

El *bel canto* como paradigma inacabado. Conceptos y términos en los tratados y métodos de los cantantes castrados de los siglos XVII y XVIII

Bel canto as an unfinished paradigm. Concepts and terms in the treatises and methods of castrated singers of the 17th and 18th centuries

Salvador Ginori Lozano

Facultad Popular de Bellas Artes

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

ORCID ID: 0000-0003-1163-284X

Resumen

La ópera no tiene en la actualidad la popularidad que gozaba en los siglos XVII, XVIII y XIX cuando su función era culturizante y educadora. En el proceso de supervivencia de la ópera surgió el término de *bel canto* como una descripción del más alto nivel de ejecución vocal que, además de convertir a la ópera en un espectáculo, generó una empresa de producción de riqueza, especialmente en clases sociales bajas. Debido al histórico impacto emocional que producía esa estética vocal se consultarán los escritos originales de los cantantes castrados para dilucidar un significado no filtrado, ni influenciado del *bel canto*.

Palabras clave: *bel canto*, registro, *messa di voce*, trillo, estética vocal

Abstract

Opera does not currently have the popularity that it enjoyed in the 17th, 18th and 19th centuries when its function was cultural and educational. In the process of opera's survival, the term *bel canto* emerged as a description of the highest level of vocal performance that, in addition to turning opera into a spectacle, generated a wealth production enterprise, especially in lower social classes. Due to the historical emotional impact that this vocal aesthetic produced, the original writings of the castrated singers will be consulted to elucidate an unfiltered, uninfluenced meaning of *bel canto*.

Keywords: *bel canto*, registro, *messa di voce*, trillo, vocal esthetics

Cómo citar este artículo: Salvador Ginori Lozano, "El *bel canto* como paradigma inacabado. Conceptos y términos en los tratados y métodos de los cantantes castrados de los siglos XVII y XVIII", en *Dicere*, núm. 6 (julio-diciembre 2024), pp. 56-71.

Recibido: 3 de junio de 2023 • **Aprobado:** 14 de junio de 2024

Introducción

El *bel canto* es un término italiano que describe un fenómeno estético relacionado con la ópera, espectáculo artístico de gran complejidad. Este término se basa en “la belleza de la emisión vocal, obtenida mediante técnicas especiales que cuidan la homogeneidad del timbre, el fraseo, la agilidad y la ornamentación de la voz y el arte del *legato*”.¹ Nació hace siglos y permanece vigente en el argot cotidiano solamente en ciertos círculos académicos y artísticos. Durante su apogeo dio empleo a una gran diversidad de oficios necesarios para su producción tales como cantantes, músicos de orquesta, compositores, libretistas, directores, vestuaristas, maquillistas, escenógrafos, tramoyistas, actores, bailarines, etc., además del trabajo que conlleva la misma construcción y mantenimiento de un teatro con características especiales para la ópera, mismas que se fueron volviendo más sofisticadas con el tiempo. En comparación con otros géneros musicales de la industria comercial de la actualidad, se puede considerar de muy bajo consumo en la población a pesar de ser una de las manifestaciones más refinadas de lo que se consideraba la alta cultura de su época. Se trata entonces de una actividad que persigue el desarrollo de las virtudes y la cohesión social a través de un modelo artístico, pero altamente desconocido o ignorado en la cultura de masas.

Marco referencial

Pero esto no siempre fue así, pues especialmente durante los siglos XVII, XVIII y XIX su producción y consumo era de tal magnitud que cada país fue creando su propio concepto de *bel canto* dependiendo de factores como la prosodia y la mecánica de articulación de cada idioma en donde se desarrollaba un estilo de canto que en alguna forma tomó como base el modelo italiano. Richard Miller propone en su libro *National Schools of Singing*² un análisis

de las escuelas de canto inglesa, francesa, alemana e italiana como las principales y más influyentes en occidente, desde la perspectiva en que interactuaron permanentemente y sus estándares estéticos se modificaron e interactuaron mutuamente; a pesar del peso histórico de los tratadistas y cantantes españoles, no menciona una escuela de canto en su idioma.

En la consideración del canto moderno que hace Miller, no se permite el recurso del uso del *falsete* para un canto completo. De hecho, le resulta una incapacidad y solamente está reservado a quienes pretenden reconstruir el canto de los castrados. Esta es una afirmación interesante ya que refleja desinterés por toda una corriente que se ha ido diseminando en la ejecución contemporánea del repertorio escrito para castrados que se ejecuta en el registro de *falsete* en las voces masculinas; se califica a esta tendencia como incompleta para la representación del *bel canto* como era en sus orígenes:

Hoy en día, ciertamente, al margen de especulaciones históricas, ningún cantante de renombre internacional que sepa cantar legítimamente su voz superior (sea bajo, barítono o tenor) recurrirá al *falsete* en público a menos que esté enfermo (a excepción de ciertos estilistas señalados como tal cuando se examinan categorías individuales de voz). El *falsete* está reservado para el aficionado, el llamado *contratenor*, el cantante de conjunto (particularmente de música prerrenacentista) y ese segmento de las escuelas de canto modernas en las que se cree que las técnicas del *falsete* son el redescubrimiento de la antigua *voce di testa* italiana tal como se ejecutaba entre los practicantes del *bel canto*.³

Esto es completamente cierto si el análisis parte de la concepción del canto operístico romántico y verista, y a la interpretación actual de la terminología del siglo XVIII; la recreación del *bel canto* daría como resultado un fenómeno

muy alejado del gusto actual, y la ejecución moderna del canto estaría por encima de un ideal estético del que no se tiene ninguna información concisa.

James Stark, como casi todos los autores, relaciona el estilo del *bel canto* con la “vieja escuela italiana de canto”, y a esto se refiere con un ideal incorrupto de perfección vocal heredada de los maestros castrados, extendida alrededor de la mitad del siglo XX: “Mi propia elección para una edad de oro es la década de 1950, cuando asistí por primera vez a las funciones del Metropolitan Opera y escuché a Tebaldi, Warren, Merrill, Tozzi, Peerce, Tucker, Milanov, Peters, Bergonzi, Corelli, y muchos otros que me abrieron los oídos”.⁴ Las características propias del canto al que se hace referencia y que sin duda resultan como un modelo estético en la actualidad, tal vez no sean del todo identificadas en los tratados de los maestros castrados del siglo XVIII, puesto que algunos principios mencionados todavía no se habían conceptualizado. Lo que es innegable es que ese ideal confuso, nebuloso e inescrutable ha servido como medio de inspiración para alcanzar las exigencias técnicas de estilos de composición muy disimiles entre sí, por lo que la definición de *bel canto* tiene límites confusos:

Bel canto es un concepto que tiene en cuenta dos cuestiones separadas pero relacionadas. En primer lugar, es un método muy refinado de utilizar la voz cantada en el que la fuente glotal, el tracto vocal y el sistema respiratorio interactúan de tal manera que se crean las cualidades de claroscuro, *apoggio*, ecualización de registros, maleabilidad del tono e intensidad y un agradable vibrato. El uso idiomático de esta voz incluye varias formas de inicio vocal, *legato*, *portamento*, articulación glotal, *crescendo*, *decrescendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, adornos floridos, trinos y *tempo rubato*. En segundo lugar, el *bel canto* se refiere a cualquier estilo de música que emplee este tipo de canto de manera elegante y expresiva. Históricamente, los compositores y

cantantes han creado categorías de recitativo, canción y *aria* que aprovechaban estas técnicas y que se prestaban a diversos tipos de expresión vocal. El *bel canto* ha demostrado su poder para asombrar, encantar, divertir y, sobre todo, conmover al oyente. A medida que cambiaron las épocas y los estilos musicales, los elementos del *bel canto* se adaptaron para satisfacer las nuevas demandas musicales, asegurando así la continuación del *bel canto* hasta nuestros días.⁵

