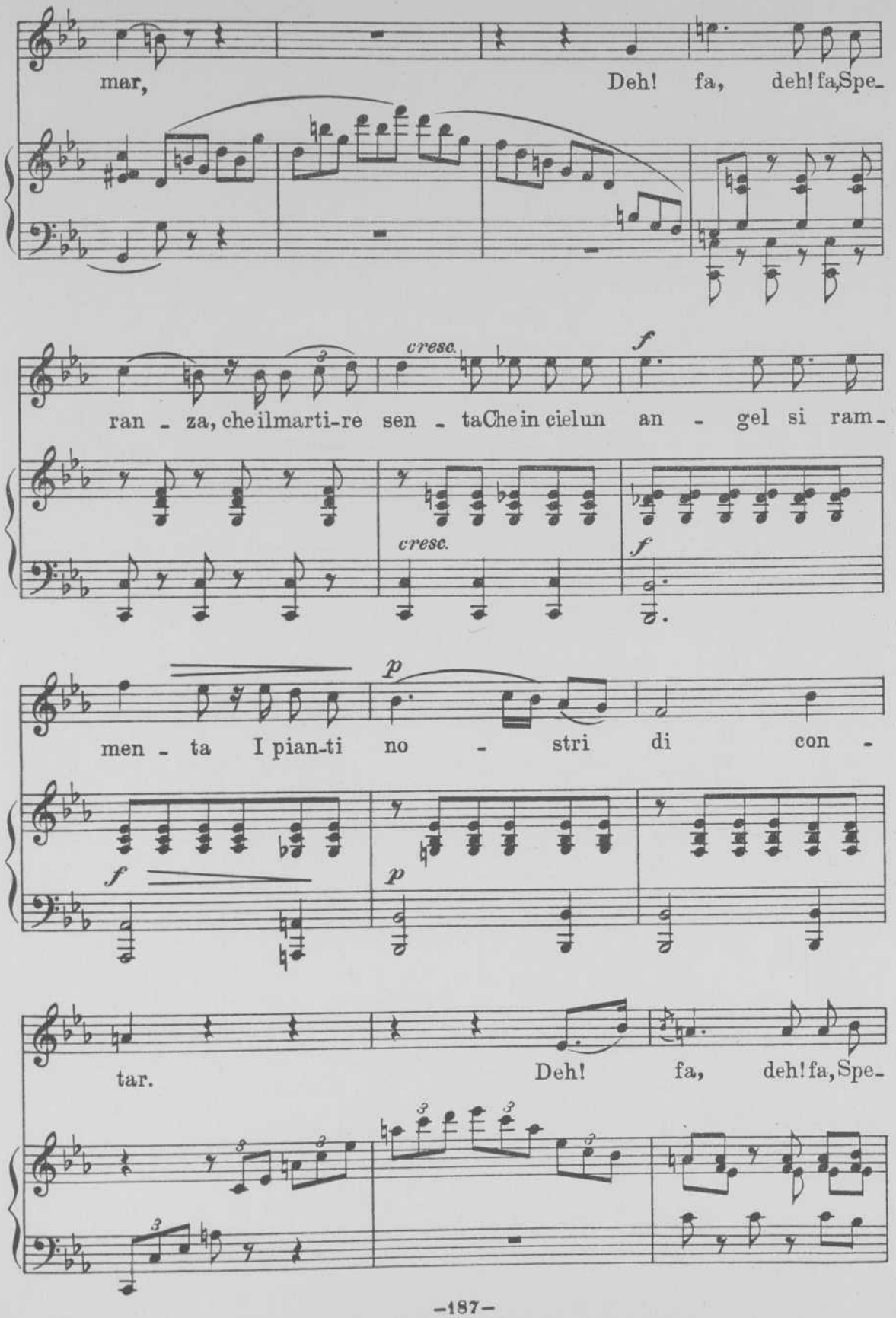
Hoy, siguiendo nuestro arte derroteros que le conducen a la completa ruina, marcados por el fantástico progreso de su decadencia, este aspecto por demás interesante del estilo ha sido abandonado a tal punto, que al público ya le da lo mismo que se cante en italiano, en alemán, ruso o chino, con lo cual se pierde el encanto fascinador que siempre ejerció la palabra unida a la voz humana.

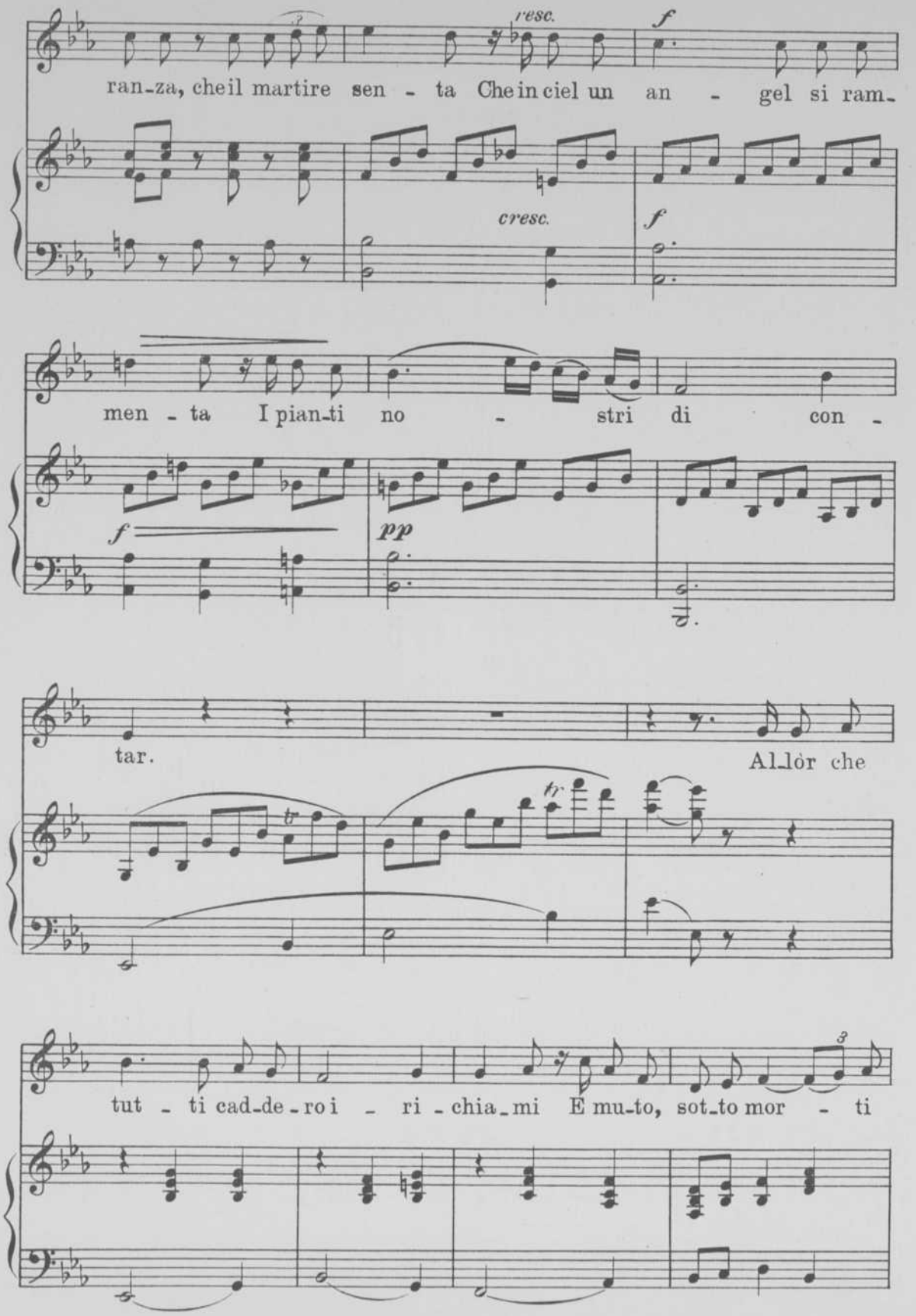
El verdadero cantor emérito ha de tener empeño, orgullo, en que, gracias a su dicción clara, el oyente pueda prescindir del libreto para saber lo que sucede en el escenario o lo que se canta.

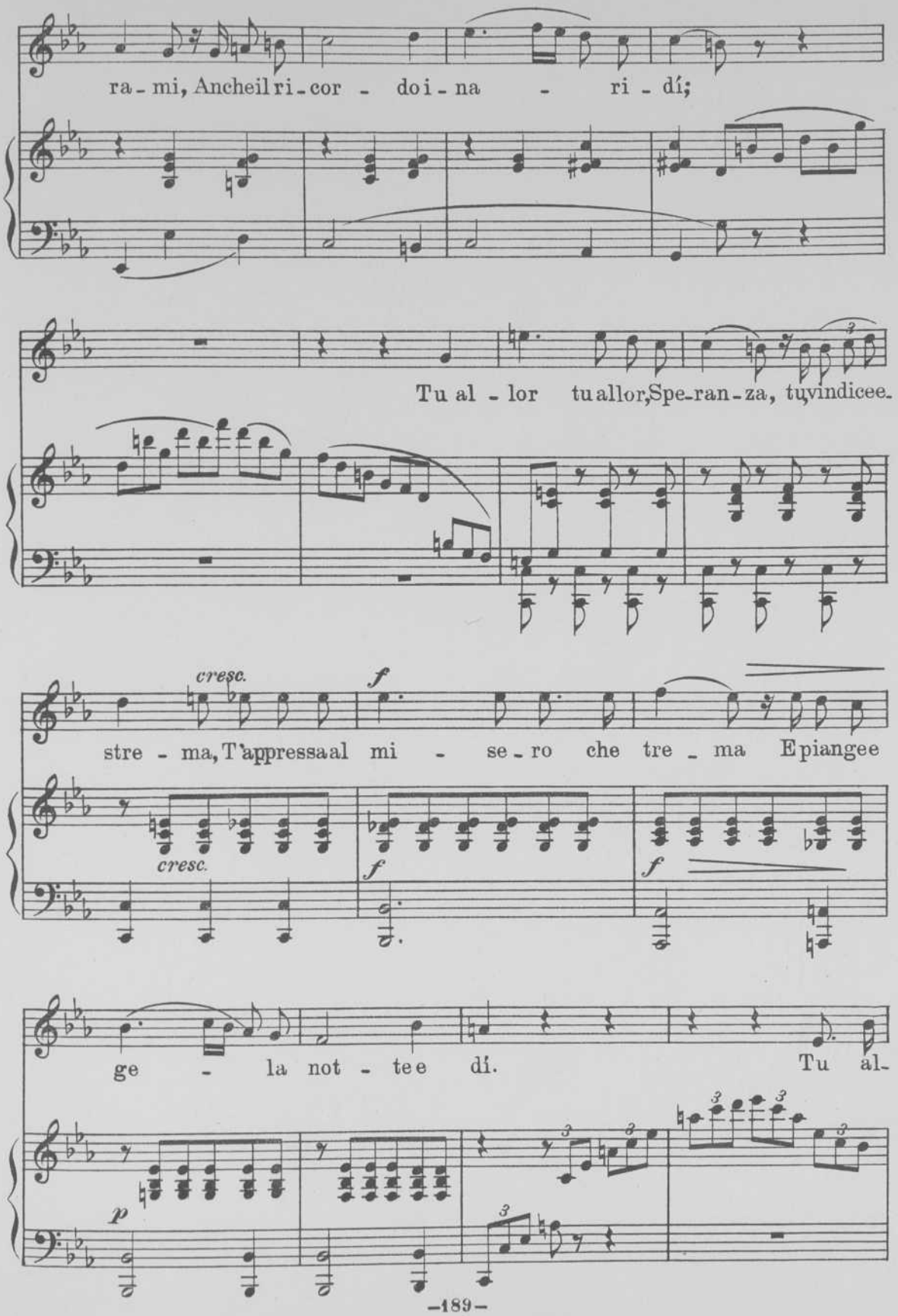
Alla Speranza

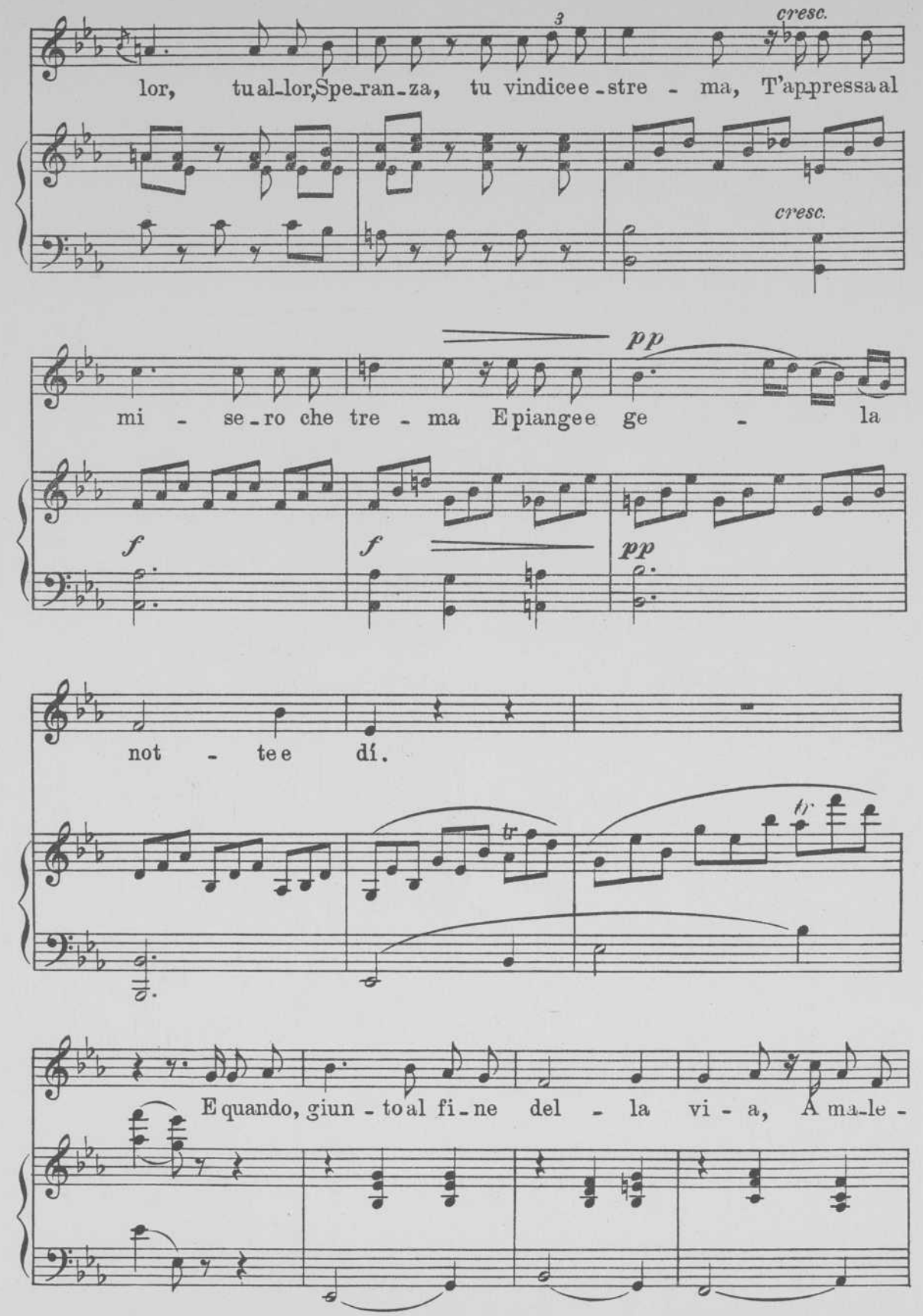
L. BEETHOVEN

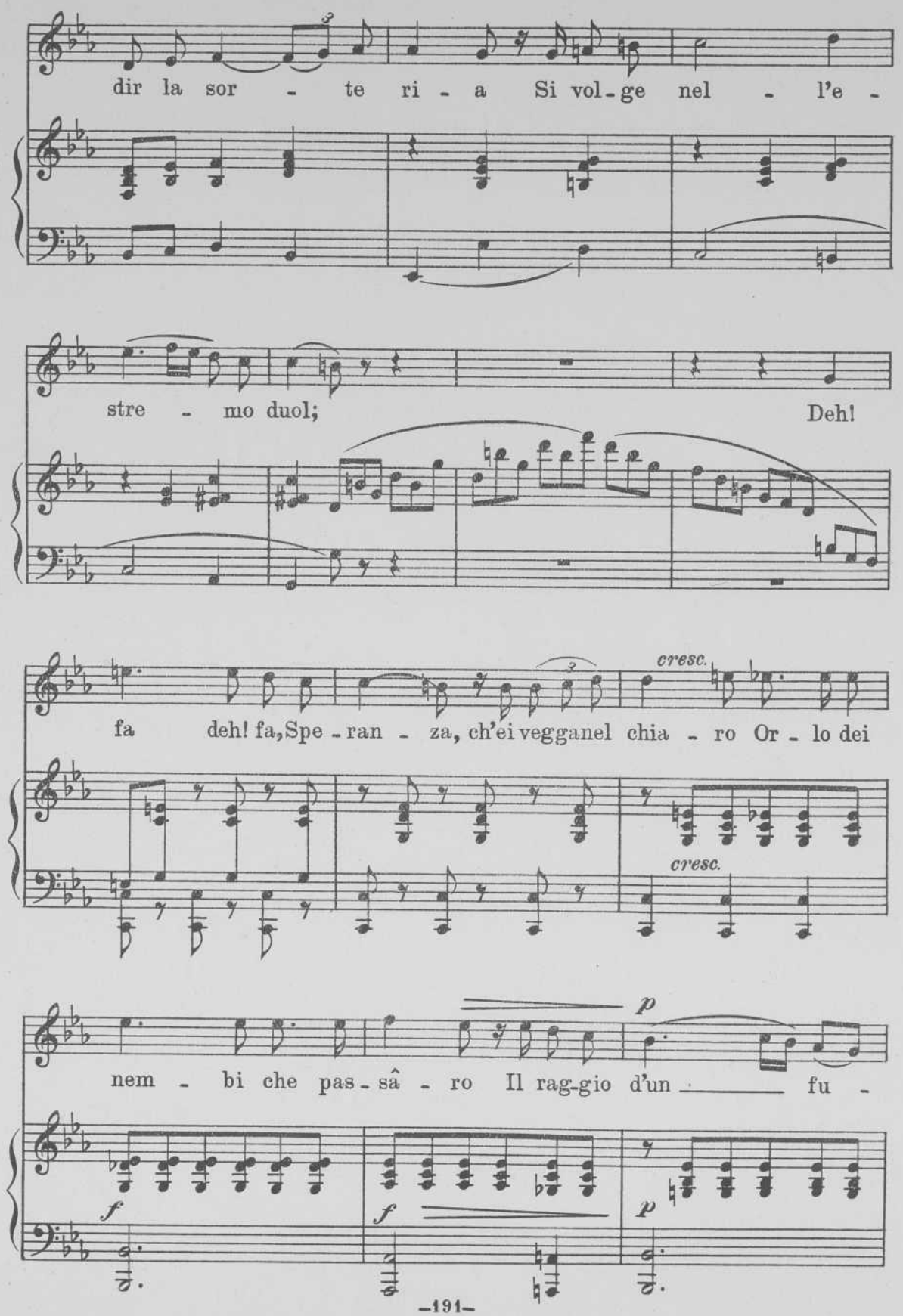


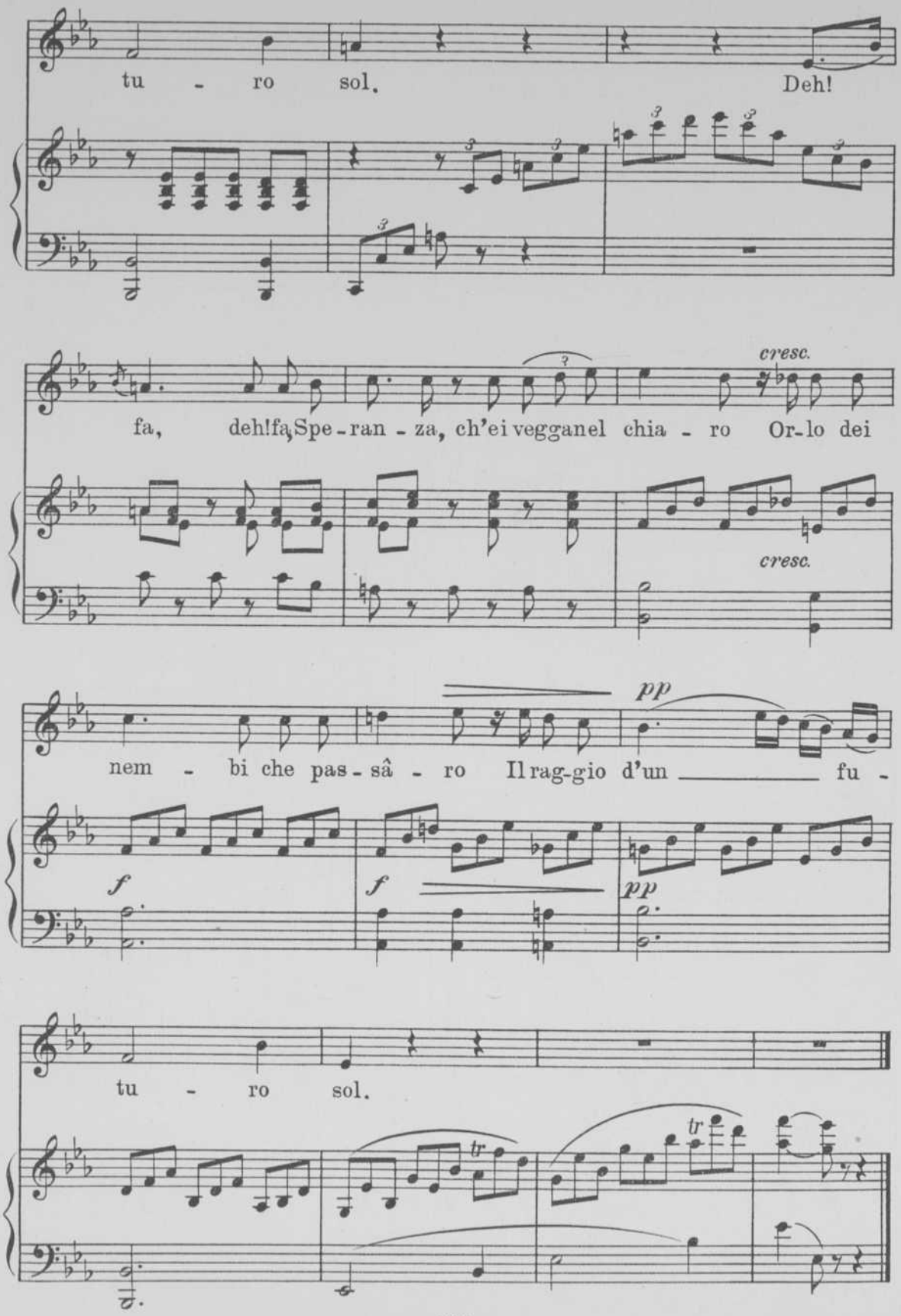

mar,
Deh! fa, deh! fa, Spe-
ran - za, che il marti-re sen - ta Che in cielun an - gel si ram-
cresc.
f
cresc.
f
men - ta I pian-ti no - stri di con -
p
f
p
tar.
Deh! fa, deh! fa, Spe-


ran-za, che il martire sen - ta Che in ciel un an - gel si ram-
resc.
f
cresc.
f
men - ta I pian-ti no - stri di con -
f
pp
tar.
Allòr che
tut - ti cad-de-ro i - ri - chia-mi E mu-to, sot-to mor - ti


ra - mi, Ancheil ri - cor - doi - na - ri - dí;
Tu al - lor tuallor,Spe-ran-za, tuvindicee-
cresc.
f
stre - ma, T'appressaal mi - se - ro che tre - ma Epiangee
cresc.
f
f
ge - la not - tee dí. Tu al-
p


lor, tu al_lor, Spe_ran_za, tu vindice e_stre - ma, T'ap_pressa al
cresc.
cresc.
mi - se_ro che tre - ma E piange e ge - la
pp
f
f
pp
not - te e dí.
tr
tr
E quando, giun - to al fi_ne del - la vi - a, A ma_le -

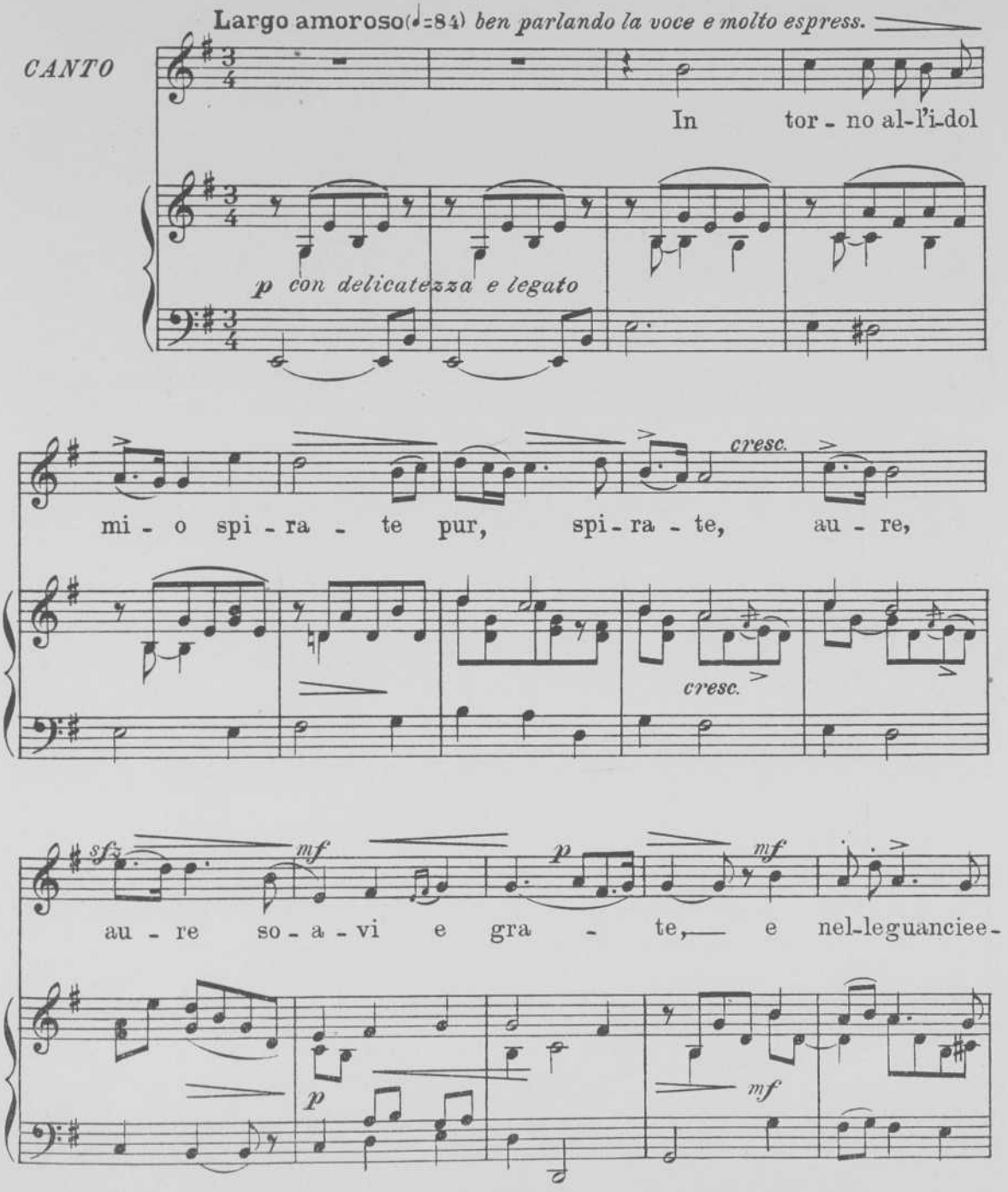

dir la sor - te ri - a Si vol - ge nel - l'e -
stre - mo duol; Deh!
fa deh! fa, Spe - ran - za, ch'ei vegganel chia - ro Or - lo dei
cresc.
cresc.
nem - bi che pas - sâ - ro Il rag - gio d'un fu -
p
f
f
p

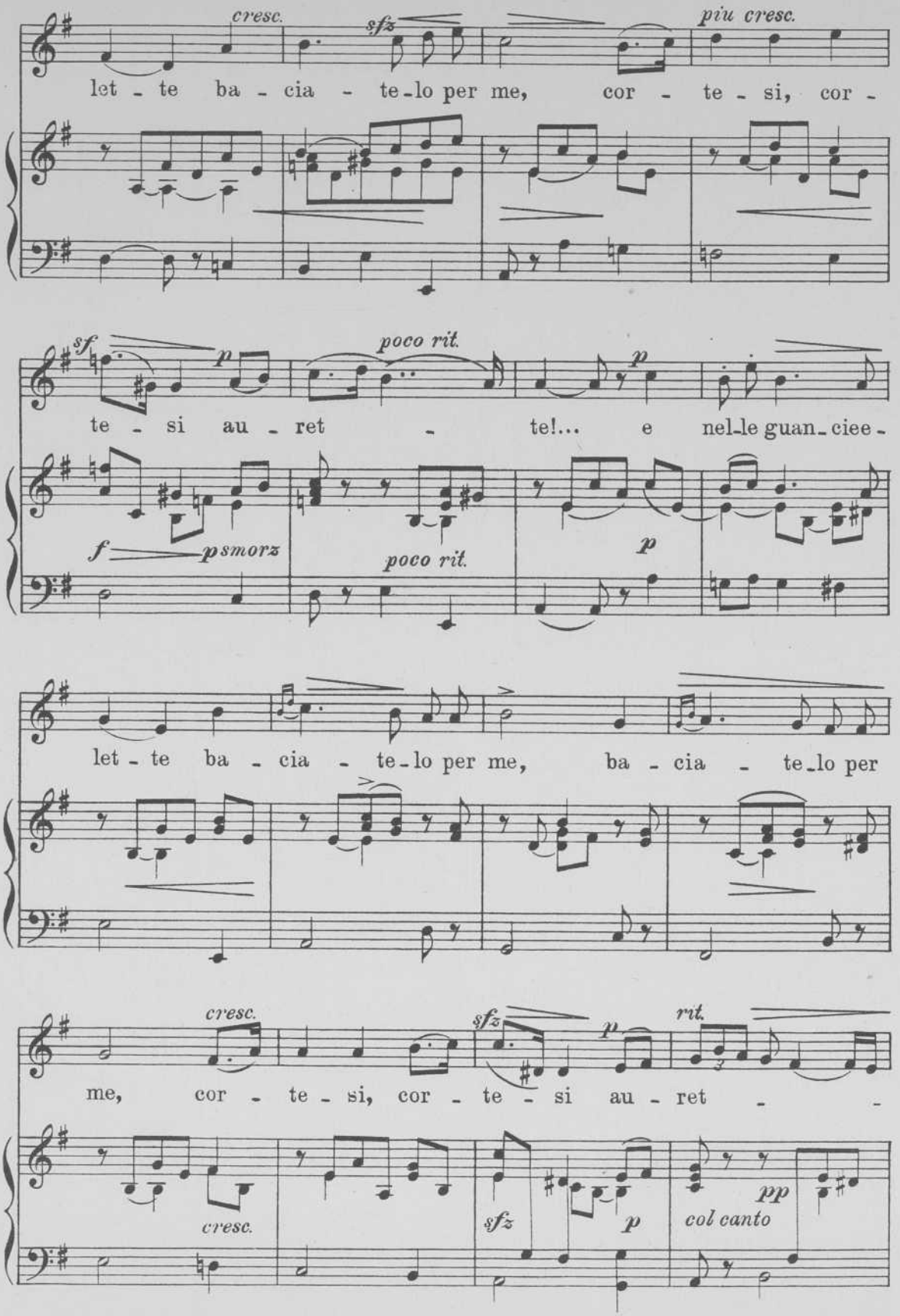

tu - ro sol. Deh!
fa, deh! fa, Spe - ran - za, ch'ei vegga nel chia - ro Or - lo dei
cresc.
cresc.
nem - bi che pas - sâ - ro Il rag - gio d'un fu -
pp
f
f
pp
tu - ro sol.
tr
tr

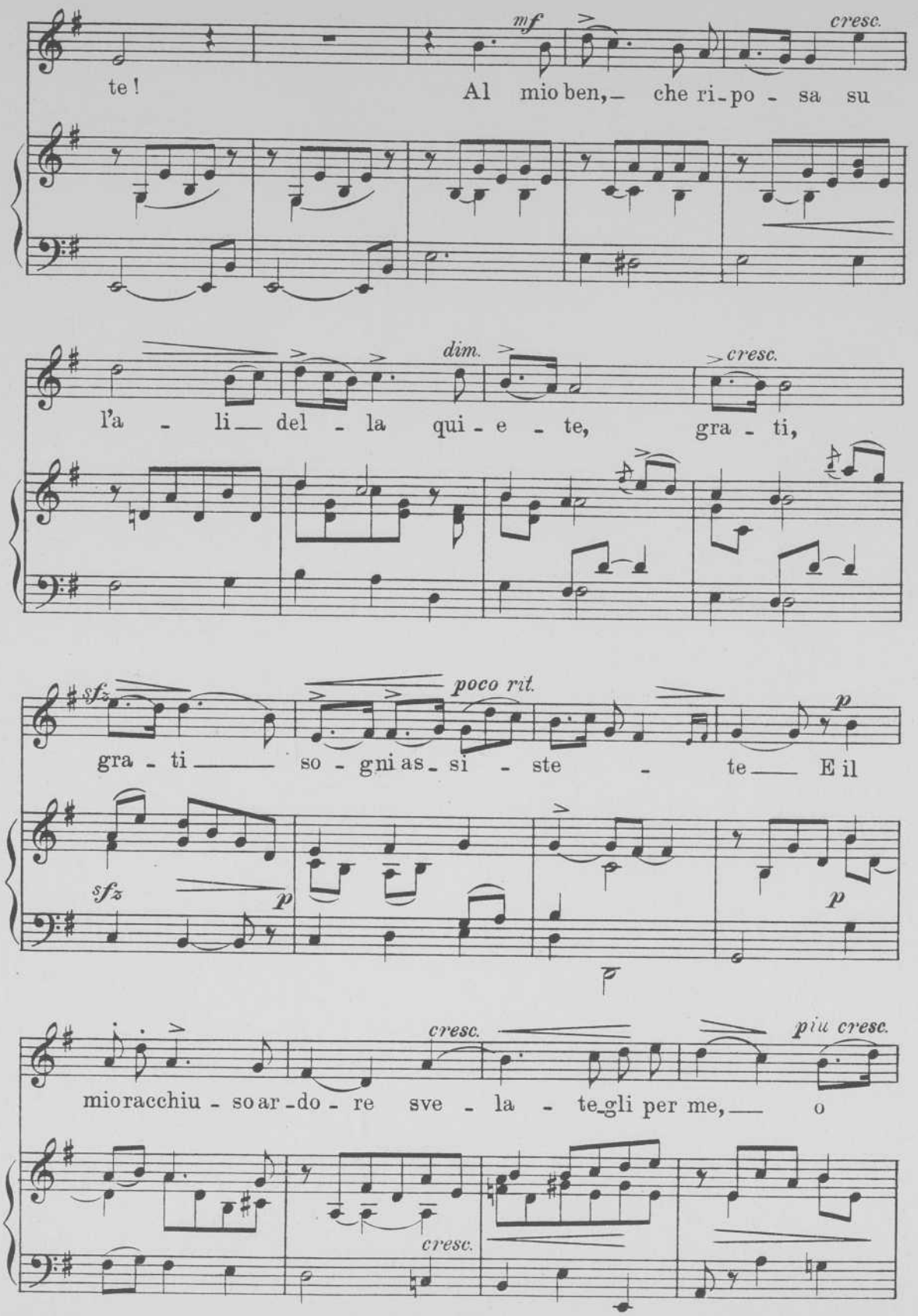
ARIA ANTICA

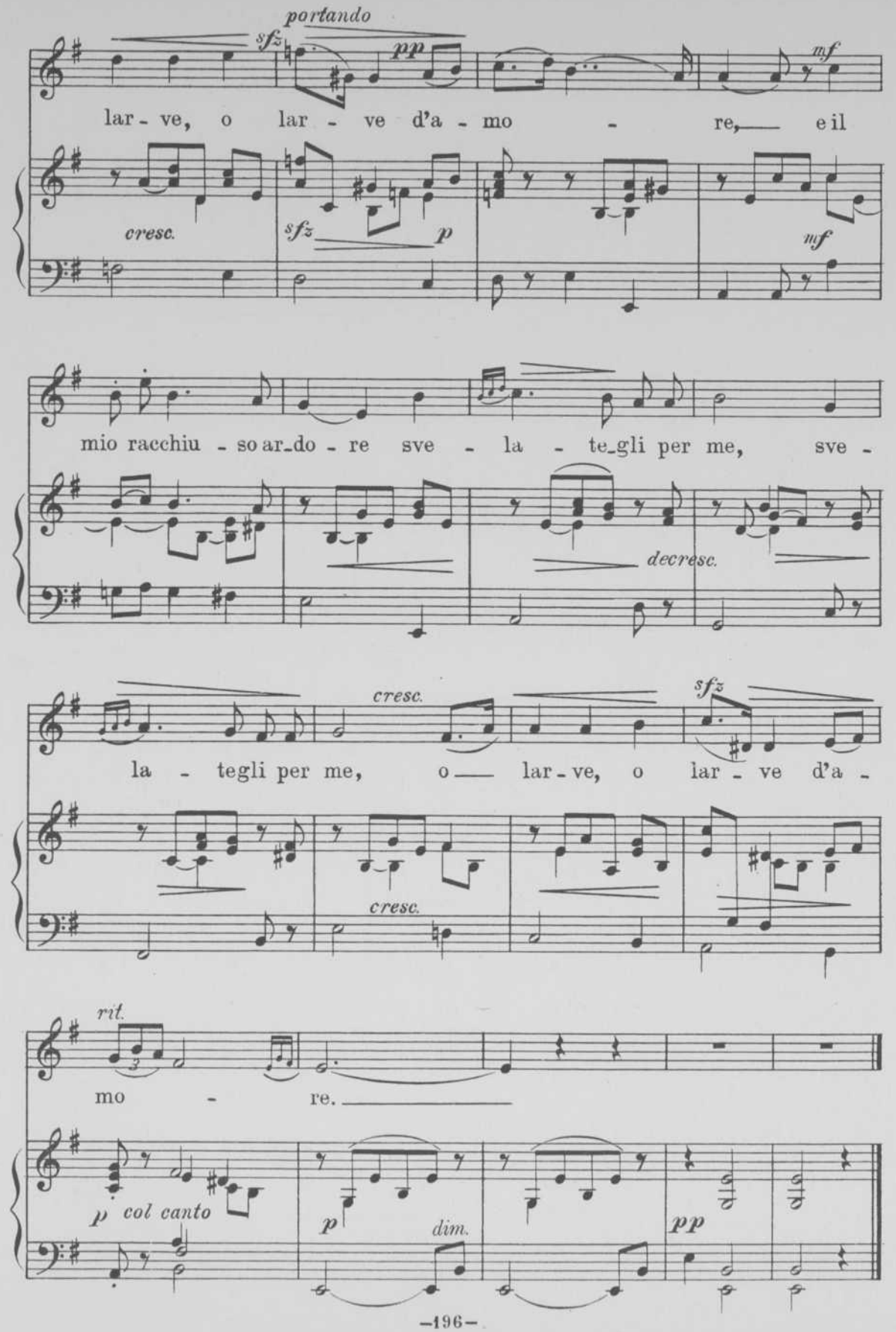
Intorno all' Idol mio

MARCO ANTONIO CESTI



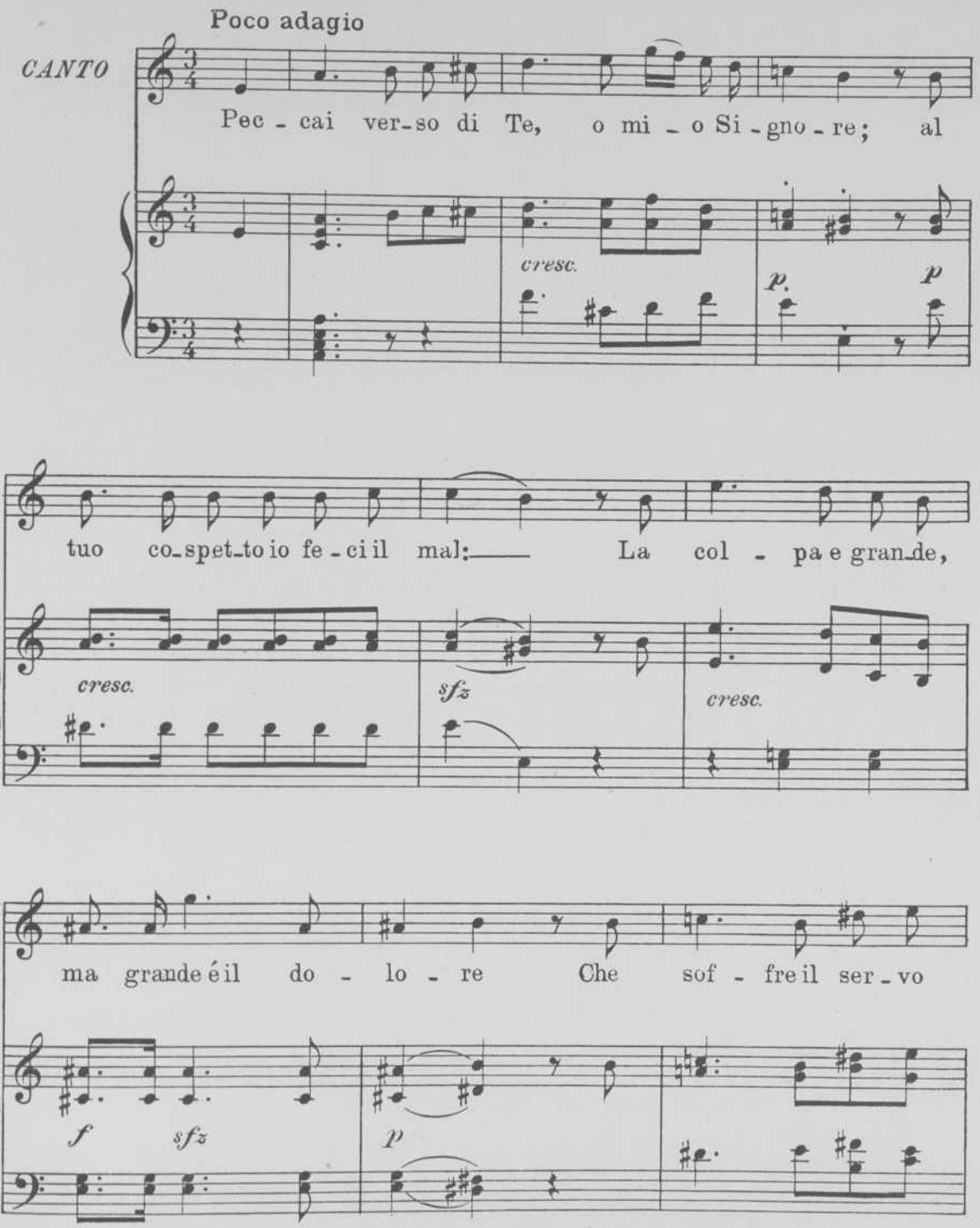

cresc.
sfz
piu cresc.
let - te ba - cia - te - lo per me, cor - te - si, cor -
sf
p
poco rit.
p
te - si au - ret - te!... e nel - le guan - ciee -
f
psmorz
poco rit.
p
let - te ba - cia - te - lo per me, ba - cia - te - lo per
cresc.
sfz
p
rit.
me, cor - te - si, cor - te - si au - ret -
cresc.
sfz
p
pp
col canto

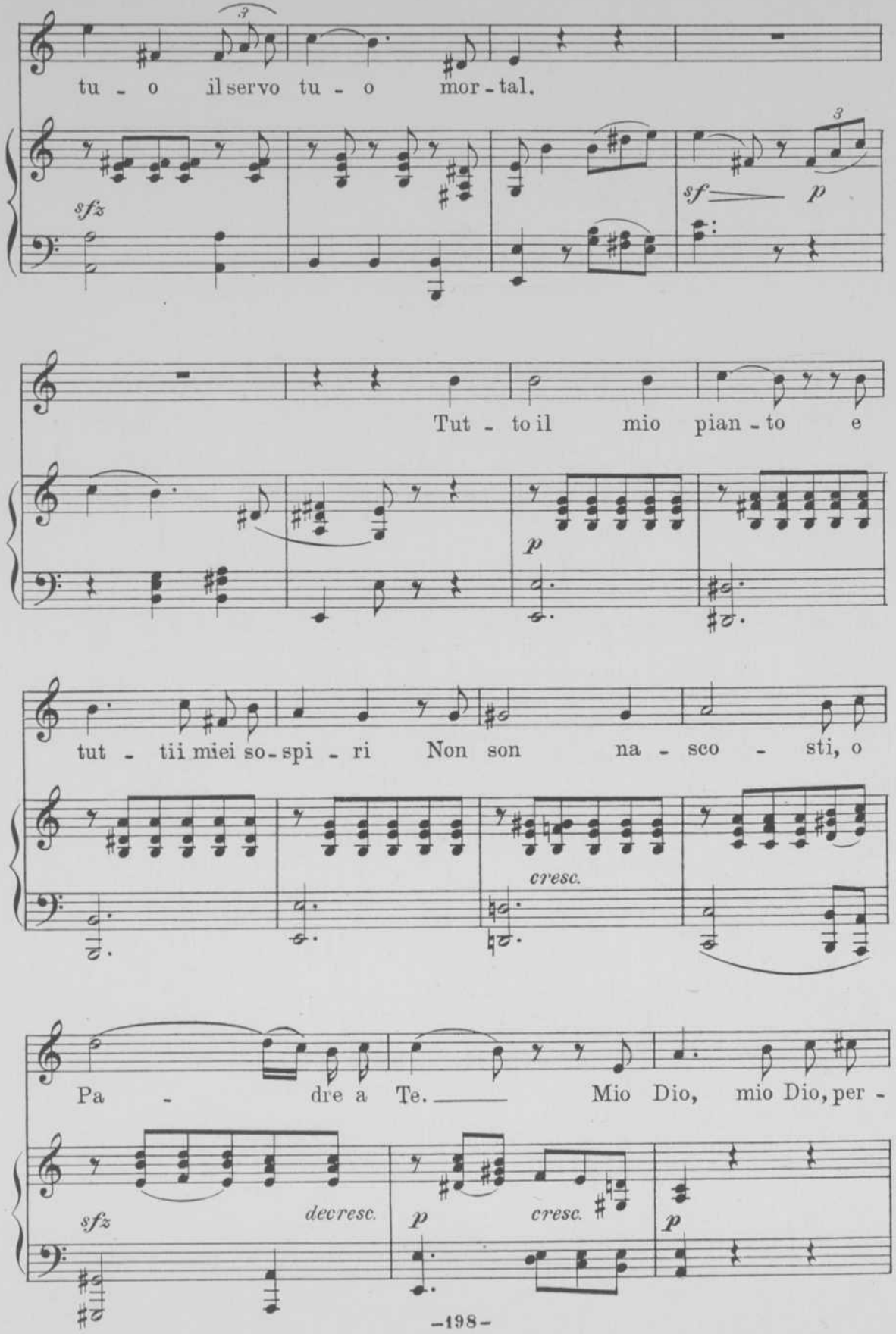

mf
cresc.
te!
Al mio ben, che ri-po-sa su
dim.
cresc.
l'a-li del-la qui-e-te, gra-ti,
sfz
poco rit.
p
gra-ti so-gni as-si-ste-te E il
sfz
p
p
cresc.
più cresc.
mio racchiu-so ar-do-re sve-la-te gli per me, o
cresc.

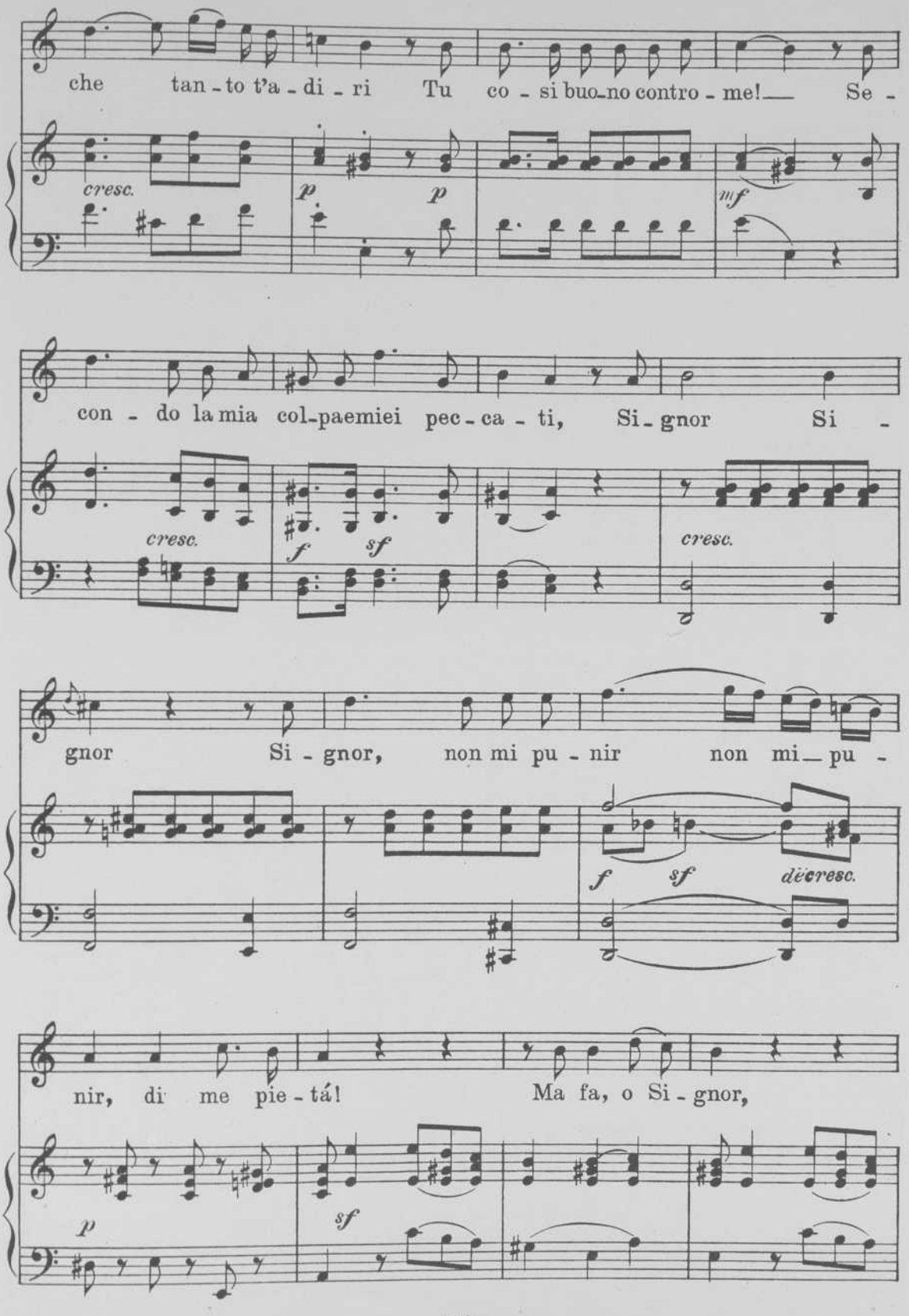

portando
sfz
pp
mf
lar - ve, o lar - ve d'a - mo - re, e il
cresc.
sfz
p
mf
mio racchiu - so ar_do - re sve - la - te_gli per me, sve -
decresc.
cresc.
sfz
la - tegli per me, o lar - ve, o lar - ve d'a -
cresc.
rit.
mo - re.
p col canto
p
dim.
pp

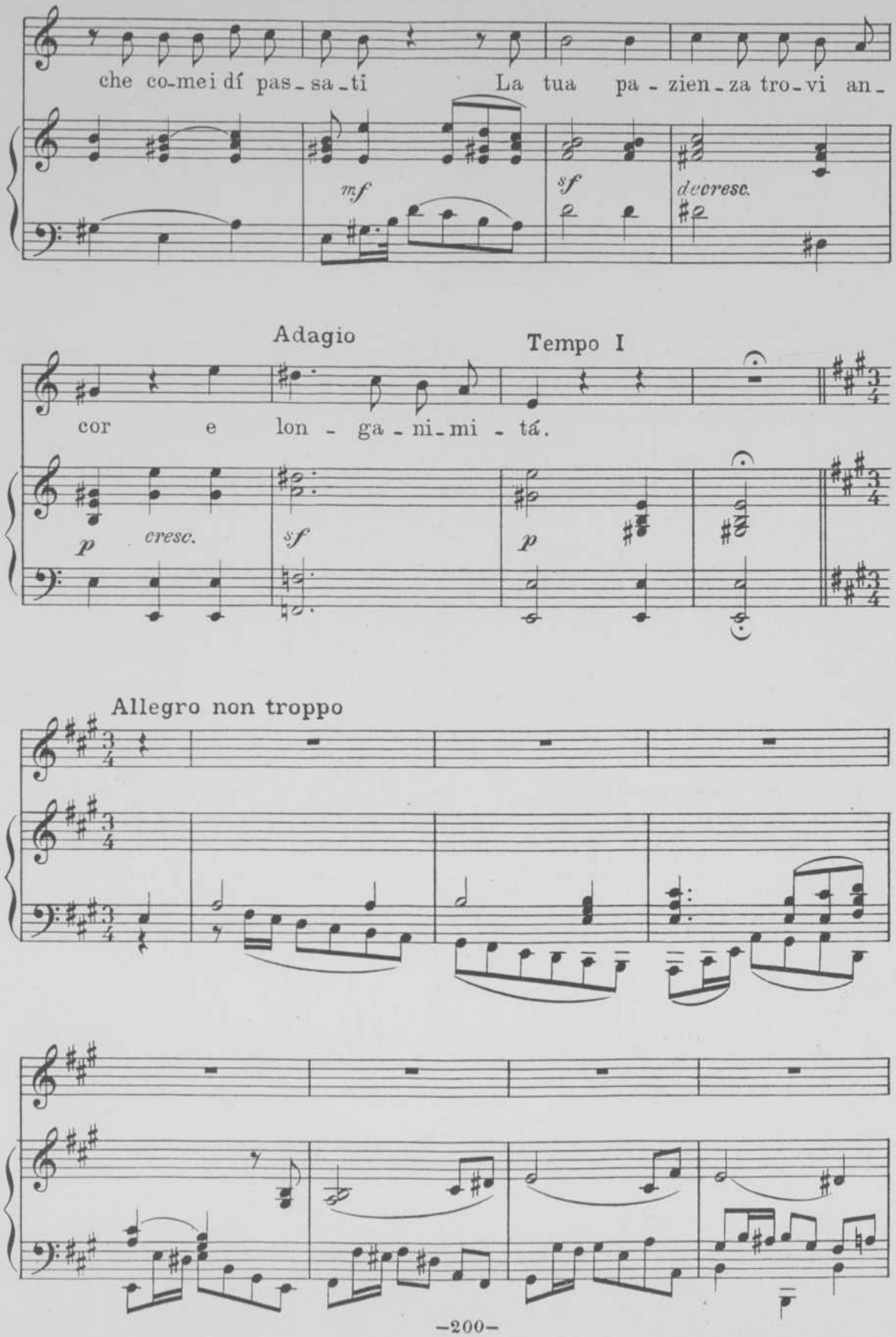
Canto del Pentimento

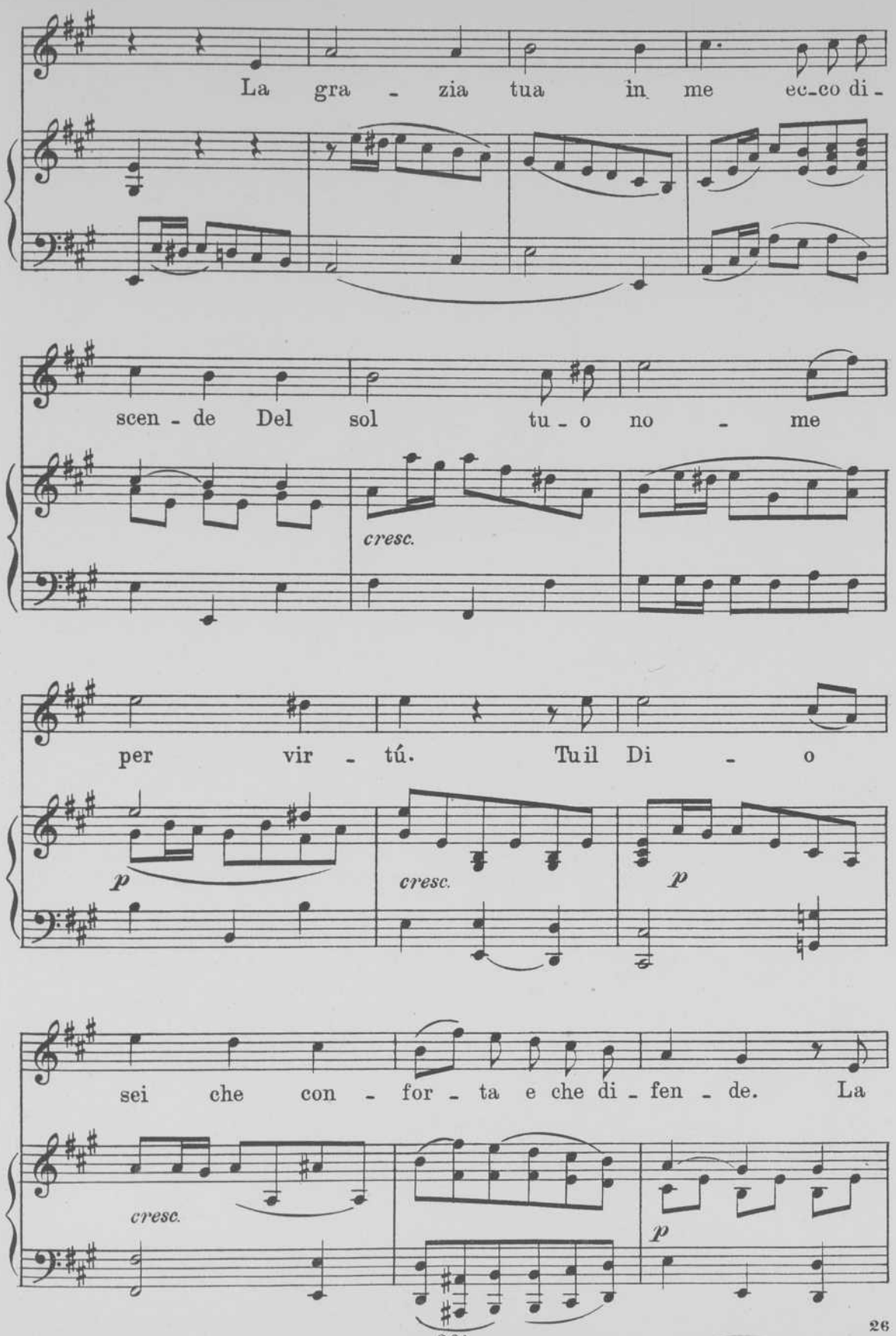
L. BEETHOVEN



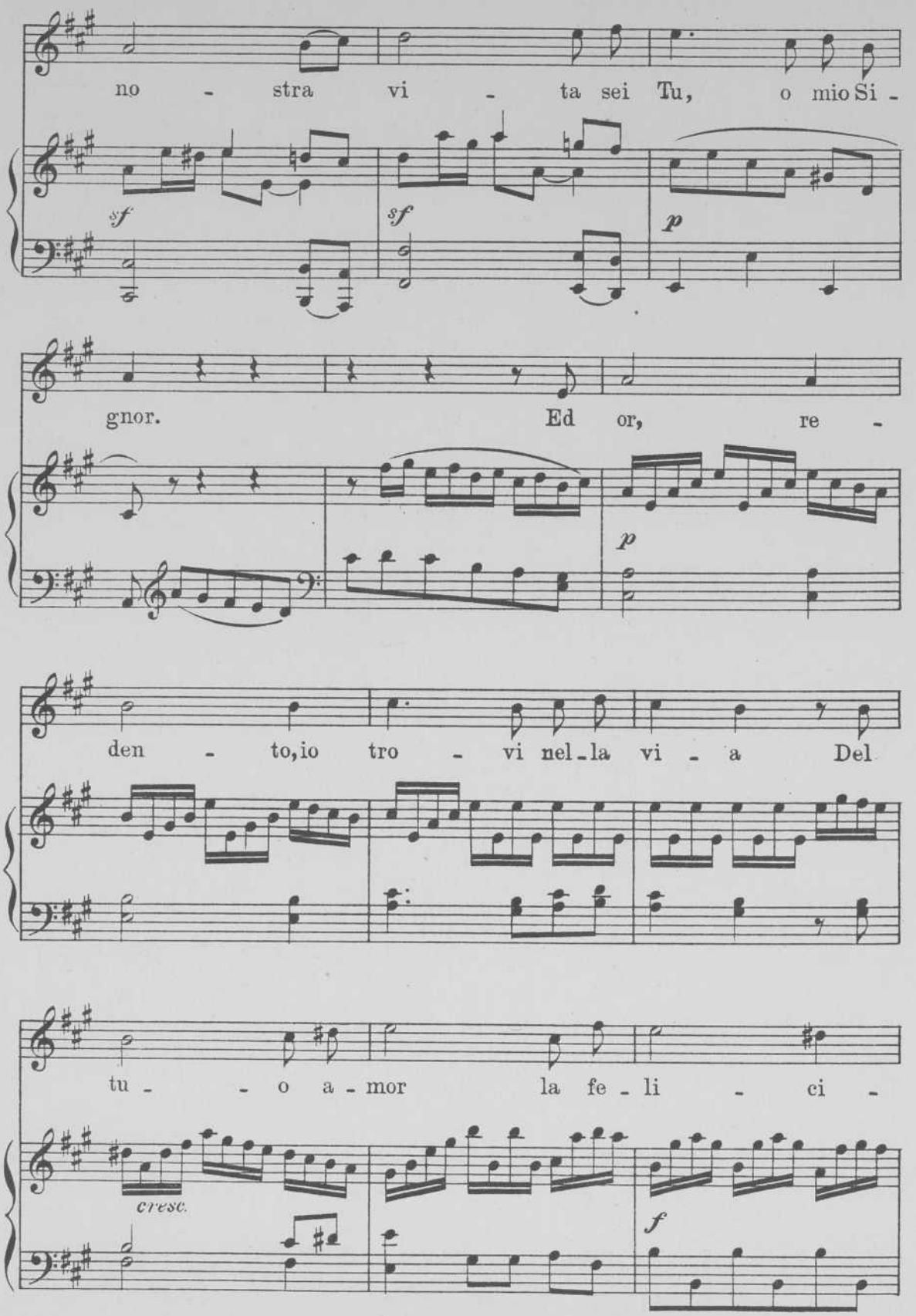

tu - o il servo tu - o mor - tal.
sfz
sf
p
Tut - to il mio pian - to e
p
tut - tii miei so - spi - ri Non son na - sco - sti, o
cresc.
Pa - dre a Te. Mio Dio, mio Dio, per -
sfz
decresc.
p
cresc.
p

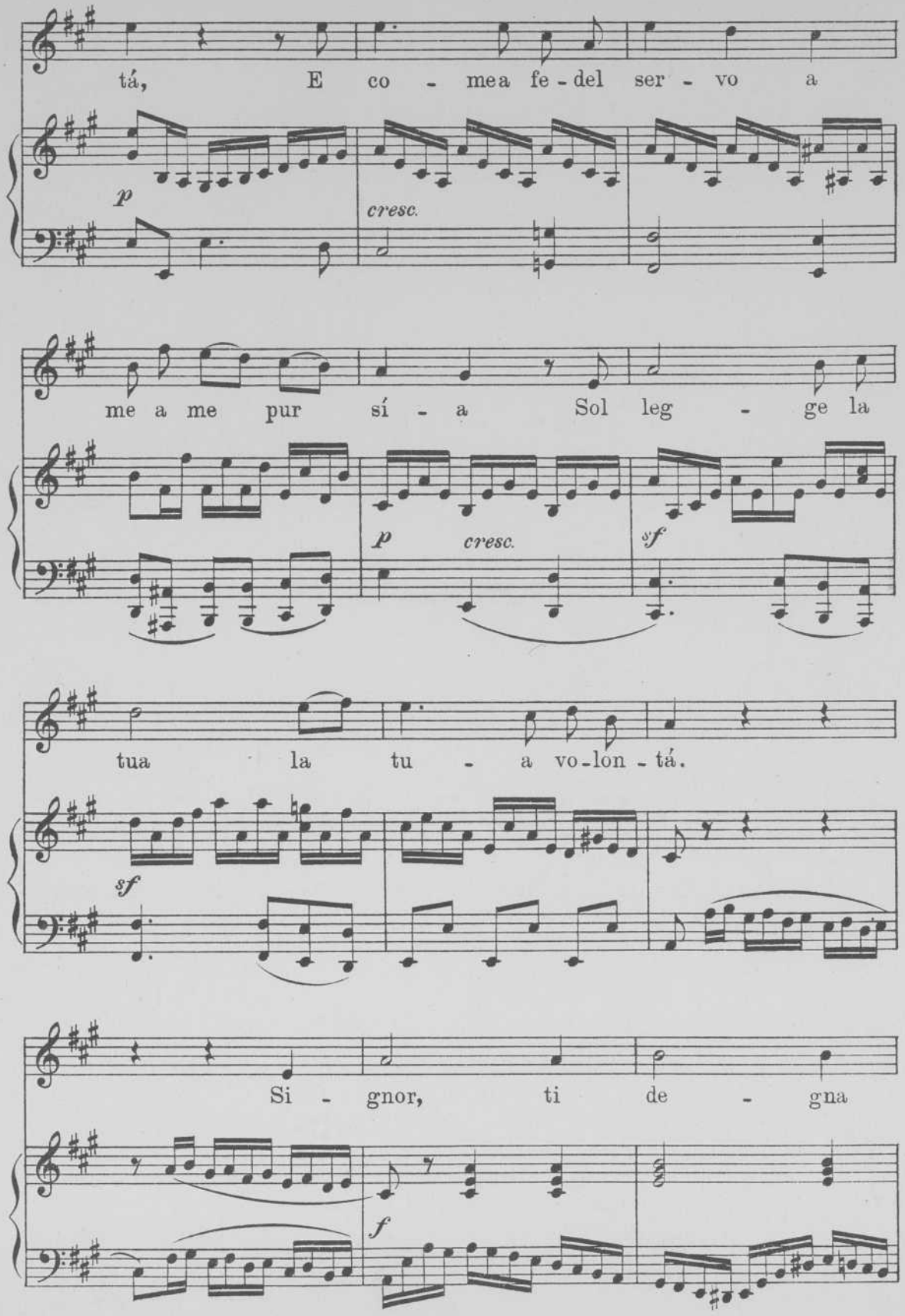

che tan - to t'a - di - ri Tu co - si buo-no contro - me!— Se -
cresc.
p
p
mf
con - do la mia col-paemiei pec - ca - ti, Si - gnor Si -
cresc.
f
sf
cresc.
gnor Si - gnor, non mi pu - nir non mi— pu -
f
sf
dëcresc.
nir, di me pie - tá! Ma fa, o Si - gnor,
p
sf

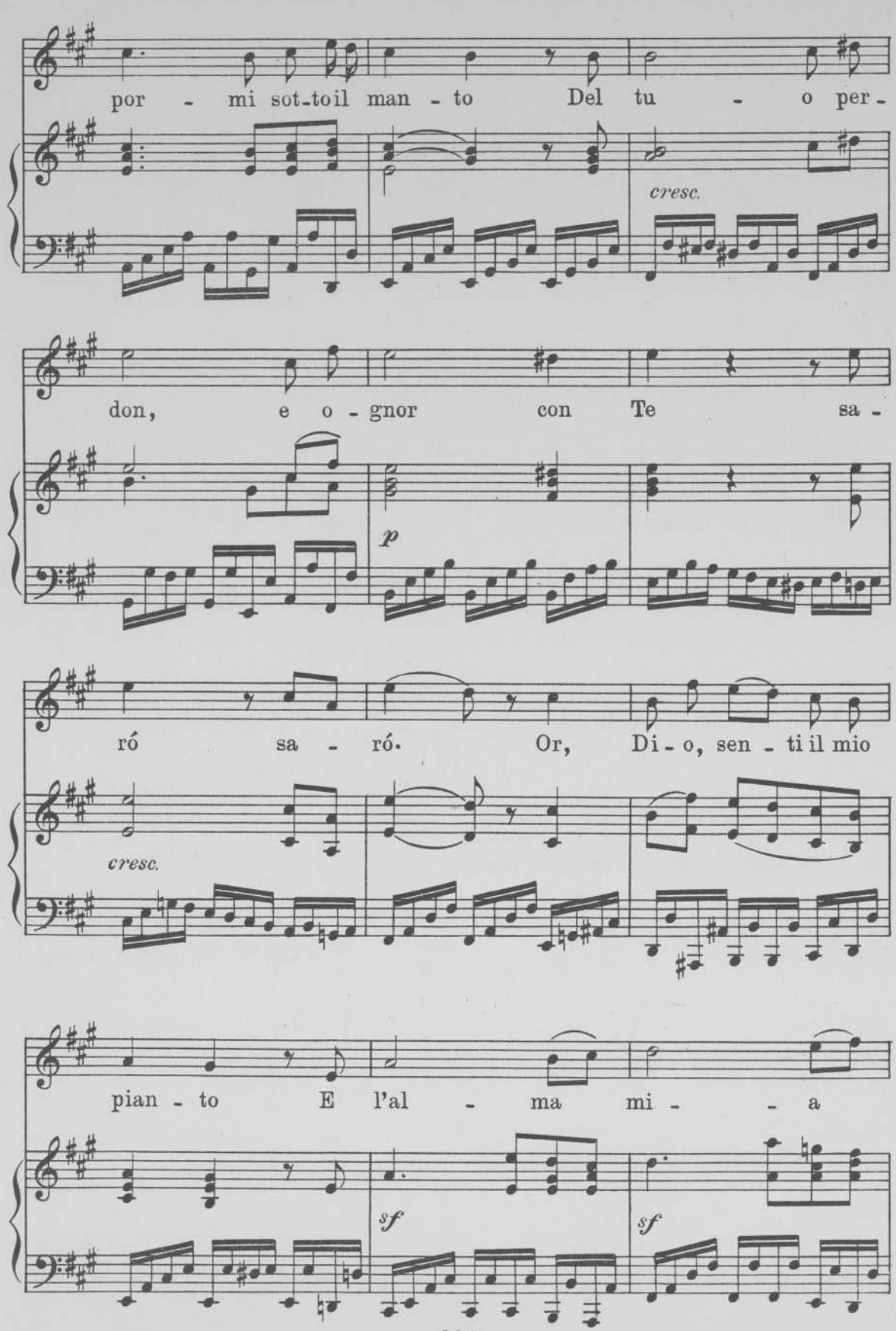

che co-mei dí pas-sa-ti La tua pa-zien-za tro-vi an-
mf
sf
decresc.
Adagio
Tempo I
cor e lon-ga-ni-mi-tá.
p
cresc.
sf
p
Allegro non troppo

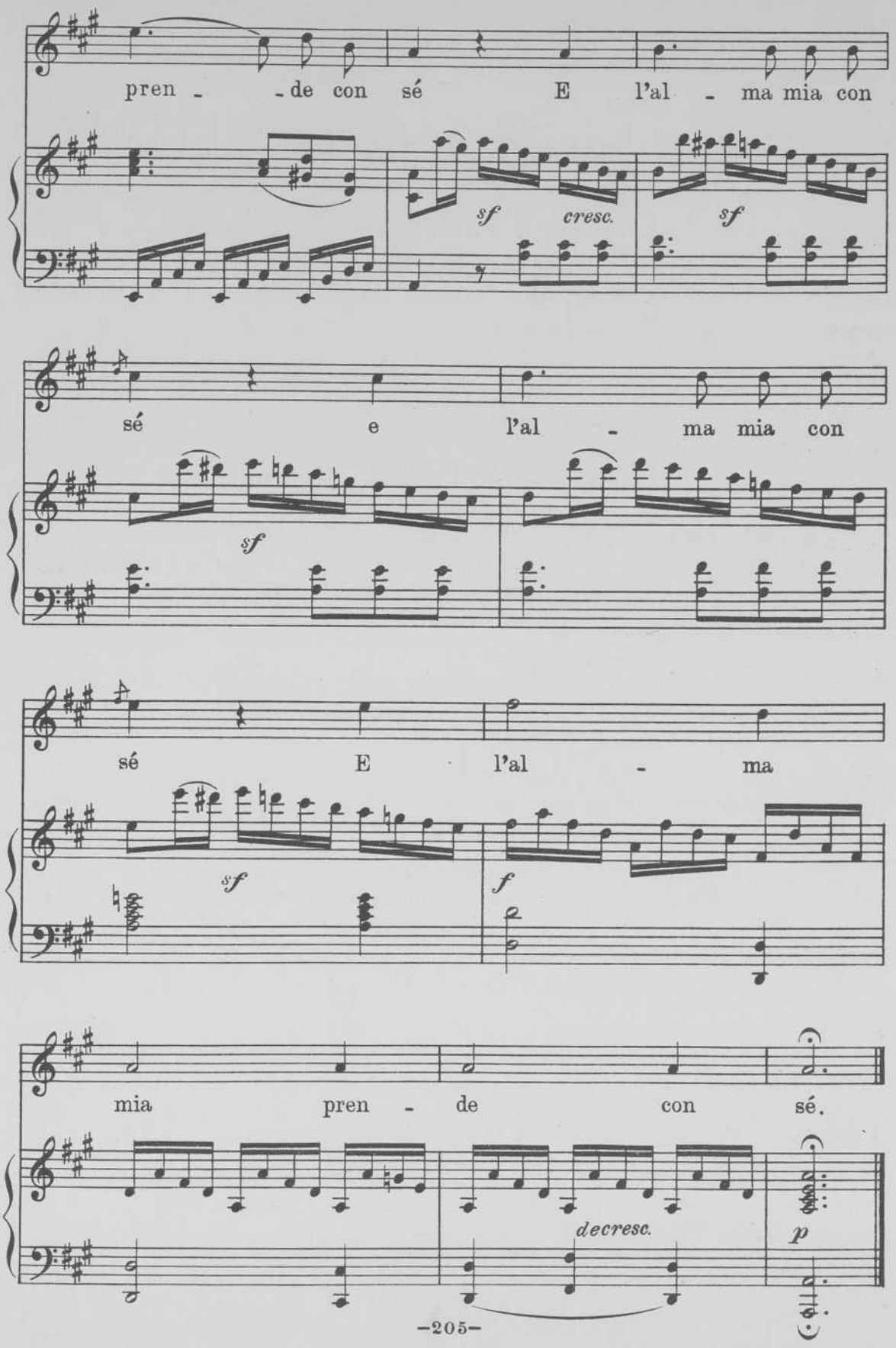


BIBLIOTECA PROVINCIAL BADAJOZ


no - stra vi - ta sei Tu, o mio Si -
sf
sf
p
gnor. Ed or, re -
p
den - to, io tro - vi nel - la vi - a Del
tu - - o a - mor la fe - li - ci -
cresc.
f


tá, E co - mea fe - del ser - vo a
p
cresc.
me a me pur sí - a Sol leg - ge la
p cresc.
sf
tua la tu - a vo - lon - tá.
sf
Si - gnor, ti de - gna
f


por - mi sot-toil man - to Del tu - o per -
cresc.
don, e o - gnor con Te sa -
p
ró sa - ró. Or, Di - o, sen - ti il mio
cresc.
pian - to E l'al - ma mi - - a
sf
sf


pren - - de con sé E l'al - ma mia con
sf
cresc.
sf
sé e l'al - ma mia con
sf
sé E l'al - ma
sf
f
mia pren - de con sé.
decresc.
p

OBSERVACIONES ESENCIALES

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

No importa que se repitan diariamente los mismos ejercicios durante dicho tiempo. Se trata de pura gimnasia de los músculos cantables, mediante la cual adquirirán mayor desarrollo y flexibilidad, que repercutirá luego en la resonancia de la voz. De esta suerte podremos crear en el istmo de las fauces como un molde que poco a poco irá plasmando los sonidos, apoyados, resistentes y perfectos; pero téngase muy presente que la labor es lenta y no admite precipitaciones.

FIN DEL PRIMER CURSO

CAPÍTULO PRIMERO

Ejercicios de vocalización y melodías para vocalizar

Entramos en el segundo curso perfectamente preparados, cuyos ejercicios—divididos en dos series—nos ocuparán todavía muy largo espacio y se destinan a continuar la metódica progresión que ha de dar al cantor todos los medios para el perfeccionamiento y logro de sus ideales. Los ejercicios del primer curso no deberán cesar de súbito, sino que irán substituyéndose poco a poco por los que vamos a transcribir, mucho más difíciles de ejecutar. Atiéndase a este respecto, en modo especial, a la respiración corta, silenciosa, *di tempo rubato*. Asimismo, suponiendo que la práctica de ligar las notas ha dado el resultado que nos proponíamos de igualar los timbres, deberá abandonarse paulatinamente, hasta llegar a la independencia absoluta de cada sonido, destacándolos; y esto se conseguirá haciendo entrar en esta técnica un ligerísimo movimiento de las fauces.

Estos ejercicios, como los anteriores, deben también ejecutarse con voz llena, natural, la primera vez; luego se repetirán con claros y obscuros, o sea, fuerte, piano y pianísimo, para que el discípulo vaya acostumbrándose a dar color y vida al canto. Cada lección terminará con alguna melodía cántable, vocalizada, de las que hemos transcrito a continuación de los ejercicios, y vendrán a ser, como ya las del primer curso, el compendio de lo practicado anteriormente. Serán lecciones de *bel canto*, que prepararán el órgano vocal y la inteligencia para el momento de comenzar el estudio de las obras teatrales. No obstante, si el maestro, a su buen juicio, creyera que puede ampliarse el capítulo de melodías vocalizadas con otras de la misma contextura compuestas por él, o bien entre las que se encuentren apropiadas en los diferentes libros de canto, no puede haber dificultad en ello, siempre y cuando se ejecuten según lo establecido en este tratado.

Nos adentraremos igualmente en los *ejercicios trepidados*, con objeto de desarrollar la vibración y fuerza en toda la voz, perfeccionando además la sensibilidad auditiva. Este trabajo ha de alternar con la *messa di voce*, que es el ejercicio cumbre, sin duda alguna dificilísimo; pero una vez sea el discípulo dueño del mecanismo que ha de conducirle a la realización de esta soberana virtud canora, estará dotado de una facultad eminente, especie de regulador que le permitirá matizar el canto pasando de un registro a otro con la mayor naturalidad, obteniendo efectos de contraste sorprendentes, por la variedad de colores de que podrá disponer. Todo ello habrá de ser dirigido con el mayor

cuidado por el prudente profesor, a quien damos un gran margen de independencia fiando en su saber, para que inicie los diferentes ejercicios en el momento que juzgue oportuno.

Este programa de ejercicios debería ocupar todo el segundo curso, o sea otro año. Mas ya comprendemos que no han de encontrarse discípulos tan pacientes, tan abnegados y sabios, que puedan resistir, dado el caminar raudo de nuestros tiempos, dos años de estudios semejantes sin intentar la ejecución, cuando menos, de alguna romanza o aria de altura..., para que sus allegados se convenzan prácticamente de los adelantos realizados, satisfaciendo además la ardiente pasión de los futuros cantores. Teniéndolo en cuenta, mejor será que el maestro transija, para no exponerse a que el discípulo estudie de cualquier modo fuera de la escuela aquello que tal vez no convenga a sus facultades, según acaece casi siempre.

Sin descuidar nunca la vocalización, que es la base esencial de todo progreso en el canto, puede permitirle aprender trozos de ópera que se adapten a sus medios vocales, cuidando de aplicar escrupulosamente en cada nota las reglas prescritas. Por ningún concepto débese abordar, mientras dure el tiempo de los estudios, otro estilo que no sea el ya dicho del *bel canto,* pues las obras que ahora se llaman modernas requieren, para arrostrarlas sin peligro para la voz, el más perfecto dominio de la técnica vocal, lo que sólo puede conseguirse con el estudio bien cimentado y los años de práctica; de otro modo sucede lo que estamos oyendo todos los días en cantores mal dirigidos, que lanzados al estilo nuevo antes de tiempo, sin dominar los apoyos, emiten los sonidos en forma que resulta un martirio para el público de refinado oído.

Ejercicios de segundo curso

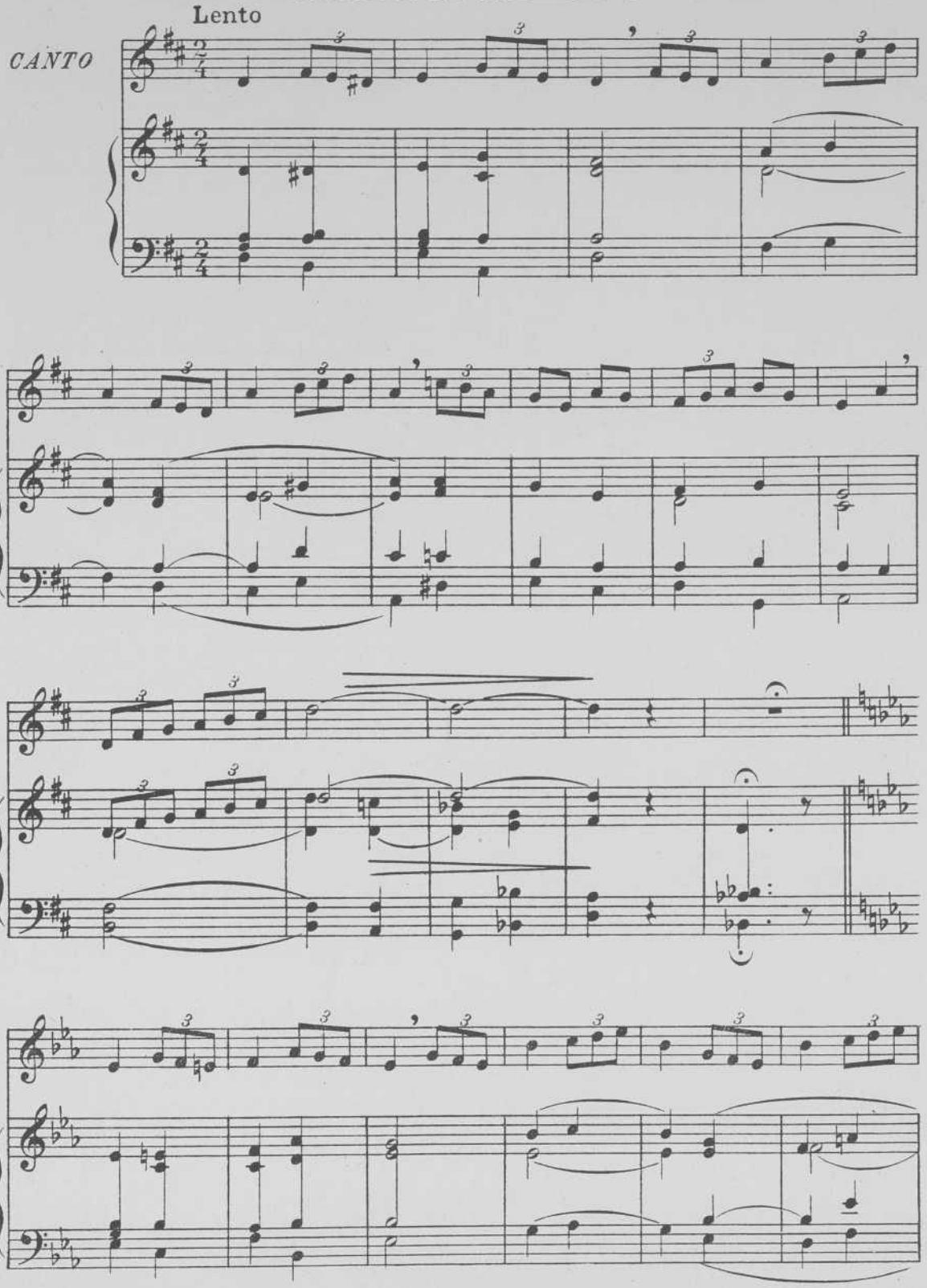
Serán vocalizados preferentemente con *O,* casi *A;* se seguirá la norma anterior, pero poco a poco vayan introduciéndose las demás vocales, empezando por la *E* sin descomponer nunca el molde que en la laringe nos ha servido para crear el sonido tipo. Es preciso que el discípulo ponga suma atención en observar fielmente todos los signos que constituyen, en los ejercicios de canto, la expresión mecánica vocalizada. Las notas puntadas márquense con un tenue golpe de glotis, y no está por demás volver a señalar la importancia que tiene para el canto expresivo el que en los estudios se haga oír el contraste entre un intervalo ligado y otro que no lo esté.

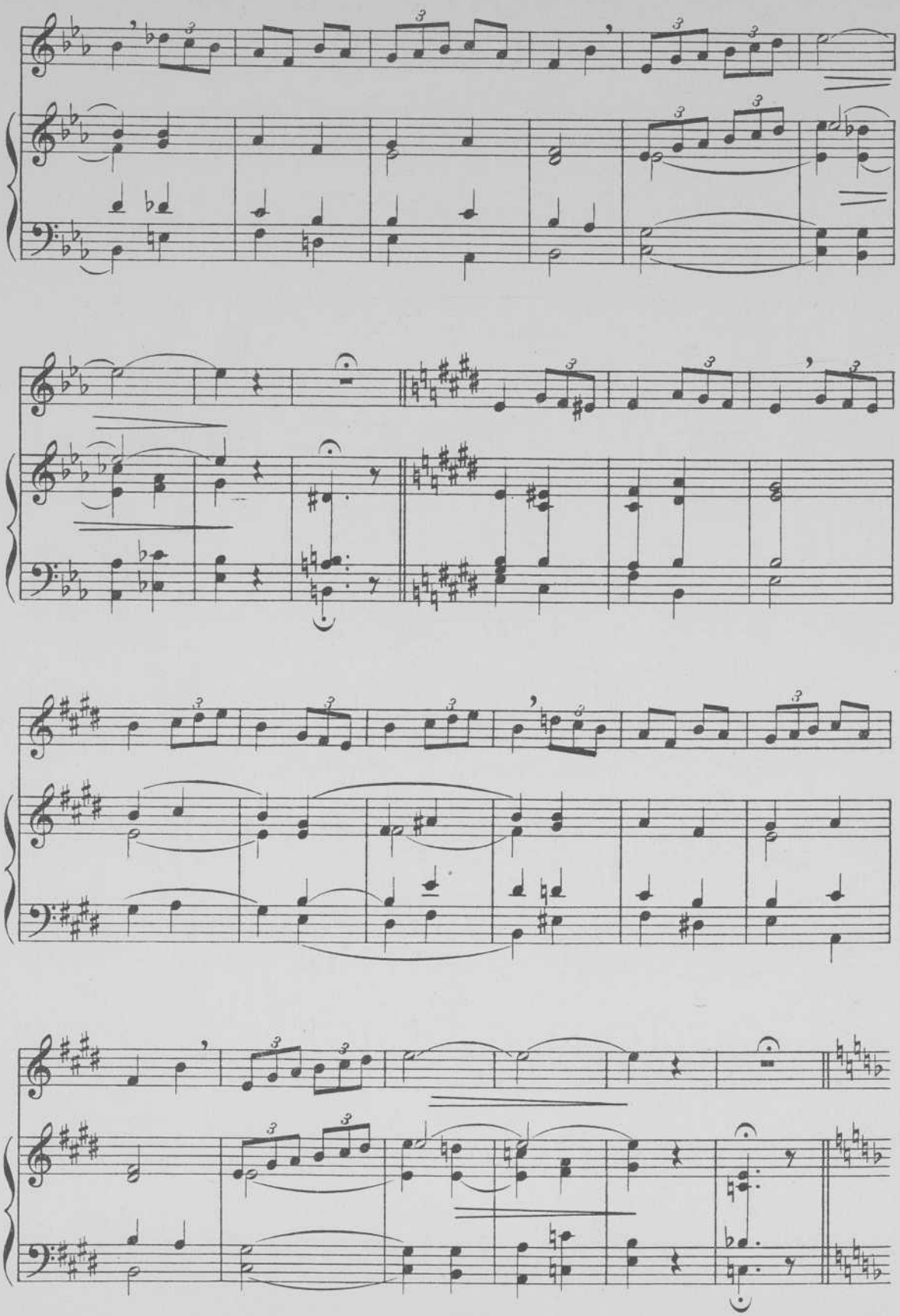
Téngase también en cuenta que a los ejercicios que hasta aquí se han practicado o se practiquen en lo sucesivo, les he dado una extensión prudencial y no absoluta para todas las voces; pues en unas podrá quizás arriesgarse a darles medio tono o un tono más de altura agudizándolas, mientras que en otras, por el contrario, convendrá atenerse a la extensión señalada o menos aún, a juicio del profesor.

