

A. CORBERO

ESCUELA

DE

CANTO



1
18



ESCUELA COMPLETA DE CANTO

EN TODOS SUS GÉNEROS

Y PRINCIPALMENTE EN EL DRAMÁTICO ESPAÑOL É ITALIANO

POR

DON ANTONIO CORDERO,

PROFESOR DE CANTO EN ESTA CORTE Y TENOR DE LA REAL CAPILLA DE S. M.



MADRID:—1858.

IMPRENTA DE BELTRAN Y VIÑAS, CALLE DE LA ESTRELLA, NÚM. 17.



DE CAMILO
DON ANTONIO CORDEIRO



AL SR. D. HILARION ESLAVA,

MAESTRO DIRECTOR DE LA REAL CAPILLA DE S. M., PROFESOR DE COMPOSICION DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA
Y DECLAMACION, Y CABALLERO DE LA REAL Y DISTINGUIDA ÓRDEN ESPAÑOLA DE CARLOS III.

Como testimonio de respeto, gratitud y afecto, dedica esta obra su discípulo

Antonio Cordero.

PROLOGO.

Nada soy; nada se; y nada tengo de que envanecerme. Si he adquirido algun conocimiento en el arte, lo debo, no tanto á mi propio trabajo, como á las lecciones é intimo trato de dos hombres ilustres por su saber, por su amor al arte y por sus benéficos sentimientos. D. Hilarion Eslava y D. José Reart son los maestros á quienes debo ese inestimable favor. Si hay, pues, en esta obra algo de bueno, atribúyase á ellos. Si hay errores, esos son míos.

EL AUTOR.

Es en mi concepto difficilísimo, si no imposible, hacer un Método de Canto que satisfaga en todos los casos y circunstancias las exigencias innumerables de tan difícil arte; puesto que no se trata de un instrumento material y de formas ó proporciones determinadas, sino de otro cuya estructura es tan varia como lo son los individuos que se dedican á cantar. Esto es tan evidente, que si posible fuera hallar en el mundo dos organismos constitutivos de la voz humana, exactamente iguales, diferirían indefectiblemente en sus productos de fonacion, segun la comprension, sensibilidad, temperamento, carácter, elasticidad local, conducta, robustez, edad de los individuos, etc., etc. Pues si á la diversidad de modos de ser de la voz y á las modificaciones que la imprimen las circunstancias que dejo señaladas, se añaden los defectos y vicios de que puede adolecer, sea por su primitiva constitucion, hábito ú otra causa cualquiera; cuán difícil no debe ser el dar reglas para corregir estos defectos; cuán multiplicados no han de ser los procedimientos que se empleen para conseguirlo; puesto que las reglas generales no tienen gran aplicacion, atendiendo al sinnúmero de modificaciones que tanto fuera de nosotros como en nosotros mismos, vienen á ocasionar en la voz desórdenes análogos al parecer en varios individuos, pero completamente diferentes en su orijen, y para cuya correccion son necesarios á veces medios diametralmente opuestos.

Se podrá decir que no elijan esta carrera sino aquellos que reunan todas las condiciones necesarias al objeto; mas no puede desconocerse que si así fuese, no existiría el arte sino para un pequeño número de seres privilegiados, con los cuales seria imposible servir los templos, los teatros y los demas lugares en que el arte se ostenta hoy en el mundo civilizado. Pero supongamos que las disposiciones de primer orden, que cada dia por desgracia escasean mas, fuesen tan numerosas que bastasen á servir el arte en toda la estension que tiene; aun siendo así, es preciso confesar que no todos los profesores que enseñan el Canto, son bastante hábiles para desarrollar esas mismas organizaciones privilegiadas, sacando de ellas todo el partido posible. Como todo esto sea innegable, hay una necesidad absoluta de instruir á estos profesores no muy hábiles, de aprovechar las disposiciones que sin ser de privilegio, pueden bien conducidas dar satisfactorios resultados, y aun educar algunas que en su estado inculto parecen reprobables siendo útiles ó admisibles.

El medio mas indicado para satisfacer cumplidamente dichas necesidades, es adquirir un libro que guie al buen maestro, si alguna vez le consulta; y conteste al inhábil siempre que le demande lo que debe hacer; que instruya al discípulo, ya sea este despejado ó rudo; y esto lo haga de manera que todos conozcan sencilla y claramente lo que el arte pide, sin tomarse gran trabajo para comprenderlo, ni hallar gran dificultad en su realizacion.

Investiguese si hay algun Método de Canto en Europa que llene estas condiciones: es decir, que enseñe al maestro á enseñar bien, y al discípulo á aprender con verdadera conciencia de lo que hace, hasta ponerle paso á paso en disposicion de ser maestro á su vez.

Con este fin he leído detenidamente todo lo mejor que acerca de la enseñanza del Canto se ha publicado hasta la fecha; y el primer escollo en que veo han tropezado los autores, es la falta de progresion. En todos los Métodos se nota que sus autores no han podido ó no han sabido descender hasta la ignorancia artistica en que necesariamente se debe hallar todo el que empieza; causa por la que no disponen las dificultades del arte progresiva y blandamente; de manera que no hallando el principiante bien eslabonada la cadena que por grados le ha de conducir al punto donde el maestro está; respecto al conocimiento del arte, su marcha no puede ser regular, ni su educacion perfecta. De aquí los obstáculos que á cada paso entorpecen al director que no sea muy diestro, por no saber como salvarlos; la desanimacion del discípulo y demas entorpecimientos que retrasan la enseñanza; y con frecuencia hacen inútiles los mas heróicos esfuerzos, y acaso estériles buenas disposiciones.