Daniela Bloem-Hubatka identifica el *bel canto* con la “vieja escuela de canto italiana” y considera que es identificable a partir de grabaciones de cantantes que cantan con su “voz natural”. Esta emisión vocal sigue las leyes de la fonación saludable que no producen colapso o fatiga vocal. Con este principio es posible cantar expresivamente, con pronunciación clara, entonación pura, seguir las indicaciones interpretativas en cuanto al fraseo que indican los compositores y transmitir los sentimientos a través de una voz sin estrés.⁶

Marco teórico y planteamiento del problema

A pesar de existir cuantiosas descripciones del *bel canto*, estas parten de una interpretación posterior al momento en que se producía ese estilo de composición vocal. En general se parte de la traducción literal del italiano, “canto bello”, como forma de cantar varios estilos de composición: de manera muy general se puede mencionar el ornamentado barroco en un entrelazado juego polifónico de la voz con los instrumentos; el clásico, en un desarrollo melódico que iba evolucionando a la par de la *forma sonata*; y el inicio del romanticismo que combinaba un estilo florido en la línea melódica con el naciente estilo de grandes líneas sostenidas ajustadas a la acentuación prosódica de la lengua italiana en primer término con autores como Rossini, Bellini y Donizetti, y extendida a la producción operística de toda Europa.

En este sentido es pertinente conocer cómo se autodescribía el *bel canto* por quienes lo ejecutaban y lo teorizaban antes de que este término recibiera cualquier tipo de juicio o descripción histórica producto de la evolución del canto a través de los siglos.

Existe un elemento que va más allá de la declamación y la prosodia del texto, aunque estas sean fundamentales e ineludibles, pues ejerce un efecto sensitivo en el escucha capaz de transmitir un universo de emociones y estados de ánimo a través de la construcción técnica y naturaleza misma del sonido de la voz. En la tratadística del canto se ha utilizado de manera indistinta terminología como “color” o “timbre” para tratar de describir las características que adquiere una voz que sea capaz de transmitir una experiencia estética, esto dependiendo de la escuela, época o estilo de canto. La problemática se multiplica al querer materializar un fenómeno temporal del que no se tiene ninguna evidencia, pues en la era de oro del *bel canto* de los castrados no existían las grabaciones y no hay posibilidad de escuchar cantantes castrados en la actualidad. La técnica en la voz de los varones, especialmente los tenores, fue evolucionando con el repertorio que exigía una nueva tipología vocal para sustituir el canto florido por un canto de mayor diámetro y volumen. La voz de la mujer es la que conserva la mayor pureza en cuanto a su origen, puesto que los papeles que se escribieron desde el nacimiento de la ópera siguen siendo material de exigencia que se solventa solamente a través de años de entrenamiento. Pero en adición a la técnica vocal, la ópera fue desarrollando la habilidad para la manipulación tímbrica en donde el tono expresivo es capaz de conmover y transformar los estados de ánimo y la consciencia del público. Esa capacidad entra en el ámbito artístico y en el terreno de la subjetividad cultural, en donde lo intangible de la música genera una multiplicidad de emociones en la imaginación de quien la escucha y con ello se llena el vacío espacial

al experimentar la experiencia estética. Es por esto por lo que ciertos cantantes de cualquier género musical pueden comunicar un mensaje emotivo que va más allá del texto y de cualquier emoción relacionada con este.

Así se fue creando otro canon estético occidental del deber ser sobre una manifestación artística que, por ser novedosa, no contaba con un vocabulario que describiera la fenomenología de su acontecer. Los calificativos de las artes visuales fueron la referencia más cercana a la experiencia auditiva de una forma de cantar que se fue construyendo así misma como mítica. Por otra parte, los cantantes castrados de los siglos XVII y XVIII, responsables del surgimiento de figuras ponderadas como ejemplos de la autoconstrucción social, resaltan por su origen patético las virtudes de alcanzar la excelencia musical como medio de éxito en una sociedad que apenas podía concebir la realización personal por mérito propio.

Debido a la gran producción de material en la investigación por parte de la cultura anglosajona y alemana se van quedando en el rezago las propuestas y análisis de las culturas hispanoparlantes quienes fueron de hecho tan permeadas e influenciadas por la ópera italiana como cualquiera otra. Ante esta disyuntiva nos preguntamos, ¿no resulta necesario generar desde la perspectiva de la herencia hispana los conceptos del *bel canto* que se reflejan en nuestro quehacer como ejecutantes del repertorio italiano?

Objetivos

Generar una conceptualización del *bel canto* a partir de las fuentes originales, deslindarse de las descripciones actuales y reinterpretar la fenomenología de una emisión vocal plena, robusta, espaciosa, sonora, brillante, ágil y elástica, capaz de enfrentar el repertorio operístico sin fatiga vocal.

Metodología

Se realizará para esto el análisis historiográfico y conceptual del canto a partir de las fuentes originales de los maestros castrados y se derivará de ello la descripción metabolizada del *bel canto* a partir de la percepción sonora y fenomenológica del entorno cultural personal.

Las fuentes primarias

Giulio Caccini es uno de los primeros teóricos de la música y tratadista del canto a través de su obra *Le Nouve Musiche* de 1601. Dentro de sus aportaciones al conocimiento del arte *canoro* en occidente menciona el uso de los registros vocales y las propiedades que le atribuye a cada uno.⁷ Cabe señalar que el concepto de *registro* llega a un punto de descripción fisiológica hasta 1841 en el tratado de canto de Manuel Patricio García: “Por la palabra *registro*, se entiende a una serie de sonidos consecutivos y homogéneos que van del grave al agudo, producidos por el desarrollo del mismo principio mecánico y cuya naturaleza es esencialmente diferente de otra serie de sonidos igualmente consecutivos y homogéneos producidos por otro principio mecánico”.⁸ Sin embargo, en los tratados previos la percepción sonora de la emisión vocal permitía hacer los primeros esbozos de una terminología que cambiaría y se adaptaría con el tiempo a las necesidades del repertorio emergente.