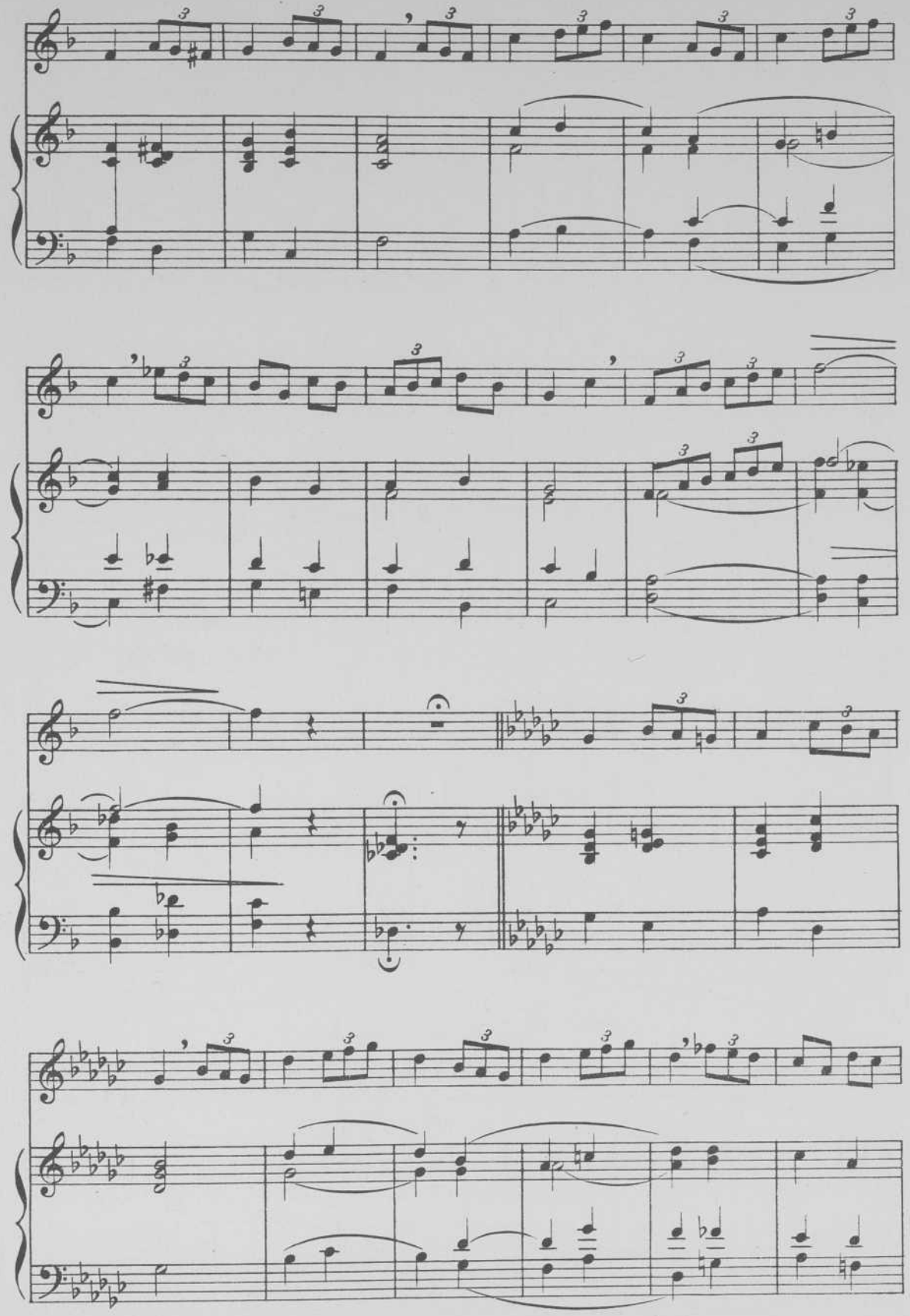
FRANCISCO VIÑAS en «LOHENGRIN»

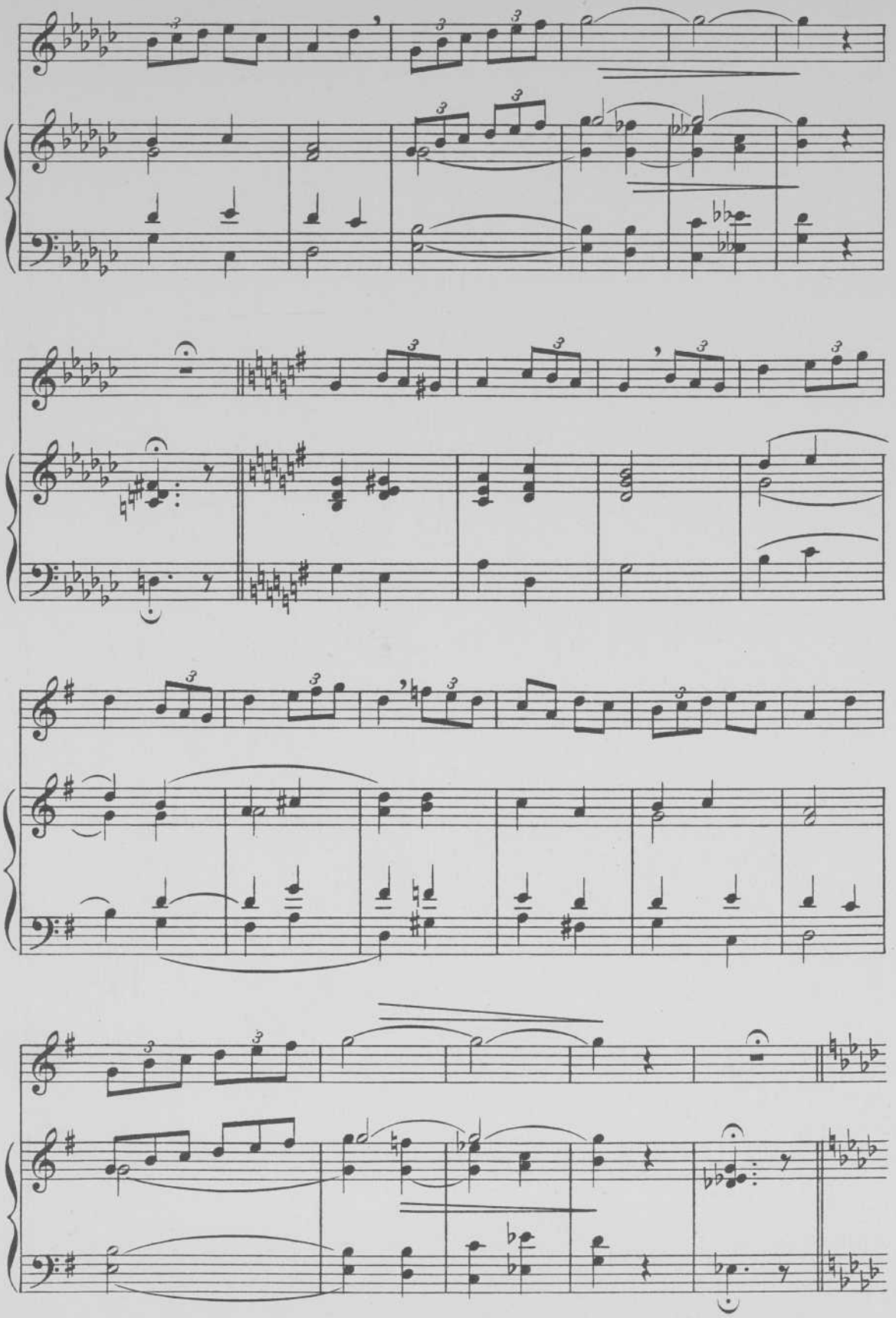
SEGUNDO CURSO

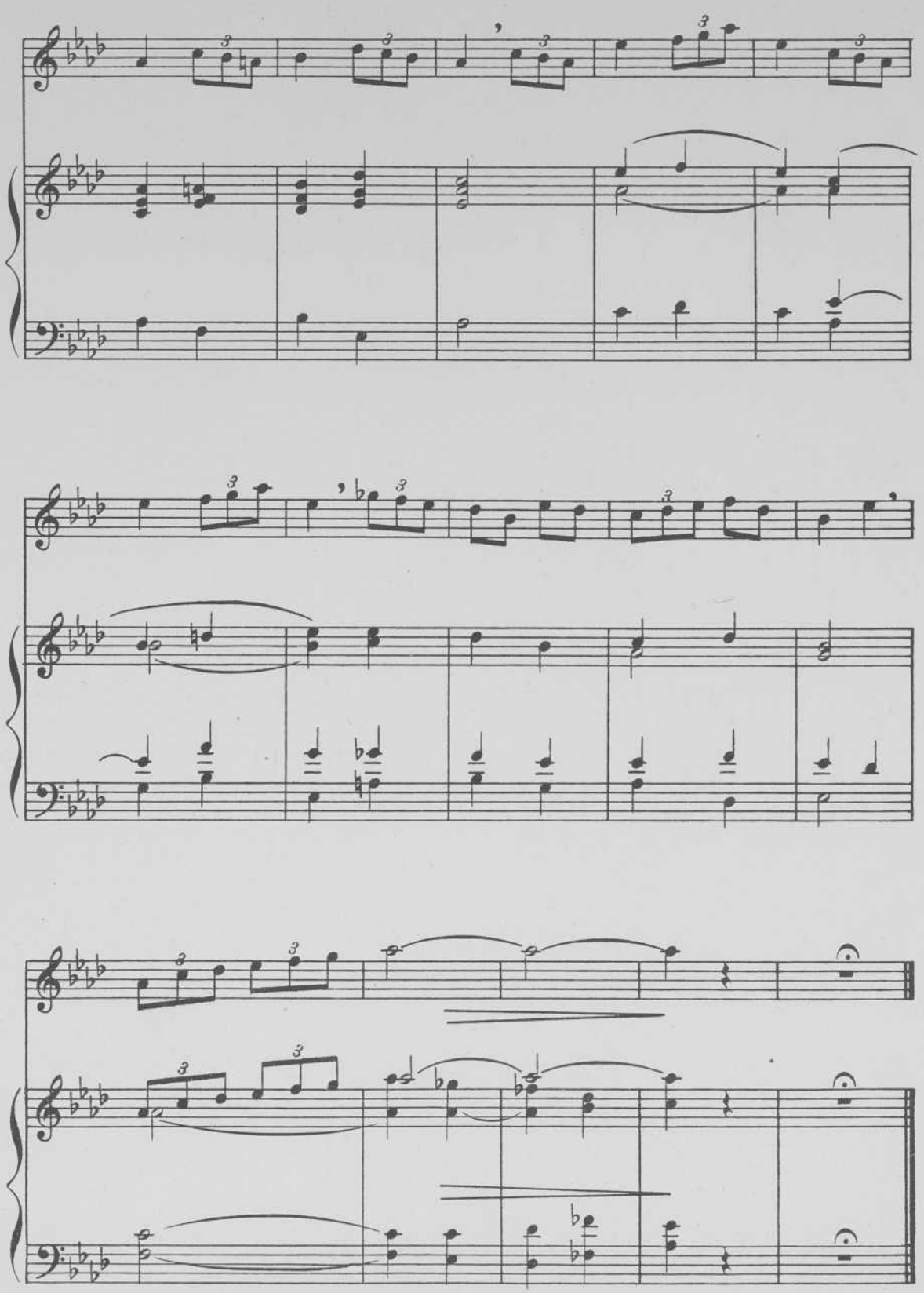
EJERCICIO N.º 1







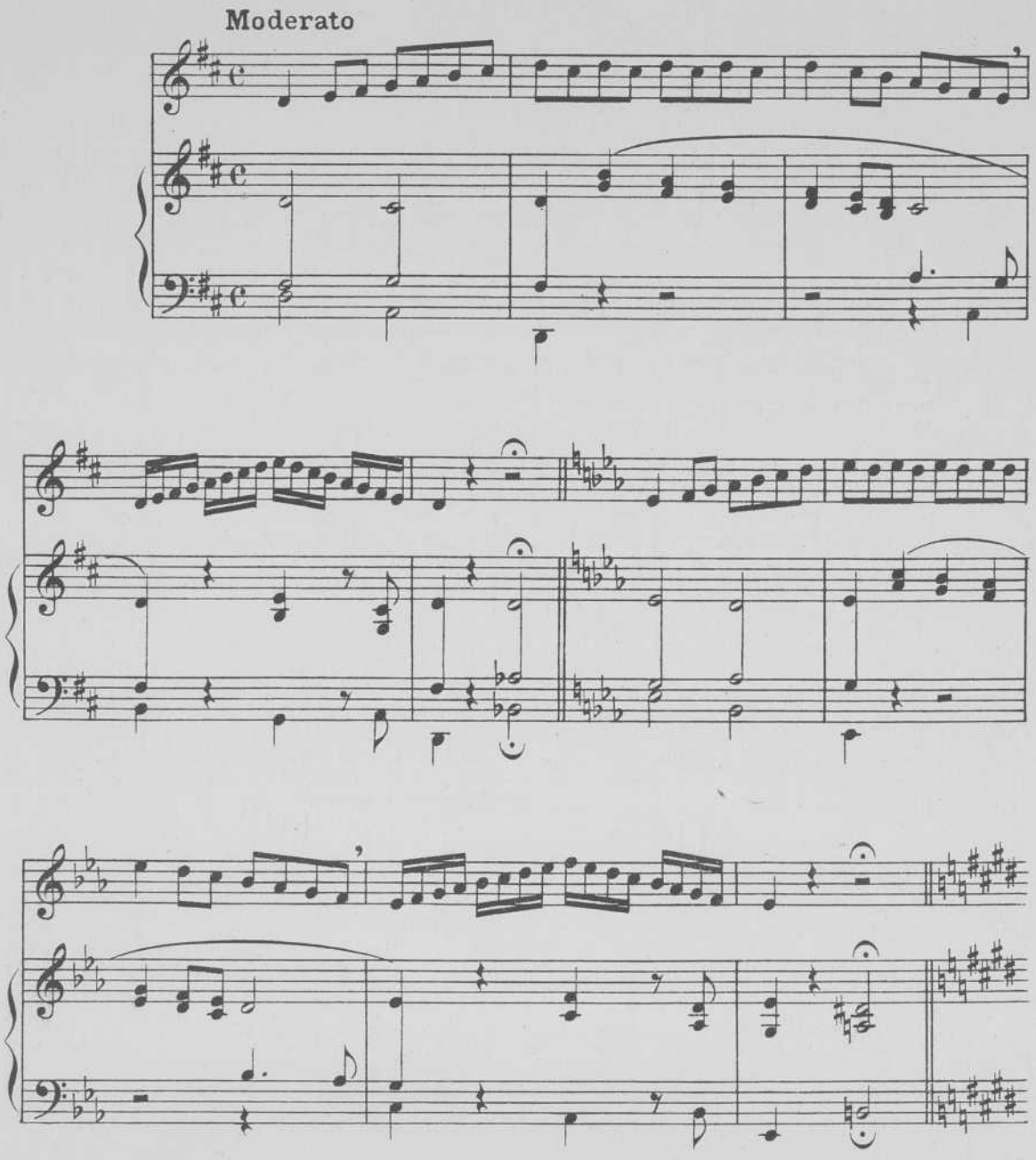


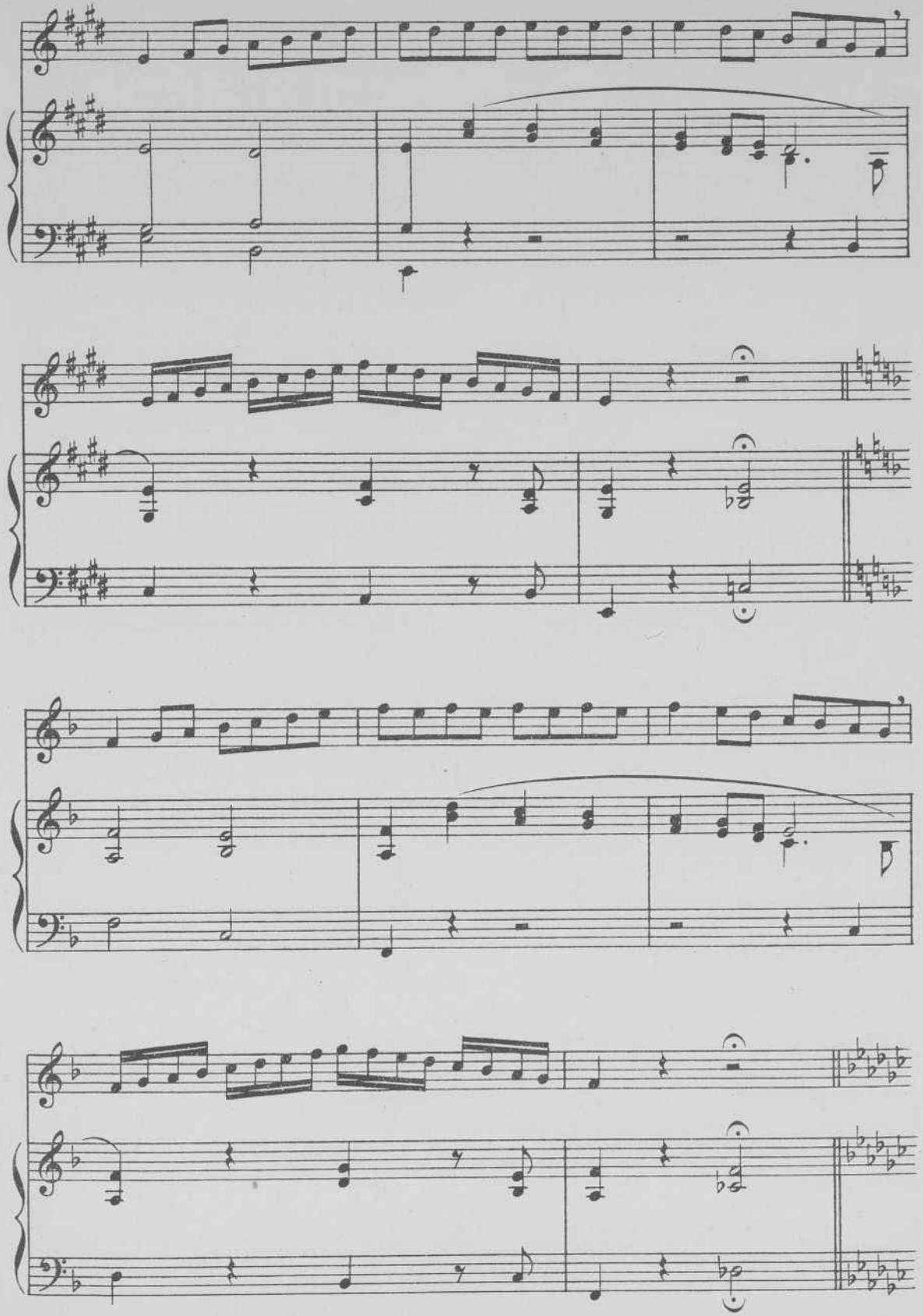


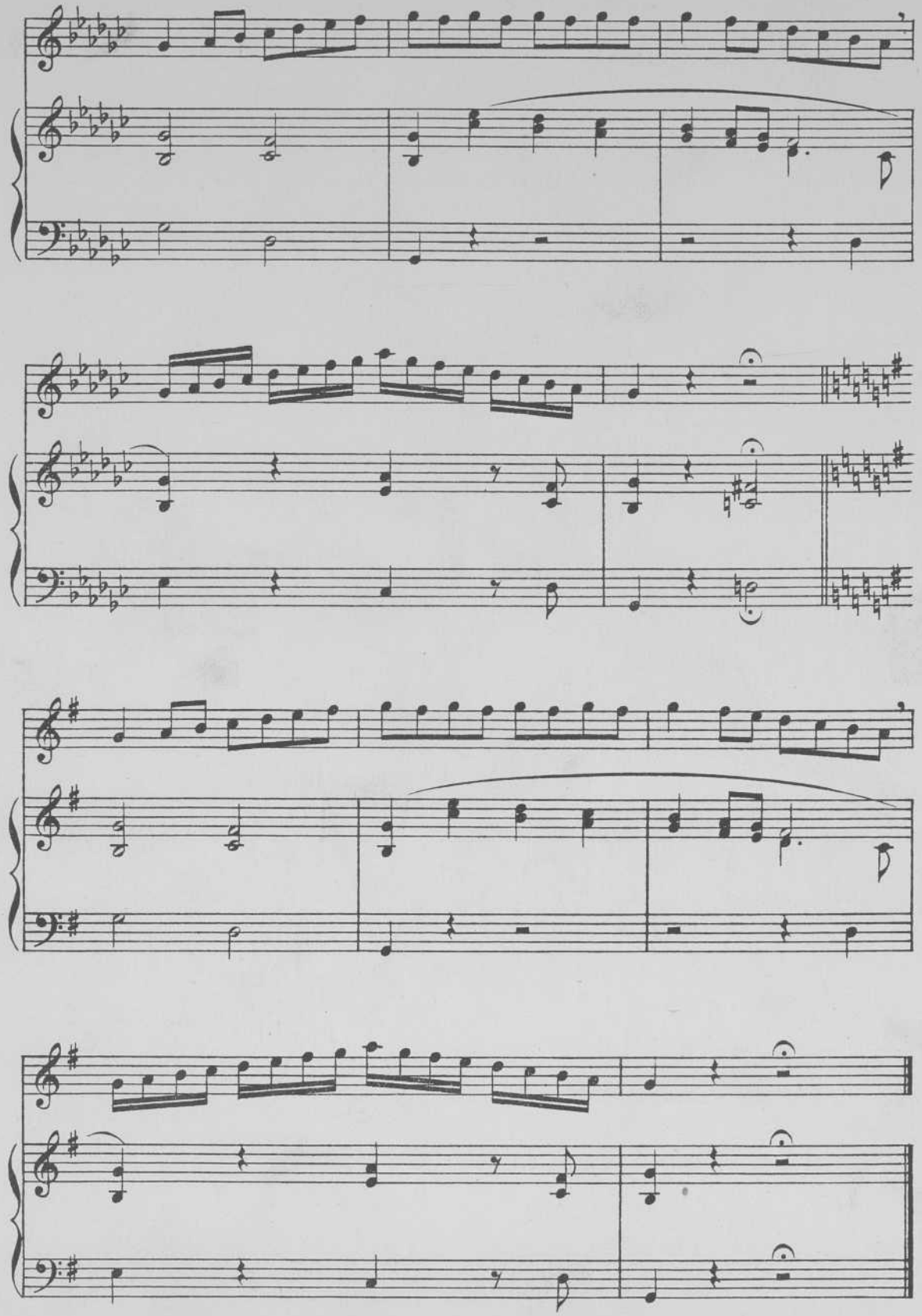
EJERCICIO N°2

Póngase sumo cuidado en practicar, en este y demás ejercicios, las medias respiraciones o *di tempo rubato*, que han de ser rápidas y silenciosas.

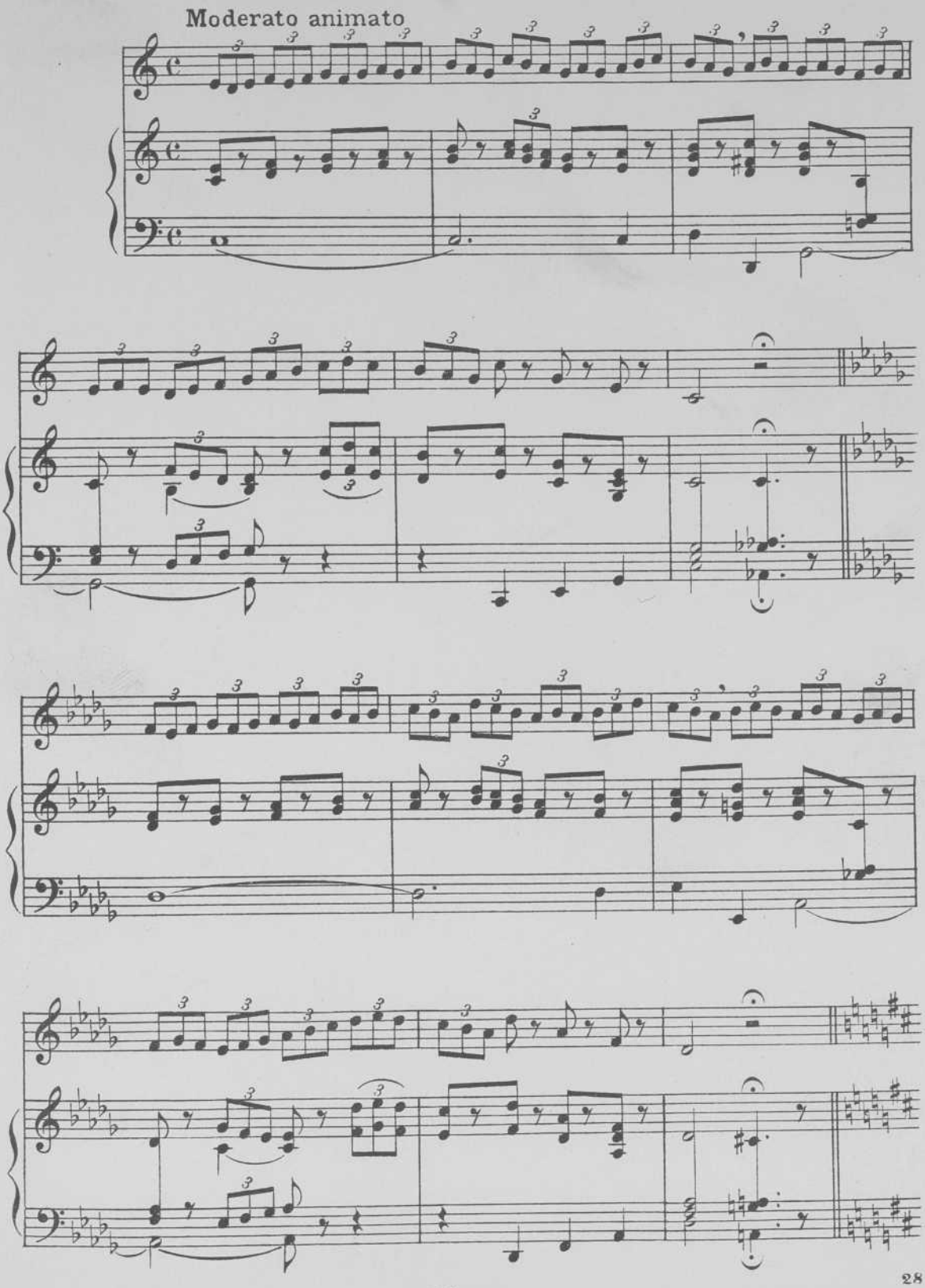
Para conseguirlo cual conviene, es necesario que las primeras veces se ejecuten lentamente, hasta tanto los resultados no aconsejen acelerar el movimiento.

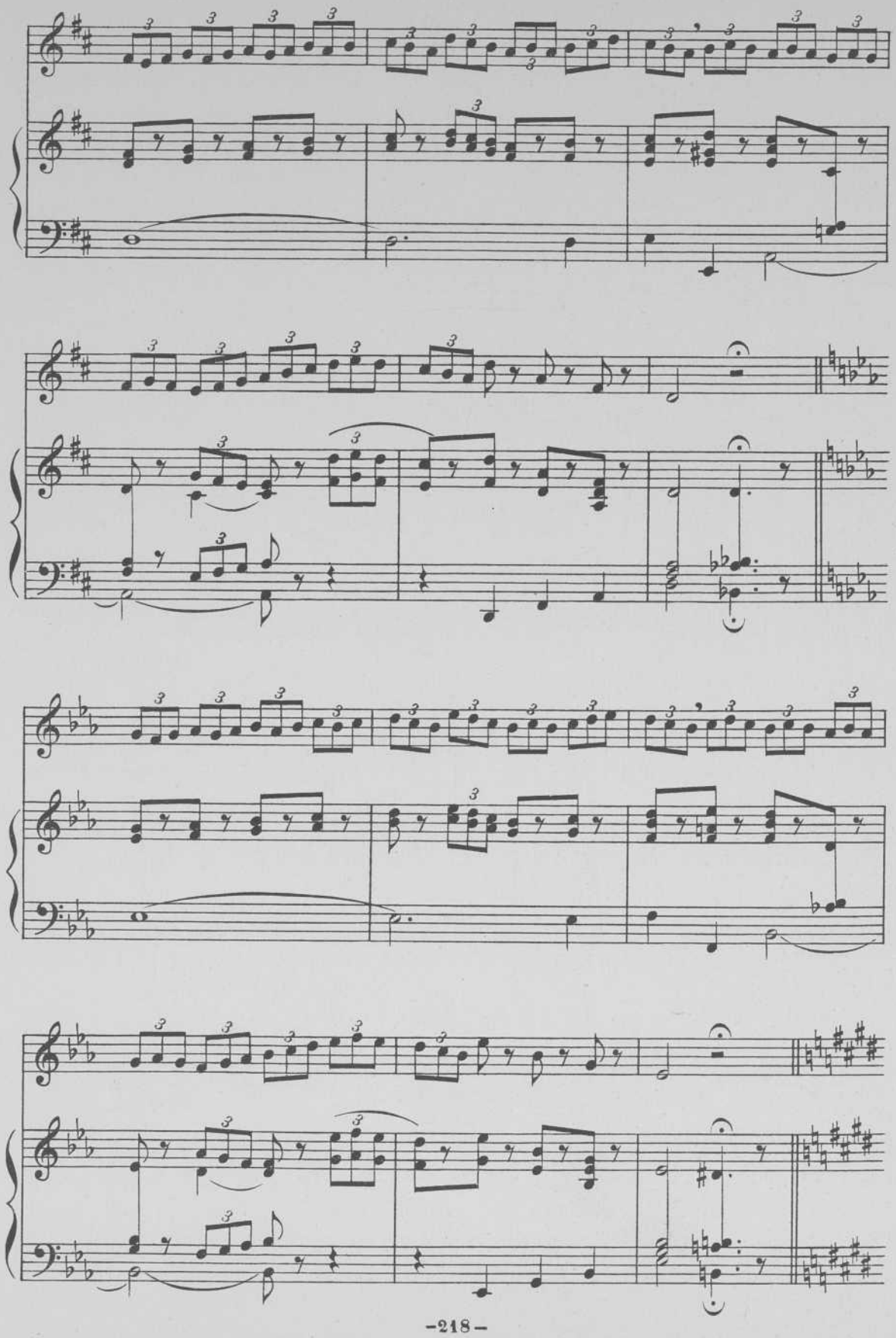


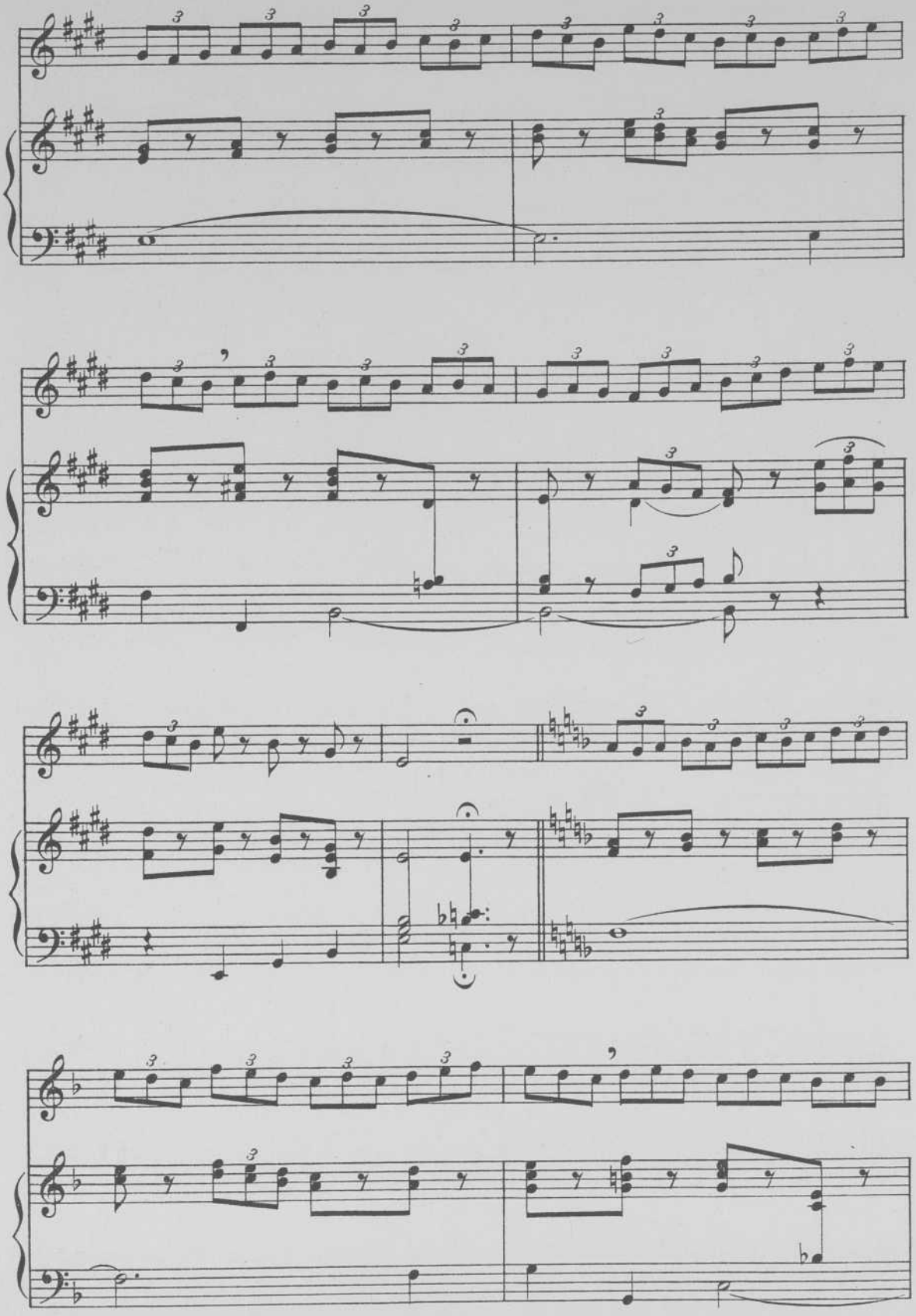


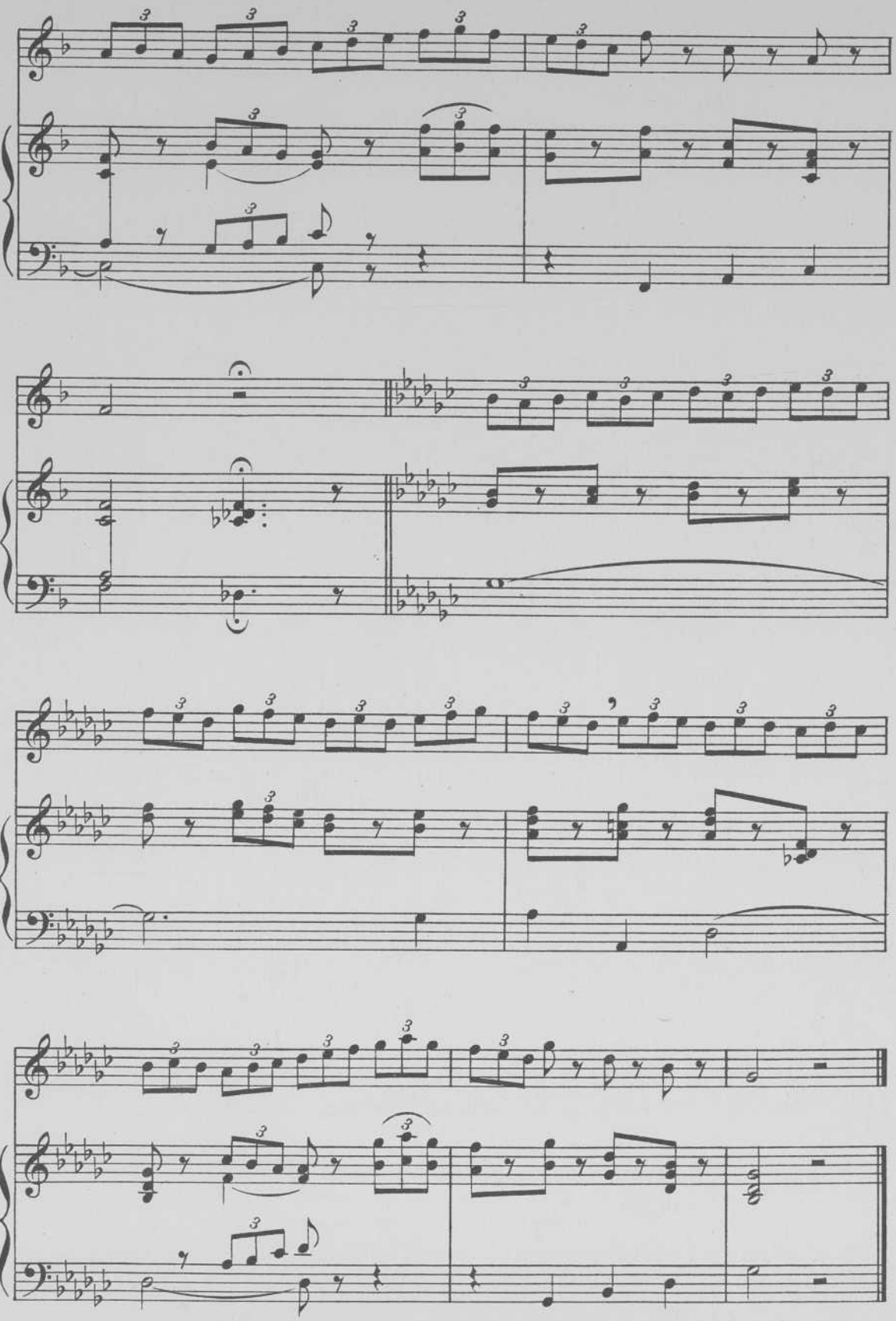


EJERCICIO Nº 3

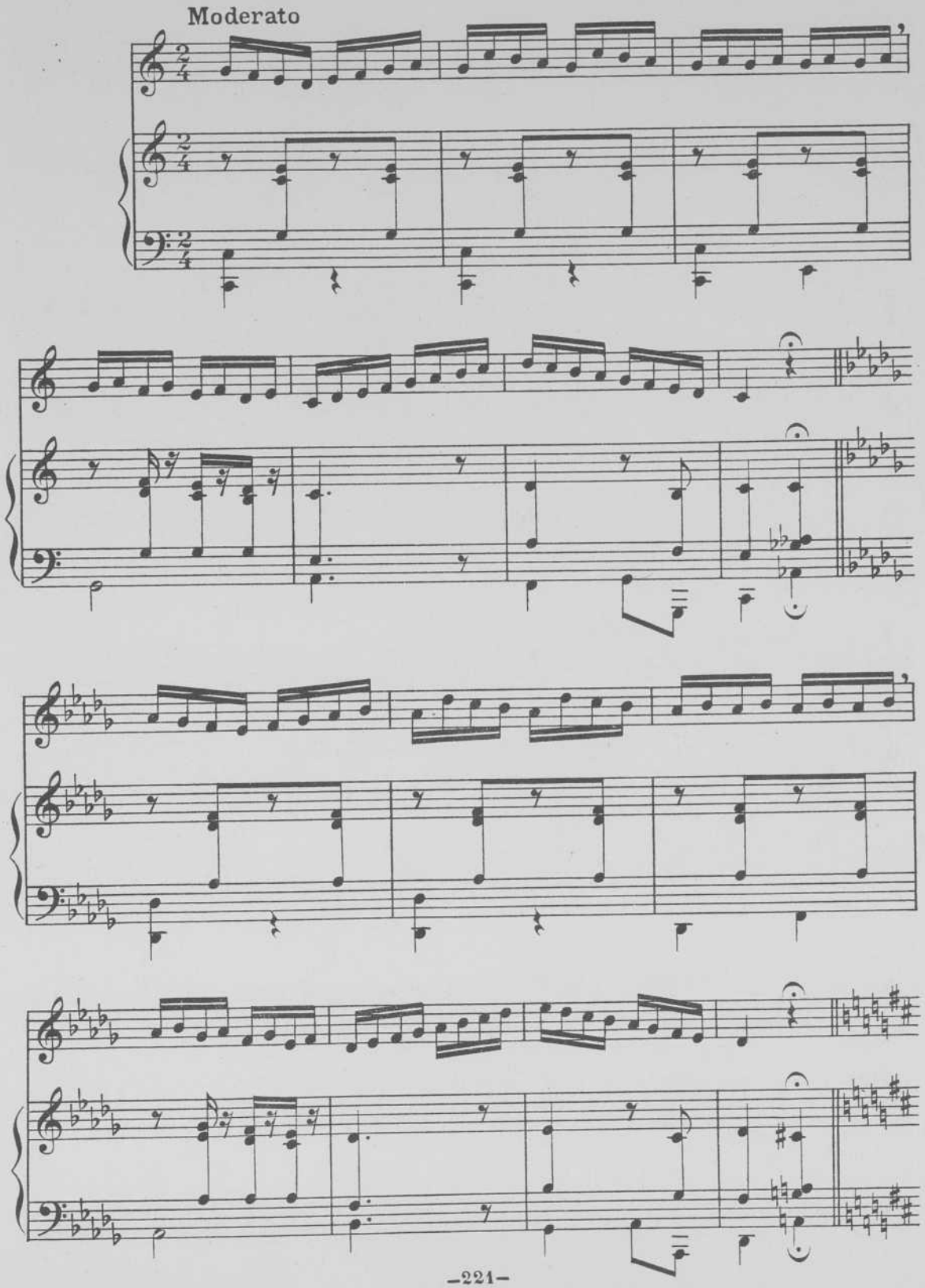


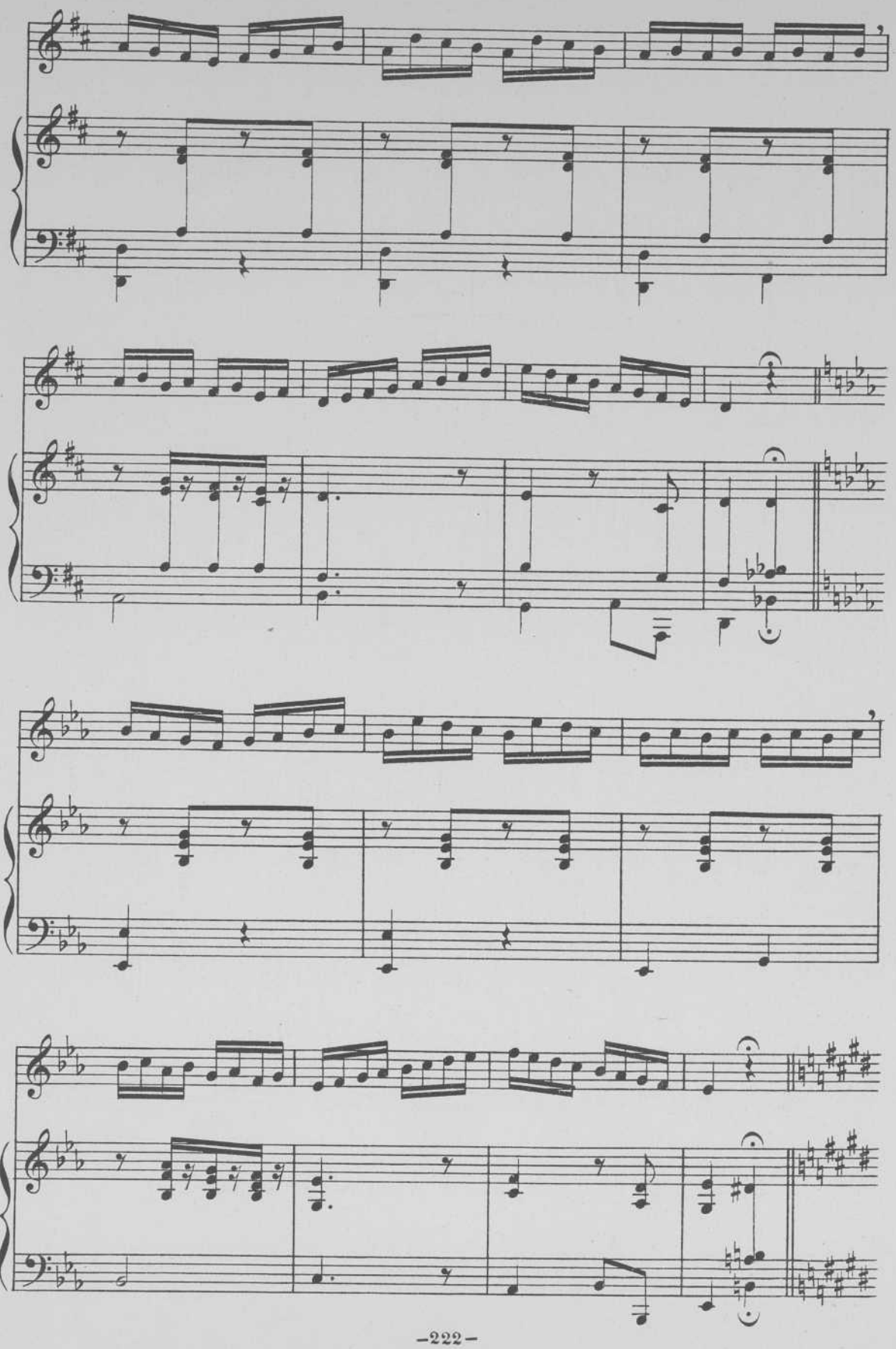


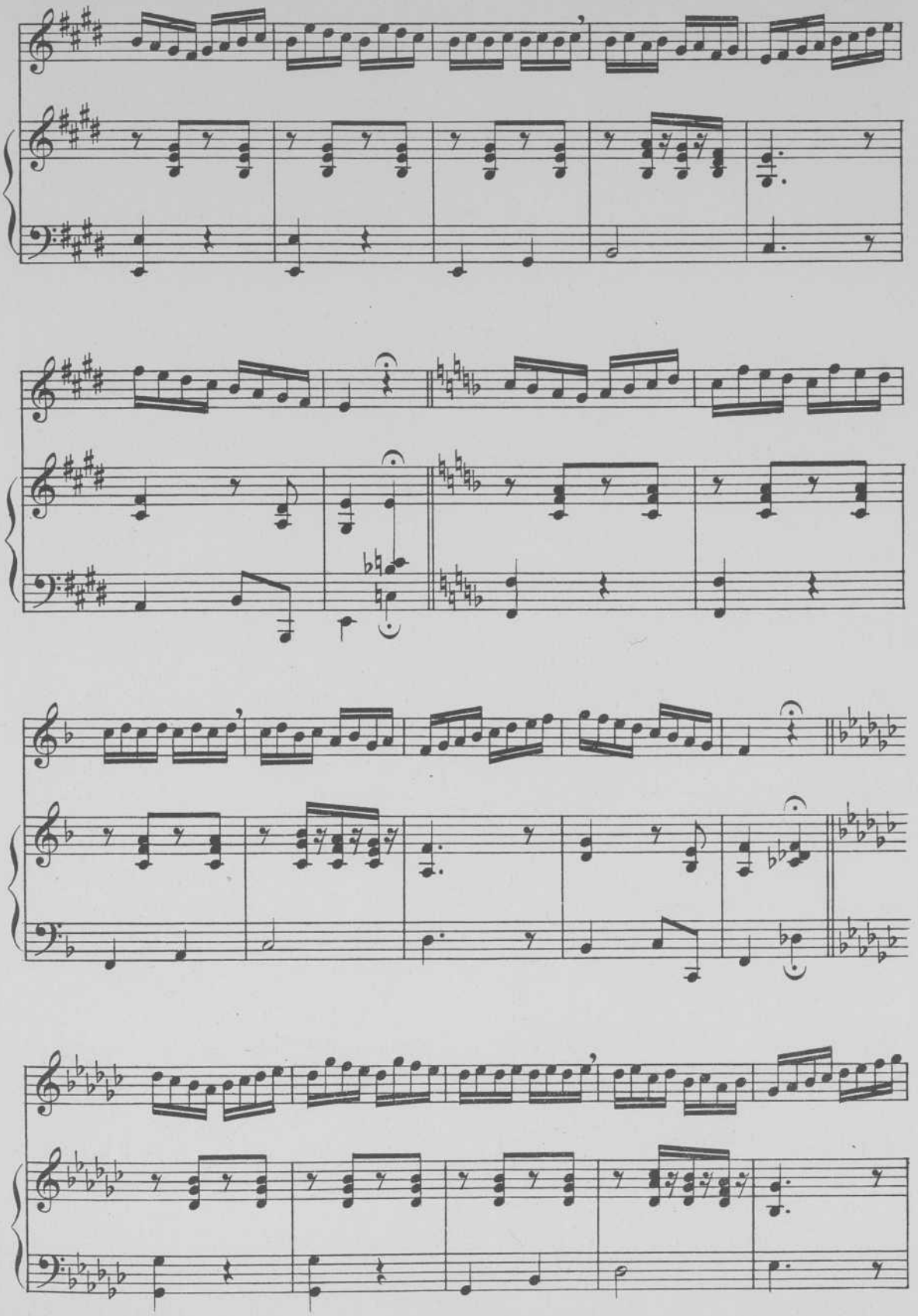


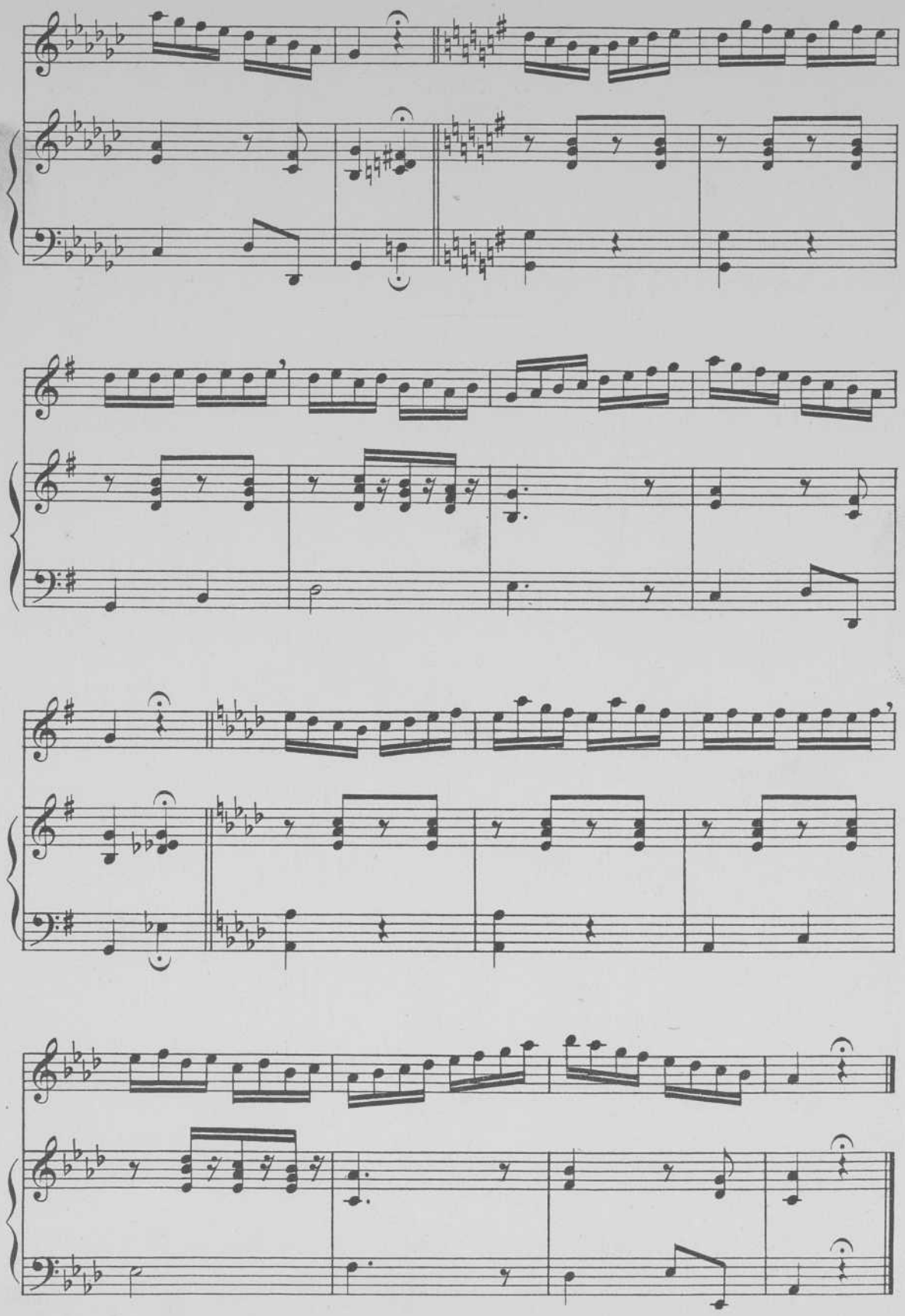


EJERCICIO Nº 4



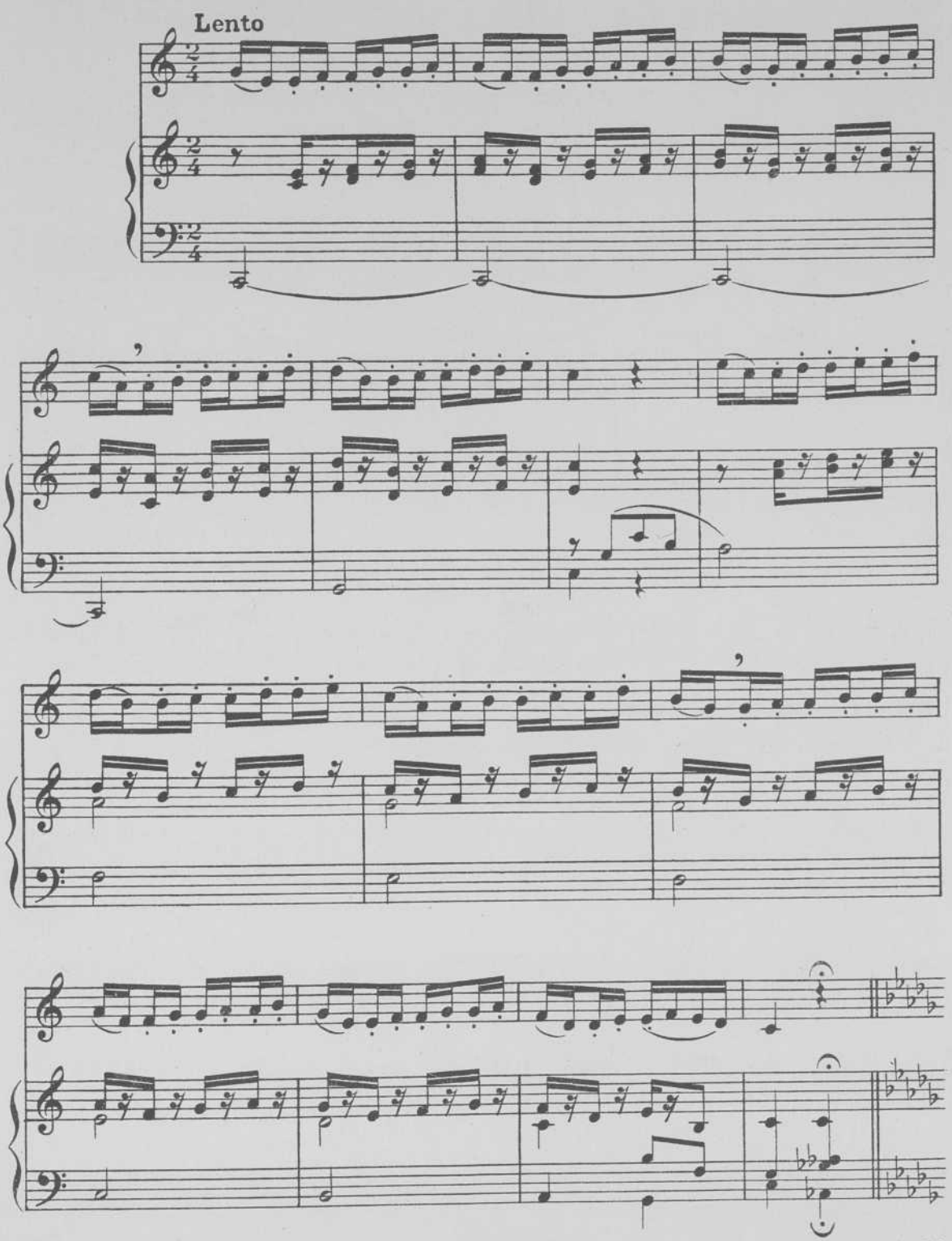


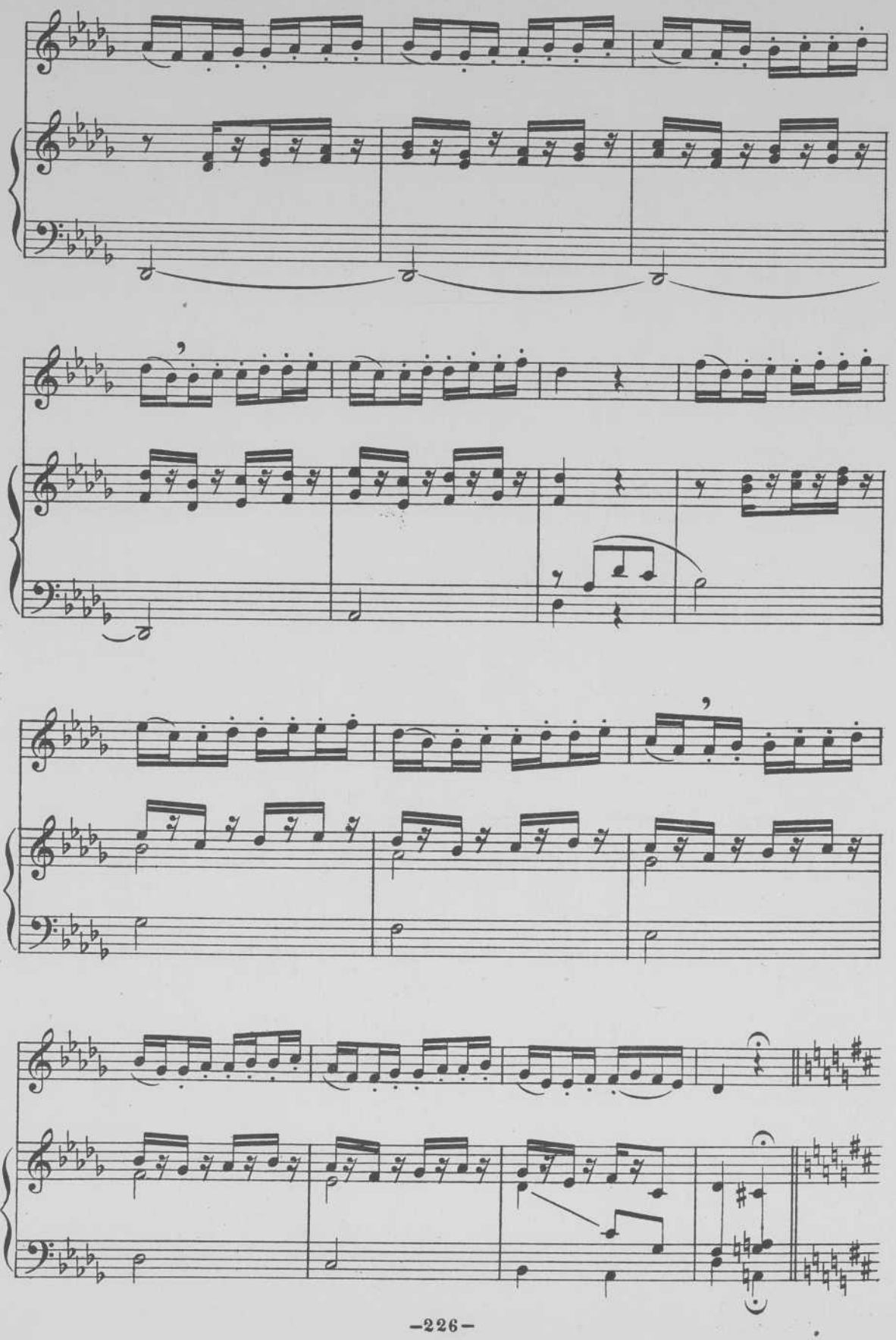


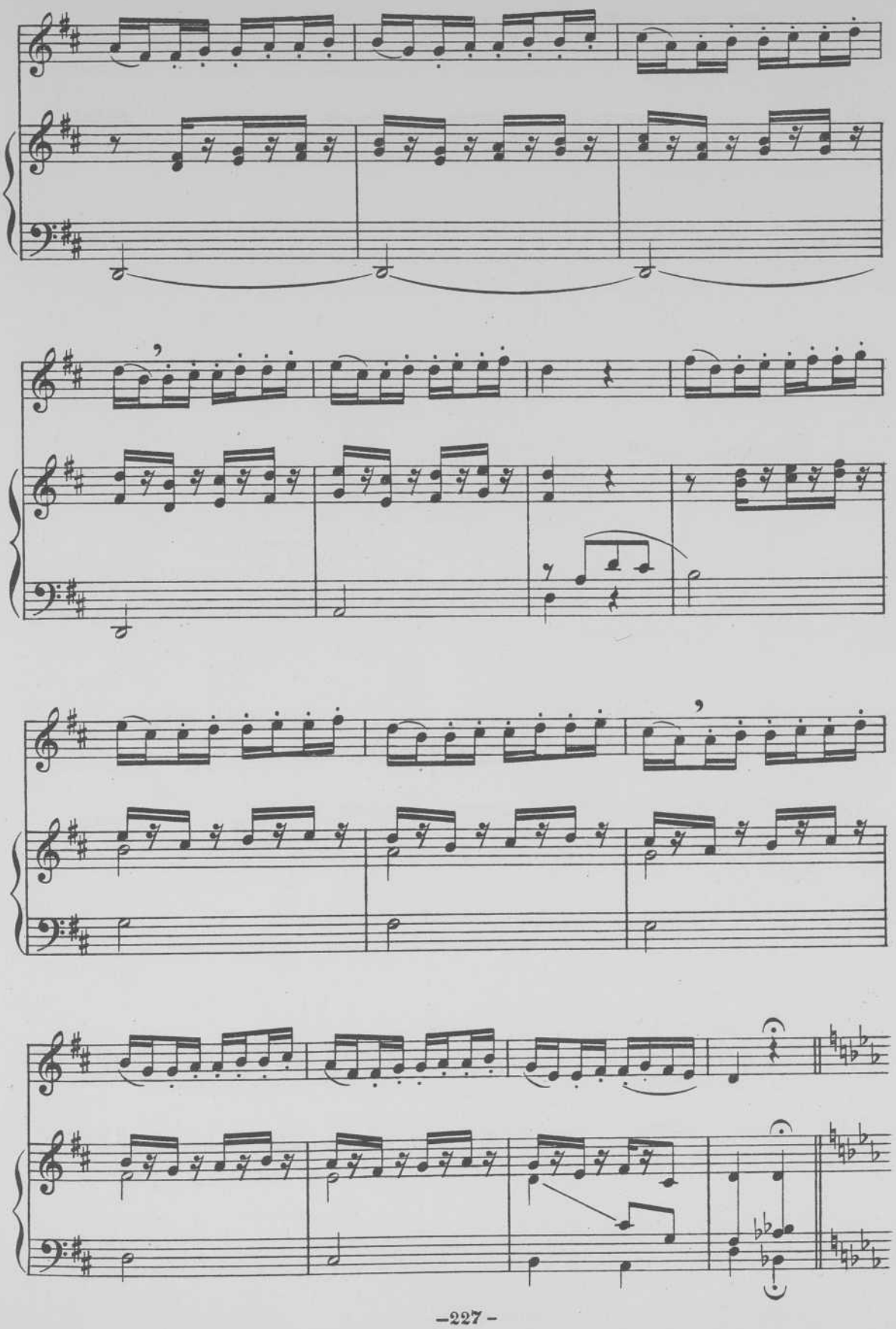


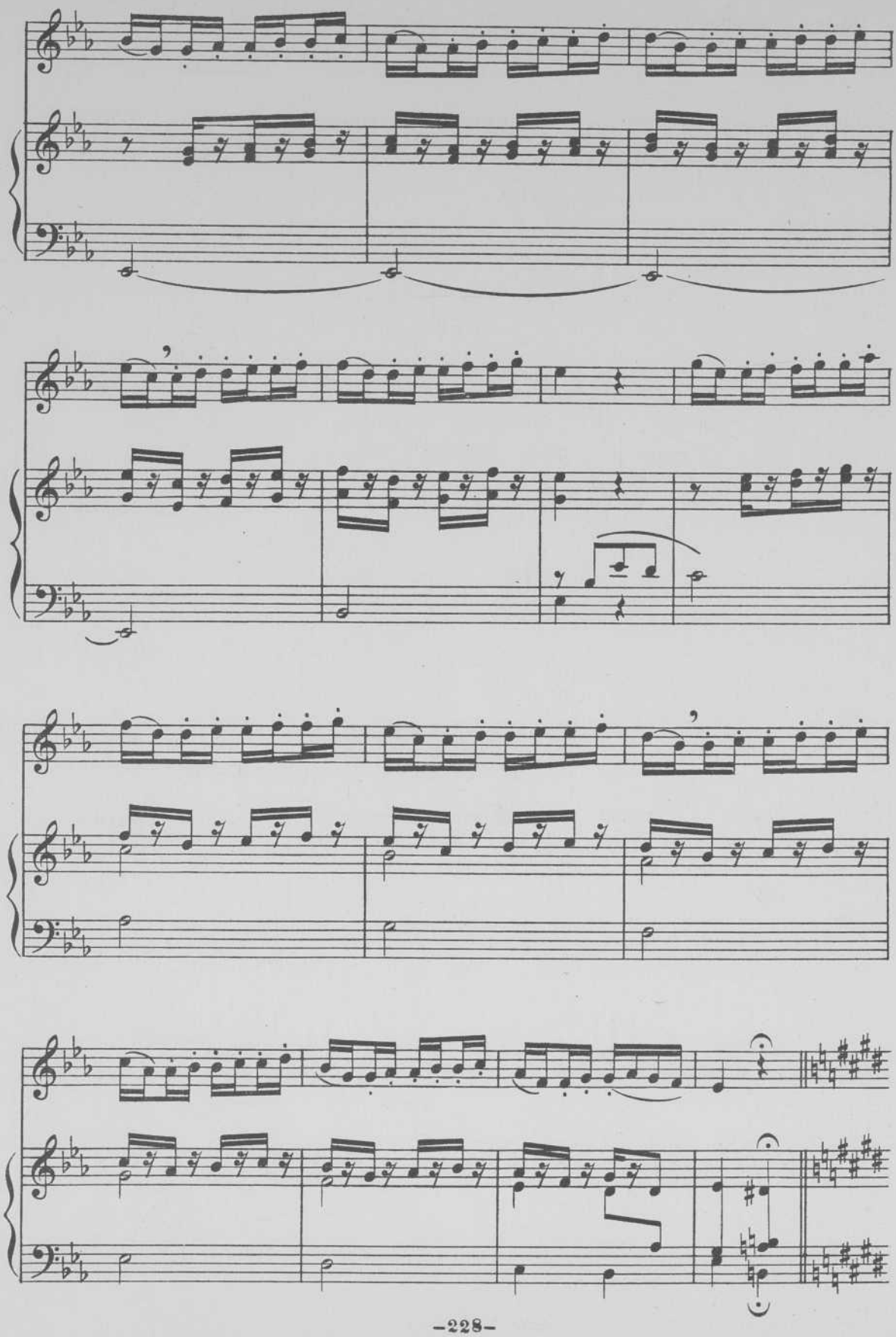
EJERCICIO Nº 5

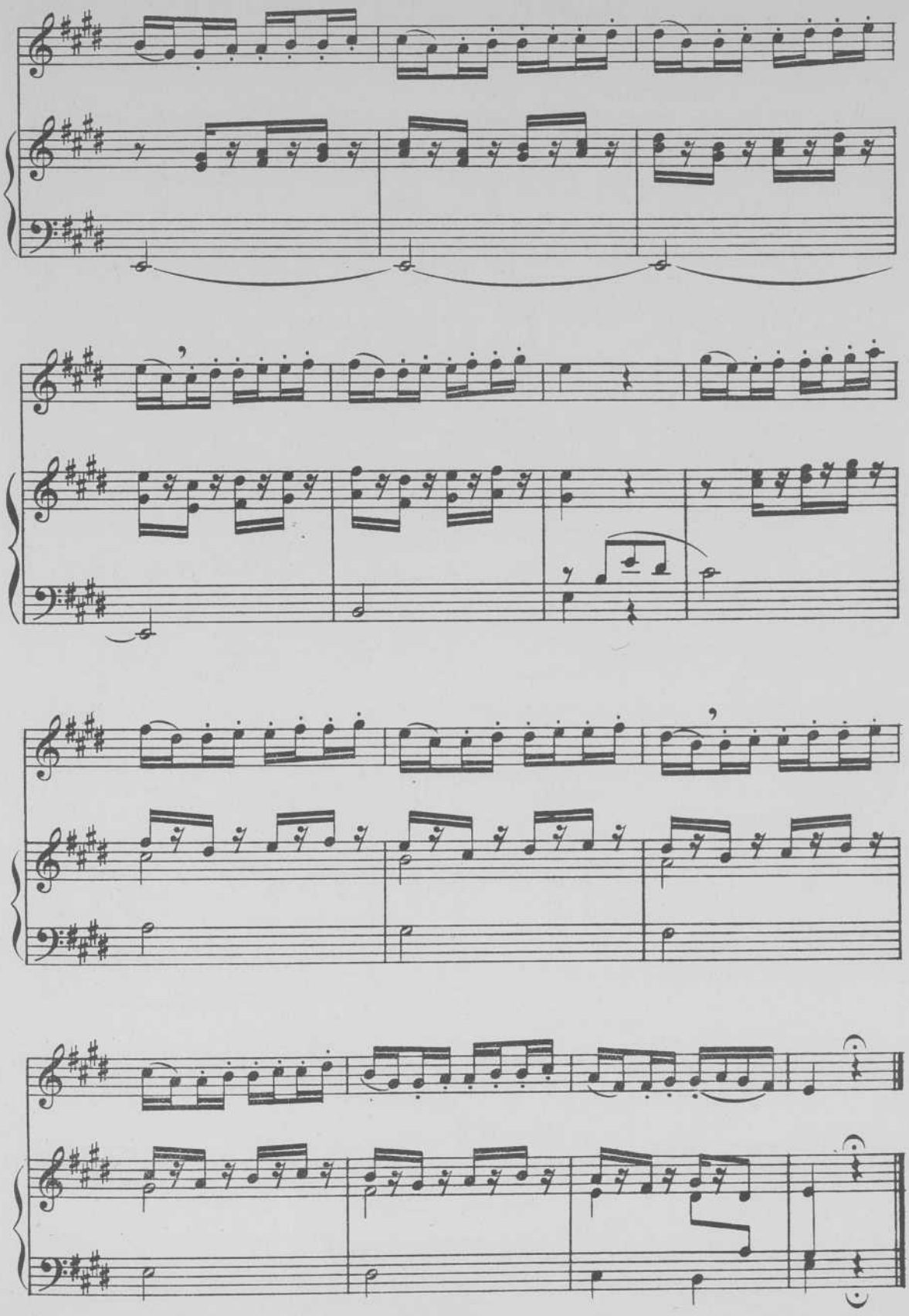
Las notas puntadas piden un ligero golpe de glotis. Además de la respiración *di tempo rubato*, conviene observar las ligaduras.







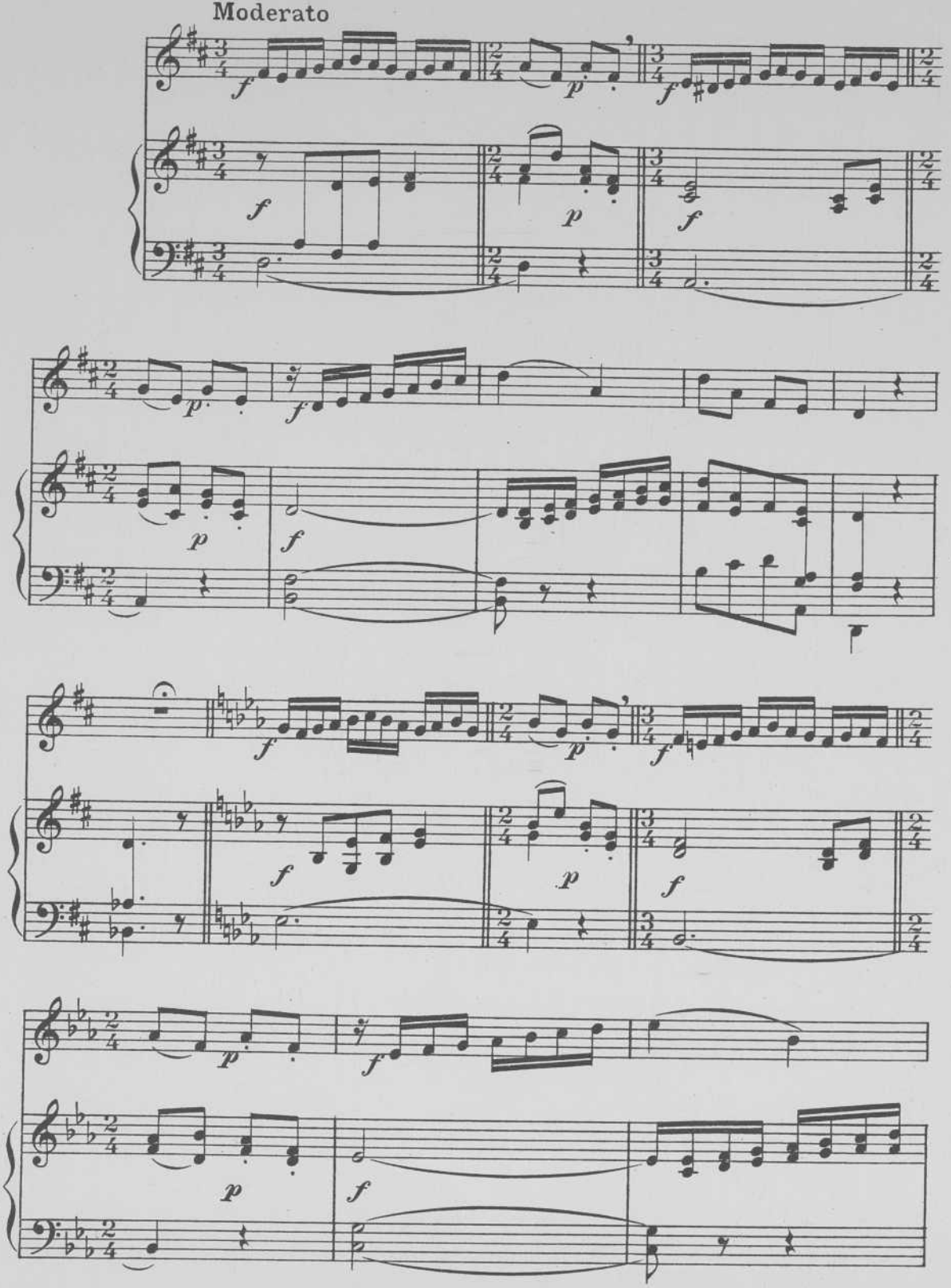


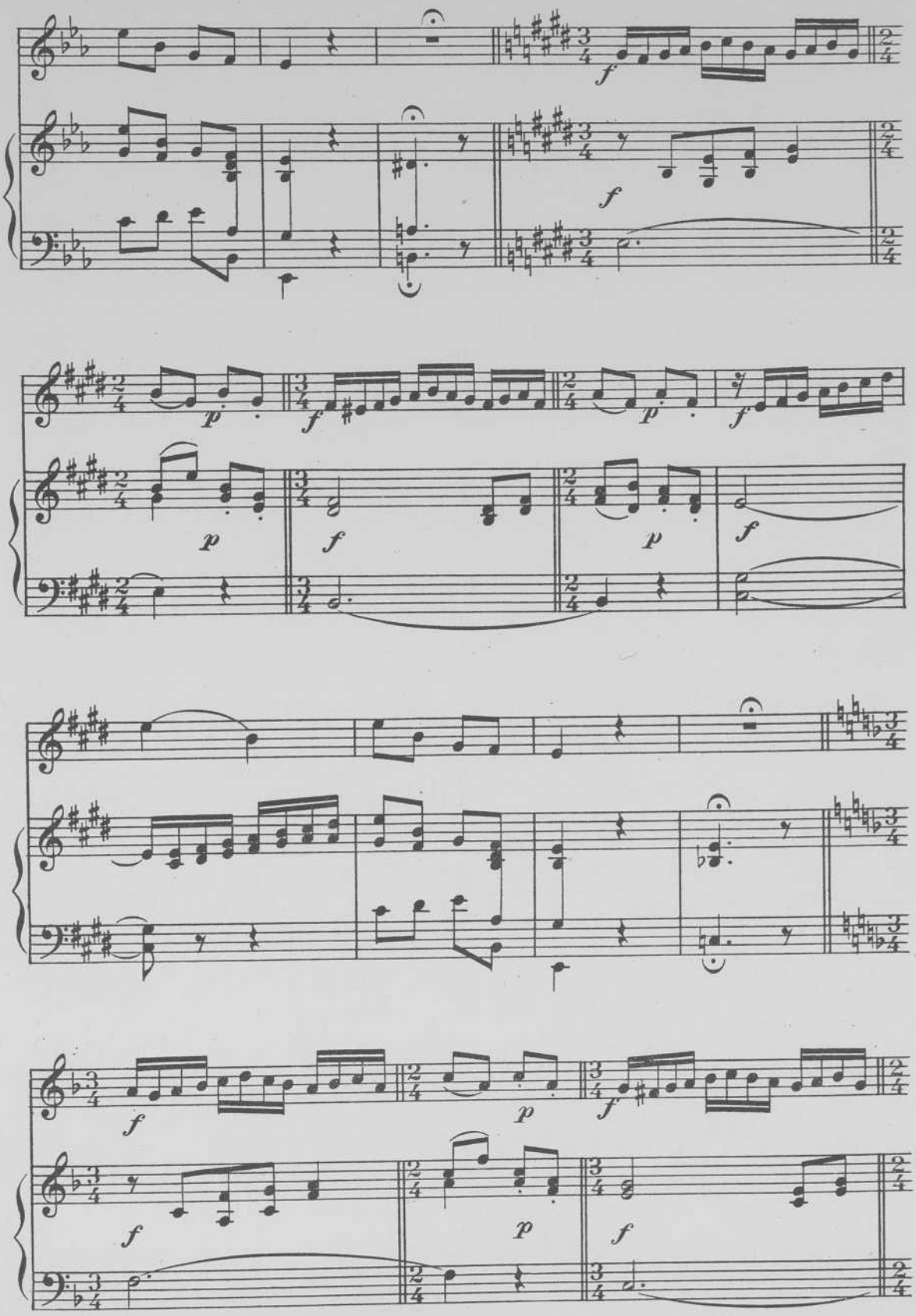


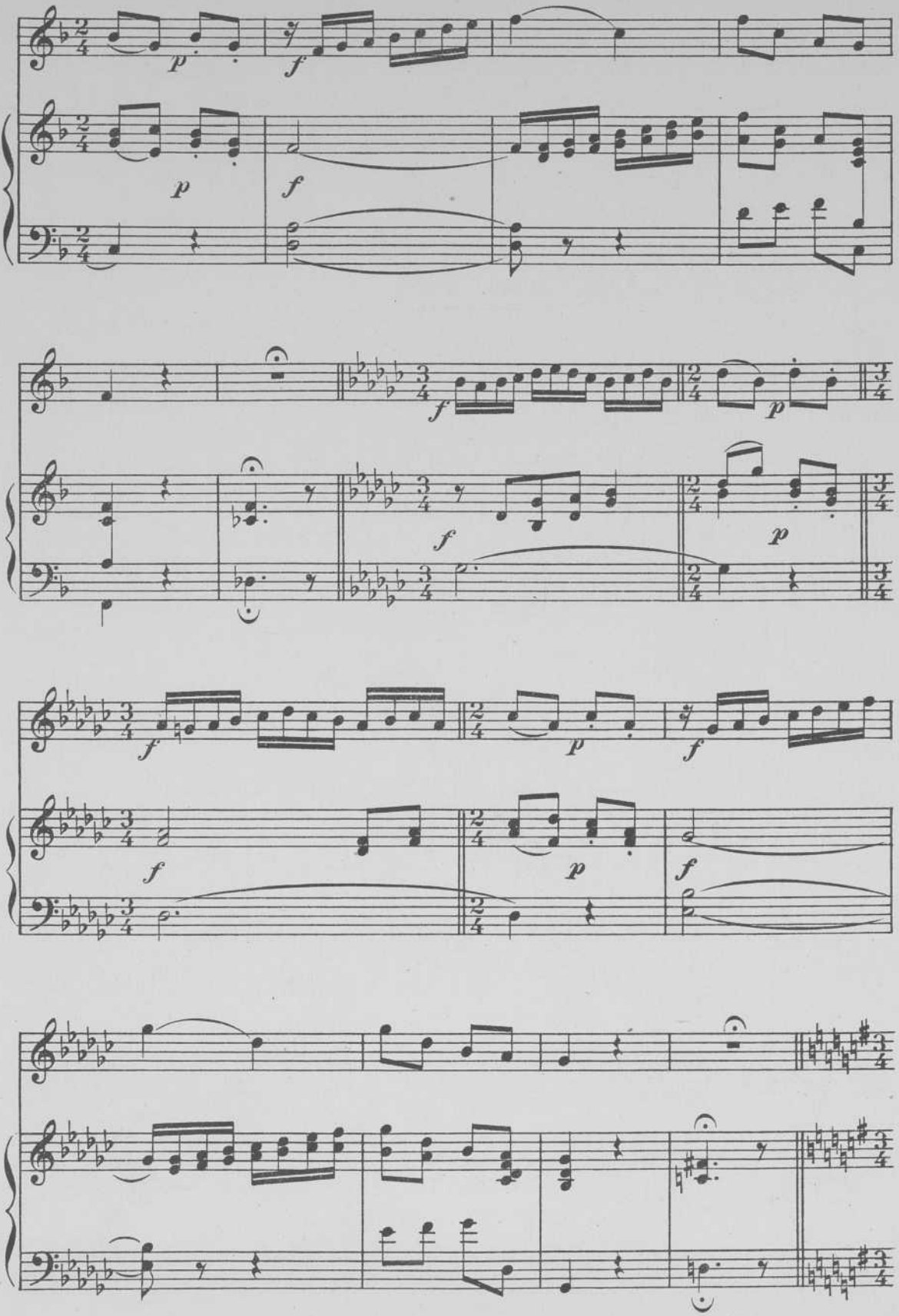
EJERCICIO Nº 6

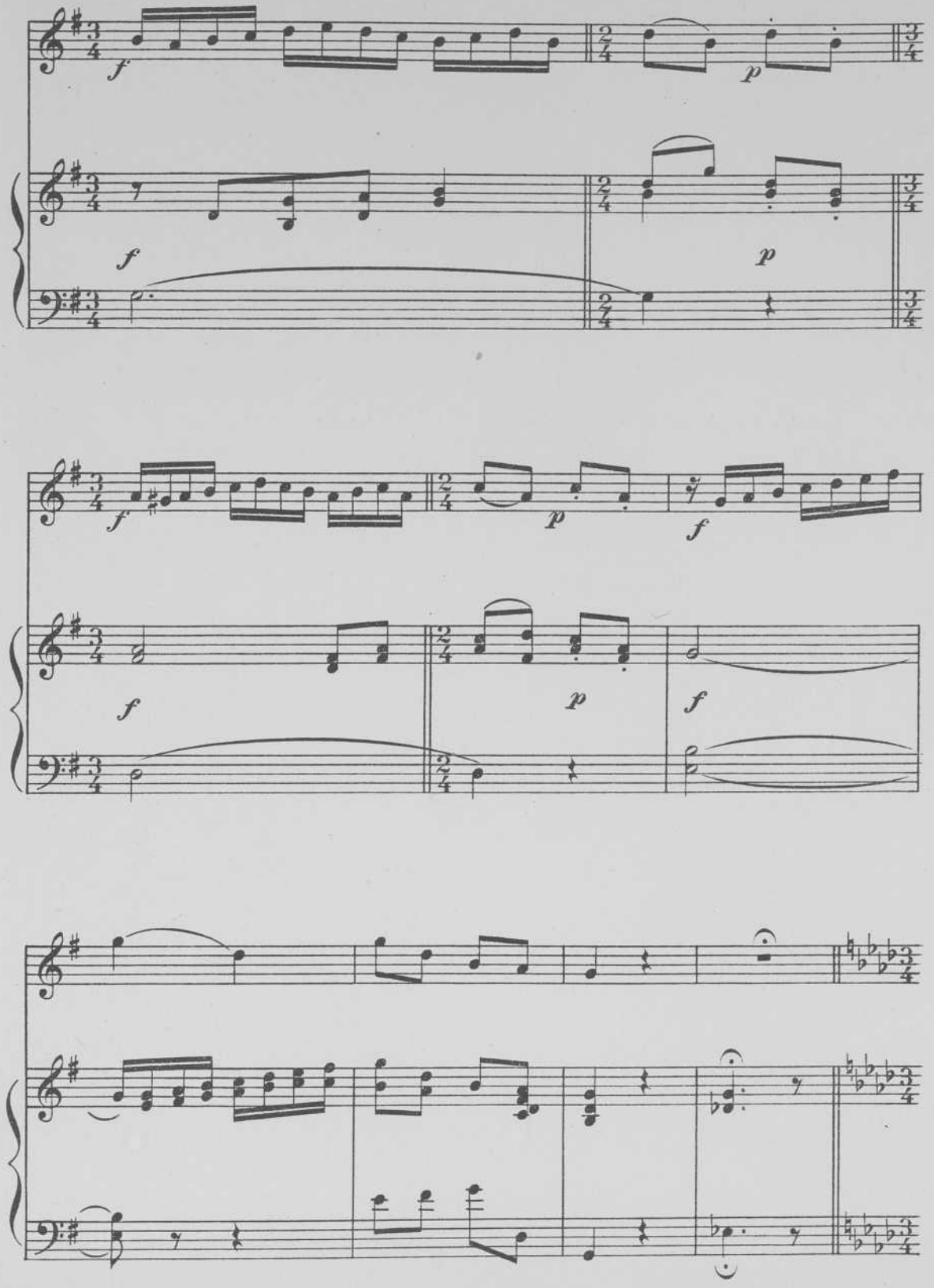
Es preciso, repetimos, que se haga oir bien el contraste entre el intérvalo ligado y el que no lo es; práctica que iniciamos ya en el primer curso.