En efecto, reducidas todas las obras didácticas del Canto á su último análisis, se ve una série mas ó menos abundante, no siempre debidamente progresiva, de ejercicios, vocalizaciones, trozos tomados de tal ó cual ópera y consejos no todos acertados, dirigidos esclusivamente á aquellos educandos que reúnan las dotes físicas y morales necesarias para esta carrera; exigiendo en ellos cuando menos una voz que tenga afinacion perfecta y cuya estension sea la necesaria á su cuerda. Es verdad que hay muchos tratados en que se habla de los vicios innatos y adquiridos en la voz; mas despues de definirlos perfectamente, se limitan los mejores autores á aconsejar que se huya de ellos y que se corrijan; pero ninguno dice la manera de conseguirlo: ninguno demuestra los procedimientos prácticos que se han de emplear ni los ejercicios que están indicados para el objeto, escritos con notas musicales, con el fin de atacarlos por su flanco mas fácil de vencer.

Mr. Stéphen de la Madelaine en sus *Theories du Chant*, quejase amargamente de este descuido en las obras de texto para este ramo del arte; pero á pesar de ser él un gran literato musical, reputado maestro de canto, y proponerse en dicha su obra remediar el mal, no dá á mi parecer cima á su propósito; puesto que los once pequeños ejercicios que para adquirir la agilidad coloca al fin de su respetable obra, no bastan para perfeccionar las voces en sus variados defectos, sean naturales ó adquiridos.

Ahora bien: siendo posible dar una idea clara, y por decirlo así patológica de los vicios de las voces, hecho á la perfeccion el diagnóstico, ¿tendrá el arte en su farmacopea medicamentos para sanar al enfermo?

Todos enmudecen á esta pregunta, cuyo silencio equivale á una completa negativa. Aunque con menos ciencia, con menos talento que los autores que me han precedido, pero con mas osadía ó acaso con mas fé, me atrevo á contestar afirmativamente: esto es, que creo que si no todos, la mayoría de los defectos de las voces de ambos sexos son corregibles, si el maestro es hábil, y el discípulo tiene constancia y resistencia: y no dudo que puede hacerse un tratado, que si bien no prevea cuantas dificultades y fenómenos puedan presentarse en la enseñanza, porque esto es imposible, guie por lo menos al discípulo progresivamente al conocimiento mas perfecto posible de su profesion, y que diga al maestro cómo y cuándo debe hacerle avanzar, y hasta qué grado está su educando en disposicion de efectuarlo sin gran fatiga.

Hé aquí uno de los temas principales que me propongo tratar, por lo menos con claridad, en la presente obra; el segundo será demostrar el sitio donde se forma la voz humana, y el tercero si basta vocalizar bien para cantar con palabras correctamente sin otra preparacion.

Exigir, como he dicho hacen los autores, que el principiante tenga siquiera voz estensa y afinada, es indicar

tácitamente, que están escludidos de la carrera los que no tengan sonidos agudos, las voces que carezcan de graves, las desiguales, las que desafinen accidentalmente, las que sean débiles en su estado natural; y que respecto á las guturales, nasales, duras y demas, se verán reducidos sus poseedores á ver los defectos, á palparlos, y por falta de recursos prácticos, á no poderlos corregir. Esto es duro, y hasta recomienda poco á los representantes de un arte á quien se rinde tributo hoy dia en todo el mundo culto.

En el curso de esta Escuela, haré lo que esté en mis fuerzas para corregir, ó á lo menos para que se puedan mejorar considerablemente dichos vicios, asi como la falta de agilidad y otros que verá el lector tratados en su lugar. Tambien procuraré dar á los maestros que lo necesiten (no tengo la pretension de enseñar mas, al que sabe lo bastante para cumplir bien con su deber), conocimiento de la manera de corregirlos, y los daré teórica y prácticamente, cuando sea necesario ó posible; y al discípulo para ponerlo en disposicion de secundar las ideas y consejos de su director.

Felizmente no soy sistemático, y por consiguiente no he tenido inconveniente en adoptar lo que he encontrado acorde con mis ideas en el arte, donde quiera que lo he hallado; para ello he procurado no ofuscar me con la justa reputacion de algunos autores célebres; ni he desechado á otros por ser menos famosos: así que entre los procedimientos que he admitido como muy buenos, es justo haga particular mencion de los practicados en cuarenta años de enseñanza, con gran éxito por don José Reart, los cuales mas que con los elogios de nadie, se recomiendan por medio de hechos palpables demostrados por sus no escasos discípulos; y en materia de enseñanza nadie puede presentar argumento mas lógico ni concluyente, que la aprobacion general en favor de los alumnos.

Mi objeto es el bien del arte, y solo á este he mirado y al provecho de los aspirantes á ejercer la profesion de cantante: por tanto sin examinar las fuentes de donde brotaban, he recogido las aguas que me han parecido mas puras, y añadidoles las que he podido clarificar en mi mente, para llenar el fin que me he propuesto.