Una de las primeras recomendaciones en la historiografía del canto es sentir la voz “plena y natural para escapar de las voces falsas”, esto a través de la búsqueda de una tonalidad acorde al tipo de voz y acompañado por un instrumento no muy sonoro, un *chitarrone* en este caso, que le permita dominar la firmeza en la afinación, todo esto bajo la supervisión de su maestro. Ya que hay diferentes efectos en la expresión vocal, estos deben ser encaminados a su uso dentro de los esquemas estéticos establecidos en su sociedad correspondiente. En términos pe-

dagógicos actuales se está detallando la identificación de la clasificación vocal del estudiante, la elección del repertorio adecuado, la concientización de una relación de la emisión vocal con la afinación correcta de la pieza musical y la construcción de una vocalidad espontánea, sin artificios. Estos principios en esencia tan simples siguen siendo vigentes y efectivos en la formación vocal de cualquier estudiante.⁹

Desde los tiempos de Caccini ya estaba establecido que el buen canto no podía basarse en la voz falsa, o sea, en aquella que no es plena y natural, ya que ésta última es emitida con comodidad en cualquier tipo de voz, ya que se hace el énfasis de que cualquiera debería poder manejar su propio talento o cualidades vocales particulares. No se deben usar artilugios de la respiración y los efectos que produce en la expresión para ocultar el canto puro y noble. El autor se excusa al considerar que sus emociones puedan desvirtuar la expresión de quien canta y de quien enseña, reflexión que sugiere a la música como una disciplina que no debe manejarse con sentimientos sino con una planeación racional.¹⁰

Los principios de la escuela de canto que estaba dejando testimonios escritos en Italia continuó, entre muchos, con Ottavio en 1608. En su texto se pueden observar los principios universales de la preparación de un cantante asentados con la convicción de un autor que ha cultivado el oficio de la enseñanza. Menciona en primer término no ejecutar pasajes de agilidades vocales en las piezas introductorias a la formación inicial, sólo cuando sea musicalmente más fácil percibir el significado de las palabras para el público, esto con el apoyo del acento prosódico del texto a referir. También menciona las vocales que se consideran las más adecuadas para la ejecución de los pasajes de vocalidad más sonoras y aunque no las menciona se infiere que no deben usarse la letra “i” y la letra “u”, de otra manera se volvería más complicado el desarrollo de los cantantes, concepto que aplica

para este momento histórico de la vocalidad en el arte del canto. Se aconseja también usar piezas que tengan una melodía cantable y de fácil asimilación al oído del cantante y del público receptor, algo que depende del compositor para entablar la comunicación en la ejecución de la obra:

En el comienzo de toda composición afectiva y grave se debe comenzar con gravedad y sin pasajes (floridos), pero no sin afectos y los pasajes deben hacerse en lugares que no impidan la comprensión de las palabras y en las cadencias, cuidando de colocar en sílabas largas y en las vocales aprobadas, como se dirá en su lugar, y hacer cantable la Música, es lo más fácil posible, porque además de ser más bella, será aún más cantada y oída.¹¹

Los métodos de los castrados de los siglos XVII y XVIII

Giovanni Bontempi, cantante castrado y teórico musical, señala como uno de los primeros historiadores del canto, lo que el castrado Baldassare Ferri era capaz de realizar con su voz y su arte. La capacidad de controlar su aliento para el canto parecía realmente algo extraordinario, irrepetible e inimaginable en el presente. De hecho, cada una de las cualidades descritas parecen un portento de control vocal, dominio de una técnica más allá de lo común y espontaneidad en la emisión de los más sofisticados adornos en la línea melódica. No podría existir una mejor descripción del *bel canto* que la referida a Ferri, una voz alta, clara y bien timbrada; la libertad en la emisión vocal dicha como la alegría con la que ejecutaba los pasajes virtuosísticos; la agilidad y elasticidad vocal con la que abordaba los adornos como el trino y las notas agudas; además de un control de la respiración relacionado directamente con una posición de laringe y cierre de glotis óptimos que le permitían administrar la salida del aire y convertirla con toda eficiencia en un

sonido vocal por demás estético y conmovedor. Podría pensarse que la descripción es exagerada con el fin de exacerbar la superioridad de los castrados sobre los demás cantantes, pero el reconocimiento era generalizado sin que esto representara una excepción:

¿Y qué mayor experiencia se puede encontrar para autenticar esta verdad que el canto divino del Caballero Baldassare Ferri, nuestro compatriota? Lo que un cantante tan sublime no ha explicado con su voz, que nadie crea que lo puede demostrar. Porque él, más allá de la claridad de la voz, la alegría de los pasajes, el batimento de los trinos, la agilidad de arribar dulcemente a cualquier cuerda después de la continuación de un larguísimo y hermoso pasaje con trino, en cuya medida otros no habrían podido contener la respiración, el estallaba sin respirar en un larguísimo y hermoso trino y de éste pasaba a otro pasaje mucho más largo y más vigoroso que el primero, sin movimiento alguno ni de frente, ni de boca o cintura, inmóvil como una estatua.¹²

Como ejecutante, el autor era capaz de dilucidar cuales eran los atributos que se adquirían a través de un entrenamiento exhaustivo y daban como resultado el tipo de emisión vocal adecuado para enfrentar los retos que exigía el repertorio a interpretar. Cualquiera que se haya enfrentado al ejercicio de escuchar el eco de su propia voz puede corroborar que fácilmente puede quedarse afónico rápidamente en el caso de tener una mecánica deficiente al momento de la fonación, por lo que se requiere un manejo de la voz o muy intuitivo o experimentado para mantener esa fuerza en la emisión:

Los ejercicios fuera de casa consistían entonces en ir a cantar con frecuencia y escuchar la respuesta de un eco fuera de la Porta Angelica, hacia Monte Mario, para llegar a ser juicioso sobre la propia pronunciación, yendo a cantar casi toda la música que se hacía en las iglesias de Roma; y observar las maneras de cantar de muchos cantantes ilustres que florecieron

en el pontificado de Urbano VIII; observándolos y dando las razones al maestro al regresar a casa: quien luego, para grabarlos mejor en la mente de los discípulos, pronunció los discursos necesarios sobre ellos y dio las advertencias necesarias.¹³

Francesco Tosi en 1723¹⁴ y Giambattista Mancini en 1774¹⁵ grandes cantantes castrados y maestros de este arte, escribieron los primeros tratados conceptuales del canto y se puede decir que específicamente de *bel canto*, aunque el término estaba lejos de ser acuñado. Estos documentos no contienen ejercicios de vocalización para desarrollar la voz en el estilo en boga, más bien llevan a cabo un análisis sobre la situación del canto en su entorno social y teorizan sobre la construcción técnica y la fisiología vocal, algo que no se encuentra en los otros textos recién citados. Tosi hace alusión a una emisión vocal equivocada que se debe identificar y evitar a toda costa pues aleja al cantante de la estética del sonido. La responsabilidad cae en el maestro que debe identificar una voz contaminada con el timbre nasal y con la voz ahogada que no tiene brillo sonoro: “Entre las mayores diligencias del Maestro se encuentra la de la voz del Alumno, que, ya sea del pecho o de la cabeza, la voz debe salir limpia y clara sin que pase por la nariz o se ahogue en la garganta, que son dos de los defectos más horribles de un cantante.”¹⁶ En el texto se leen dos descripciones: la que menciona la voz de pecho y de cabeza, lo que se refiere a los registros o mecanismos laríngeos con los que se emite la voz, y de una voz “limpia y clara”, calificativos que en su origen no se relacionaban con la vocalidad humana, pero que su uso se fue implementando para describir una fonación óptima sin deformaciones fisiológicas y que como resultado se obtiene un sonido estéticamente adecuado al canon del canto occidental.