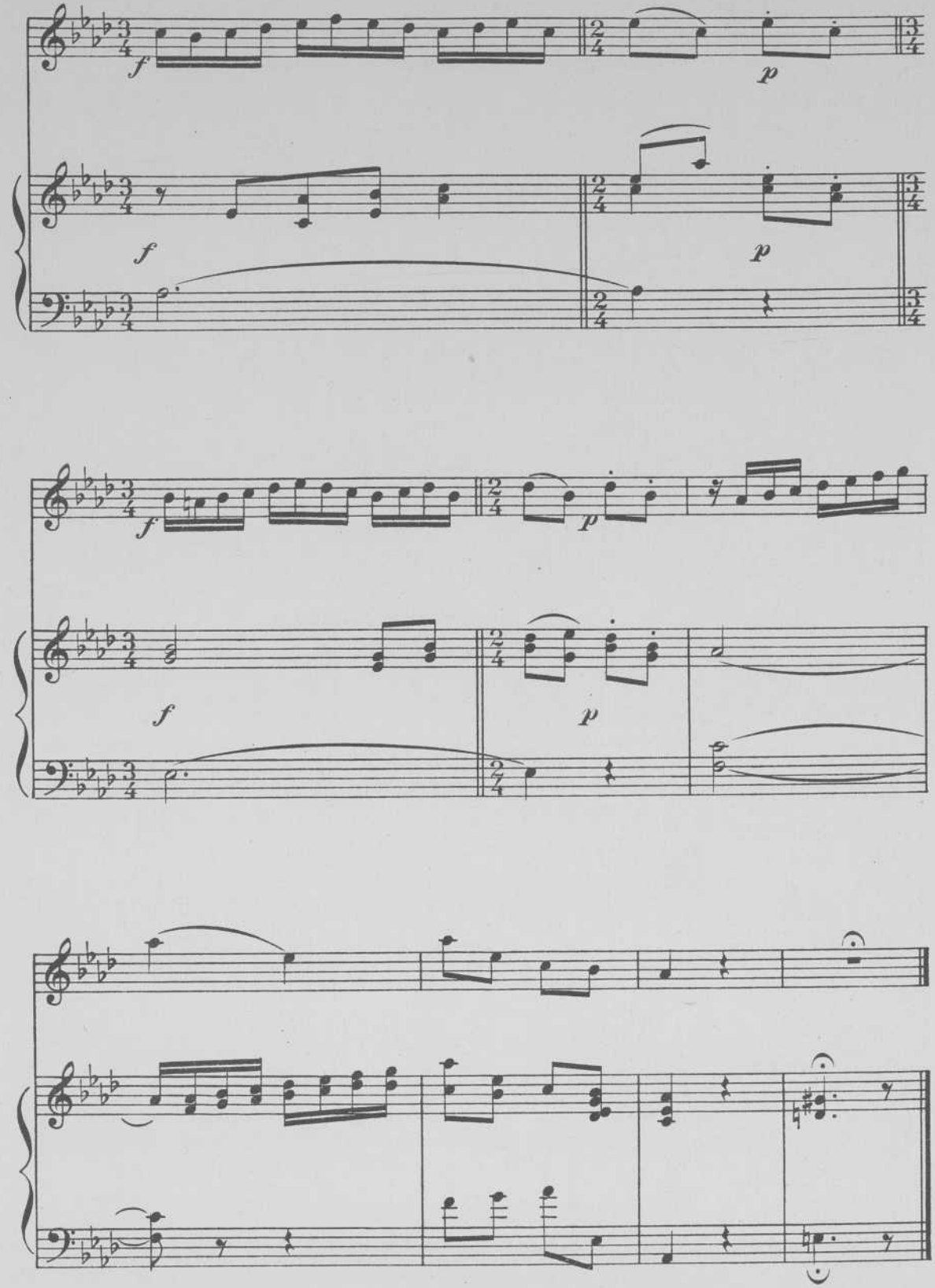
Moderato





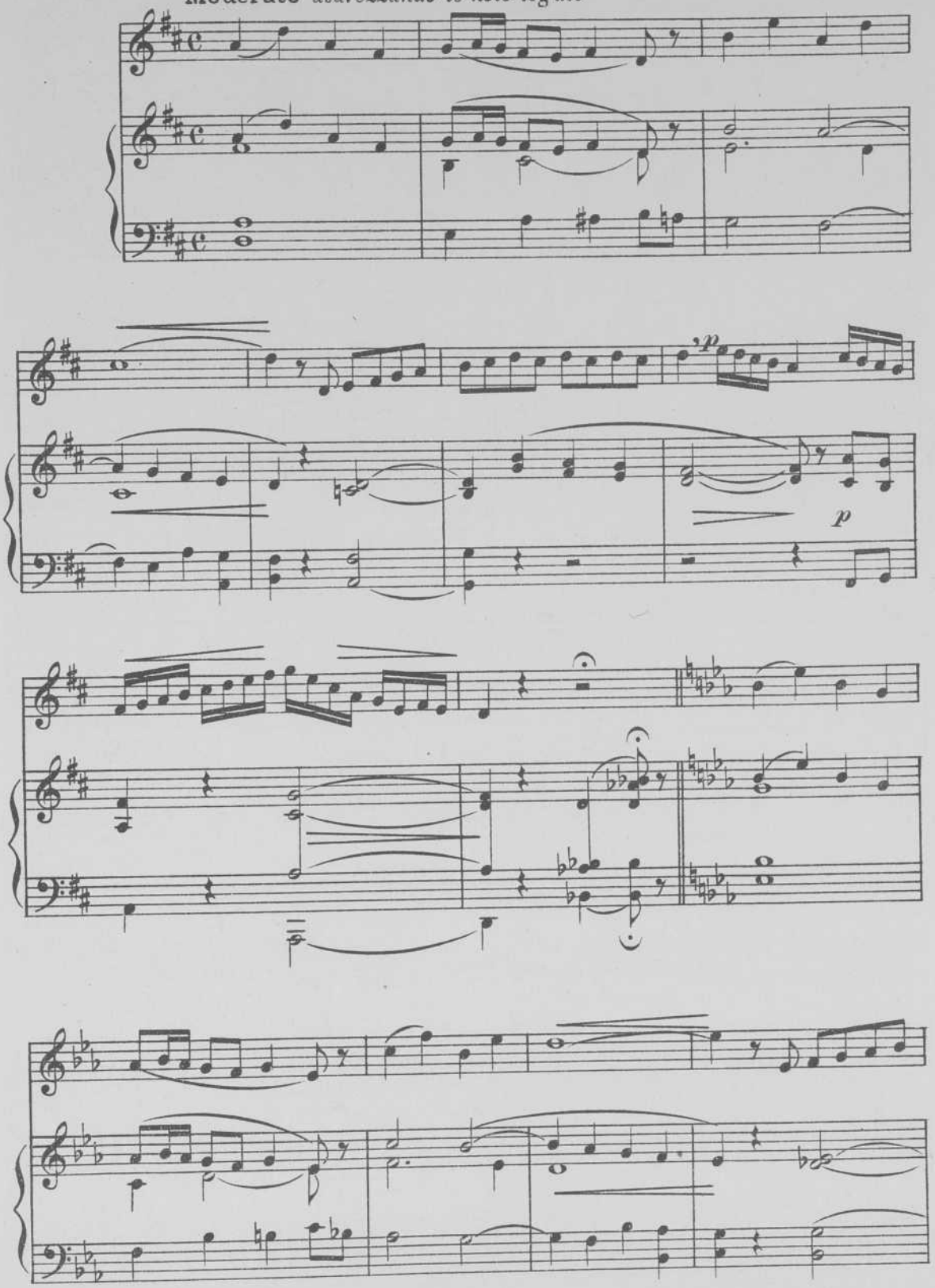


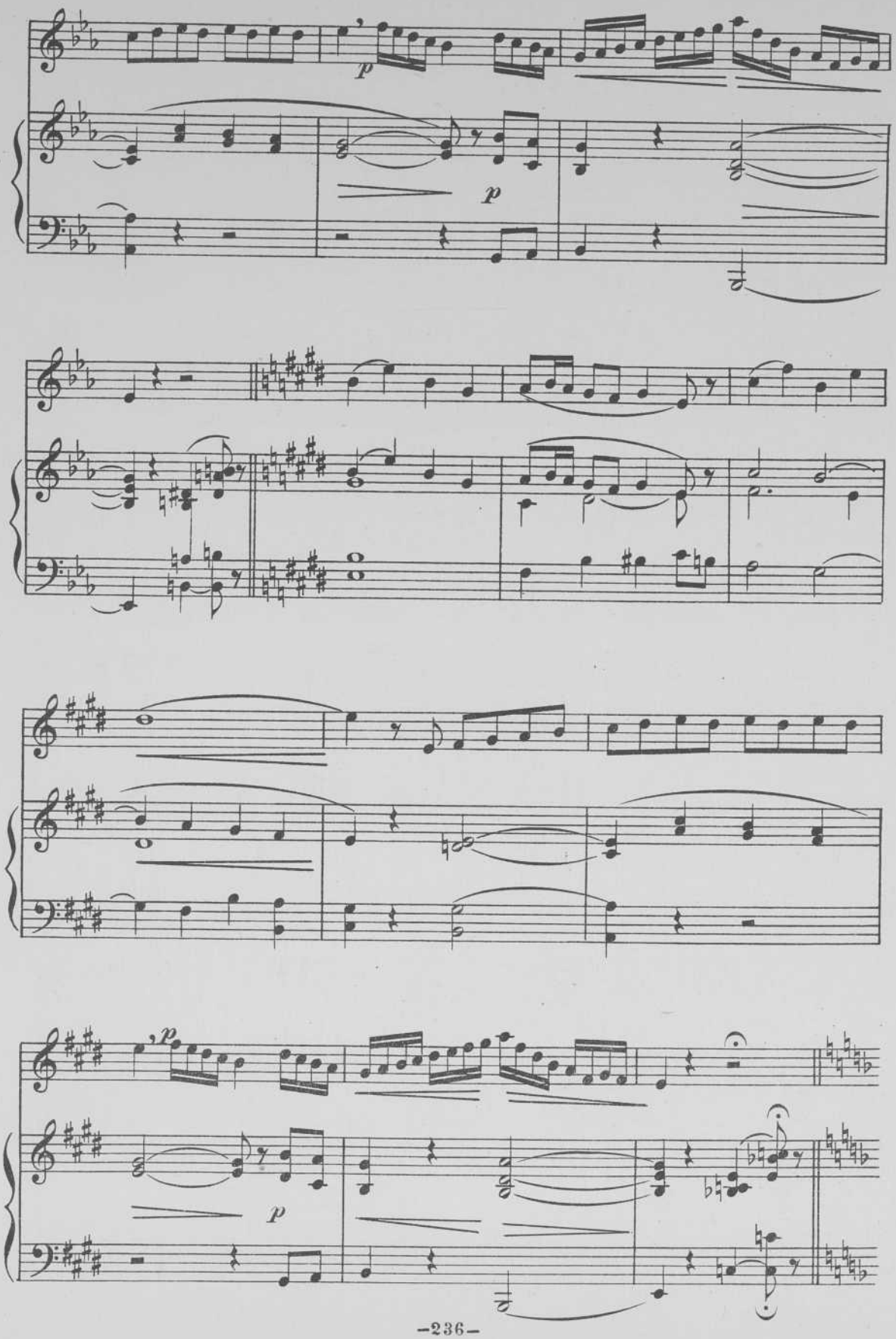

f
p
f
p
f
p
f
f
p
f

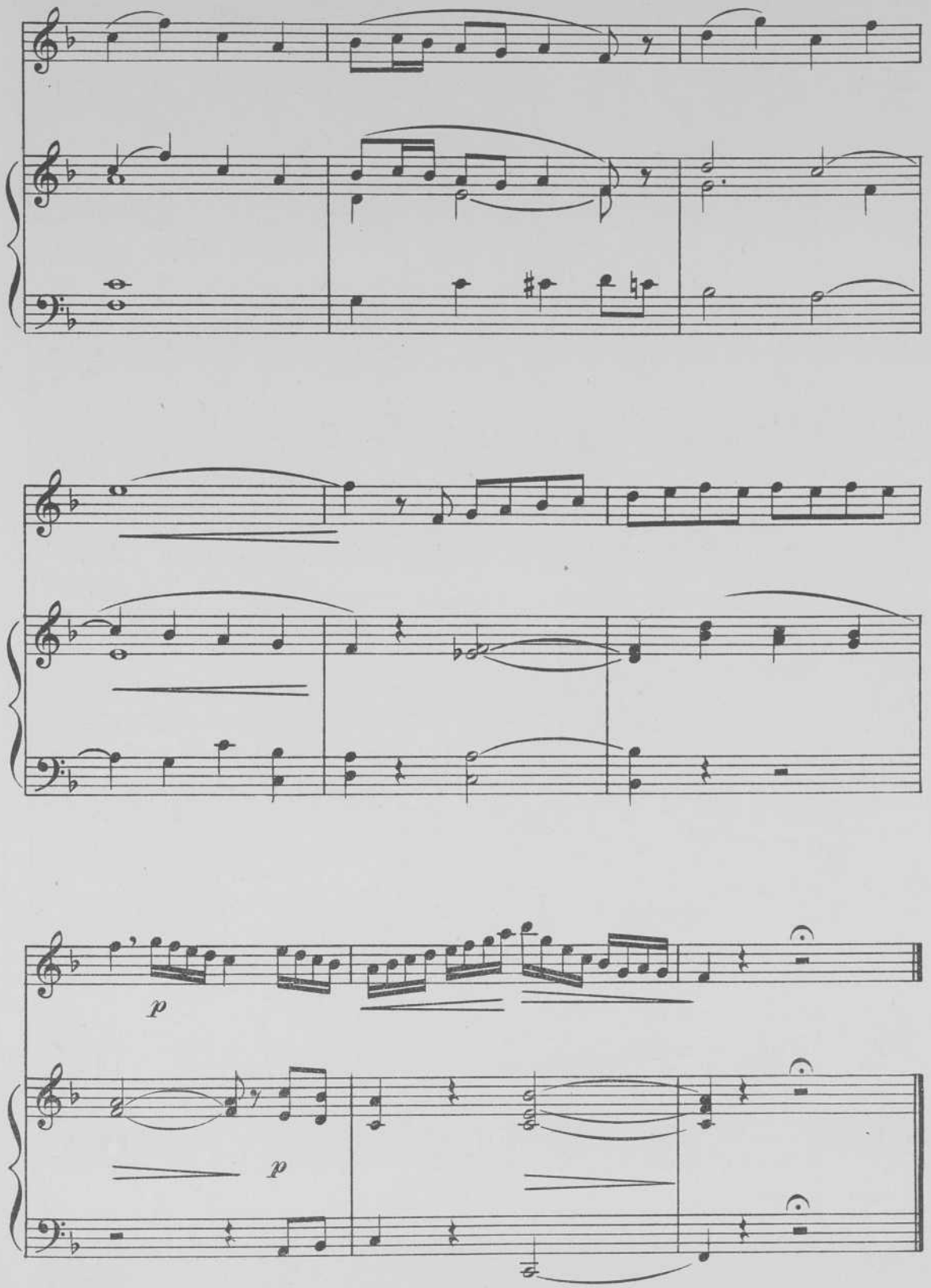

f
p
f
p
f
p
f
p

EJERCICIO Nº 7

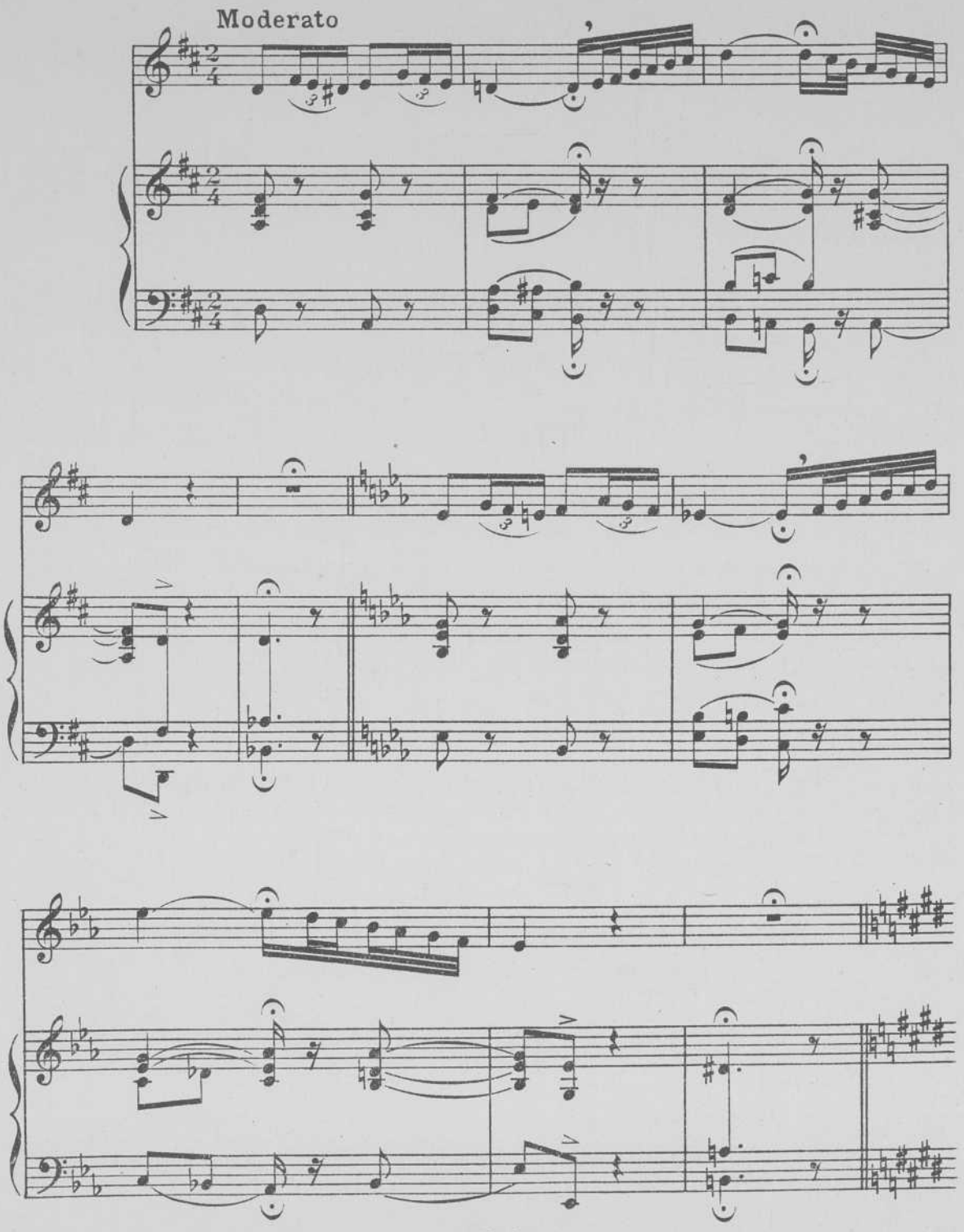
Moderato *acarezzando le note legate*

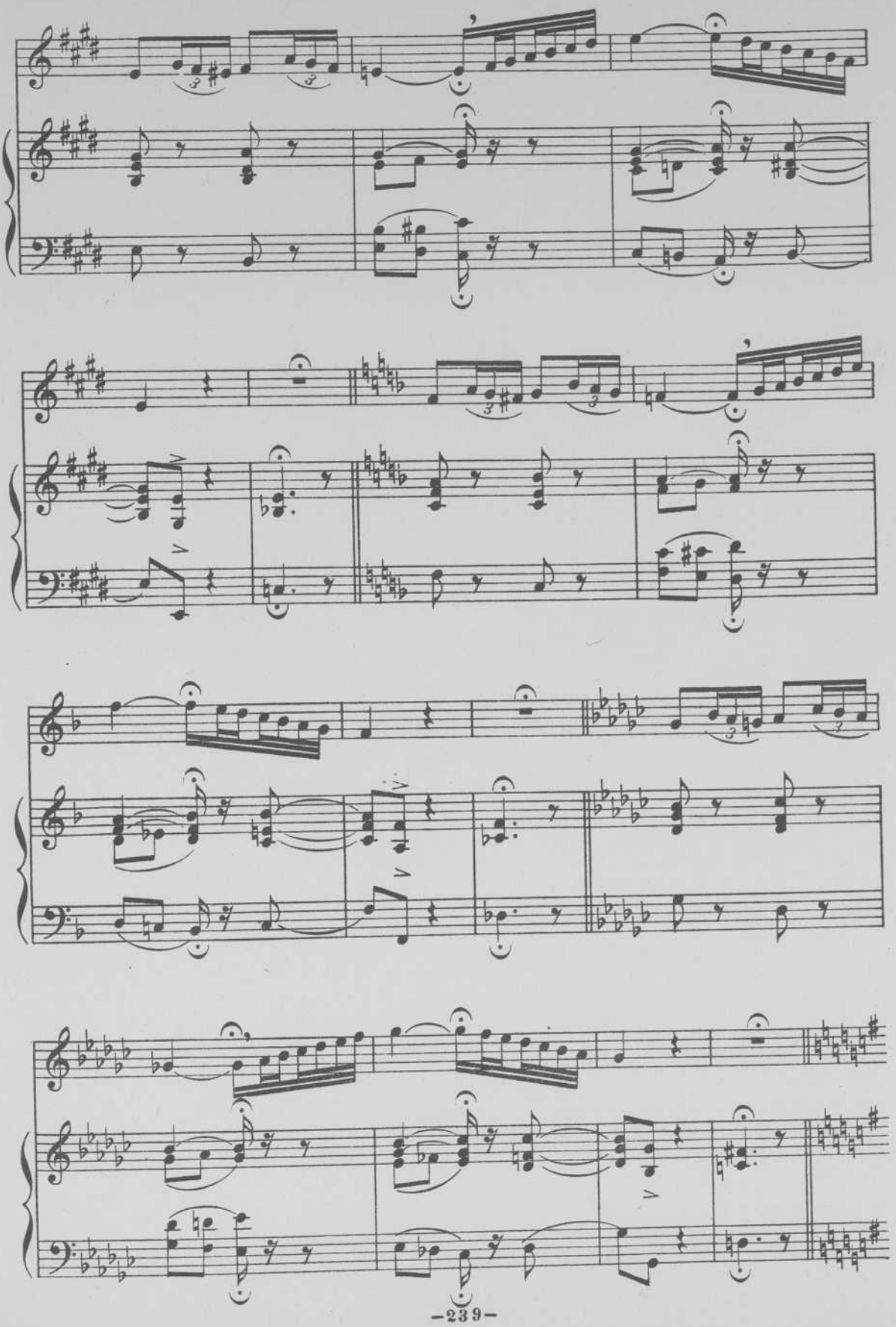


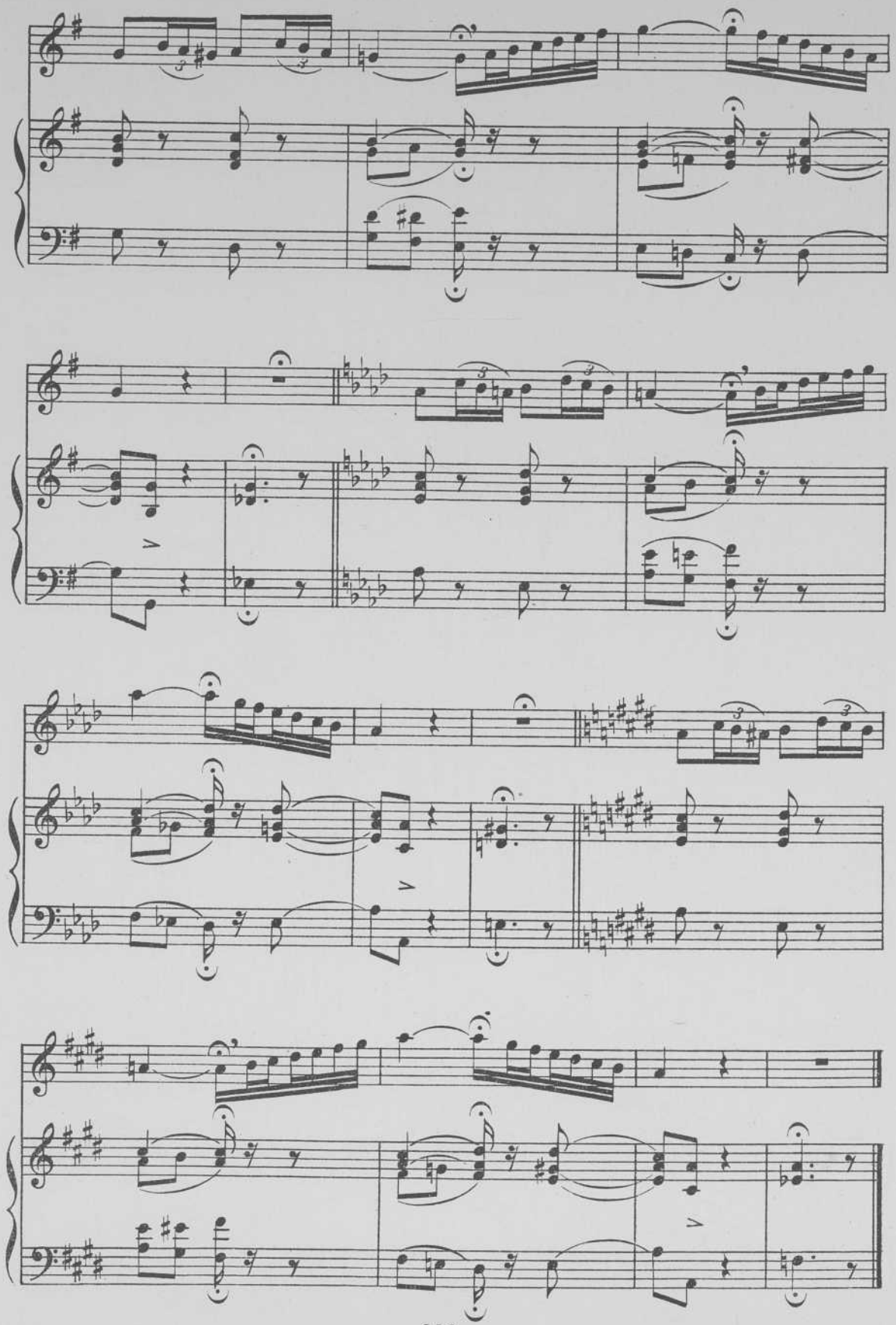

p
p
p
p


p
p

EJERCICIO Nº 8



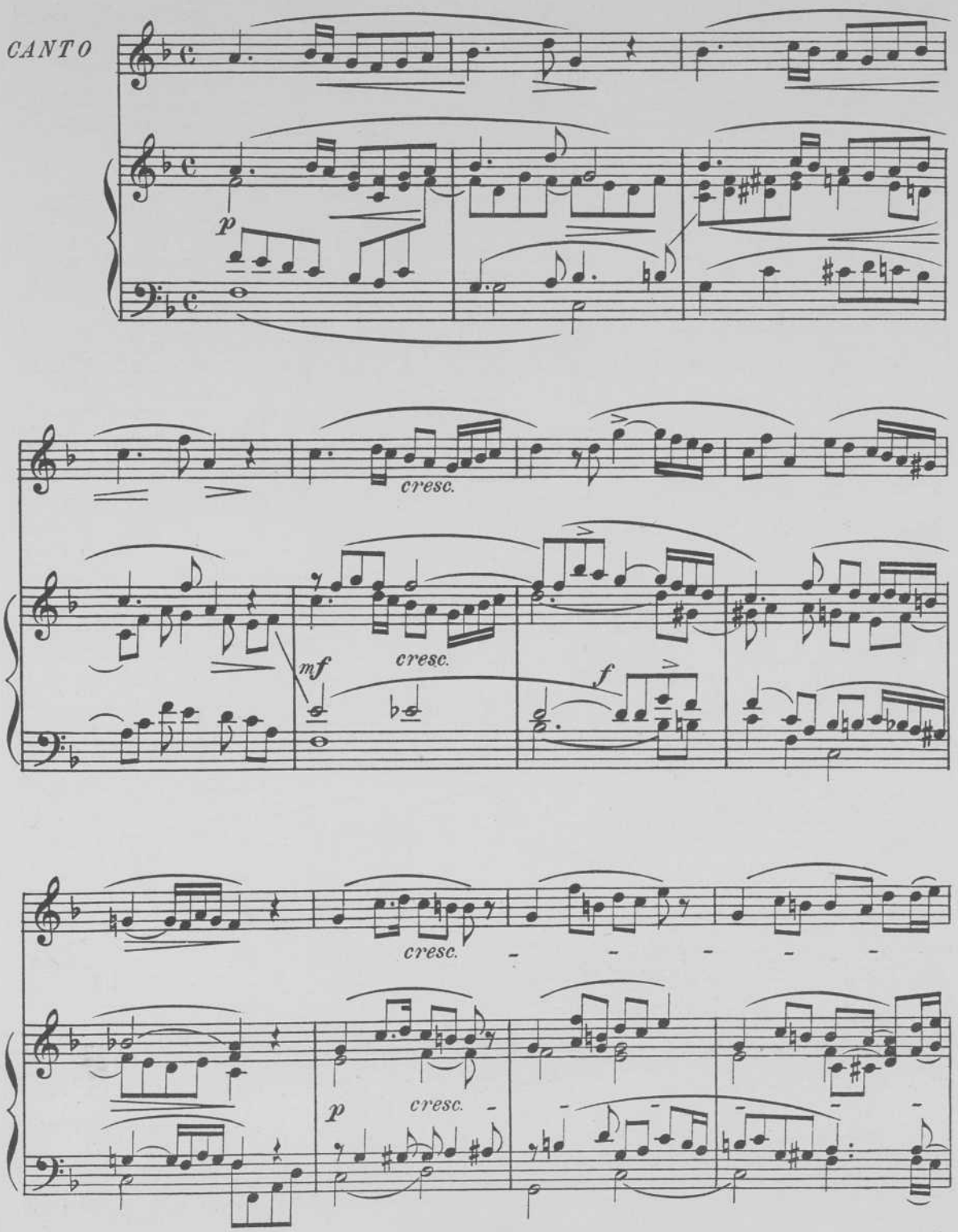


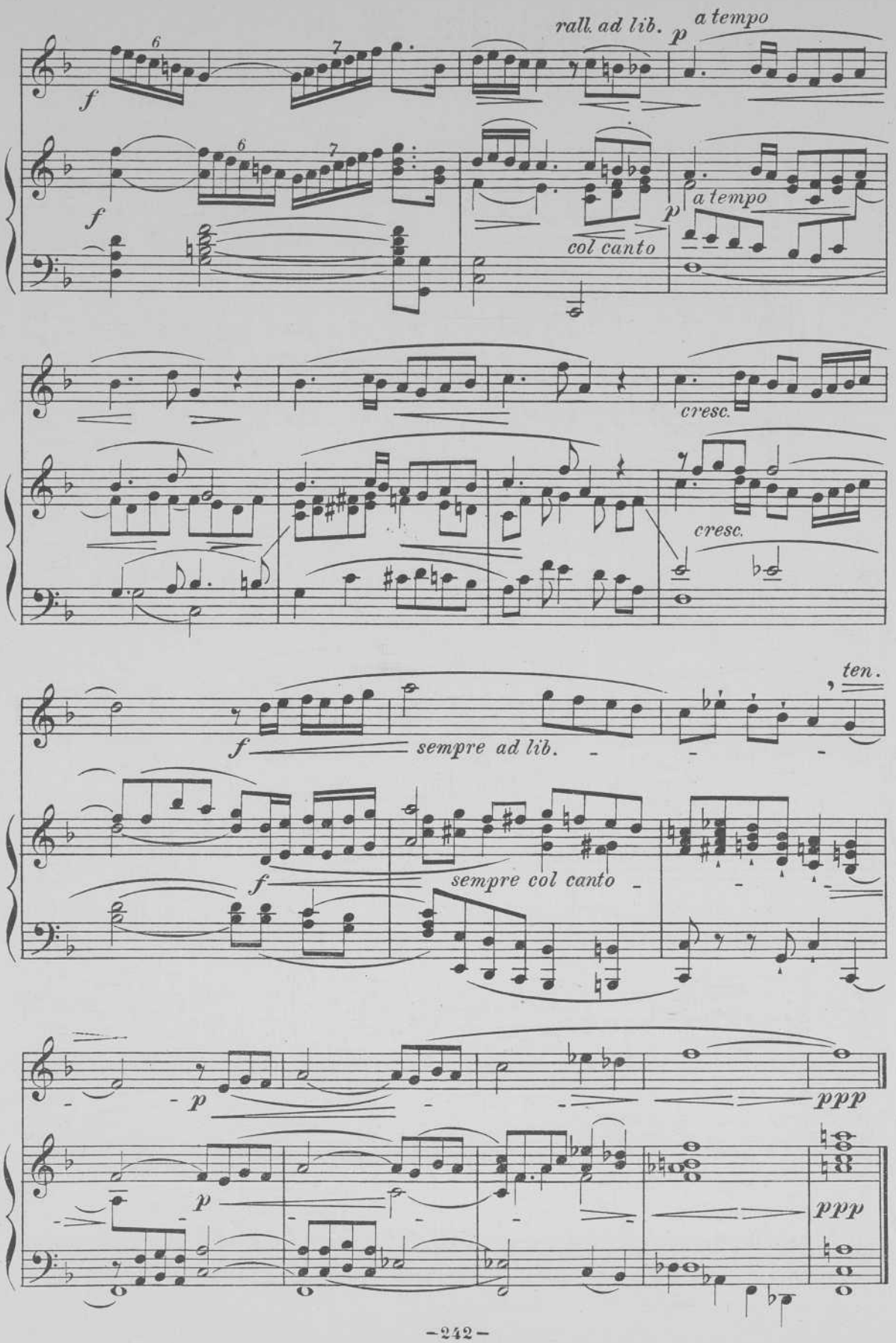


Melodía N.° 6

MARIANO VIÑAS

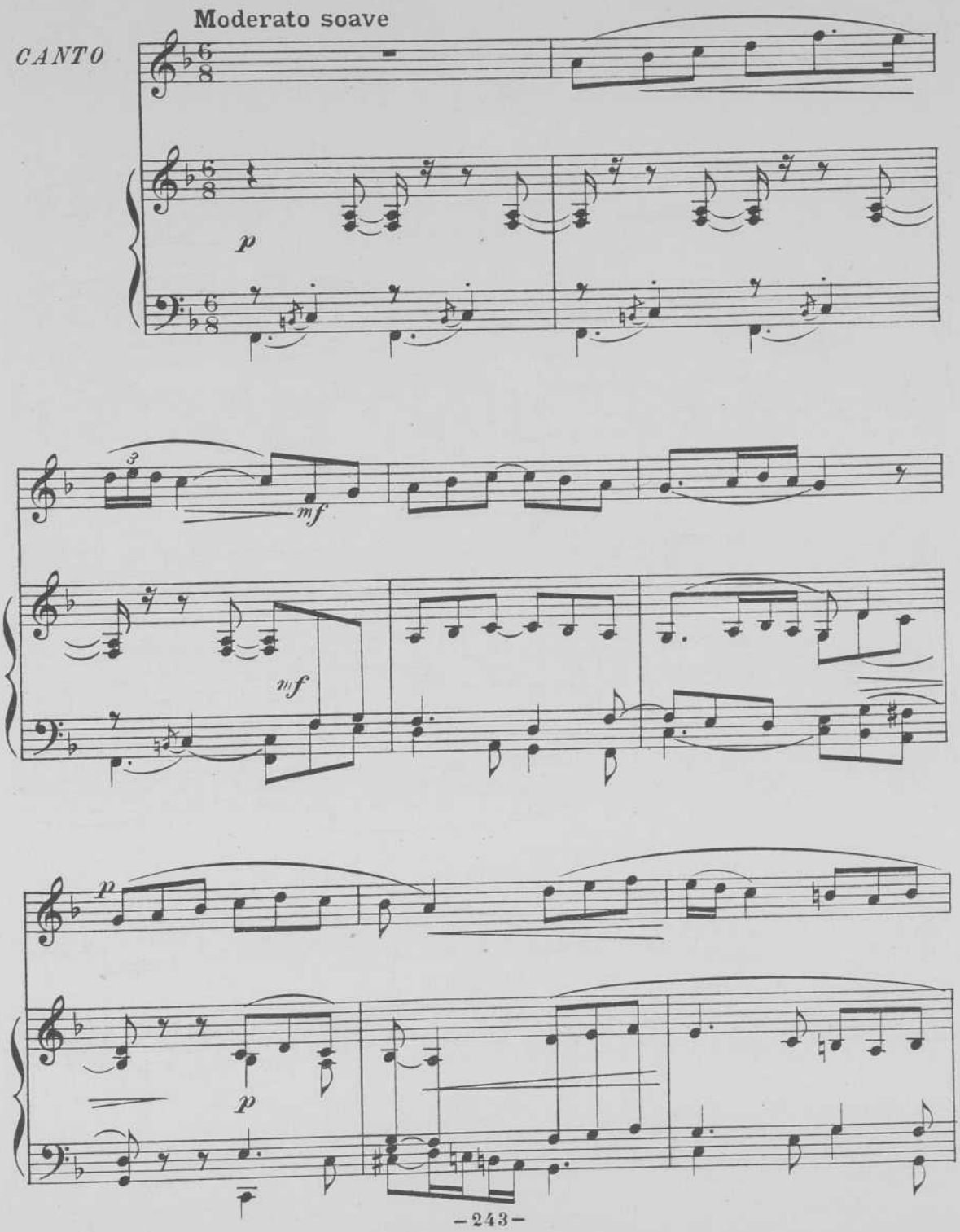
Poco sostenuto

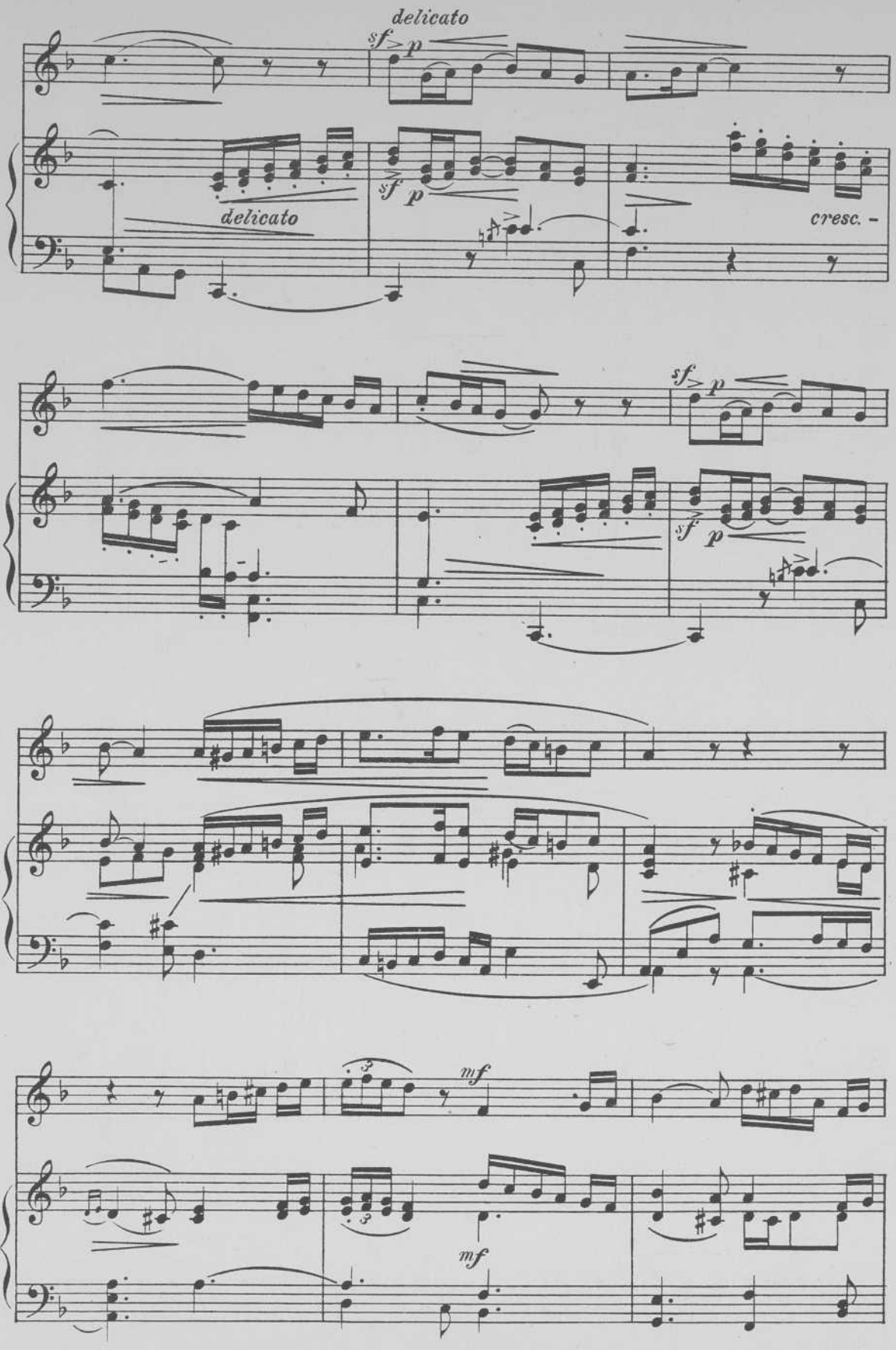


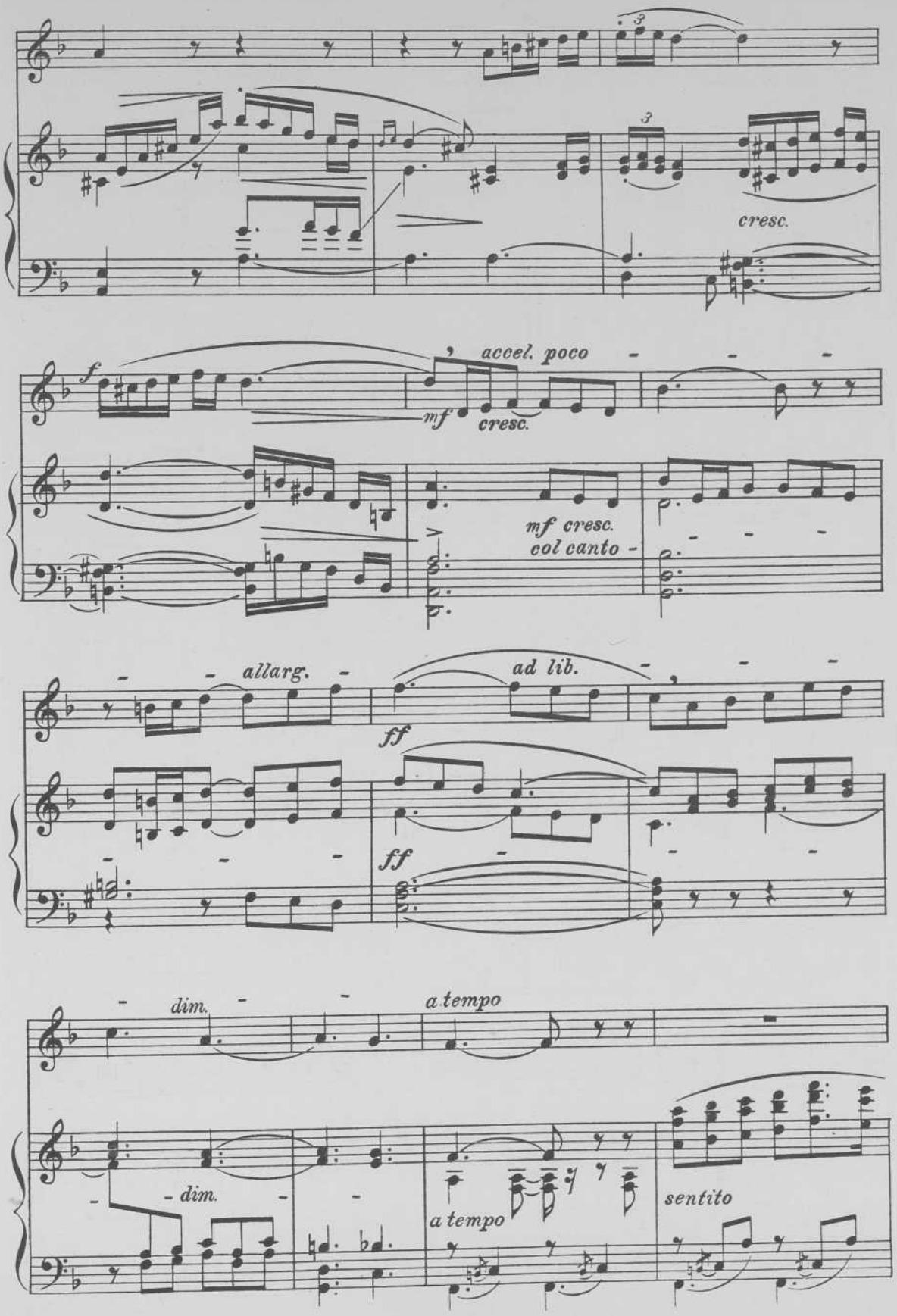

rall. ad lib.
a tempo
col canto
cresc.
ten.
sempre ad lib.
sempre col canto
ppp

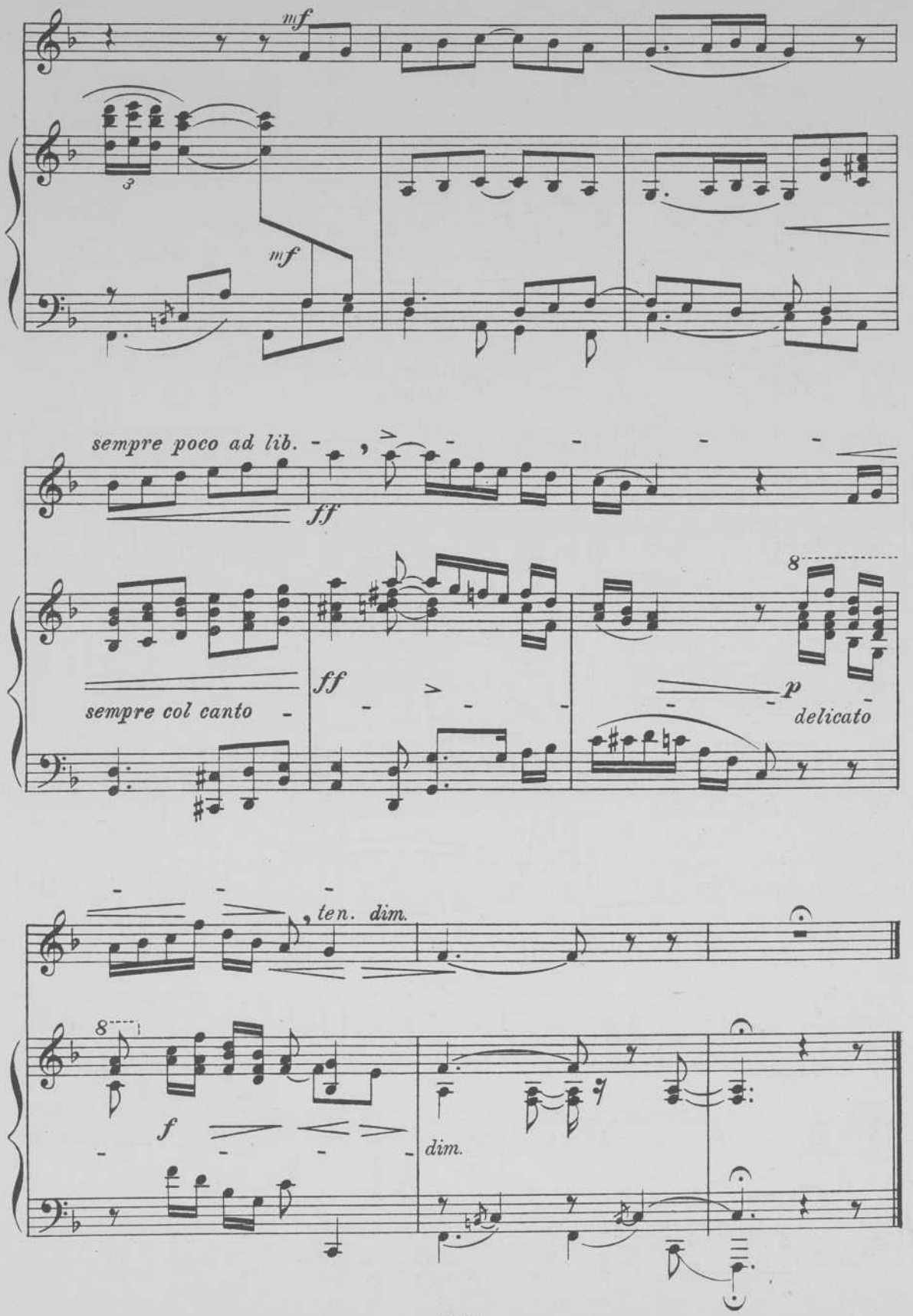
Melodía N.° 7

MARIANO VIÑAS



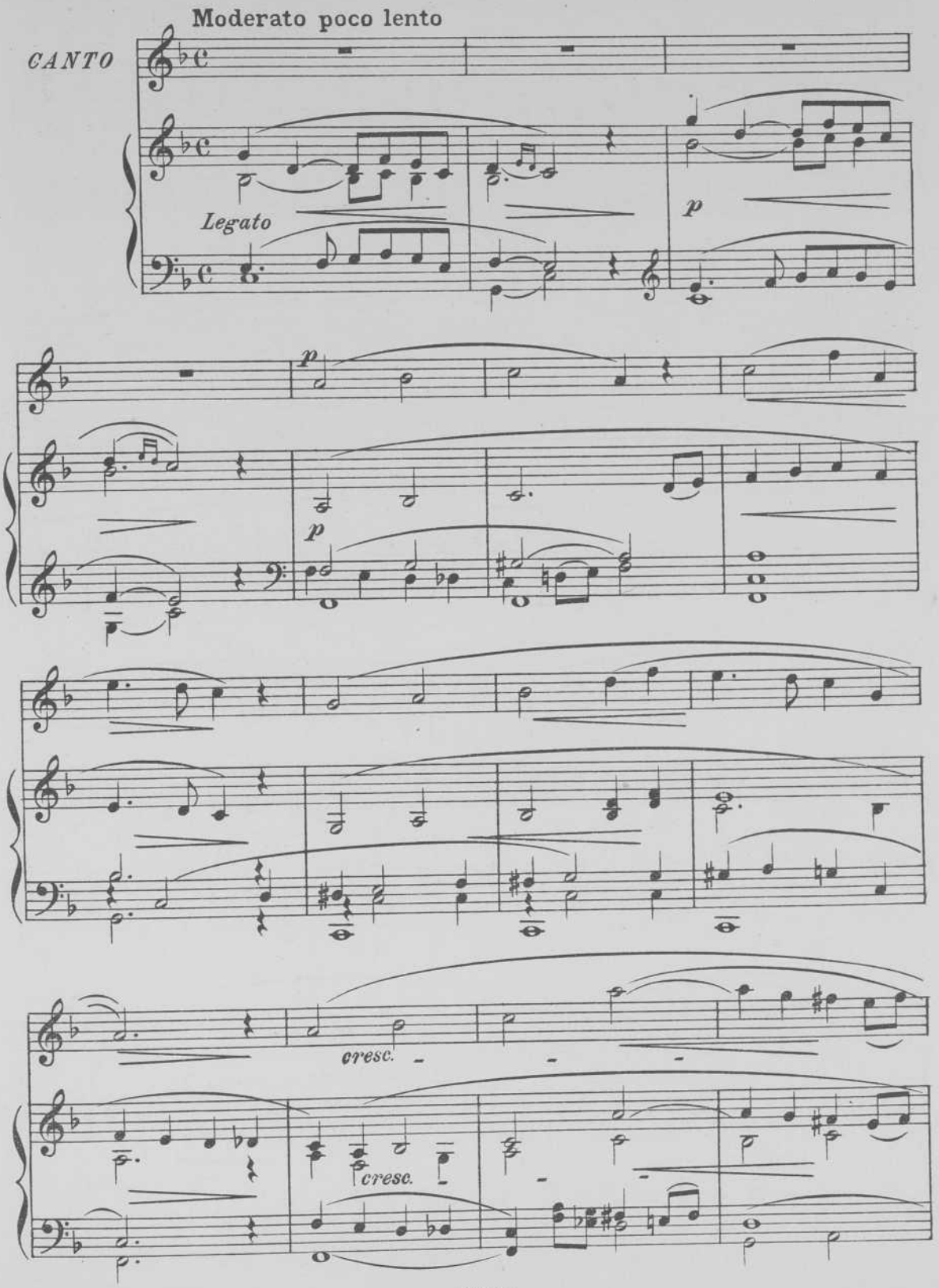

delicato
sf
p
delicato
sf
p
cresc. -
sf
p
sf
p
mf
mf

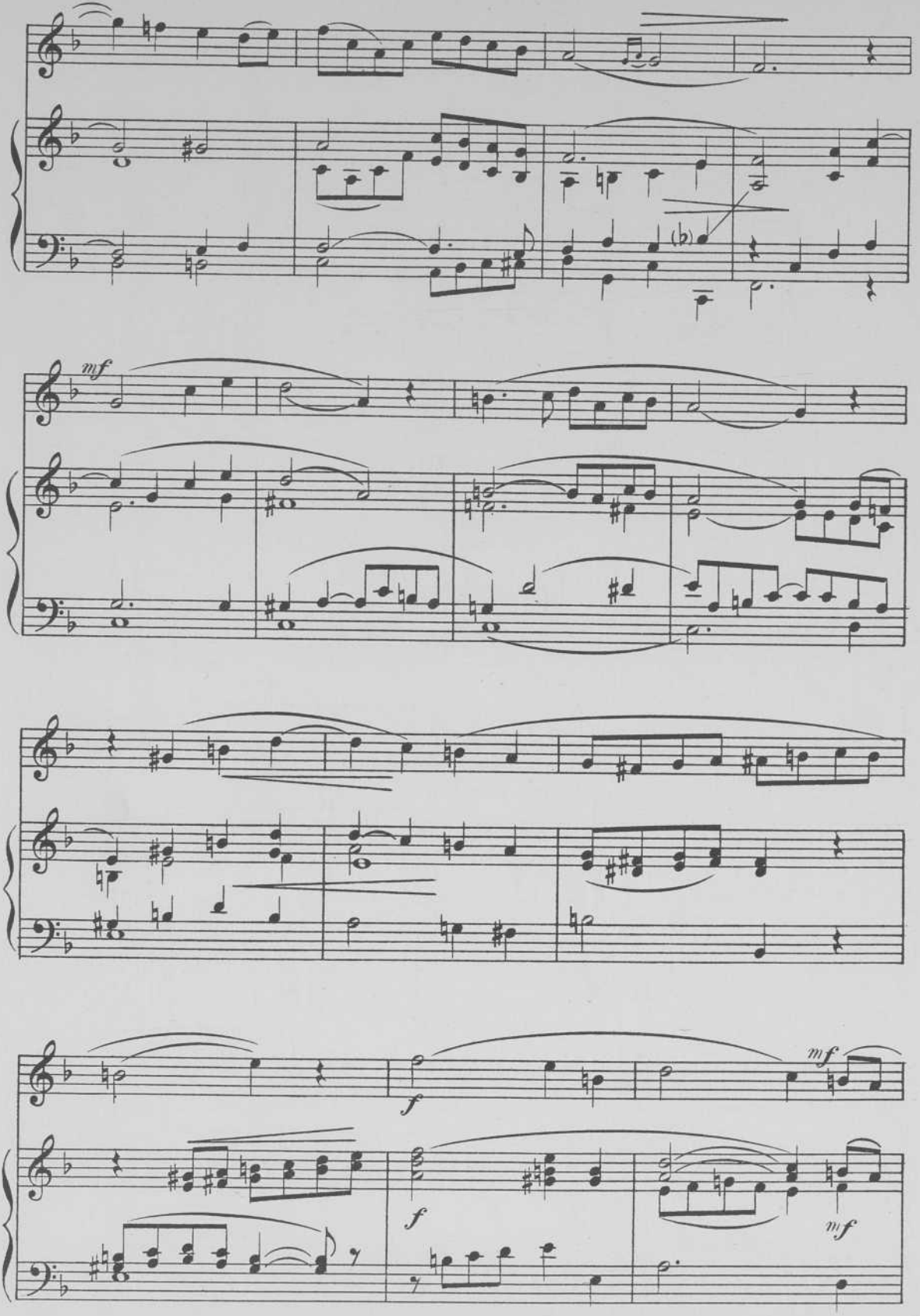

cresc.
f
accel. poco
mf
cresc.
mf cresc.
col canto
allarg.
ad lib.
ff
ff
dim.
a tempo
dim.
a tempo
sentito

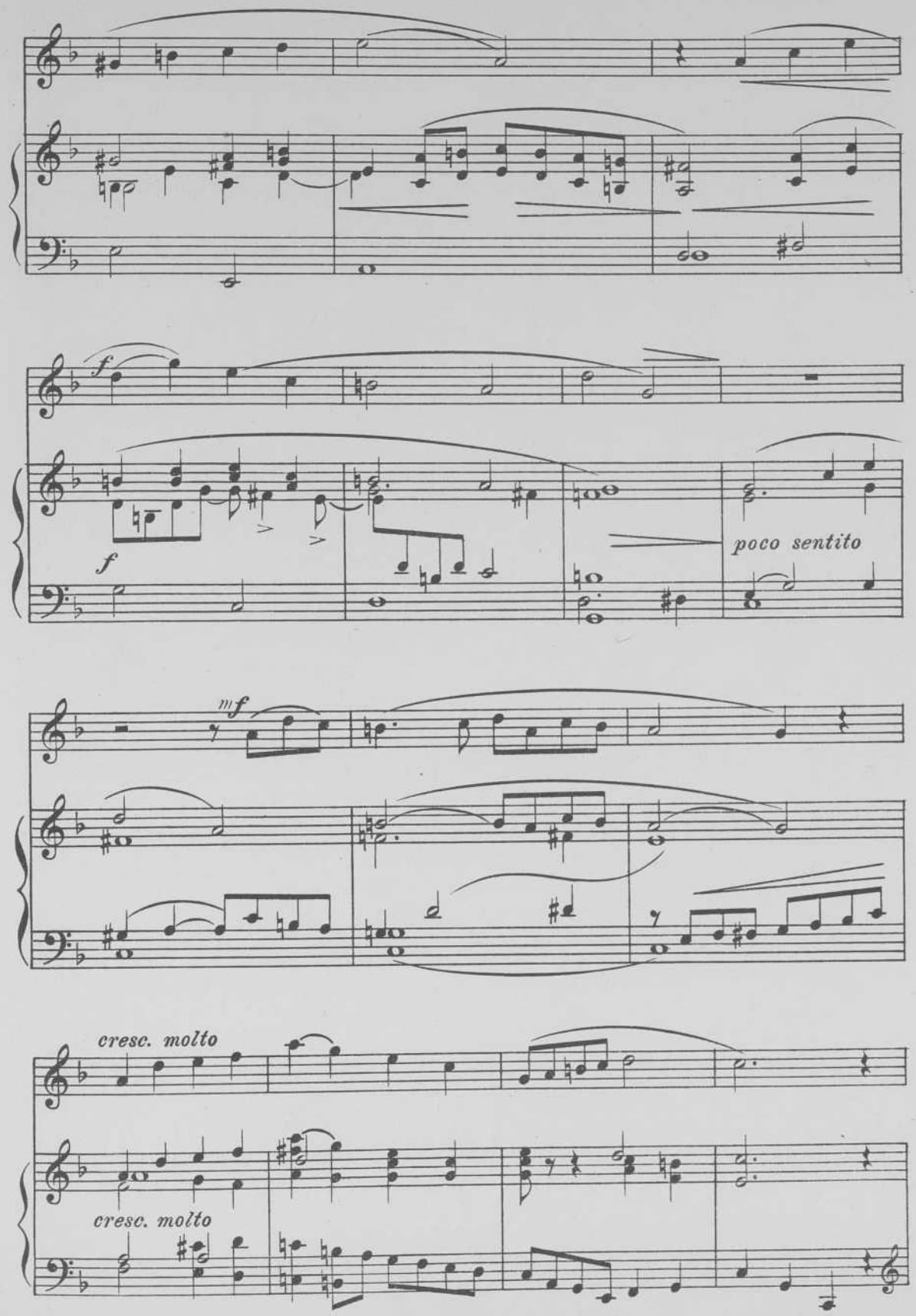

mf
mf
sempre poco ad lib.
ff
ff
sempre col canto
p
delicato
ten. dim.
f
dim.

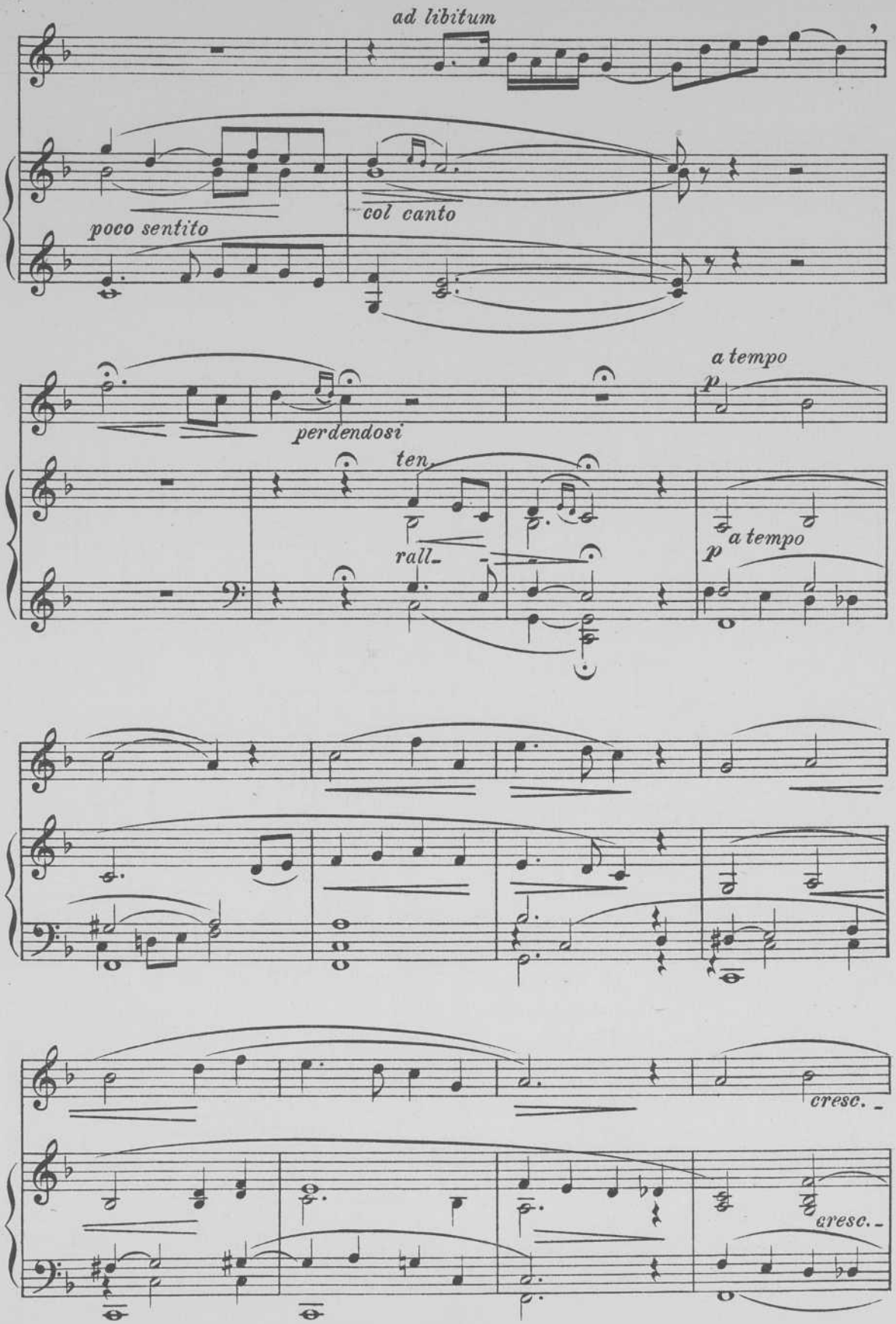
Melodía N°. 8

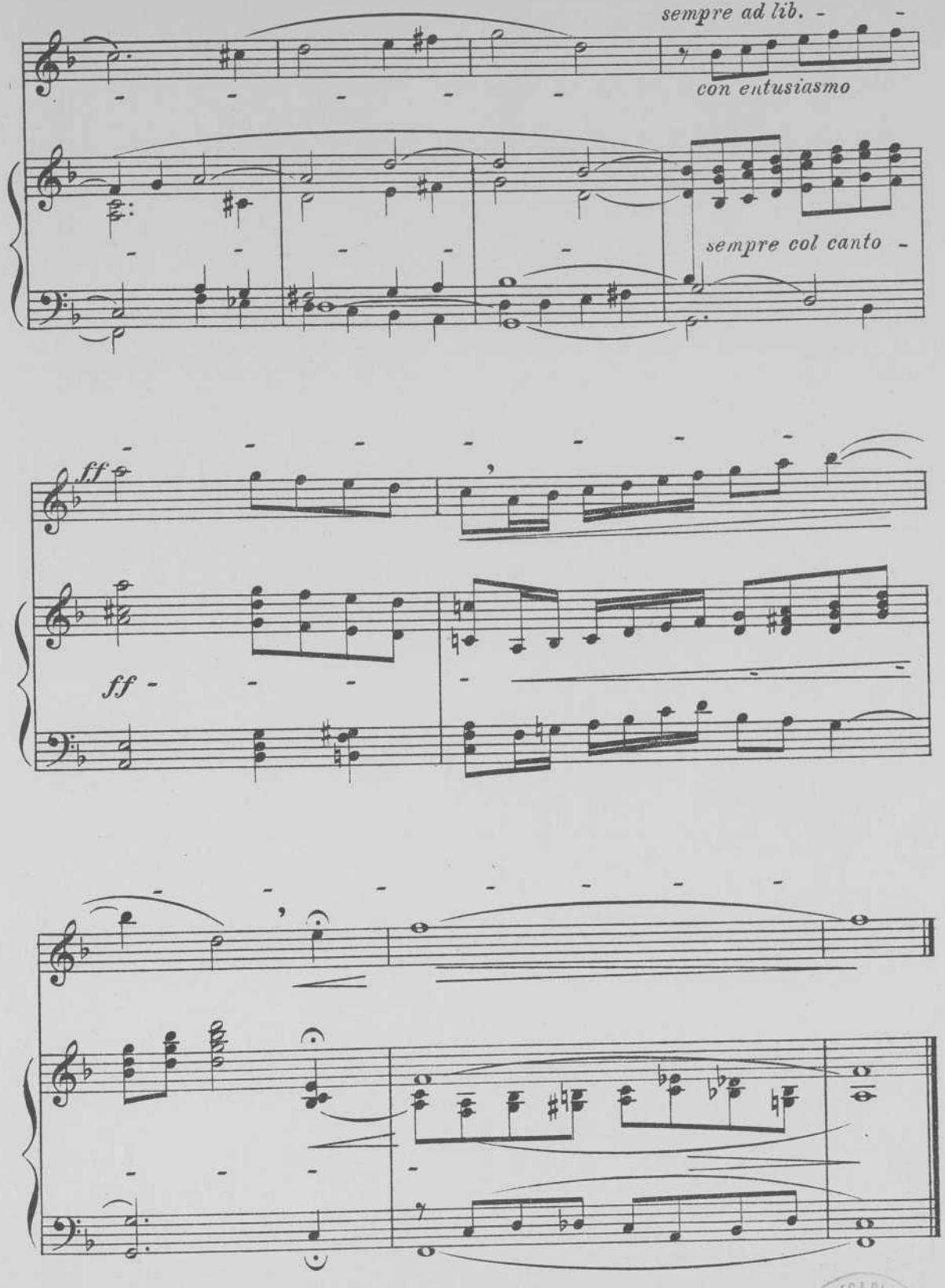
MARIANO VIÑAS




mf
f
f
mf
mf


f
f
poco sentito
mf
cresc. molto
cresc. molto


ad libitum
poco sentito
col canto
perdendosi
a tempo
ten.
rall.
a tempo
cresc.
cresc.

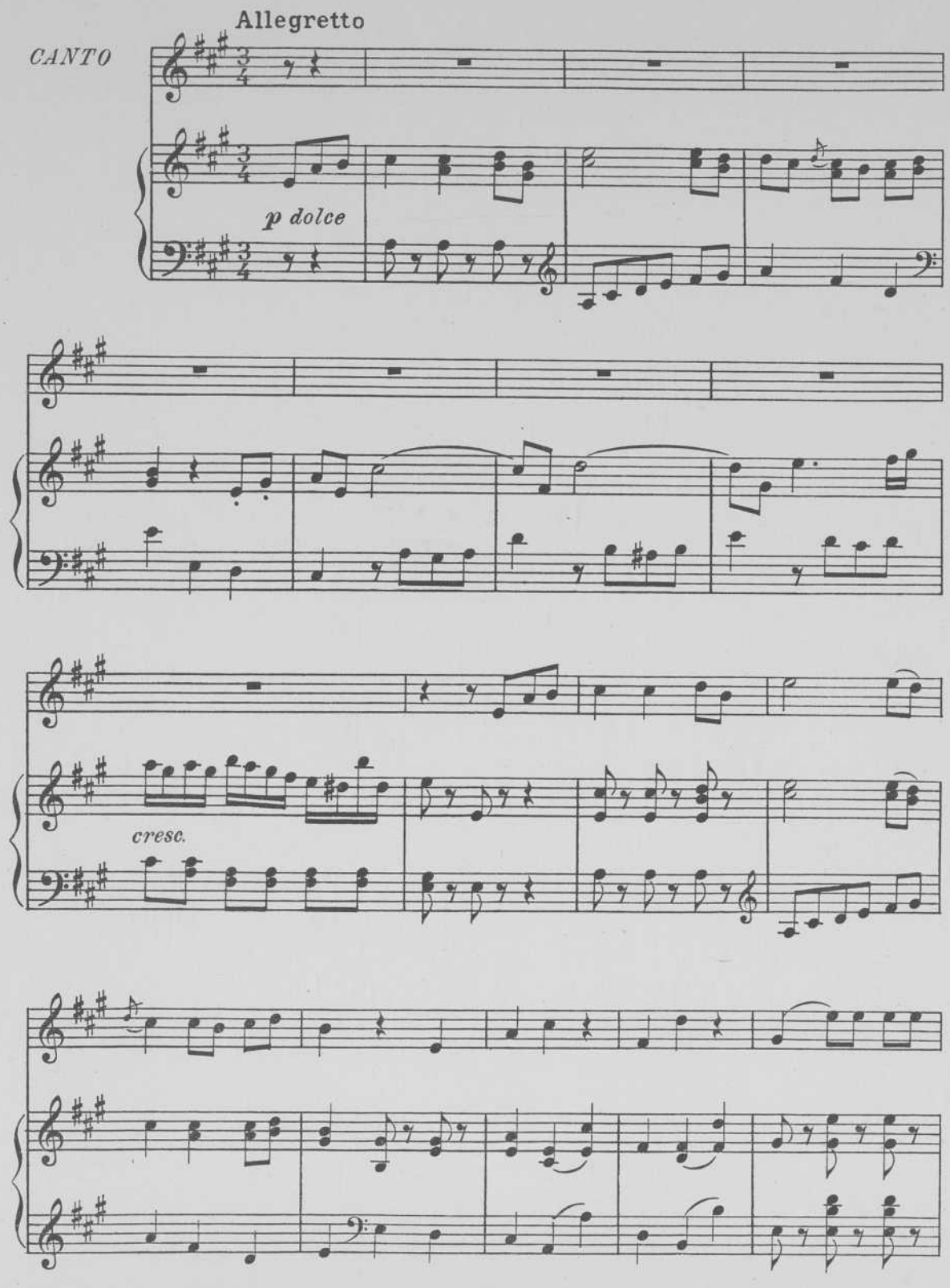


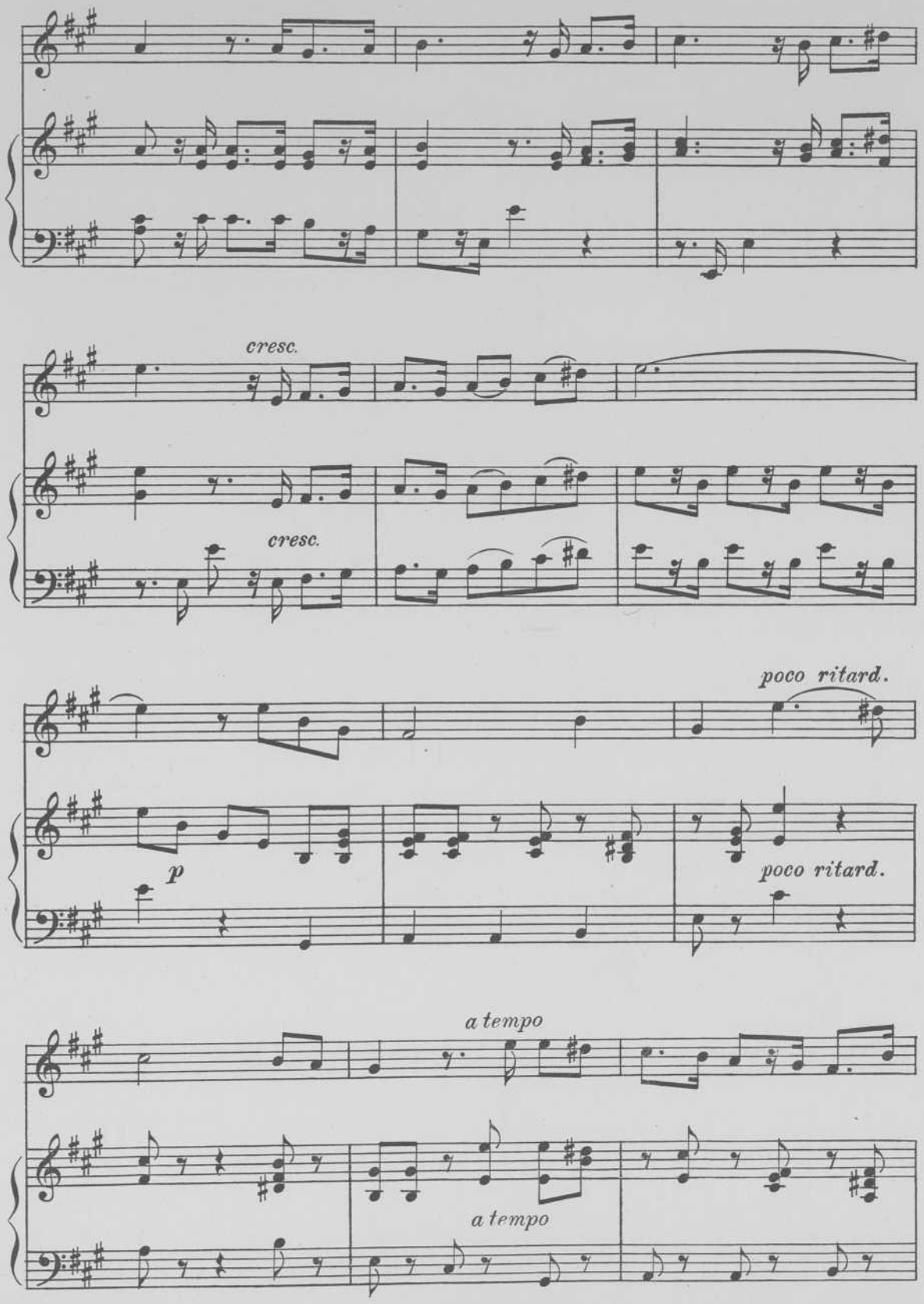
BIBLIOTECA PÚBLICA PROVINCIAL BURGOS

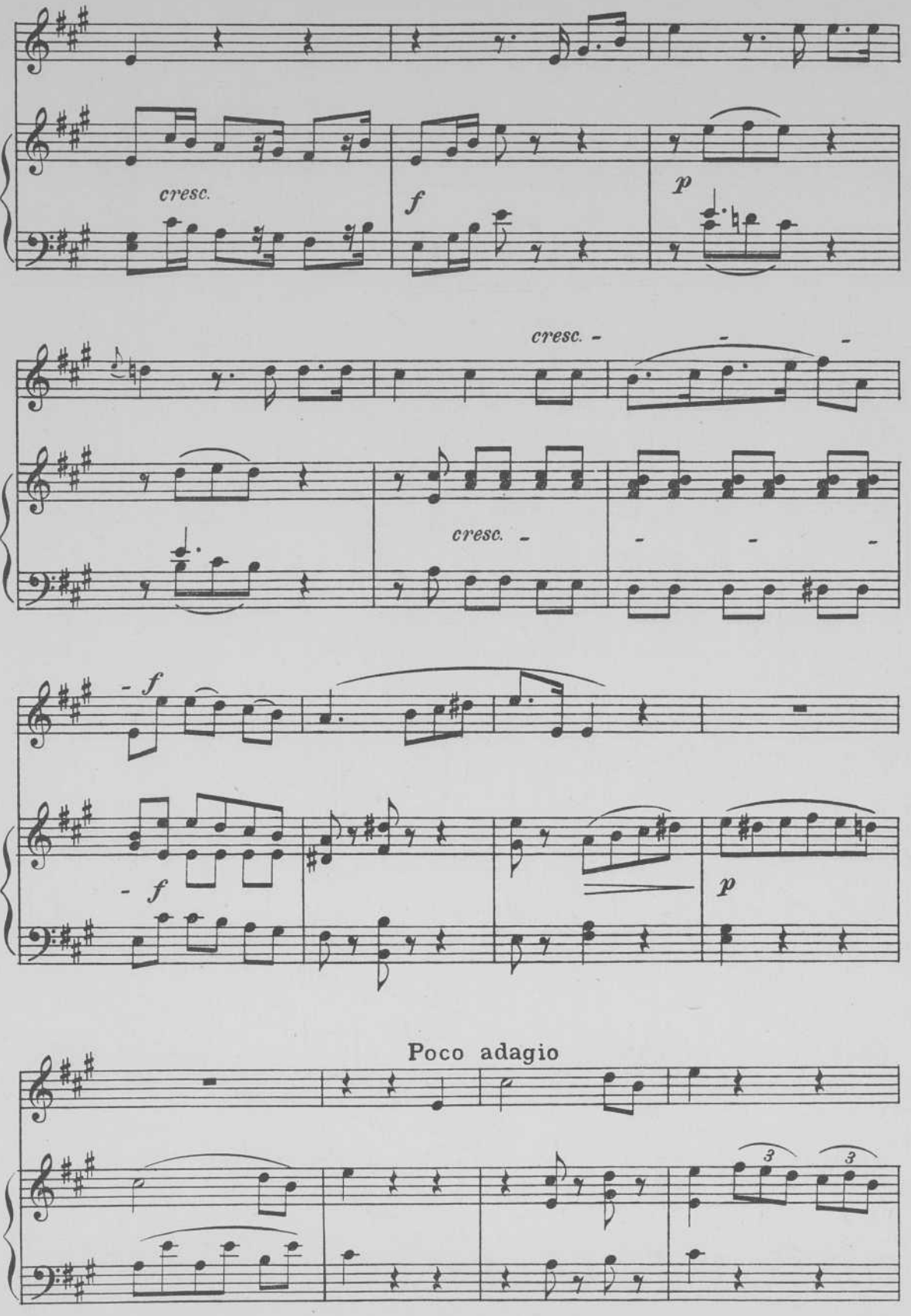
Melodía N°. 9

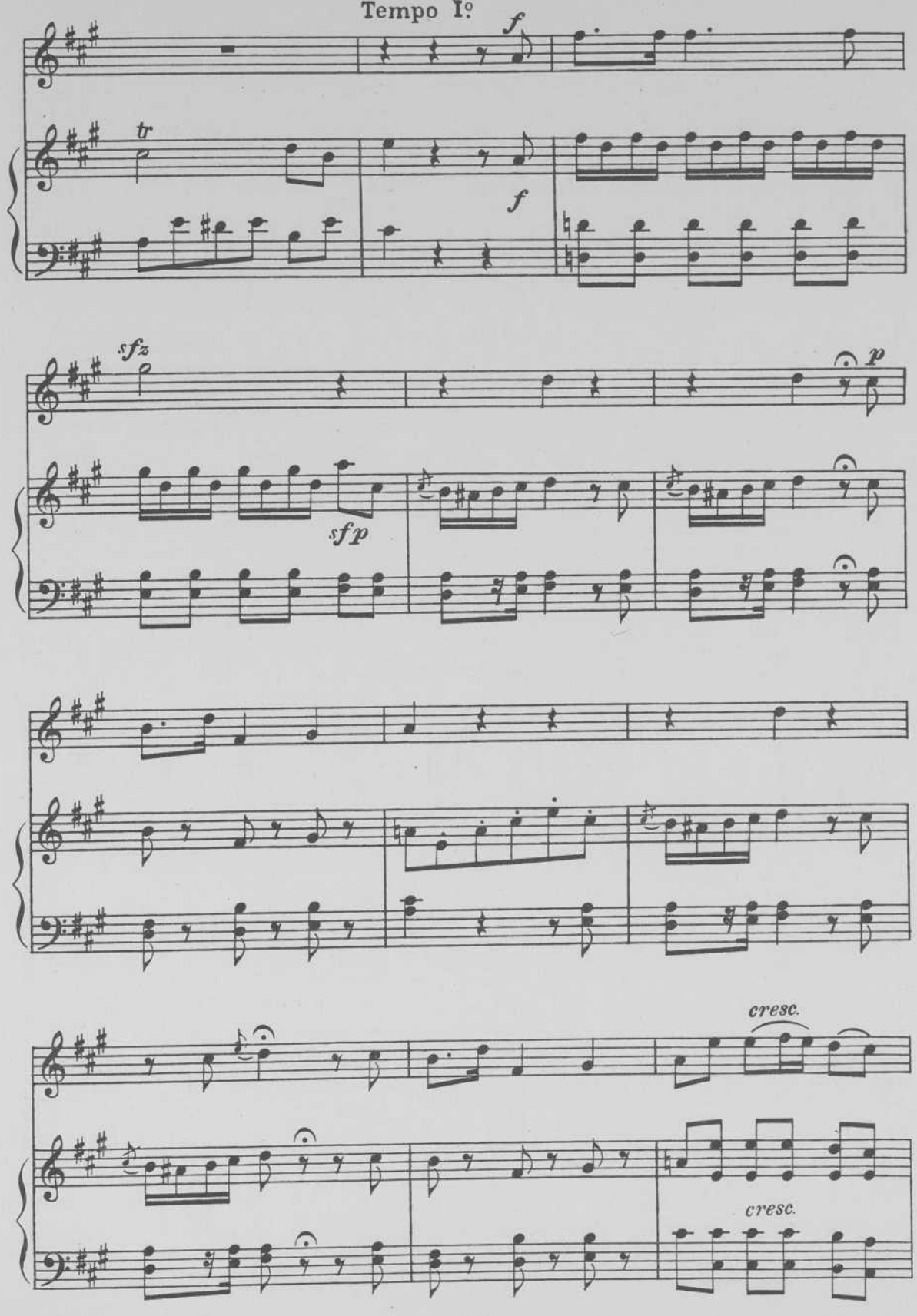
Lied sin palabras

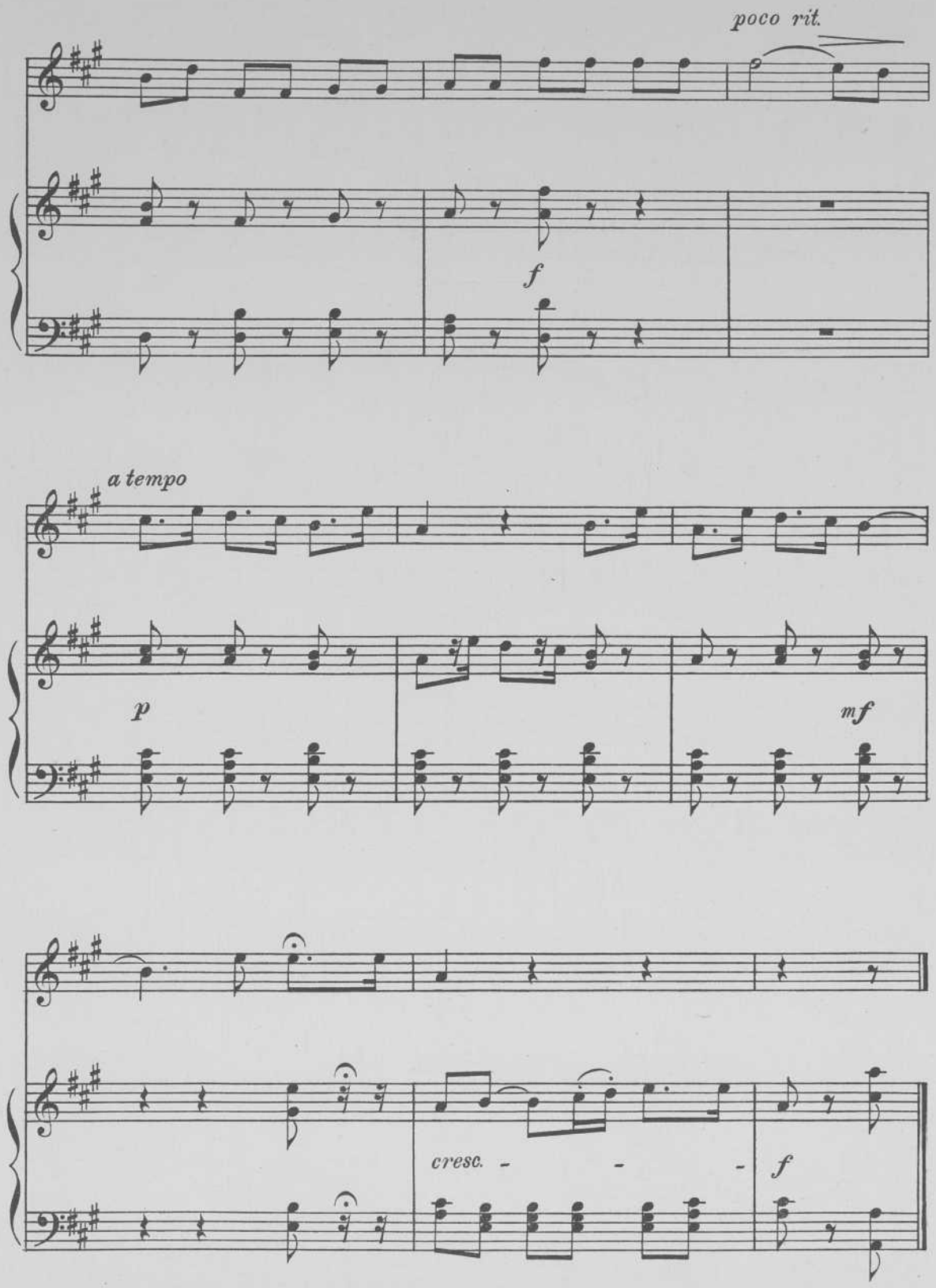
L. BEETHOVEN




cresc.
cresc.
poco ritard.
p
poco ritard.
a tempo
a tempo

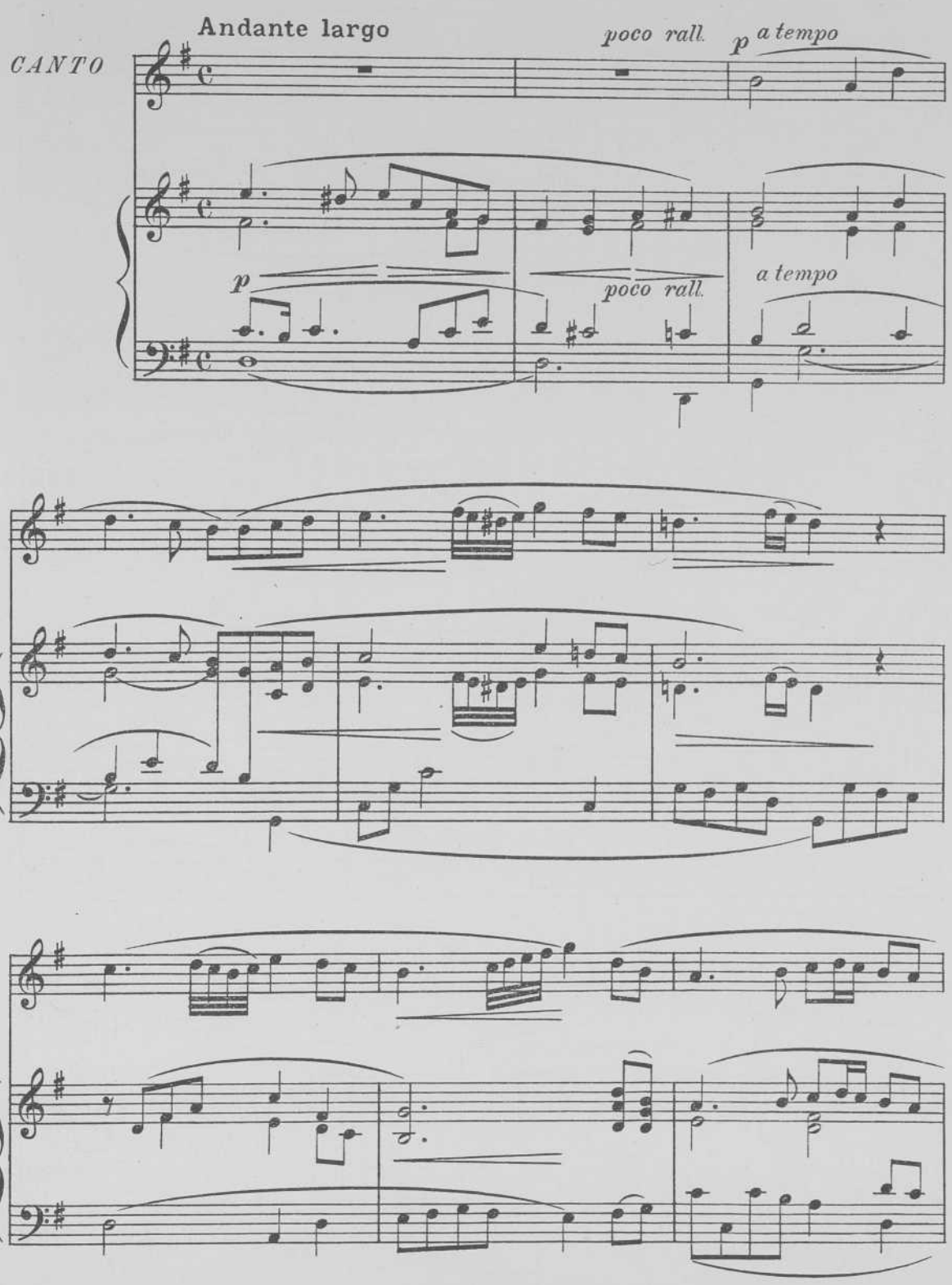

cresc.
f
p
cresc.
cresc.
f
f
p
Poco adagio

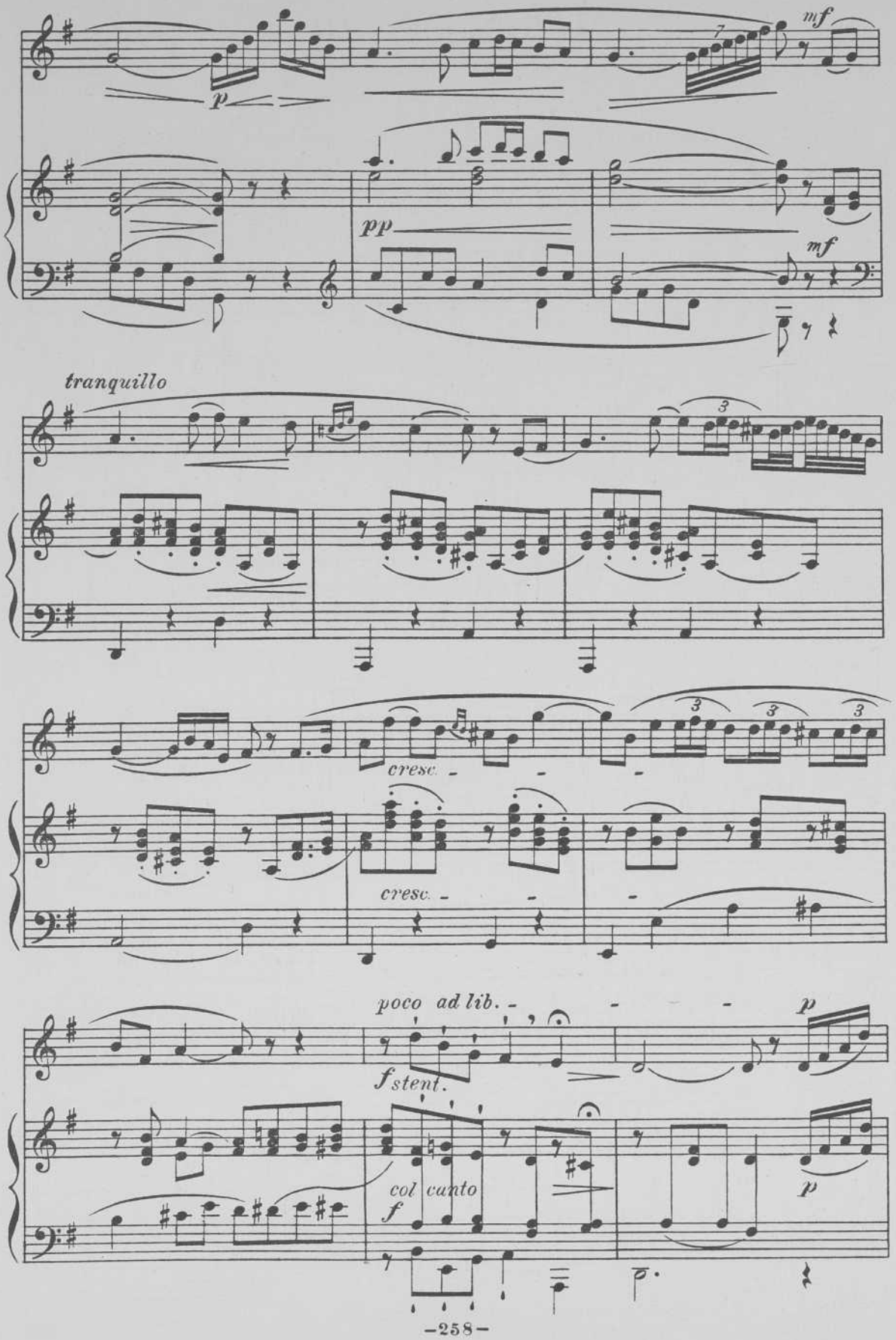

Tempo I°
f
tr
f
sfz
p
sfp
cresc.
cresc.