La presente escuela está hecha para enseñar á todo el que se dedique á cantar, ora en los templos, ora en teatros ó reuniones de sociedad; pero como los dedicados al género lírico, para ejercerlo en escena, necesitan conocimientos especiales para accionar, desfigurarse y demas, pondré una série de preceptos y consejos acerca de la mimica en la ópera; materia que no se ha tratado en ningun Método de Canto.

Espero que se me juzgue con indulgencia, siquiera por ser la primera vez que tomo la pluma para hacer una obra elemental; por tanto declaro ingénuamente que no tengo pretensiones de ningun género; pero me ha parecido que publicando estos apuntes, debidos á que he estudiado algo el arte que profeso y que amo con delirio, y á que lo he practicado y enseñado, aunque me esté mal decirlo, con algun provecho, podia hacer un pequeño servicio al arte. No presento, sin embargo, esta obra, sin preceder antes un exámen efectuado por personas altamente competentes en el arte, y haberme animado estas á publicarla; de consiguiente la entrego á mis comprofesores, á los que suplico ante todo, que si me condenan, siquiera sea despues de haberla examinado detenidamente mas de una vez.

Concluiré asegurando, que si este mi estreno fuese bien acogido, y adquiriese yo la conviccion que habia hecho algo útil á la enseñanza y á mis compatriotas, no será esta la última obra que dedicaré al progreso de mi profesion predilecta. Mas si por el contrario nada vale lo que he hecho, en vez de arredrarme, estudiaré mas y mas en adelante, y por lo menos servirá este trabajo para que las infinitas plumas que hay mejores que la mia, edifiquen un monumento, del que acaso en algunas de sus materias podré tener el placer de haber colocado la primera piedra. Madrid 19 de Enero de 1858.—El Autor.

INTRODUCCION Y PLAN DE LA OBRA.

El hombre, ese jefe de la creacion, reúne en sí además de la obra mejor acabada que existe en la naturaleza, la obra del arte: y en prueba de ello, obsérvese que puede mejorarse por sí mismo, ilustrando su entendimiento, purificando su alma y fortificando su potencia intelectual.

Efectivamente; los diversos estados de su civilizacion y educacion, sus géneros de vida tan varios en todas situaciones y condiciones políticas en las diversas regiones del globo, exaltan ó deprimen, alteran ó desfiguran su tipo original.

El hombre salvaje no se parece moralmente al civilizado; este si es adocenado, dista mucho del verdadero filósofo, del sábio, del artista digno: luego si la naturaleza lo engendra en la ignorancia mas completa, su instruccion se la debe á sí mismo, á su actividad propia y auxiliar, al instinto que le invita á huir de su esencia animal y le llama á la esencia espiritual. Por esto puede tener el noble orgullo de decir, que si bien el Eterno le dió el cimiento, él ha fabricado sobre su celeste base edificios colosales, que no contento con hacer durables é imperecederos, los ha guarnecido con los esmaltes preciosos de su elocuencia, adelantos, descubrimientos y civilizacion.

¿Cuáles son estos edificios, estas obras?

Los buenos libros: ellos son el fluido magnético que nos pone en contacto con los grandes hombres que nos han legado sus obras: de modo que por este medio disfruta la sociedad siempre de su compañía, como si aun vistiesen el traje de la vida; gustan en sus caracteres indelebles el fruto siempre sazonado de sus talentos, de su sabiduría, de su elocuencia, de sus virtudes.

Cuidado que está muy lejos de mí, lejísimo, la idea de que este producto de mi escaso estudio sea una de esas lámparas eternas que alumbran intelectualmente á la sociedad: no, ni siquiera lo sueño; mi fin al mal trazar este breve bosquejo del hombre, no es otro que demostrar al alumno, que teniendo voluntad verdadera y constante, tiene en su mano el poder alcanzar lo que se proponga, si está en lo posible: la gran cuestion es querer: si quiere, puede; por consiguiente ánimo y trabajar.

Mi Escuela la he dividido en cuatro partes y un apéndice. En la primera, se trata del maestro. En la segunda, de la preparacion del discípulo y parte material del arte. En la tercera de la parte puramente artística ó moral. En la cuarta de la parte intelectual; y en el apéndice, de los ramos que sin pertenecer en rigor al arte del canto, son indispensables al artista de teatro.

En la primera, despues de esponer los conocimientos que debe tener un profesor para desempeñar dignamente este magisterio, hago lo que me es posible para ponerle al corriente de todos los defectos de las voces, y le indico medios para conseguirlo; añado reglas para conocer el género ó cuerda de una voz, cuando presente duda; le digo las materias que creo debe enseñar y cuándo; trato del modo de acompañar al educando segun la altura á que se halle, y pongo algunas reglas para que pueda hacer comprender al discípulo con claridad

el sentido melódico. Esto sin perjuicio de hacerle observar en el curso de la obra, cuándo y cómo convenga, lo que crea necesario, según las dificultades que puedan oponérsele.

En la segunda, trato de las cualidades físicas del discípulo; le doy algunos consejos acerca de la elección de buen maestro: explico anatómicamente el aparato respiratorio: hablo extensamente del lugar donde estoy persuadido que se forma la voz humana; pongo ejercicios de todas clases y géneros, entre los que he procurado cuidadosamente de establecer una suma hilazon respecto á la manera mas progresiva de presentar las dificultades, y destruir los defectos y vicios de las voces; para cuya realizacion coloco despues de cada série una pequeña vocalizacion, en que se recopila lo que á aquellos concierne, con el objeto de asegurar lo vencido. Los últimos ejercicios tendrán sílabas, con el fin de preparar al discípulo á pronunciar sin dificultad en las piezas. Tambien la cantidad y casos en que debe respirarse, cuando no se canta con letra, y el fraseo en el mismo caso, etc., etc.