Estos dos autores no utilizan en ningún momento la denominación de *bel canto* para la descripción de un canto ideal, pero como contraparte se pueden localizar diversos textos que

hablan de los defectos vocales y la manera de corregirlos. Esto permite reconstruir, en cierta medida, ese modelo que presenta en todo momento una relación directamente proporcional entre una emisión vocal espontánea, natural, sin afectaciones ni complicaciones con la belleza expresiva y sonora, tanto en su volumen como en su timbre. Pero antes que nada se debe considerar que el cantante tenga buen oído musical, ya que sin esa condición no existe ni *bel canto*, ni ningún tipo de canto. Es solamente a través de la capacidad auditiva de distinguir la altura de los sonidos y su riqueza y diversidad tímbrica que se puede ser parte de la experiencia estética que brinda la música. El texto original que se citará utiliza la palabra *distonazione* y por supuesto que se refiere a la afinación, pero el contenido va más allá de la relación interválica de las notas que producen los instrumentos y el cantante como figura principal, ya que la afinación y la entonación no son sinónimos en el entendimiento de la ejecución musical. El *bel canto* necesitaba complementar la obra escrita con signos que representan una afinación temperada, con la capacidad creativa del cantante de integrar al público en una espacialidad imaginativa que transcurre mientras existe la música. Eso no está descrito en las palabras de Mancini, pero se interpreta que un canto que no armonice más allá de afinación será “desentonado”:

No hay nada más insufrible e imperdonable en un músico que la desafinación y ciertamente se tolera un canto engolado o nasal antes que desafinado. Puesto que la afinación perfecta es la base fundamental de la armonía y ésta se compone de una perfecta concordancia de consonancias, que si una de sus partes se desvía de su verdadero punto, inmediatamente se traiciona la perfección de la armonía; además, como la voz es la parte principal de la música vocal, si está desafinada arruina al mismo tiempo la armonía de los instrumentos, incluso si están perfectamente afinados entre sí. Todos los demás defectos pueden cubrirse de algún modo a fuerza de arte y de estu-

dio, al menos hasta tal punto que sólo puedan ser notados por aquellos que han estudiado canto; pero la desafinación no se puede disimular y es percibida por los más inexpertos, aunque sólo tengan parcialmente educado el oído.¹⁷

Se encuentran permanentemente recomendaciones a maestros que se encuentran con voces de buen volumen, pero fuera del control del cantor, el cual sólo puede producir sonidos estridentes y desagradables, por lo que Mancini recomienda “dulcificar y purificar” la voz de ese alumno. Es un buen atributo contar con la espontaneidad y fuerza en la emisión vocal, pero se debe construir todo un concepto estético para que la conformación del tracto vocal y el uso del aire de los pulmones de como resultado un sonido agradable. La continua supervisión del maestro es lo que puede construir esta condición:

Una voz robusta, cruda y estridente no necesita más que ser dulcificada y purificada. Si se le dijera a un joven que tiene esa voz... da toda la voz; seguramente no corregirá el error; es más, sería mayor, porque así no se corrige la mala calidad, sino que se aumenta la irregularidad y la flexibilidad bruta. En este caso, por lo tanto, la voz debe ser considerada en ese grado, que es proporcional a su fuerza y edad: Y con asidua atención se debe tratar de suavizar su voz estridente, que compone las notas altas; de manera que todo el registro sea perfecto en su total igualdad.¹⁸

La disciplina a la que eran sometidos los cantantes castrados desde su niñez les permitía desarrollar una preparación musical al nivel de cualquier instrumentista. Mancini hace referencia a los “solfeos”, ejercicios vocales destinados al desarrollo de la emisión vocal. De este tipo de ejercicios es más común encontrar publicaciones, pues finalmente la música debe escribirse para poder convertirse en sonido. El autor menciona que ese tipo de ejercicios vocales tienen como una de sus funciones homogeneizar el color (nuevamente un concepto visual) de toda

la extensión de la voz del cantante mediante la unión de tres tipos de naturaleza de sonido: graves, medias y agudas. Este es uno de los paradigmas fundamentales del *bel canto*, construir un tipo de emisión sonora que tenga la misma cualidad y naturaleza en toda la extensión vocal del cantante:

Estas ventajas no pueden adquirirse sino con asidua diligencia, regulada por un solfeo tejido con notas de valor, que debe circular desde las graves, y pasar a las voces medias, y finalmente mezclarlas, y unir las a las agudas. La unión de estas voces debe formar una mezcla tan perfecta que no estropee la unión de todo el registro. No podemos esperar obtener todo esto si nos salimos de la regla indicada, ya que sólo con calma, y nivelando la voz, es posible enmendar su crudeza y la estridencia. Habiendo alcanzado la posesión de una feliz y segura ejecución por este medio, podrá entonces dar aquellos pasos, que serán guiados por el conocimiento y por su recto discernimiento adquirido con la experiencia.¹⁹

En la búsqueda y construcción de una vocalidad óptima, el autor señala una naturaleza completamente diferente al ejemplo anterior, pues se trata de cantantes con poca fuerza vocal y con poca extensión en sus registros vocales. Lo destacable en este texto es que queda fuera el paradigma de que solamente quien tenga una voz naturalmente dotada puede ser cantante, ya que Mancini afirma que el estudio adecuado puede desarrollar cantantes con pocos atributos. Es decir, el *bel canto* no se hace especialmente con voces bellas, sino con aquellas que adquieren las cualidades necesarias para representar la estética de la obra en cuestión. Para este desarrollo vocal de acuerdo con Mancini, es necesario tener sumo cuidado en no pretender desarrollar la voz mediante un esfuerzo que lastime el aparato vocal. Necesariamente se necesita fortalecer la emisión vocal pero una alerta que aparece continuamente es la de una sensación confortable y amable al momento de cantar, de otro modo se estaría

fuera de las condiciones que se consideran para la interpretación del *bel canto*:

La otra cualidad de la voz, que hemos señalado como defectuosa, pero corregible con estudio y con arte, es la de un registro limitado y algo débil. Esta calidad de voz es ciertamente una desventaja, porque sólo es capaz de actuar con cierto éxito en sitios restringidos: una desventaja muy notable, porque la necesidad nos obliga a cantar ahora en un lugar grande, y ahora en un lugar restringido. Por eso no debemos abandonar en absoluto esa voz, porque estamos seguros de que con el estudio es posible darle aquellas ayudas que son suficientes para hacerla más rica y fuerte. La mayoría de los Maestros creen que pueden corregir el defecto de tal voz haciendo que el alumno cante a pleno pulmón en la lección diaria, con la esperanza de que a fuerza de hacer que el alumno grite y sea estridente, adquiera mayor energía y revitalice el registro debilitado.²⁰

Otro elemento que se puede interpretar es que la voz debe tener una relación de homogeneidad en sus registros, especialmente que la calidad de la voz o registro de pecho esté presente para tener esa presencia sonora para el *bel canto*:

Ahora me resta hablar más de las voces finas y débiles en todo su registro, que a mi juicio tienen poco valor, porque toda voz debe tener un buen cuerpo. Estas voces muy débiles se observan ordinariamente en las cuerdas del pecho, y la mayoría de ellas carecen de las voces bajas, pero ricas en notas altas, o son voces de cabeza. Si esta cualidad de la voz se consigue acrecentar y fortalecer, de una vocecita infeliz puede convertirse en una voz buena, agradecida y respetable. Para lograr todo esto hay, en mi opinión, el medio más seguro es hacer cantar por un tiempo a tal vocecita solamente en la voz de pecho.²¹