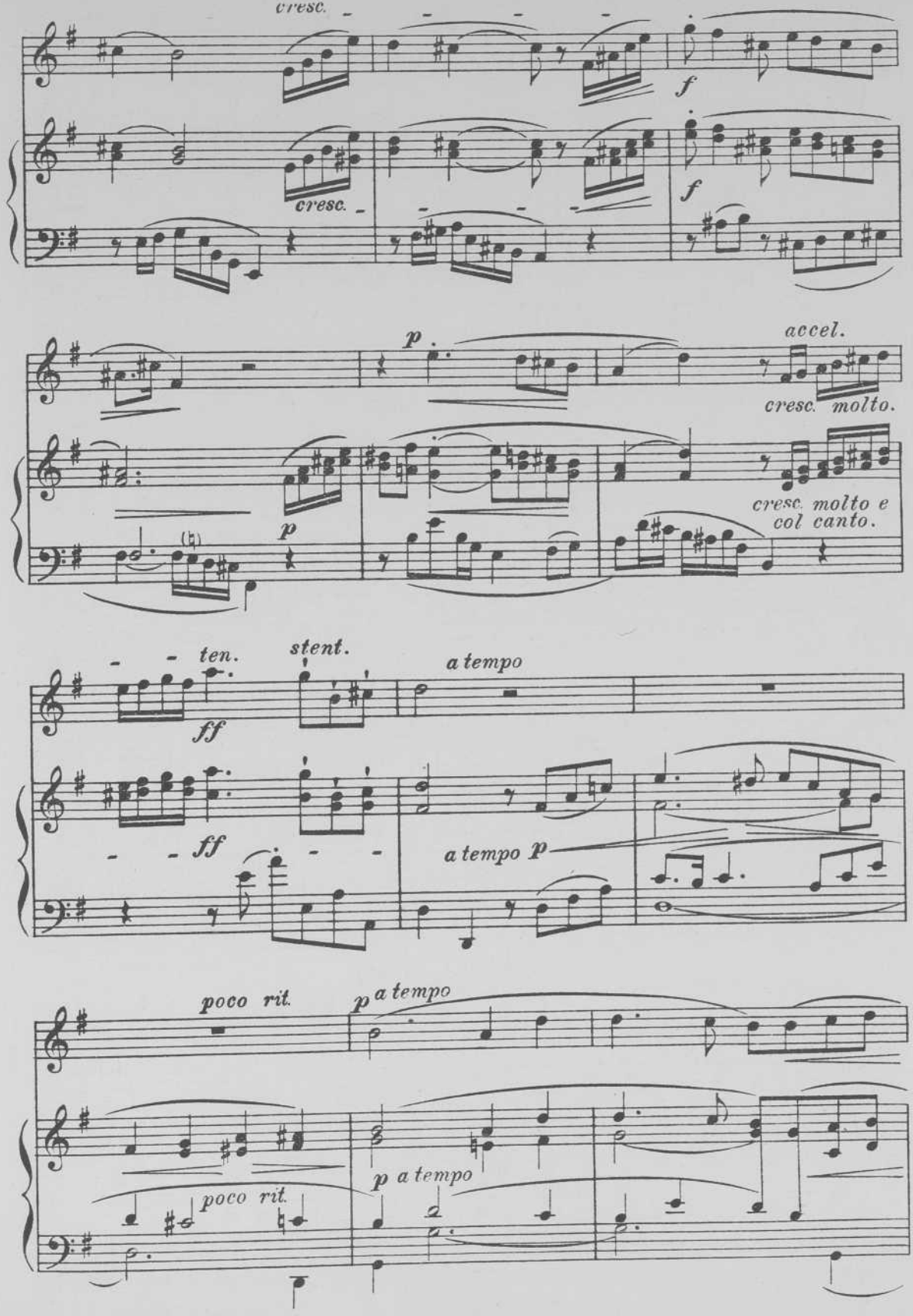

poco rit.
f
a tempo
p
mf
cresc.
f

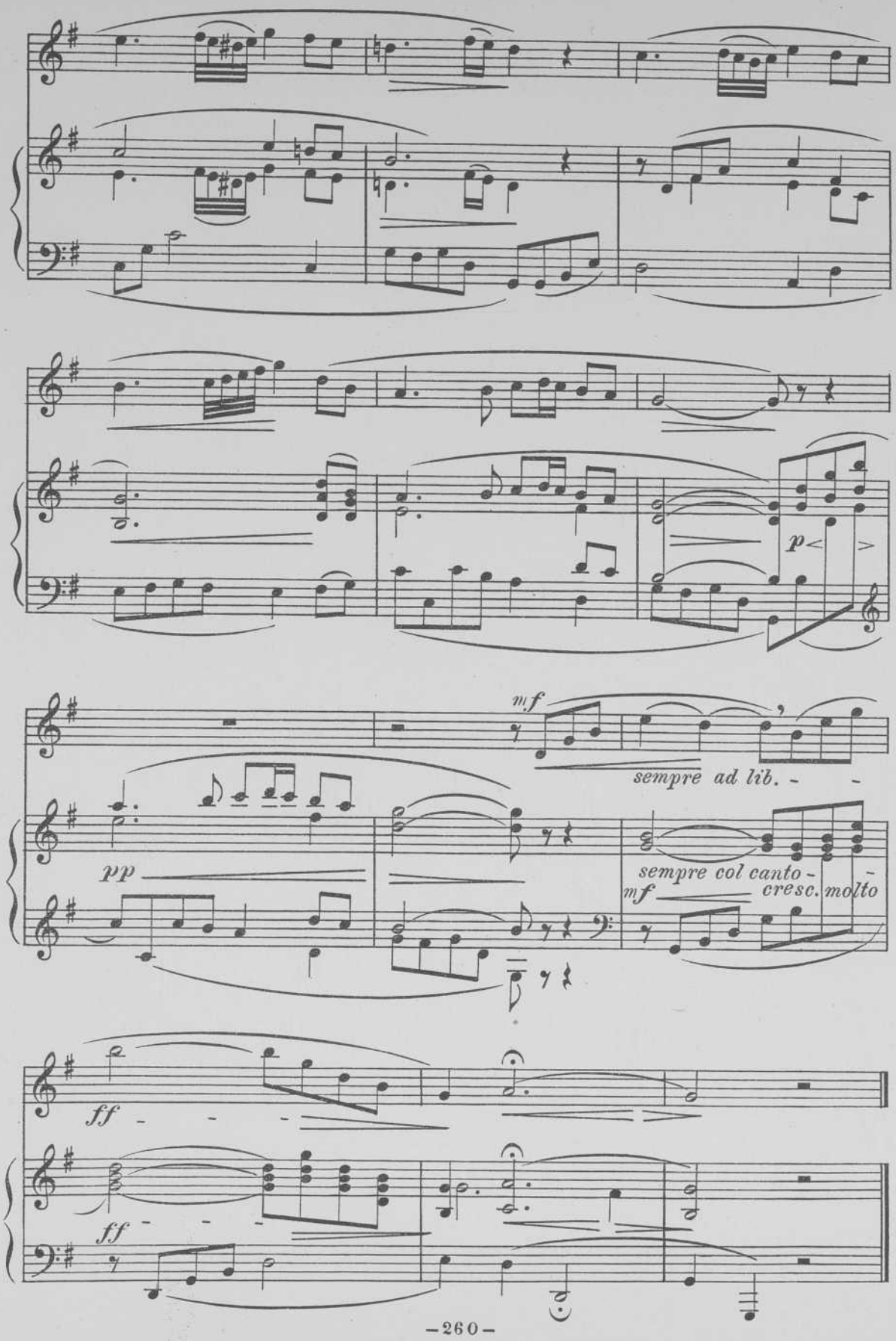
Melodía N° 10

MARIANO VIÑAS




mf
p
pp
mf
tranquillo
cresc.
cresc.
poco ad lib.
p
f stent.
col canto
f
p

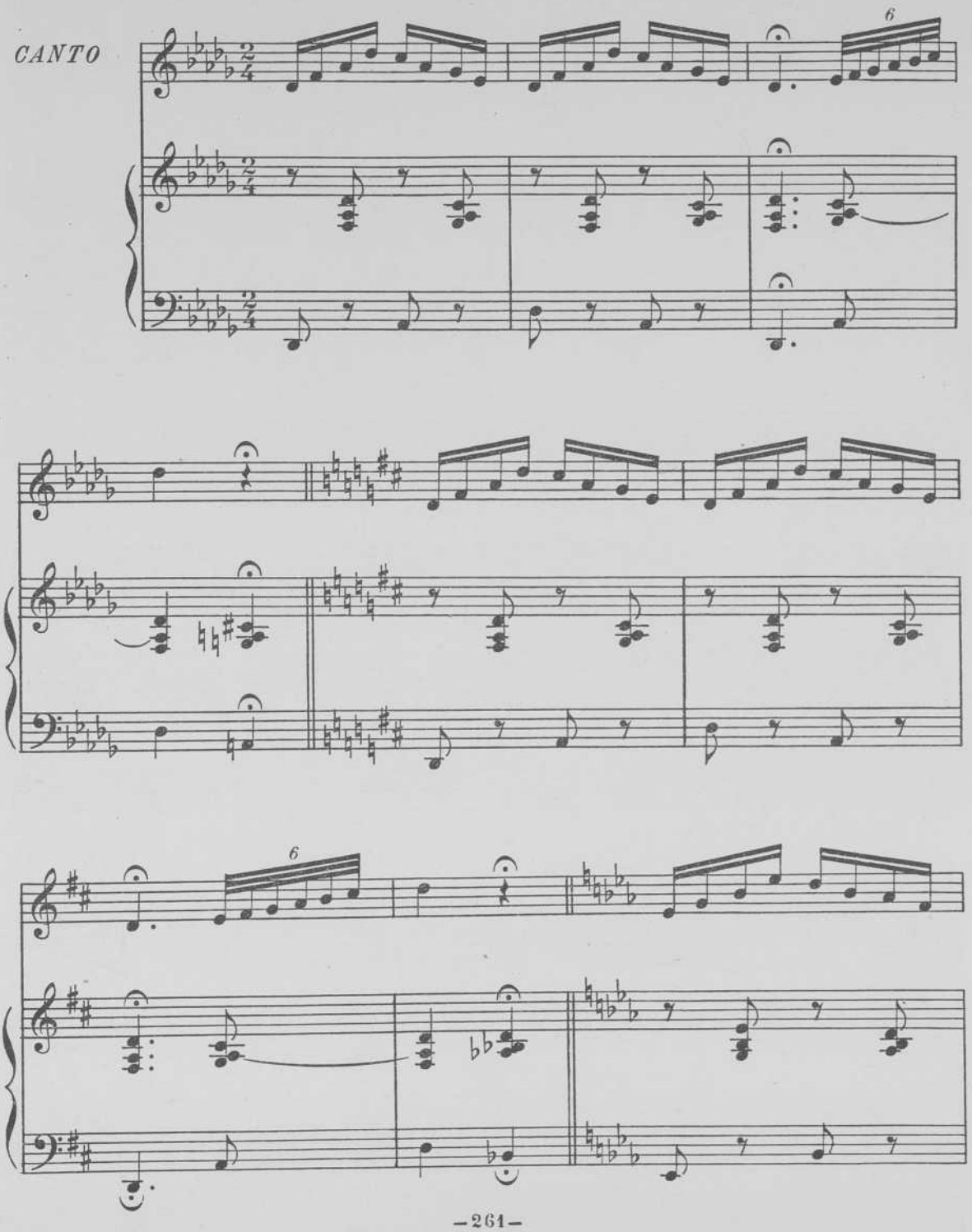

cresc.
f
cresc.
f
p
accel.
cresc. molto.
p
cresc. molto e
col canto.
ten.
stent.
a tempo
ff
ff
a tempo p
poco rit.
p a tempo
p a tempo
poco rit.

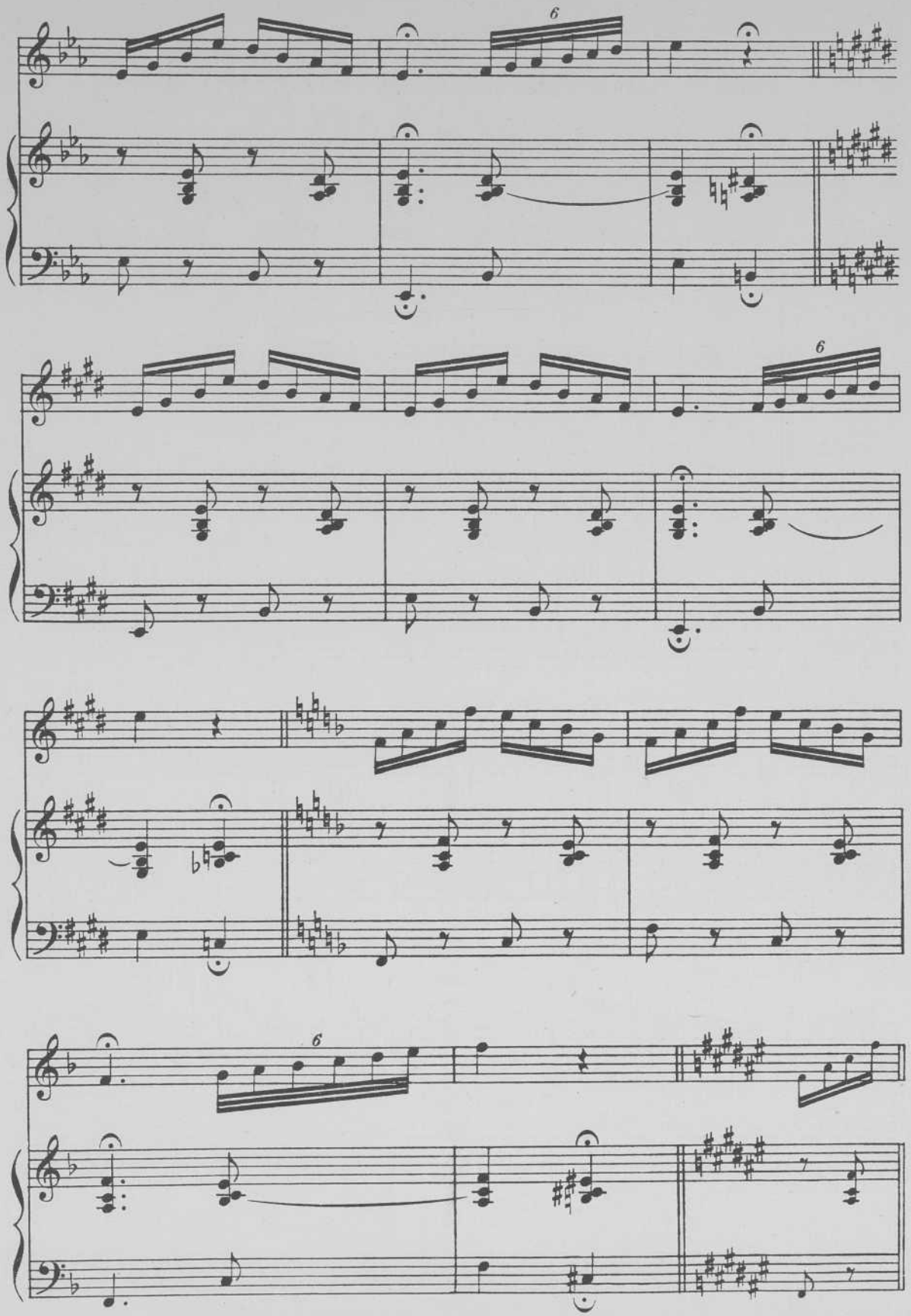

p
mf
sempre ad lib.
pp
sempre col canto -
mf
cresc. molto
ff
ff

CAPITULO II

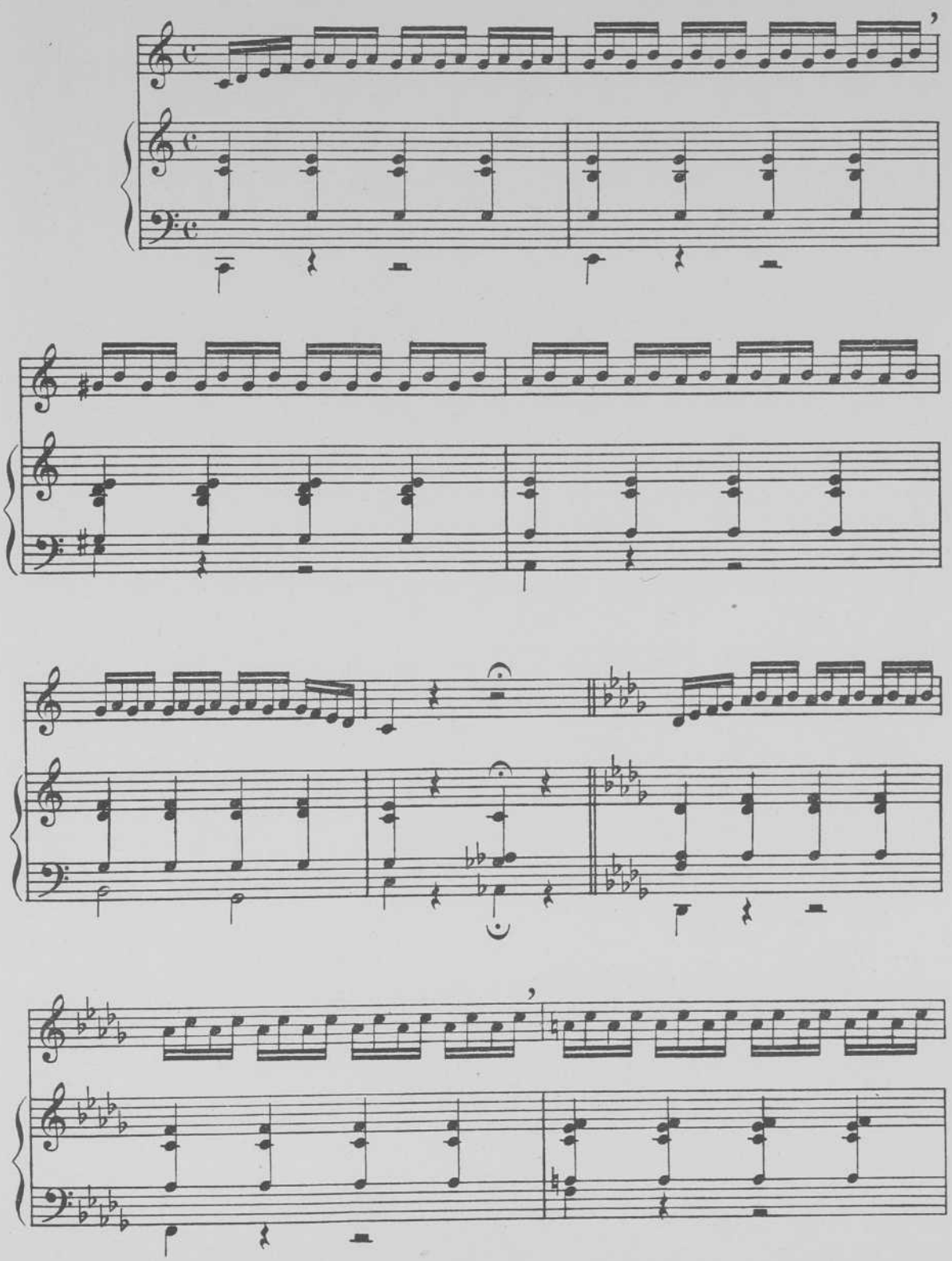
Ejercicios de mayor dificultad

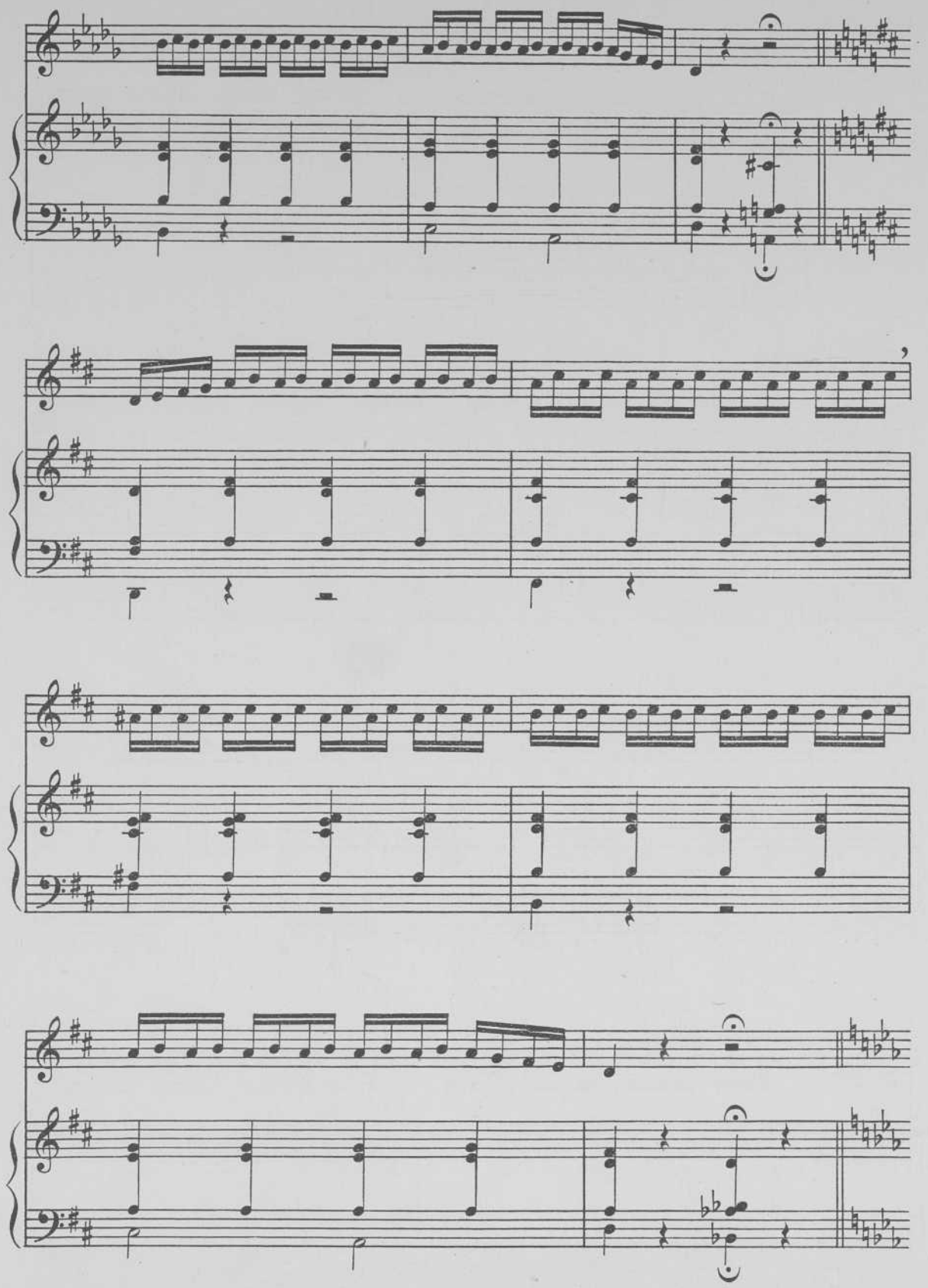
Nº.-1.

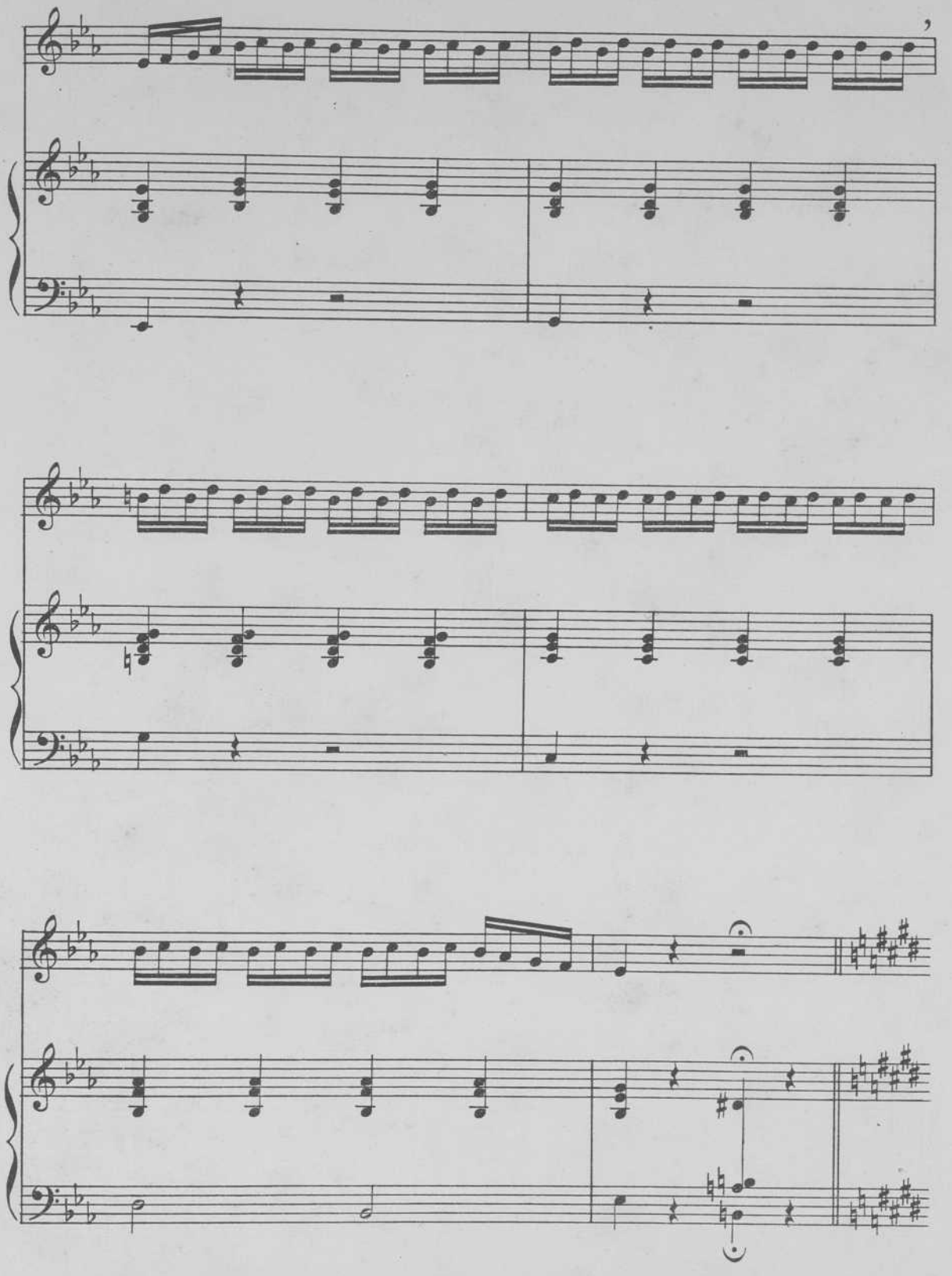


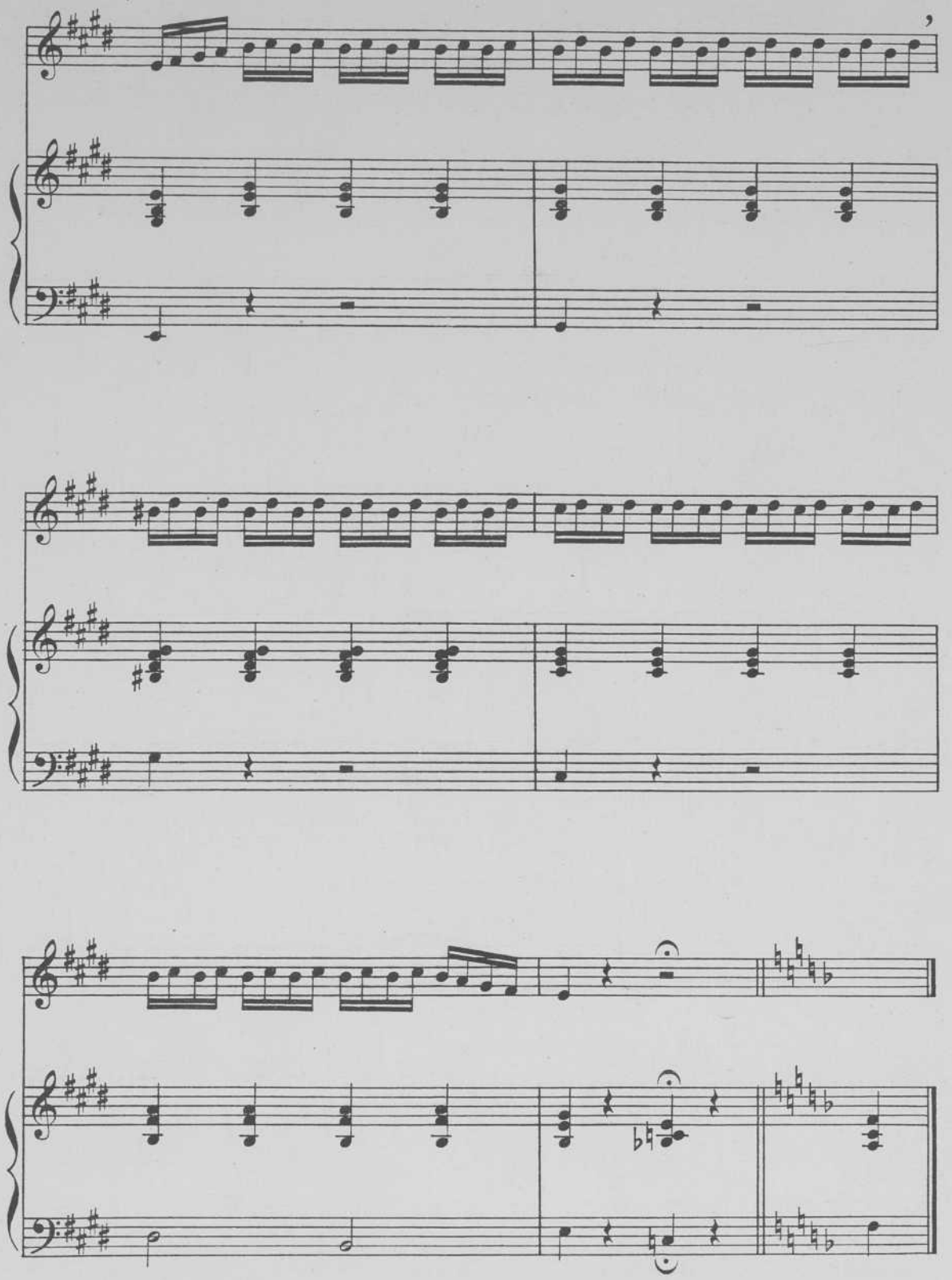


EJERCICIO Nº 2.

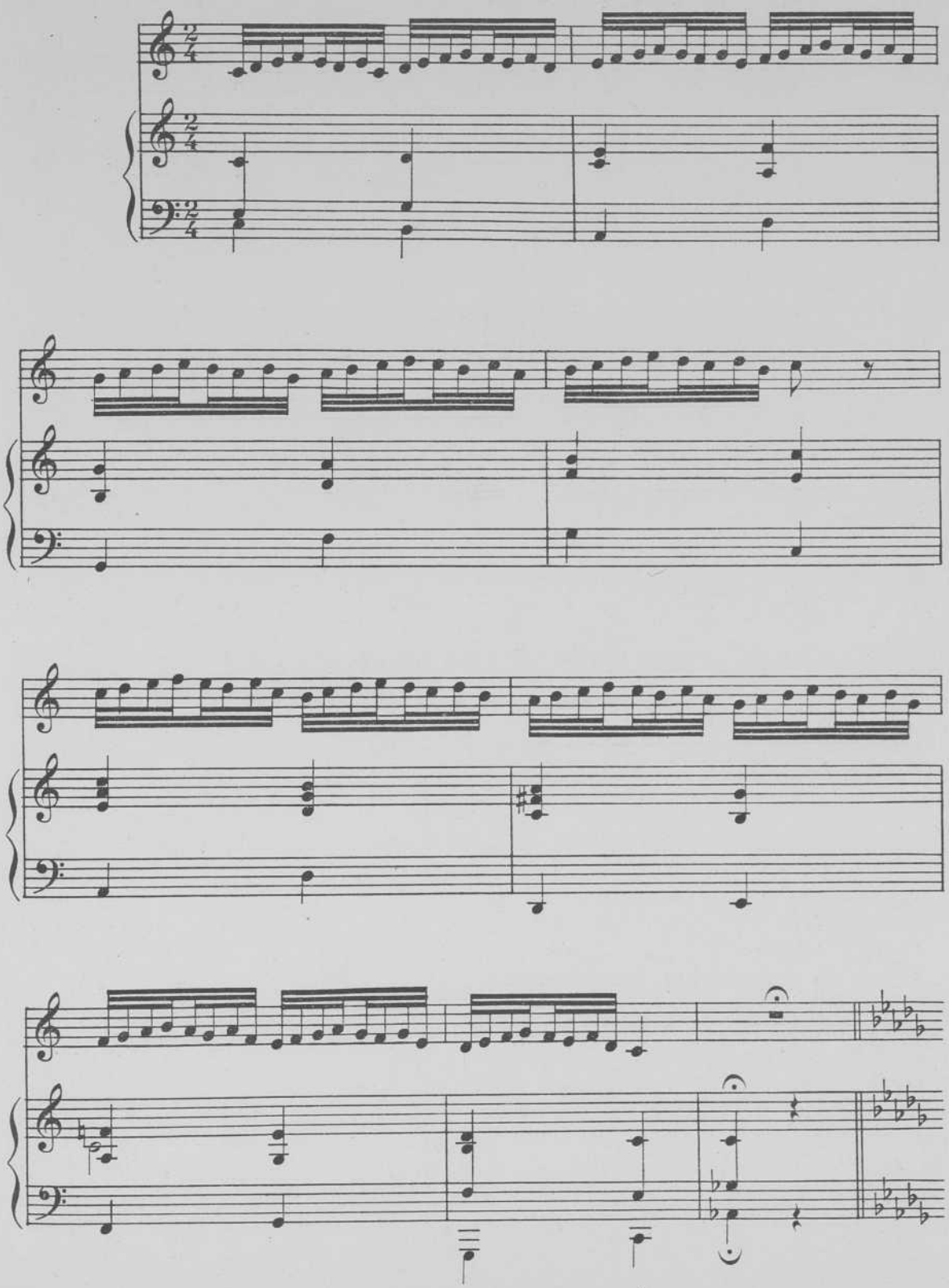


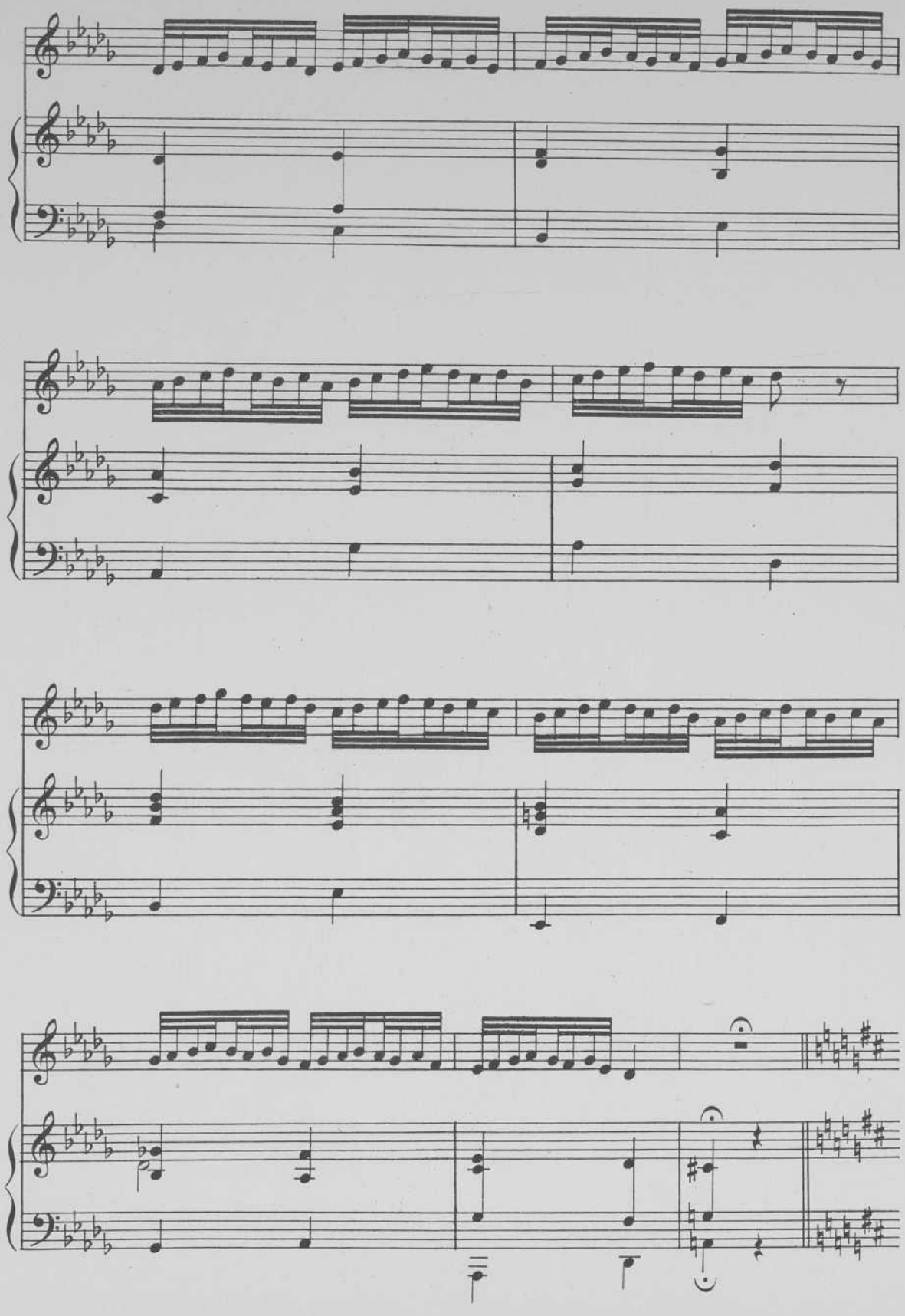


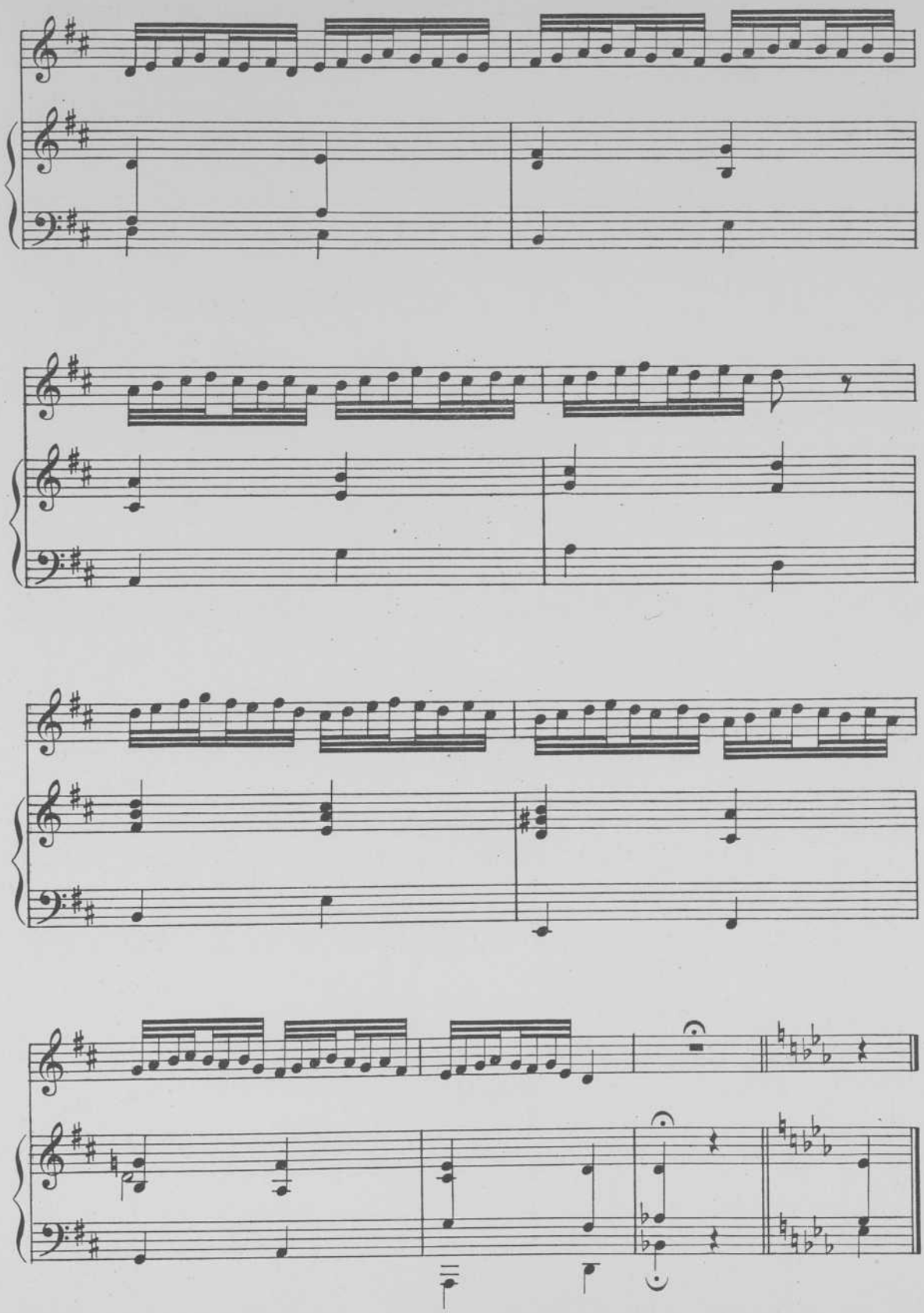




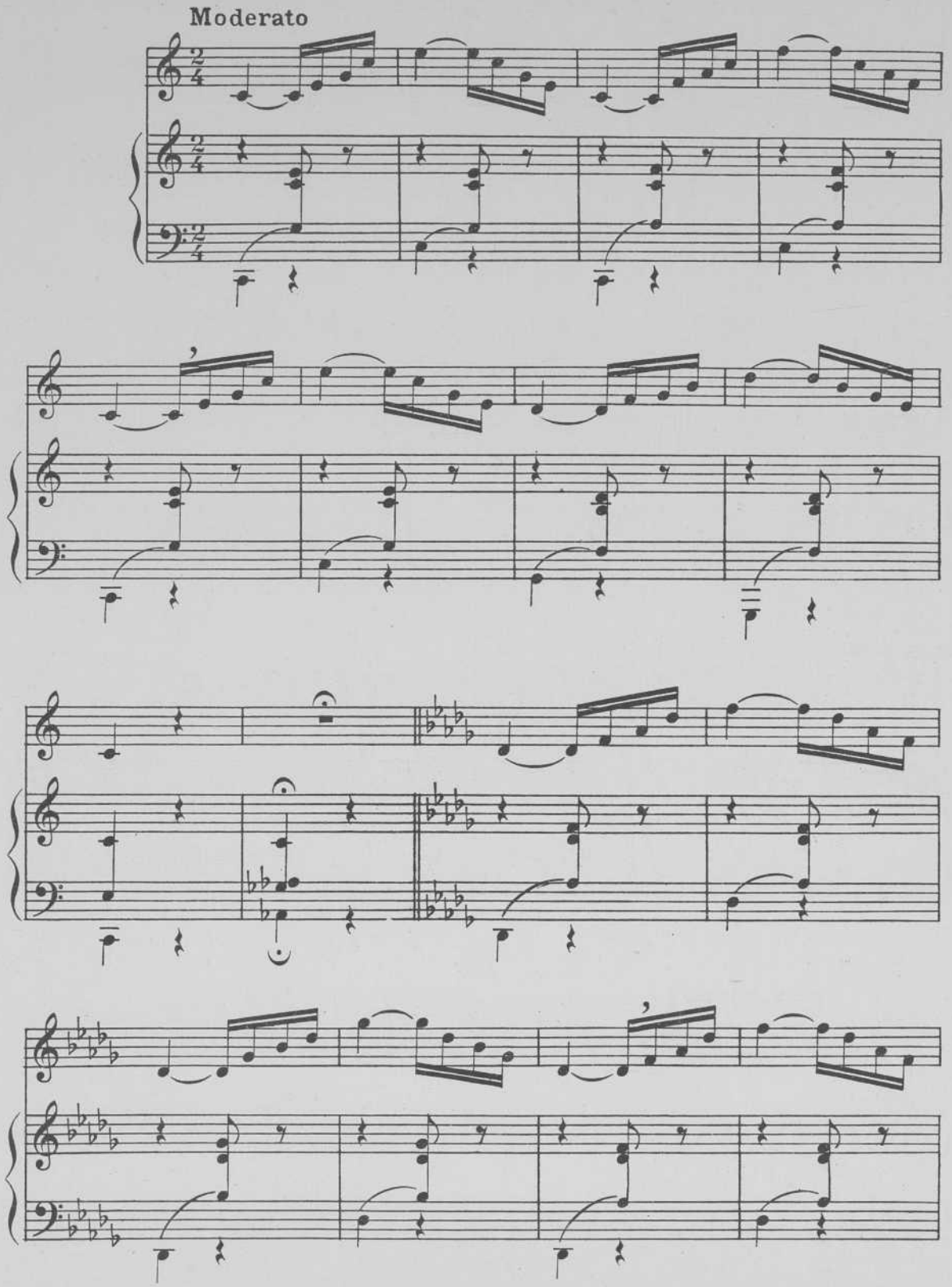
EJERCICIO Nº 3.

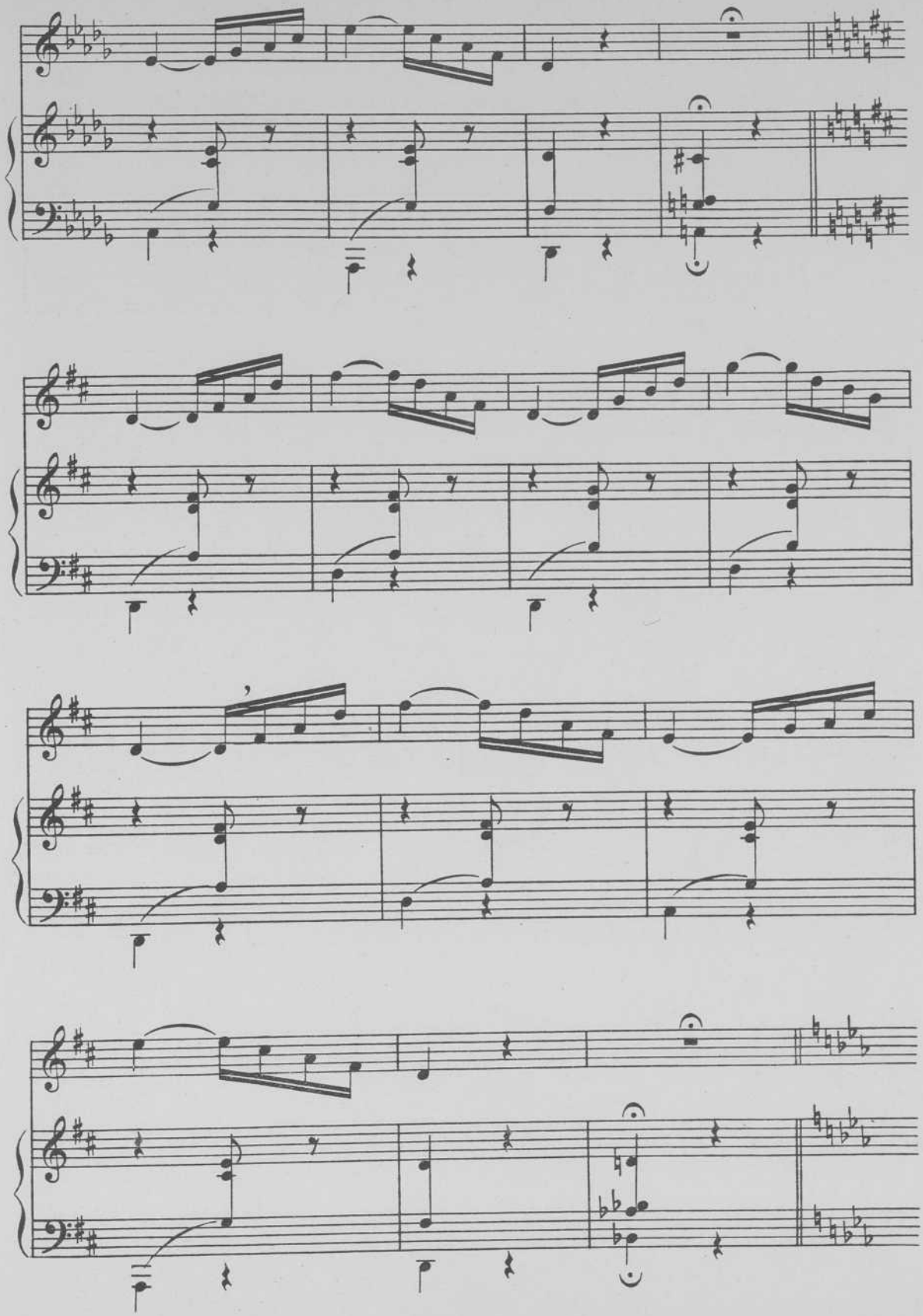




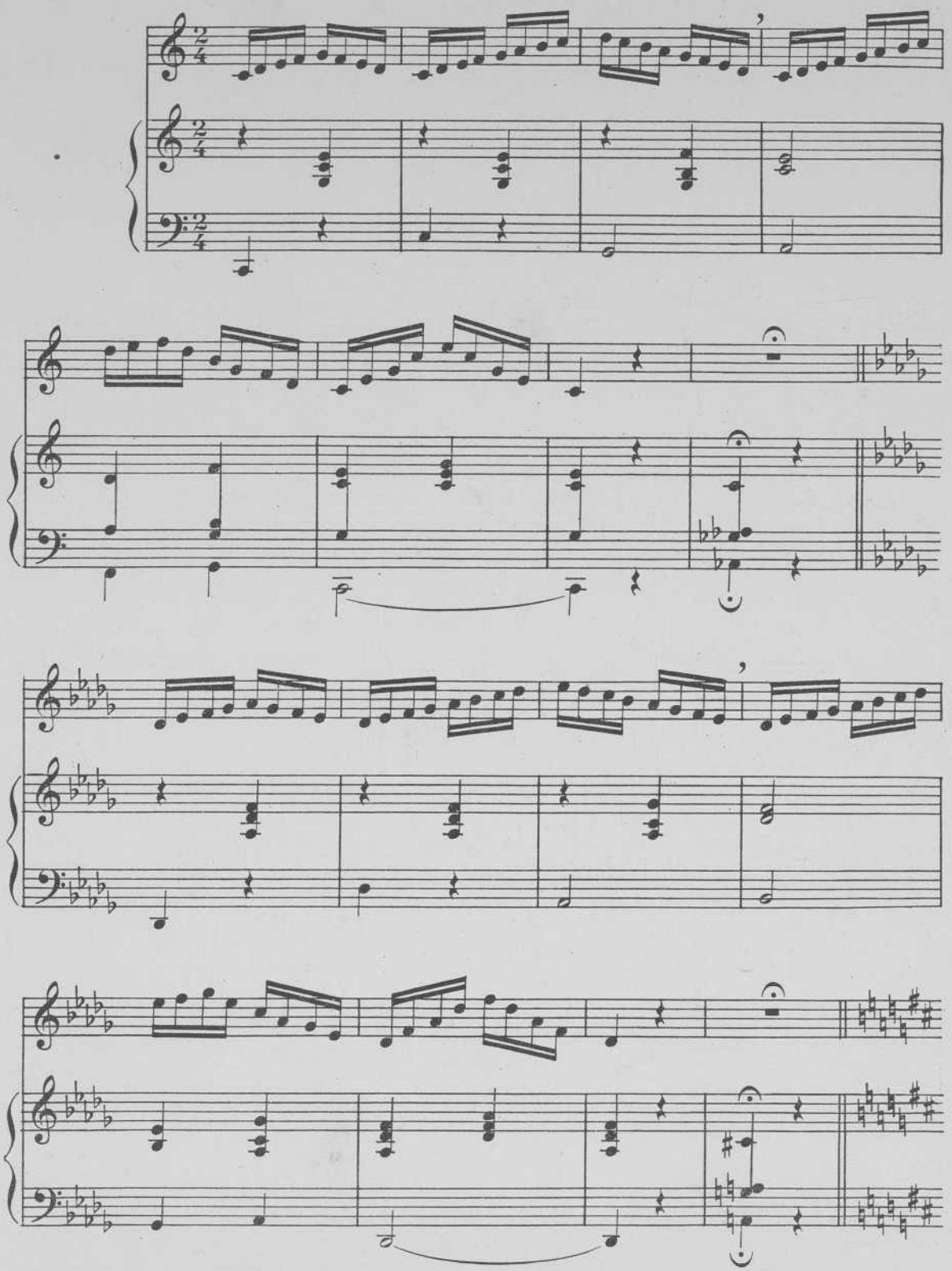


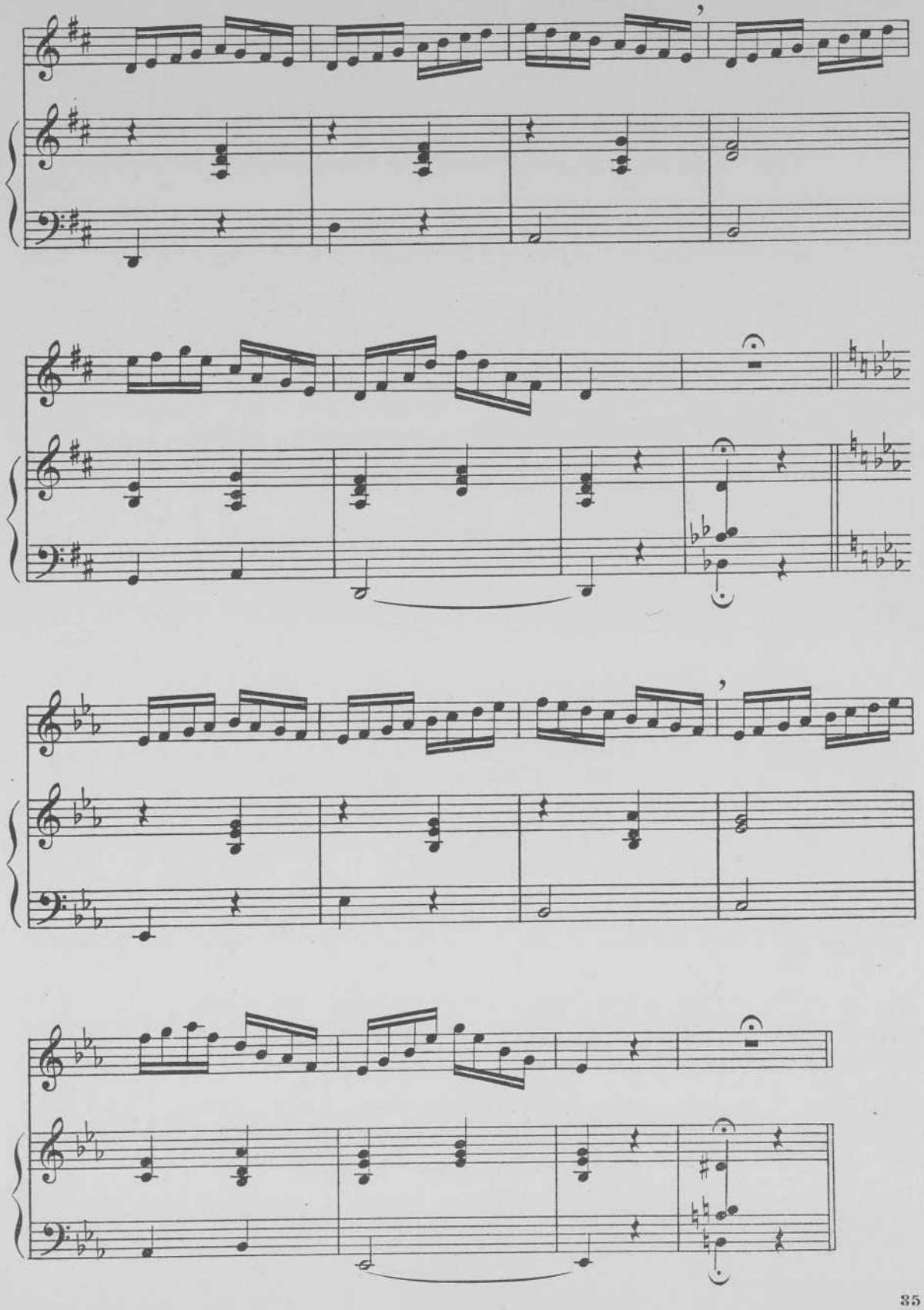
EJERCICIO Nº 4.



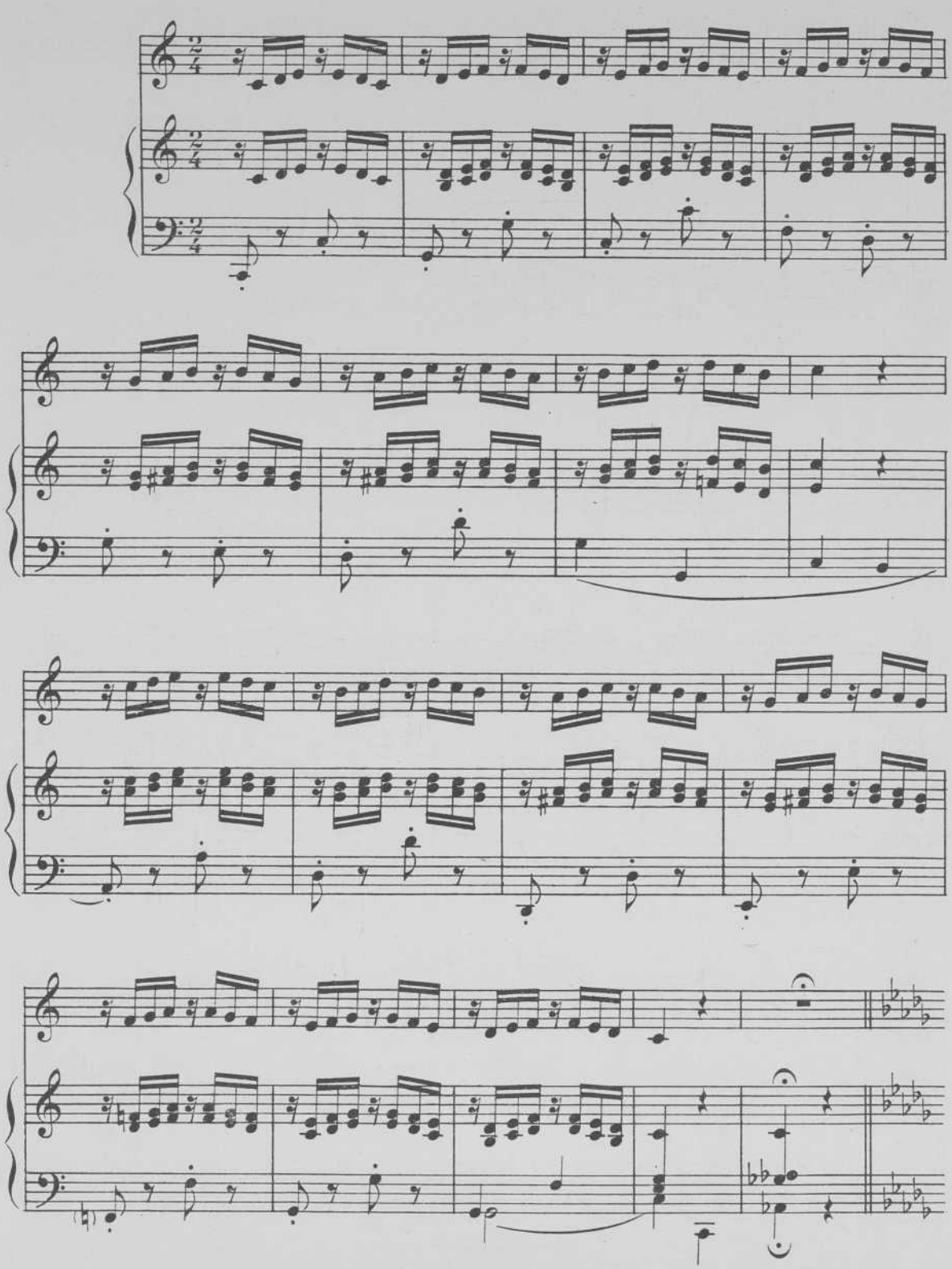


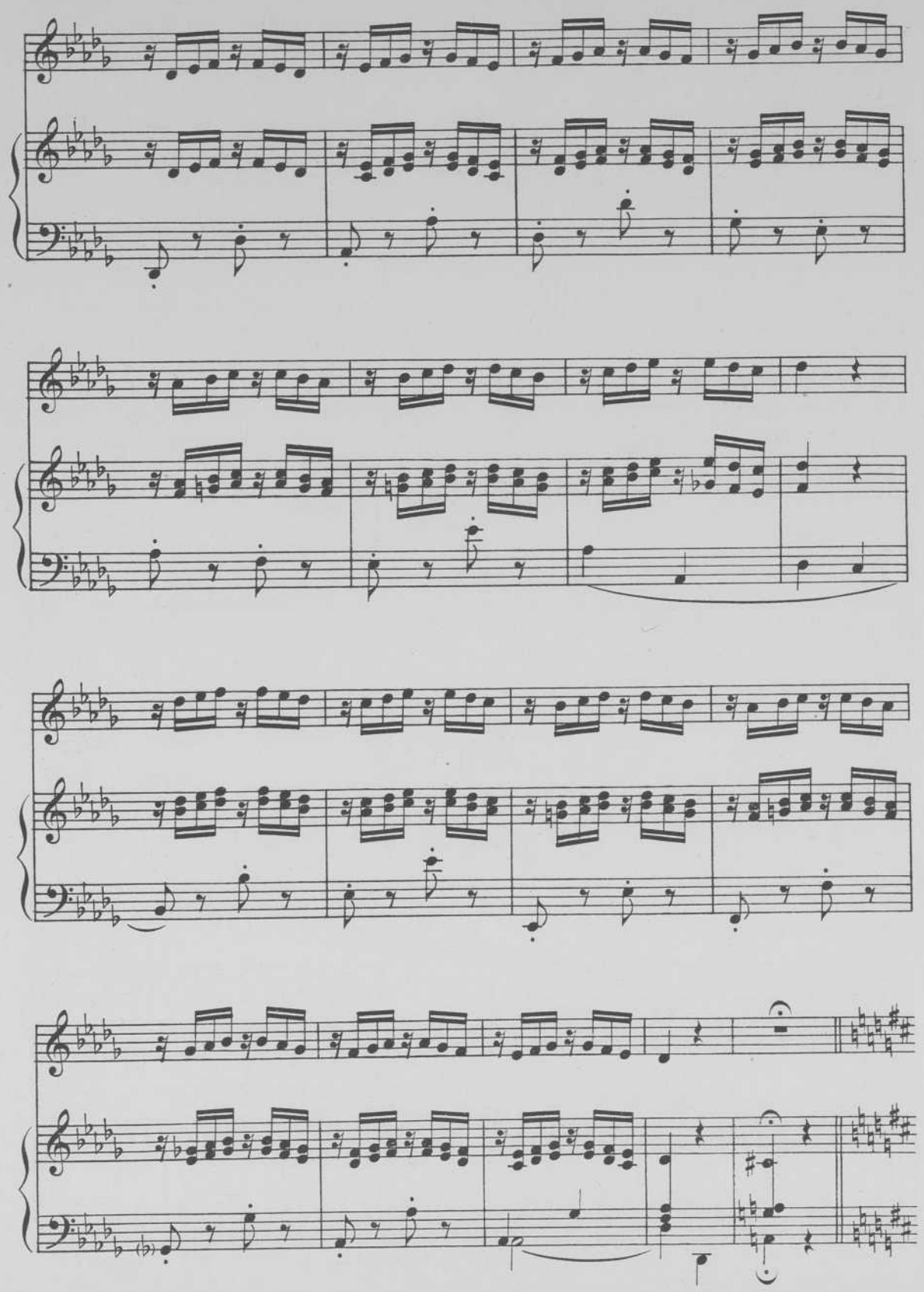
EJERCICIO Nº 5.

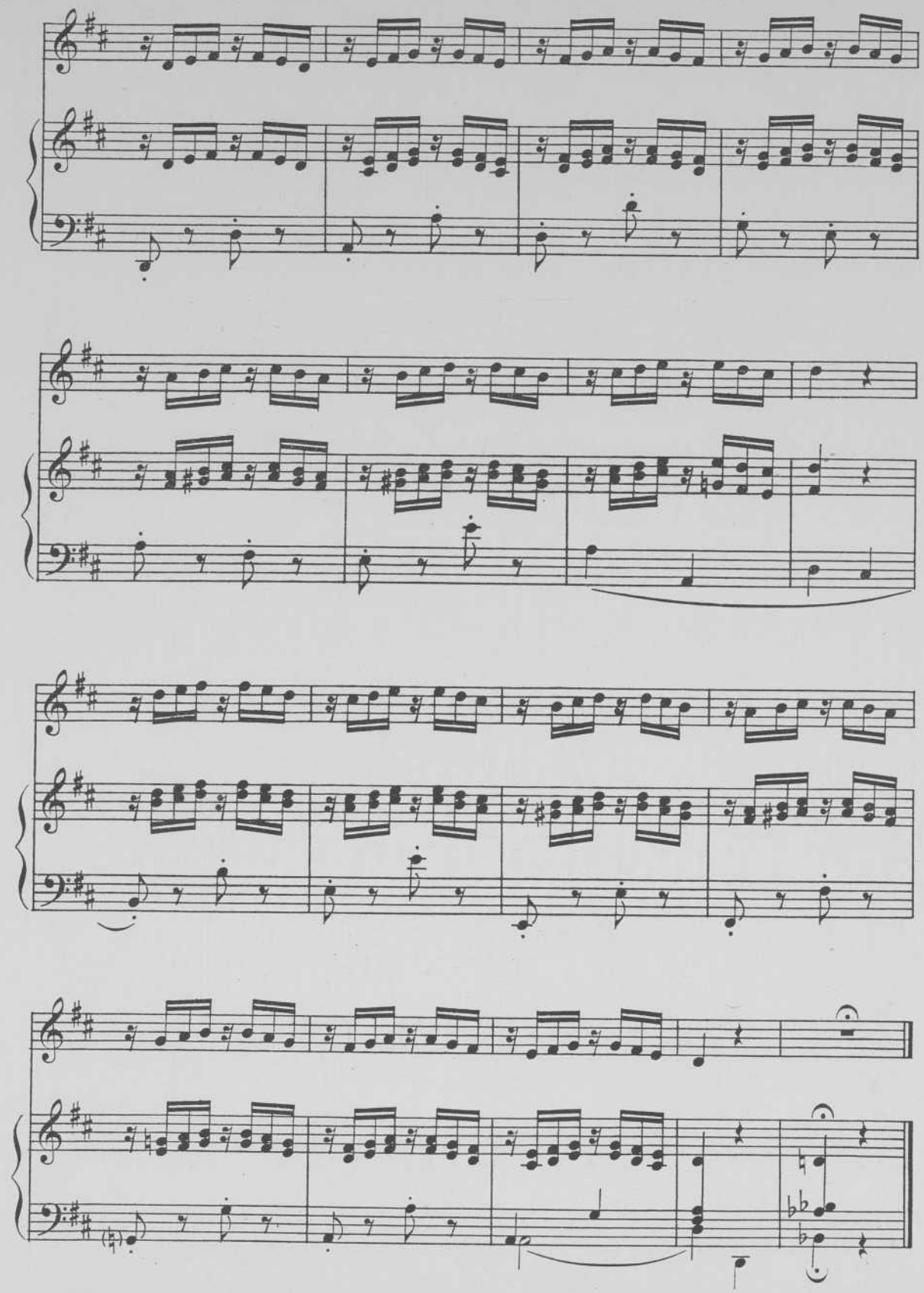




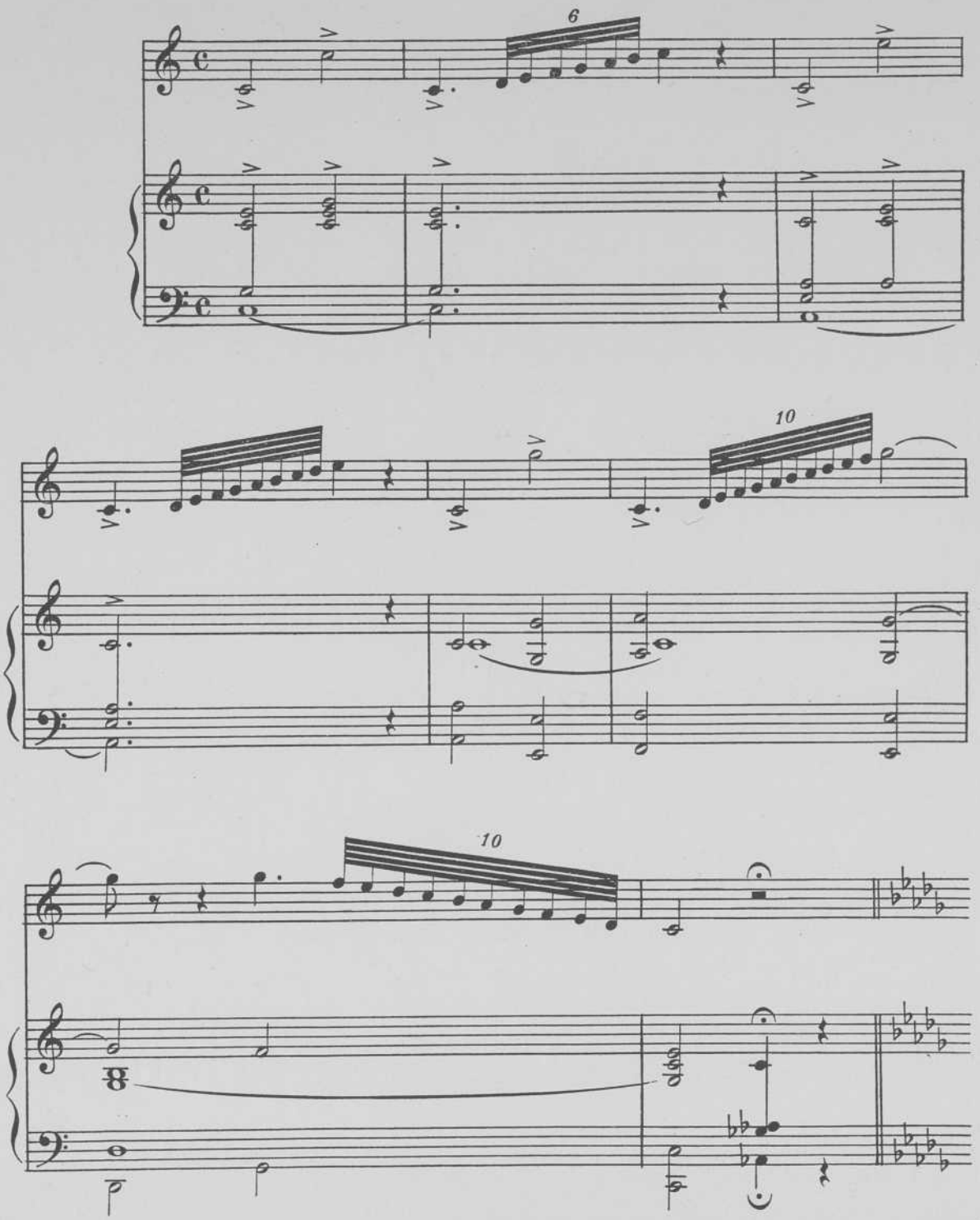
EJERCICIO .Nº 6.

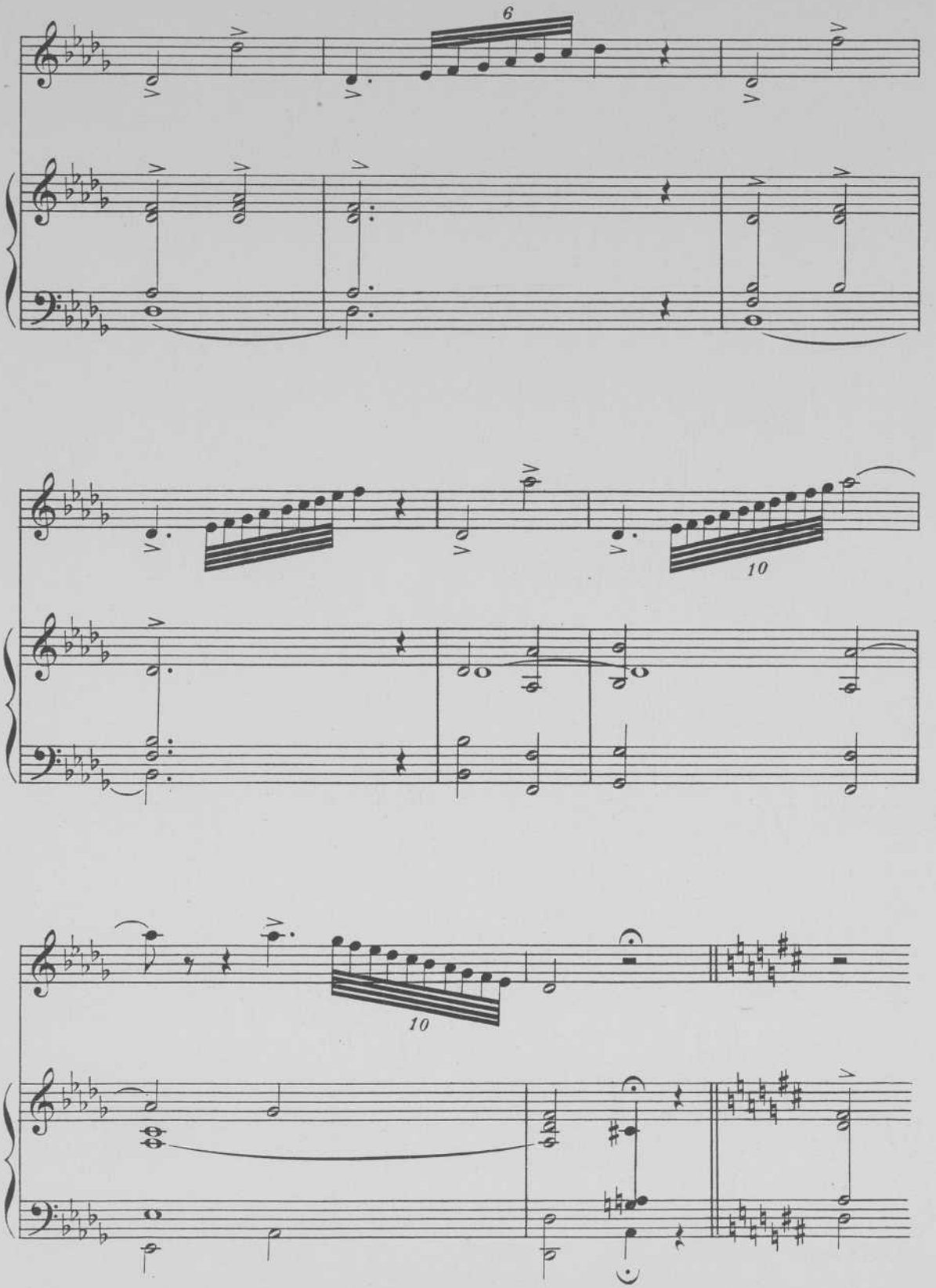




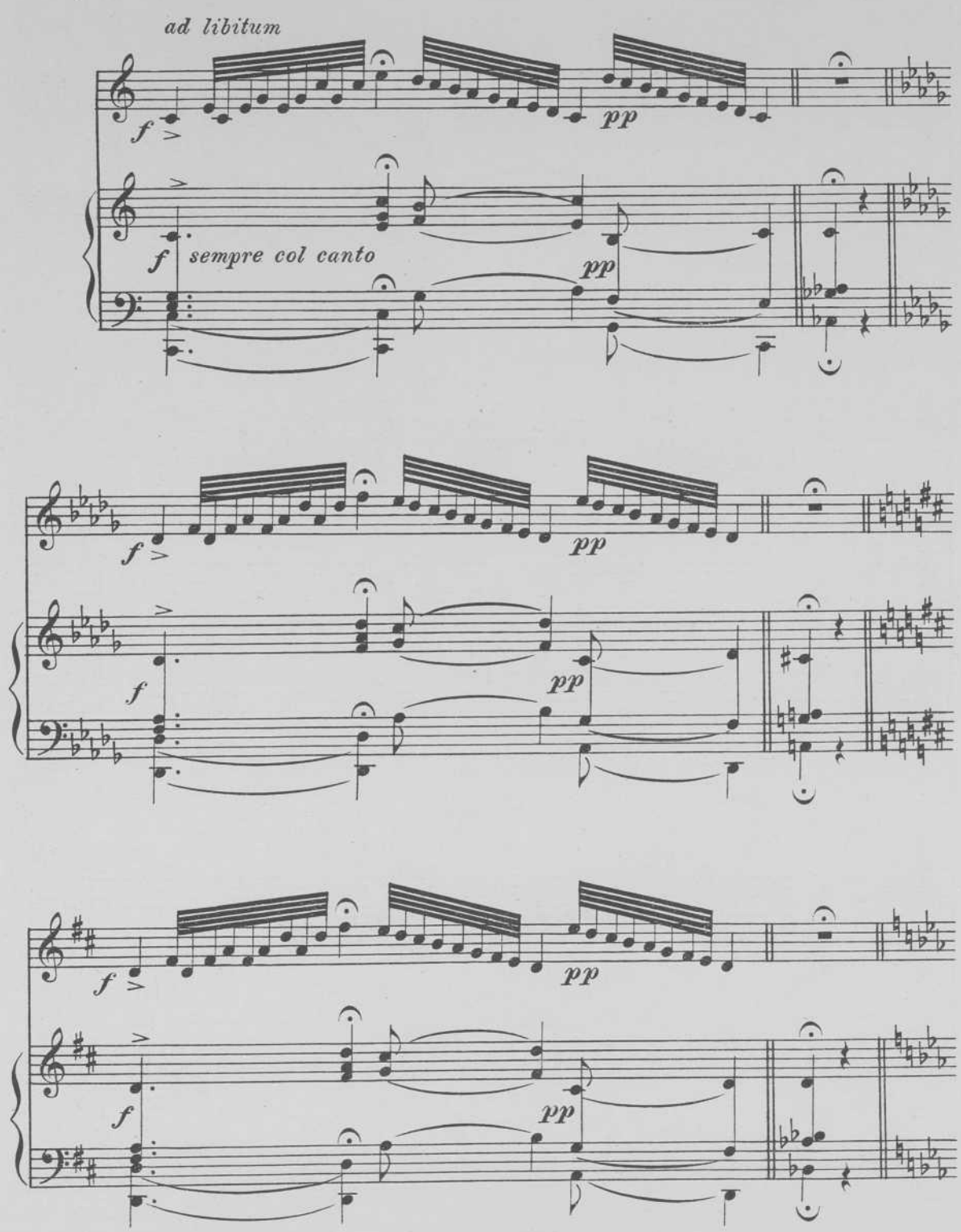


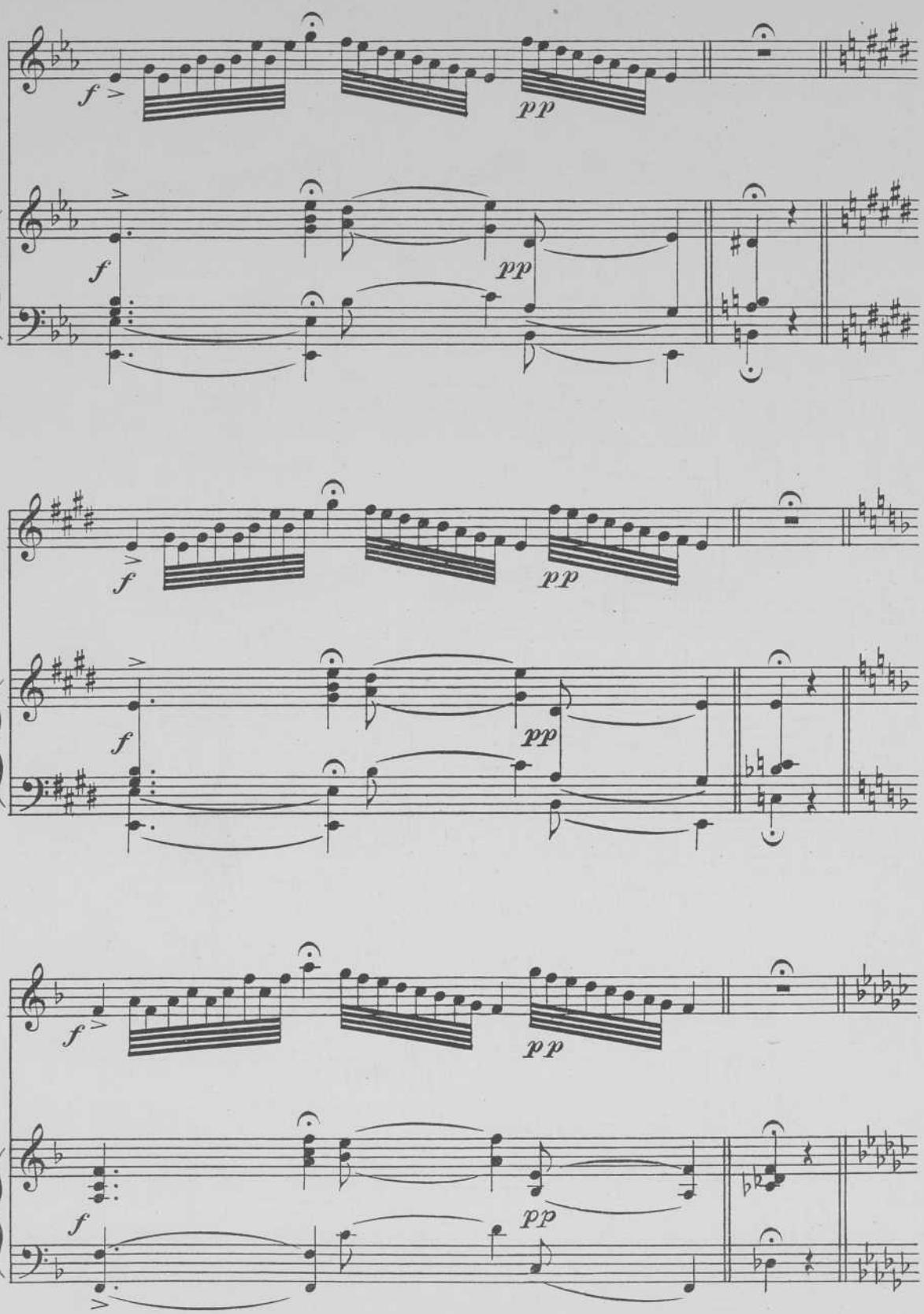
EJERCICIO Nº 7.




6
10
10

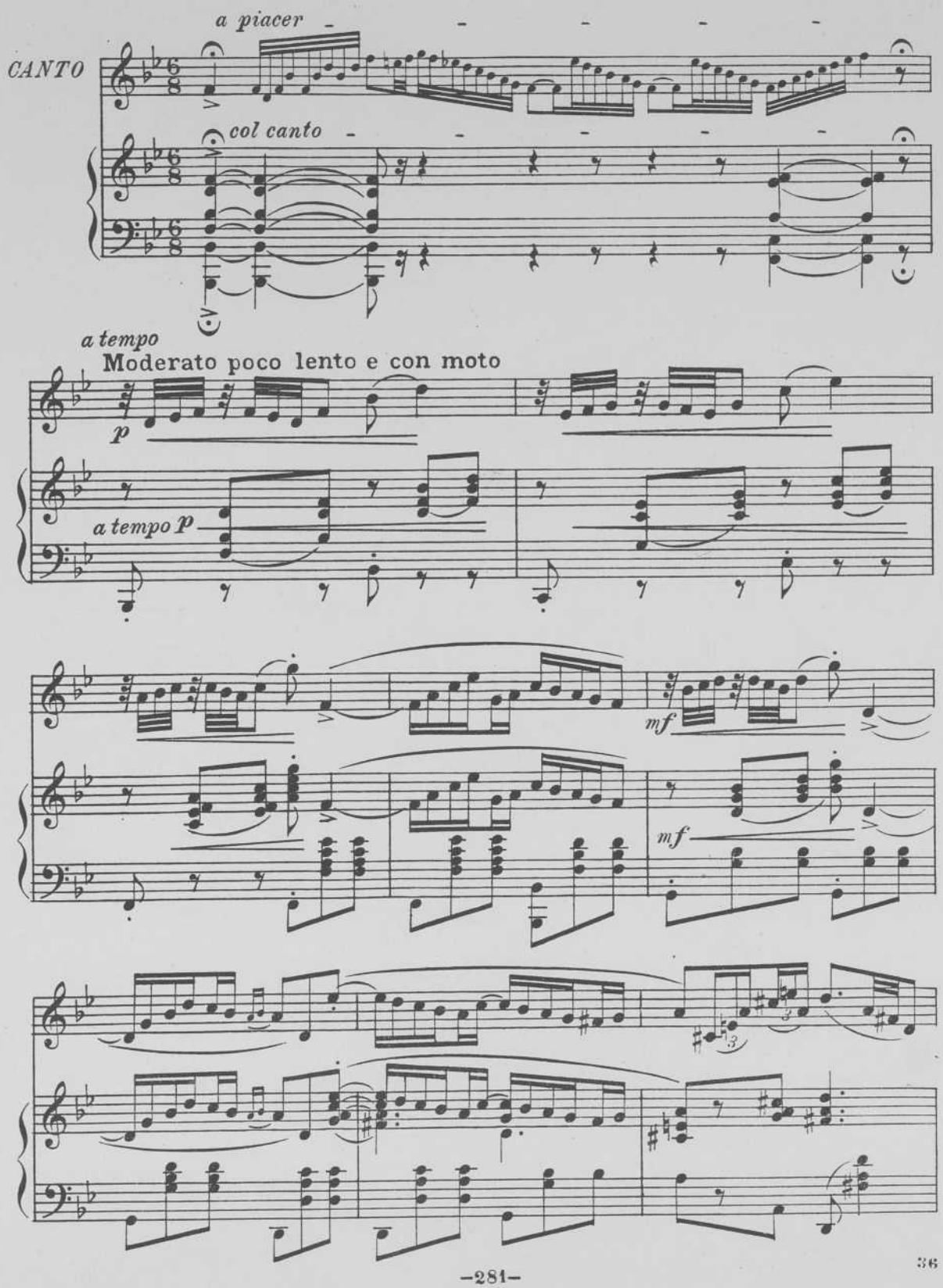
EJERCICIO N.º 8.