En la tercera, hago la definicion del arte visto en su parte sublime, tal como yo lo comprendo: trato del canto, de la estética, del acento, del modo de conocer y caracterizar al personaje, respiraciones cuando hay letra, fraseo con idem; é inicio una série de piezas en todos los géneros, y en las que practicará al alumno la mayoría de las pasiones. Estas piezas escogidas pertenecen á las óperas mas acreditadas y conocidas (1). En ellas empezaré por el recitado simple, y por grados llegarán hasta la pasion mas vehemente.

En la cuarta, se trata de los adornos sobrepuestos por el artista: hablo de los medios que se pueden poner en juego para variar pasos, cuando por alguna causa accidental no se cuenta con los medios de siempre: doy consejos para que el cantante elija con acierto las óperas que ha de cantar: cómo y cuándo conviene hacer cortes en las piezas musicales en casos dados: espongo mis creencias respecto al transporte de las mismas: hago observaciones acerca del modo de cantar los concertantes, etc., etc., etc., y concluye esta parte con un artículo sobre el canto religioso, y cuatro palabras respecto al cantante de zarzuela.

En el apéndice, doy una série de consejos y reglas que creo muy útiles acerca de la mímica ó accion en el canto teatral, higiene del cantante, etc., etc.

No me resta que decir, sino que el fin que me he propuesto es, que aquel que estudie debidamente mi Escuela, bajo la direccion de un maestro, que consulte con buen deseo lo que en ella se dice, sea al terminarla, cantante y actor lírico, y pueda sin temor presentarse en cualquier parte á ejercer la carrera de tal; y tengo una persuasion íntima que en este caso, el discípulo hará con conciencia, según su mayor ó menor alcance, todo cuanto se le ha enseñado, y que cumplirá con su deber, sin dar motivo alguno de desagrado al público inteligente.

Ojalá se mejore el arte de enseñar á cantar bien especialmente en español, y pueda yo conocer en los discípulos que mis desvelos no han sido inútiles; que veamos todos que el arte brilla lozano, y que el espectáculo nacional llega á tener el desarrollo que es de desear, contando con muchos y buenos intérpretes. Yo me daré entonces por muy contento; pues nada mas quiero, y nada mas absolutamente deseo.

(1) A fin de no dar demasiado volumen á la Escuela, y deseando que los discípulos aprendan é interpreten el canto según los preceptos establecidos en ella, se publicarán aparte dichas piezas; las que siempre que sea posible llevarán letra italiana y española. Además anotaré en ellas todos los accidentes, palabras y demas que puedan dar á conocer al principiante los matices y cuanto sea necesario para la mejor ejecucion de las mismas. Estas piezas que formarán un elegante tomo, se hallan de venta á un precio sumamente arreglado en los puntos de suscripcion.

PRIMERA PARTE.

DEL MAESTRO DE CANTO Y CUALIDADES QUE DEBE TENER.

El que enseña, bien sea canto ó cualquier otro ramo del saber, es á mis ojos un libro animado, de donde el discípulo aprende los secretos del arte, ciencia ó facultad que estudia. Así es que no siendo el cantante, hasta el último tercio de su educacion, mas que el molde, por decirlo así, en que el profesor vácia sus ideas, cualesquiera que ellas sean; el discípulo seguirá indispensablemente el camino que se le marque, acogiendo los buenos ó malos consejos, con la misma inocencia que el niño estrae la leche de su nodriza, bien esta sea robusta, débil ó enferma. De aquí se sigue que el discípulo grabará en su mente, tal vez para siempre, los vicios ó buenas cualidades científicas y artísticas de que su profesor esté dotado.

Para ser, pues, buen maestro de canto, se requieren una porcion de circunstancias, sin las cuales no es posible se desempeñe como es debido tan espinosa profesion, ni se formen buenos artistas.

El discípulo, copia mas ó menos exacta del maestro, llega un dia á ser objeto de aprobacion ó censura; y entonces el inteligente, el profano en el arte, el hombre reflexivo é instruido, el ignorante ó necio, en una palabra, la sociedad entera que paga el derecho de ser juez, lanza su fallo terrible sobre la copia, sin acordarse del original. Esto que es innegable, prueba hasta la evidencia la necesidad absoluta de que el que se dedique á la enseñanza del Canto, reciba antes por medio de una educacion especial, la instruccion suficiente para el desempeño de su cometido; estudio, que al propio tiempo reuna en lo posible la circunstancia de un grado de perfeccion tal, que al reflejarse aun no en toda su fuerza en el alumno, produzca siempre en el ánimo de quien le juzge, la aprobacion general. Hechas estas observaciones, voy á enumerar las condiciones que creo debe reunir el profesor de Canto.

1.ª Debe ser buen solista, á fin de apreciar y corregir los defectos que como tal cometa el discípulo en entonacion ó medida.

2.ª Inteligente en el mecanismo de todas y cada una de las voces de ambos sexos, en sí y en sus efectos.