Esta condición en la formación del sonido es mencionada con mucha insistencia, lo que hace suponer que entonces como hoy, las voces que inician su entrenamiento tienen la mecánica

laríngea de emisión disociada en sus registros vocales y es imperioso unificar y homogeneizar el color de la voz en toda su extensión para que pueda aspirar a ser intérprete del *bel canto*. Esa nueva naturaleza vocal para desarrollar es una condición adquirida no natural, que paradójicamente busca ser tan natural y espontánea que no cause ninguna sensación de esfuerzo en la voz:

El ejercicio debe hacerse con un solfeo reposado; y para que la voz gane más cuerpo y sea más relajada, será necesario, en la medida de lo posible, mezclar las notas graves (con las agudas), dejando claro al mismo tiempo al alumno que todas estas notas deben ser no sólo sonoras y purgados de todo defecto, sino también pronunciadas y vocalizados con una dicción redonda y majestuosa, semejante a quitarles esa pronunciación infantil, que suele ser connatural a las mencionadas vocecitas. Una vez superada esta dificultad importante, debe unirse a ella el resto de la voz que forma el registro y como esta parte de la voz es favorable a su calidad, la unión será ciertamente fácil y feliz.²²

En la construcción *belcantista* de los métodos de los maestros castrados existe una condición obligada en la ejecución. Se trata de la ornamentación dentro de las líneas melódicas que distingue a otros estilos. Mancini afirma que son las ornamentaciones las que brindan la gracia del canto destacando la *appoggiatura*, la *messa di voce*, el trino y el mordente.²³ Todas estas figuras están construidas sobre el control de la respiración, pero se destaca a la *messa di voce* tanto como ejercicio de entrenamiento como recurso estético. El ejercicio de la *messa di voce* bajo la supervisión del profesor activa la acción del control de la respiración, la homogeneidad de los registros y el tono expresivo deseado: “Se llama *messa di voce* al acto por el cual el profesor da cada nota de valor largo su graduación, colocando al principio poca voz y después con proporción ir reforzándola proporcionalmente hasta el *forte* retirándola

finalmente con la misma graduación que usó para ascender”.²⁴ La capacidad de cantar la *mes- sa di voce* no es inmediata pues requiere gran control de la respiración y emisión vocal sin los defectos mencionados. Se puede recomendar en la actualidad como parte del entrenamiento de un cantante, puesto que fue sustancial en la concepción formativa de quienes eran los ejecutores originales del *bel canto*:

Replico que el estudiante no debe suponer que puede ejecutar la *mes- sa di voce*, si antes no ha adquirido el arte de conservar, reforzar y retirar el *fiato* en la forma antes indicada, ya que de esto sólo depende el dar la justa y necesaria graduación a la voz. Encontrándose pues en estado de sostener las notas de valor largo, el estudiante deberá practicar dando a cada nota la graduación, y ese valor proporcionado, que pueda resistir sin gran dolor: es decir, desde el principio pondrá una vocecilla sobre él, y luego proporcionalmente lo irá reforzando hasta cierto grado debido, del cual finalmente lo retirará con los mismos grados que usó en su incremento de volumen.²⁵

Alrededor de 1791 es publicado en Londres otro método de canto de un cantante castrado italiano, Giuseppe Aprile (aunque en su método de canto aparece como Giuseppe Aprili), quien tuviera gran fama y reconocimiento. Es citado como Aprile por Mancini como uno de los más reconocidos cantantes del medio operístico.²⁶ Este método de tipografía del siglo XVIII no presenta año de edición, pero se calcula su año de impresión por los años en que el autor vivió en Londres; el ejemplar contiene 36 ejercicios vocales progresivos para el desarrollo y consolidación de quien los practique. Se trata de un documento casi en su totalidad de vocación práctica, pero su breve texto detalla de manera puntual a través de 21 puntos, la descripción de aquellas cualidades que debe poseer una voz para tener las condiciones de interpretación correcta del canto en boga. Este es uno de los métodos de los cantantes castrados que no han

sido traducidos al español y que incluso en las reediciones cercanas a la fecha de su aparición, no se usaba el texto descriptivo de la emisión vocal *belcantista*, razón de más para hacer una traducción y descripción del texto de la primera edición.

- I. La primera y más necesaria regla en el canto, es mantener la voz firme.
- II. Formar la voz en un tono tan agradable como el del poder del erudito.
- III. Estar exactamente afinado, ya que, sin una entonación perfecta, es innecesario intentar cantar.
- IV. Vocalizar correctamente, es decir, dar a las vocales un sonido tan abierto y claro como lo permita la naturaleza del lenguaje en que canta el estudiante.
- V. Articular perfectamente cada sílaba.
- VI. Cantar la escala, o gama, con frecuencia, dejando a cada sonido una BREVE o dos SEMIBREVES, que deben ser cantadas en el mismo soplo; y esto debe hacerse, en ambos, *A MESSA DI VOCE*, que es engrosando la voz, comenzando *pianissimo*, y aumentando gradualmente a *forte*, en la primera parte del tiempo, y así disminuyendo gradualmente hasta el final de cada nota, que así se expresará.
- VII. Ejercitar la voz en *SOLFEGGIO* todos los días, con los monosílabos do, re, mi, & c.
- VIII. Copiar un poco de música cada día, para acostumar el ojo a dividir el tiempo en todas sus proporciones.
- IX. Nunca forzar la voz, para extender su compás en la *Voce DI PETTO* hacia arriba, sino cultivar la *VOCE DI TESTA* en lo que se llama *FALSETTO* para unirlo bien, e imperceptiblemente a la *VOCE DI PETTO*, por temor a incurrir en el desagradable hábito de cantar en la garganta o por la nariz; imperdonables faltas en un cantante.
- X. En el ejercicio del canto, nunca descubrir ningún dolor o dificultad por distorsión de la boca, o mueca de ningún tipo, lo cual será mejor examinando el rostro en un espejo, durante los pasajes más difíciles.
- XI. Se recomienda cantar poco a poco, y seguido, y si tanto de pie mejor para el pecho.
- XII. Que los eruditos se presenten ante el clavecín y ante sus amigos con semblante sereno y alegre.

XIII. Descansar o tomar aliento entre los pasajes y en el tiempo propio, es decir, tomarlo solo cuando los períodos o miembros de la melodía están terminados: estos períodos o porciones de aire, generalmente terminan en las partes acentuadas de un compás. Y esta regla es tanto más necesaria cuanto que al detenerse demasiado en la última nota de un período musical, el cantante pierde la oportunidad que le brinda de respirar sin romper los pasajes o incluso ser percibido por la audiencia.

XIV. Que sin la necesidad más urgente de un pasaje largo o de una expresión conmovedora, las palabras nunca deben romperse o dividirse.

XV. Que una buena *MESSA DI VOCE* o creciente de la voz debe preceder siempre a la pausa *AD LIBITUM* y *CADENZA*.

XVI. Que al pronunciar las palabras se debe tener cuidado de concordar con el sentimiento que pretendía el poeta.

XVII. Que los sonidos agudos y súper agudos nunca deben ser tan forzados como para hacerlos similares a chillidos.

XVIII. Que en el canto los tonos de la voz deben estar unidos excepto en el caso de las notas *staccato*.

XIX. Que en la pronunciación de las palabras con consonantes dobles en lengua italiana se debe hacer particular hincapié, y se debe tener cuidado de no convertir las consonantes solas en dobles.