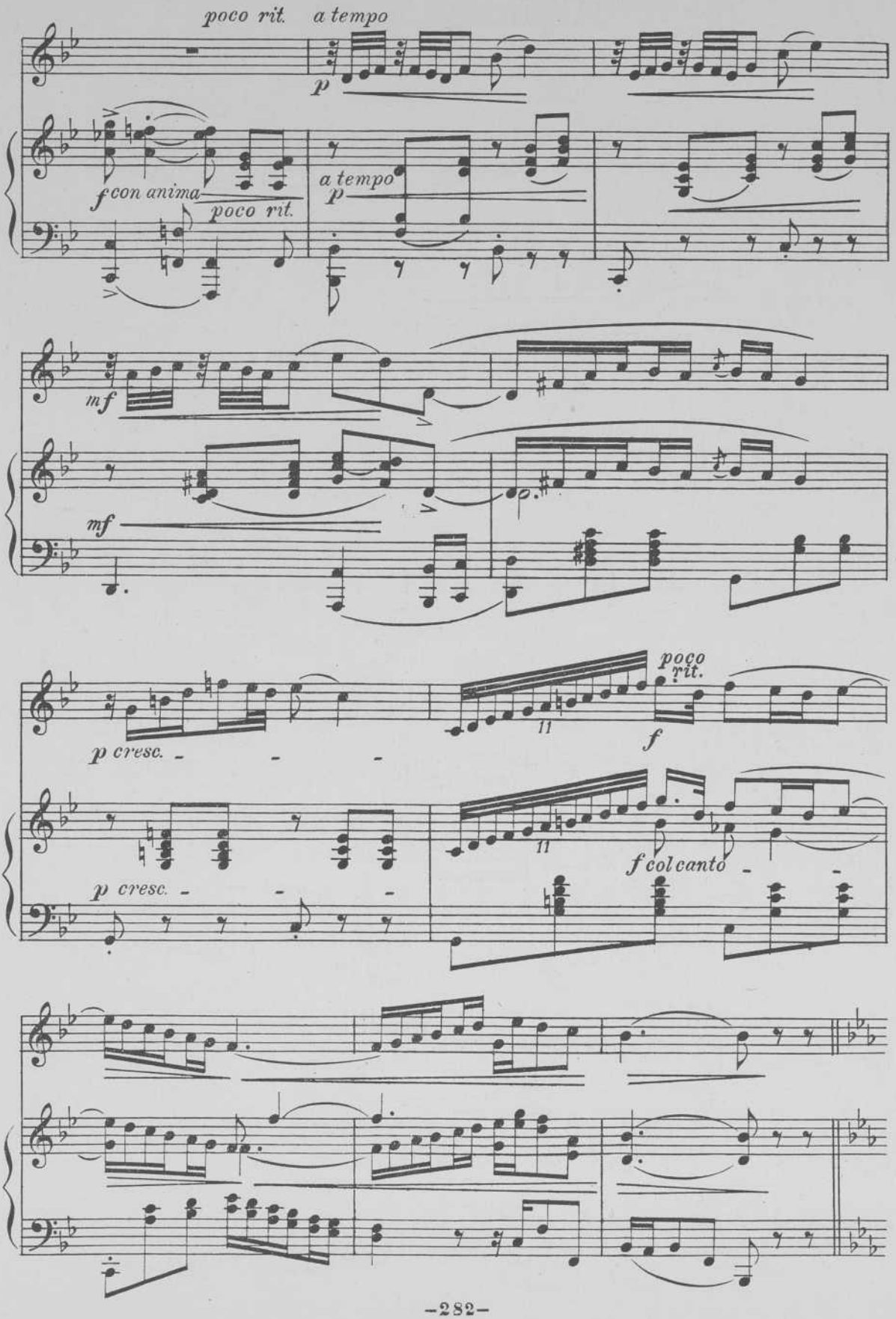


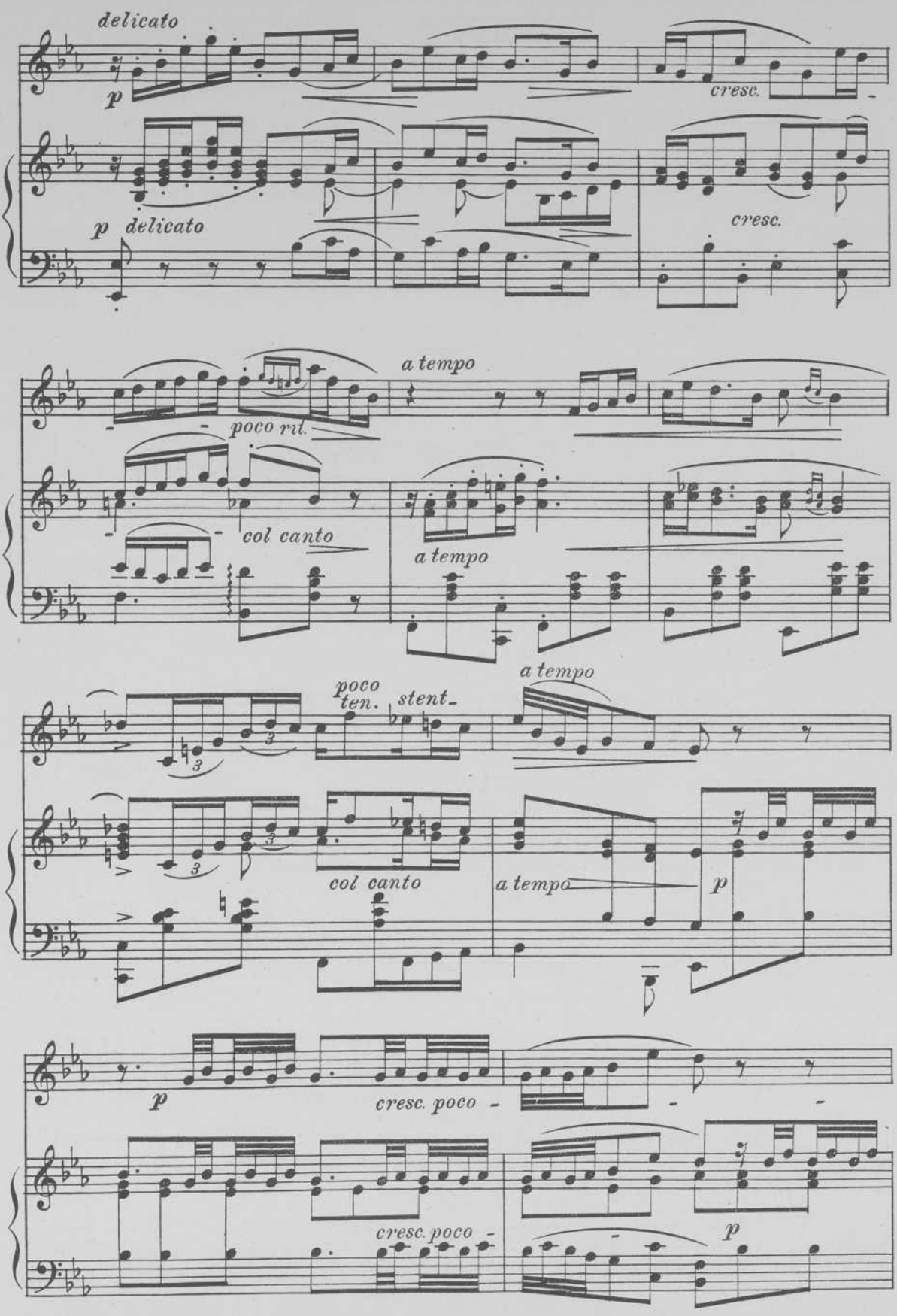

f
pp
f
pp
f
pp
f
pp
f
pp
f
pp

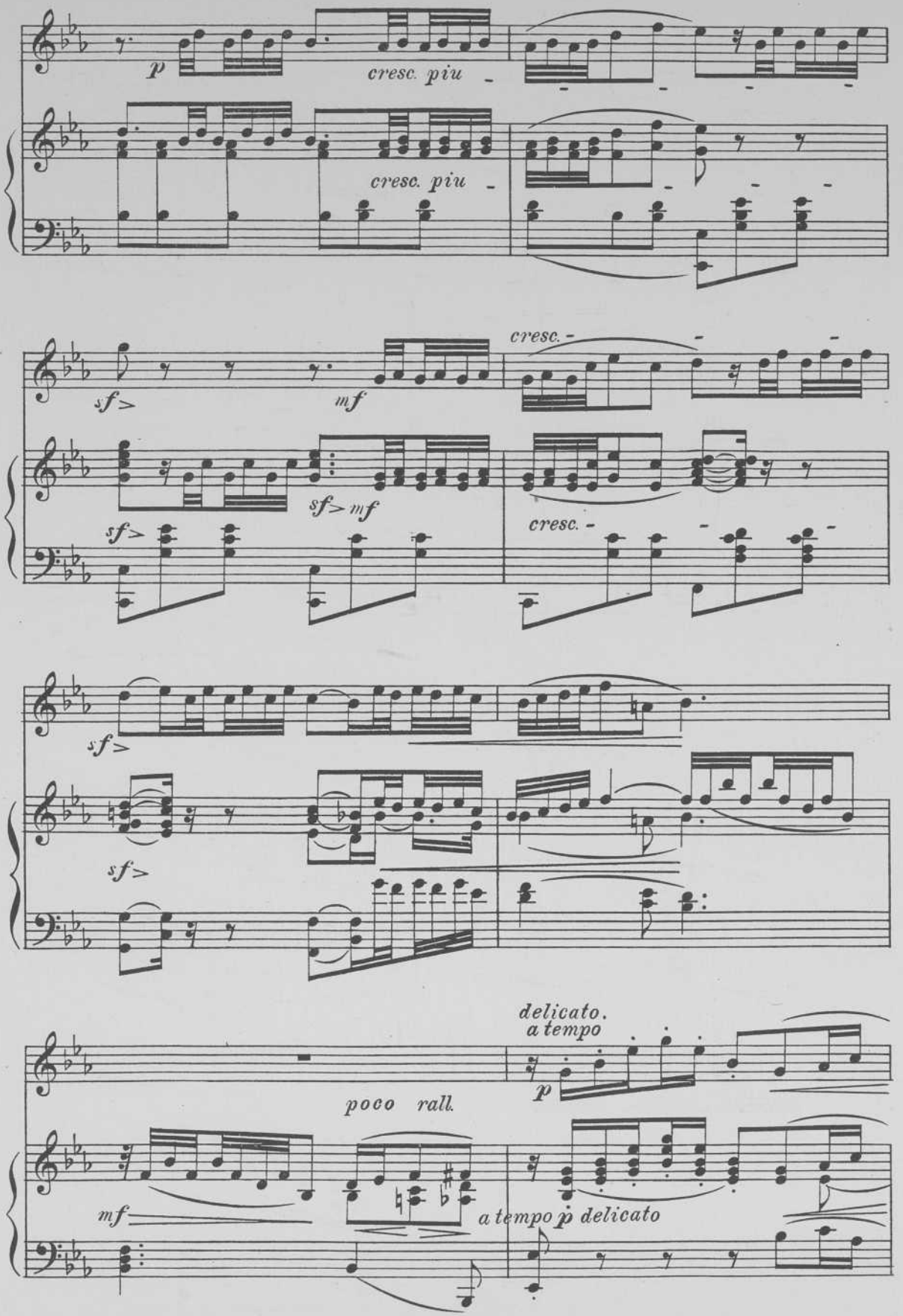
Melodía N.º 11

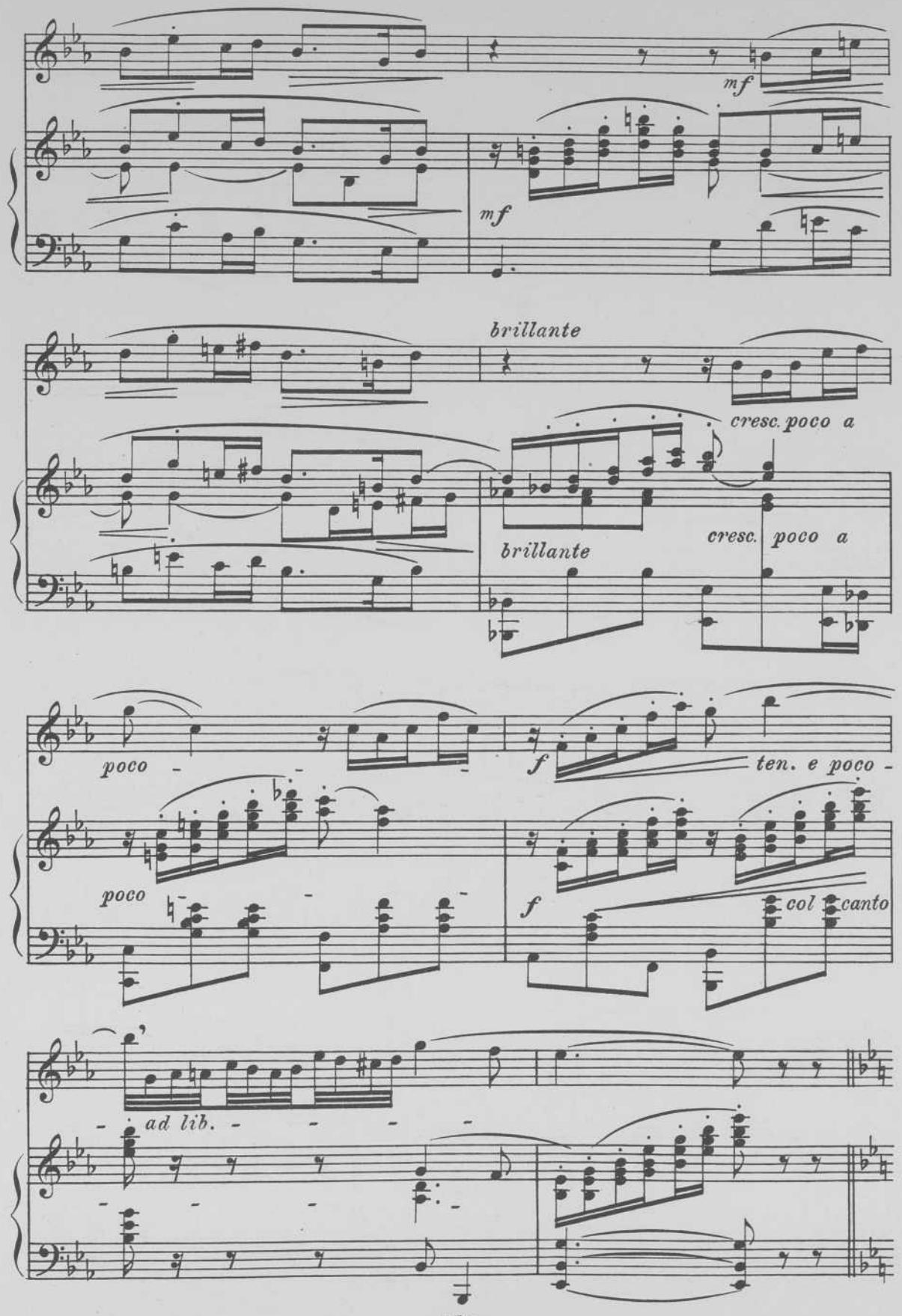
MARIANO VIÑAS

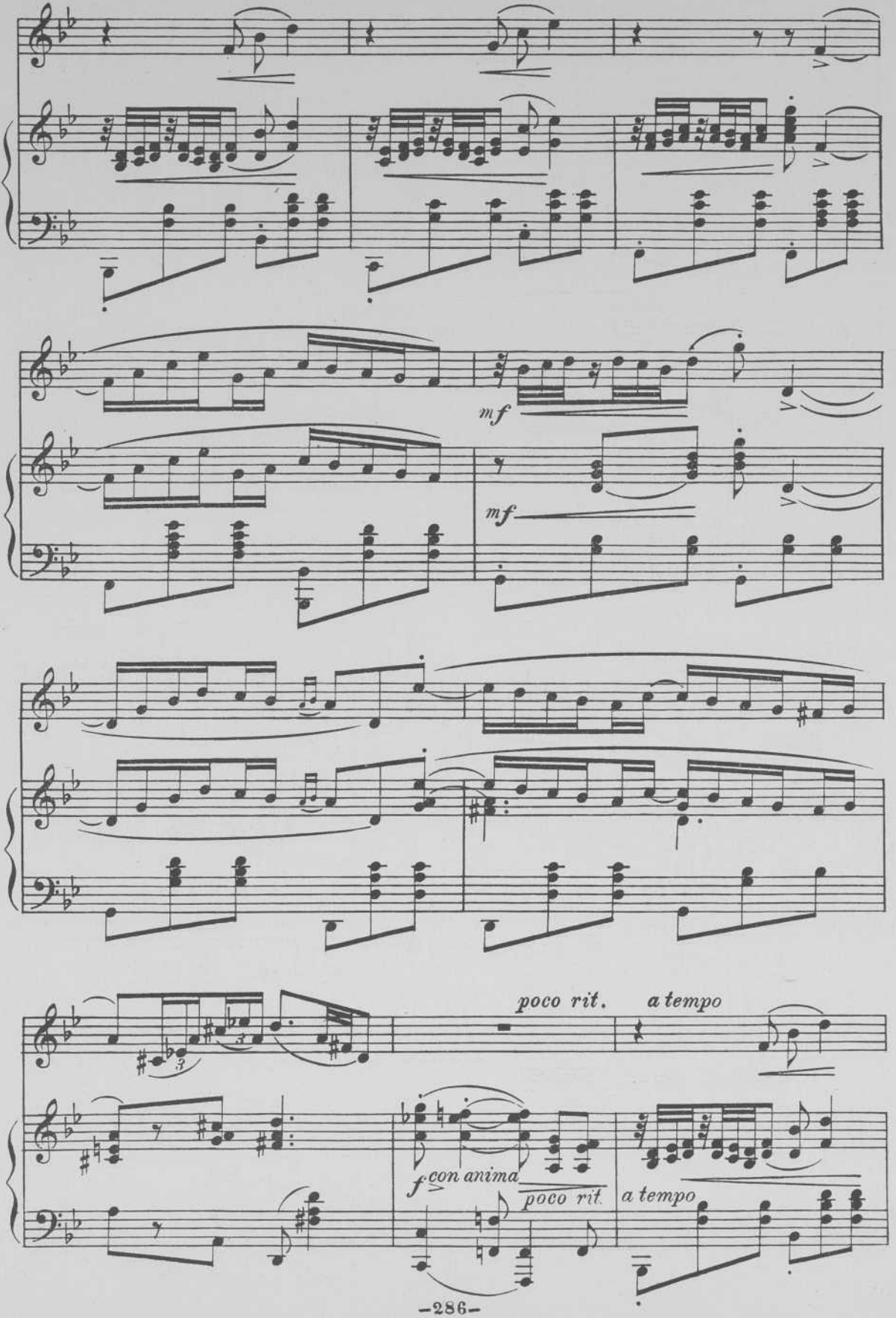


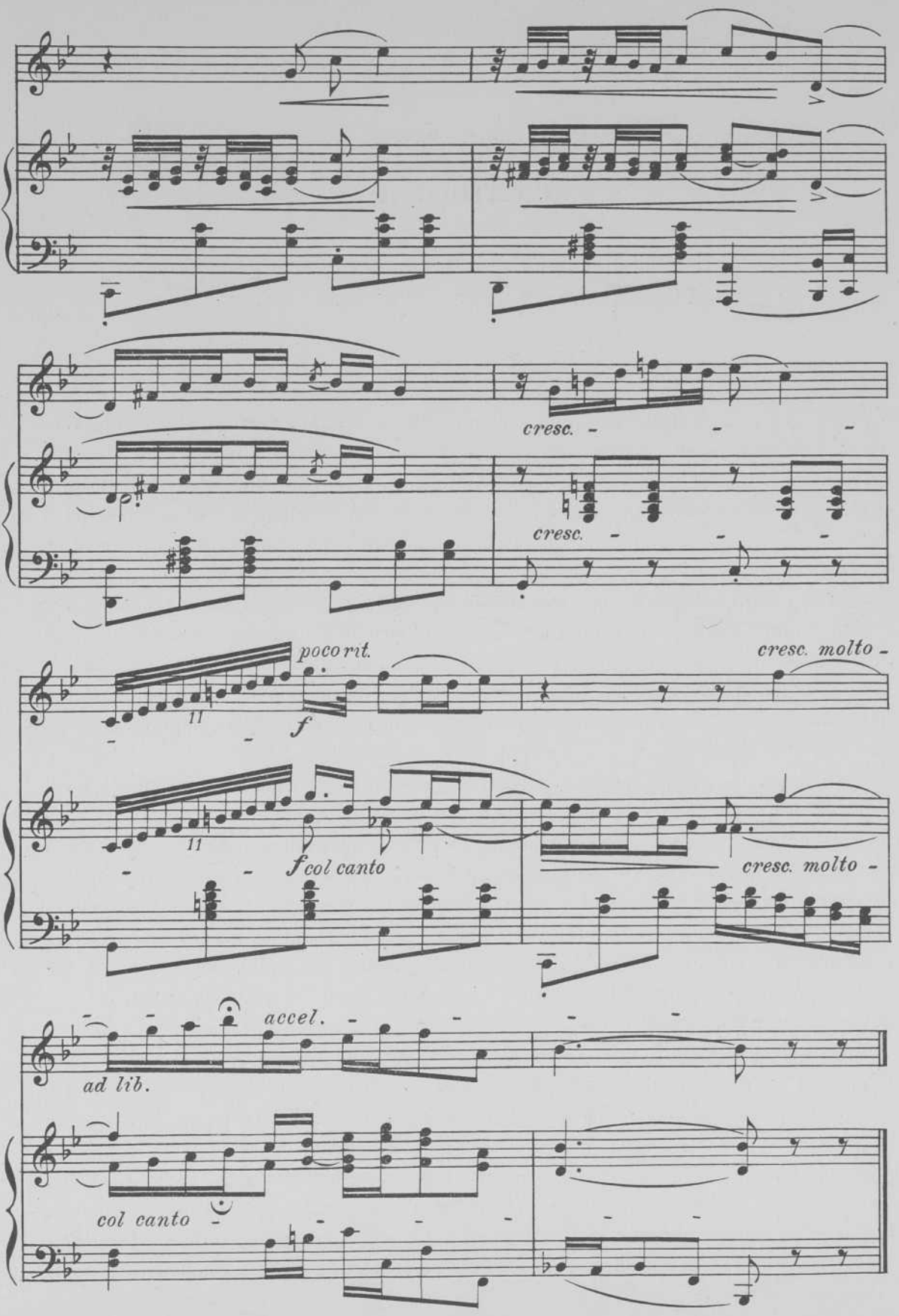

poco rit.
a tempo
p
f con anima
poco rit.
a tempo
p
mf
mf
poco rit.
f
p cresc.
11
p cresc.
11
f col canto


delicato
p
cresc.
p delicato
cresc.
a tempo
poco rit.
col canto
a tempo
poco
ten.
stent.
a tempo
col canto
a tempo
p
p
cresc. poco
cresc. poco
p


p
cresc. piu
cresc. piu
sf>
mf
cresc.
sf>
sf> mf
sf>
cresc.
sf>
sf>
delicato.
a tempo
poco rall.
p
mf
a tempo p delicato


mf
mf
brillante
cresc. poco a
brillante
cresc. poco a
poco
f
ten. e poco -
poco
f
col canto
ad lib.


mf
mf
poco rit.
a tempo
f con anima
poco rit.
a tempo


cresc.
cresc.
poco rit.
f
cresc. molto
11
11
f col canto
cresc. molto
accel.
ad lib.
col canto

CAPÍTULO III

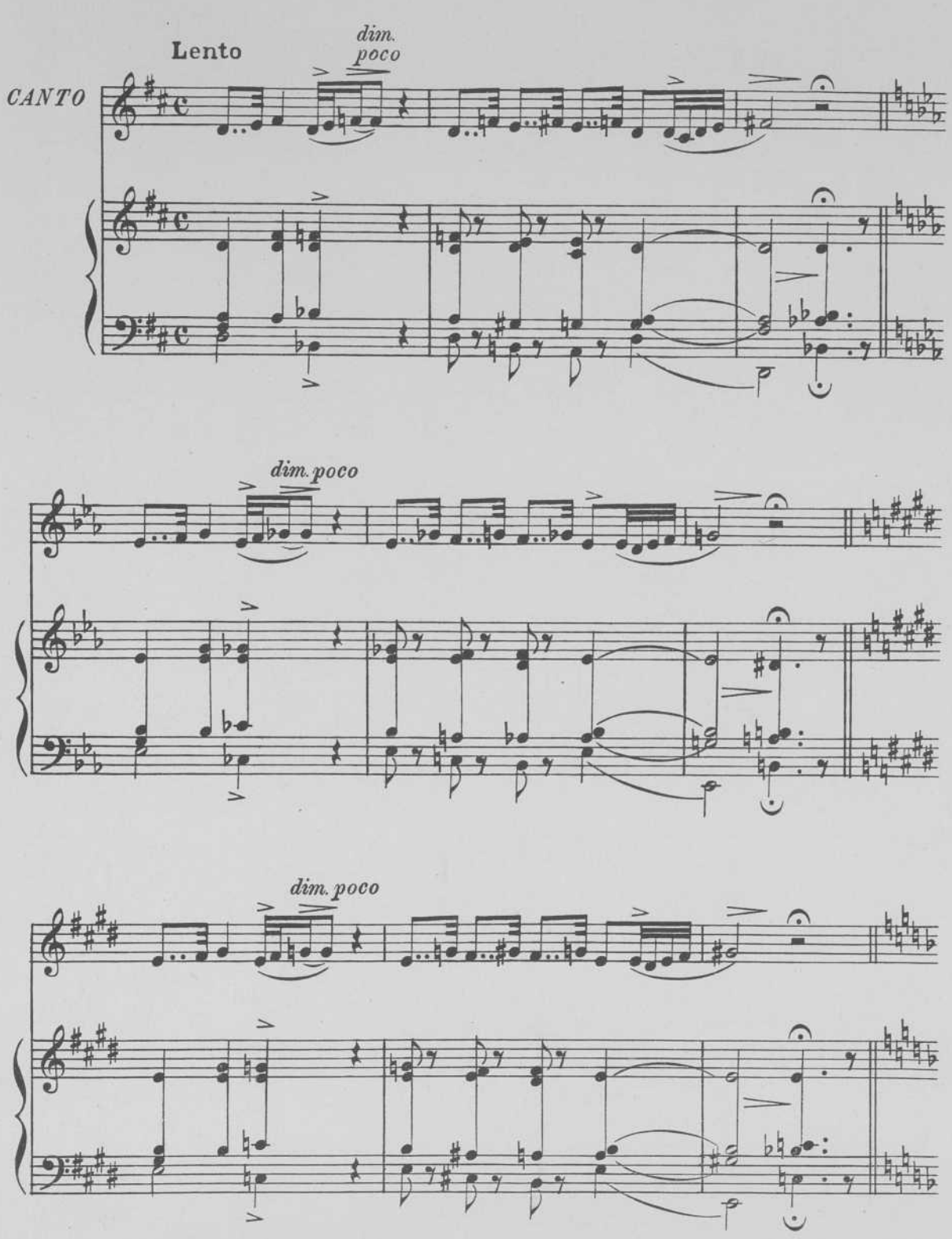
Ejercicios de trepidación y sensibilidad auditiva

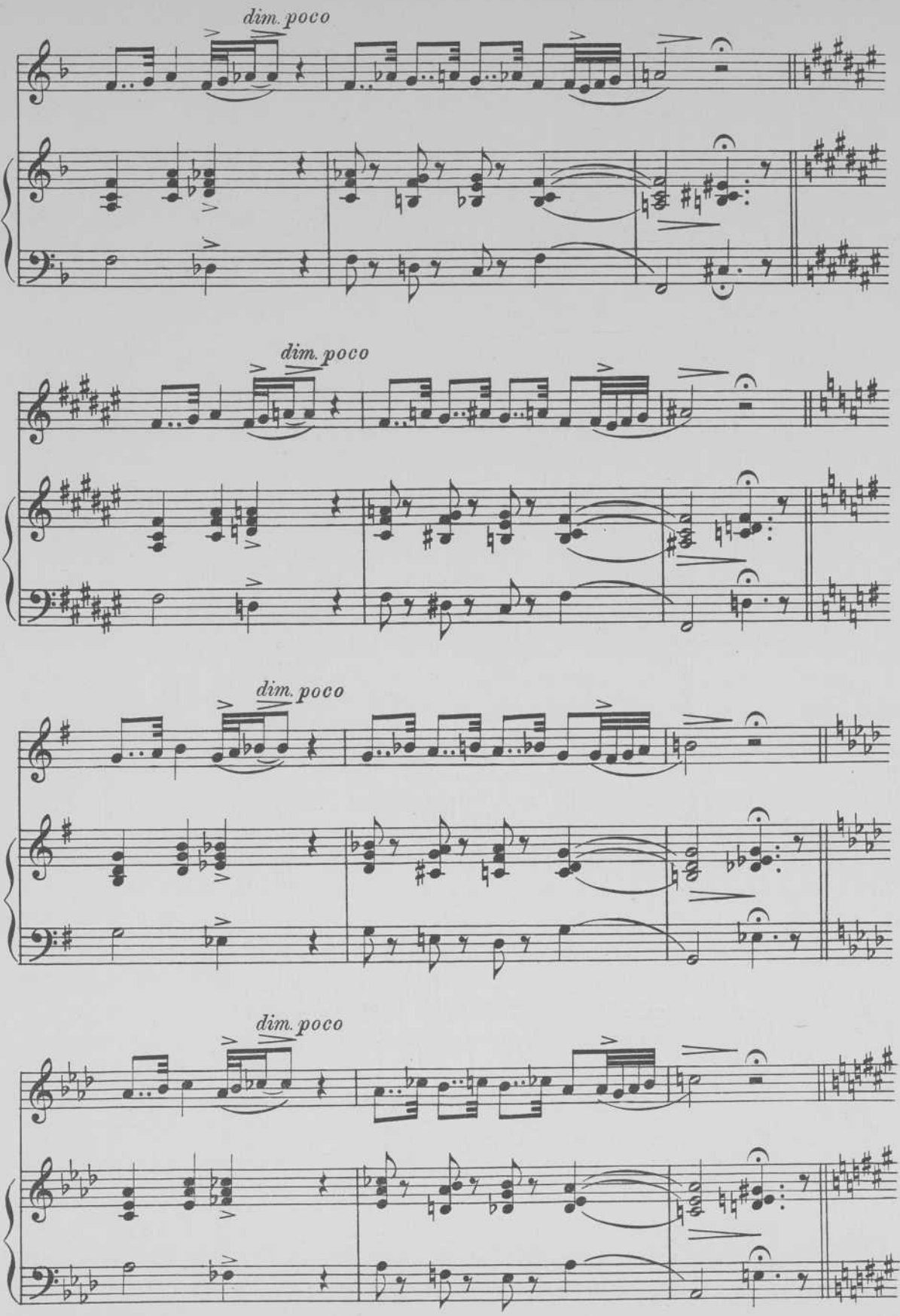
Los ejercicios cuyo modelo reproducimos provienen de un raro legado, manuscrito, apenas inteligible, de la escuela clásica de Concordia, usados en mis tiempos por el maestro Belli de Roma, con quien los practiqué. Tienen por objeto, una vez lograda la unidad de todos los sonidos de la gama por medio de las ligaduras o portamentos, dar a los mismos cierta independencia sonora entre sí, práctica que habremos iniciado en los ejercicios anteriores. Pero son también un medio para sacudir aquéllos, y por tal motivo obligarles a dar el mayor número de vibraciones hasta producir rapidísima continuidad casi oscilante, armónica, de las mismas, imperceptiblemente trinadas. También contribuyen a perfeccionar la entonación. A tal estudio, en su conjunto, denominábamos «de los sonidos trepidados». Por medio de la trepidación bien dirigida, una voz joven, débil y de dudoso aprovechamiento para el arte lírico teatral, se desarrolla y adquiere a veces un vigor insospechado.

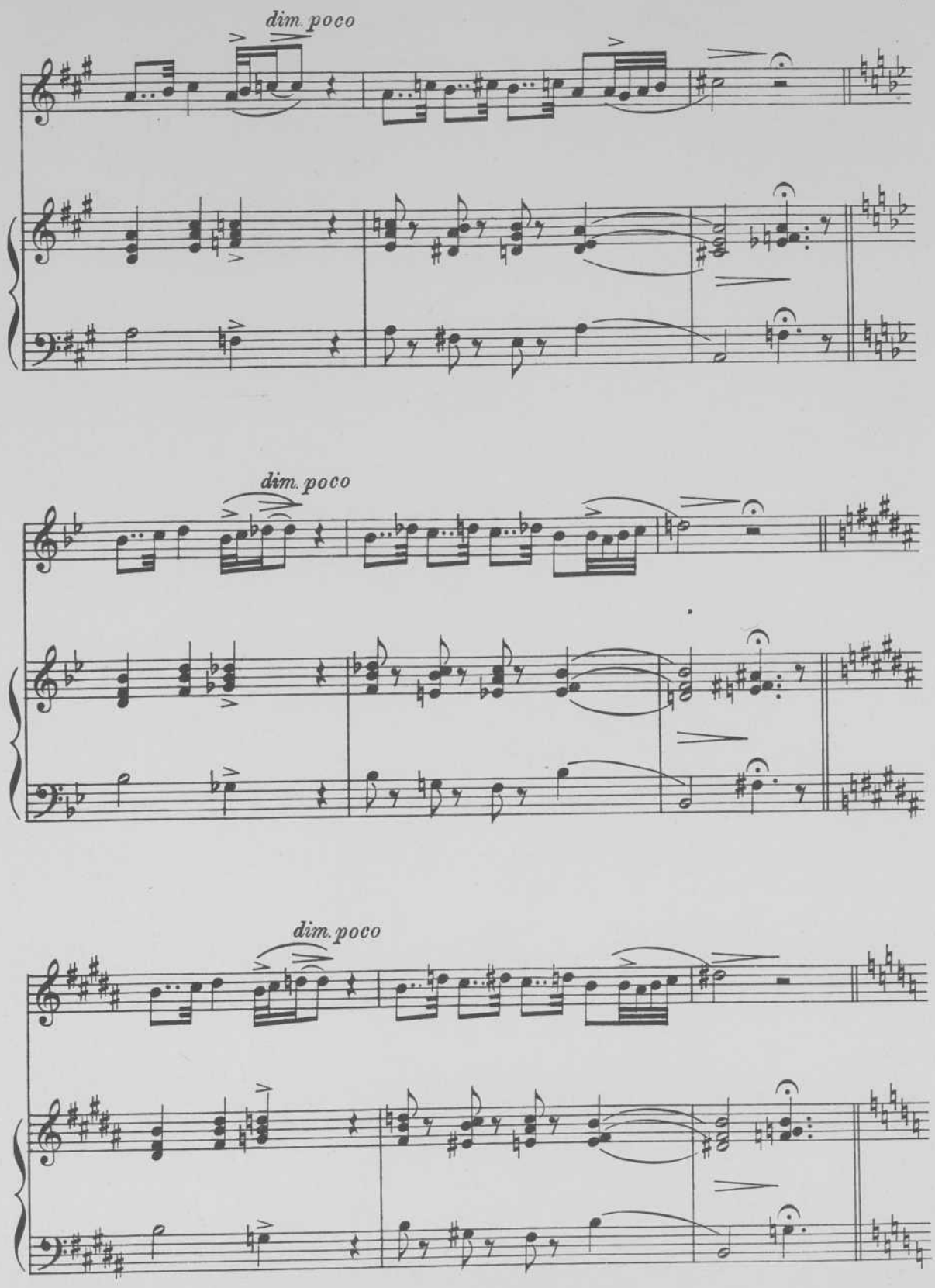
No es posible fijar el momento preciso en que estos ejercicios deben adoptarse, pues depende de las condiciones especiales de cada voz, siempre diferentes. En ciertos alumnos podrán ser oportunos ya a los ocho meses de estudio, o antes, mientras que en otros quizás no lo sean ni a los catorce. Importa ante todo que el órgano esté perfectamente preparado para ello, y se hallará en estas condiciones cuando se haya conseguido cierta estabilidad permanente, con la certeza de que los sonidos lanzados hacia los hemisferios cerebrales se emiten fácilmente y sin vacilación apoyados en su molde. El maestro, según los progresos del discípulo en orden a los apoyos, podrá juzgar el momento en que pueden aplicarse dichos ejercicios.

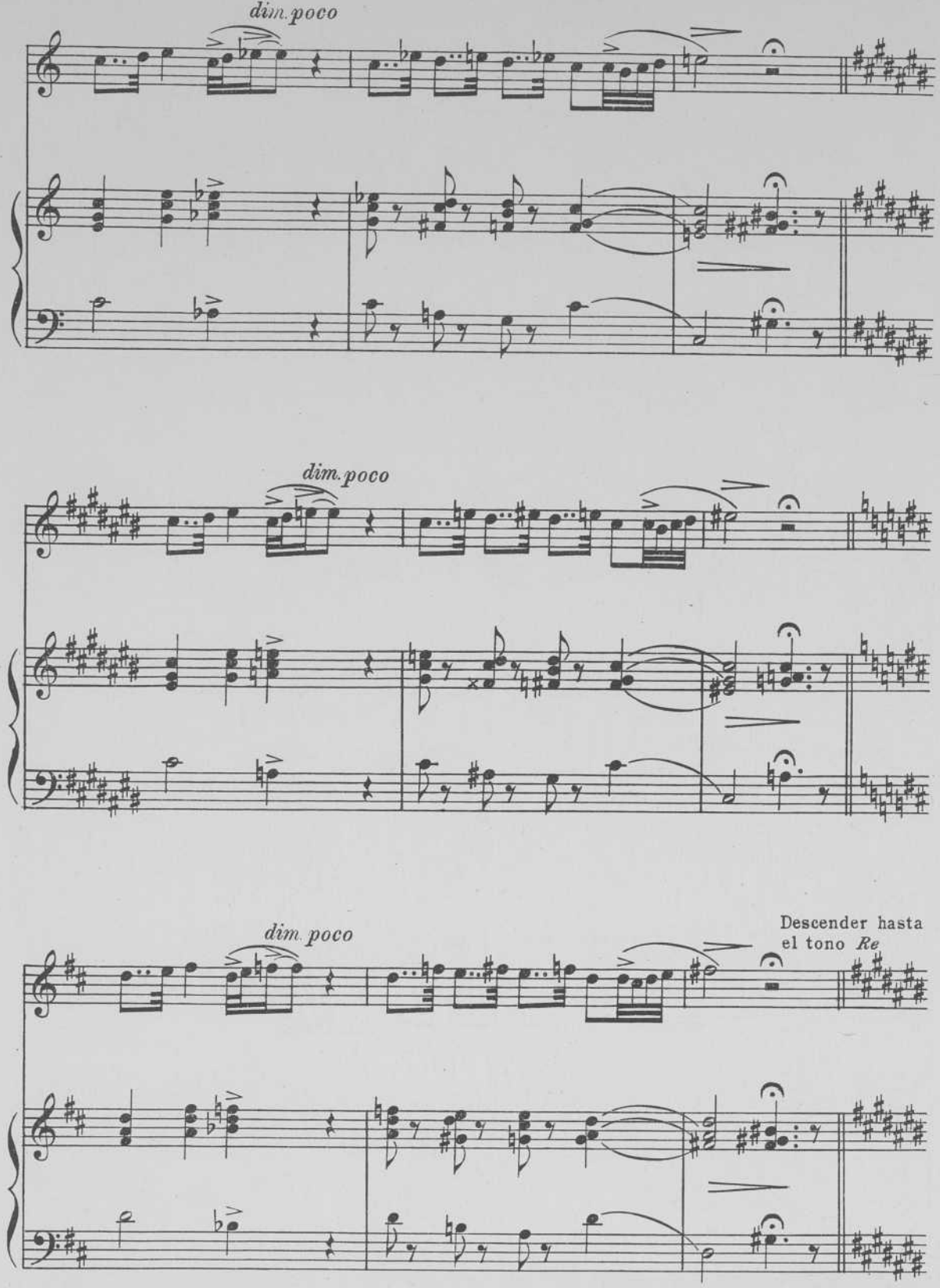
Recuerden uno y otro que la educación de la voz ha de ser estudio lento, si se quiere progresar; de otro modo se adelanta tan sólo en apariencia. Los delicados tejidos de la laringe precisan el tiempo necesario para que tomen consistencia y la costumbre de movimientos a los que damos una inclinación quizás diferente de la que pudieran tener en su origen antes de empezar los estudios. Los siguientes ejercicios, como ya se ha dicho, sirven a nuestro doble objeto de trepidar la voz y perfeccionar la entonación, con tal de tener siempre presente la observancia de las reglas prescritas, sin la cual el resultado sería negativo. El maestro puede ampliarlos escribiendo otros, a condición de seguir la misma contextura.

EJERCICIO N.º 1.

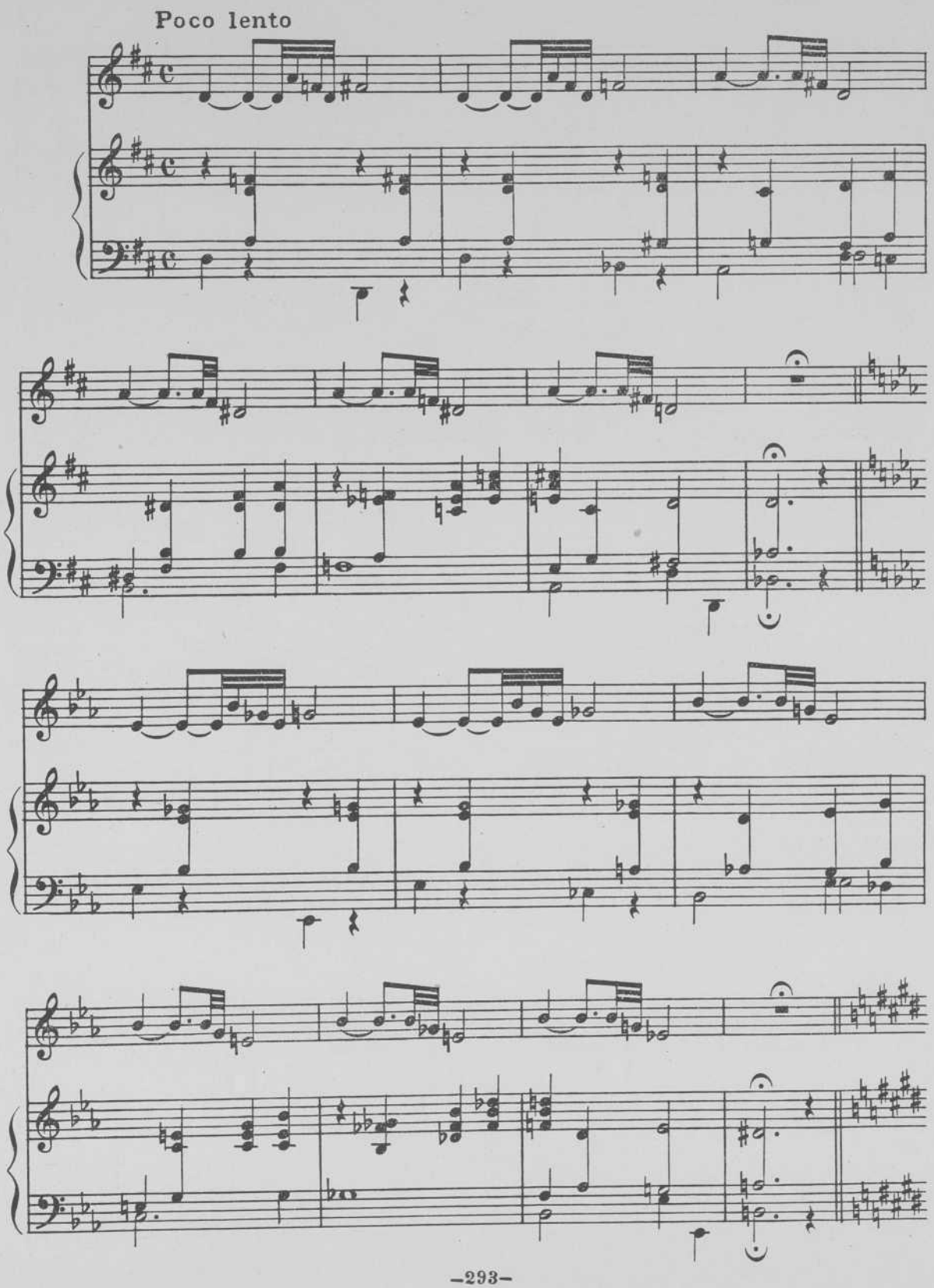


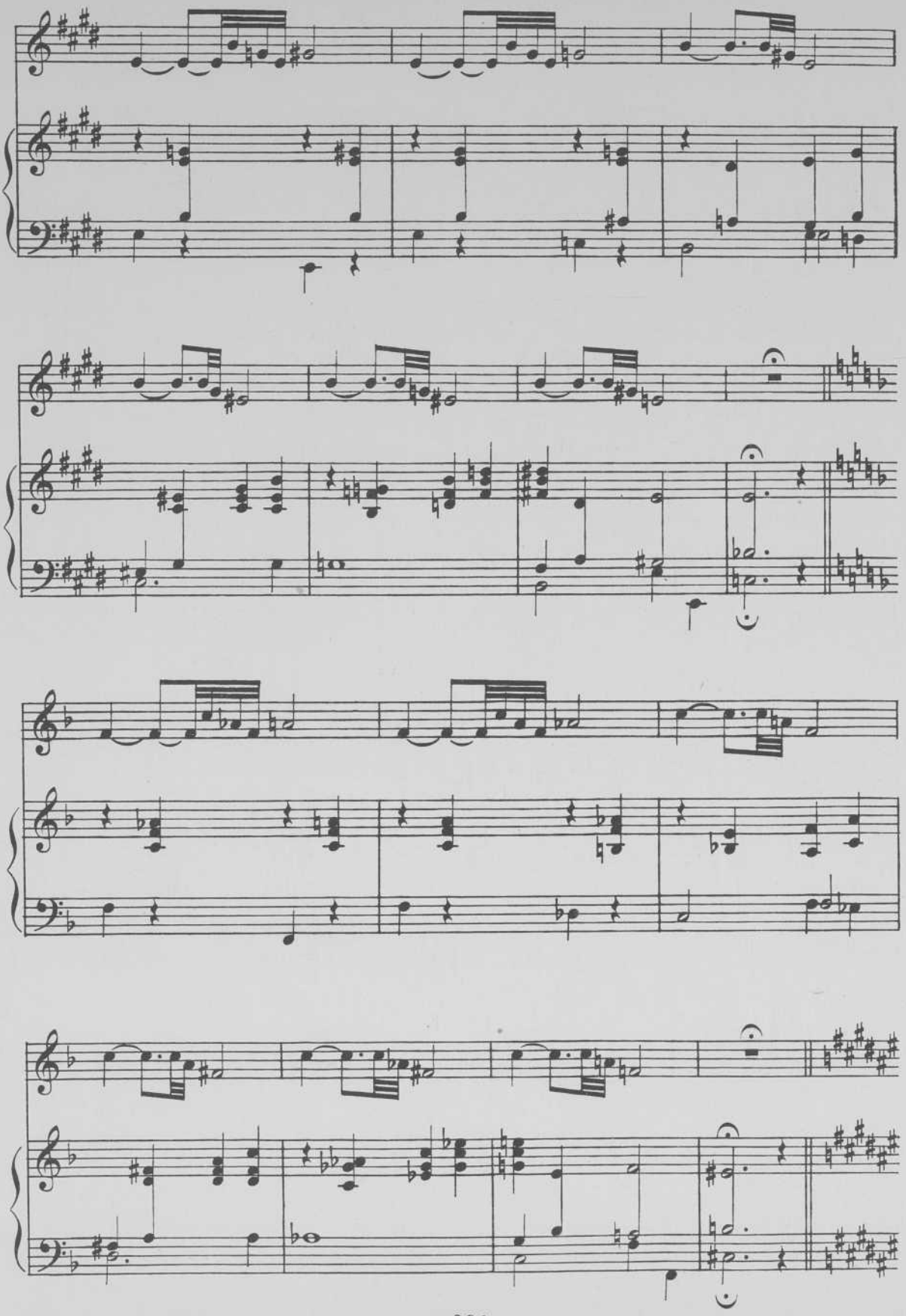

dim. poco
dim. poco
dim. poco
dim. poco

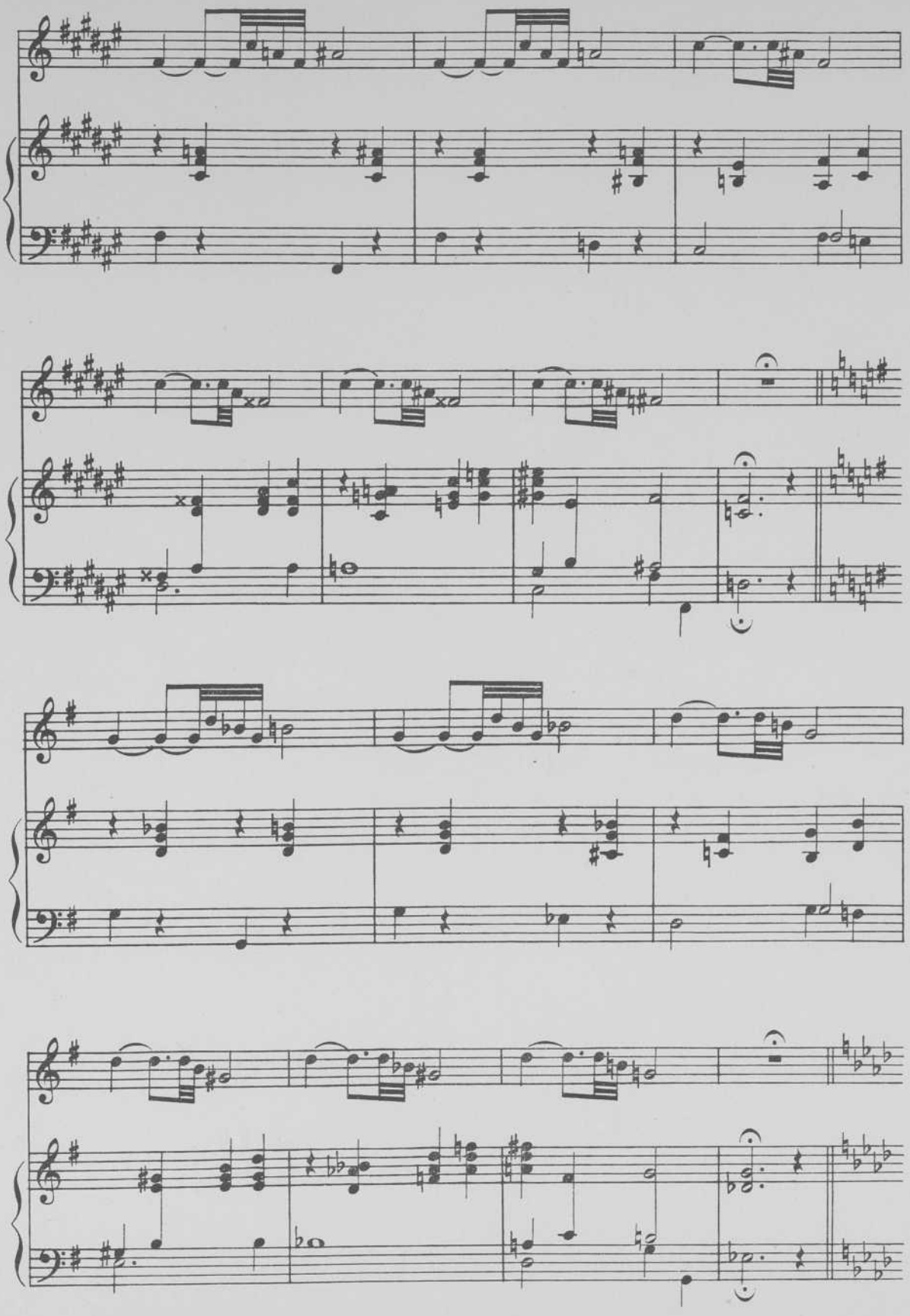

dim. poco
dim. poco
dim. poco

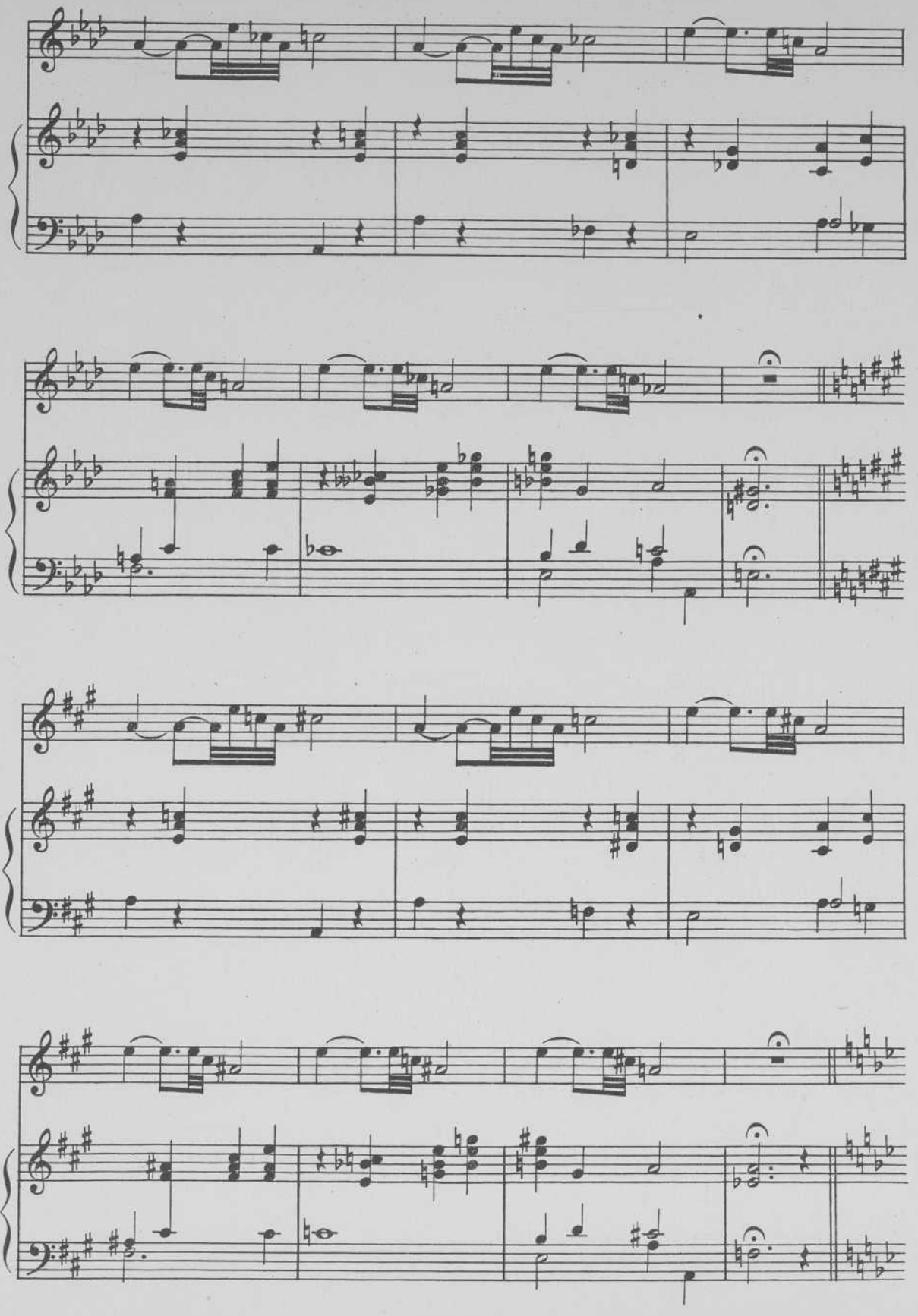

dim. poco
dim. poco
dim. poco
Descender hasta
el tono *Re*

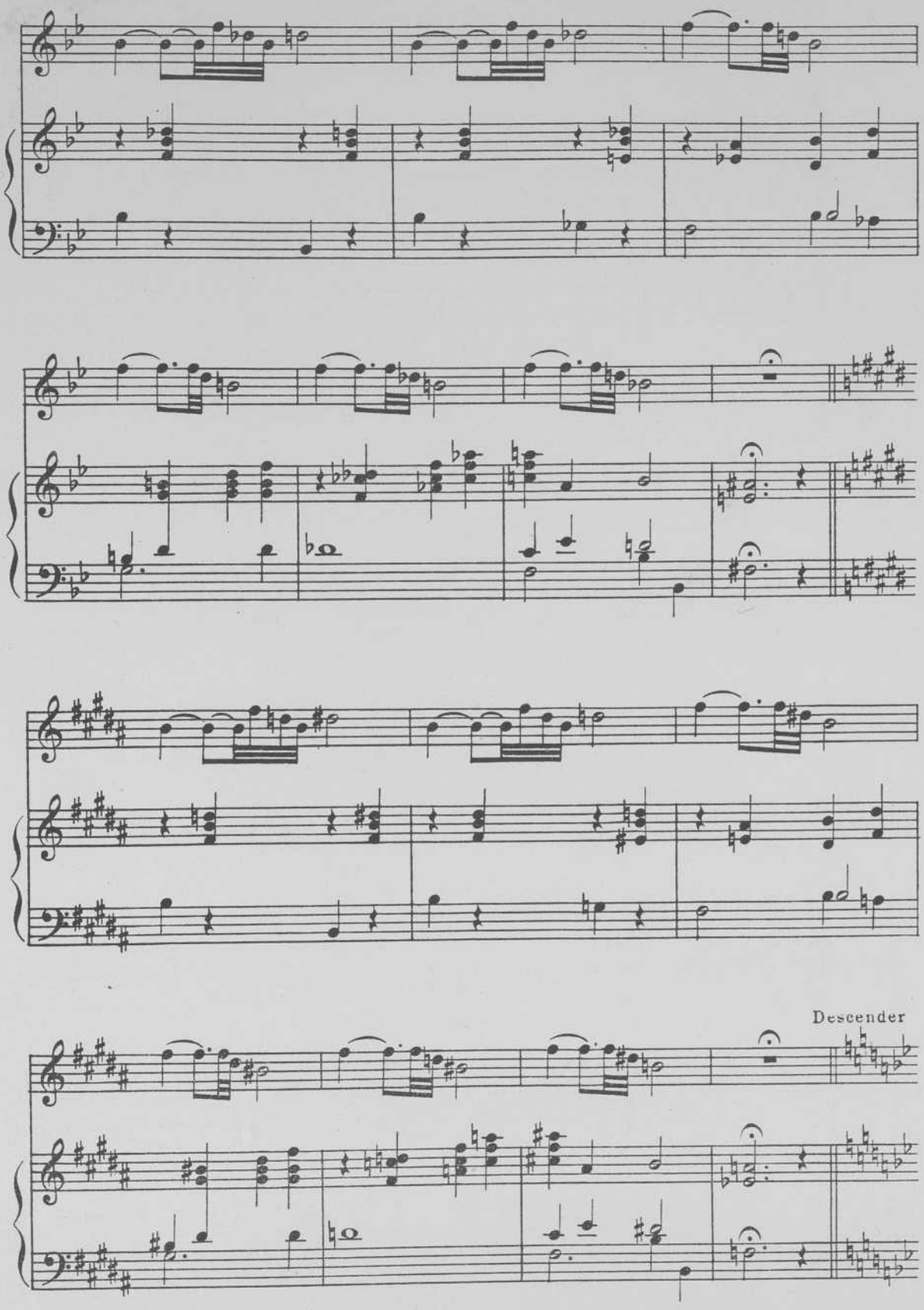
EJERCICIO N: 2.



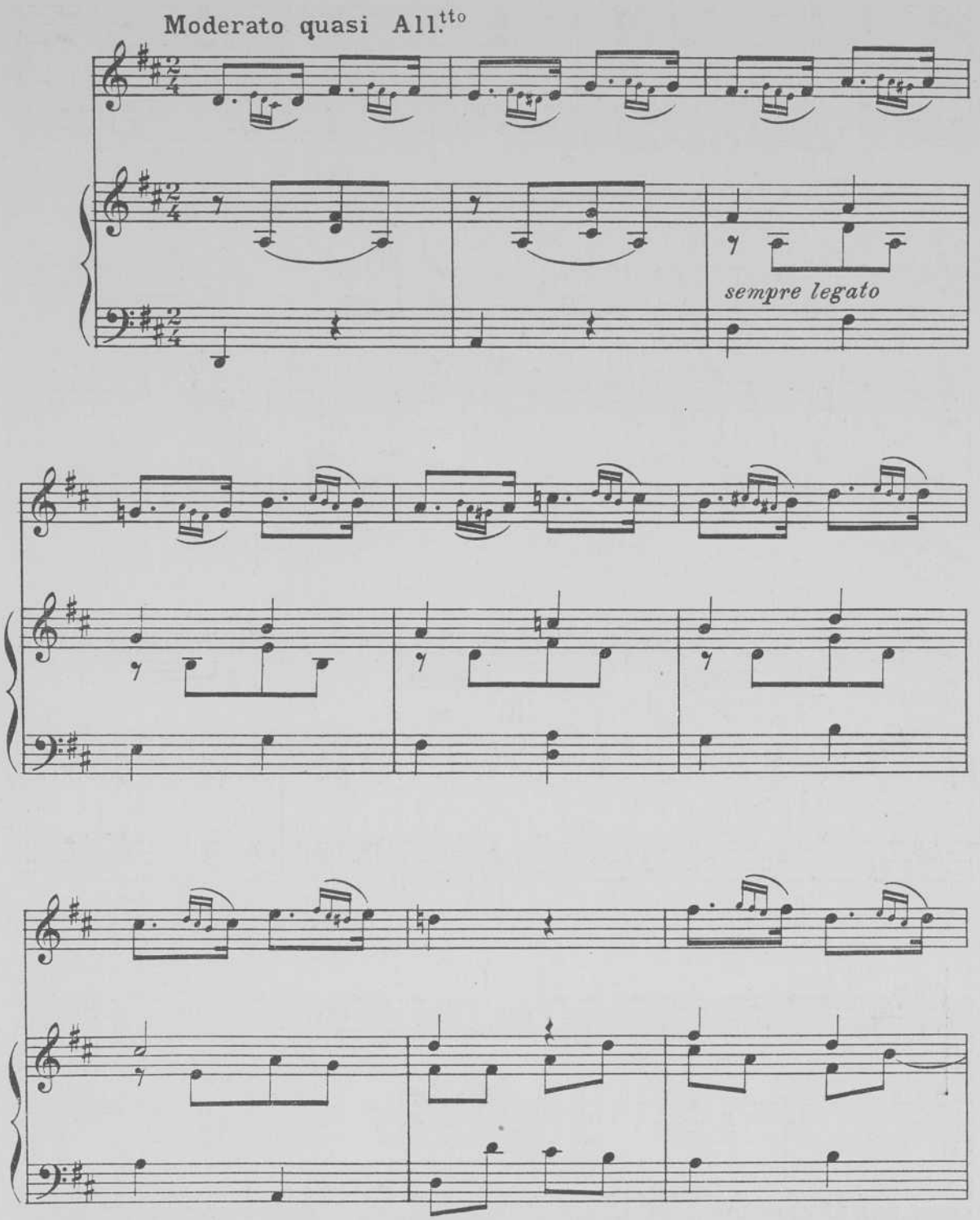


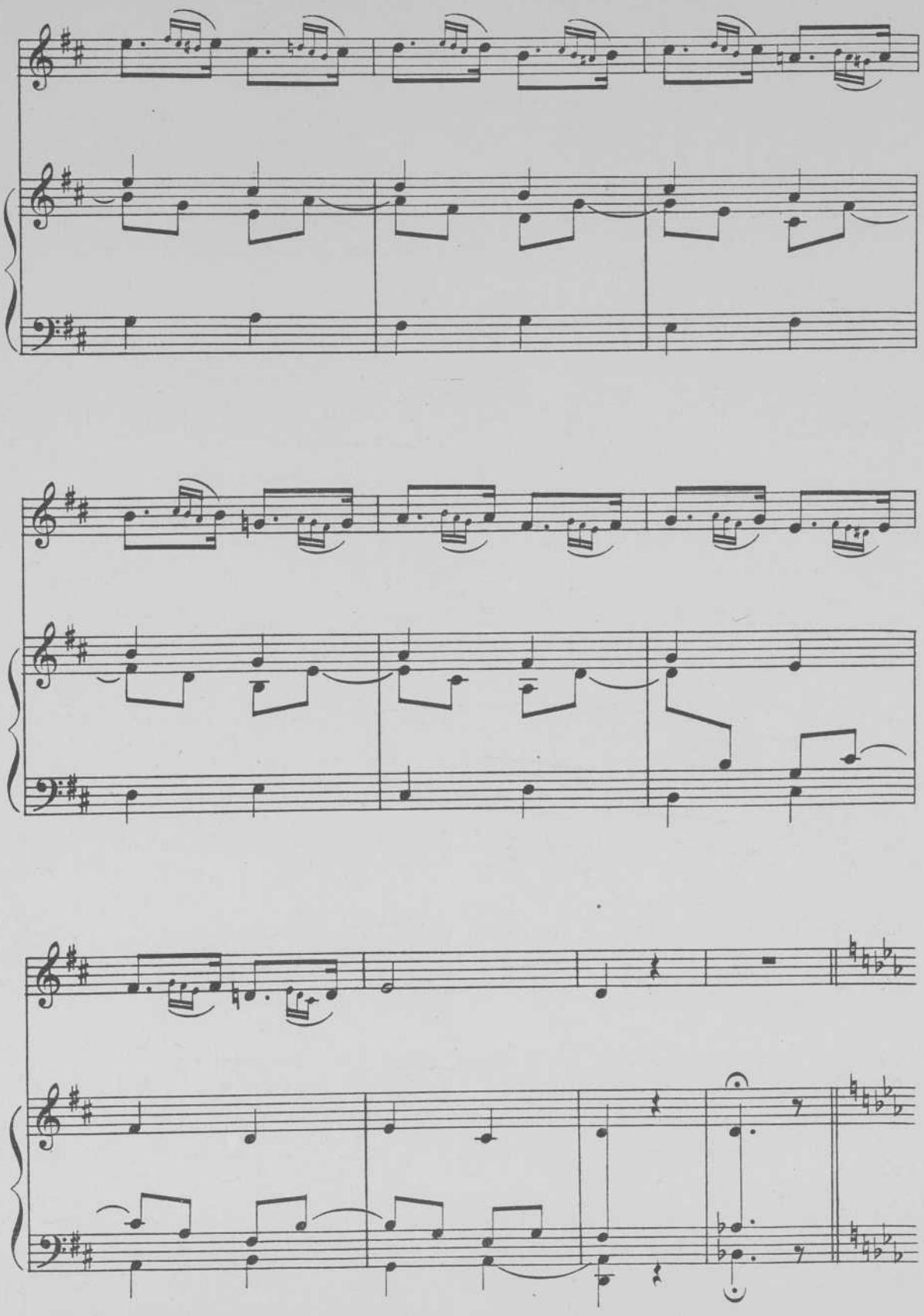





Descender

EJERCICIO N.º 3.

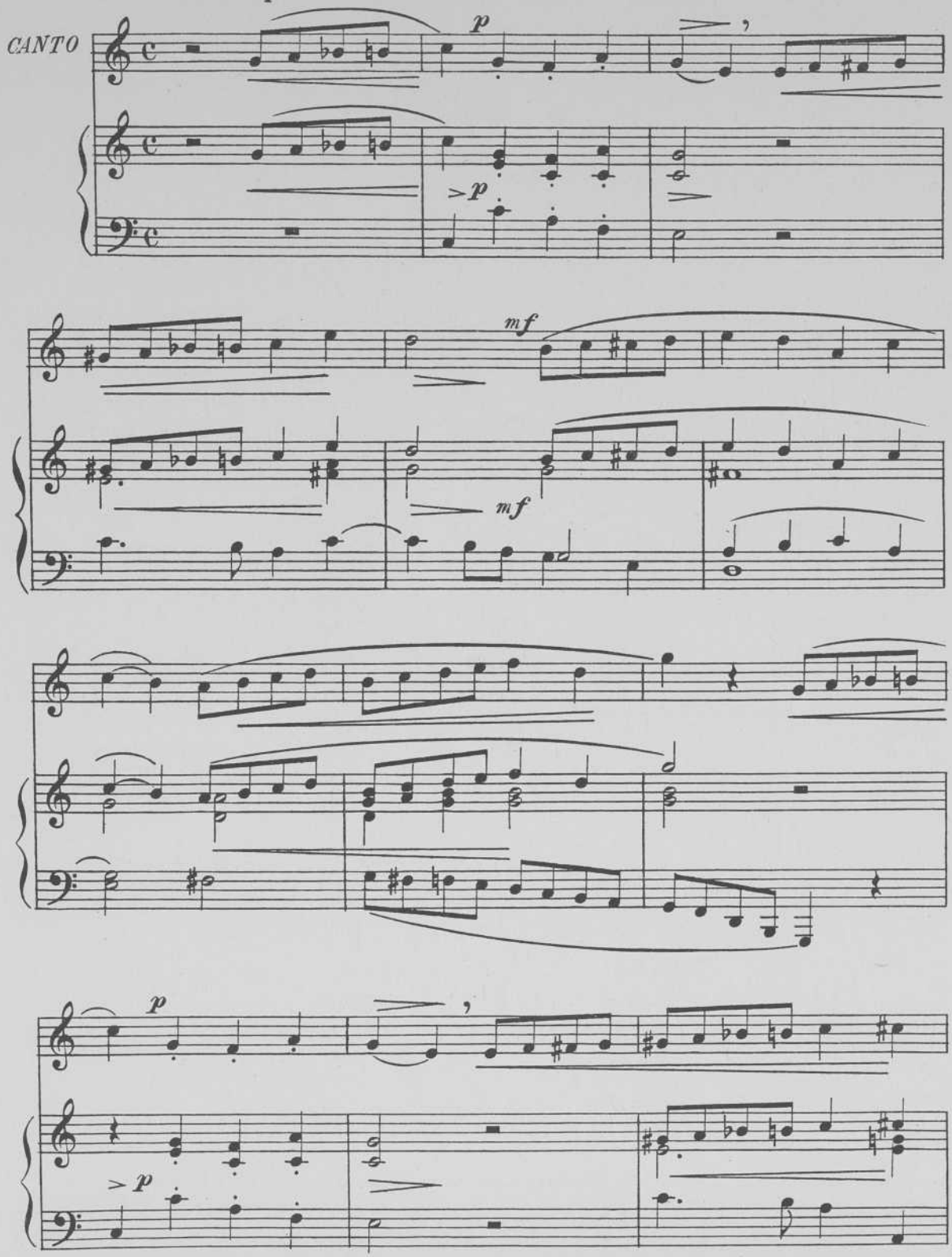


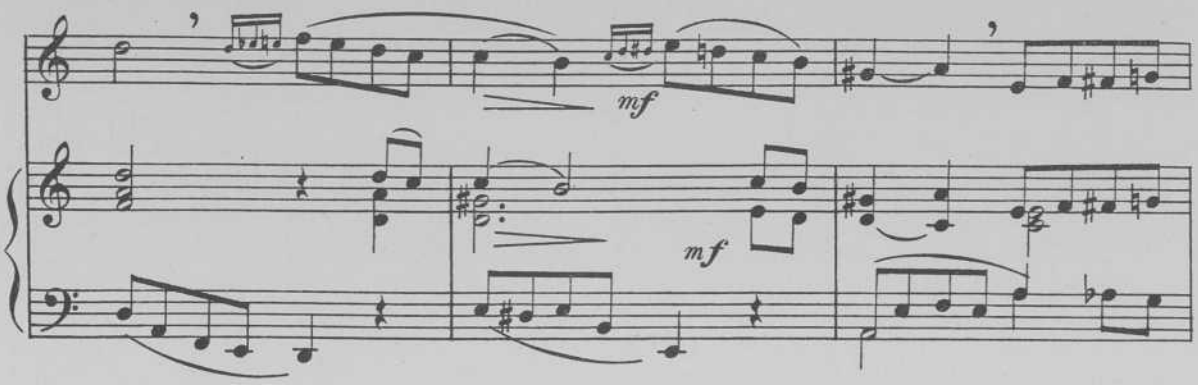


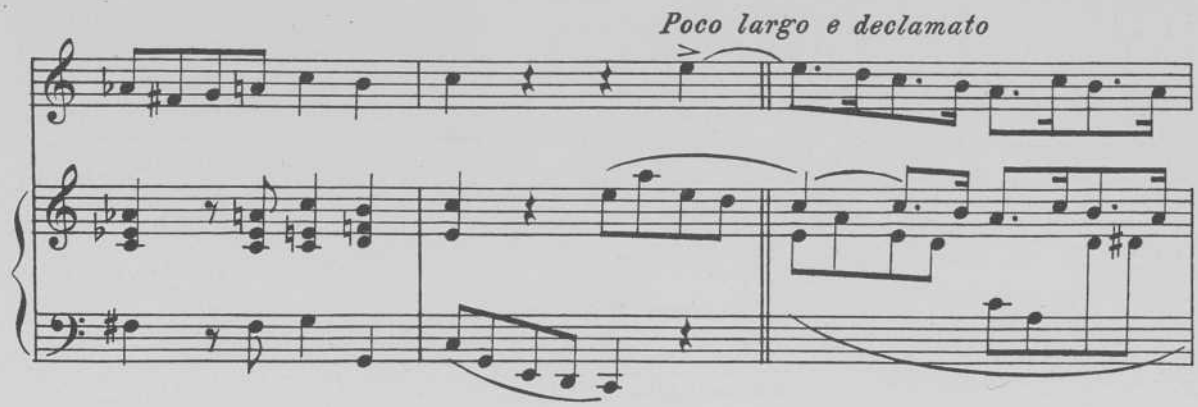
Melodía N.º 12.

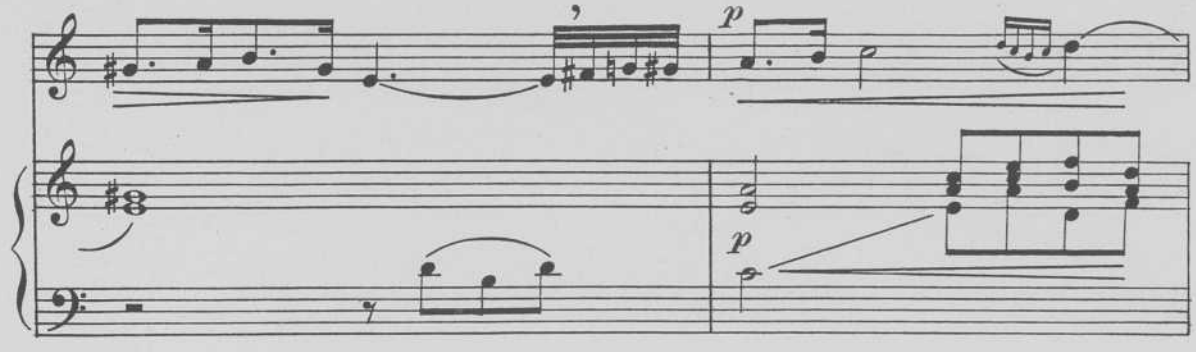
MARIANO VIÑAS

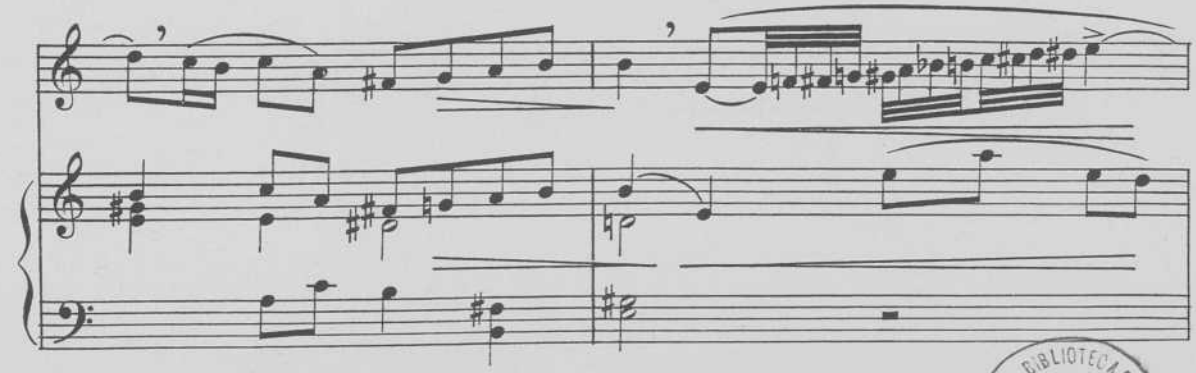
Andante quasi Moderato



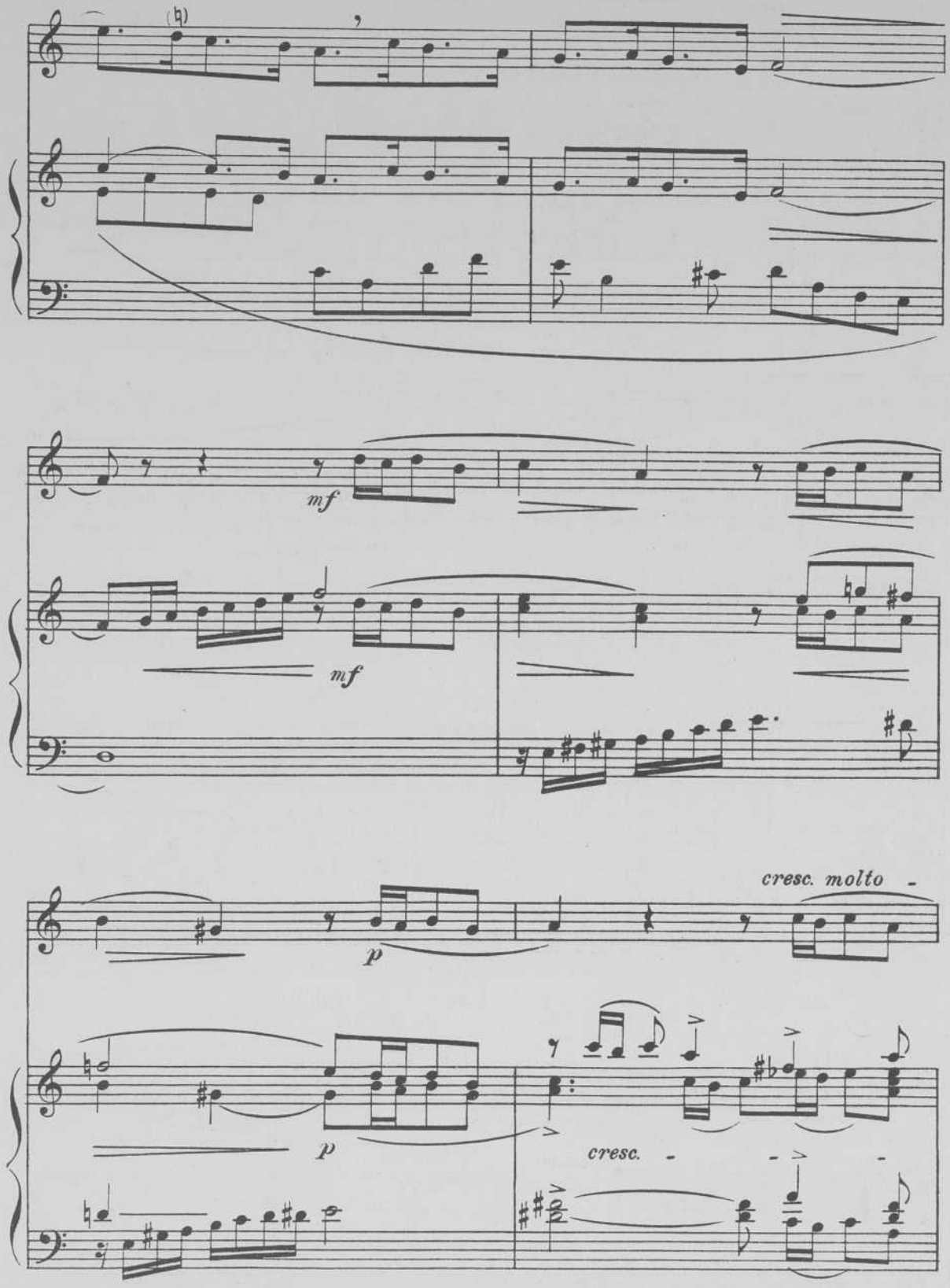


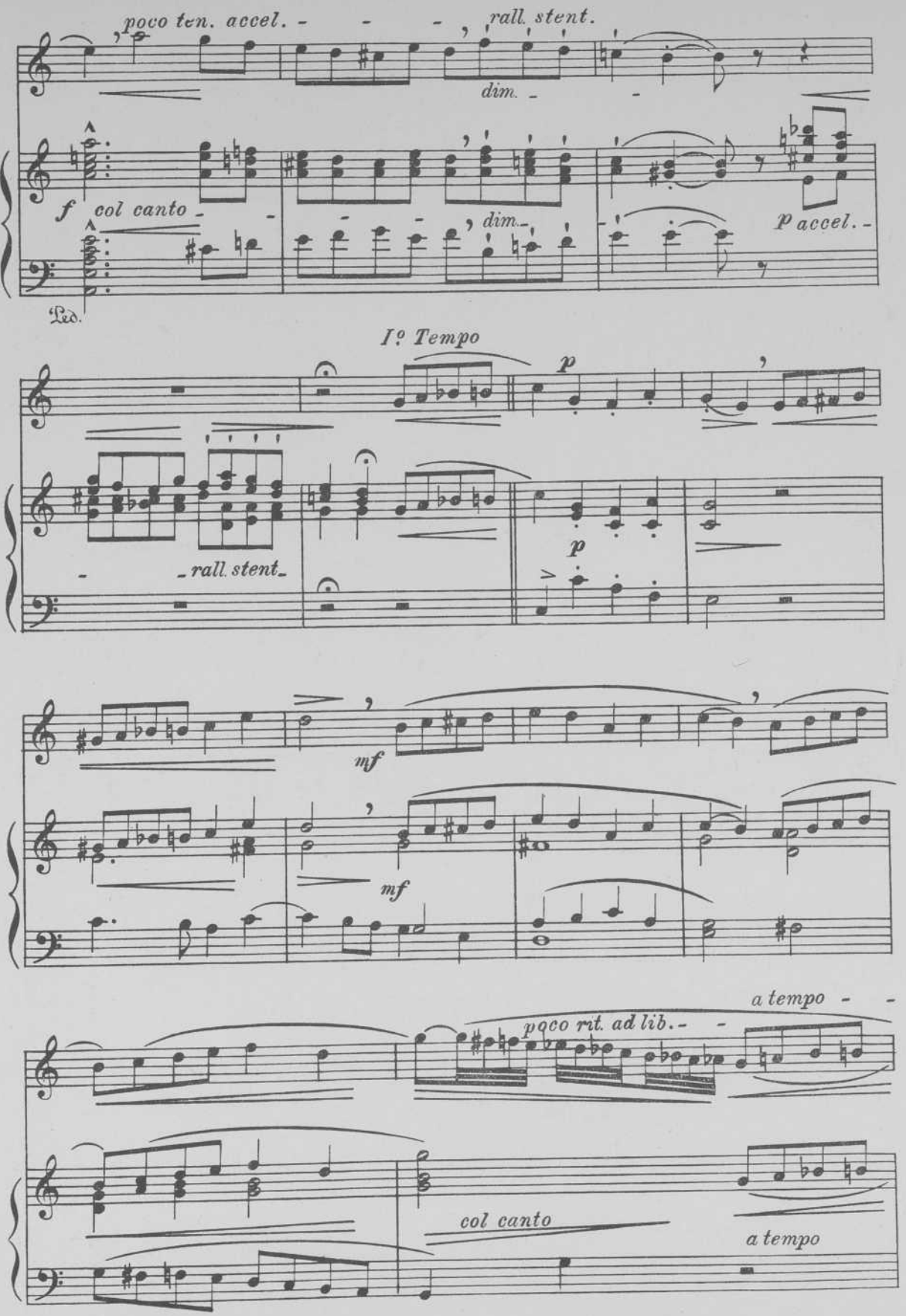


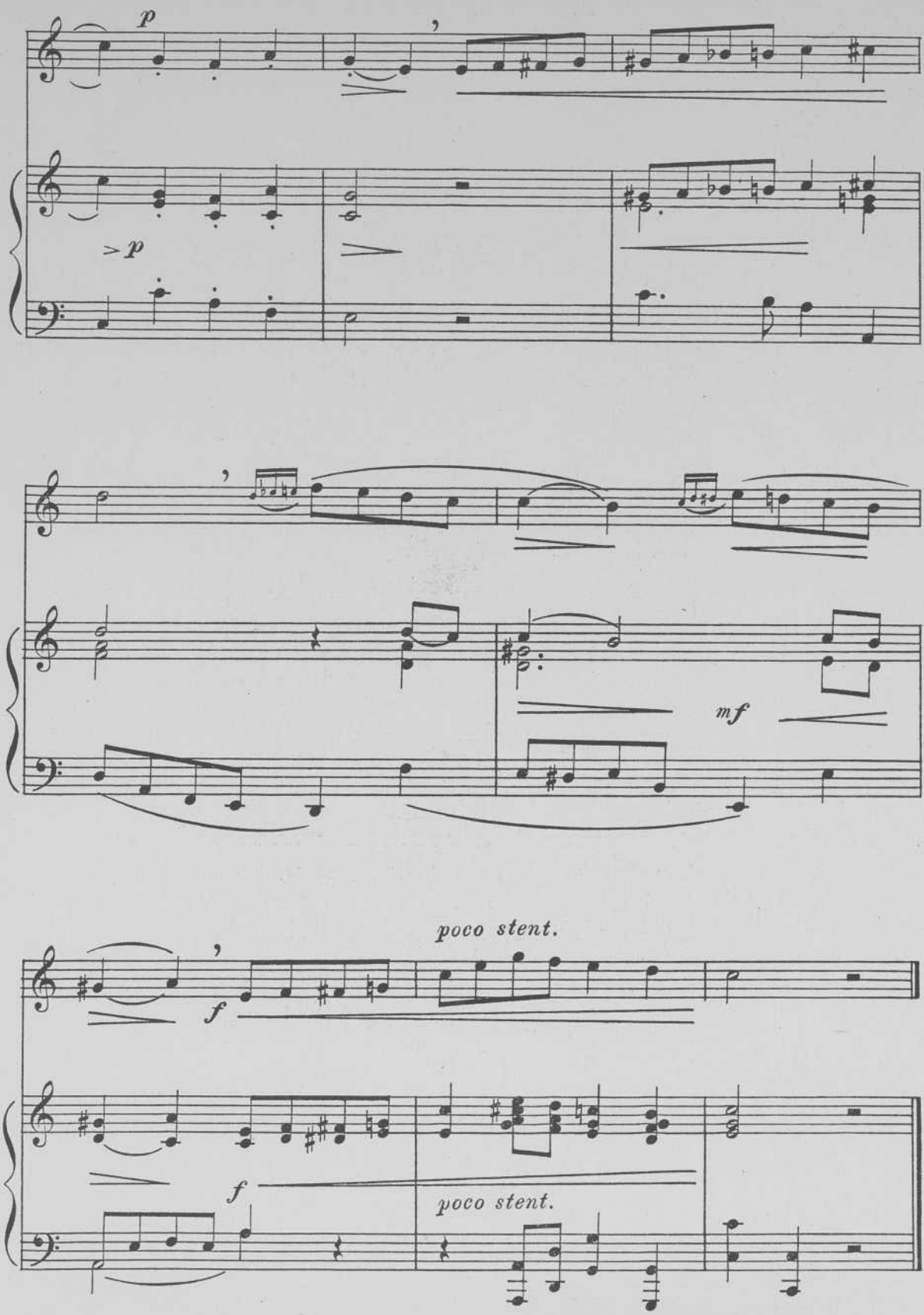




BIBLIOTECA PÚBLICA DO PORTO


mf
mf
p
cresc. molto
p
cresc.


poco ten. accel.
rall. stent.
dim.
f
col canto
dim.
p accel.
Ped.
I° Tempo
p
rall. stent.
p
mf
mf
a tempo
poco rit. ad lib.
col canto
a tempo


p
>p
mf
poco stent.
f
f
poco stent.

FRANCISCO VIÑAS en «PARSIFAL»

CAPÍTULO IV

«MESSA DI VOCE»

É una vera profanazione dell' arte che un semplice suonatore di tasti o d' arco s' arroghi la qualità di maestro di canto senza averne imparato le regole ne conoscerne i primi elementi.

Fanno essi gridare a tutto fiato i loro scolari: guastano bellissime voci non sapendo il modo di produrle e stenderle.

Sentiamo spesso disuguaglianze di registro, stonature, voce in gola, nel naso, mute; perchè pretendono questi maestri che lo scolaro eseguisca colla voce nello stesso modo che essi fanno col proprio strumento.

GIAMBATTISTA MANCINI.

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

Mas ello ha de ejecutarse con un solo aliento, siguiendo los preceptos del arte, que nos enseña la manera de retener, reforzar y retirar el aire gradualmente. Práctica que ya habremos aprendido en las vocalizaciones anteriores, destinadas también a fortalecer el pecho del discípulo para asegurar el apoyo firme de la voz, pues sin una gimnasia vocal preparatoria, sería vano intentar la perfecta *messa di voce*.

Para conseguir tan bella cualidad sin defectos, se requiere sobre todo que la emisión sea tranquila, natural, sin forzar el aliento, que ha de distribuirse con gran economía para no llegar al final del ejercicio con el pecho fatigado. Precisamente en la distribución ordenada del aliento ha de tener su base esta difícil maniobra.

Si en los primeros tiempos el discípulo encuentra dificultades, no desmaye por esto, pues con constancia y la discreción del profesor, siguiendo las instrucciones señaladas en este libro, serán fácilmente vencidas, teniendo presente que si llega a dominar este juego mecánico preponderante, poseerá cualidades de primer orden.

Por lo general, son muy raras las voces que poseen espontánea esta cualidad, nada fácil de conseguir cuando la naturaleza la ha negado, especialmente en las de carácter robusto, duro o heroico. Y es que las cuerdas naturales, en su misterioso desarrollo, a veces exuberante, parece como si hubiesen impedido y sofocado el crecimiento de las cuerdas falsas desde el inicio de la pubertad; por lo tanto, las más de las veces las falsas dan sonidos tan débiles, que casi son inaprovechables; o en todo caso se encuentran tan distanciadas de las naturales, que al intentar su conjunción hallamos un vacío, donde la nota se rompe, siendo precisa larga ciencia profesional para vencer el obstáculo (véase pág. 77). En cambio, cuando las cuerdas, tanto naturales como falsas, se desarrollan paralelamente, entonces quien esté dotado de tan excepcional cualidad—*rara avis*—, si posee además el volumen adecuado, timbre agradable, la extensión requerida y suficiente talento, con facilidad puede llegar a la plena realización de todos sus ensueños.