3.ª Conocerá el origen de todos los defectos y vicios de la voz, y la naturaleza de los mismos.

4.ª Sabrá los medios mas breves y factibles de corregirlos, atendidas las dotes orgánicas é intelectuales del principiante.

5.ª Medir la importancia que el público dará á esos mismos defectos, caso de no desterrarse enteramente; y si podrán ó no ser tolerables unidos á prendas que los compensen y valor de estas, ya solas ó ya oscurecidas por aquellos.

6.ª Buen cantante, tenga ó no buena voz; siendo casi preferible que esta sea mala, y que no pertenezca decididamente á ninguna cuerda. Así en su emision no habrá defectos que el discípulo copie ó imite; pues son muy pocos ó ningunos los que cantan careciendo absolutamente de ellos.

Pero si siendo su voz buena, tiene el maestro la suficiente despreocupacion y talento para conocer sus propios defectos; hace que el discípulo copie lo que en ella haya de bueno rechazándole siempre lo imperfecto cuando lo imite tambien, prefiero con mucho este maestro al que tenga mala voz. Además bueno será que el pretendiente elija en igualdad de circunstancias un profesor cuya voz sea de la misma cuerda que la de aquel, con

preferencia á otro, que aun teniéndola buena sea de otra cuerda; pero siempre con la condicion que tenga las dotes enunciadas. Debe además conocer todos los géneros.

7.^a Sensible en la mas lata estension de la palabra: de este modo será dueño de conmover en todos sentidos á sus educandos.

8.^a Compositor, para corregir descuidos y errores del autor ó editor de las obras que enseñe, mudar pasos que las mejoren, hacer cortes y fermatas con correccion.

9.^a Tener finísimo gusto, con el objeto de que los pasos y adornos que ponga tengan esta cualidad, que es de primera necesidad.

10. Genio, á fin de que despues del Occéano de volatas de todas especies con que nos han inundado desde *Giulio Caccini* (1) hasta hoy, sean originales sin faltarles por eso la correccion y buen gusto; que estén en los medios de ejecucion que el sugeto posea; y que no desvirtúen el carácter de la melodía.

11. Buen gramático por si hay que corregir la prosodia tan ultrajada por la mayor parte de los compositores.

12. Tendrá los conocimientos fisiológicos y acústicos suficientes para hacer conocer al discípulo los diversos órganos de la voz, y penetrar desde su piano el efecto que puedan producir en el Canto las diversas voces, y oirlo tal como si se trasladasen al templo, al teatro ó al salon.

13. Pianista en el sentido de buen acompañante (2).

14. Conocerá perfectamente la historia y literatura musical y general, á fin de poder instruir al alumno en estas materias tan convenientes al cantante.

15. No será exclusivista; su gusto marchará con el siglo, y no rechazando ni adoptando ciegamente los tratados, tomará de todos lo mas selecto para aplicar al alumno el mejor medio conocido, sin mirar, sea quien fuere el autor, sino la bondad del procedimiento.

16. Ha de tener tambien el don especial de transmitir todos estos conocimientos con la mayor claridad, naturalidad y sencillez posibles; añadiendo el cuidado de decir siempre al discípulo la razon de corregirle tal ó cual cosa, por insignificante que parezca; con el objeto que al ejecutarla no lo haga por pura imitacion, sino por un íntimo conocimiento de que aquello es lo mejor decididamente. Si el maestro careciese de este don, serian inútiles cuantos conocimientos poseyese.

17. Tambien tendrá especial cuidado en huir de acostumbrarse al vicio de que en la emision adolezca el discípulo; porque despues de escuchar por algun tiempo una voz viciada, el oido que rechaza primero la imperfeccion, va poco á poco acostumbrándose á ella hasta llegar á no serle sensible. Si el maestro no evita esto, será cómplice involuntario del vicio que el alumno tenga, viéndose imposibilitado de poderlo corregir.

18. Tendrá celo. Esta dote es quizá la primera, la mas importante que el maestro debe tener. El celo es hijo de los principios morales, de la conciencia, del pundonor, de la buena fé, del desinterés, de la buena educacion, del entusiasmo artistico y hasta de la constitucion fisica del individuo. La falta de celo puede hacer nulas cuantas cualidades sean posibles en un maestro; al paso que si la tiene en toda la fuerza de su mas genuina acepcion, es útil á él y al discípulo. El maestro que se interese de corazon por su educando, si ignora, estudia, in-

(1) Este cantante fué el primero que introdujo y usó adornos trinos y demas *floritura* fuera de lo escrito, á mediados del siglo XVII.

(2) Hay quien defiende que es mejor que conozca poco este instrumento; fundándose en que no dando mas que los acordes para indicar simplemente la armonía, se cuidará poco de la complicacion de los acompañamientos, dejando asi la voz del alumno desnuda, y la imaginacion del maestro mas libre para observar las faltas que aquel cometa. Yo creo que un buen pianista puede simplificar el acompañamiento con mas facilidad que quien no lo sea, cuando convenga á sus miras, y hacerlo como esté escrito siempre que llegue á dominarse y perfeccionarse una pieza; lo que no es posible hacer al mal acompañante; pero me parece mejor que todo, que un pianista acompañe segun mande el maestro de canto, quien estará libre, y sin otro cuidado que el del discípulo; de este modo le observará con toda libertad.

vestiga, pregunta, analiza, consulta, se desveta por saber, para trasmitir sus conocimientos al discípulo. Si este es rudo, el celoso maestro se afana para hallar todos los medios imaginables de hacerse comprender, y si es constante, no hay duda que acaba, aunque no sea muy instruido, por enseñar bien, y el discípulo aprende indefectiblemente.