XX. Practicar el trillo con el mayor cuidado y atención, que generalmente debe comenzar con la más alta de las dos notas y terminar con la más baja.

XXI. Que los adornos y embellecimientos de las canciones deben derivarse del carácter del aire y pasión de las palabras.²⁷

Se encuentra en primer término como condición fundamental la firmeza de la voz: “La primera y más necesaria regla en el canto, es mantener la voz firme”, es decir, la capacidad de mantener una calidad vocal robusta, sonora y timbrada en la afinación correcta. Aunque es una cualidad que en la mayoría de los casos se tiene que construir, también hay las voces que de manera innata poseen esta capacidad por lo menos

parcialmente. En segundo lugar, se considera la formación del sonido, o sea, la capacidad de manipular el timbre vocal para imitar sonidos agradables o desagradables, acción que evidentemente tomaba los modelos considerados como bellos. En tercer lugar, se considera a la afinación en donde también hace referencia a la entonación, lo que deja ver que el uso de estos términos posiblemente se refería a lo mismo, hoy en día se puede interpretar que sí pudo considerarse la afinación como la temperación adecuada de las notas y la entonación como el tono expresivo del conjunto, en donde pueden presentarse pequeñísimas variaciones en la afinación de acuerdo con las emociones que quieren comunicarse.

El punto siguiente se refiere a la correcta articulación de las vocales dependiendo del idioma en que se esté cantando, pero queda de manifiesto la tendencia italiana a producir un sonido tan claro como sea posible en las vocales que componen esa lengua. Es necesario también articular cada sílaba para darle claridad a las palabras. En otro punto destaca la importancia del uso de la *messa di voce*, la cual consiste, como ya ha descrito Mancini, en la capacidad de emitir una nota en *pianissimo*, crecerla hasta el *forte* y retornar al *pianissimo* con la misma calidad de timbre. En los siguientes puntos se destaca la importancia de ejercitar la lectura de la música con los nombres de las notas, así como de su escritura continua para no perder el hábito de esta práctica. En el punto IX se menciona nuevamente uno de los criterios más destacados en la descripción del *bel canto*, la identificación de los registros vocales y su homogenización en un mecanismo que mantenga las mejores facultades de cada registro sin que sea perceptible su región de unión. El autor insiste en no extender en demasía el registro de pecho hacia la región aguda para no forzar la voz y evitar con esto, producir una emisión vocal nasal o gutural.

En el punto X, el autor destaca la posición de la boca como señal de la emisión correcta de la voz. Una expresión plácida en el rostro que

no deforme la boca y no denote tensión muscular o angustia emocional es para el autor una señal de un *bel canto*, para lo cual recomienda la autoinspección del cantante frente al espejo. En el siguiente punto se sugiere una estrategia que no debe tomarse a la ligera, puesto que se refiere a la frecuencia del estudio que debe hacer un estudiante: periodos cortos repetidos varias veces al día y cantar preferentemente de pie. Para el siguiente punto se sugiere que los cantantes inicien su entrenamiento escénico con el acompañamiento del clavecín, el cual no es muy sonoro y permite corregir más fácilmente algún titubeo del cantante; esto frente a un público no muy severo que ayude al dominio paulatino del pánico escénico muy recurrente en los principiantes, puesto que sin esa serenidad los principios mecánicos de la emisión *belcantista* pueden afectarse. En este sentido, es necesario hacer una planificación intelectual sobre la construcción del fraseo musical para que las respiraciones del cantante estén integradas orgánicamente en la composición musical, que no se corten las palabras ni la intención prosódica del texto. Podría resultar obvio, pero en la práctica no siempre es tan espontánea la emisión de las frases como están escritas por el compositor, ya que las obras fueron elaboradas para un desempeño vocal riguroso.

Nuevamente se menciona la importancia de la *messa di voce* como un elemento recurrente de este estilo musical. La capacidad de manejar la dinámica en la voz con ciertas características como la uniformidad en su color y la continuidad de cualquier movimiento requerido por la escritura musical, es parte del manejo técnico necesario para la ejecución *belcantista*. El autor sugiere que esta figura ornamental y técnica debe preceder a la cadencia que normalmente era elaborada por el mismo cantante para demostrar su capacidad técnica, musical e interpretativa. En otro de los puntos se reitera la necesidad de tener claridad al momento de declamar el texto en la línea melódica, pues debe

corresponder el sentido dramático con el tono expresivo del cantante. También se hace énfasis en no deformar las notas agudas respecto a la naturaleza del sonido obtenido en el centro de la voz, de la misma forma que se recomienda cantar ligando las palabras en la continuidad de las frases con excepción de las notas marcadas con *staccato*. En este método publicado en inglés se encuentra una de las indicaciones más recurrentes al momento de cantar en italiano: pronunciar las consonantes dobles y sencillas como parte de la identidad de la lengua del *belcanto*. El trino es uno de los adornos más representativos del *belcanto* pues Tosi cita ocho diferentes tipos de ejecutarlo.²⁸ En el caso de Aprile, sólo sugiere una manera de hacerlo posiblemente porque se trata de un método dirigido a la formación y no a la ejecución como profesional. Por último, el autor resalta que la poética del texto debe ser el punto de partida para cualquier tipo de adorno musical, es decir, la voz está al servicio de la palabra. Este breve texto es una de las fuentes primarias más esclarecedoras sobre la descripción de la autoconcepción del más bello canto que se hacía en ese momento.

Conclusiones

Aunque es imposible recrear el canto de los castrados, pues no tenían voces de niños, ni de mujer, ni mucho menos de hombre por no sufrir los cambios hormonales en la pubertad, los documentos historiográficos ofrecen una aproximación a ese fenómeno sonoro, que en ocasiones no resulta del todo concordante con el ideal estético vocal del presente. La descripción actual del *bel canto* está conformada por terminología y principios mecánicos fonatorios que no formaban parte de la conceptualización de los tratados de canto del siglo XVIII; a esto se añade la inexistencia de fuentes sonoras que permitan un análisis objetivo de la vocalidad del *bel canto* en la era de los cantantes castrados. La unión y homogenización de los registros vocales

es uno de los temas centrales en la tratadística del siglo XVIII, tomando en cuenta que la enseñanza partía de la educación de cantantes castrados, lo cual no impide pensar que eso aplicaba para cualquier tipo de voz, incluso para los varones que no habían desarrollado la técnica para unir sus dos registros fundamentales en un solo color de emisión vocal. Es decir, no se puede afirmar que esta escuela de canto consideraba que los varones cantaran en voz de *falsete* su registro agudo, era un problema técnico que los varones no habían resuelto y que los cantantes castrados tenían perfectamente resuelto. Dada la naturaleza de la voz femenina, esta no entró en ese debate histórico, pues fue capaz de resolver de manera natural la técnica y estética propuesta por la escuela de los castrados, incluso con el paso del tiempo desarrolló una extensión más amplia producto de la maduración hormonal que sufren los adultos. Sobre el control de *fiato* y el uso de la *messa di voce*, las referencias historiográficas dan cuenta de una capacidad para cantar frases de una duración impensable en el canto moderno. Es verdad que el repertorio se fue transformando con el tiempo de un canto de gracia a un canto de expresión dramática basado en un diámetro vocal mayor y líneas vocales sostenidas en el registro agudo de todas las voces, pero incluso los grandes cantantes que son icónicos por su dominio del repertorio decimonónico no sostienen ni remotamente frases tan largas como las que supuestamente eran capaces de hacer los cantantes castrados. Esto llevaría a un análisis posterior detallado sobre las posturas que consideran el *bel canto* del barroco como un periodo del canto adornado y grácil. Se puede concluir, solamente como una premisa, que los castrados desarrollaron en su momento una técnica completa del canto como se entiende en la actualidad y que las otras voces, especialmente la de los varones, no podían afrontar con la misma maestría su repertorio por no haberse desarrollado todavía una técnica específica para sus instrumentos vocales.