Entre la voz que ya posee desde su origen esta cualidad eminente y aquella que deba alcanzarla a fuerza de estudio, habrá siempre una regular diferencia. La primera se distinguirá por la franca y diáfana flexibilidad, mientras que la segunda, con tener mucho más mérito, llevará impreso el sello de algo artificioso, que la habilidad profesional no siempre es capaz de disimular.

La *messa di voce* empleada con maestría y prodigada avaramente es una cualidad que fascina a todos los públicos; y en épocas lejanas era como la meta soñada a que aspiraban todos los cantores, sin darse punto de reposo hasta conseguirla. Ello, ya lo hemos dicho, requiere gran constancia y suma prudencia preceptorial; pero esta virtud canora, una vez alcanzada, da al artista tales satisfacciones espirituales, que le compensan con creces de los esfuerzos para obtenerla a través de largos períodos de incertidumbre y descorazonamiento.

En orden a la *messa di voce* podemos dividir las voces en tres categorías: la primera es la voz excepcional, rarísima, en que la naturaleza se ha mostrado pródiga sin reserva alguna con quien, además del volumen y extensión, posee el difícil maridaje de los dos juegos de cuerda perfectamente equilibrados, que le permiten pasar espontáneamente de las cuerdas inferiores a las superiores, y viceversa, sin encontrar en su trayectoria la menor dificultad. Es este el caso único en que, apenas sin estudios, se realiza con cierta perfección la *messa di voce*.

La segunda comprende aquella que tiene desarrolladas únicamente las cuerdas falsas, de modo que el sonido que emiten no es más que una media voz muy débil; fácil también cuanto se quiera, pero insuficiente para la finalidad del arte teatral si no se logra con el estudio un mayor desarrollo, un aumento de volumen. Las voces de esta índole no pueden realizar la *messa di voce* más que en parte; les falta entrar en el dominio de la voz fuerte, de las cuerdas naturales, pues adolecen de sonoridad para que sea completa.

La tercera es la que sin duda alguna nos da el mayor contingente. Buenas voces de timbre teatral absoluto, vibrantes, cuyas ondas sonoras van muy lejos; ricas también en volumen, debido al magnífico desarrollo de las cuerdas naturales en detrimento de las falsas, que en este caso apenas dan más que tenues vibraciones. Estas voces serán obje-

to de nuestra predilección, a fin de obligar a la naturaleza a que nos rinda, por medio del arte, cuando menos, parte de lo que no no quiso darnos espontáneamente.

Como preparación a esta gimnasia delicada y culminante para conseguir la *messa di voce*, y antes de entrar en ella, es preciso ejercitar la voz de «falsete», aun cuando los sonidos de estas cuerdas, en la mayoría de los casos, no vibren apenas. Por lo tanto, los darán, al parecer, inaprovechables, porque no recibieron todavía el auxilio o refuerzo de las cuerdas naturales.

No ha de importar de momento el volumen que se obtenga; pero con este estudio, al cabo de unos días sabremos exactamente hasta qué punto llega el desarrollo de dichas cuerdas falsas. Además, preparemos el camino para conseguir rápidamente la anhelada flexibilidad, hasta enriquecer estos sonidos endebles con una mayor consistencia, que después de algún tiempo, ya entrados de lleno en el estudio de las medias voces, nos dará la sensación de haber unificado a tal punto las dos cuerdas, que el piano y pianísimo habrán de parecernos como nacidos del fuerte, y del fuerte haber adquirido las mismas características. Sólo entonces podremos darnos por satisfechos.

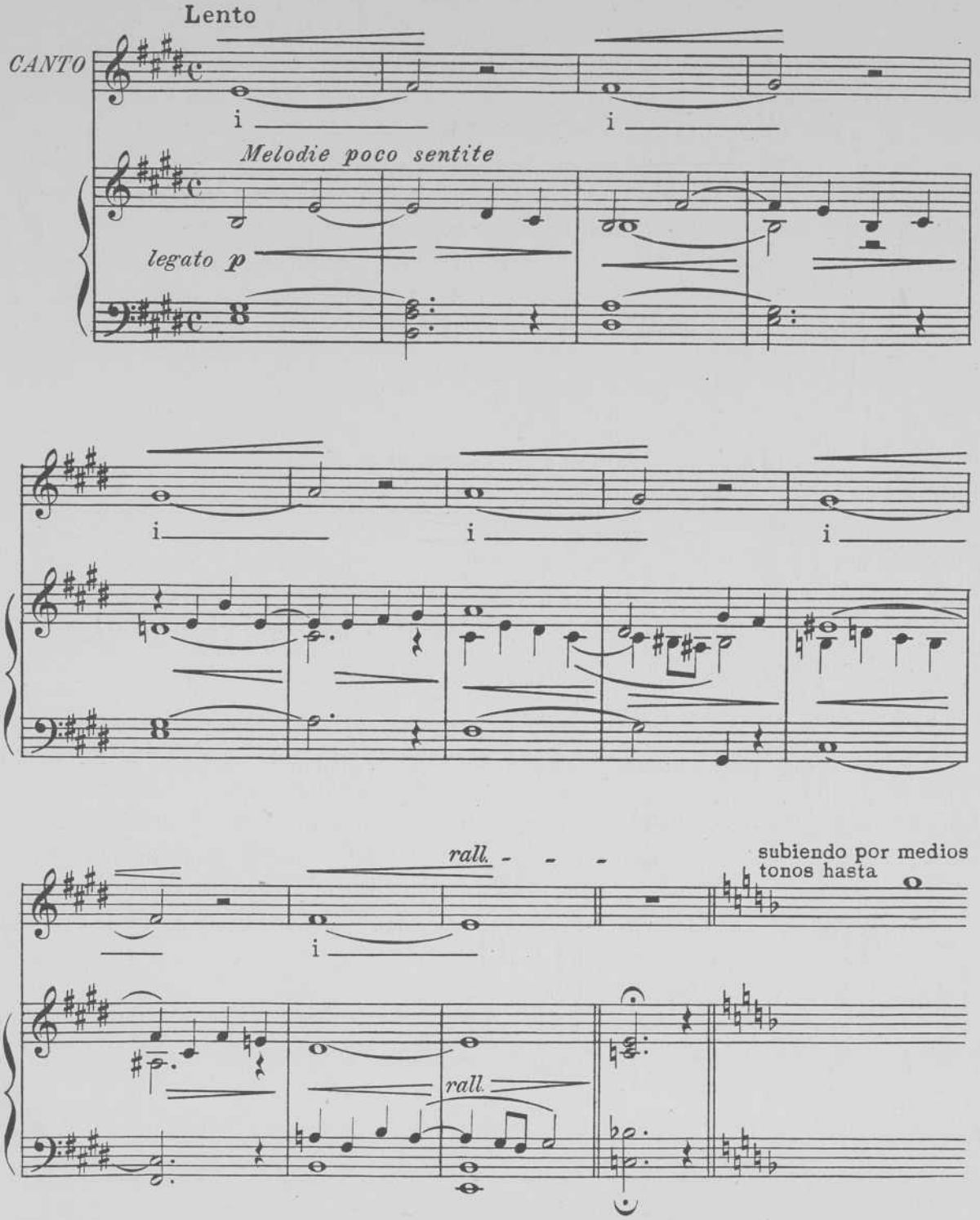
Ejercicios de falsete
preparatorios para la «messa di voce»

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

Mas si la resistencia para entrar en el rinforzando se hiciera evidente y requiriera alguna violencia, desístase entonces, ya que estos ejercicios son única y exclusivamente como una mera preparación que nos facilita entrar en la *messa di voce* y un medio explorativo de la amplitud sonora o desarrollo de las cuerdas falsas. Para dichos ejercicios de falsete emplearemos las escalas sencillas, lentas, y con notas de larga duración. A juicio del profesor se escogerá la vocal apropiada a la estructura de cada laringe; pero en la mayoría de los casos la *I*, según el gran cantor Mancini y nuestra propia experiencia, ha de ser la preferida por su tendencia a elevar el sonido. Sirvan como modelo los siguientes ejercicios, y escríbanse otros según la misma pauta, subiendo por semitonos hasta donde el maestro crea necesario.

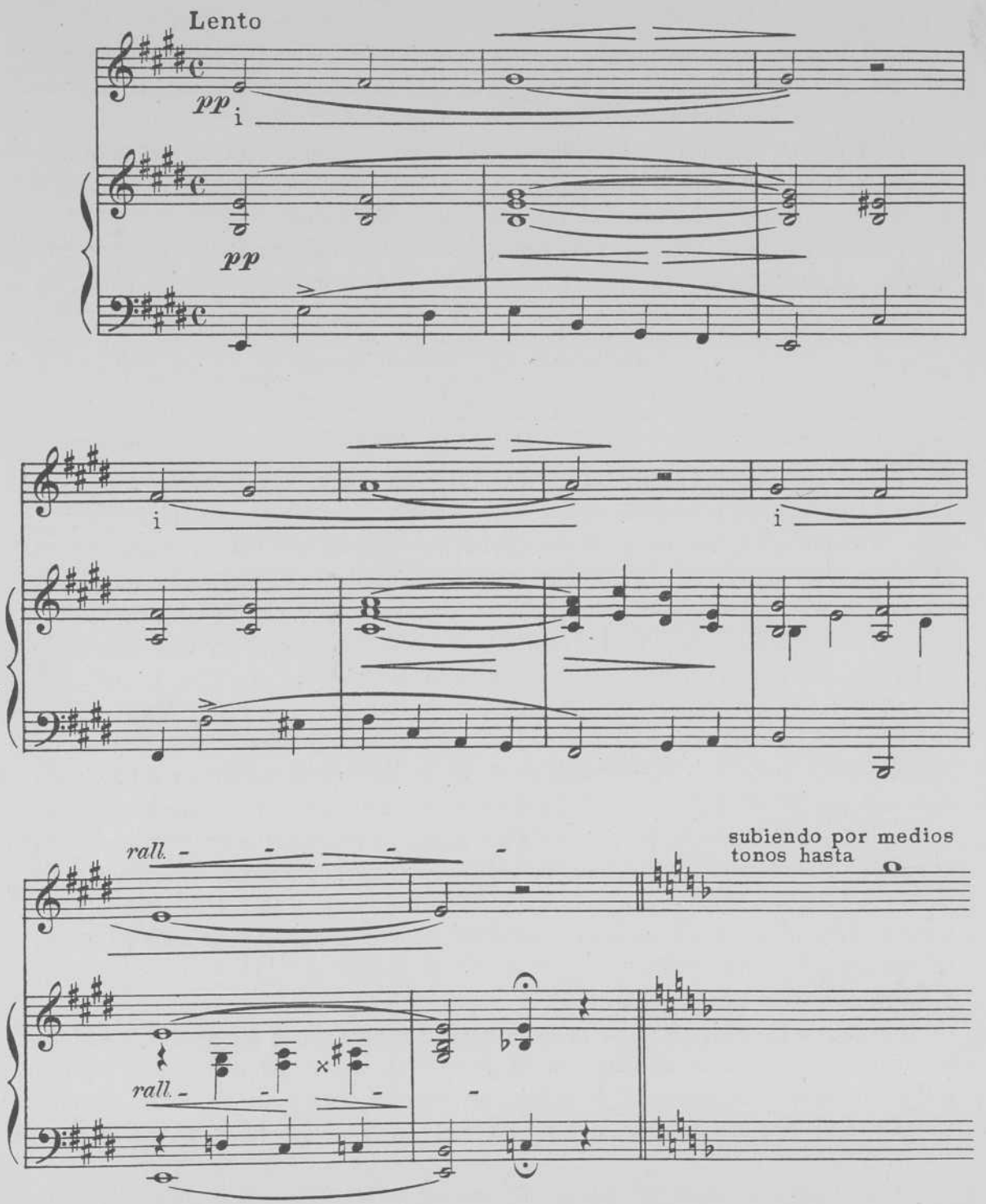
Ejercicio falsete N.º 1.

El ataque ha de ser pianísimo, luego *rinforzando,* pero sin entrar en la voz de pecho.



Ejercicio falsete N.º 2.

El *rinforzando* debe quedar limitado únicamente a la voz de cabeza, que corresponde a las cuerdas falsas.

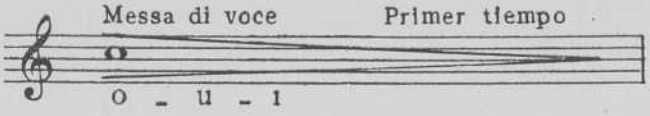


Ejercicios de «messa di voce»

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

Para nuestra finalidad, y con objeto de abreviar los estudios y reducirlos a lo más estricto y necesario, la ejecutaremos por partes, a fin de facilitar su logro en quienes no la poseen por naturaleza, dividiendo este ejercicio en tres tiempos.

Primero partiremos de una nota francamente fuerte, disminuyéndola hasta lo infinito, *perdendosi,* con lo cual a su terminación sólo habremos recorrido la mitad del camino.



Puesto que el dominio de las cuerdas naturales acaba, al entrar en la región del piano y pianísimo, en la mayoría de los casos, cuando la voz intenta el diminuendo y se pone en contacto con las cuerdas falsas endebles, no encontrando ningún apoyo en ellas ni consistencia aprovechable, a un punto dado el sonido no puede pasar y se rompe por una contracción violenta de la laringe, que se rebela a la obediencia; contracción caracterizada por el famoso *crak...* (véase cap. VI), que es la desesperación y aturdimiento de os jóvenes estudiantes cuando tropiezan con tal inconveniente.

¿Qué hacer entonces?

Para facilitar la comprensión del discípulo he procurado explicar lo más claramente posible en diferentes capítulos la teoría del juego de las cuerdas superiores e inferiores; mas hay que tener en cuenta que a realizar la perfecta *messa di voce* también concurren la laringe, las fauces, la úvula, el velo del paladar, los dientes, la boca, y sobre todo el músculo fundamental, el diafragma, en unión con el tórax. De modo que al emitir el sonido es preciso que todo el órgano esté preparado para tal finalidad; de lo contrario, si no aseguráramos antes la posición exacta de estos elementos, el resultado habría de ser negativo.

¿Cómo vamos a conseguirlo?

Podríamos pedir auxilio a la moderna escuela alemana, que nos explica, según los principios fisiológicos, la situación exacta (!) de cómo deben permanecer los órganos que contribuyen a la formación de la voz, así como la manera de maniobrar los mismos de modo científico, para que se produzca el sonido preciso en cada vocal y consigamos la perfecta emisión.

Pero, ¿quién es capaz del milagro de obtener tal disciplina fisiológica en un con-

junto invisible de elementos complicados en grado sumo, y cuya teoría acerca de su funcionamiento cambia a menudo a capricho del hombre de ciencia moderna en busca de nuevos horizontes?

¿Dónde están las pruebas de convicción, los ejemplares salidos de aquellas escuelas de cantores modernos que puedan servirnos como modelo de nueva orientación, y que en el acto práctico tengan la virtud de arrastrar a las multitudes? ¿Qué sacaríamos, pues, con querer penetrar aquellos secretos basados en lo hipotético? ¡Sólo crear nueva confusión! El instrumento de la voz humana, con respecto al canto, siempre diferente entre nacidos, no es una máquina que podamos modificar a nuestro placer imponiéndole leyes matemáticas. El discípulo siga nuestro consejo: no se preocupe; cante con naturalidad y practique las breves enseñanzas compendiadas en este libro. Sigamos nuestro estudio de la *messa di voce;* y suponiendo que en este primer tiempo que nos ocupa, al pasar del fuerte al pianísimo, nos encontramos con la resistencia de la laringe, que se opone al paso que ha de unir la voz natural a la de falsete, y por lo tanto se rompe la nota, no debemos contentarnos con decir al discípulo «vuelva a repetir..., apiane, apiane, sostenga el aliento..., etc., etc.», sino que le indicaremos algo más; un nuevo camino para que venza aquella dificultad.

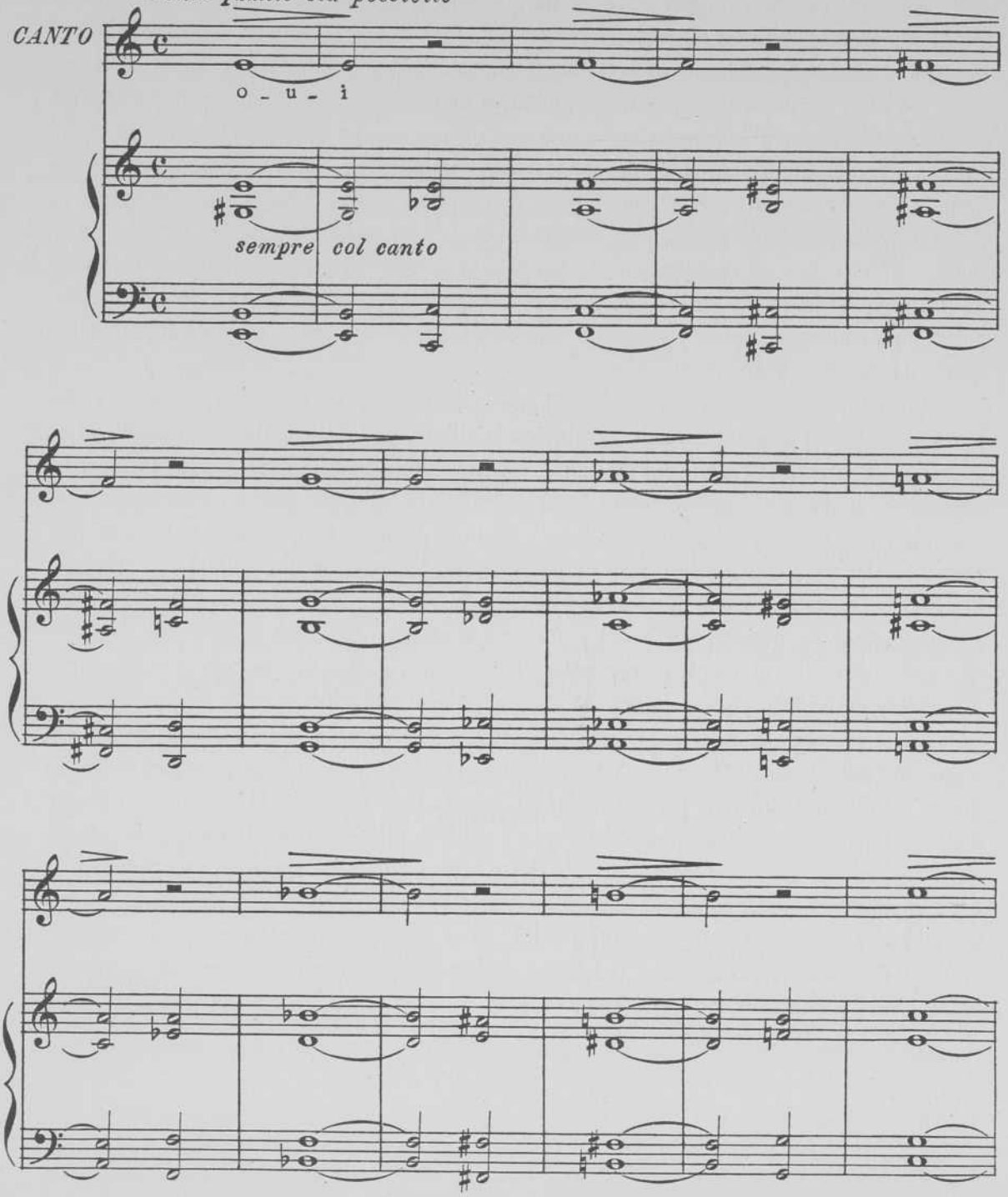
Una combinación de vocales que obligue a la laringe a conservar su postura, y que aun en los casos más difíciles da resultados infalibles, es la siguiente: a tal discípulo se le rompe la voz al entrar en el pianísimo pronunciando *A;* no importa, excluyámosla; no desmaye; en vez de *A* emplearemos la *O* muy clara y redonda. Mas en cuanto acabe el dominio de la voz fuerte, y a medida que vayamos disminuyendo el sonido, transformaremos la *O* muy suavemente y con gradación perfecta, casi imperceptible, en *U.* Luego, para entrar en el falsete, será preciso otro cambio, esto es: se pasará de *U* a *I.* Póngase sumo cuidado en que el fondo del istmo esté perfectamente abierto para que la salida del aire encuentre el camino muy expedito hacia la cabeza; de otro modo habrá reminiscencias guturales, que deturparán el sonido y hasta podrían ahogarlo.

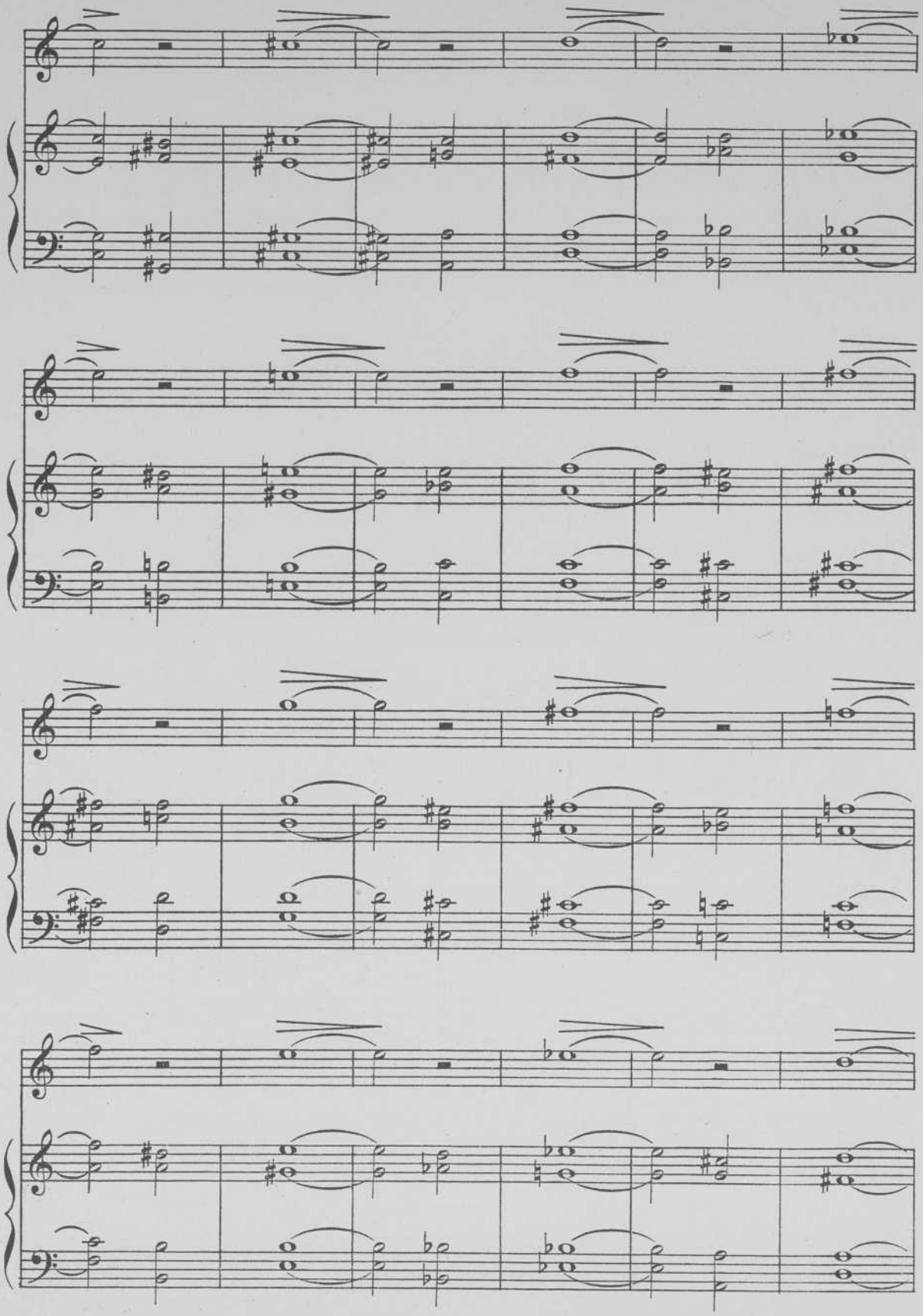
Adviértase que la boca juega un papel preponderante en la perfecta ejecución de la *messa di voce,* pues si la apertura no se sabe regular en su justo medio, raramente se llegan a unir cual conviene los dos registros, cuando para conseguirlo debemos recurrir al artificio. Generalmente los principiantes en el piano y pianísimo tienden a abrirla en demasía. El mismo discípulo, con el auxilio del profesor, debe observar en qué punto de la boca, más o menos cerrada, encuentra mayor facilidad para pasar del piano al falsete, sin rozaduras, sin que se quiebre el sonido. Sirva para el primer tiempo de la *messa di voce* el siguiente ejercicio, cuya extensión el maestro podrá ampliar o reducir según las condiciones vocales de cada discípulo.

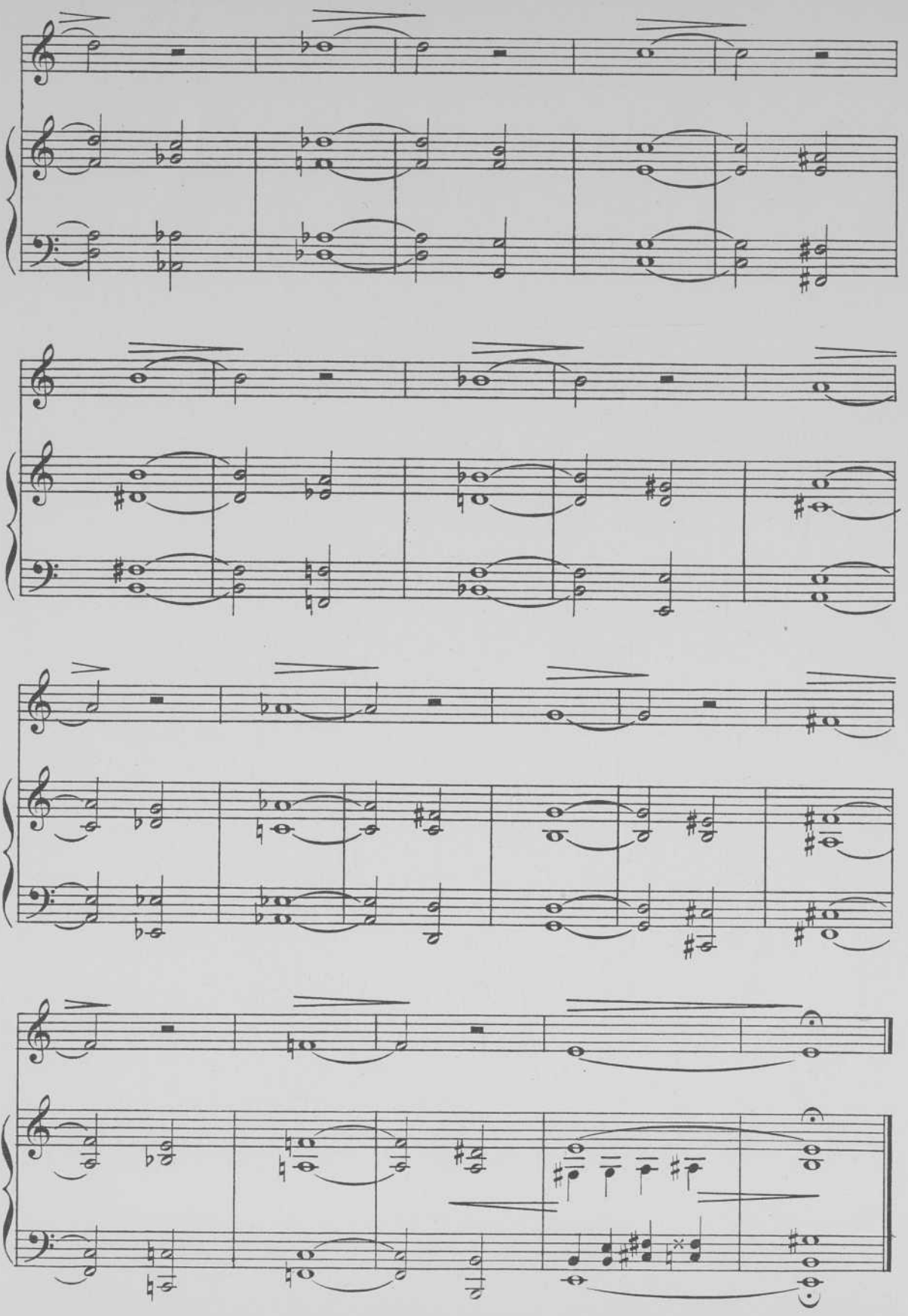
Messa di voce

Primer tiempo

Tempo libero
Lento quanto sia possibile



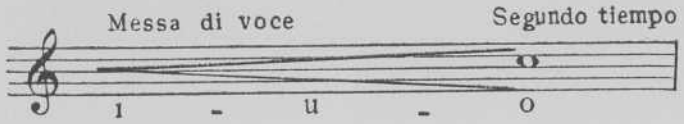




Segundo tiempo: una vez asegurado el mecanismo del ejercicio precedente, nos aplicaremos al movimiento inverso (1), para que luego con la unión de ambos podamos formar la completa *messa di voce.*

Así como en el primer tiempo la nota va desde el máximo de la fuerza disminuyendo siempre hasta lo infinito con un perfecto *smorzando,* en este segundo empezaremos desde el pianísimo, y poco a poco se aumentará el volumen apoyando la maniobra en el diafragma y el pecho, *rinforzando sempre* hasta llegar al fortísimo, donde debe terminar el movimiento. Pero todo ello debe ejecutarse con la mayor naturalidad posible, pues el esfuerzo, el cansancio o la violencia son enemigos destructores de la voz.

(1)

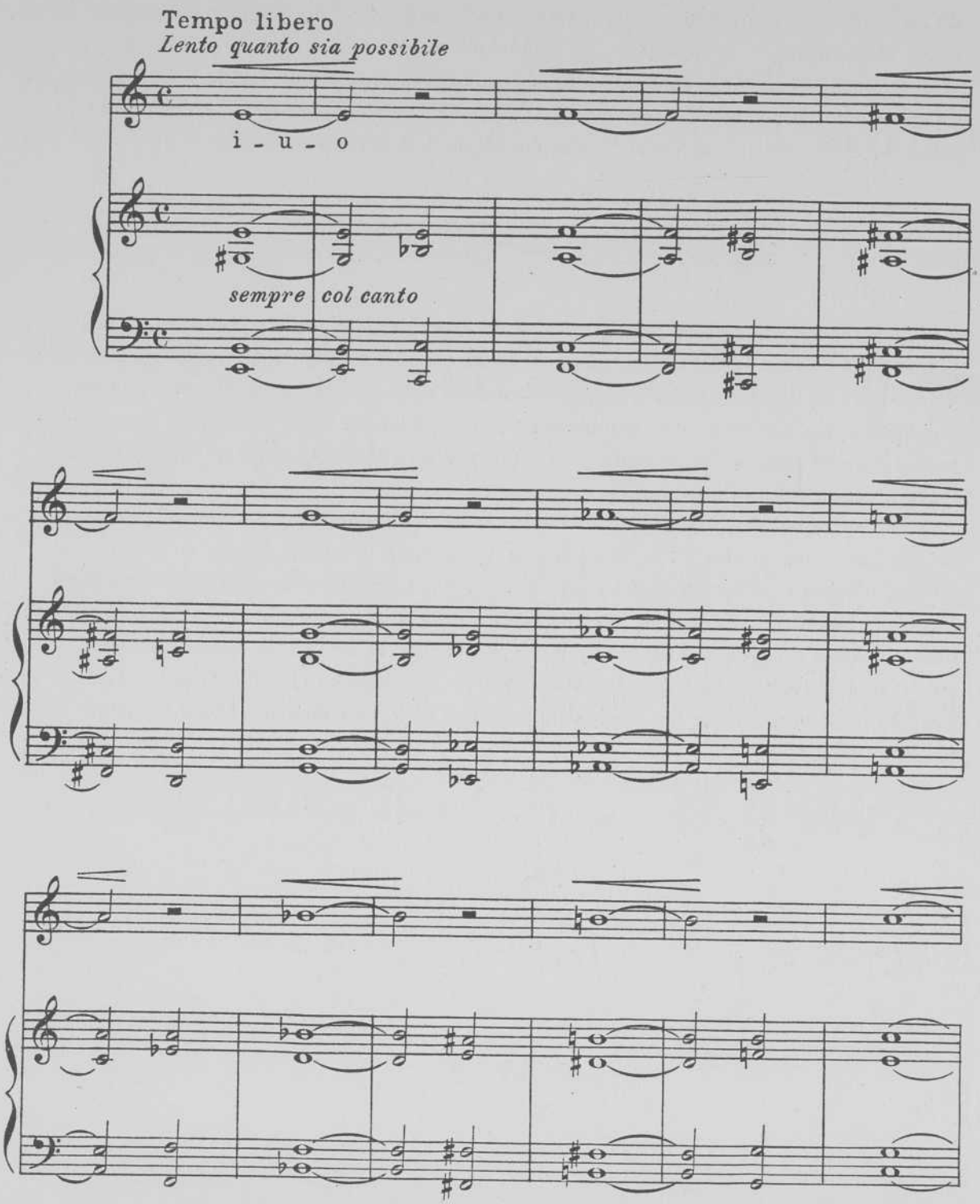


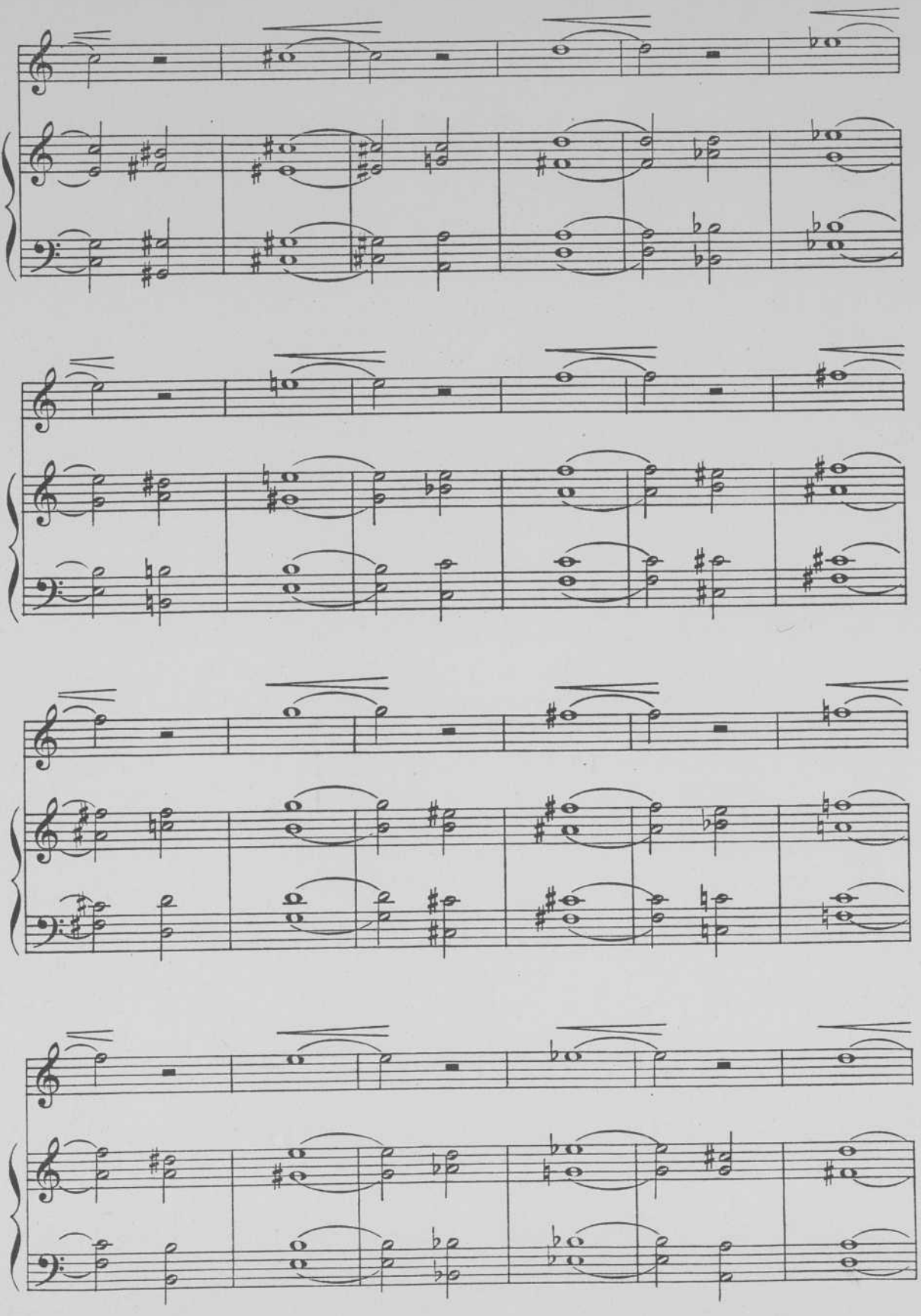
Este segundo tiempo es más difícil que el anterior; y sólo debe intentarse cuando por una larga labor se haya conseguido dominar con cierta holgura el primero. Como se ve, el orden de las vocales está invertido; también debe pasarse de una a otra con suavidad suma sin que se note el cambio de color peculiar de cada vocal. No hemos de buscar en este caso la perfecta pronunciación, y sí un sistema que nos allane las dificultades hasta llegar a la *messa di voce.*

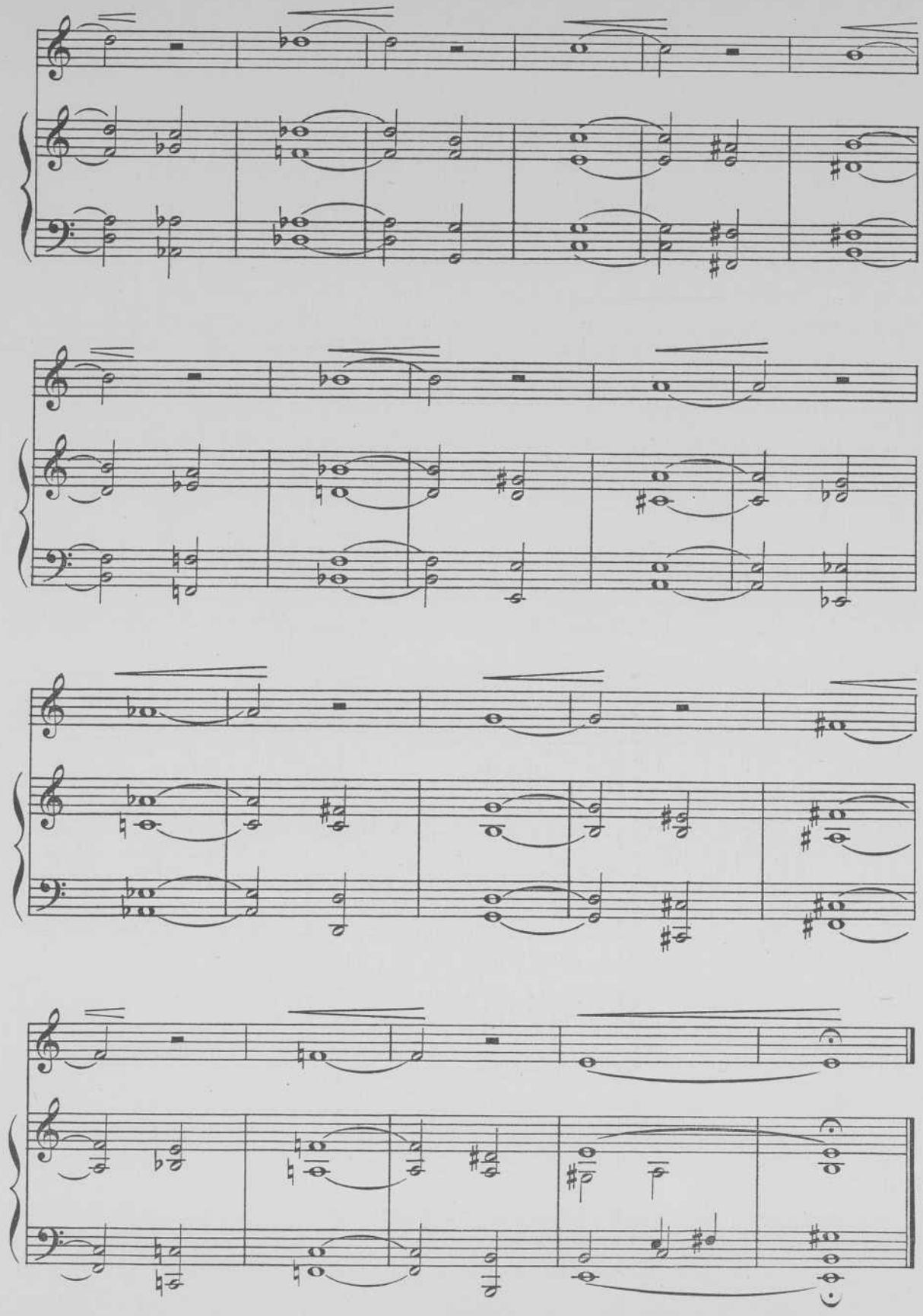
Se comprende que la sujeción de ciertos músculos indómitos y el desarrollo de otros no son para conseguirlos en un dos por tres. El discípulo tenga paciencia; no desmaye si en una semana o en un mes no encuentra la facilidad deseada. Son ejercicios encaminados a disciplinar la laringe y fácilmente puede cansarse; de consiguiente, es indispensable que el camino a seguir sea obra muy lenta para llegar al fin sin la menor dificultad, y ésta u otras advertencias, tantas veces ex profeso repetidas en el curso de esta obra, deben fijarse en la mente de los discípulos, pues son factores culminantes para conseguir el éxito deseado.

Messa di voce

Segundo tiempo

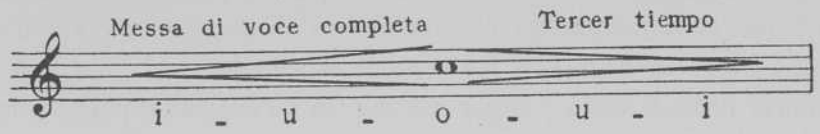






Tercer tiempo: adueñados de los movimientos practicados en los tiempos primero y segundo, podemos en este tercero intentar sin inconveniente la unión de los mismos, al objeto de formar la *messa di voce* completa (2), para llevar el sonido desde el pianísimo a su máximo desarrollo, volviendo luego al punto de partida hasta perderse.

(2)



Este juego se ha de hacer con tal gradación y tendencia a unificar las vocales, que al cabo de algún tiempo habrá de parecer al oído como una sola, pero con diferentes matices de claroscuro, El logro, que podemos llamar artificioso, de esta cualidad es labor paciente; mas el artista que la consiga debe sentirse muy orgulloso de haber vencido a la misma naturaleza con su constancia. Ampliando cuanto se ha dicho en este mismo capítulo acerca de la posición de la boca, se observará que «smorzando» desde la voz fuerte con la *O,* a medida que entramos en el dominio del piano con la *U,* los labios automáticamente van cerrándose y adelantan un poco; y todavía se cerrarán más al llegar al pianísimo con la *I.* Entonces será preciso en esta vocal, y sin cambiar la postura de la boca, un pequeño movimiento de la lengua, que se levantará un algo bastante sensible.

Este juego de vocales combinadas alejará en las laringes rebeldes el peligro de que apianando caiga el sonido en la glotis, estrangulándose en ella. Por el contrario, nos dará facilidad para llevar la voz siempre más adelante, hasta morir en los labios, *a fior di labbro,* según la expresión usada en la escuela antigua. Al final de esta interesante maniobra se notará, al caer el sonido sobre la *I* en el pianísimo, que a pesar de la gran cantidad de aire que habremos empleado en la trayectoria, el aliento remanente se distribuye con tal economía en esta vocal, que el discípulo habrá de sorprenderse de su larga duración sin sentir el menor cansancio.

Una vez adquirida la inmovilidad de la laringe en todo el recorrido que va desde el pianísimo al fuerte y del fuerte al pianísimo, empleando únicamente las tres vocales *O-U-I,* será preciso luego hacer entrar en este ejercicio la *A* y la *E* hasta conseguir la perfecta unificación con las demás, partiendo las primeras veces de una de las vocales ya practicadas. Por ejemplo, cuando creamos llegado el momento de hacer entrar la *A* en el grupo de las unificadas, comenzaremos el ejercicio con la *O,* para luego muy suavemente transformarla en *A* sin abandonar el molde interno de la *O;* lo que se conseguirá manteniendo la misma posición de la boca. Mas no hay que olvidar que la vocal *A* es muy peligrosa; y según cómo se emita, fácilmente arrastrará el sonido hacia el istmo, lo que es preciso evitar; en este caso, el timbre resultaría de color blanco o demasiado abierto; ello trae en consecuencia los inconvenientes señalados en el capítulo IX. Para unificar la *E,* empiécese con la vocal *I* en la misma forma que para *A* se ha comenzado por *O.* Una vez se hayan practicado durante algún tiempo los ejercicios anteriores y estemos convencidos de haber adquirido cierto dominio en ejecutar la *messa di voce,* se prescin-

dirá entonces de todas las vocales combinadas, y realizaremos el mismo estudio diario con una sola: un día será la *A,* otro la *E,* y así sucesivamente.

En resumen, la *messa di voce,* tal como debemos entenderla, es el arte de manejar la respiración, prolongándola más allá de su modo natural y volviéndola a recoger luego imperceptiblemente, sin forzar nunca el aliento, que ha de distribuirse con economía y justa proporción. Nos enseña a filar los sonidos, hincharlos o disminuirlos por grados sensibles, destacar unos de otros y pasar con pericia de la voz de pecho a la de cabeza, y viceversa. Por ella aprendemos a igualar y articular los sonidos para la bella pronunciación; a animar el canto; caracterizarlo con ciertos matices según los diferentes sentimientos, la verdad en el dolor, la ira y los afectos impetuosos. Es, en una palabra, «la exaltación en el canto». Quien la posea, además de la bella voz, ya lo dijimos, fácilmente puede llegar a la sublimidad; y, por lo tanto, si anda cauto, su camino será triunfal.

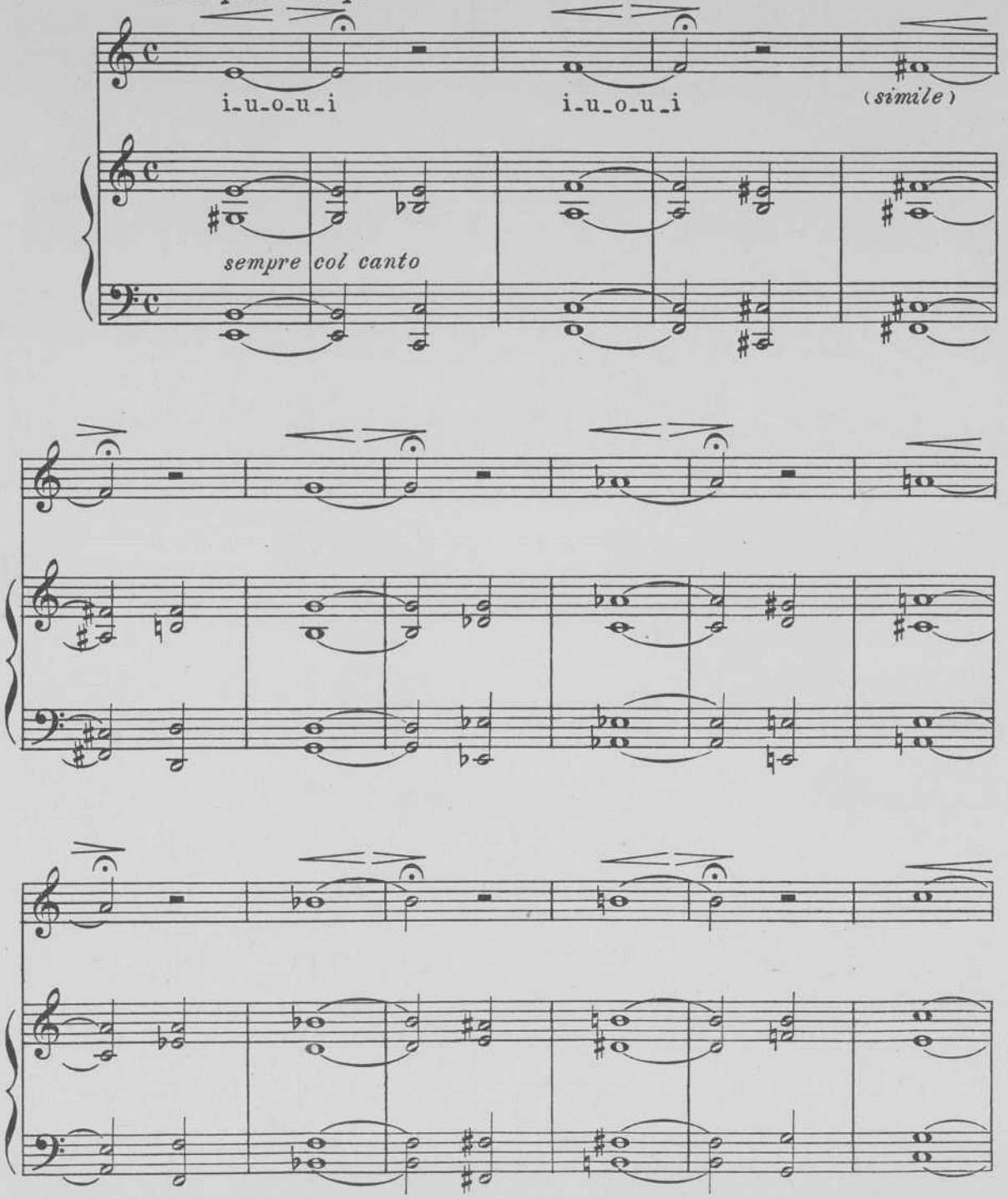
Tercer tiempo

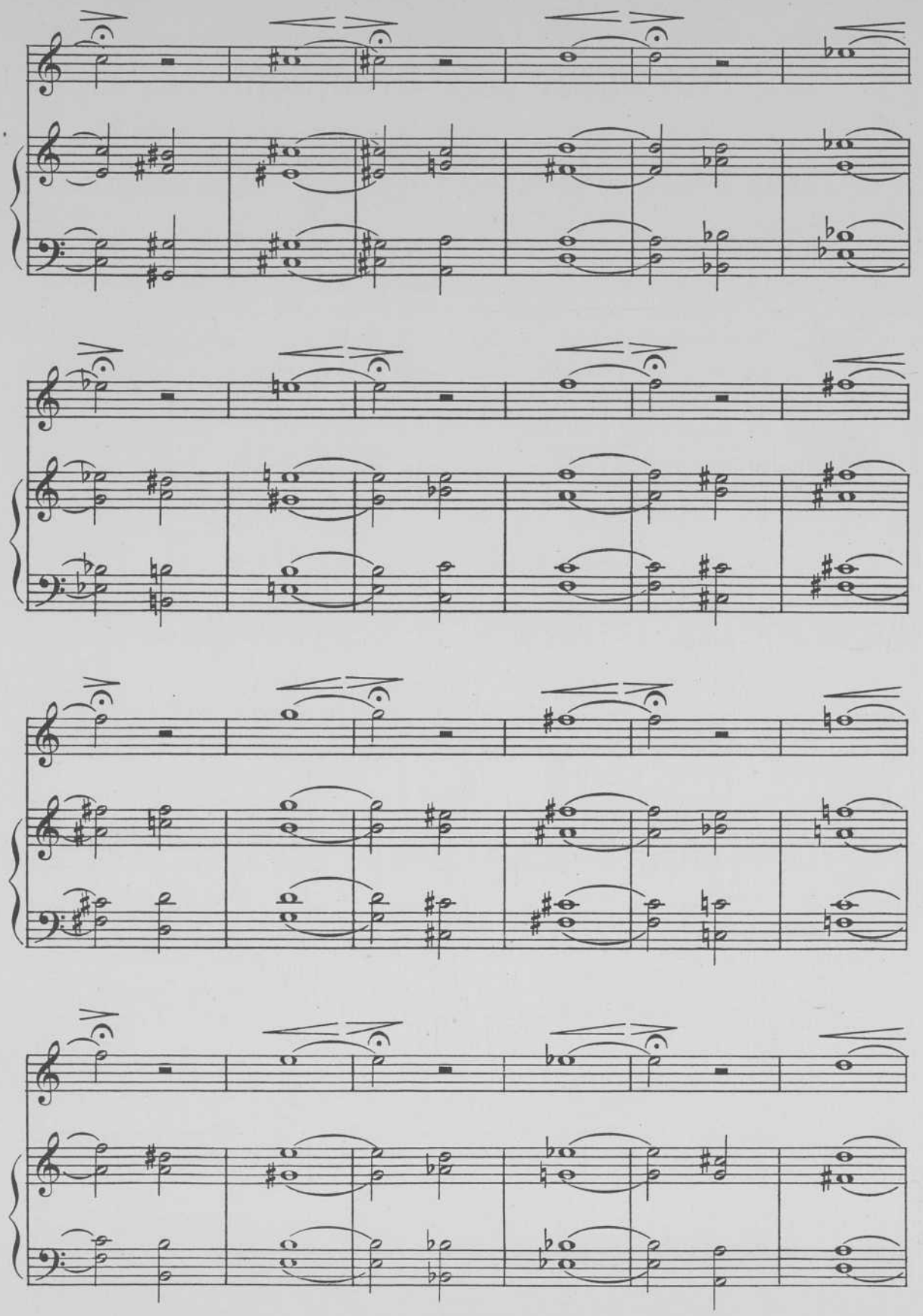
o sea

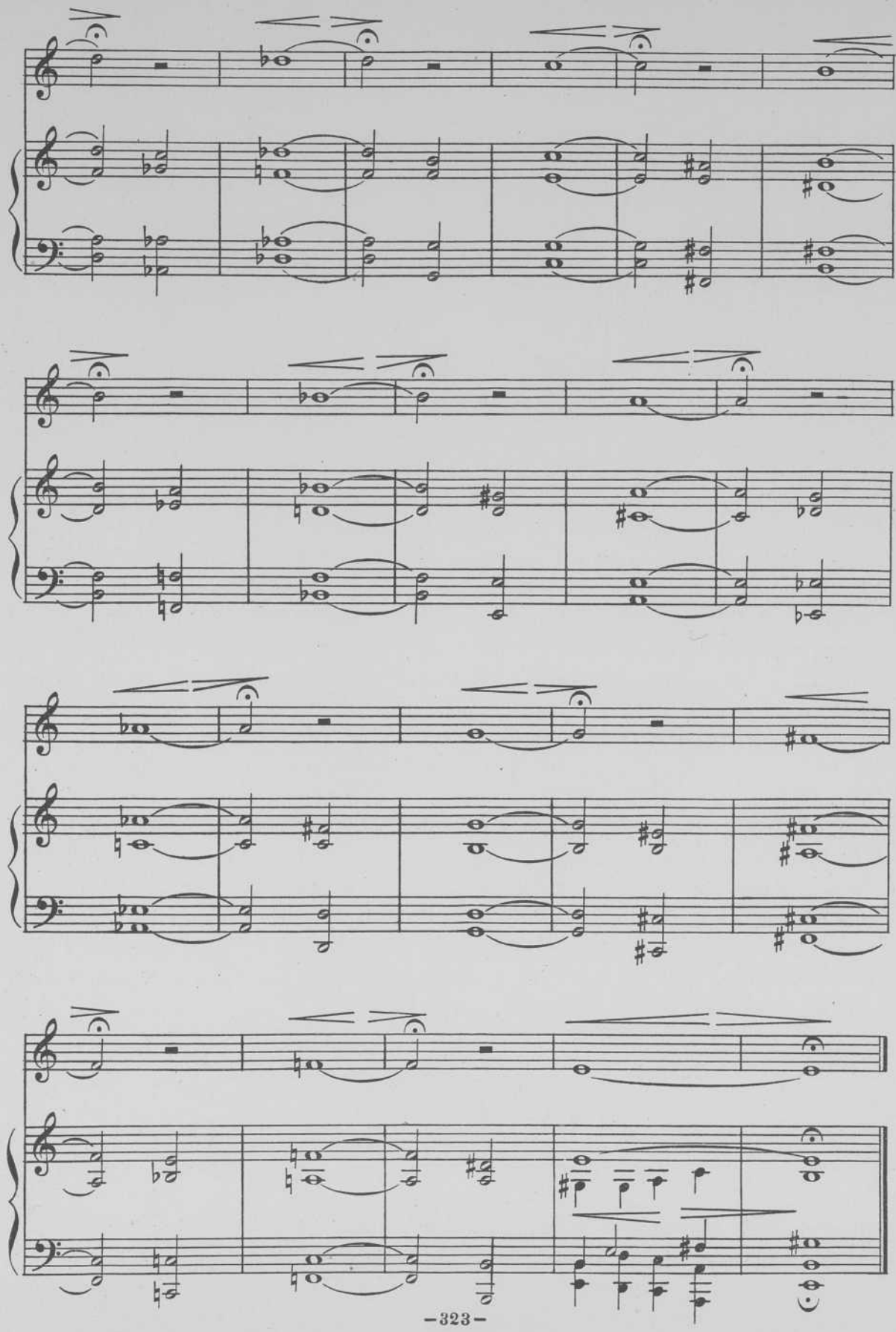
Messa di voce completa

Tempo libero

Lento quanto sia possibile







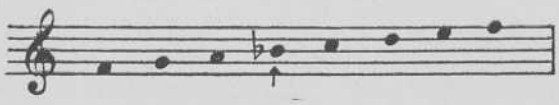
CAPÍTULO V

Ampliación del portamento para corregir ciertos defectos

Explicado en el curso de nuestro trabajo (ejercicio 4.º, primer curso) lo que es el portamento, y adiestrados en él con la práctica adquirida en los ejercicios anteriores, hemos podido comprobar que, aparte de ser un bello adorno, si el cantor sabe emplearlo, nos ha servido para unificar e igualar los sonidos entre sí. Pero puede ser además poderoso auxiliar cuando sea preciso corregir alguna nota, a veces única en toda la gama, cuyo sonido resulte falso, bien por la mala entonación, bien por el color impreciso, etc., y que, engarzada entre las notas buenas más cercanas ya trabajadas, se interpone como un estorbo, restándoles parte de su belleza, defecto que no habremos podido vencer aún con el estudio precedente de la trepidación.

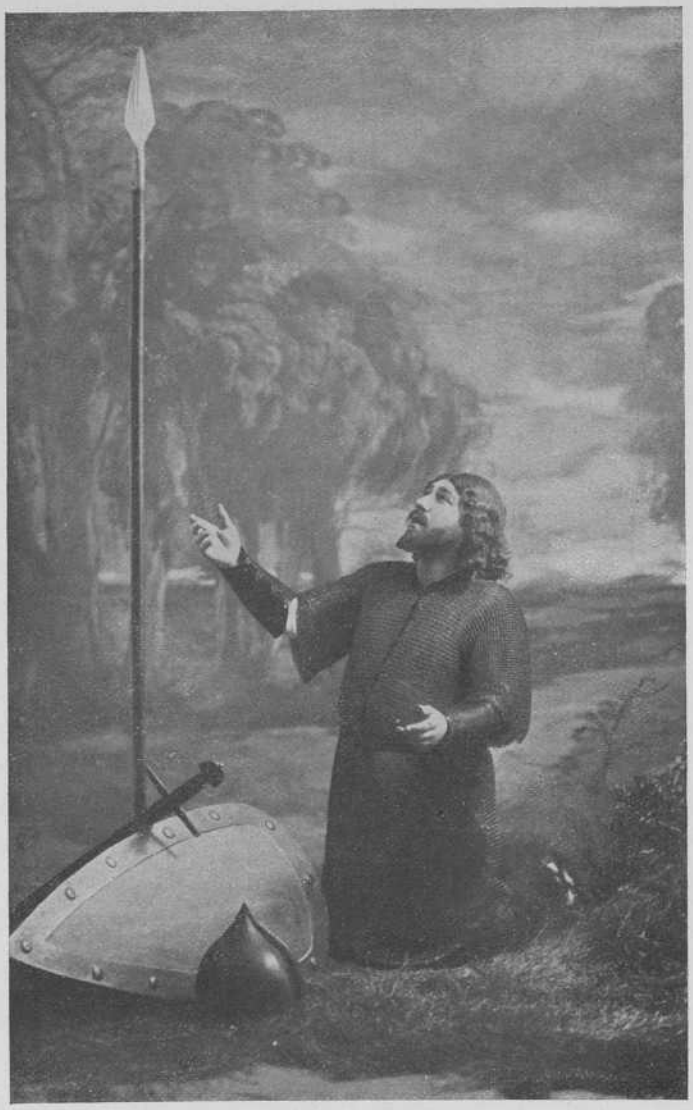
Por lo general, dicha nota falsa no es más que una contracción viciosa de la laringe en un punto dado, y sus características suelen ser la emisión siempre incierta de la misma, cuyo sonido resulta también sumamente endeble y de timbre dudoso con relación a las demás notas de la gama total. El portamento, en este caso, nos ayudará a superar esta dificultad, siempre y cuando no sea causada por constitución orgánica, pues entonces no tendría remedio. Descartando esta posibilidad, ¿qué haremos para dominar aquel defecto?

Supongamos que, al recorrer la siguiente gama, la nota intermedia *si b.* adolece del defecto antes mentado:



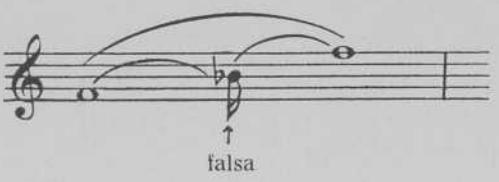
nota falsa

Recurriremos al portamento, y apoyando la maniobra inicial en una nota la más perfecta posible, pasaremos el sonido por encima de la nota defectuosa, de modo que, rozándola casi, vaya a terminar hacia otra lejana; pero en el recorrido debe comunicar a

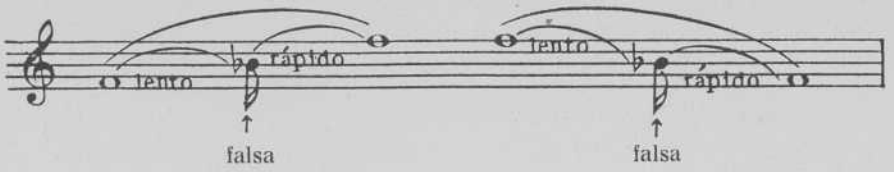


FRANCISCO VIÑAS en «PARSIFAL»

la falsa la simpatía de que gozan las demás tenidas por buenas, construyendo a este efecto como un puente armónico según el ejemplo siguiente:



Al comenzar, el portamento ha de ejecutarse con suma lentitud—casi arrastrado,—desde el *fa* grave hasta tocar muy suavemente la nota falsa, en la que procuraremos injertar las bellas cualidades de la primera; y apenas rozada, pasaremos velozmente a la nota aguda, final del recorrido. Váyase alternando el puente desde la nota más baja a la más alta, y viceversa:



A medida que se consiga alguna ventaja, que será cuando la contracción laríngea se vaya modificando, procúrese acentuar gradualmente el sonido de la nota objeto de nuestro estudio, y al propio tiempo debemos ir reduciendo el puente. Téngase presente que si para obtener el dominio o encauce de un sonido desviado hemos recurrido al empleo del portamento *arrastrado,* como un medio auxiliar para vencer defectos, en cuanto se consiga alguna ventaja será preciso reducirlo a sus verdaderos límites, para que otro vicio, más detestable aún, no tome carta de naturaleza en la garganta del discípulo. El arrastre es feo de por sí, es antiestético, está condenado por la escuela clásica, y, sin embargo, en él caen muchos artistas de hoy; pero en tiempo de los estudios, sabiendo emplearlo en ciertos casos, presta señalados servicios. El maestro deberá componer los ejercicios adaptados a cada voz, y según esté el defecto, pues lo mismo puede generarse en la región grave que en la central, como también en la aguda.

FIN DEL SEGUNDO CURSO

TERCER CURSO

Al entrar en el tercer curso—que ha de ser último y definitivo,—conviene dar una ojeada a las observaciones hechas desde los comienzos en diferentes capítulos, a fin de que no se olvide nada de cuanto está en ellos prescrito para el mayor aprovechamiento del discípulo en su afán de perfeccionarse y sea también la verdadera guía del maestro.

Al propio tiempo hemos de recomendar que, durante dicho tercer curso, no debe olvidarse la práctica—aunque menos intensa—de algunos ejercicios anteriores, seleccionando los que a juicio del profesor dieron más rendimiento.

Las vocalizaciones, en el curso de los estudios, fueron el medio para desarrollar y disciplinar las facultades vocales. Con ellas se habrán adquirido la seguridad en los apoyos, la perfecta emisión de los sonidos, la simpatía del timbre, igualdad de toda la gama, etc., etc.; pero en lo sucesivo, y en todo el tiempo que se ejerza la profesión de artista lírico, las vocalizaciones han de ser el medio para conservar—y, si cabe, perfeccionar—el órgano vocal, para que obedezca fielmente a la inspiración del momento.

La variedad de los ejercicios transcritos en este tratado debe considerarse más que suficiente si se saben aplicar las normas con tanta insistencia señaladas; esto no es óbice para que el maestro inteligente, usando de cierto margen de libertad, pueda cambiarlos, adoptar otros, y aun variar el curso, ya que puede haber voces de tales cualidades que así lo demanden. Sin embargo, quiero completar la serie ya abundante con una parte de los ejercicios, los más esenciales, por mí practicados cotidianamente en más o en menos en los años de mi vida artística, pues en ellos, en sus diferentes modalidades, caben todos los perfeccionamientos. Entiéndase por modalidades las diferentes gradaciones de fuerte, piano, pianísimo, *volatine granitiche,* como también apurar la simpatía del timbre, la vibración, etc., etc.

En cuanto a la *messa di voce,* aparte lo antedicho, no sólo el discípulo deberá proseguir su estudio—aun cuando crea dominarla por completo,—sino que será útil ejecutarla siempre con más o menos afán si quiere conservar esta cualidad eminente. Se continuarán también con el mayor ahinco, en este curso, las diferentes vocalizaciones melódicas, cuidando de que ni una sola nota se separe de su apoyo adquirido en los dos años de estudio; tiempo relativamente breve, en muchos quizá insuficiente, para que se pueda estar seguro de haber conseguido el predominio y la estabilidad más absoluta en la emisión, sin temor a desvíos. Puesto que en los estudios anteriores se habrá iniciado el discípulo en el canto de algunas romanzas o arias, le será fácil al maestro aquilatar

las condiciones del cantor para acertar en la elección de las óperas que será preciso hacerle aprender según sus aptitudes, de forma que, al terminar este tercer año, se halle debidamente preparado, en lo que concierne a la parte vocal, para presentarse en escena ante el público con todas las garantías posibles de buen éxito. A tal fin, el estudio de las óperas que se escojan será la materia más interesante y principal del presente curso.

Otra parte de este tercer curso estará dedicada al estudio de los adornos, según la antigua escuela. Estos merecen mención especial. Antes formaban el estudio peculiar de cada artista. Ello requería un tiempo indeterminado de prácticas pacientes, el buen gusto depurado para saber aplicarlos y además gran sensibilidad, todo lo cual no se podía alcanzar si el artista lírico no poseía conocimientos superiores de técnica vocal y de armonía, pues eran los cantores quienes a su libre albedrío, según la inspiración del momento, adornaban el canto con una serie de grupettos, voladas, mordentes, apoyaturas y trinos que no estaban escritos en las óperas de su época. Hoy no se estudian tales adornos ni las obras los requieren. El arte va por otro camino, hay menos convencionalismo, quizá más verdad en el canto según la forma moderna, pero el que fuere capaz de llegar a adquirir sólo una parte de las dotes canoras de aquellos artistas de antaño, sería elevado por las multitudes a la categoría de semidiós del arte.

Quien sienta vocación de perfeccionarse en este estilo florido, dedíquese a él confiado si la voz le acompaña, ya que después de los tres años de haber seguido fielmente la pauta señalada en nuestro tratado, aun adentrado ya en la profesión, estará en inmejorables condiciones para abordar este bellísimo aspecto del arte lírico, que hoy ha pasado a ser privilegio exclusivo de alguna tiple ligera.

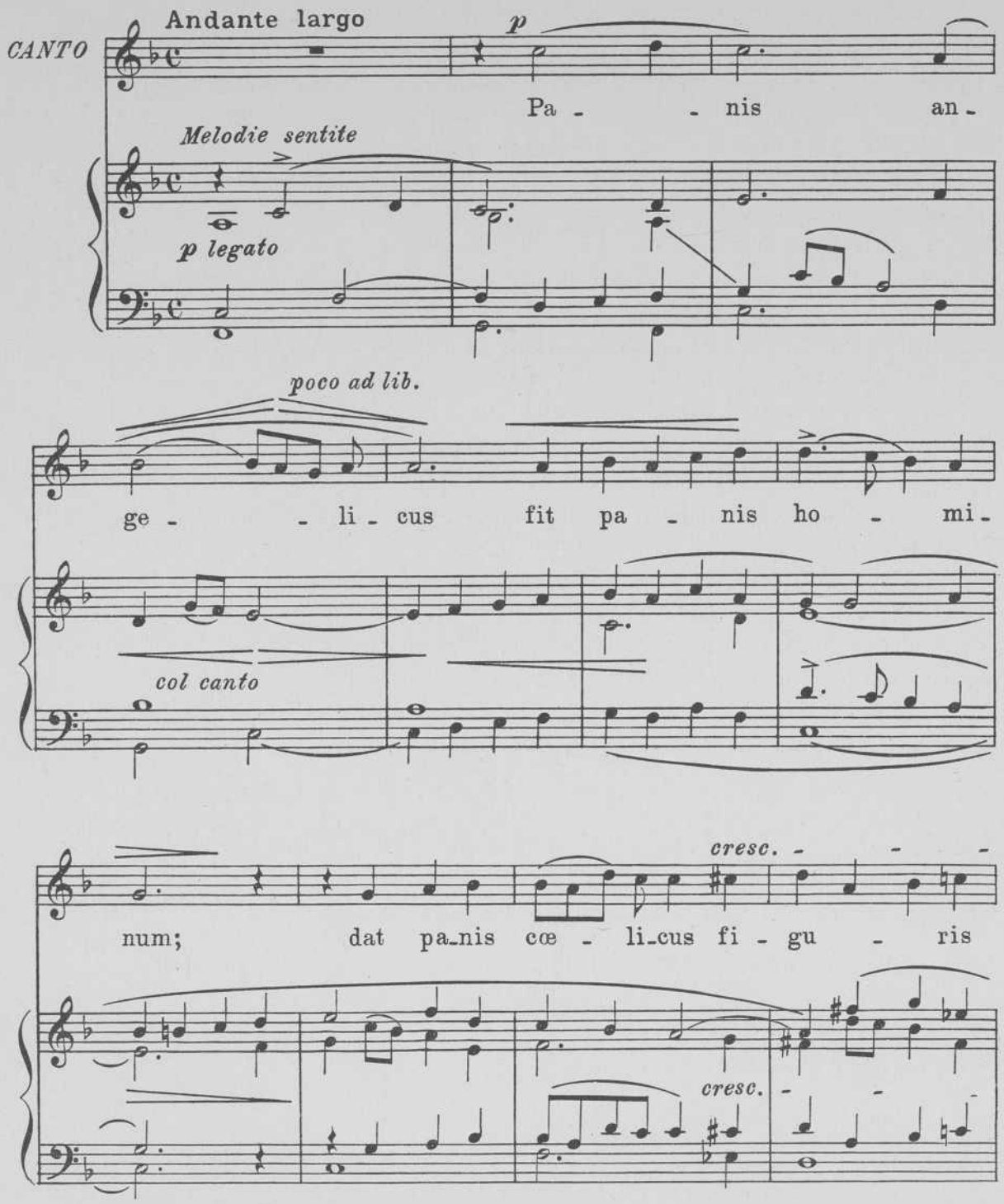
Aparte de la interpretación de las óperas que el discípulo deberá estudiar en este último curso—siguiendo las indicaciones del maestro,—dedíquese también a aprender de memoria algunas romanzas o melodías sueltas, hasta tener un buen repertorio para lucirse en los conciertos o reuniones musicales.

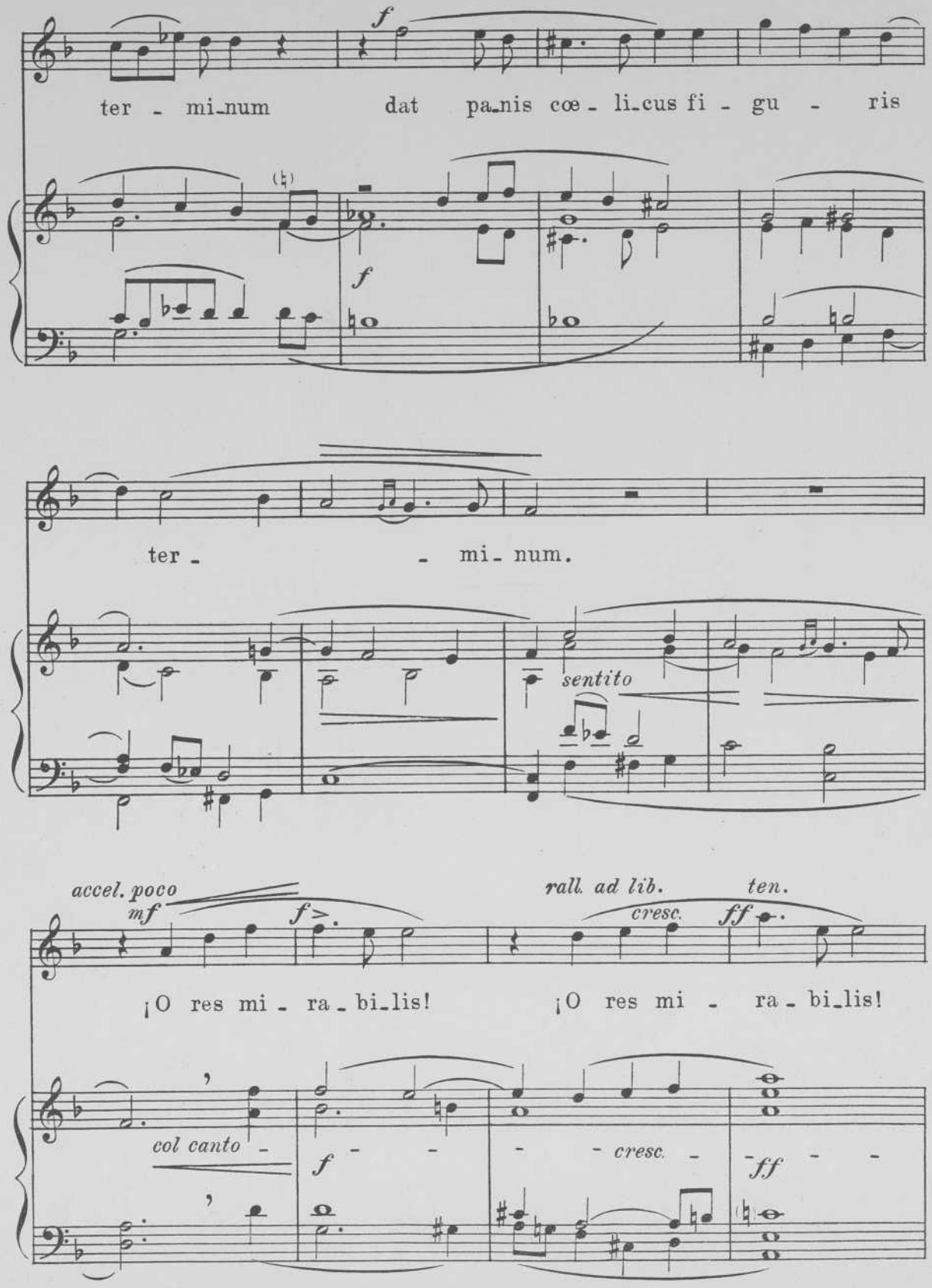
Damos dos bellos ejemplares melódicos para la voz de tenor, escritos según las reglas clásicas del arte del canto por el profesor Mariano Viñas.

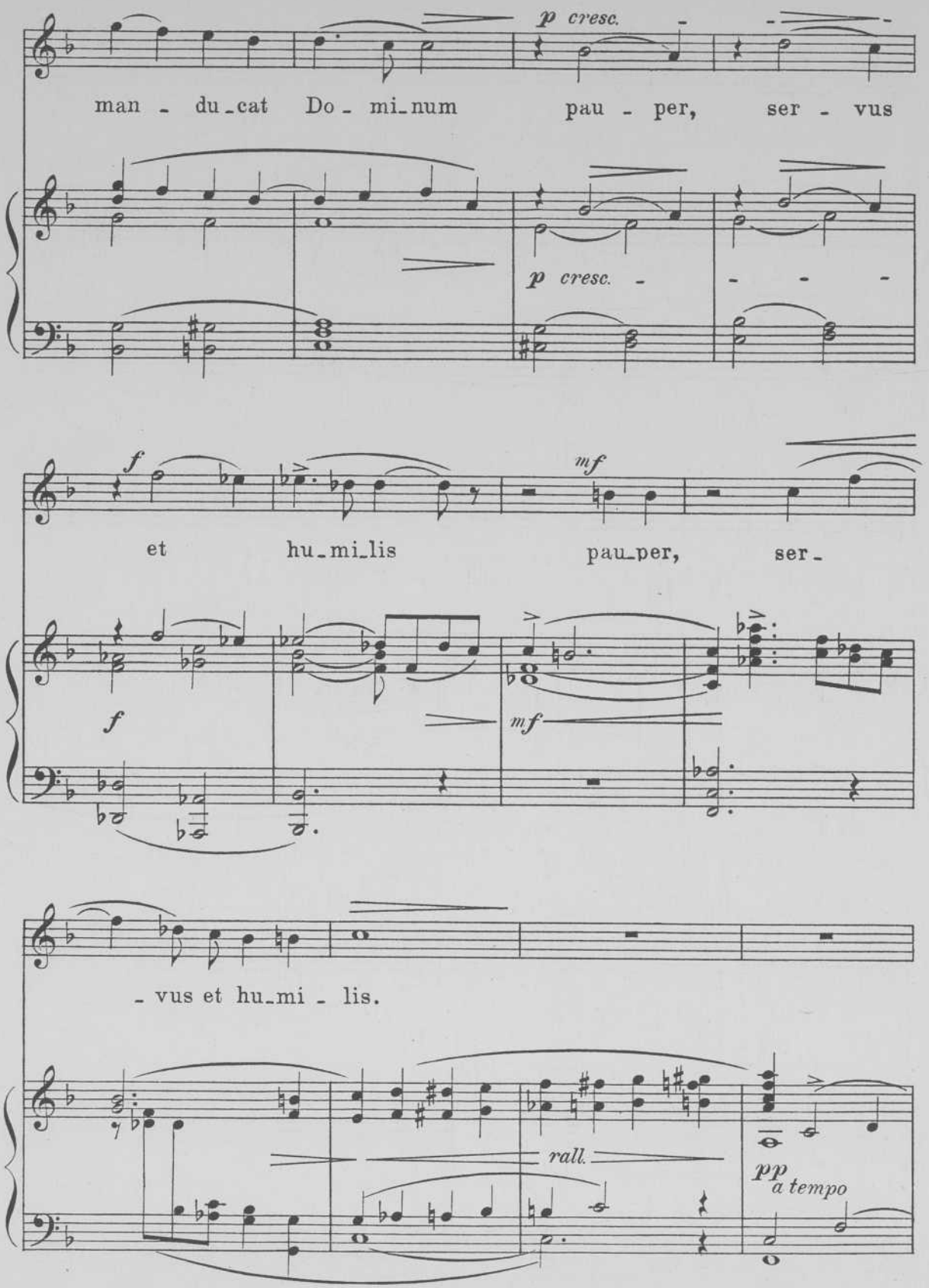
Melodia Nº 1.

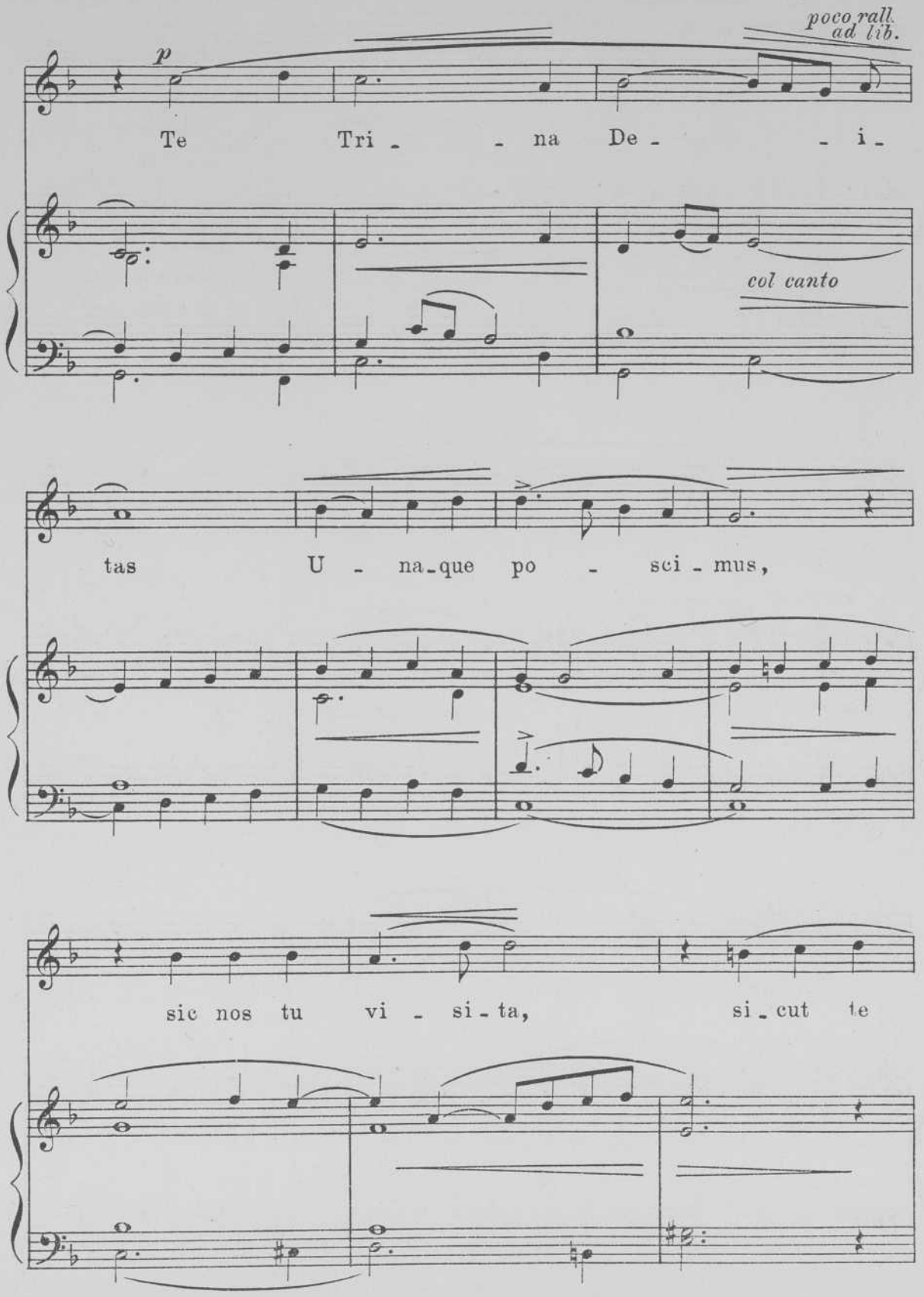
Panis Angelicus

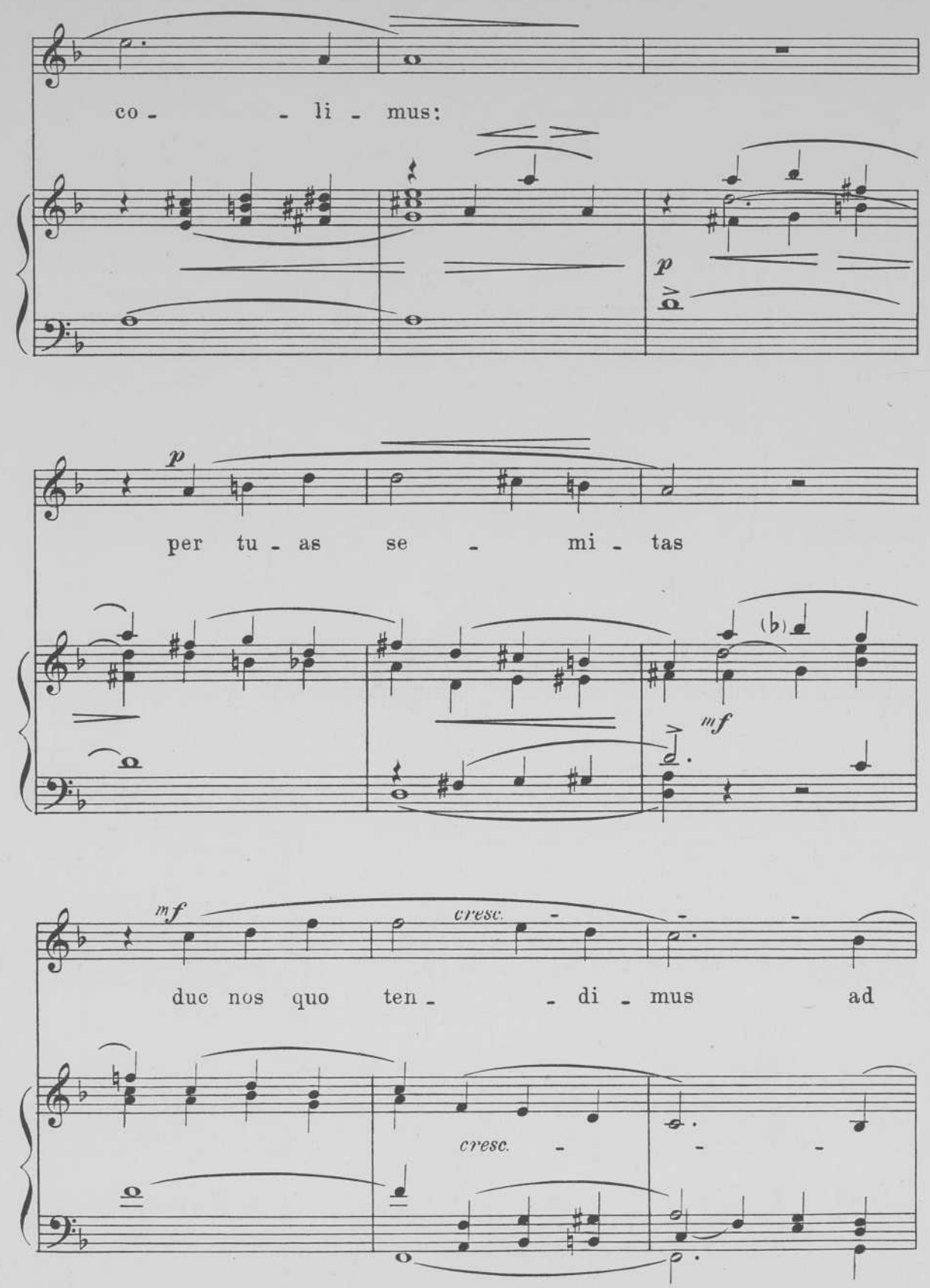
MARIANO VIÑAS

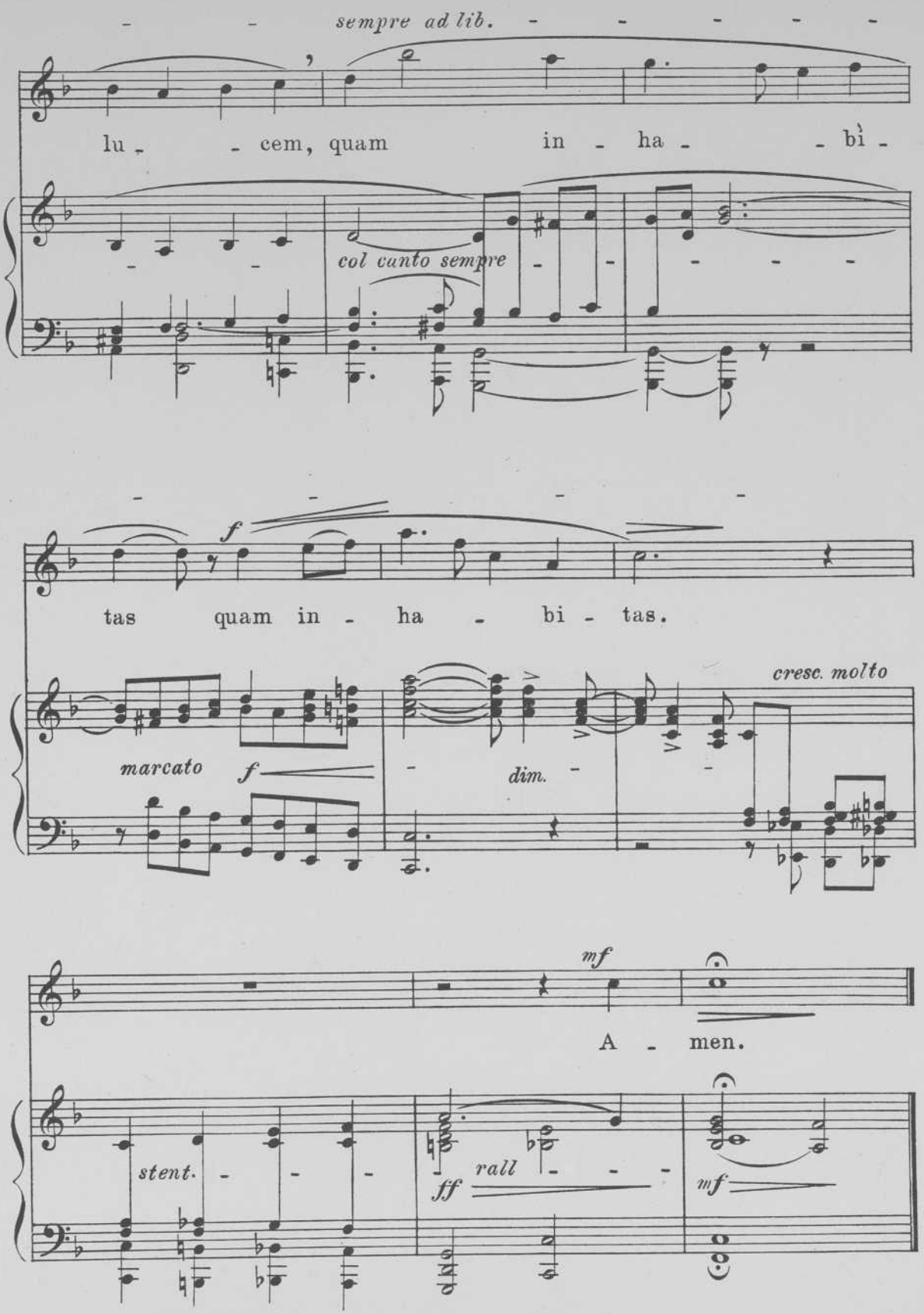



f
ter - mi-num dat pa-nis cœ - li-cus fi - gu - ris
f
ter - - mi- num.
sentito
accel. poco
mf
f>
rall. ad lib.
cresc.
ff
ten.
¡O res mi - ra - bi-lis!
¡O res mi - ra - bi-lis!
col canto
f
cresc.
ff


p cresc.
man - du_cat Do - mi_num pau - per, ser - vus
p cresc.
f
mf
et hu_mi_lis pau_per, ser -
f
mf
- vus et hu_mi - lis.
rall.
pp
a tempo


poco rall.
ad lib.
p
Te Tri - - na De - - i -
col canto
tas U - na-que po - sci - mus,
sic nos tu vi - si - ta, si - cut te

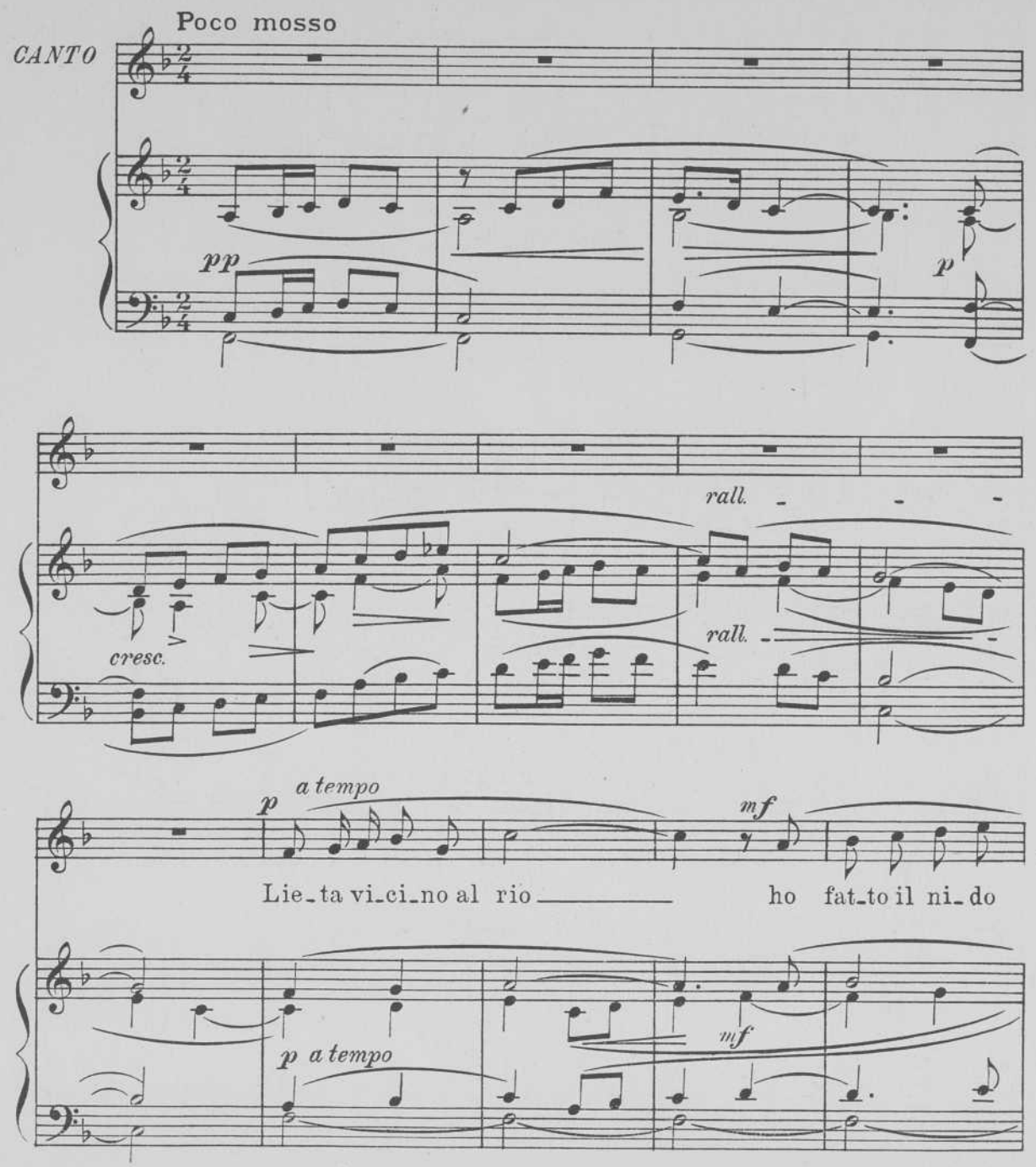

co - - li - mus:
p
per tu - as se - mi - tas
mf
mf
cresc.
duc nos quo ten - - di - mus ad
cresc.