Si alguno dudase de la existencia posible de maestros como el que he bosquejado, pase la vista por la historia de los que hubo en Italia en el siglo próximo pasado.

MATERIAS QUE DEBE ENSEÑAR Y CUANDO.

El buen cantante debe, además de los conocimientos necesarios para el Canto, tener alguna inteligencia en la historia universal y mas particularmente en la musical; que son auxiliares para los adelantos en el arte. Estos conocimientos deben serles comunicados en su mayor parte por el profesor de Canto, sin perjuicio de estudiarlos el discípulo convenientemente. Pero antes de hablar del orden en que debe instruírsele en estas materias, diré al profesor cuatro palabras respecto á la conduccion del alumno en lo que pertenece á la voz.

El maestro que desee formarse un buen plan con el que lleve al discípulo insensiblemente á las mayores dificultades, no desatienda las observaciones siguientes:

1.ª Se cuidará de la emision y afinacion de los sonidos; 2.ª del *attacco* y dejo de los mismos; 3.ª de la respiracion y union de los registros; 4.ª de la estension; 5.ª de la igualdad en volúmen, intensidad y calidad; 6.ª de la union de un sonido con otro, y del portamento; 7.ª de la seguridad y espontaneidad; 8.ª de la ligereza, (agilidad); 9.ª de la manera de frasear sin palabras, y matizar. Hasta tener hecho esto con perfeccion no debe de ningun modo el profesor cuidarse de otra cosa.

REGLAS GENERALES.

1.ª Siempre se hará preceder en el discípulo el trabajo mental al material.

Esta regla la establezco con la idea de que se haga comprender perfectamente al alumao el objeto que el maestro se propone en un ejercicio cualquiera, y la manera material de hacerlo bien; el que no empezará á practicar el discípulo, hasta que haya comprendido claramente bajo todos conceptos, el fin y el modo de alcanzarlo. De esta manera lo vencerá mucho mas pronto y se ahorrará muchas repeticiones.

2.ª Jamás debe ocuparse la imaginacion del alumno, sino de una sola dificultad, en especial tratándose de aumentar una dote á las que tenga.

Esta regla la establezco como medio único para que comprenda, y se fije el alumno de una manera sólida en lo que se desea; y se acuerde hoy del adelanto de ayer, por leve que haya sido; disponiéndole así á dar otro pequeño paso uno y otro dia, con seguridad y aplomo. Parece á primera vista que esta regla se oponga á la conservacion de los defectos vencidos; pero no será así con tal que no se pase de uno á otro, sin que el primero esté absolutamente dominado. Esto es respecto á la correccion de la voz.

3.ª No se pasará á estudiar pieza alguna con letra, sin haber antes hecho algun ejercicio con palabras fáciles con todas las vocales y en toda la estension de la voz.

Para usar esta regla convenientemente, deben facilitarse por medio de ejercicios pequeños dichas vocales en su calidad particular: digo particular, porque difieren algunas de ellas de las otras en este sentido, especialmente en el centro de la voz. (Esto lo explicaré mas estensamente al tratar de practicarlo). Se cuidará tambien de

la correccion en la articulacion de consonantes y silabas, y esto se practicará en todos los grados de fuerza, combinando dichas vocales de diversas maneras, es decir, poniendo á las notas palabras compuestas de una sola clase de vocales, mezclándolas despues y acabando por darles un color estético marcado.

Es bien seguro que no habrá ya dificultades mecánicas para el discípulo á quien se le haya hecho estudiar lo dicho en el órden establecido y vencidolo con la debida perfeccion.

Ya en este estado y no antes, se pasará á estudiar piezas con letra; cuidando en ellas de dar á conocer paulatinamente al educando la respiracion, el fraseo, la prosodia, el colorido, la espresion y demas; pero teniendo en cuenta que al principio de este estudio y hasta que el discípulo esté muy adelantado, deben estudiarse las piezas por frases ó periodos. Despues que se hayan vencido uno tras otro, se unen, éjcutándola toda seguida hasta acostumbrar la garganta á ella; y entonces, y no antes, se le dá la última mano con espresion, etc. Mas si aunque esté el alumno en el último tercio de su educacion, se le resiste un paso de la pieza que estudie, se suspenderá esta, intercalando solamente el paso difícil entre los ejercicios diarios y se estudiará, 1.º intelectualmente, 2.º vocalizada, 3.º con letra y color, 4.º con la espresion que en union del todo le corresponde; y una vez vencido, se vuelve á pasar toda la pieza.

Hasta estar muy adelantado el discípulo en este último estudio, no se le permitirá aprender en su casa sino la parte de solfeo sin esforzar la voz, y la lectura de la letra: el resto queda á cargo del maestro.

Tratemos ahora brevemente de los conocimientos históricos, etc.