Citas

¹ Alier, *Diccionario de la ópera*, p. 107.

² Miller, *National Schools of Singing*.

³ “Today, certainly, quite apart from historical speculation, no singer of international repute who can sing his top voice legitimately (be he bass, baritone or tenor) will resort to *falsetto* in public unless he is ill (with the exception of certain stylists who will be noted when individual categories of voice are examined); *falsetto* is reserved for the amateur, the so-called counter-tenor, the ensemble singer (particularly of pre-Renaissance music), and that segment of modern schools of singing wherein it is believed that *falsetto* techniques are the rediscovery of the old Italian *voce di testa* as it was executed among practitioners of *bel canto*”. Miller, *National Schools of Singing*, p. 251.

⁴ “My own choice for a golden age is the 1950s, when I first attended performances of the Metropolitan Opera and heard Tebaldi, Warren, Merrill, Tozzi, Peerce, Tucker, Milanov, Peters, Bergonzi, Corelli, and many others who opened my ears”. Stark, *A History of Vocal Pedagogy*, p. 350.

⁵ “*Bel canto* is a concept that takes into account two separate but related matters. First, it is a highly refined method of using the singing voice in which the glottal source, the vocal tract, and the respiratory system interact in such a way as to create the qualities of *chiaroscuro*, *appoggio*, register equalization, malleability of pitch and intensity, and a pleasing *vibrato*. The idiomatic use of this voice includes various forms of vocal onset, *legato*, *portamento*, glottal articulation, *crescendo*, *decrescendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, floridity and trills, and *tempo rubato*. Second, *bel canto* refers to any style of music that employs this kind of singing in a tasteful and expressive way. Historically, composers and singers have created categories of recitative, song, and *aria* that took advantage of these techniques, and that lent themselves to various types of vocal expression. *Bel canto* has demonstrated its power to astonish, to charm, to amuse, and especially to move the listener. As musical epochs and styles changed, the elements of *bel canto* adapted to meet new musical demands, thereby ensuring the continuation of *bel canto* into our own time”. Stark, *A History of Vocal Pedagogy*, pp. 311-312.

⁶ Bloem-Hubatka, *The Old Italian School of Singing*, p. 5.

⁷ Caccini, *Le Nuove Musiche*.

⁸ García, *École de Garcia*, p. X.

⁹ “Onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura che si è detto; la dove poiché sono tanti gli effetti da usarsi per l’eccellenza di essa arte, ne è tanto necessaria la buona voce per essi quanto la respirazione del fiato per valersene poi, ove fa più di mestieri, sarà perciò utile avvertimento, che il professore di quest’arte poi che egli deve cantar solo sopra Chitarrone, ò altro strumento di corda senza essere forzato accomodarsi ad altri, che à se stesso si elegga un tuono, nel quale possa cantare in voce piena, e naturale per isfuggire le voci finte”. Caccini, *Le Nuove Musiche*, pp. 11-12.

¹⁰ “Ma dalle voci finte no può nascere di buon canto: che nascerà da una voce naturale comoda per tutte le corde, la quale altrui potrà maneggiare à suo talento, senza valersi della respirazione per altro, che per mostrarsi padrone di tutti gli affetti migliore, che occorrono usarsi in si fatta nobilissima maniera di cantare, l’amor della quale e generalmente di tutta la musica acceso in me per inclinazione di natura, e per le studi di tanti anni, mi scuserà se io mi fosse lasciato trasportar più oltre, che forse non convenga a chi non meno stima lo imparare che il comunicar lo’mparato...” Caccini, *Le Nuove Musiche*, p. 12.

¹¹ “Nel principio di qualsivoglia composizione affettuosa, e grave si deve principiare con gravità e senza passaggi, ma non senza affetti, ed i passaggi farli in luoghi che non impediscano l’intelligenza delle parole, e nelle cadenze avvertendo di farli cadere nelle sillabe lunghe, e nelle vocali approvate, come a suo luogo si dirà, e la Musica farla cantabile, e più facile che sia possibile, perché oltre che sarà più bella, sarà ancora più volentieri cantata, e sentita”. Durante, *Arie devote*, p. 1.

¹² “E qual maggiore esperienza per autenticar questa verità si può trovare, che il canto divino del Cavalier Baldassarre Ferri, nostro compatriota? Ciò che non ha spiegato con la voce un sì sublime Cantore non pensi alcuno di poterlo mostrare. Poiché egli, oltre la chiarezza della voce, la felicità de’passaggi, il battimento de’trilli, l’agilità d’arrivar dolcemente a qualsivoglia corda; dopo la continuazione d’un lunghissimo e belli Trino passaggio, sotto la qual misura, altri non avrebbe potuto contener la respirazione, egli prorompeva senza respiro in un lun-

ghissimo e bellissimo trillo, e da questo passava ad un altro passaggio assai più lungo e più vigoroso del primo, senza movimento alcuno ne di fronte, ne di bocca, ne di vita, immobile come una statua”. Bontempi, *Historia musica*, p. 110.

¹³ “Gli esercizi poi fuori di casa, erano l’andar spesse volte a cantare e sentire la risposta de un eco fuori dalla Porta Angelica, verso Monte Mario, per farsi giudice da se stesso de propri accenti, l’andare a cantar quasi in tutte le Musiche che li facevano nelle Chiese di Roma; e l’osservare le maniere del Canto di tanti Cantori insigni che fiorivano nel Pontificato di Urbano Ottavo; l’esercitarsi sopra quelle, & il renderne le ragioni al Maestro, quando si ritornava a Casa: il quale poi per maggiormente imprimerle nella mente de Discepoli vi faceva sopra i necessari discorsi e ne dava i necessari avvertimenti”. Bontempi, *Historia musica*, p. 110.

¹⁴ Tosi, *Opinioni de’ cantori*.

¹⁵ Mancini, *Pensieri e riflessioni*.

¹⁶ “Fra le maggiori diligenze del Maestro una ne richiede la voce dello Scolaro, la quale, o sia di petto, o di testa deve uscir limpida, e chiara senza che passi per il naso, né in gola si affoghi, che sono due difetti i più orribili d’un Cantore”. Tosi, *Opinioni de’ cantori*, pp. 13-14.