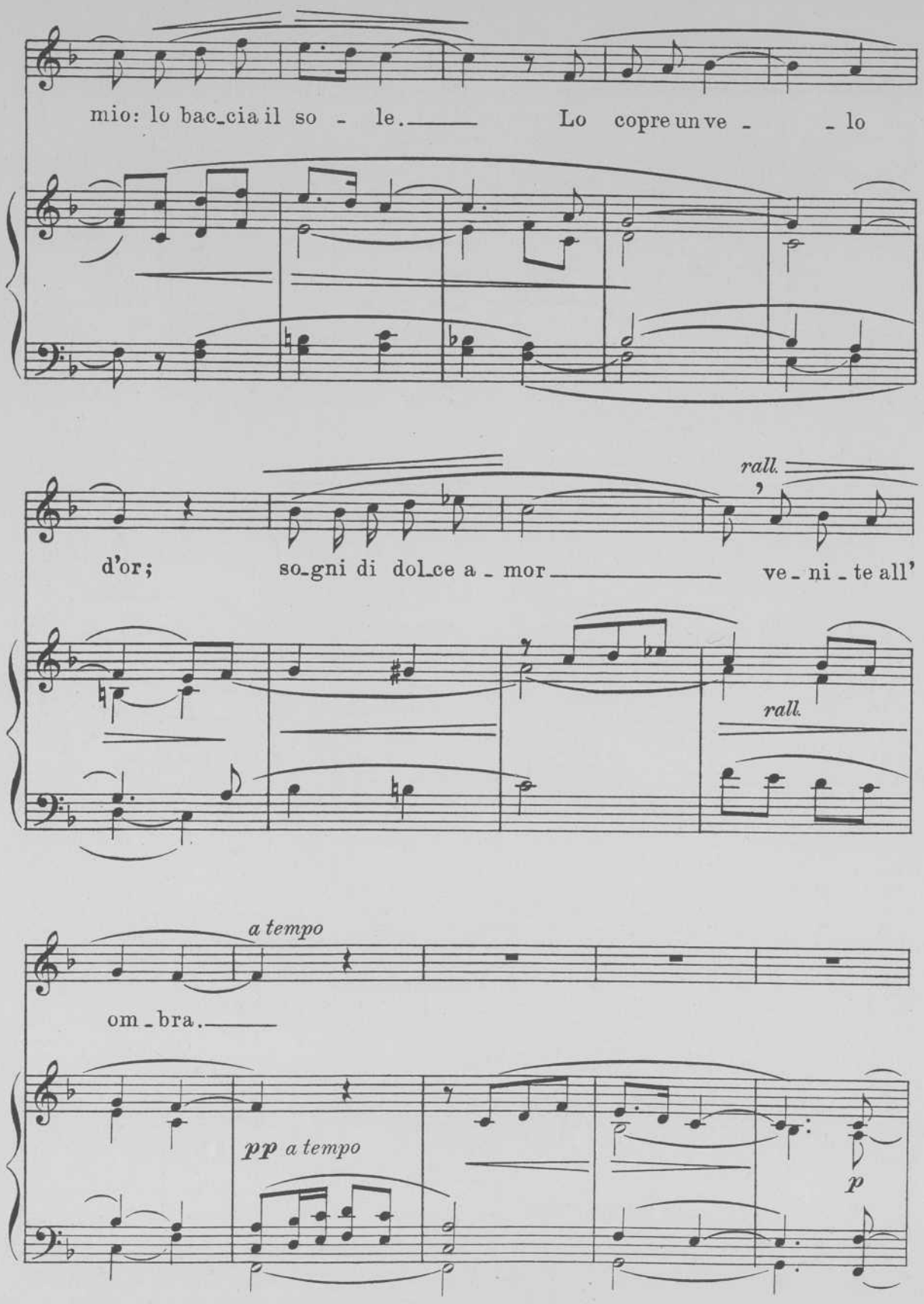

sempre ad lib.
lu - cem, quam in - ha - bì -
col canto sempre
f
tas quam in - ha - bi - tas.
cresc. molto
marcato
f
dim.
mf
A - men.
stent.
ff
rall
mf

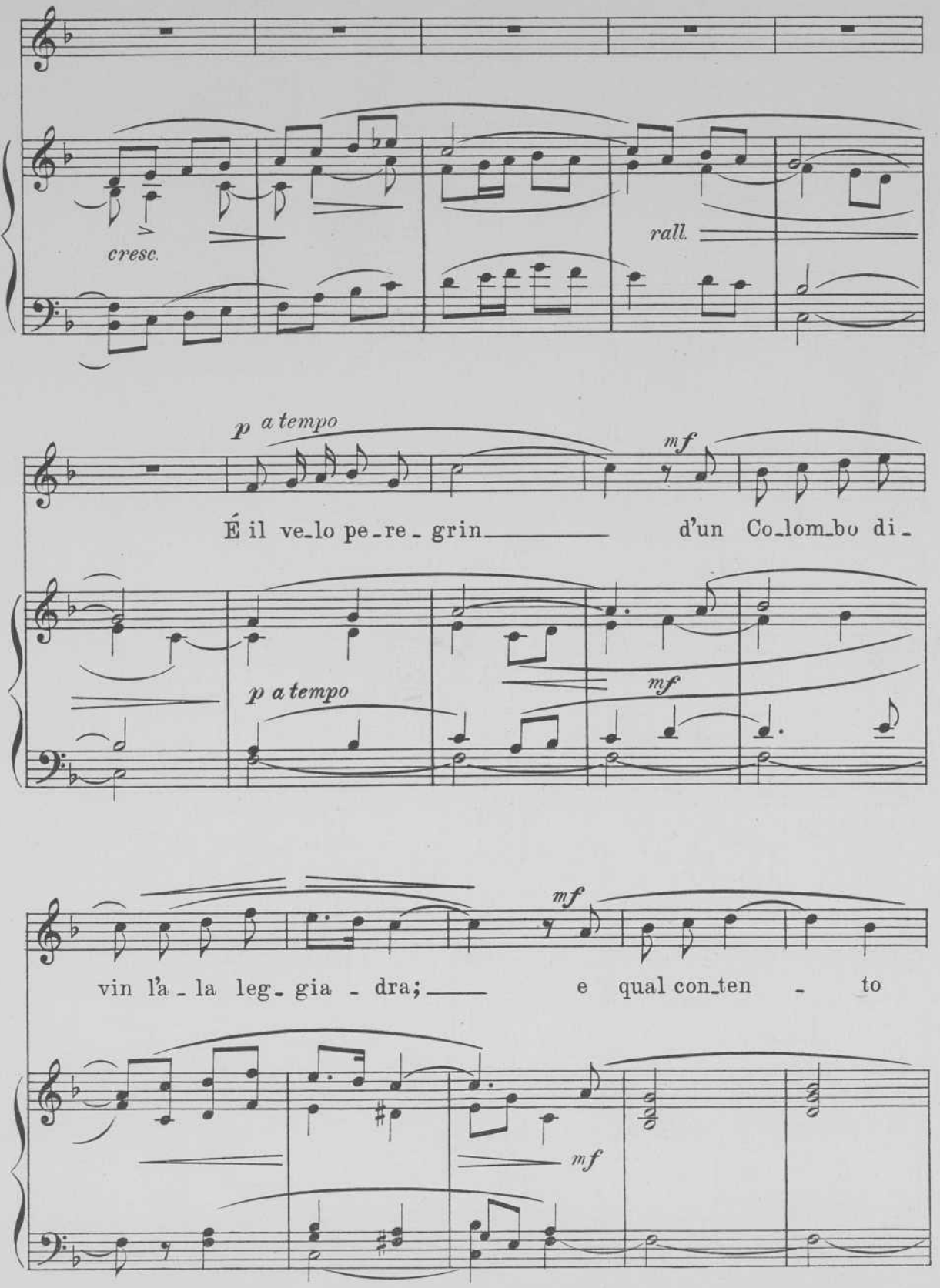
Il gemito della tortorella

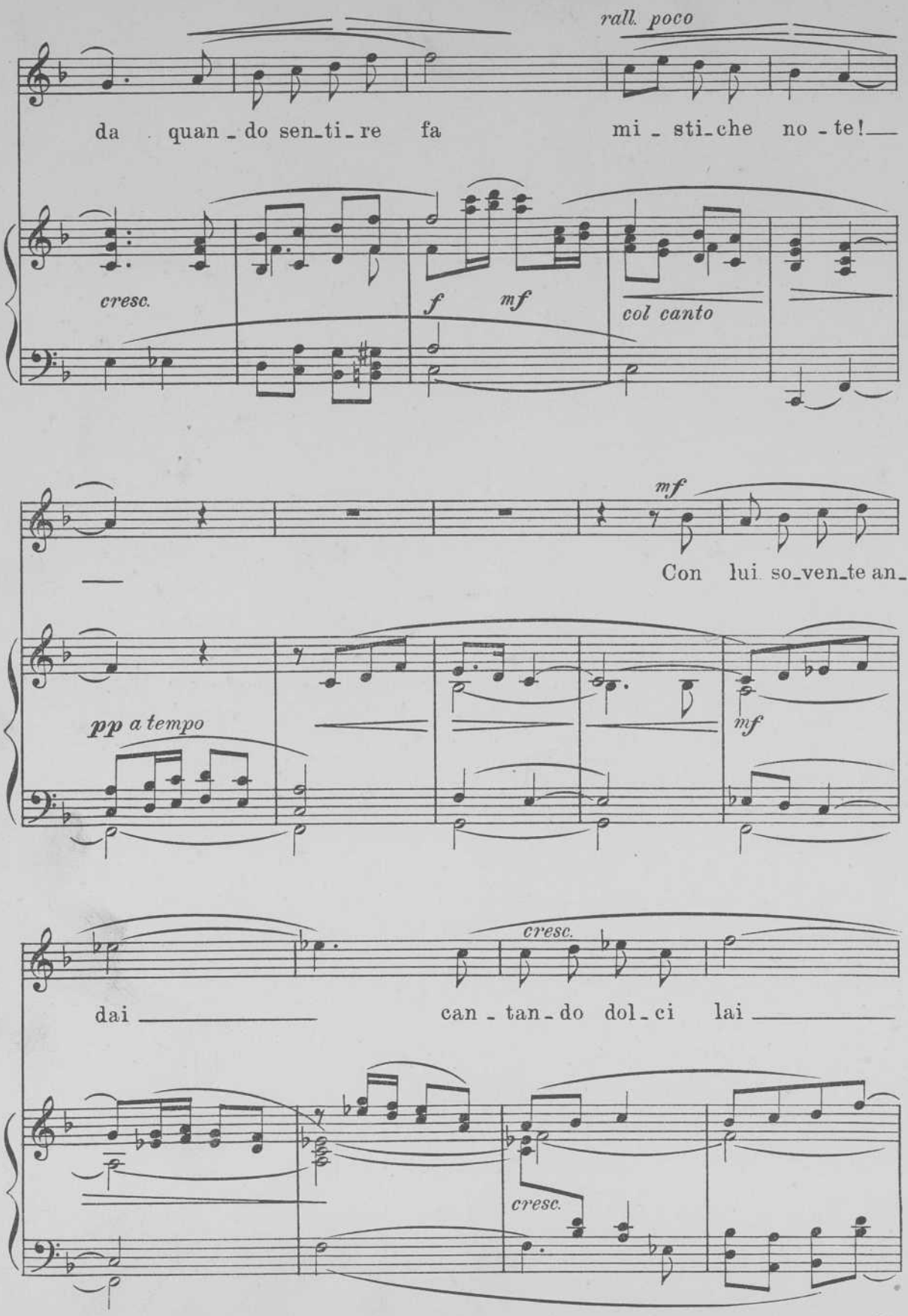
Poesia de J. Verdaguer.
Trad. de A. MORANDINI.

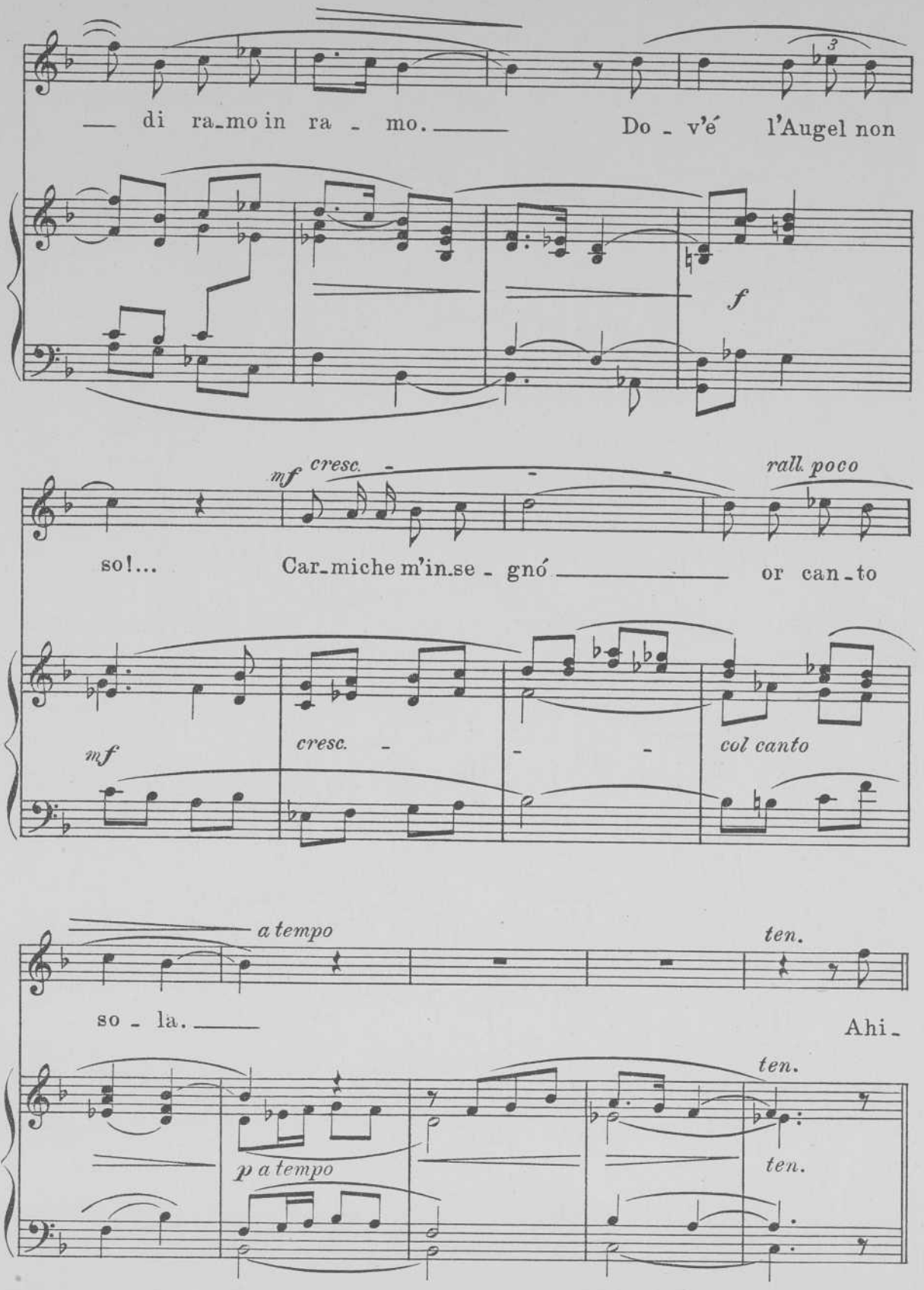
MARIANO VIÑAS

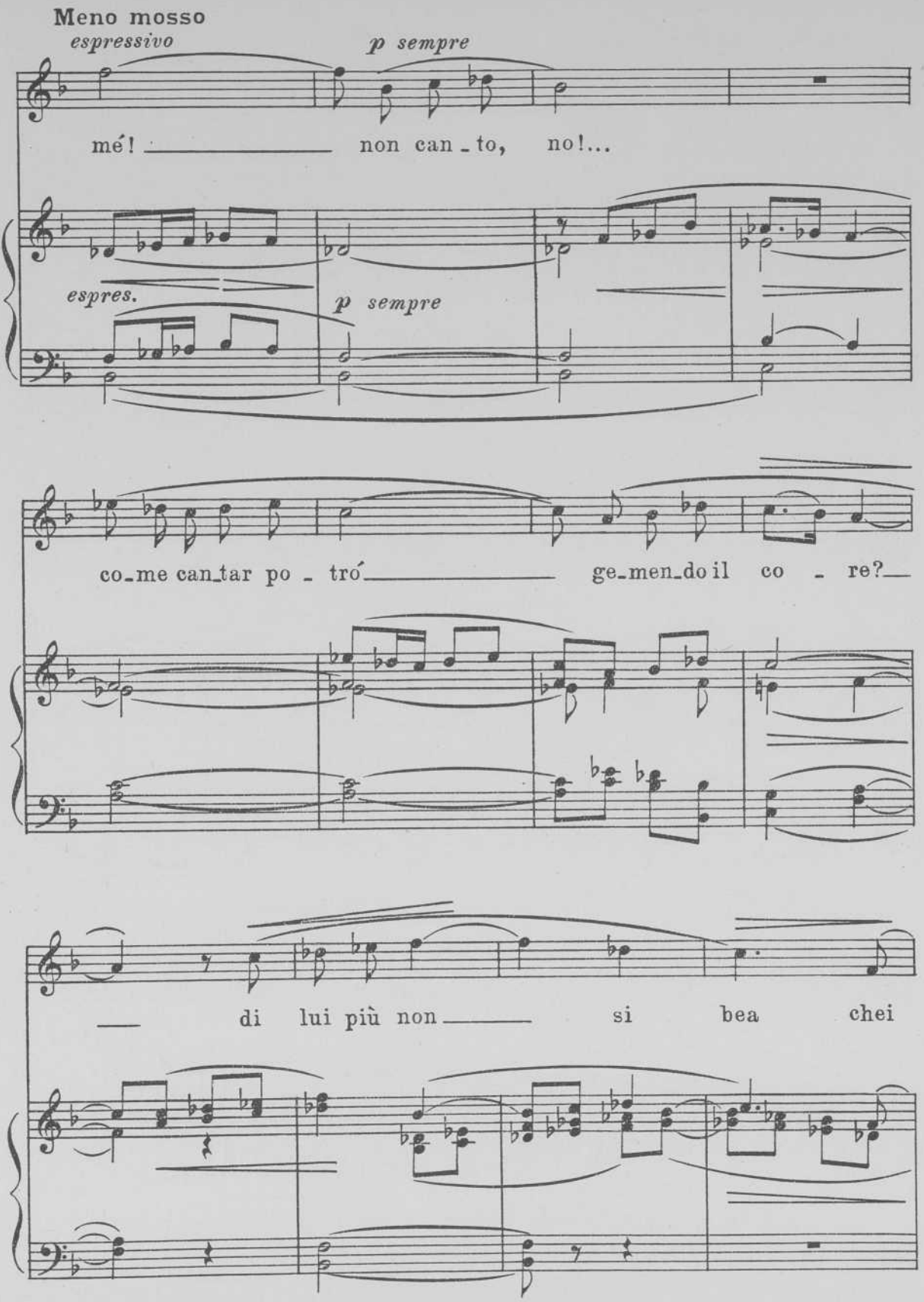


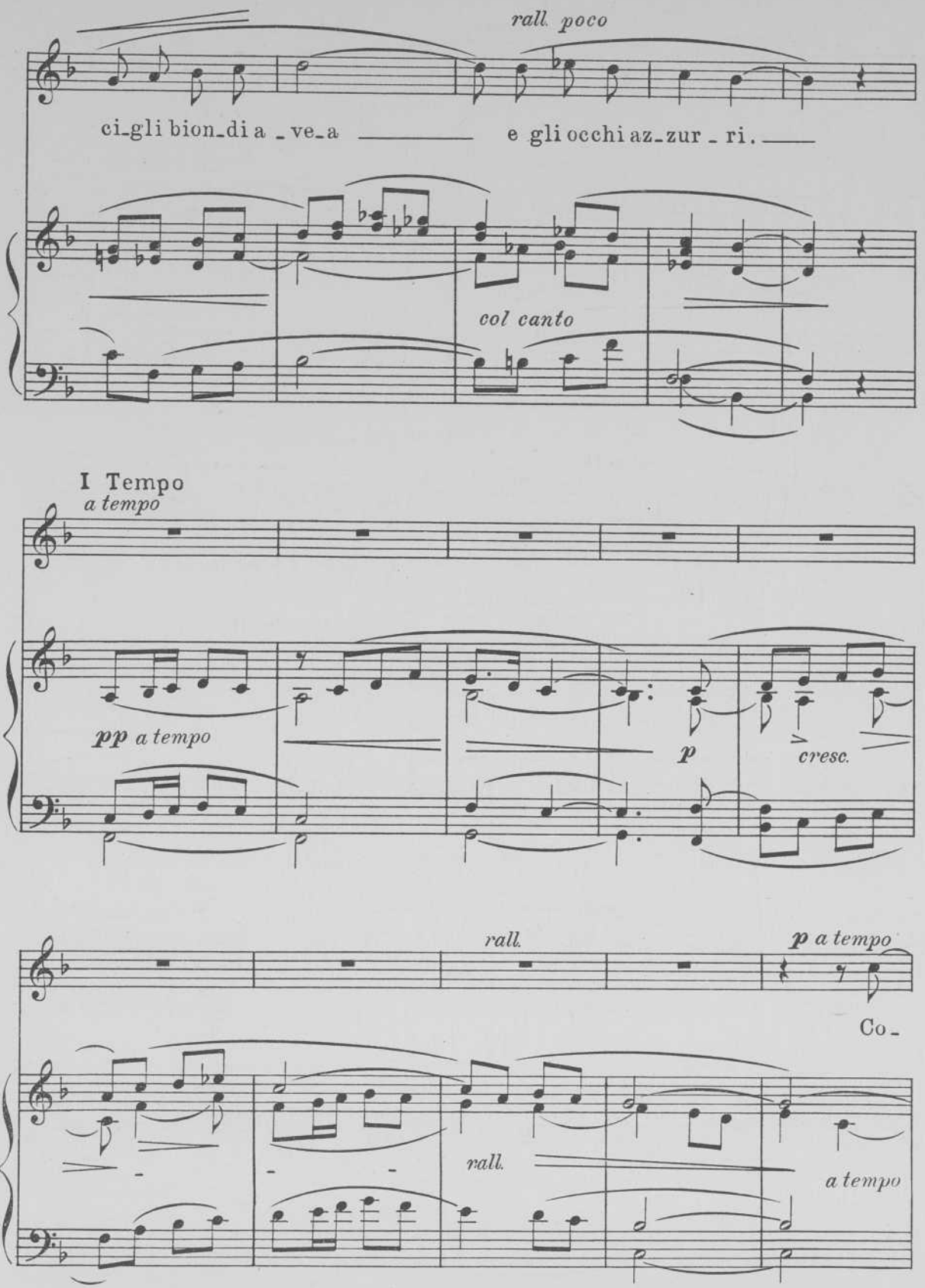

mio: lo bac_cia il so - le. Lo copre un ve - - lo
rall.
d'or; so_gni di dol_ce a_mor ve_ni_te all'
rall.
a tempo
om_bra.
pp a tempo
p

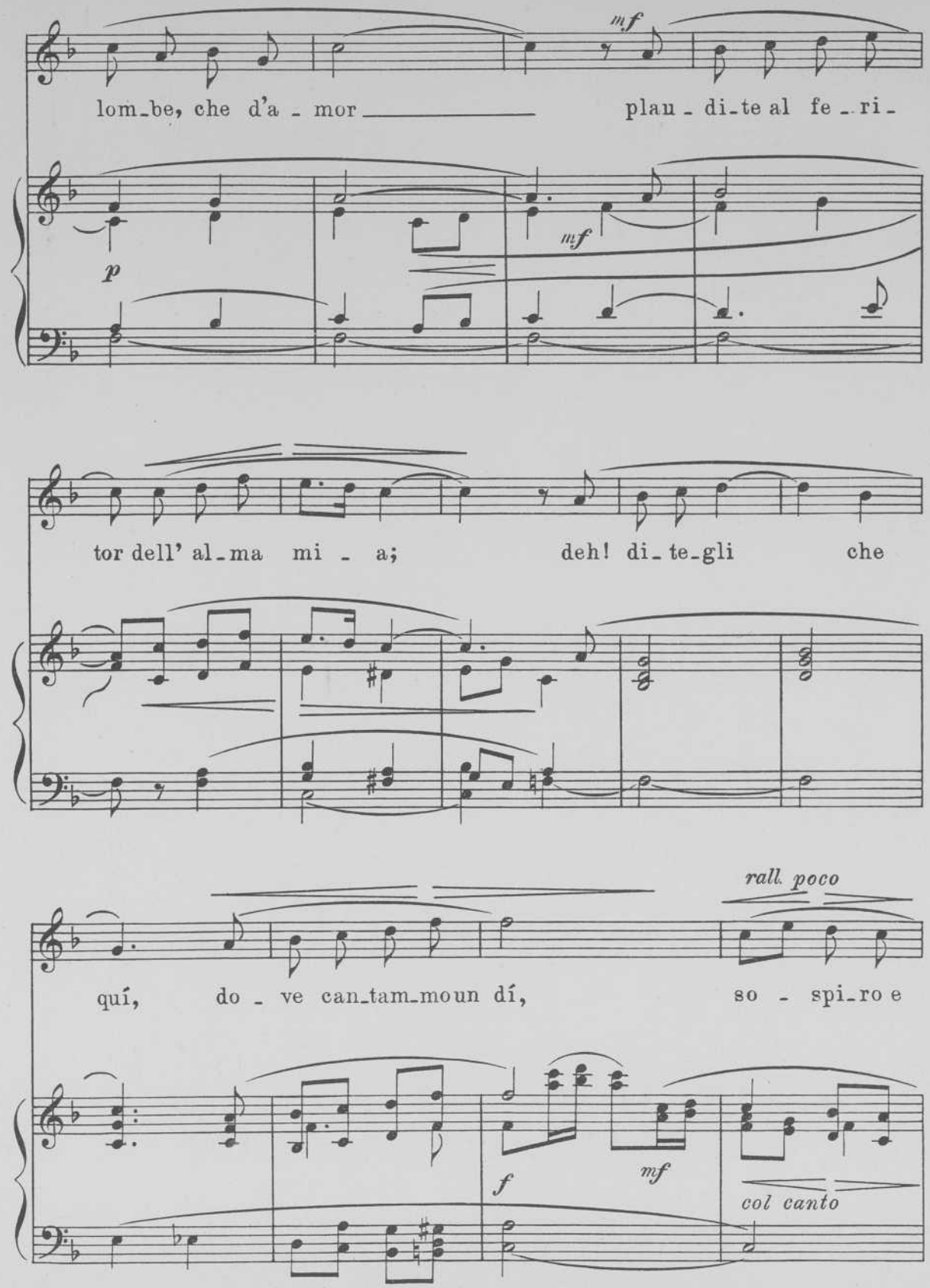

cresc.
rall.
p a tempo
mf
É il ve_lo pe_re_grin_____ d'un Co_lom_bo di_
p a tempo
mf
mf
vin l'a_la leg_gia_dra;_____ e qual con_ten_to
mf

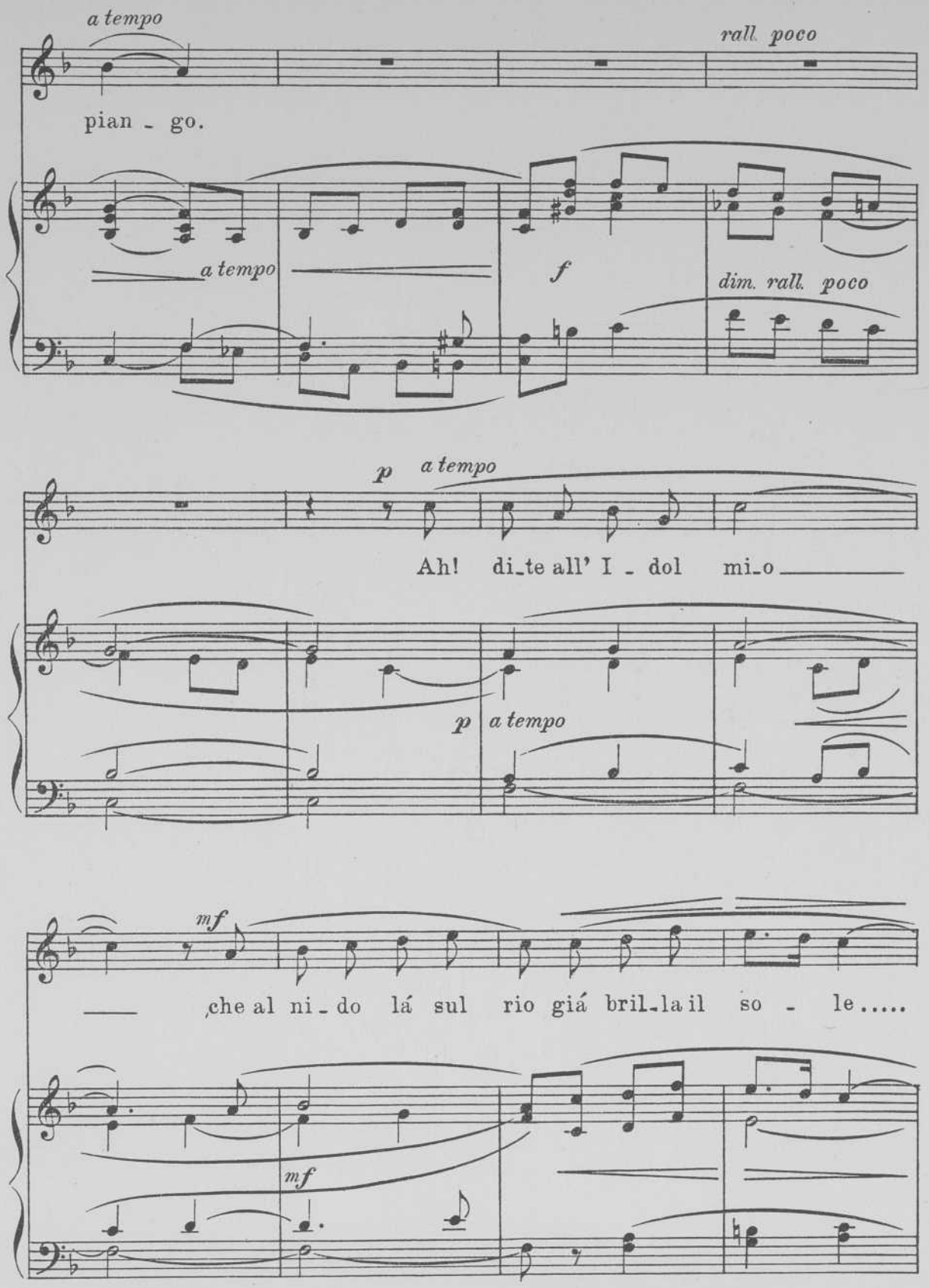

rall. poco
da quan - do sen - ti - re fa mi - sti - che no - te!
cresc.
f mf
col canto
mf
Con lui so - ven - te an -
pp a tempo
mf
cresc.
dai can - tan - do dol - ci lai
cresc.

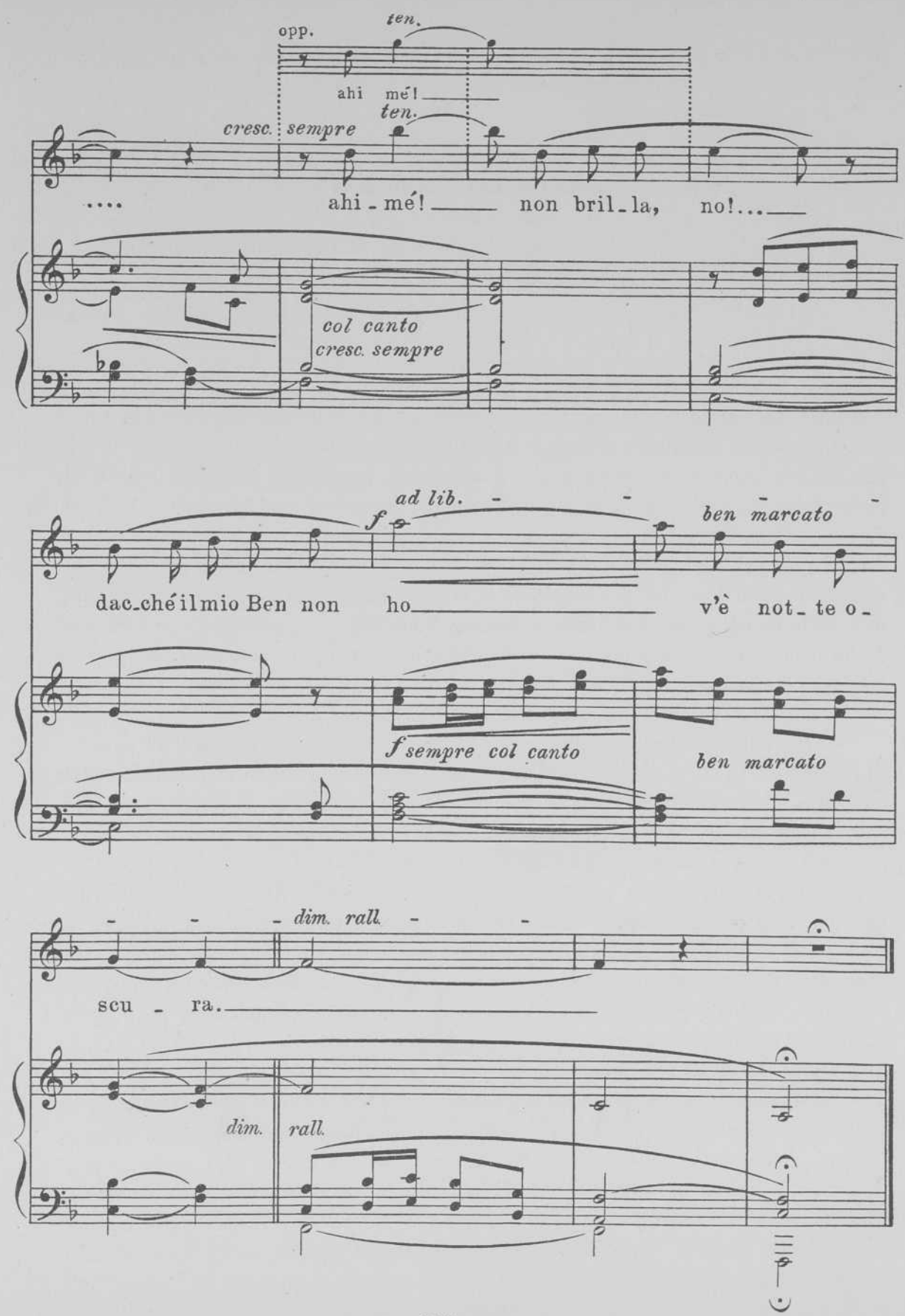

— di ra-mo in ra - mo. —
Do - v'é l'Augel non
f
mf cresc.
rall. poco
so!...
Car-miche m'in-se - gnó —
or can-to
mf
cresc.
col canto
a tempo
ten.
so - la. —
Ahi-
p a tempo
ten.
ten.


Meno mosso
espressivo
p sempre
mé! non can_to, no!...
espres.
p sempre
co_me can_tar po_tró ge_men_do il co_re?
di lui più non si bea chei


rall. poco
ci-gli bion-di a-ve-a e gli occhi az-zur-ri.
col canto
I Tempo
a tempo
pp a tempo
p
cresc.
rall.
p a tempo
Co-
rall.
a tempo


mf
lom_be, che d'a - mor
plau - di_te al fe_ri_
p
mf
tor dell' al_ma mi - a;
deh! di_te_gli che
rall. poco
quí, do - ve can_tam_moun dí,
so - spi_ro e
f
mf
col canto


a tempo
rall. poco
pian - go.
a tempo
f
dim. rall. poco
p a tempo
Ah! di_te all' I - dol mi_o
p a tempo
mf
che al ni_do lá sul rio giá bril_la il so - le.....
mf


opp.
ten.
ahi mé!
ten.
cresc. sempre
....
ahi - mé! non bril - la, no!...
col canto
cresc. sempre
ad lib.
f
ben marcato
dac - ché il mio Ben non ho v'è not - te o -
f sempre col canto
ben marcato
dim. rall.
scu - ra.
dim.
rall.

CAPÍTULO PRIMERO

Los adornos

Oh trillo!, sostegno e decoro del canto.

Mancini

Los maestros de la era clásica no se contentaban con dotar a sus discípulos cantores de tan bellas cualidades como son el apoyo firme, extensión e igualdad de la voz; enriquecerla con mayor sonoridad y brillantez, darle flexibilidad, pasar del registro de pecho al de cabeza, crear la simpatía del timbre, la expresión, el portamento, agilidad, sostener y distribuir el aliento, etc., etc., sino que exigían algo más, compendiado en el trino, de donde dimanan el mordente, el grupetto y la apoyatura, que eran los adornos usados entonces. Para que se comprenda la importancia que los antiguos daban al trino, y el grado de perfección a que habían llegado, transcribiré los conceptos más esenciales de los documentos—quizá únicos—de inapreciable valor legados a la posteridad por los insignes cantores sopranistas Pier Francesco Tosi (1647-1727), en su libro *Opinioni de cantori antichi e moderni,* y Giambattista Mancini (1700-1777).

«Dos grandes obstáculos—dice Tosi—se encuentran para formar el trino perfecto. El primero embaraza al maestro, porque no se ha encontrado aún la regla infalible para enseñarlo. Y el segundo confunde al alumno, porque la naturaleza, ingrata para muchos, no concede esta gracia sino a muy pocos. La impaciencia de quien enseña se une al desespero del estudiante, y aquél abandona la lucha y éste la aplicación. Es doble entonces la falta del instructor, porque no cumple con su deber y deja a su discípulo en la ignorancia. Es preciso, pues, ir contra las dificultades para vencerlas con la paciencia.

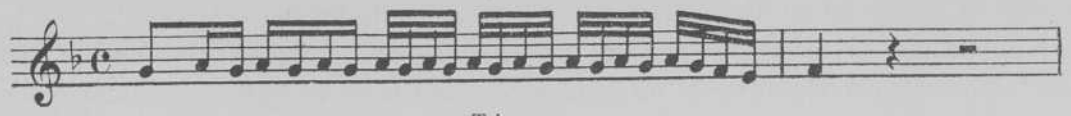
»De si el trino es necesario al cantor, pídase opinión a los primeros profesores, pues más que otros saben cuántos y cuáles sean los favores que le deben, cuando sorprendidos por una abstracción improvisa o por la esterilidad de una mente adormecida, no podrían ocultar al público la importuna pobreza de su artificio, si el trino no les ayudara socorriéndoles con su pronto auxilio.

»Quien tiene el trino bellísimo, sin abundar en otros adornos, goza siempre de la ventaja de conducirse sin disgusto en las cadencias, en donde es generalmente esencialísimo; y quien esté privado de él, o bien lo posea defectuoso, no será jamás un gran cantante aun cuando sepa mucho. Siendo, por consiguiente, el trino de tanta importancia para los cantores, esfuércese el maestro, por medio de ejemplos vocales e instrumentales, en que el discípulo llegue a conseguirlo igual, batido, granito, fácil y moderadamente veloz, pues son éstas sus cualidades más bellas.

»Suponiendo que el enseñador ignorase cuántos sean los trinos, diré que el arte ingenioso de los profesores encontró la manera de valerse del trino en varias formas diferentes, cada una de las cuales tiene su nombre, y que francamente puede decirse que vienen a ser ocho.

»El primero es el *trino mayor*

EJEMPLO

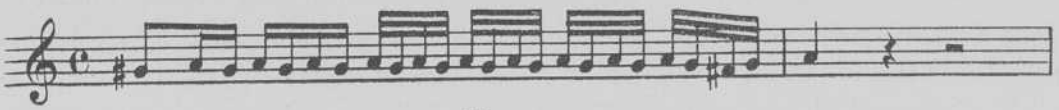


Trino mayor

formado por el moto violento de dos tonos cercanos, uno de los cuales merece el nombre principal, porque ocupa un lugar predominante en el sitio de la nota que lo demanda; el otro, a pesar de que con su movimiento posee el sitio superior de la voz, no obstante su papel es únicamente auxiliar. De este trino nacen los demás.

«El segundo es el *trino menor*

EJEMPLO

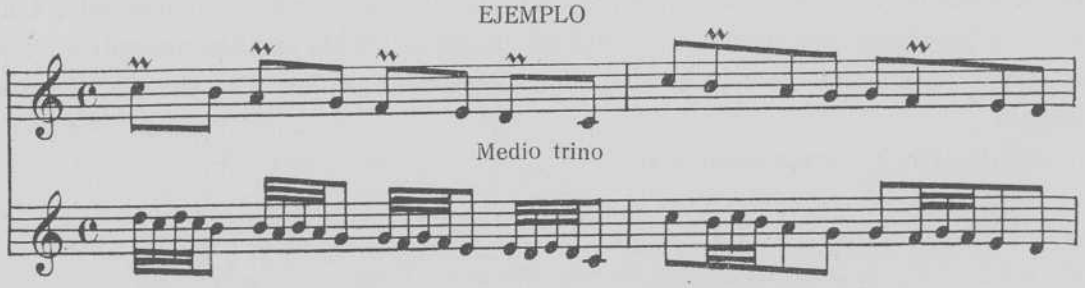


Trino menor

compuesto de un tono y un semitono mayor, que estén próximos, y las composiciones señalan luego dónde pueden emplearse el uno o el otro; pero en las cadencias interiores o debajo, el primero queda perpetuamente excluído. Si no es fácil descubrir en los vocalistas la diferencia de estos dos trinos, por más que se ejecuten a media voz, la causa debe atribuirse a la poca fuerza que posee el auxiliar para hacerse oír; además, siendo este trino más difícil de batirse que el otro, no todos saben formarlo como es debido, y este descuido pasa luego a ser una costumbre. Quien no lo perciba en los instrumentos, debe culpar a su oído.

»El tercero es el *medio trino*

EJEMPLO



Medio trino

que por su nombre se da a conocer. Quien posee el primero y segundo, fácilmente lo aprende con el arte de restringirlo un poco más, dejándolo apenas se ha hecho sentir, añadiendo algo de brillantez; por lo cual en las arias alegres gusta más que en las patéticas.

»El cuarto es el *trino crecido,* que se forma haciendo ascender imperceptiblemente la voz trinando de coma a coma sin que se conozca el aumento.

»El quinto es el *trino disminuído* (calato), que consiste en hacer descender insensiblemente la voz de coma a coma, con el trino en forma que no se distinga el declivio. Estos dos trinos, desde que se introdujo el verdadero gusto, no están en boga; por el contrario, es mejor olvidar que se saben hacer. Quien tiene el oído delicado, igualmente aborrece lo importuno de los antiguos como los abusos de los modernos.»

No obstante lo dicho por Tosi, es evidente que los antiguos concedían a estos trinos extraordinaria importancia. Ya hemos mentado (cap. II) que el gran cantor Baldassare Ferri conseguía con ellos efectos sorprendentes, pues los ejecutaba en la extensión de dos octavas, haciendo escalas cromáticas ascendentes y descendentes, trinando de coma a coma sin tomar aliento con la más pura afinación.

Una comparación vulgar, por vía de ejemplo, de estos dos trinos *crecido* y *calado,* puede darla vagamente el vuelo de un abejorro, cuyo zumbido tiene diferentes gradaciones y matices.

«El sexto es el *trino lento,* cuyas cualidades indica también su nombre. De quien no lo estudiara, no creería yo por eso que pierde el concepto de buen cantor, porque este trino, si es solo, resulta un trémulo afectado; y aun uniéndolo poco a poco con el primero o con el segundo trinos, paréceme que no puede agradar, a lo sumo sólo la primera vez.

»El séptimo es el *trino redoblado,* y se forma interponiendo pocas notas en medio del trino mayor o menor, las cuales basten para, de uno solo, hacer tres.

EJEMPLO

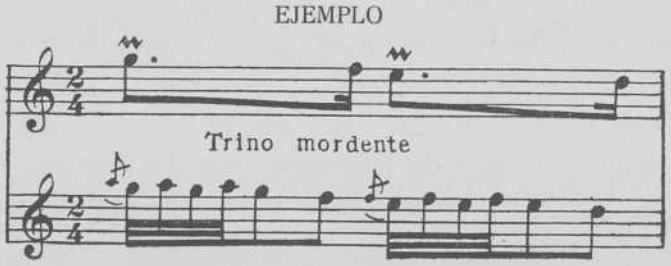
Trino redoblado

(Véanse dos ejemplos de Mancini, págs. 350-351.)

»Esto es particular cuando aquellas pocas voces que intermitentemente lo dividen son de cuerdas diferentes con entonación segura. Y cuando esté formado dulcemente sobre los agudos de una bella voz, que lo posea con todas las raras prerrogativas, y no lo haga oír con harta frecuencia, no puede desagradar ni aun a la envidia, si no es maligna.

»El octavo es el *trino mordente*

EJEMPLO



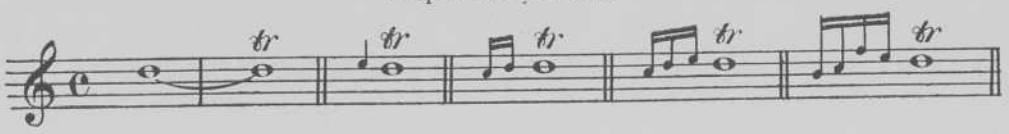
que tiene el don de servir de grato ornamento al canto, y la naturaleza más que el arte lo enseña. Este nace con más velocidad que los otros, pero apenas nacido debe morir. Tiene gran ventaja aquel cantante que sabe de tanto en tanto mezclarlo en los pasajes, y quien entiende la profesión, raramente se priva de él inmediatamente después de la apoyatura. Para despreciarlo, la ignorancia sola no es bastante.

. . . . . .

»El trino, para ser bello, es preciso que sea preparado, pero no siempre exige preparación, porque a veces no se la permitirían ni el tiempo ni el gusto;

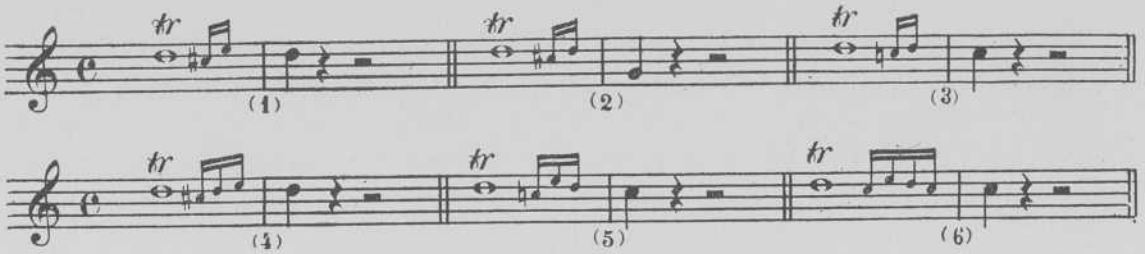
EJEMPLOS

Preparación del trino



messa di voce

Resolución del trino



la pide, eso sí, casi en todas las cadencias terminadas, y en diferentes sitios congruos, ora sobre el tono, ora sobre el semitono más alto que su nota, según la cualidad del componimiento.

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

»La necesidad del trino obliga al maestro a tener al discípulo siempre aplicado a ejercitarlo en todas las vocales, en todas las voces que posee, y no solamente sobre las notas blancas, sino también sobre las corcheas, donde, con el progreso del tiempo, se aprende el medio trino, el mordente y la prontitud de formarlo también en medio de la velocidad de los pasajes.

»Después de una franca posesión del trino, observe el instructor si el discípulo tiene la misma facilidad en dejarlo, porque no sería el primero que tuviese el defecto de no poder destacarlo a su beneplácito.

»Para enseñar luego dónde convenga usar el trino fuera de la cadencia, y dónde deba prohibirse, es lección reservada a la práctica, al gusto y a la inteligencia.»

Hasta aquí Pier Francesco Tosi.

«No se puede negar—dice Giambattista Mancini—que en cualquier arte, por necesidad, conviene el ejercicio de muchos años, que deben emplearse en los primeros necesarios elementos que han de servir de base y sostén del mismo arte.

. . . . . .

»En estos años precisamente, el maestro que reflexione acerca de la habilidad y progresos de sus discípulos podrá notar y comprender la disposición buena o mala que tengan para salir bien, y además, por ciertos determinados indicios, comprenderá si el discípulo está en condiciones de llegar a ser un cantante extraordinario, bueno o mediocre, de sublime ingenio y habilidad, poseedor de la expresión; o por el contrario, si está desprovisto de ciertas cualidades de voz, al punto que se pueda decir que es cantor de notas y palabras, etc.

. . . . . .

»Se han de pasar los años, según práctica de los antiguos maestros, perfeccionando siempre la entonación en el ejercicio de asegurar, de sostener con firmeza la voz, darle claridad, acrecer la fuerza, saber producirla y graduarla, etc., pues para brillar en el escenario de un teatro se requiere a su tiempo *il colare, il filare, smorzar di voce... e poi vi ci deve unire il brio, l'agilità di voce, il vibrare, il distaccare, il ritirare, la forza e l'appropiata espressione*, etc., en fin, un perfecto conjunto de tanta variedad de cosas por las cuales el artista que asume el empeño de sostener una parte principal, esté en condiciones de salir victorioso en cualquier personaje.»

Refiriéndose a los adornos en el canto, y lamentándose de que en su época empezábanse a descuidar, prosigue: «Un solo ornamento de nuestro canto era antes, sin demora, propuesto por el maestro a sus discípulos, y era el trino. Este ornamento, aun cuando no se observase en el discípulo disposición natural, los maestros obligaban a sus alumnos a ejercitarlo desde los comienzos, no para que lo poseyeran perfecto en su primera edad, sino para facilitar su adquisición, introduciendo poco a poco el moto que debe concebirlo.

. . . . . .

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

»Tenga, por ejemplo, un cantante hermosa voz, fácil y exacta ejecución, buen gusto en conseguir un bello estilo, perfectas cadencias, pasajes peregrinos, industriosas fermatas, pero que no posea el trino; presentad a otro sin aquellas cualidades, pero que con justo portamento de voz, método, conocimiento y dirección de la misma, tenga trino; pedid luego a vuestro público que os dé sentencia sobre estos dos cantores. ¿A qué dudar? Este segundo, por aclamación, es el escogido, el que más agrada, el homenajeado; porque, en una palabra, la belleza, la perfección del canto está en el trino. A la común

opinión del público, uno también la mía, y puedo aseguraros que una cadencia, aun estando compuesta de dos notas solamente, esto es, *messa di voce* y *trino,* basta y resulta perfecta, completa y plausible, mientras que con la sola apoyatura, si corréis a la nota final sin trino, todo languidece y queda imperfecto. Y es tan verdadero este concepto que, en tono de chanza, el trino ha sido llamado graciosamente por los mismos cantores *il lenocinio del canto;* porque éste, en cualquier manera que se quiera adaptar, puede servir de repliegue y de socorro a quien canta.

»¡Oh trino!, sostén, decoro y vida del canto.

. . . . . .

»Ningún arte se enseña, ninguno se adquiere sin asiduidad y paciencia. Podría alguien pedirme en este punto cierta norma para dirigir útilmente al discípulo que quiera poseer el trino, pero una regla segura hasta el presente se ignora; yo escuché alguna vez voces agilísimas que ejecutaban en cualquier género lo más difícil, y hasta pasajes relativos al trino; por el contrario, observé otras de mediana calidad, y no obstante poseían el trino.

. . . . . .

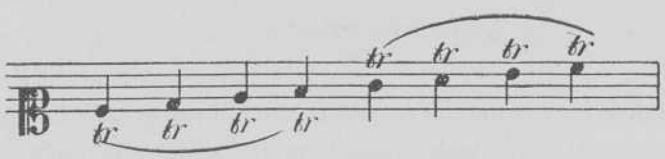
»Los preceptos del arte nos enseñan que el trino está compuesto siempre de una nota verdadera y real, a la que se junta otra falsa, esto es en el *modo mayor.* Debe siempre principiar por la nota falsa y siempre acabar en la nota verdadera. La nota falsa debe ser siempre un tono entero más aguda que la verdadera, y ambas deben ser igualmente vibrantes.

»Cuando luego se cae en el *modo menor,* el joven estudioso verá, observándolo sobre el teclado del clavicémbalo, dos notas distantes un solo medio tono.

»Este trino, aun siendo efectivamente uno solo, sus multiplicadas figuras y variadas posiciones hacen que venga comúnmente clasificado en ocho diferentes especies. Precisamente así las divide Pier Francesco Tosi en su libro al hablar del trino... Él discurre con tanta pericia acerca de estas ocho especies de trino, que yo no podría hacer más que repetir lo dicho por él si quisiera hablar distintamente de cada una de ellas. Sin embargo, no quiero por esto mandar enteramente al discípulo a la obra de Tosi. Yo también diré sobre las tres especies más difíciles del trino mi pensamiento, y cuál debe ser su justa y verdadera ejecución.

»De estas tres especies, el primero se llama *trino crecido*

EJEMPLO

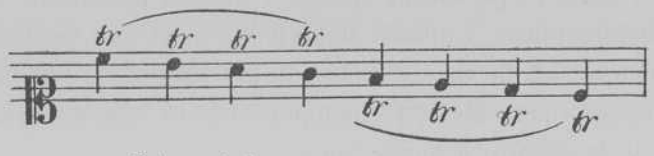


Trino crecido

porque debe subir de grado.

»El segundo se llama *trino calado*

EJEMPLO



Trino calado

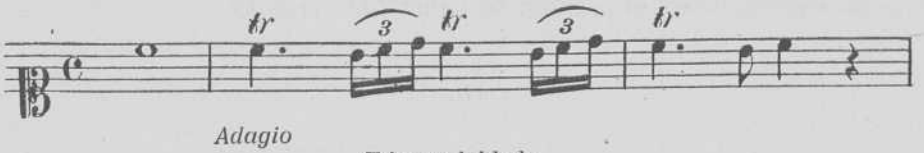
porque debe descender de grado, y de estas dos especies, uno y otro deben tener igualmente una precisa y distinta gradación.

»Este punto es de los más difíciles del arte, puesto que es necesaria, tanto en el ascender como en el descender, una perfectísima entonación; además de todo esto, debe el cantante haber ya adquirido el arte de sostener, graduar y manejar el aliento, porque tanto en el subir como en el bajar no debe interrumpir la escaleta tomando respiración; y además precisa pasar de un trino a otro con tan purgada como segura proporción, que la misma voz no haga otro cambio que el de pasar exactamente de un tono a otro, reforzando y retirando la voz. Estas dos escaletas de trino, bien apropiadas y hechas según el verdadero arte, deben ciertamente rendir gran loa y honores al perfecto ejecutor, pero también le debe costar gran fatiga y tiempo el reducir la pasta de su voz a tan feliz resultado.

»La tercera especie es la llamada *trino redoblado*; este duplicado, si se ejecuta con las debidas proporciones, y con el arte de sostenerlo con el aliento, dándole aquel refuerzo y disminución de voz que es necesario para que tome su verdadera forma, puede servir solo; aun cuando hecho sin otra ayuda de pasajes que lo vaya a preparar hacia una nota tenida, o sea *fermata,* su sola simplicidad le procurará aplausos y honores.

»Ilustremos esta doctrina con el ejemplo. Figuraos la nota *C. sol-fa-ut* de soprano situada en el cuarto espacio. Se ataca con la *messa di voce* el *C. sol-fa-ut,* el cual se debe traer a aquella perfecta graduación que nos prescribe el arte; retirada la voz hacia su verdadero punto, debe comenzar el trino sobre la nota señalada.

EJEMPLO



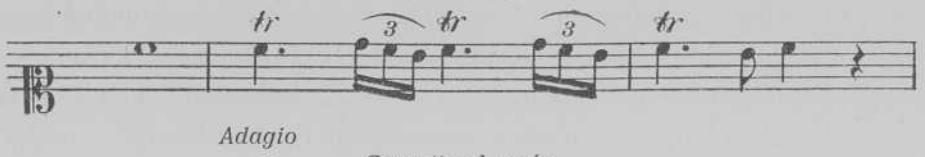
Adagio

Trino redoblado.

»La primera nota debe formar la *messa di voce;* la otra que la sigue es aquella que forma el primer trino, y se ven asimismo, inmediatamente después, las otras tres notas que vuelven a tomarlo para pasar de nuevo al antedicho trino; pero hay que advertir que éstas deben ser empastadas del mismo aliento, sin dividirlo de ningún modo con caricatura de voz, sino que con ligero y ligado moto deben nuevamente tomar la nota del

trino. Para ir formando la voz apta a cualquier ejecución, es preciso ejercitarla haciendo el grupetto al revés.

EJEMPLO



Grupetto al revés.

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

»Del trino nace el mordente. Este difiere de aquél porque el trino, como se ha dicho, está compuesto de una nota verdadera y real igualmente vibrada con otra un tono más alta; y el mordente está compuesto de una nota verdadera y real con el batido de otra nota falsa un semitono más baja, y esta nota falsa debe ser batida más lentamente, con menos fuerza y menos valor que la nota verdadera y real, en la cual el trino, ni más ni menos que el mordente, debe terminar siempre de igual manera.

»El mordente tiene la singular ventaja de poder ser entremezclado y envuelto en todo género de canto, siempre que sea puesto en su sitio proporcionado y justo. Quien tenga la suerte de adquirir el trino, espere también conseguir el mordente; y yo le aseguro que a pesar de que el mordente debe ser más cerrado, más corto y veloz que el trino, lo conseguirá con facilidad el discípulo si se ejercita a menudo en un solfeo de agilidad en los lugares donde encuentra las notas puntadas.

EJEMPLO

Ejercicio para el mordente.

Y llegará a formar sin pena y sin afán esta amable gracia, que causará siempre placer y será grata de la misma manera que lo es el trino, cuando uno y otro no tengan defectos y estén sin mancha.

»De la perfección, como de los defectos del mordente y del trino, fáltame hablar todavía. Entre los trinos los más defectuosos son: el *caprino* y el *cavallino;* ambos se cometen por error de los jóvenes caprichosos e indóciles a los consejos de sus maestros; debido a que salen de la regla infalible de batir el trino sosteniendo el aliento y uniéndole en el acto mismo el leve moto de las fauces por medio del cual se reduce luego a

DIPUTACIÓN PROVINCIAL - SORIA BIBLIOTECA

la perfección debida. De ahí que cada uno entenderá y conocerá el origen de los trinos caprino y cavallino, y la razón por la cual llevan este nombre con que los han bautizado los profesores; quiero decir, que no prevaliéndose el cantor del moto de las fauces, sino sólo del moto de la boca en aquel sitio y en aquel modo que él acostumbra cuando ríe, sucede en consecuencia que entonces ejecuta al natural el balar de una cabra o el relinchar de un caballo. Estos defectos del trino no vienen comprendidos ya en las solas especies arriba mentadas; hay otros muchos; algunos, que sin tener estos defectos forman no obstante el trino hórrido e ingratísimo; quién lo sostiene con moto lento y lánguido, quién lo restringe desde el principio y va variando el moto, ora en el medio, ora al final; otro, apenas atacado (piantato) lo abandona, y también los hay que, una vez empezado, no saben cómo abandonarlo.

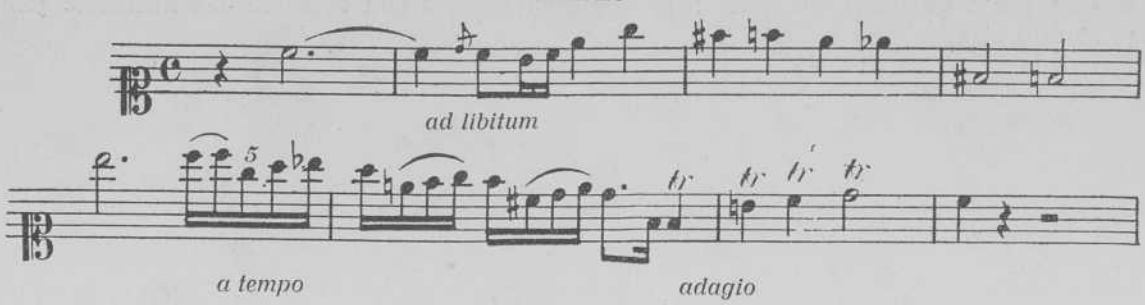
»Este adorno del canto, además de su perfecta ejecución, lleva en sí una justa medida, que debe darla el mismo cantante en cualquier lugar donde quiera adaptarlo. Y de esto viene que, quien se sale de la regla natural, hace que del placer se pase al aburrimiento. Sobre todo debe el joven cantor alejarse de ejercitarlo y estudiarlo por sí mismo *sotto voce,* porque no sólo en el trino, sino en cualquier otro ornamento del canto, muchos y muchos, cantando *sotto voce,* llegan a ejecutar algún adorno; mas cuando se ven obligados a producirlo con voz llena, máxime si es en locales grandes y espaciosos, o no pueden ejecutar aquellos pasos, o si se atreven les resultan llenos de imperfecciones y sin gracia. Cuanto es fácil ejecutar cualquier ornamento con voz débil y sumisa, otro tanto es difícil hacerlo con voz extensa y fuerte.

»Sabiamente, pues, el maestro, cuando haya explicado a su discípulo de qué manera debe formarse el trino, en esto lo ejercite, contentándose al principio con aquel moto lento y lánguido que la edad pueril suministra al doncel, mostrándose pagado y satisfecho de ello. Así progresivamente, animado el joven y aumentada ya la fuerza de su voz, formará el trino vigoroso y robusto. Recomiendo la diligencia, el amor y el arte al profesor, pues nunca deben descorazonarse los amorosos discípulos; y alabo el buen deseo de los alumnos que, conociendo por sí mismos que poseen el trino de mala cualidad, no contentos con los consejos de sus maestros, oyendo cantores de mérito, procuran imitarles estudiando. No, no es vergüenza ni vileza imitar de los grandes hombres lo bello y lo bueno en todas las artes.

»Cuando un joven haya poseído en cualquier modo la cualidad de un perfecto trino, debe estudiar cómo prevalerse de él con sabiduría, juicio y oportunidad. Pero cuando el trino no está bien situado, peor si el discípulo sin razón hace demasiada pompa del mismo; además de que aburrirá infinitamente, perjudicará también el mérito del canto, excepto en el caso de que la voz deba cantar en competencia con instrumento de viento, como el oboe, el cornetín, etc.; entonces en la cadencia final el trino largo se escucha con placer, porque se observa la fuerza del pecho, el arte y el ingenio de los dos artistas. Diré más, que si el trino, por razón de ejemplo, se mezclase en un tiempo de *siciliana,* resultaría de ello en seguida un pésimo efecto, ya que el moto de aquel tiempo requiere portamento, y a la vez ligamento de voz; y el trino, en consecuencia, sería caricatura.

»Maestros meritísimos, vosotros, más que yo, veis la necesidad que el canto tiene del trino, sin el cual toda cadencia queda lánguida e imperfecta. Ya sabéis que un trino de arranque *(di posta)* debe ser plantado en aquella tal nota conveniente, necesitada de ser animada o bien vibrada, por más cantable que sea la cantilena, porque de otro modo resulta flaco y lánguido el pasaje, como también el *grupetto* que la sigue. Una voz bastante feliz para ejecutar con perfección el trino, ejecutará asimismo la cadencia que a continuación exponemos:

EJEMPLO



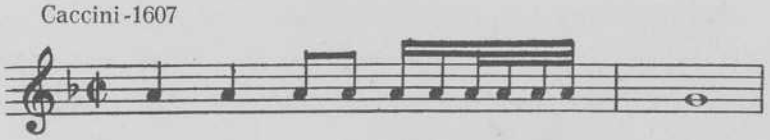
Cadencia

»Al contrario, otra voz bien encaminada, rica de graves y agudos, suficientemente ágil, pero privada por completo del trino, ejecutará toda la cadencia a la perfección, menos la escaleta del trino crecido. Podrá muy bien la voz en tal cadencia demostrar su fuerza y su arte; sostendrá las notas blancas, saltará perfectamente del grave al agudo, que con exactitud expresará; pero la ejecución será defectuosa, lánguida y de ningún valor, porque en tal caso el trino crecido es aquel que caracteriza, perfecciona y da su verdadero decoro a la cadencia. Reflexionad, pues, que toda la fuerza de este estudio ha de estar regulada por el arte y el buen sentido, los cuales deberán darnos un justo y conveniente repartimiento. Alabo al artista que, en aquel sitio donde la palabra y la música requieren el trino, dé el trino y no la apoyatura; y donde requieren la apoyatura, dé ésta y no el trino, porque infaliblemente el efecto será mejor.»

Para ejercitarse en el trino,—lo que antiguamente se hacía desde muy temprano en forma moderada, con el fin de dar paulatinamente la agilidad a la voz,—se empezaba sobre una sola cuerda, batiendo siempre la misma nota con las *fauces,* empleando la vocal *A* muy redondeada.

EJEMPLO

Caccini-1607

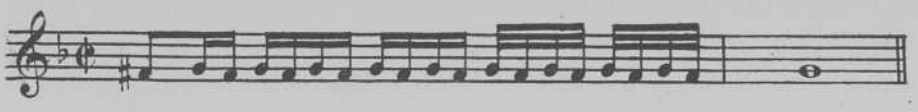


Primer ejercicio que la escuela antigua practicaba para el trino, y

que se alternaba con el siguiente segundo ejercicio, batiendo dos notas distantes medio tono.

EJEMPLO

Caccini



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

Quien quiera adiestrarse en este adorno magno, el trino, bien poseído de las enseñanzas antes descritas, no tiene más que emprenderlo con constancia, entusiasmo y... largo tiempo.

CAPÍTULO II

MIS EJERCICIOS COTIDIANOS

No puede haber ningún verdadero artista lírico que no se preocupe constantemente de la conservación y perfeccionamiento del órgano de la voz, adoptando un sistema de ejercicios cotidianos que él mismo habrá de componer según su propia experiencia; que sin causar la menor fatiga, sirvan para mantener la elasticidad, la vibración de los sonidos y el vigor de los músculos laríngeos. Aparte de que el órgano vocal puede viciarse fácilmente, se hace aún más indispensable dicho ejercicio diario, dada la forma arquitectónica de los grandes dramas líricos modernos, que con su poderosa instrumentación piden al cantor esfuerzos considerables, capaces de causar serios trastornos aun en el aparato vocal mejor constituído, si el artista con su talento y sistema de educación no sabe metodizar el esfuerzo y mantener incólume el tesoro de sus cualidades canoras. En general, los pocos que siguen esta buena costumbre, practican los mismos ejercicios primeros, con los cuales se familiarizaron en la escuela bajo la dirección del profesor, a base de alguna escala o arpegio ejecutados rutinariamente, sin fijarse demasiado en la importancia que pueden tener en orden al constante perfeccionamiento de los apoyos y modelación de los sonidos, que es lo esencial.

Para la mayor parte de los cantores todo se reduce a dar notas sueltas durante el día, sin una norma fija razonada, como si, temerosos, quisieran cerciorarse a cada instante de que sus facultades están intactas. Suponiendo que nuestro discípulo, tras largo período de estudios, pudo entrar en la profesión y sostenerse en ella dignamente, las escalas, sobre todo, ejecutadas no de cualquier manera, sino observando la colocación de cada nota, como le enseñamos en los años de estudio, serán siempre el mejor medio para mantener el órgano perfectamente equilibrado. Sustentaron este criterio los más eméritos cantores de antaño, pues sus predilecciones fueron siempre por las escalas en diferentes modalidades. De todos modos, las ejercitaciones en busca de perfeccionamiento del timbre y de los apoyos, han de constituir para el artista una imperiosa y sentida necesidad. Por mi propia experiencia sé decir, con relación a dichas ejercitaciones diarias, que la costumbre había echado en mí tal raigambre, que si al finalizar la jornada, ya fuera por largos viajes u otras causas, me veía imposibilitado de practicarlas, parecía como si me faltara algo vital del que no podía prescindir. Ronqueritas de primer grado a

causa de enfriamientos momentáneos, u otros fenómenos que fácilmente empañan la voz, parecíame que los combatía, con éxito seguro, únicamente vocalizando. En los días de descanso en el curso de una temporada, por virtud de las vocalizaciones continuadas, al volver a mi actuación, la voz era siempre más dúctil, más timbrada y respondía mejor a las necesidades interpretativas.

Tal fe me inspiraron los ejercicios cotidianos moderados, que he de insistir recomendando a los jóvenes cantores no dejen de practicar todos los días, por la mañana muy especialmente, tan saludable gimnasia de los músculos laríngeos, pero sin extenderla más allá de los límites que señala la prudencia, para no generar el cansancio, que a toda costa es preciso evitar, pues las consecuencias son siempre graves. El celebérrimo bajo Uetam, uno de los más grandes cantores del siglo pasado, llevado por el afán de perfeccionarse, abusaba talmente de las vocalizaciones que perdía la noción del tiempo, pues las prolongaba hasta cinco o más horas seguidas en las épocas de descanso, y a no menos de dos diariamente cuando actuaba en algún teatro, según él mismo me refirió. Resultado: que durante su primera juventud este sistema le fué muy bien, pero, al doblar los cuarenta, aquella exageración fué llevándole a la ruina; su voz temblaba por cansancio de las cuerdas y no se le podía oír. Estaba aún en la edad florida cuando tuvo que abandonar el teatro, porque antes de concluir el primer acto de una ópera sentíase ya agotado, mientras que por sus cualidades excepcionales y su escuela hubiera podido cantar aún con seguridad durante muy largos años. El entusiasmo por su arte, el deseo de perfeccionarse cada día más, lleváronle a tal obcecación, que no cayó jamás en la cuenta de que el órgano vocal no es como un instrumento cualquiera, que no se cansa, y si se estropea tiene fácil compostura.

En el curso de una temporada teatral, una media hora de ejercicios vocalizados en los días de descanso, un poco menos cuando se tenga que representar, será suficiente si este trabajo se realiza según las normas tantas veces recomendadas en este libro. Estando enfermos por seria congestión de las amígdalas (anginas), o catarros rebeldes de carácter bronquial, la prudencia aconseja, a ser posible, ni hablar tan siquiera mientras las cuerdas no estén descongestionadas. Pero pasada la indisposición, que siempre conturba el espíritu del cantor, en cuanto crea estar en condiciones de volver al estudio, vaya cauto; empiece por ejecutar breves escalas muy lentamente, sin rebasar en demasía los límites de la cuerda central. Estas indicaciones, acompañadas de la práctica y observación constante, serán la mejor guía para el joven cantor, pues las indisposiciones por enfriamientos invernales son frecuentes y constituyen la preocupación y calvario de muchos artistas líricos propensos a ellas. El órgano vocal es muy delicado, y será siempre poco cuanto se haga para que no reciba daño; cantando indispuesto se atenta contra él.

Estos mis ejercicios que a continuación transcribo,—especialmente después de haber cantado *Tannhäuser* o *Tristán,* obras que exigen tal dramaticidad y manera de declamar que dejan rendido al artista mejor dotado,—devolvíanme, mediante un descanso prudencial, todo el vigor y el equilibrio de los timbres; equilibrio que fácilmente podía perderse, si el esfuerzo que requiere aquella declamación lírica de tan trágicos acentos no hubiese sido disciplinado.

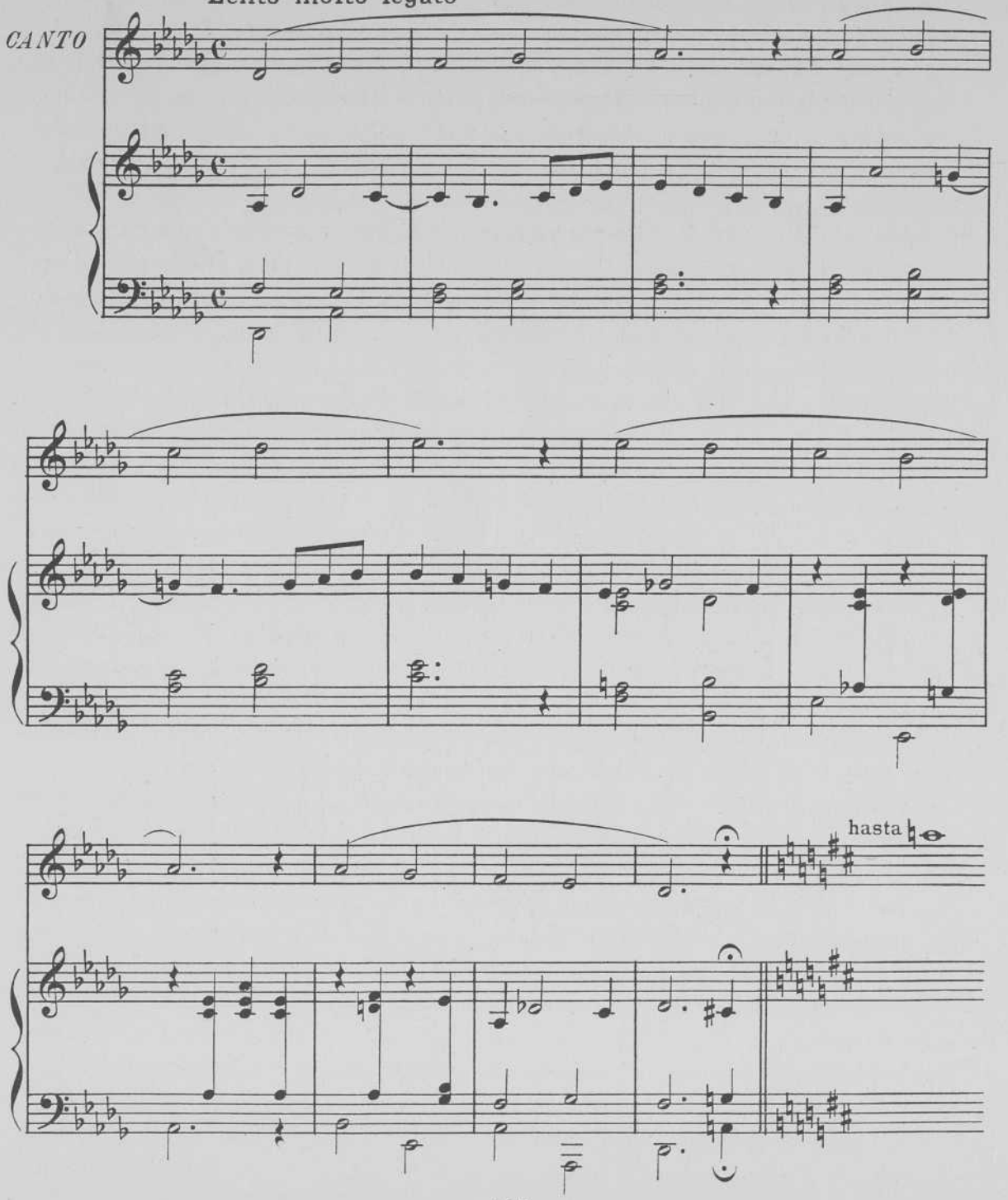
Refiriéndome al *Tristán,* no aconsejaré a ningún principiante que lo ponga en su repertorio, mientras no haya adquirido gran dominio de su órgano vocal y también del arte escénico, por el ponderado método que exige su interpretación. Por hacer todo lo contrario, fijaos en la mayor parte de los tenores que se lanzan a interpretar *Tristán* prematuramente, ¡qué descalabros vocales! En la primera época wagneriana, esta grandiosa obra tuvo que ser arrinconada durante algunos años, porque ningún tenor quería estudiarla. Los dos o tres primeros murieron en el curso de las representaciones; creyóse que la fatiga mental y vocal a que no estaban acostumbrados los cantores de entonces, provocó en aquellos intérpretes una grave congestión pulmonar. La obra fué calumniada de llevar infortunio, y a Wagner se le calificó de *jettatore.* Afortunadamente, los tiempos han cambiado; ya ningún tenor se muere por cantar *Tristán,* y cada día son en mayor número los artistas que estudian con entusiasmo la más bella de las obras del gran reformador.

Mis vocalizaciones. No creo sea ya necesaria ninguna advertencia para ejercitarlas. Si después de tres años de seguir la pauta señalada en este libro, el cantor no fuera capaz de conocer y practicar la técnica de cómo deben resolverse, querrá decir que no posee aptitudes para ser un gran artista lírico.

EJERCICIO Nº 1.

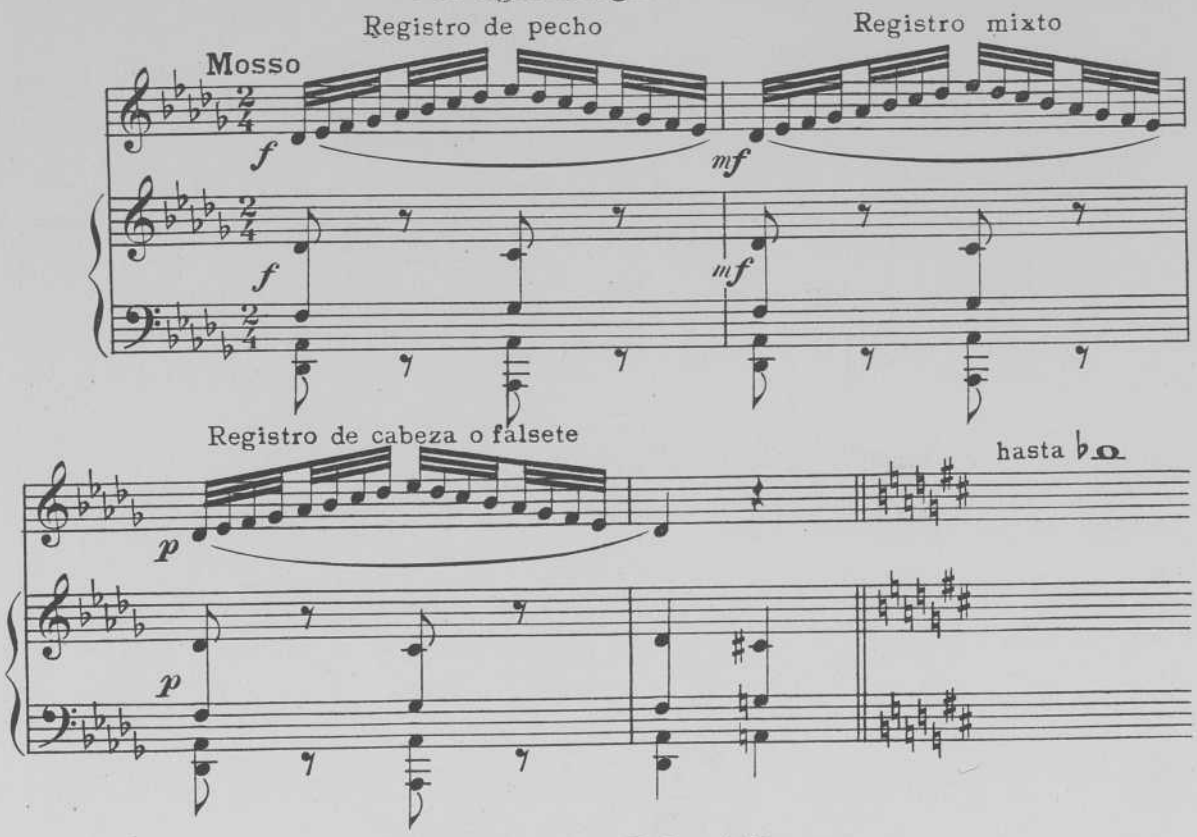
Este ejercicio ha de ser muy ligado, con voz natural y suave, dando flexibilidad y sentimiento a cada nota.

Lento molto legato

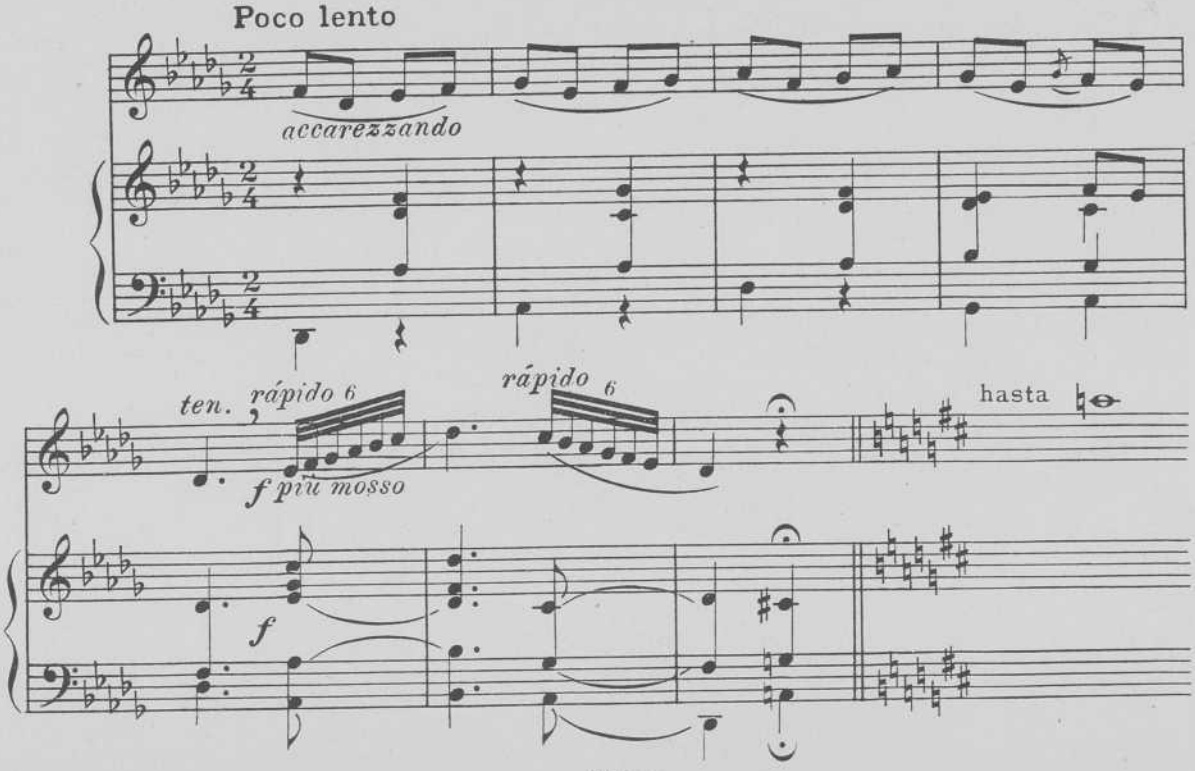


EJERCICIO N.º 2.