Un dia á la semana dedicará el profesor á esplicar alternativamente fisiologia é historia musical general; esplicacion que deberá empezar con las primeras lecciones de emision. Para ello debe hacer preguntas á los alumnos, hoy de lo esplicado en la leccion anterior y así sucesivamente, hasta alternar con todas indistintamente. Al mediar la educacion del alumno próximamente, principiará á instruirle en las biografias de los cantantes mas célebres de todas las épocas, estendiéndose en analizar las cualidades que les hicieren merecer su fama y tocando asimismo las reglas generales y especiales del *bel Canto* (1). Si hay compania de Opera ó de Zarzuela en la poblacion, deberá encargarse á los alumnos la asistencia al teatro; y cuando hayan sido oidos los artistas las veces necesarias para juzgarlos con seguridad, tendrá el maestro en la clase y con la debida reserva, secciones de critica razonada, justa y severa, en la que les hará notar las prendas y defectos de los cantantes que la componen, esplicando los medios con que estos se corregirian, encargando á su tiempo á cada uno de los alumnos, la critica de uno de los artistas de quien no se hubiese hablado; bien por escrito ó verbalmente; corrigiéndole con dulzura los errores que pudiese cometer al hacerla. Así los irá habituando á analizar con acierto, apartándolos de la disparatada manera de razonar, que es tan general hablando de música, y particularmente de canto. Por este medio les podria tambien hacer ver, quizá reflejados en tal ó cual cantante, los mismos defectos ó vicios de que ellos mismos adolezcan.

Esta critica se hará estensiva á la mimica, cuando tenga el discípulo suficientes conocimientos en este arte; cuyo estudio deberá empezar á aprender cuando principie el canto con letra.

Mucho me queda que decir; pero la naturaleza de esta obra me hace temer el traspasar sus limites, y por tanto, ya que no en este capítulo, esparciré en todo el curso de ella los preceptos que crea mas indispensables al maestro, segun lo reclamen las circunstancias y el objeto que me proponga.

(1) No se crea que es mi ánimo imponer al cantante la obligacion de que sea un verdadero literato musical en toda la estension de la palabra; no, lo que quiero decir y aconsejo es, que adquiera por lo menos las nociones mas indispensables acerca de la historia y de la estética del arte.

DEL MODO DE CLASIFICAR Y JUZGAR LAS VOCES.

Así como hay hombres afeminados por su fisonomía ó maneras particulares sin serlo en realidad, también hay voces delgadas y demasiado blancas, que en el fondo no lo son; y consiste en que esta blancura y delgadez no siempre nacen del sonido natural, sino de la mala emisión; en cuyo caso queda con frecuencia oculto el sonido verdadero, que suele ser nutrido y varonil. Reart tenía, entre otros dones, el de ver en el momento además de la voz que emitía un pretendiente, la que le quedaba oculta, solo con la primera audición: es decir, que conocía si debajo de un sonido afeminado y aun malo, había escondido ó no otro robusto y servible, correspondiente á la cuerda á que la voz delgada pertenecía, ó á otra. Esta cualidad era una de las que le constituían maestro excepcional, y la que contribuyó muchísimo, unida á su habilidad especial para alejar el mal sonido y atraer el bueno, á que formáranse cantantes excelentes de sujetos desechados como absolutamente inútiles por otros maestros de reputación. Exijir á estos que vean y oigan lo que no es visible ni oible, equivaldría á mandar á un sordo que contestase acorde sin oír lo que le hablaban.

Se presentan á veces también voces vírgenes con gran extensión, y solo por esto se bautizan con nombres que su calidad rechaza; y si son cortas se suele pecar en sentido inverso, pero con los mismos resultados. Por eso diré que al probar una voz cualquiera, lo que ha de decidir al profesor á darle nombre, esto es, á clasificar su cuerda, es la especie de sonido, la fisonomía particular del mismo y su carácter especial.

Bien puede un bajo, no educado musicalmente, pertenecer á esta cuerda, aun cuando dé con facilidad el *sol agudo* y nada más que el *si* de la segunda línea del pentágono. Un barítono no dejará de ser tal, porque alcance con facilidad al *si b* del tenor, y aun al *sol grave* del bajo: ó un tenor no dar más que el *sol agudo*, y sin embargo no ser barítono, etc., etc.

Los errores cometidos por los maestros engañados con la extensión excepcional de las voces incultas, ya sea aquella en exceso ó en defecto, han producido males de mucha consideración en los apasionados á ejercitar el canto, y han separado á algunos de la carrera que tal vez los hubiera enriquecido con gloria y dinero, dando lustre á su patria y honor á sus directores.

PROCEDIMIENTOS GENERALES PARA CORREGIR LOS VICIOS DE LAS VOCES.

En muy pocos casos se hace posible, que una voz viciada en su emisión pase de este estado al de la corrección, sino por medio de trabajos intermedios. Porque sin este requisito, no se podrá conseguir el tránsito difícil del uno al otro; á no ser que el vicio sea muy reciente. Si el vicio es antiguo y crónico, el conseguirlo es de todo punto imposible.

Dos procedimientos conozco para esta clase de dificultad; el primero se podrá usar para los discípulos cuya imaginación sea fácil á la comprensión, á esta la secunde dócilmente el órgano vocal y tengan un oído musical delicado y fino. El procedimiento segundo se usará para los discípulos rudos, que además tengan un órgano vocal muy rebelde y el oído duro.