¹⁷ “Non vi è cosa in un Musico più insoffribile, e più inescusabile della distonazione, e se gli tollera certamente un cantare di gola, e di naso piuttosto che distonato. Poiché essendo la perfetta intonazione base fondamentale dell’armonia, ed essendo questa composta d’un perfetto accordo di consonanze, le quali se in una di esse parti si scostano dal loro vero punto, resta immediatamente tradita la perfezione dell’armonia; di più essendo la voce la parte principale della Musica vocale, se questa è distonata, guasta in quel medesimo momento l’armonia degl’strumenti, quantunque fra loro perfettamente concordi. Tutti gl’altri difetti si possono a forza d’arte, e di studio in qualche modo coprire, almeno a segno a segno tale, che non possono essere notati se non da chi ha studiato il canto; ma la distonazione non può essere mascherata, e la rimarcano i più inesperti, quando solo abbiano un ben organizzato orecchio”. Mancini, *Pensieri e riflessioni*, pp. 47-48.

¹⁸ “Una voce robusta, cruda, e stridente altro bisogno non ha, che di essere addolcita, e purificata. Se ad un giovane,

che ha una tal voce si dicesse... date tutta la voce; sicuramente non se gli correggerebbe l'errore; anzi se glielo sarebbe maggiore, perché così non ne vien punto corretta la qualità cattiva, ma piuttosto accresciuta l'irregolare, e cruda flessibilità. In questo caso, dunque, si deve ritenere allo scolare la voce a quel grado, che sia proporzionato alle di lui forze, ed età: E con assidua attenzione si deve poi procurare di addolcirgli la voce stridente, che ne compone gli acuti; acciò l'intero registro sia perfetto nella sua totale uguaglianza". Mancini, *Pensieri e riflessioni*, p. 78.

¹⁹ "Questi vantaggi non si potranno acquistare se non con assidua diligenza, regolata da un solfeggio tessuto con note di valore, il quale deve circolare dal grave, e passare nelle voci di mezzo, e finalmente frammischiarvi, ed unirvi le voci acute. L'unione di queste voci devono formare un misto sì perfetto, che non guasti l'unione dell'intero registro. Non si può sperare di ottenere tutto ciò se si uscirà dall'indicata regola, poiché con la sola posatezza, e spianar di voce se ne può emendare la crudità, e lo strido. Arrivato con questo mezzo lo scolare al possesso d'una felice, e sicura esecuzione, potrà stender poi quei passi, che gli saranno guidati dal sapere, e dal retto suo discernimento acquistato con l'esperienza". Mancini, *Pensieri e riflessioni*, pp. 78-79.

²⁰ "L'altra qualità di voce, che abbiamo notata per difettosa, ma correggibile con lo studio, e con l'arte, è quella, che è limitata di registro, e alquanto debole. Questa qualità di voce è al certo svantaggiosa, perché solo atta ad agire con qualche buon esito nei siti ristretti: svantaggio molto notevole, perché la necessità ci costringe di cantare ora in un luogo ampio, ed ora in un ristretto. Non si deve per questo assolutamente abbandonare una simile voce, perché siamo sicuri che con lo studio le si possono somministrare quegli aiuti, che bastino per renderla più ricca, e forte. La maggior parte de' Maestri credono poter correggere il difetto d'una simile voce col far cantare lo scolare nella lezione giornale a piena gola, sperando che a forza di far gridare e stridere lo scolare, questi possa acquistare lena maggiore, e rin vigorire l'indebolito registro". Mancini, *Pensieri e riflessioni*, pp. 79-80.

²¹ "Mi resta ora a parlare ancora delle vocette sottili, e deboli nell'intero loro registro, che, secondo me poco vagliono, perché qualunque voce deve avere un buon

corpo. Si osservano ordinariamente queste voci debolissime nelle corde di petto, e la maggior parte prive delle voci gravi, ma ricche di acuti, o siano voci di testa. Se a questa qualità di voce gli si procurerà aumento, e robustezza, da vocetta infelice potrà divenire voce buona, grata, e stimabile. Per ottenere tutto questo non v'è, a mio credere, il più sicuro mezzo, che di far cantare per qualche tempo una tale vocetta nelle sole corde di petto". Mancini, *Pensieri e riflessioni*, p. 83.

²² "L'esercizio dovrà farsi con un solfeggio posato; ed acciocché la voce guadagni maggior corpo, e distesa, vi si dovrà, per quanto sia possibile, frammischiare delle voci gravi, facendo nel medesimo tempo capire allo scolare, che tutte queste voci devono essere non solo sonore, e purgate da ogni difetto, ma anche proferite, e vocalizzate con pronunzia rotonda, e maestosa, affine di togliere loro quella pronunzia puerile, che suole essere connaturale alle menzionate vocette. Vinta una difficoltà si importante, vi si deve unire il resto della voce, che ne compone il registro, e siccome questa porzione di voce è alla qualità di essa favorevole, così l'unione riuscirà certo facile, e felice". Mancini, *Pensieri e riflessioni*, pp. 83-84.

²³ Mancini, *Pensieri e riflessioni*, p. 99.

²⁴ "Messa di voce chiamasi quell'atto, con cui il Professore dà a ciascuna nota di valore la sua graduazione, mettendovi al principio poca voce, e poi con proporzione rinforzandola sino al più forte, ritirandola finalmente colla medesima graduazione, che adoprerò nel salire". Mancini, *Pensieri e riflessioni*, pp. 99-100.

²⁵ "Replico, che lo scolare non deve presumere di poter eseguire la messa di voce, se prima non avrà acquistata nel modo di sopra additatogli l'arte di conservare, rinforzare e ritirare il fiato: giacché da questo solo dipende il dare la giusta, e necessaria graduazione alla voce. Trovandosi dunque in stato di sostenere le note di valore, dovrà lo scolare esercitarsi a dare a ciascuna nota la graduazione, e quel proporzionato valore, a cui possa senza sua gran pena resistere: vale a dire, da principio vi metterà poca voce, e poi con proporzione l'anderà rinforzando a un certo grado dovuto, dal quale finalmente la ritirerà con quei medesimi gradi, che aveva adoprato nel salire". Mancini, *Pensieri e riflessioni*, p. 99.

²⁶ Mancini, *Pensieri e riflessioni*, p. 27.

²⁷ Aprili, *The Modern Italian Method of Singing*, p. 2.

²⁸ Tosi, *Opinioni de' cantori*, pp. 25-28.

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

Fuentes

Bibliografía

Alier, Roger, *Diccionario de la ópera*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2007.

Aprili, Sig. D. G., *The Modern Italian Method of Singing with a Variety of Progressive Examples and Thirty-Six Solfeggi*, Londres, Rt. Birchall, at his Musical Circulating Library, c. 1791.

Bloem-Hubatka, Daniela, *The Old Italian School of Singing: A theoretical and practical guide*, Carolina del Norte, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012.

Bontempi, Giovanni Andrea Angelini, *Historia musica*, Perugia, Imprimatur F. Paulus de Octavianis Ordinis, 1695.

Caccini, Giulio, *Le nuove musiche*, Florencia, Appresso I Marescotti, 1601.

Durante, Ottavio, *Arie devote, le quali contengono in se la maniera di cantar con gratia, l'imitation delle parole, et il modo di scriver passaggi et altri affetti*, Roma, Appresso Simone Verovio, 1608.

García, Manuel, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant*, París, E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840.

Mancili, Giambattista, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Viena, Nella Stamperia di Ghelem, 1774.

Miller, Richard, *National Schools of Singing*, Londres, The Scarecrow Press, Inc., 1997.

Stark, James, *A History of Vocal Pedagogy*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.