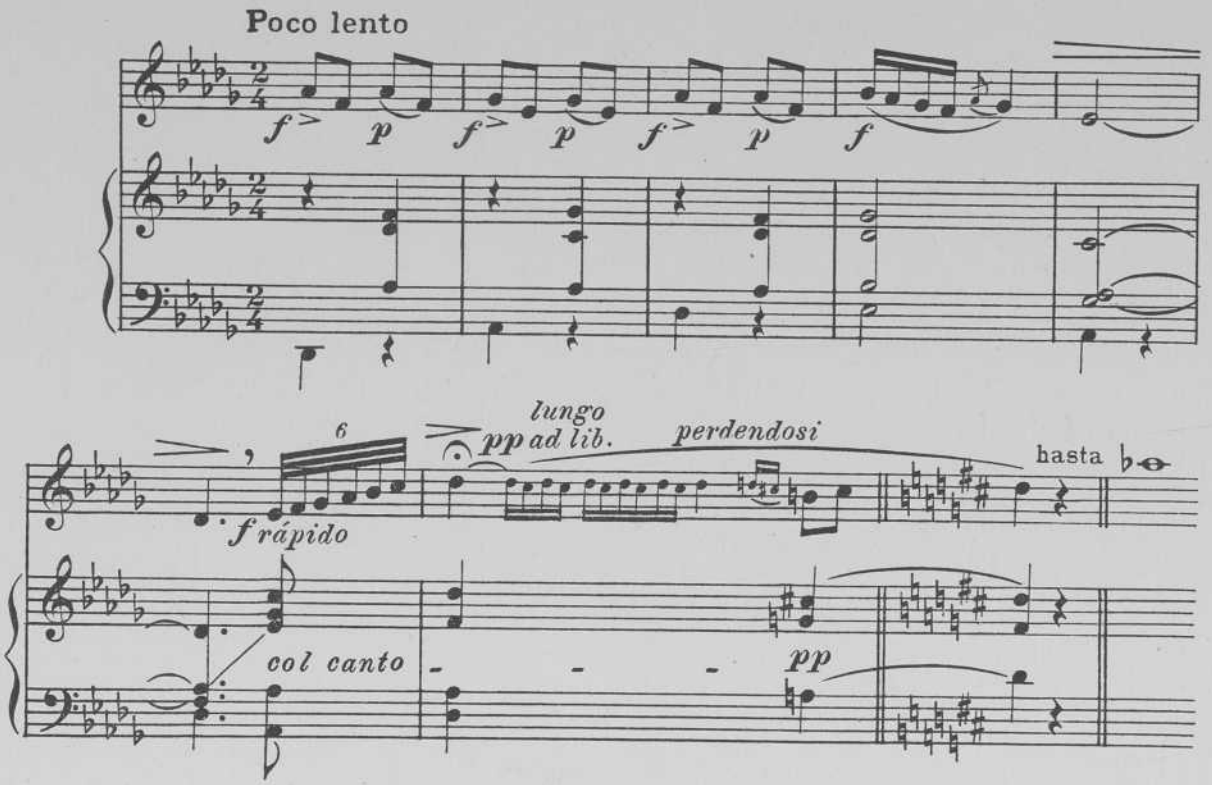
Con agilidad granítica



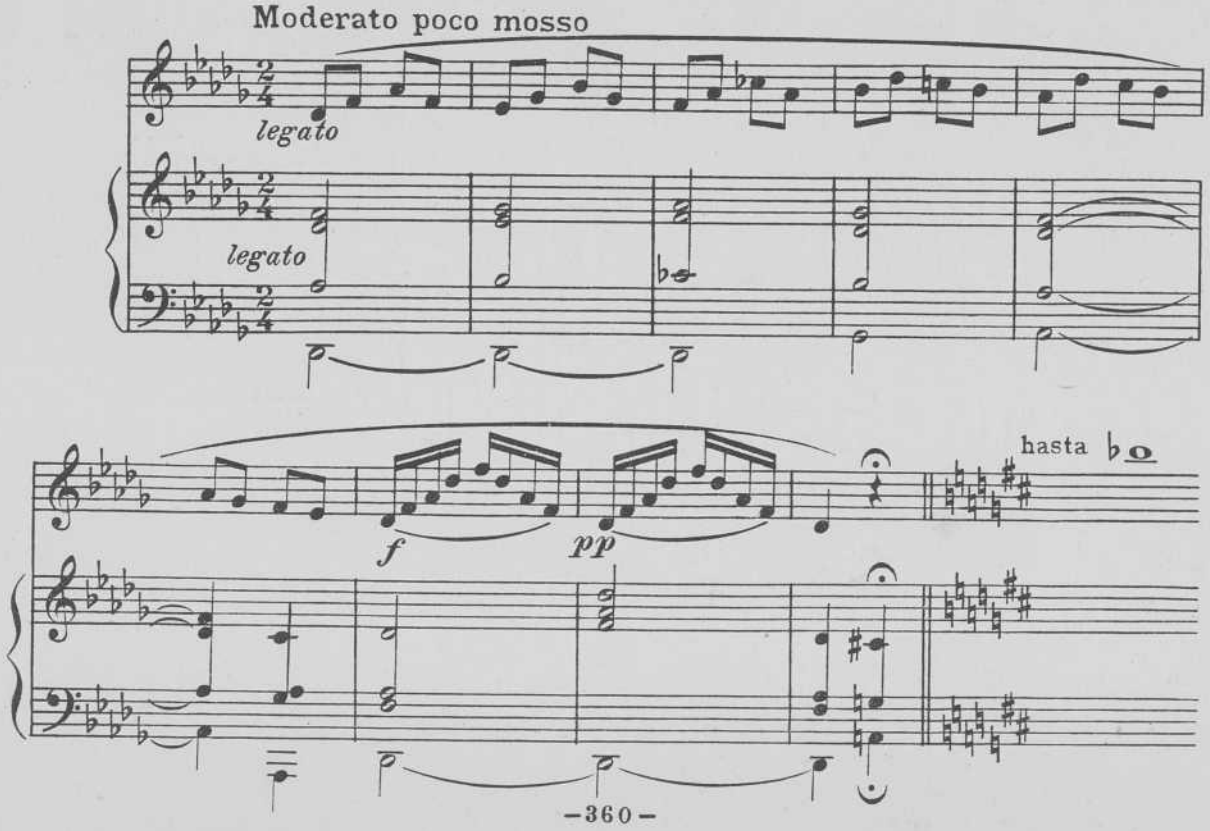
EJERCICIO N.º 3.



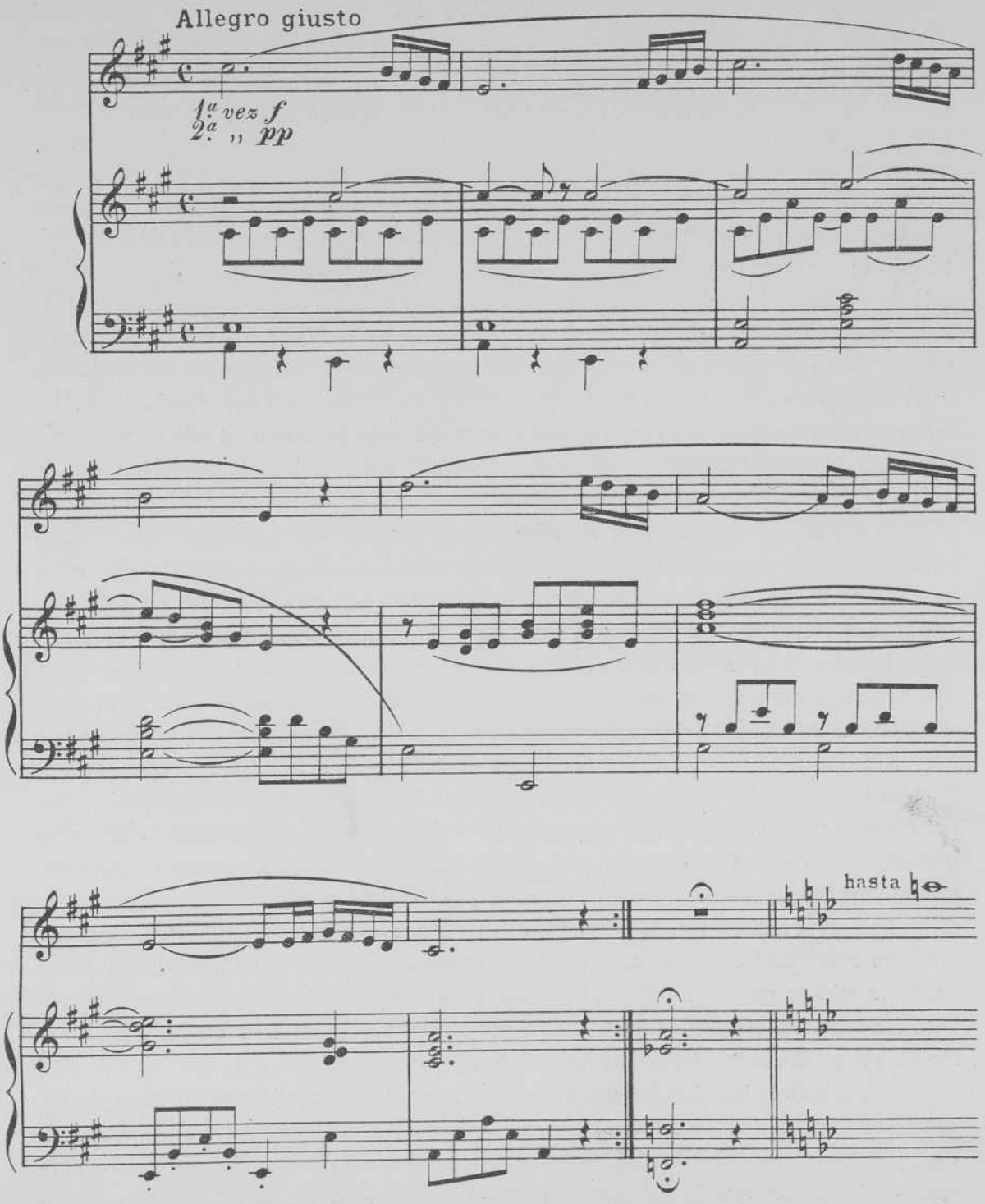
EJERCICIO Nº 4.



EJERCICIO Nº 5.



EJERCICIO N.º 6.



CAPITULO III

La sensibilidad neurótica en los artistas líricos

No hay ser más impresionable que el cantor en cuanto debe hacer uso de sus facultades. Si momentos antes de entrar en escena preguntáis al artista más eminente «¿cómo está de voz?», casi siempre sacaréis la impresión que la duda atormenta su espíritu. Presentarse ante un público, darle la cara especialmente en la noche del debut o de un estreno, no es lo mismo que cantar en un salón entre amigos; quieras que no, el sistema nervioso se siente trastornado por un justo temor, el temor de no corresponder suficientemente a lo que de él se espera; o bien que la emoción embargue el órgano y descentre los sonidos, exponiéndose a rozaduras en alguna nota, cosa fácil, pues el estado de ánimo de tal modo conturbado suele influir terriblemente sobre los débiles ligamentos laríngeos, produciendo unas veces momentos de sequedad en las cuerdas, o en otras, al contrario, exceso de secreción, que, cayendo en las fauces, se interpone a menudo entre las cuerdas, originando como consecuencia un tenue catarro, lo suficiente molesto para que aumente el recelo del artista y tenga que hacer equilibrios mil, cuando esto acontece, hasta librarse de aquel estorbo invisible capaz de comprometer.

En la función de debut los más suelen serenarse lo bastante en el curso del primer acto, en cuanto han ido familiarizándose con la vista del público y se convencen de que las facultades salen francas. En otros, menos afortunados, la nerviosidad perdura hasta el final de la representación; pero si se les aplaude en algún trozo obligado, entonces como por encanto se calma la pavorosa inquietud; los nervios, antes en revuelta, encrespados o deprimidos, vuelven a templarse, y el artista, sin aquel tormento de antes, se crece entonces para lo que resta de función. Al final, si el éxito ha colmado sus esperanzas, la dicha no tendrá límites, será infinita; pero aun cuando con menos intensidad, el estado morboso comenzará otra vez a la siguiente representación; pues para muchos, a pesar del éxito ruidoso que hayan podido alcanzar en noches anteriores, la presencia del público les despierta siempre tal sensibilidad pundonorosa, que cada salida viene a constituir un nuevo debut con todas sus inquietudes.

Es efecto de la imaginación que fácilmente se exalta, y empujada por el amor propio, puesto en juego tan al descubierto, abruma a menudo la inteligencia. De ahí los caprichos y extravagancias que se atribuyen a algunos artistas, si cuando se les llama a la «recita», les parece que no están en el completo dominio de sus facultades. Es lo cierto

que el público es incapaz de adivinar lo que pasa en el fuero interno de quien debe presentarse ansiadamente esperado ante un auditorio, a veces huraño y mal dispuesto, para que juzgue sus méritos y dé veredicto inmediato en un arte tan delicado cual es el del cantor.

Cantatriz tan excelsa, tan segura de su órgano maravilloso como Adelina Patti, asombro de todos los públicos, en el día de su representación encerrábase en sus habitaciones sin querer hablar con nadie. Comía poco, casi siempre lo mismo, y cosas de fácil digerir para no fatigar el estómago y tener la respiración diafragmática más libre. Excesivamente nerviosa, en las jornadas que debía cantar, todo lo sacrificaba en aras de su voz. Por temor a cansar las cuerdas vocales no iba jamás a los ensayos, de manera que muchas veces entraba en escena sin conocer a ninguno de sus camaradas. A medida que avanzaba la hora de la representación crecía en ella tal ansiedad, reflejada en su semblante, que paseaba convulsa en su camerino como una fierecilla recién enjaulada que sufre mil tormentos.

En un concierto benéfico dado en el Albert Hall, de Londres, en el que tomé parte, aun cuando estaba convencida de la idolatría que aquel público sentía por ella y que, al presentarse ante él, había de recibir un imponente homenaje de admiración reverente, los momentos que precedieron a la salida (total: ¡para cantar la *Serenata* de Tosti y la cavatina de *El Barbero de Sevilla!)* fueron de indecible tormento para la divina cantatriz. Casi nadie se atrevía a dirigirle la palabra, ni tan siquiera para saludarla, por temor a contestaciones poco armoniosas... Paseaba inquieta emitiendo a intervalos algún sonido, queriendo cerciorarse del estado de su órgano vocal. Mas aquella agitación que descomponía de tal modo su sistema nervioso, que por otra parte no empañaba nunca su voz, desvanecíase a los pocos compases, apenas tomaba un poco de confianza en sí misma y en su técnica incomparable.

Luego, ganados los primeros aplausos, se transformaba y aparecía radiante de dicha infinita. Al final de la representación, después del triunfo, como si hubiese querido hacer olvidar las estridencias de antes, deshacíase en expansiones cariñosas con sus compañeros y con todo el mundo. Al preguntarle si aquella emoción la sufría a menudo, contestóme: «¡Siempre, y con más o menos intensidad, cada noche que debo presentarme ante el público!»

Lo que le pasaba a Adelina Patti les sucede a la casi generalidad de los artistas, cada uno en su esfera. No ha mucho que en el teatro Real, de Madrid, presentóse una notable artista para cantar *Aida;* impresionada por lo que le dijeron de la severidad del público madrileño, fué presa de tal pánico en la noche de su debut que, para cobrar ánimo, o atontarse... antes de entrar en escena, empezó a beber champaña sin medida, y se le subió a la cabeza. La pobre salió al palco escénico tambaleando, aterrorizada. Además, hizo cosas tan peregrinas, tan fuera de carácter en el papel que debía representar, que hubo de suspenderse la función en medio de la hilaridad del público. Aquella infeliz artista se marchó de Madrid al día siguiente, talmente avergonzada que decidió abandonar el teatro para siempre. He visto artistas de fama simular caídas o desvanecimientos en el curso de una representación de estreno, por creer que el público no estaba satisfe-

cho, y parecíales que con el ficticio percance podían ganarse la indulgencia. Todo era efecto de esa terrible perturbación del sistema nervioso que agarrota a muchos cantores en días de prueba.

Ese estado de ánimo trastornador, que agudiza de tal manera la sensibilidad, aviva también la imaginación; claro está, con relación a la voz, y es terreno abonado para cultivar creencias supersticiosas en las que muchos buscan refugio o cierta tranquilidad en su espíritu amotinado. Los amuletos de variedad infinita, según fueron adquiridos, serán un precioso talismán contra la *jettatura,* contra las calamidades de una noche en la que el artista cree estar muy mal de voz; y si, contra lo que temía, todo sale a maravilla, se atribuirá a no haberse desprendido de aquellos objetos raros que, con sus misteriosas virtudes, habrán conjurado el peligro de una indisposición casi siempre imaginaria, ahuyentando todo el maleficio.

La credulidad en influencias ultranaturales suele tomar formas variadas. Hay artistas que tienen predilección por algún santo, a quien invocan antes de salir a escena. La efigie de San Antonio viéronla mis ojos, adornada con flores y lucecitas, en el camerino de alguna artista; pero una noche vieron también cómo la imagen del seráfico paduano estaba sin las lucecitas, en un rincón, vuelto de cabeza abajo, castigado, ridiculizado, porque la supersticiosa cantora habíale pedido algo que, según ella, no le fué otorgado. Seguramente debió ser una nota difícil que no le salió como ella esperaba, y el público la pasó en silencio inesperado.

Un célebre cantor tenía tal fe en San Jenaro, de Nápoles, que antes de entrar en escena se tragaba unas cuantas obleas troqueladas ex profeso con la efigie de aquel santo napolitano; con ello le parecía que estaba siempre bien y al abrigo de los fracasos. Otros invocan el recuerdo de algún ser querido: los padres o los hijos lejanos, cuyos retratos estarán allí encima del tocador del artista, como guardianes augurales, y se llevarán cien veces a los labios, o se apretarán sobre el corazón. Quién se impresiona por una muñequita, regalo de amistad, que en la imaginación se transforma en *porte-bonheur,* especie de mascota contra el mal agüero. ¡Ay si el artista supersticioso, al salir del hotel para ir al teatro, columbra a su paso algún ser deforme! ¡Qué catástrofe! ¿Preanunciará el fracaso de la noche? Se redoblan entonces las precauciones, ¡ahí de mis amuletos!, para desbaratar el influjo maléfico de aquella visión, restregándose violentamente con ellos la garganta, y conjurar la siniestra amenaza...

Juegan también papel importante los espejos: una noche de *Lohengrin,* en la Pérgola, de Florencia, media hora antes de comenzar la representación, oí desde mi camerino una gritería infernal; creí que mataban a alguien, o que se incendiaba el teatro. Nada de eso, afortunadamente; fué que a la Ortruda se le había caído el espejo y hecho añicos. ¡No podía acaecerle desgracia mayor! Rehusaba cantar, temerosa de algún funesto percance en el curso de la representación, que en su mente conturbada por tan ridículas fantasías, iba agigantándose por momentos; la rotura del espejo lo presagiaba. Entonces sus compañeras corrieron presurosas en auxilio de la cuitada, y de camerino en camerino iban implorando la prestación de objetos influyentes...

En un santiamén la estancia de la artista fué transformada en algo muy singular, en

balumba de objetos extraños, entre los cuales predominaban pequeños cuernos de oro, plata o coral; mechones de pelos, no sé de cuál animalejo, sujetados con aros de oro y brillantes. Vi también una serie de clavos viejos, y sobre todo herraduras rotas de caballo, encontradas al azar en algún camino o calle; pues al decir de los sugestionados, sólo así conseguidas, poseen virtudes singulares contra el mal hado. ¡Las simplezas que hizo con tales atributos!... Es lo cierto que la fe en ellos tuvieron el mérito de tranquilizarla y la representación se deslizó a las mil maravillas. Especialmente entre las artistas, en cuanto se imaginan que a la laringe le sucede algo anormal, lo que acaece el ochenta por ciento, por lo menos, de las veces que debe cantarse, es difícil encontrar una de mentalidad tan elevada que no sufra el contagio de la superstición y no crea en el influjo de cosas raras tan misteriosas como ridículas. Dicho se está que si son de fe religiosa, rezan constantemente e invocan a sus santos preferidos, a la Virgen, corte celestial, etc., o se persignan sin cesar antes de entrar en escena.

Una artista rusa, que tuvo momentos gloriosos cantando la *Norma,* de Bellini, en cierta noche que debía representar esta hermosa obra, en la que iba yo de espectador, entrado en su camerino para saludarla y augurarle feliz éxito, díjome: «Estoy muy mal de voz, no sé cómo podré acabar la función», y al decir esto parecía, en efecto, que su voz estaba algo empañada. «¡Por Dios, ayúdeme usted!—Pero, ¿en qué puedo serle útil?—Pues, ¡oiga!... siempre que yo cante, cierre la mano así: el pulgar dentro, prisionero de los otros cuatro dedos; claro está, pensando en que debe favorecerme;» y mostrándome la manera cómo debía maniobrar para que mi mano cerrada a puño tuviera eficacia, añadía: «Verá usted como salgo bien de mi ronquera; ¡ah!, y ha de ser con la mano izquierda, que es la del corazón; no lo olvide.» Buen rato tuve que ensayarme para complacer a Norma, y como estaba de oyente en un palco cercano al escenario, en cuanto le venía a tiro, todo era mirar de reojo para ver si mi mano estaba cerrada, ejerciendo funciones de talismán contra la fantástica *jettatura*... No hubo más remedio que ser galante y prescindir de mis convicciones. Es lo cierto que acabó la representación magníficamente, sin que nadie se apercibiera de la supuesta ronquera, que sólo había existido en su mente, conturbada por efecto de la impresionabilidad de que son víctimas muchísimos artistas.

Indudablemente que la presentación ante un público, al que le será permitido manifestar con entera libertad su opinión favorable o adversa, impone cierto respeto aun al más arrogante, especialmente en quienes cultivan el repertorio antiguo, donde predomina el *bel canto.* En los dedicados al género declamatorio de hoy, amparados por la orquestación moderna, y además con la novedad iniciada de aplaudir tan sólo al final de los actos, la sensibilidad es menos intensa, y, por lo mismo, el amor propio está menos expuesto a los caprichos del público y a los celos ahogados de los compañeros a quienes la fortuna no les ha sido tan propicia. Es preciso, ¡oh jóvenes cantores!, que tengáis fe únicamente en vosotros mismos, en vuestras facultades disciplinadas por el estudio constante metodizado, lo único que puede daros la seguridad de vencer, dentro de lo posible, la emoción o nerviosidad que embarga a muchos en los días de función.

Y si he dado este breve compendio de lo que acaece a muchísimos artistas, ha sido

sólo para aleccionar a los principiantes, a fin de que no caigan en tales puerilidades y procuren, en cambio, dominar la natural emoción con algo más serio y positivo, como será, ante todo, el convencimiento absoluto de que en los años que precedieron a los primeros pasos por el camino del arte, se adquirió una magnífica preparación vocal. Para estar bien de voz no hay mejor amuleto, ni *porte-bonheur* más seguro, que la salud del cuerpo, pues tiene influencia directa sobre la laringe. Luego, el estudio diario, prudente, morigerado, evitando toda clase de excesos, de desórdenes, y resguardarse de resfriados, que son el tormento de los cantores.

No seáis fáciles en usar pastillas sin más ni más; menos aún los potingues o gotas milagrosas a base de excitantes, recomendados para mejorar la voz, pues generalmente sirven tan sólo para estropear el estómago; o bien, en vez de calmar irritaciones, las producen mayores si se abusa de ellos. Las facultades vocales de cada individuo son lo que son, y con todos los fármacos del mundo no habrán de mejorar ni un adarme. Unico medio de darles mayor brillo, repitámoslo, es el estudio.

Será de gran provecho para la higiene del órgano vocal, que todas las mañanas se haga un lavaje completo con agua hervida, adicionando un poco de sal común o bien bicarbonato; luego acérquese la copa llena de dicha agua a las ventanas de la nariz, inspirando el líquido hacia dentro y haciéndolo salir por la boca. Es un procedimiento sencillo con el cual, sin necesidad de cánulas o irrigaciones al uso, tal vez puedan prevenirse indisposiciones de carácter catarral, debidas a las impurezas anidadas en los repliegues de los canales nasales y en la boca.

Si tenéis la garganta hiperemiada, es de gran alivio poner en la parte externa, encima de la laringe (nuez, pomo de Adán), una esponja humedecida con agua muy caliente, sujetándola con una toalla; en cuanto se enfríe, mójese otra vez, y así sucesivamente sin medida de tiempo. Esta práctica provoca una irritación cutánea revulsiva que atrae hacia fuera la congestión interior. Gárgaras o pulverizaciones os serán aconsejadas en cien formas; pero cuando se está enfermo de la garganta por exceso de trabajo, o ronquera por enfriamiento, el remedio soberano es el descanso; a lo sumo, baños laríngeos emolientes, huyendo de los remedios heroicos, como suelen ser los compuestos de materias cáusticas.

Por ejemplo, en caso de anginas usé siempre el zumo de limón purísimo con admirables resultados, dándome pinceladas con él donde aparecían las placas blancas, y esto lo alternaba con gárgaras o baños prolongados en el fondo de la garganta, de agua muy caliente, cuanto más mejor, mezclando en ella un poco de bicarbonato. Luego, en cuanto la violencia inflamatoria iba cediendo, dejaba el limón y lo substituía por gargarismos con la siguiente decocción: 500 gramos de agua de cebada, 15 gramos de clorato de potasa y 30 gramos de miel rosada. Son recetas para indisposiciones benignas, pues de otro modo hay que acudir al laringólogo. Os será también muy útil, después de cada representación, un breve masaje en la garganta, humedeciendo los dedos con algún bálsamo analgésico a base de mentol. Es un medio para que la sangre active la circulación en el órgano vocal y desaparezcan, si los hubiere, los síntomas del cansancio que haya podido provocar el trabajo de la noche. Todas las mañanas al levantarse se recomienda

unos cuantos minutos de gimnasia sencilla, para mantener la elasticidad del cuerpo; mas la esgrima moderada, el florete sobre todo, es el ejercicio ideal para los artistas, porque enseña a encuadrar la figura con elegancia, da soltura a los músculos, y luego, si es preciso representar un personaje de los llamados de capa y espada, sabiendo cómo ésta debe manejarse, evita el ridículo.

La vida del artista ha de ser normal; puede usar de todo sin abusar de nada. En los días que se ha de cantar es preciso recogerse, no cansarse, vocalizar con moderación alguna escala y estudiar la interpretación, pero sólo mentalmente, para mejorarla, que siempre hay dónde. Y como es muy raro poseer la gran ciencia de conocerse, si alguna vez encontráis un artista buen amigo, lo suficiente inteligente, que no sea de vuestra cuerda, porque entonces no cabría la sinceridad, ejercitad mutuamente la alta crítica con miras a corregir deficiencias. Tal hice cuando me caía en suerte algún compañero que al parecer estaba plasmado a mi modo y manera.

El día que sólo uno de los dos cantaba, el otro se imponía la obligación de ir de espectador al acecho de defectos; empezando por analizar el traje, la caracterización, los gestos, la emisión de tal o cual nota, una frase, etc., etc. Luego, al día siguiente, al presentarnos las anotaciones de lo que habíamos observado susceptible de enmienda, discutíamos, y de este modo íbamos en pos de la perfección. Al presentaros delante del público, debéis hacerlo con franca naturalidad, y aun con noble arrogancia, como quien está muy seguro de lo que va a realizar, pues el público no gusta de timideces.

Los jóvenes cantores conscientes deben presentir desde el primer día lo transitorio de sus facultades, que radican en la fragilidad de un órgano tan delicado y fácilmente averiable cual es la laringe. Por ejemplo, un pintor o escultor de fama es muy cierto que no tiene necesidad de dar nunca la cara al público; tampoco conocerá lo que son las grandes emociones ni el entusiasmo, a veces idólatra, de las multitudes, como las del cantor emérito en días de triunfo; pero, en cambio, aquéllos podrán correr tranquilamente tras la fortuna mientras vivan, porque su arte es más positivo y perdurable.

No es así en el artista lírico ni aun el más eminente; la gloria del mismo es tan efímera, que muere con el eco de su último canto. Es gloria fugaz que se apaga pronto, cual luz esplendorosa de un meteoro, y como el órgano vocal sigue la parábola de los años, hay que repetir a los jóvenes cantores que el tiempo camina raudo; y dada la manera de cantar de hoy, es muy difícil la conservación intacta de las facultades durante un largo ejercicio, si no se tiene una preparación completa, estudiando constantemente y, volvemos a repetirlo, huyendo de toda clase de excesos que pongan en peligro la resistencia física.

Como ya se ha dicho, evitad los catarros. Todas las razonables precauciones que toméis encaminadas a este fin, serán siempre pocas: su continuidad provoca fatalmente una degeneración vocal, aparte de que acarrea graves perjuicios a las empresas, resultando, además, para el artista un grave desmérito cada vez que por su culpa se debe suspender la representación. Tened presentes estas advertencias con vistas a vuestro porvenir, para que, en cuanto aparezcan los primeros signos del cansancio físico que preanuncian el eclipse, podáis dejar el arte con la mayor dignidad, tal cual lo habréis ejer-

cido, para gozar luego de un merecido reposo y de la consideración de las gentes, que recordarán siempre con añoranza vuestras interpretaciones triunfantes.

No es lo mismo que el artista se retire a tiempo cuando, al parecer de todos, está aún en el apogeo del glorioso camino, o, por el contrario, que el público lo eche de los grandes escenarios, dejándole un triste recuerdo. Hay que ser fuertes, abandonando el arte de nuestros amores cuando sólo el cantor advierta que va a iniciarse el derrumbamiento, cuyos síntomas son las momentáneas afonías pasajeras, pero harto repetidas al menor cansancio o por un tenue enfriamiento al que antes no dábamos ninguna importancia. O bien se nota que la respiración acórtase insensiblemente día por día, porque el diafragma pierde su resistencia, su elasticidad, y es incapaz de sostener con vigor la columna de aire, no pudiendo ya, por lo tanto, secundar nuestra voluntad. Sin embargo, las cuerdas vocales quizás sean aún magníficas, mas también necesitan otros elementos en que apoyarse, y como éstos por el peso fatal de los años empiecen a claudicar, a lo mejor, sin adivinar la causa, os veréis traicionados por un *abbassamento* que os obligará a esfuerzos inauditos para salir del paso. No obstante, si el artista en los años venturosos siguió las normas del buen cantor a la antigua usanza, cuyos preceptos hemos transcrito en este *Tratado,* su declivio vocal no empezará antes de los veinticinco o treinta años de ejercer la profesión.

¡Oh jóvenes cantores!, aprended en la escuela de la vida, en el ejemplo de los artistas que fueron notables; no hagáis como aquellos que vivieron en la mayor opulencia sin pensar en el mañana, y llegados al ocaso de su gloria se debaten oprimidos por apremios económicos, por haber hecho como las cigarras, que se pasan el verano cantando maravillas al sol, sin cuidar de aprovisionarse para combatir los rigores de la invernada, cual es para el hombre la última y triste etapa de la vida. Si esto queda grabado en vuestra mente, y llegados también vosotros a la meta de un largo camino por la senda del arte, vais a dedicaros a la enseñanza del canto, no os sentiréis empujados por la necesidad de transigir con vuestra conciencia, aceptando discípulos de condiciones negativas.

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

CAPÍTULOS SUPLEMENTARIOS

Llegados al término de nuestro trabajo, escrito para que sirva de guía a los maestros, y sobre todo a los jóvenes estudiosos que, teniendo suficientes facultades, desean cimentarse en el arte lírico y hacer de él una profesión honorable, creemos ha de ser también de utilidad completar el presente trabajo con alguna norma, aun cuando muy sucinta, para los afines a nuestro bello arte, quienes en forma más o menos rudimentaria hacen uso del órgano de la voz, bien como cantores de agrupaciones corales, coros de niños, capillas de música, etc., bien como artistas dramáticos u oradores.

A ellos dedico los siguientes breves capítulos, augurando un seguro aprovechamiento.

CAPÍTULO PRIMERO

De las voces infantiles

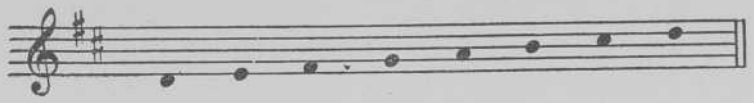
Es raro oír en las capillas de música voces de niños que no den la sensación de que emiten los sonidos fuera de un molde natural. Generalmente, cuando no han sido previamente sometidos a la vocalización al objeto de que sepan encaminar la voz hacia el justo punto donde han de converger las vibraciones para que los sonidos sean agradables al oído, al emitirla sin norma alguna que les guíe, abren la boca en demasía, y en cambio estrechan las fauces, mientras debe ser todo lo contrario. Sucede entonces que el sonido queda aprisionado en el istmo y no sabe cómo encumbrarse hacia la región frontal, que es adonde debe ser dirigido para que dé toda la sonoridad.

En tal caso, y a expensas del pecho, los niños cantan gritando, haciendo esfuerzos desproporcionados a su débil contextura, queriendo llegar a la meta de tan reducida extensión sin que encuentren, salvo en algún caso excepcional, el camino para pasar poco más allá de la primera octava; resultando, si lo intentan, que al tocar el extremo límite de su tenue cuerda, especialmente con las vocales *A* y *E,* salen notas sin armonía, muy desagradables, exageradamente abiertas, del color que llamamos *blanco, impuro.*

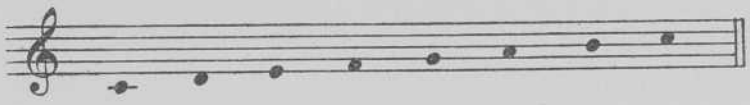
La educación de las voces infantiles, por virtud del estado embrionario del órgano en formación, es mucho más fácil de dirigir que en los adultos. Sin embargo, el principio fundamental admite pocas variantes; tal es la respiración natural, sin rigidez en los músculos para que el sonido salga franco; evitar el apoyo de pecho, «el grito»; y por el contrario, desde el primer día hay que penetrar suavemente en la región de los sonidos de cabeza, llamada también del *falsete infantil.* La gama vocal del niño es corta al comenzar, pues raramente abarca más allá de ocho notas; será, por lo tanto, grave error empeñarse en que dé una más mientras no se esté muy seguro de haber conseguido algún desarrollo en su reducida extensión.

¿Cómo se obtendrá este desarrollo? Cierto maestro de música tenía organizado un coro infantil—especie de capilla—en un colegio muy importante, para las solemnidades religiosas del mismo; coro seleccionado entre los párvulos de más aptitudes. No obstante, se dolía de no haber podido reunir nunca un buen conjunto con voces, no ya de condición, pero ni aun discretas. Según él, entre los colegiales no había más que voces imposibles, desgarradoras; y habiéndome pedido opinión, no tuve inconveniente en aconsejarle lo siguiente:

«Una vez tenga usted escogido el número de niños que necesite, con los de mejores facultades vocales, amén de buen oído, forme dos grupos, que, según la extensión de su voz, llamaremos de tiples el primero y de contraltos el segundo. Conténtese al principio con que tengan una octava cabal; los tiples de *re* a *re* en clave de sol



y los contraltos de *do* a *do*.



»En los días destinados al estudio de algún motete o pieza musical, oblígueles antes, distribuídos por grupos y durante unos minutos, a vocalizar con la *U* los ejercicios que a continuación le transcribiré, cuyas notas deberán ser emitidas suavemente ligándolas con suma naturalidad. La *U* para los niños, si está bien pronunciada, obliga a que la boca y fondo de la garganta determinen una posición que recoja las vibraciones y modifique la tendencia, tan característica en las voces infantiles no educadas, de estrechar la entrada de la laringe y abrir en cambio desmedidamente la boca, lo que es fatal para sus pulmones. La *U* evita que se contraigan en lo más mínimo los débiles epitelios en los senos de las fauces y caja armónica, encaminando de esta suerte el sonido hacia lo alto y evitando que se ahogue en la garganta.

»Prescinda para este estudio de las demás vocales; la influencia de la *U* ya penetrará en ellas, y poco a poco se modificarán. Verá usted a los pocos días, en cuanto ejecuten algún canto con las palabras, cómo ellos mismos sin darse cuenta cambian la emisión. No se olvide que la *A* y la *E*, cuando los niños no tienen el órgano ejercitado, suelen ser detestables en la región aguda; así pues, deberá poner sumo cuidado en que al cantar un motete mantengan la boca en posición un tanto cerrada y adelanten algo los labios, para que las palabras que contienen aquellas vocales *A* y *E* tomen paulatinamente el sesgo de la emisión *U*. Además, no les permitirá que canten fuerte, especialmente en la región aguda; al contrario, cuanto más se suba, más piano y suave debe ser, pues ésta es la manera de conseguir que el niño vaya encaminándose hacia el predominio de la voz de cabeza o de falsete, que es su propio elemento. La condición de las voces infantiles puede considerarse como el extremo opuesto a las de carácter dramático, que tienen su elemento propio en el pecho.

»Vaya cauto, mientras no se consigan resultados evidentes—compendiados en una mayor facilidad de emisión, más armonía en el timbre y redondez de sonido,—en no ejercitar las tiernas voces más allá de la octava en las vocalizaciones. La práctica le dirá luego, teniendo en cuenta las observaciones que le acabo de señalar, cuándo haya

llegado el momento de poder intentar otro medio tono; y así sucesivamente, usando siempre de la mayor prudencia.

»La maleabilidad de los músculos en el órgano infantil es de tal naturaleza que se doblega fácilmente a estas normas si se aplican con rigurosa exactitud. Las notas graves en los ejercicios siguientes pueden apoyarse tenuemente en el pecho y deben hacerse con la *U* un tanto suavizada, que participe de *O;* pero a medida que la voz vaya ascendiendo, hay que apartarse de él, buscando en cambio el apoyo de cabeza; y esto lo conseguirá sin grandes esfuerzos, obligando a apianar un poco la voz al subir, sirviéndose de la *U* absoluta, sin resabio de otra vocal. No importa que el sonido sea débil al principio, luego ya irá tomando cuerpo; interesa ante todo extender la voz apoyada y buscar la cualidad y pureza del timbre, a fin de que sea grato al oído más sensible. No se preocupe, pues, del volumen sonoro, que ya lo conseguirá en breve espacio y sin que el niño lo note.

»Ahí le transcribo cuatro modelos de ejercicio muy sencillos, con los cuales, si se atiene a las normas indicadas, fácilmente conseguirá resultados inesperados. Pueden ascender dichos ejercicios, por transporte de medios tonos, hasta alcanzar la octava, para descender otra vez al tono de origen, a excepción del cuarto, que lo dejaremos tal cual está escrito, pero repitiéndolo muchas veces mientras no se crea llegado el momento de intentar otro medio tono o más.

»Siguiendo estas breves y sencillas indicaciones, no olvidando que los ejercicios valen poco si no se ejecutan según las reglas, puede tener la seguridad de que bastarán un par de meses para que usted haya triunfado.»

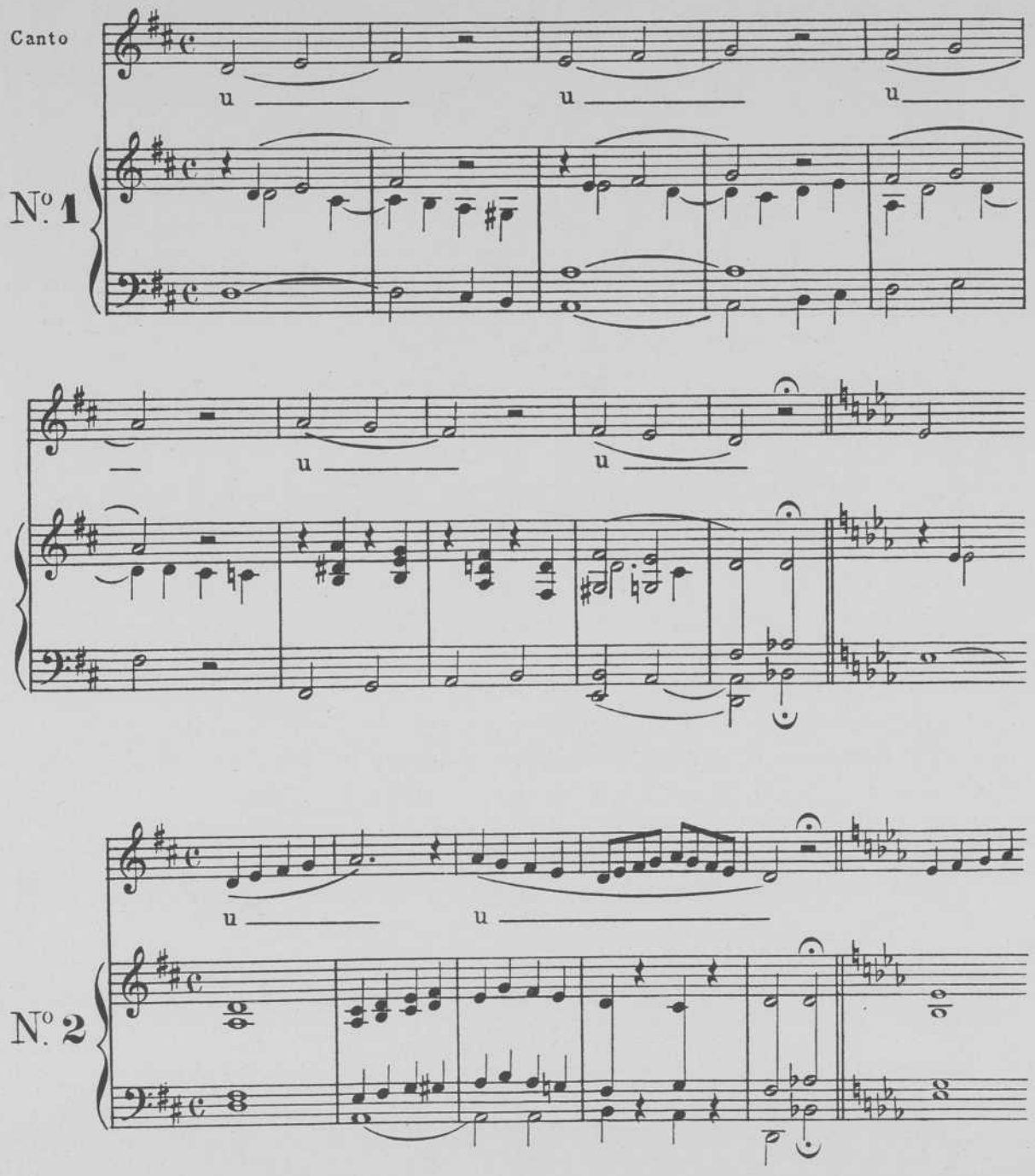
Al cabo de un año, encontréme nuevamente con el maestro de referencia, a quien pregunté: «¿Qué tal sus pequeños cantores? ¿Siguió usted mi consejo...?» Contestación: «¡Fuí fiel a sus instrucciones!, pero a la postre, ¡asómbrese!, abandoné el sistema...; los niños hicieron tales progresos, que alguno llegó a ser la admiración del colegio. Todos se hacían lenguas de las bellas voces de mis discípulos; se les incensaba a porfía cada vez que tomaban parte en alguna función religiosa o velada musical; pero a mí..., como si no existiera: nadie me hacía caso. Todo el mérito se atribuía únicamente a los niños, a su inteligencia, o a sus bellas cualidades vocales, buen gusto, etc., etc., sin que nadie se diera cuenta de que pocos meses antes, aquellos mismos niños eran una calamidad, y estaban transformados por virtud de las normas que usted me dictó, y que supe interpretar perfectamente a juzgar por los resultados que inesperadamente se consiguieron, poniendo de mi parte mucho tiempo, paciencia inagotable y entusiasmo, sin lo cual no hubiera podido alcanzar nada. Vista la incomprensión de todos los que me rodeaban, me cansé, me aburrí, y abandoné las vocalizaciones. Sin embargo, la influencia ha sido tal, que aun perduran los buenos efectos de aquel método...»

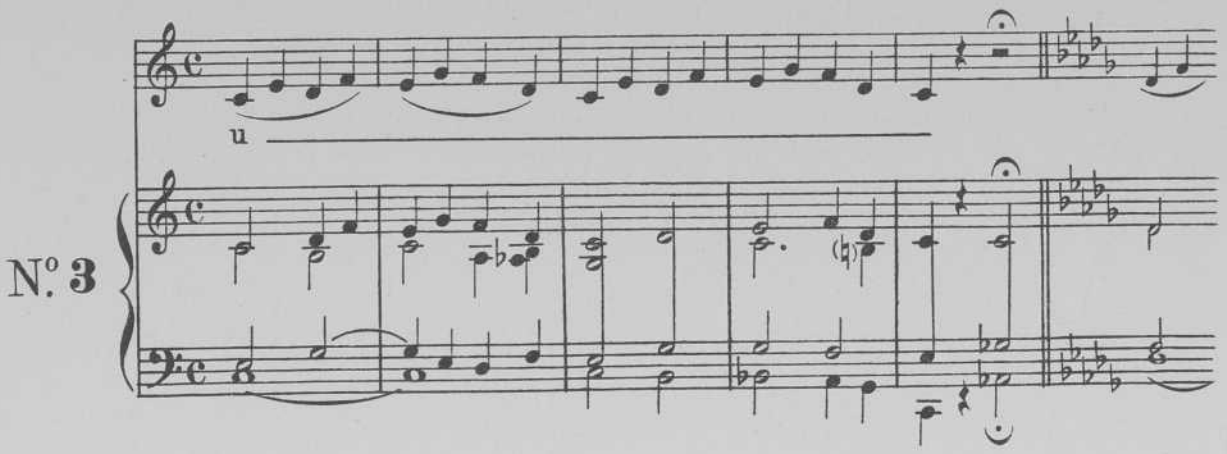
Este hecho, que es rigurosamente verídico, puede aplicarse a la enseñanza vocal de los adultos para llegar a la conclusión de que pocas veces se sabe apreciar la labor de un maestro digno de tal nombre.

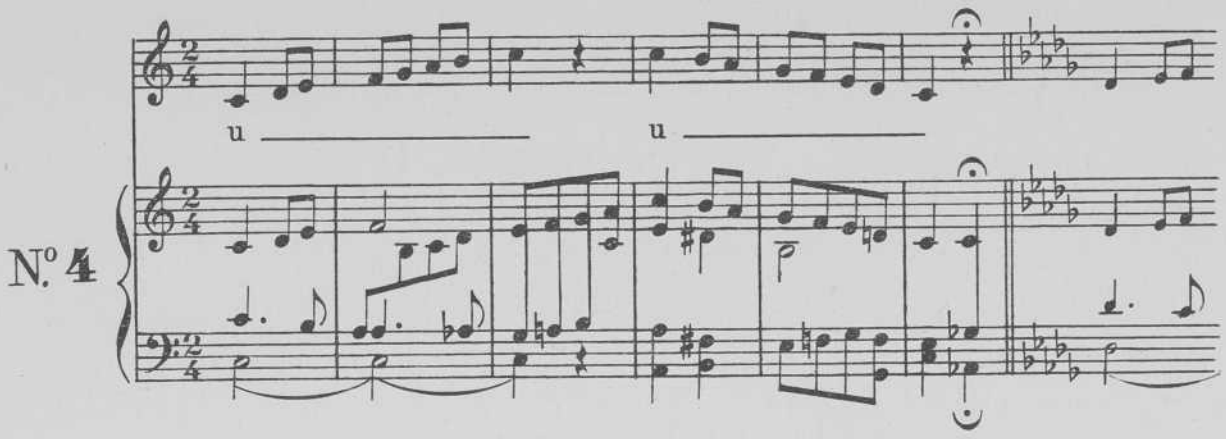
CAPÍTULO II

Modelo de ejercicios vocalizados para las voces de niño

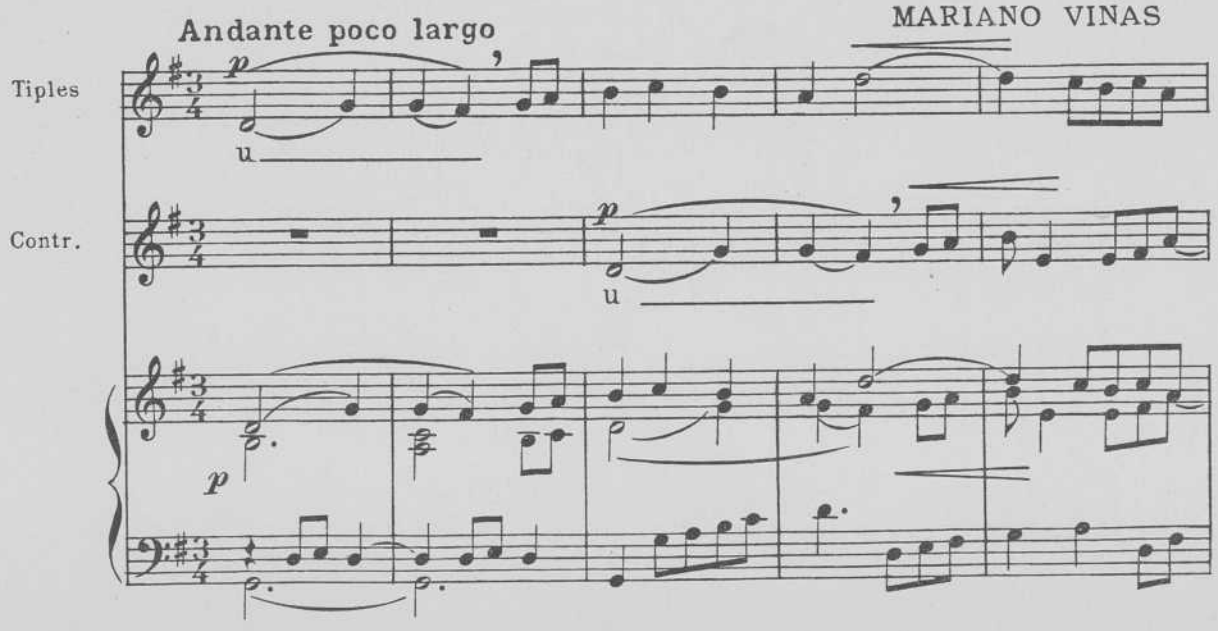
Muy ligado a guisa de violoncello, subiendo por medios tonos, pero sin pasar nunca del pentágrama. Los contraltos ejecútenlos siempre un tono más bajo que los tiples. Con voz natural, suave, casi siempre piano, especialmente al subir; y no se olvide que el grito en el canto se *pròscribe* absolutamente

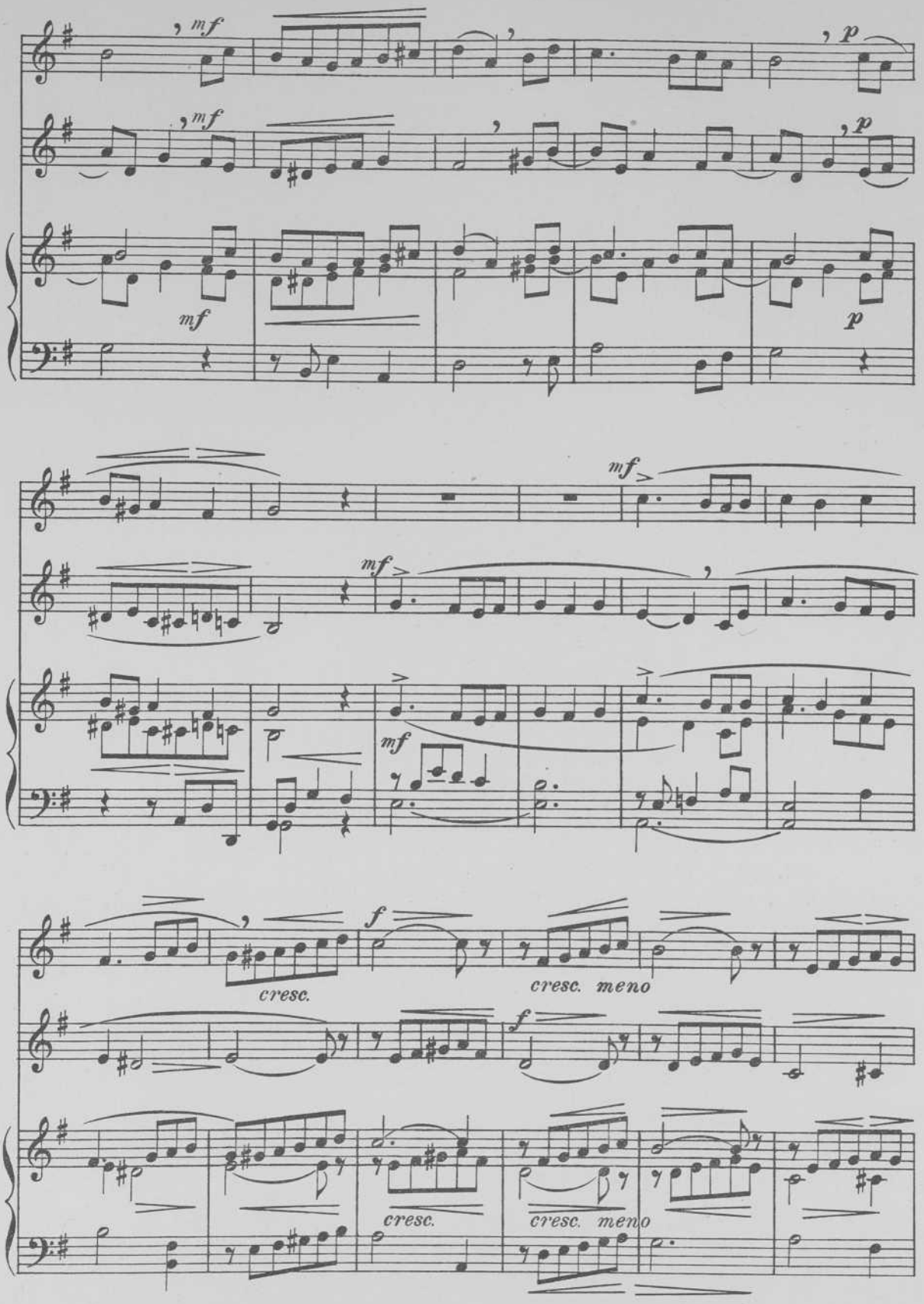


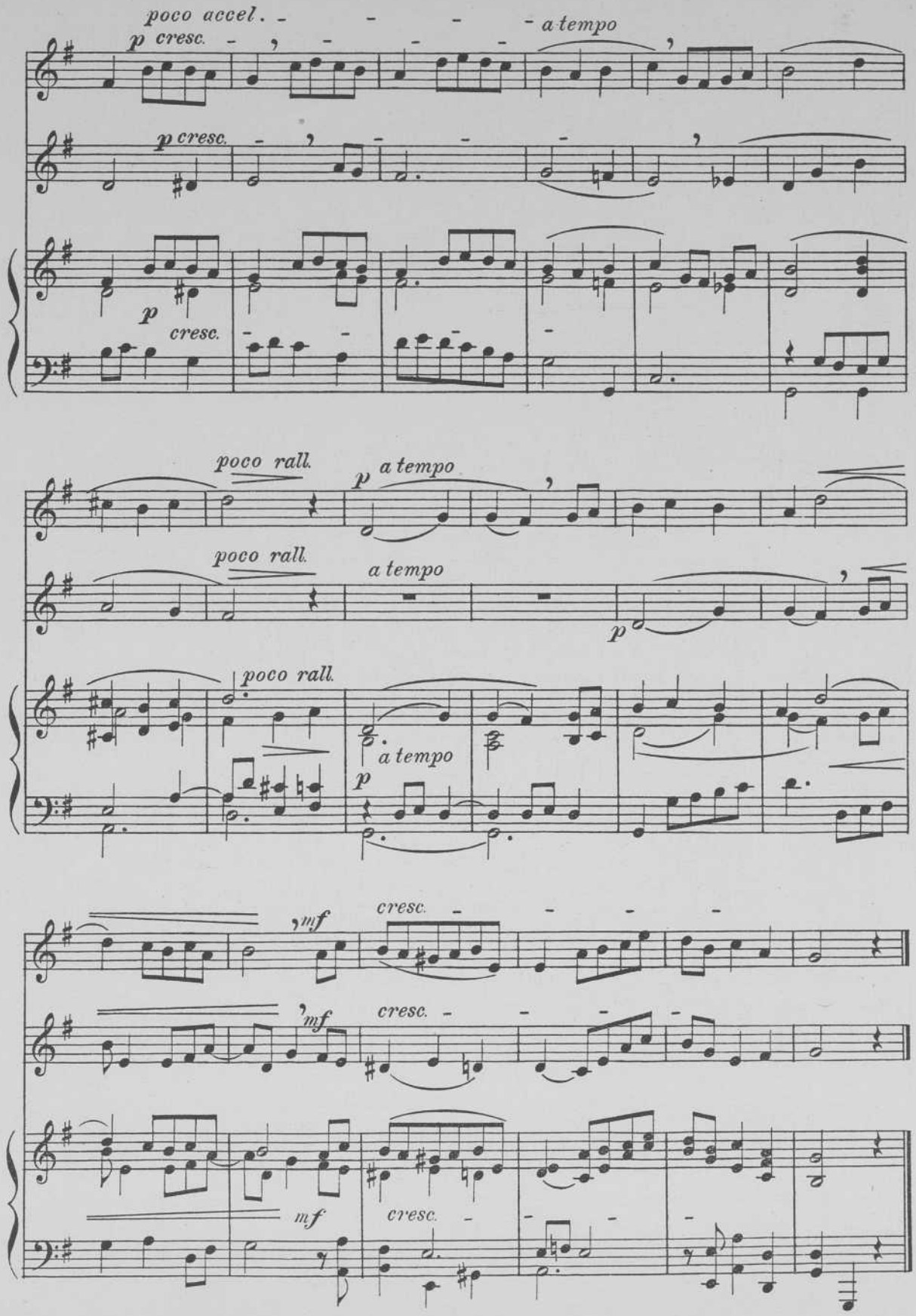




Lección de conjunto vocalizada para coro de niños.




mf
mf
p
mf
p
mf
mf
mf
f
cresc.
cresc. meno
f
cresc.
cresc. meno


poco accel.
a tempo
p cresc.
p cresc.
p
cresc.
poco rall.
p
a tempo
poco rall.
a tempo
p
poco rall.
a tempo
p
mf
cresc.
mf
cresc.
mf
cresc.

CAPITULO III

De las agrupaciones corales

Como todos los dedicados al arte lírico, cada uno en su esfera, sería preciso que los cantores de las filarmónicas, orfeones y agrupaciones corales en los grandes teatros, se sujetasen también a alguna disciplina vocal, a fin de que aquellos modestos artistas tuvieran siquiera breves nociones de cómo se debe regular la respiración, conducir y apoyar el sonido; sin lo cual no hay manera de obtener bellos conjuntos. Ni por asomo, con referencia a tales agrupaciones, puede pensarse en prácticas difíciles y de larga duración, como deben ser en quienes individualmente estudian el canto con vistas a la carrera lírica; pero una preparación, aun cuando rudimentaria, del órgano vocal sería lo bastante para que no se oyeran con harta frecuencia conjuntos corales sin ninguna fusión de sonidos entre sí, de donde a veces se destacan variedades de timbres en una misma cuerda, que descomponen la uniformidad armónica del conjunto.

La fusión en las masas corales es imprescindible para la finalidad del arte; y esta fusión ha de ser tal, que haga difícil distinguir aisladamente ninguna voz, aun excepcional, a través del conjunto en sus diferentes clasificaciones de tiples, tenores, barítonos o bajos; y por el contrario, habrá de ser tan perfecta en cada uno de ellos, que forme un grandioso y único sonido, como en una numerosa orquesta los instrumentos que en diferentes familias la componen.

Con ejercitaciones sencillas, de poca duración, cualquier masa coral puede perfeccionarse. Congregados los cantores, y divididos en secciones según el carácter de las voces, se les explicará en la forma más comprensible la finalidad de los ejercicios de vocalización, para que al entrar en ellos tengan una idea aproximada de cómo ejecutarlos. El instructor aténgase a lo prescrito repetidamente para los cantores en general en los capítulos anteriores, recomendando a sus agrupados la mayor naturalidad en la posición del cuerpo, garganta, boca y lengua.

Antes de comenzar el estudio diario de alguna pieza musical, reunidas las voces en secciones, según la cuerda a que pertenezcan, se les hará vocalizar durante algunos minutos únicamenle *escalas lentas y ligadas;* a lo sumo se puede ampliar introduciendo intervalos de tercera, empleando la vocal *O* muy clara y redonda; pero a medida que la voz vaya hacia los agudos, esta *O* debe tomar un poco el color de la *U,* en busca del sonido de altura. Con acercar levemente los labios, echándolos algo hacia fuera, sin cam-

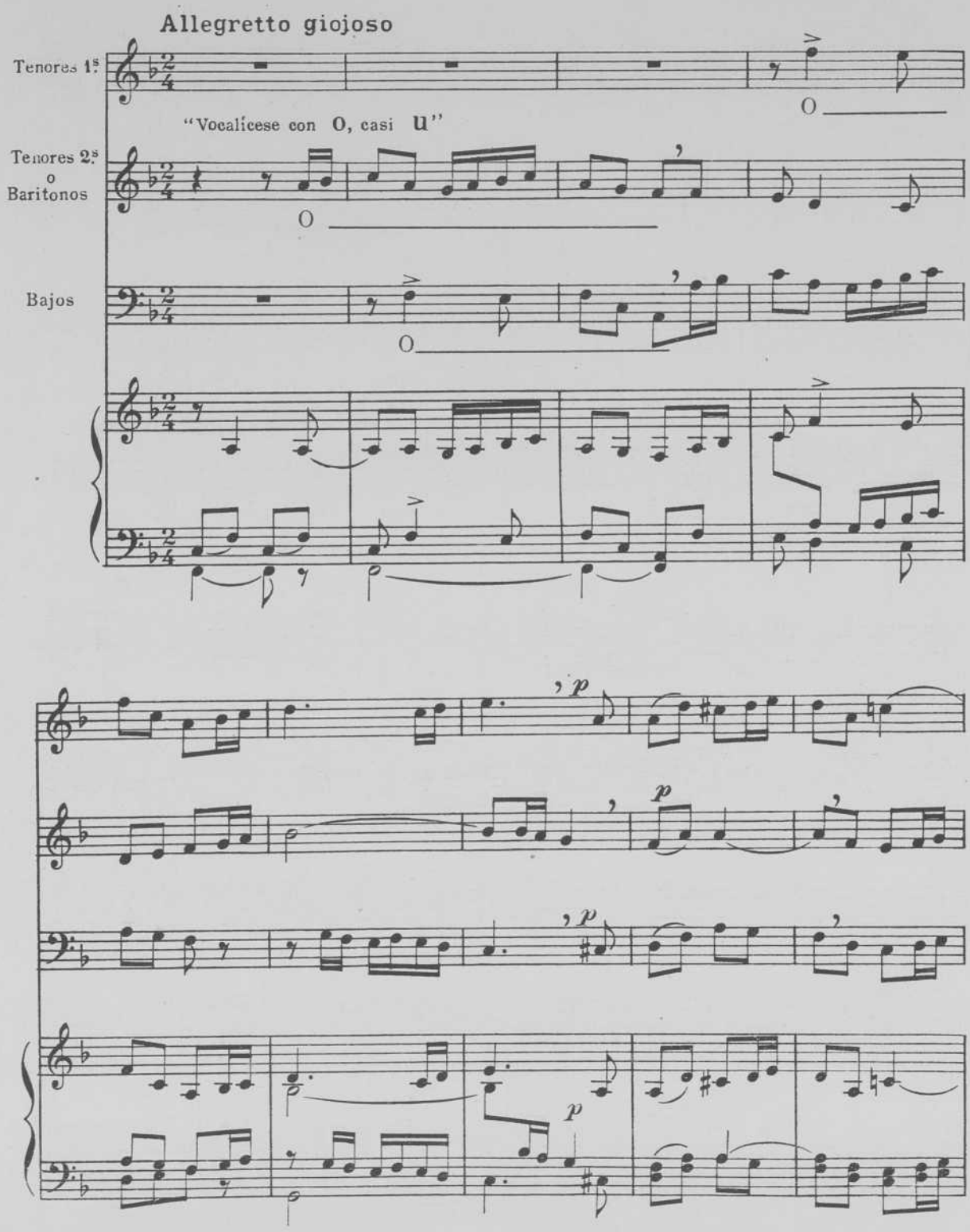
biar la posición interna, se conseguirá fácilmente el objeto que perseguimos en beneficio de una mayor redondez de timbre por agrupamiento de las vibraciones que en estado natural andan siempre dispersas.

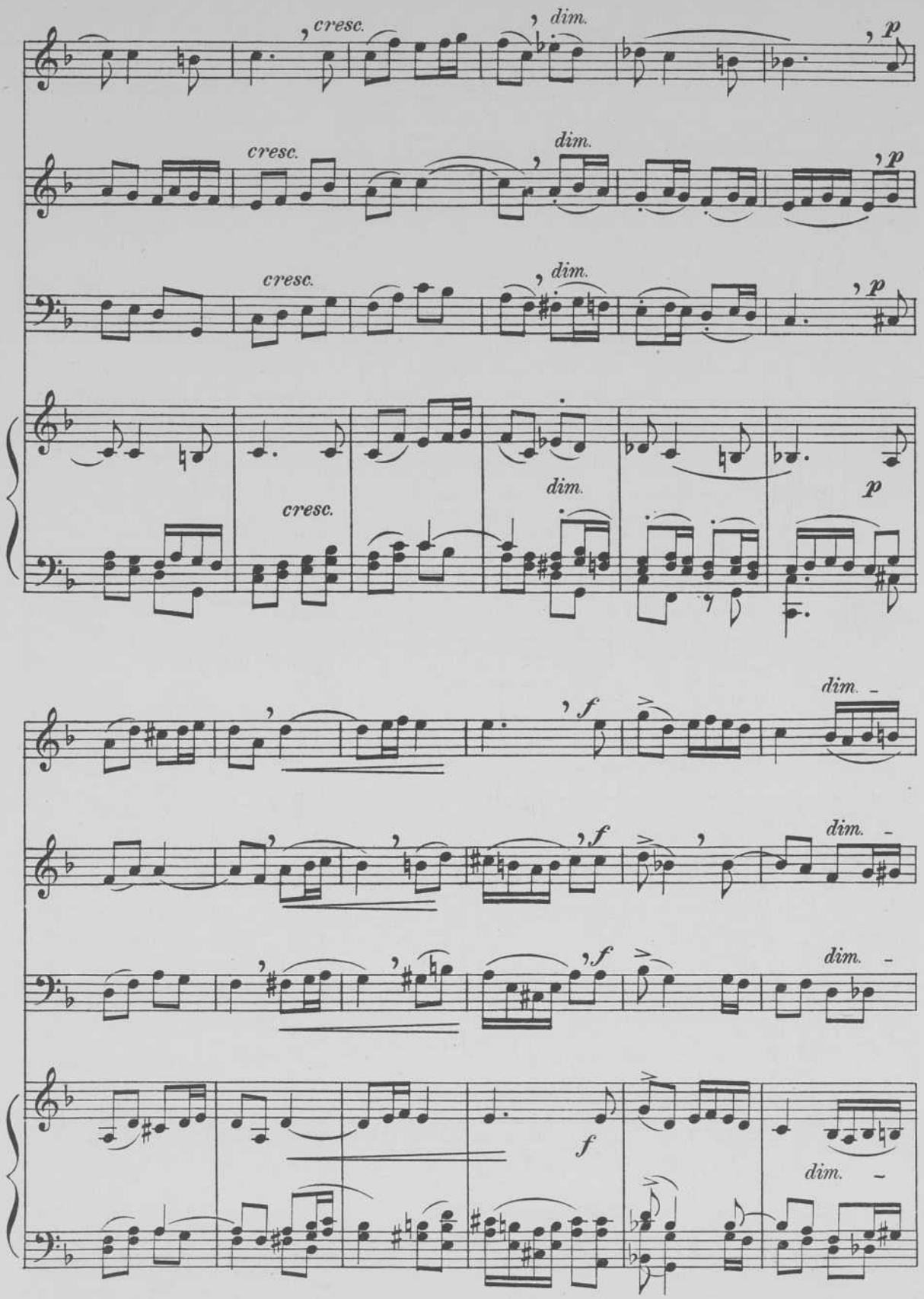
Al hacer las vocalizaciones, cuanto más se suba hacia la cuerda alta, especialmente tiples y tenores, hay que apianar un poco disminuyendo el volumen de los sonidos: ello contribuirá al cabo de algún tiempo a adquirir la fácil emisión de los agudos. Una vez conseguido cierto dominio estable, háganse los ejercicios con toda naturalidad, una vez fuerte en toda la extensión y otra piano moderado... En las mentadas agrupaciones corales, dada la poca estabilidad de las voces, cuyos componentes suelen cambiar de continuo, no son posibles grandes perfeccionamientos; pero con una breve y sencilla preparación vocal, contando además con que tal vez formen en ellas individuos de temperamento artístico con bellas voces, se puede llegar a obtener conjuntos imponentes.

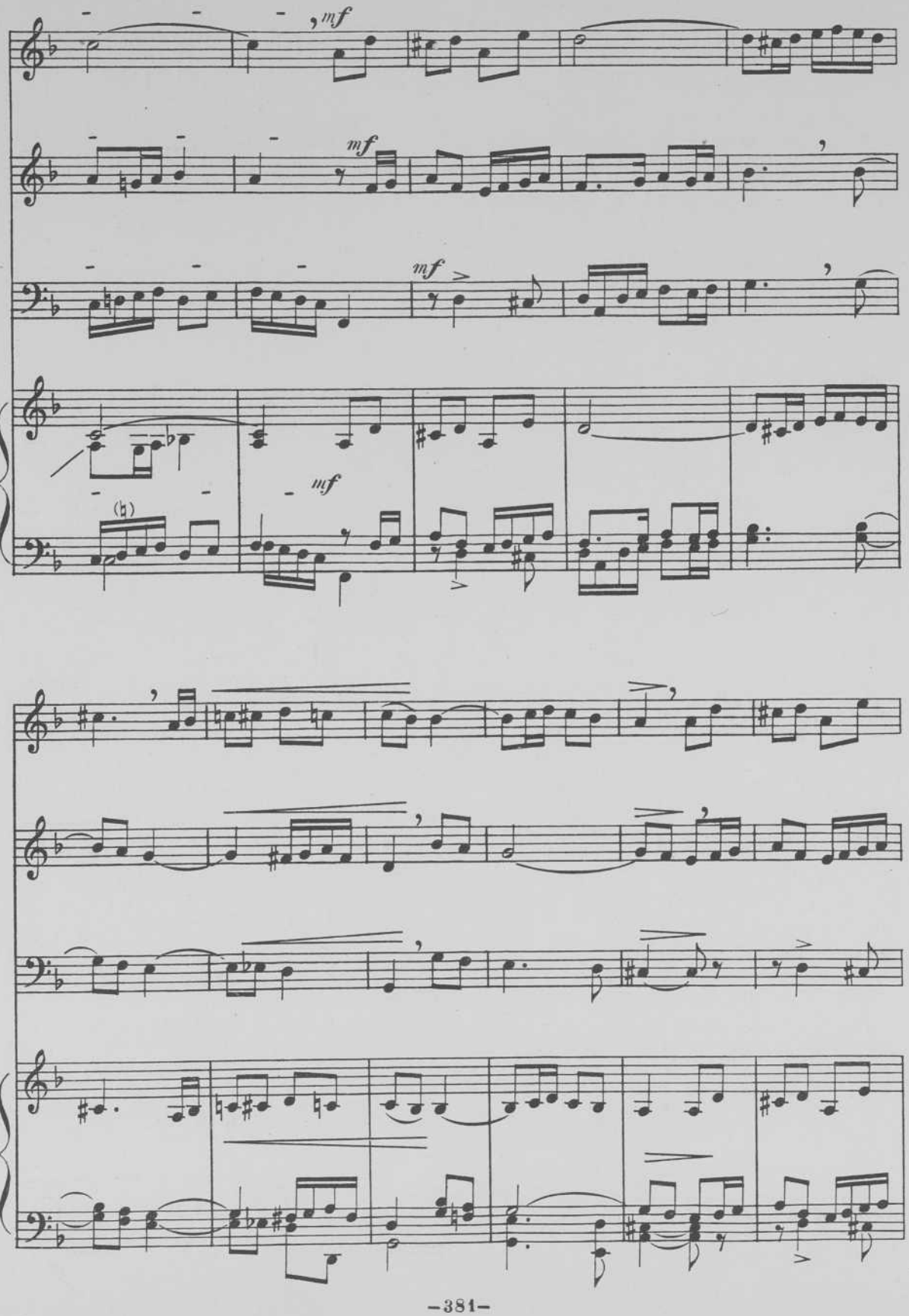
Repitámoslo, el ejercicio cumbre para la educación de la voz es la escala en primer término si los sonidos están bien colocados, pues en ello radica la gran dificultad, que no siempre el profesor sabe vencer. Con la escala en diferentes modalidades igualamos la voz, le damos maleabilidad, la extendemos hasta donde lo permitan las cuerdas, y ligando unos sonido con otros, hacemos que desaparezcan los defectos; es ejercicio aparentemente muy sencillo, pero en su esencia el más difícil. A continuación transcribimos un estudio de conjunto para vocalizar, cuando se trate de agrupaciones corales de altura. Modelo ejemplar, casi único en el mundo, de estas agrupaciones, es el «Orfeó Català», de Barcelona, al que como testimonio de admiración dedico este tratado.

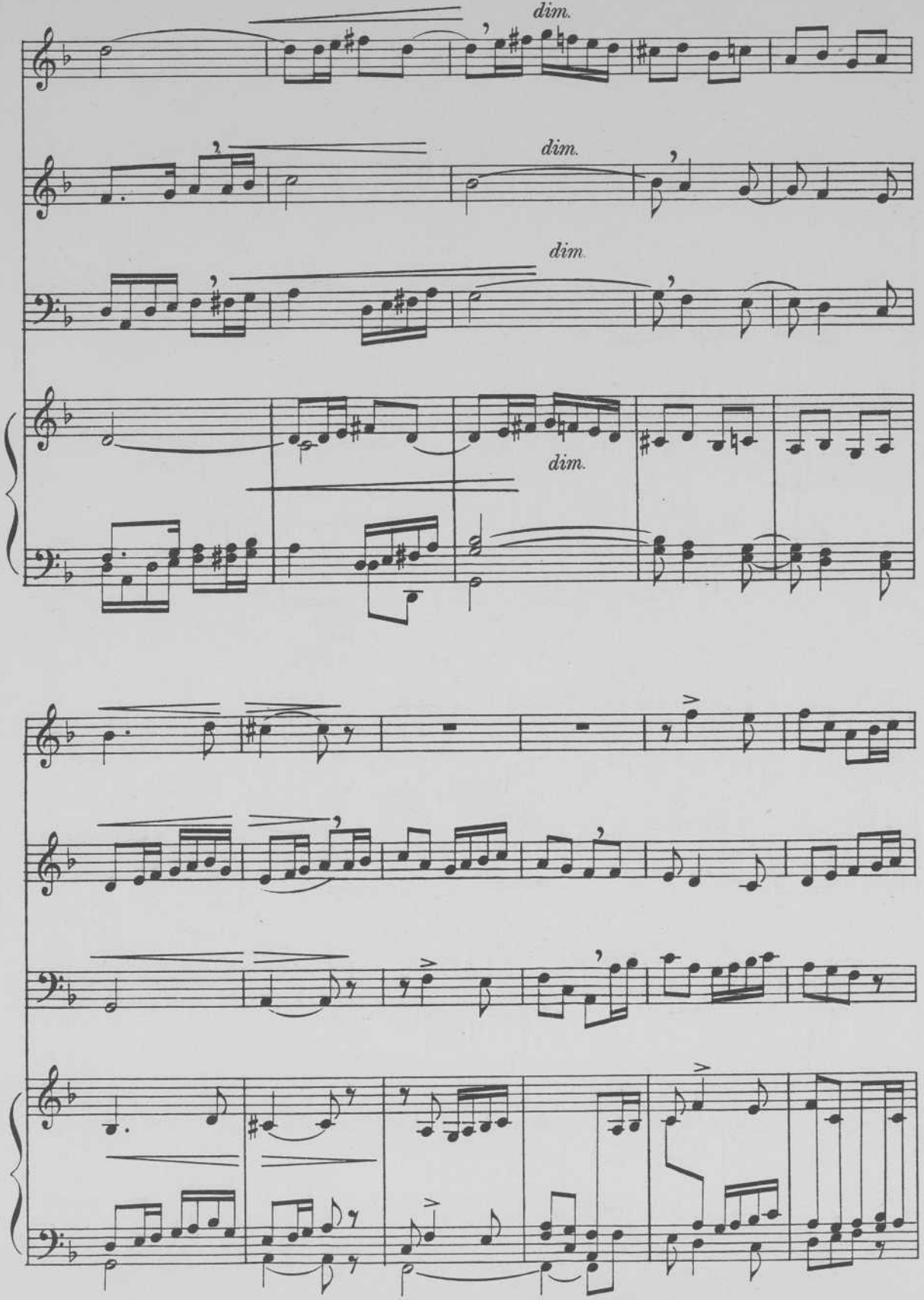
Lección de conjunto vocalizada para coro de hombres

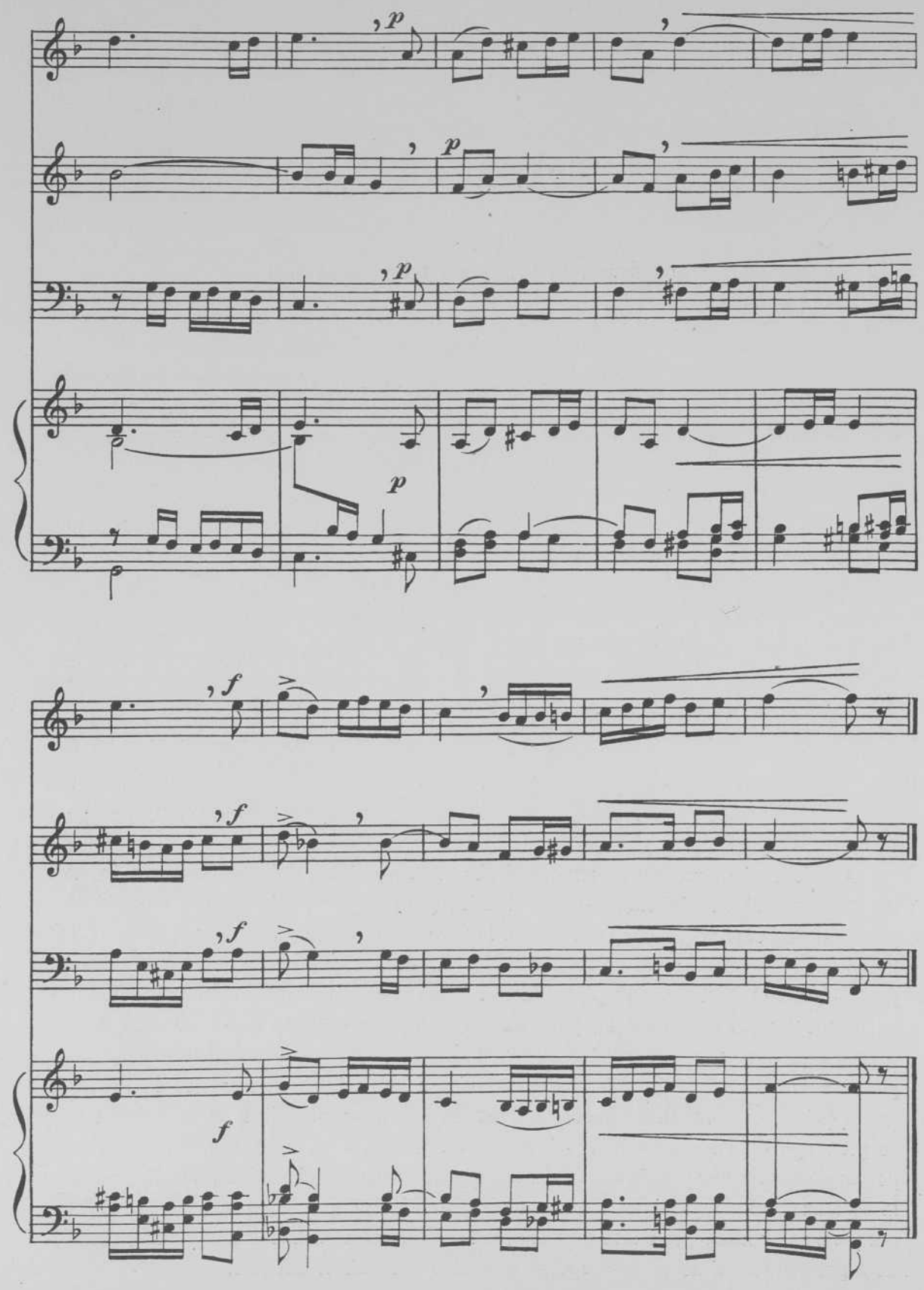
MARIANO VIÑAS




cresc.
dim.
p
cresc.
dim.
p
cresc.
dim.
p
cresc.
dim.
p
f
dim.
f
dim.
f
dim.
f
dim.


mf
mf
mf
mf
(♭)


dim.
dim.
dim.
dim.


p
p
p
p
f
f
f
f

CAPÍTULO IV

Los oradores y los artistas dramáticos

¿Cuál es el objeto de la vocalización?

El de crear una base de apoyo donde plasmar los sonidos como en un molde, por el cual se determina en el órgano fónico la posición conveniente para emitir la voz hablada o cantada en forma que, aun cuando se haga uso de ella empleada según las necesidades de los profesionales, no produzca fatiga.

Es asimismo la vocalización un medio de purificar los sonidos, de desarrollar los músculos del pecho y de la laringe, haciéndolos más resistentes, con lo cual adquieren mayor vibración; y cuando este ejercicio está dirigido según las reglas del arte, es también sumamente beneficioso para la salud.

A quienes han menester ejercitar el órgano vocal fuera del uso corriente—aparte los dedicados al arte del canto,—como son los profesionales de la palabra, magistrados, políticos, oradores sagrados, y sobre todo los artistas dramáticos, les es necesario adiestrarse en el uso metodizado de las facultades vocales, si quieren asegurar la resistencia y ser dueños de matizar a su placer la voz hablada en las infinitas modulaciones a que se presta el arte declamatorio, para excitar o conmover hasta llegar al alma de los oyentes. Tal era en otras edades el secreto de los grandes tribunos, educados y disciplinados en las magnas academias que tuvieron su deslumbrante apogeo en Atenas y Roma (véase capítulo I). En nuestros días es muy raro el cultor de la palabra que se preocupa de su educación vocal. Por lo que atañe a los artistas dramáticos, vemos por esta causa a muchos de ellos que, a los pocos años de ejercer la profesión, pierden la diáfana claridad primitiva. Sufren a menudo afonías que llegan a hacerse crónicas, porque no hay nada que canse más el órgano vocal como el hablar continuado, recitando o perorando... si no se sabe apoyar el sonido ni medir el esfuerzo.

Dejando a un lado cuanto se dijo de las escuelas atenienses y romanas, hubo también en Italia en el pasado siglo diferentes academias de declamación, que fueron semillero de grandes actores, donde aprendían a observar ciertas reglas relegadas hoy al olvido por el modernismo o verismo imperante. Se cita a menudo la escuela del famoso trágico Gustavo Modena; por ella pasaron artistas tan eminentes como Rossi, Salvini, la Ristori, la Pezzana, la Marini, etc., nombres gloriosos que vienen recordados en los anales del arte dramático italiano de la época mentada. El encanto de aquellos celebrados artistas era la vibración, la potencia de la voz fácilmente emitida y el arte de saber graduarla. Harto se adivinaba en ellos un dominio vocal asombroso conseguido a fuerza de estudios pacientes, por otra parte muy bien dirigidos.

Salvini y Rossi, por ejemplo, quienes en nuestras mocedades nos deslumbraron con los últimos destellos de su arte fulgurante, unían a su incomparable recitación, a veces cadenciada, la soberbia elocuencia del gesto estatuario, sin rebasar jamás los límites, que las formas nuevas—más ficticias—no han respetado. El verismo de hoy repudia sin duda alguna las reglas académicas de recitación que dieron al mundo legiones de artistas incomparables. Las voces de timbre sonoro como el cristal se han trocado en vulgares, roncas, áfonas, y por ende forzadas. Es el modernismo que triunfa; mas es lo cierto que ya no hay trágicos para representar en forma elevada obras como el *Otelo, Macbeth, Medea, Fedra, Edipo Rey, Alcestes, Saúl,* etc., etc. El actor de ahora, cuando lo intenta, generalmente fracasa, porque su voz no está educada para un estilo tan severo como el de la declamación heroica o clásica. Sólo la casa de Molière—la Comedia Francesa,—a pesar de los tiempos, conserva todavía algo excepcional académico; algo de su antiguo abolengo tradicional; pero también allí se van modernizando, y los grandes trágicos que tuvieron su cuna en aquella casa, puede decirse que ya no se reproducen; ¿acabaron quizás con Monnet Sully...?

Un ejemplo evidente de cuanto venimos exponiendo en esta disertación nos lo ofreció la ilustre artista Leonor Duse. Tan convencida estaba aquella gran actriz de la necesidad de estudiar el mecanismo vocal para fortalecer los músculos de la laringe, que practicaba diariamente ejercicios de vocalización, a los que atribuía la asombrosa resistencia de su voz, siempre clara y metálica, fácil a todas las modulaciones. En una *tournée* por los Estados Unidos, donde nos encontrábamos muy a menudo, llevada por su entusiasmo contrató a un profesor de canto, el maestro W. Roussell, para perfeccionarse, y con él vocalizaba, todas las mañanas, ciertos estudios muy sencillos y de reducida extensión. Ultimamente, después de un período de prolongada ausencia del teatro, volvió al arte, y admiraba aún, a pesar de los años, la potencia y claridad inmaculada de su voz, debido sin duda alguna a haberse preocupado de cultivar el órgano vocal.

En los conservatorios deberíase completar el curso de declamación con algunas nociones de ejercicios de canto adecuados, para que los jóvenes actores tuvieran cuando menos una guía que les orientara, especialmente en aquellos que reúnen condiciones para el drama o la tragedia. En tal caso, los ejercicios de gimnasia laríngea que deberían hacer los profesionales de la palabra—con pocas variantes—han de ser los mismos que hemos escrito para las voces de niños (pág. 373), solamente que en la generalidad

de las voces habrán de circunscribirse las vocalizaciones—no sólo dentro del pentagrama;—pero no deben pasar de las cinco o seis notas primeras, muy ligadas, subiendo —cuando las voces lo requieran—un par de medios tonos, a juicio del instructor, y no más...

Los sonidos emítanse francos, con la máxima naturalidad, muy abierta la garganta, medianamente la boca, pronunciando la vocal *U* tan claramente como sea posible.

El maestro escriba—si quiere—otros ejercicios, siguiendo la pauta ya trazada, pero nada de complicaciones, que no es éste el caso, teniendo siempre presente que importa, sobre todo, la manera de ejecutarlos, pues de ello depende el éxito o el fracaso de esta gimnasia vocal.

Siguiendo las normas que dejamos transcritas, los actores y tribunos que se sometan a ellas con la fe del convencido, pronto se darán cuenta de los beneficios que se pueden alcanzar con este medio tan sencillo.

ÍNDICE

Págs.

FINALIDAD DE ESTE LIBRO. VII

PRIMERA PARTE

HISTORIAL Y PROPEDÉUTICA

CAPÍTULO PRIMERO

El canto en la antigüedad y en la Edad media. — Los siglos de oro y los cantores evirados.— Los evirados y su era gloriosa.—Italia y el «bel canto». 9

CAPÍTULO II

La fascinación de las grandes celebridades canoras. — La idolatría por los músicos cantores y fin trágico de algunos de ellos.— Cristina de Suecia. — Farinelli en la Corte de España. —Otros cantores eméritos.—Anécdotas. 15

CAPÍTULO III

El sistema de educación de los cantores evirados.— Los modernistas y los clásicos.—La decadencia y el ocaso del «bel canto». — El último cantor sopranista. 25

CAPÍTULO IV

Los maestros de canto contemporáneos y los ilusionados.— Las lecciones de canto y las primeras dudas.— El calvario de un principiante cantor.— La visita al especialista.—Medianías que se elevan y otras que se hunden.— Peligros que rodean en los comienzos a los jóvenes cantores 33

CAPÍTULO V

El aparato vocal.— La laringe, órgano magno de la voz, y su función en el canto.— Los pulmones. — La faringe y las cavidades que comunican con ella. — La glotis. — La epiglotis. — El diafragma 51

CAPÍTULO VI

La fisiología y la educación de la voz.—De la respiración en el canto.—De los registros, su unión y paso de la voz según el sistema moderno.—Teoría de los registros según la escuela de los clásicos, base fundamental de nuestro sistema. 61

CAPÍTULO VII

La declamación lírica y la plástica de nuestros tiempos.—La declamación lírica moderna y la plástica en el teatro italiano.—Plan para la creación de una escuela de canto según las necesidades del arte moderno 75

CAPÍTULO VIII

Los maestros del canto.—El examen vocal y la categoría de las voces.—Clasificación de las voces según el carácter del timbre.—De los cursos y plan de estudios.—De los métodos. . 83

CAPÍTULO IX

Observaciones que conviene tener presentes antes de principiar los ejercicios prácticos.—Los ejercicios y el sistema de vocales,—Los estudios preliminares con relación a dicho sistema.—El arte de colocar la boca y los defectos en que se puede incurrir.—De la entonación. 93

SEGUNDA PARTE

EJERCICIOS PRÁCTICOS PARA LA EDUCACIÓN DE LA VOZ

Págs.

Observaciones generales 107

Primer Curso

Capítulo primero

Ejercicios preliminares de vocalización 109

Capítulo II

Melodias para vocalizar y resumen de los ejercicios anteriores. 163
Observaciones esenciales 206

Segundo Curso

Capítulo primero

Ejercicios de vocalización y melodias para vocalizar. 207

Capítulo II

Ejercicios de mayor dificultad 261

Capítulo III

Ejercicios de trepidación y sensibilidad auditiva 288

Capítulo IV

«Messa di voce». 305

Capítulo V

Ampliación del portamento para corregir ciertos defectos. 324

Tercer Curso

Capítulo primero

Los adornos. 344

Capítulo II

Mis ejercicios cotidianos 355

Capítulo III

La sensibilidad neurótica en los artistas líricos. 362

CAPÍTULOS SUPLEMENTARIOS

Capítulo primero

De las voces infantiles. 370

Capítulo II

Modelo de ejercicios vocalizados para las voces de niños. 373

Capítulo III

De las agrupaciones corales. 377

Capítulo IV

Los oradores y los artistas dramáticos 384

F. VITALS

EL ARTE DEL CANTO

21522