En el primer caso lo primero á que el profesor debe atender, es á hacer conocer al alumno la clase de vicio que tiene y en qué consiste. Para ello remedará el maestro con su voz el sonido viciado de aquel, repitiendo acto continuo el mismo sonido con emisión pura y con bastante fuerza, explicándole la modificación que en su pro-

pia garganta se efectúa para pasar del uno al otro. Si á pesar de esta esplicacion el educando no lo comprende bien, ni ha distinguido claramente el sonido bueno del malo, repita el maestro uno y otro sonido alternativamente con una sola aspiracion, emitiéndolos cuantas veces sea necesario, hasta que su escolar designe con seguridad cual es el bueno y cual el malo. Conseguido esto, invite al discípulo á que lo remede; esto es, á que haga también alternativamente el sonido viciado y el bueno, como lo hizo el maestro. Repítase uno y otro día esta operacion sin hacer otra cosa, hasta conseguir que el alumno imite perfectamente al profesor; Hé aquí el momento de desechar el sonido viciado y adoptar para siempre el correcto; y es indudable que en el hecho de haber alternado el educando con perfeccion ambos sonidos, ha debido notar en sí mismo una gran diferencia, que hasta entonces le era enteramente desconocida; y por consiguiente vista y practicada, le es facilísimo el dejar el sonido imperfecto y dar el perfecto.

En el segundo caso, es indispensable hacer adquirir á propósito al alumno otro vicio nuevo que no se parezca al anterior; á fin de arrancar al oído la añeja costumbre de percibir los primeros sonidos viciados, á los órganos la de formarlos y á la cabeza la de aprobarlos. De este modo el vicio nuevo prepara el tránsito á la buena emision; siendo mucho mas fácil corregir luego el nuevo, que lo era el de toda la vida. Para desterrar el último, se procederá á trasplantar la voz desde el estado provisional y excepcional al mas correcto posible, atendida la aptitud actual del alumno, y acabando de perfeccionarlo despues poco á poco.

Además, si en este caso último se pretendiese corregir la voz en toda su estension á la vez, se atrasaria bastante, y aun se espondria el maestro á no conseguir el objeto; por lo que se hace preciso corregir la voz por quintas. Si esta escasea sonidos agudos, debe empezarse por los graves é ir la uniendo corregida cada quinta con su inmediata superior. Si escasean los graves, debe hacerse lo contrario; pero entendiéndose esto cuando el defecto exista en toda la voz ó sea total. Si es parcial, y la voz tiene la estension de su cuerda, empíese siempre por la quinta aguda viciada, bajando sucesivamente hasta terminar la correccion. En resumen; el objeto es destruir ese enlace intimo del oído con el mal sonido, que llega la costumbre á hacer tan agradable al alumno, que lo prefiere al mas correcto que él pudiese emitir; y conducirle para deshacerlo á otro terreno en que el profesor no debe exigir buena posicion de boca ni de cuerpo, ni nada que no sea el cambio deseado.

Cuando haya varios defectos que corregir en una voz, se atenderá primero al mayor y mas perjudicial, abandonando entre tanto los otros, y continuando sucesivamente por los de mayor importancia, sin tolerar ningun descuido ó falta en los ya corregidos.

Cuando el inesperto alumno ataca mal una nota varias veces seguidas, á lo que vulgarmente llamamos dar una *piña* ó un *gallo*, le toma miedo; y dificilmente la dá ya bien á causa de este temor.

La aprehension hace vacilar la laringe que el discípulo no asegura con decision al tomar la nota dicha; de donde proviene infaliblemente la incertidumbre del órgano y la *piña*. Una vez convencido el alumno que no está en sus fuerzas dar bien aquella nota, no le bastarán cuantas esplicaciones y consejos se le den; ni será suficiente al maestro para poder convencerlo la lógica mas elocuente y sábia, las pruebas mas exactas de lo contrario; y aun suponiendo que se convenza moralmente, y este convencimiento le dé valor, este le durará mientras no se acerque el *fa agudo*, por ejemplo si es bajo, del que huye y á quien teme desde mucho antes de llegar á él. (Supongo que el maestro no le exigirá un sonido que el discípulo esté lejos de tener).

En este caso no hay otro remedio que engañarle; de este recurso resultará el convencimiento práctico, ya que el teórico sea inútil.

Hay que hacerle creer con astucia, que es preciso dejar de usar por algun tiempo aquel sonido, y aconsejarle

con cualquier pretesto conveniente á sus ojos, séalo ó no, que se separe del piano lo bastante para que no vea el teclado, ni el acorde que en él se dá (1).

Supongamos que el ejercicio es un diapason de octava que se acostumbre á repetir modulando por semitonos. Si conoce el maestro, al oír al alumno el primero y segundo de los diapasones que emite con facilidad y que está bien de voz; entonces en vez de modular á un semitono mas arriba, como de ordinario, lo hará á un tono entero, entreteniéndose en la conduccion con un trozo de armonía ó melodía, que distraiga el oído del principiante del tono que dejó, y no perciba la diferencia de modulacion. Llegado que sea el diapason que precede al peligroso, observará atentamente el profesor, si aun queda poder bastante á su educando para dar el que sigue; lo que se conoce fácilmente. De este modo se sabrá perfectamente cuales son sus facultades; sin que él sepa las notas estremas que dá. Procédase de la misma manera por varios dias, sin que el discípulo lo conozca. Pero el maestro tendrá especial cuidado en no esponerle á *pifiar* la nota peligrosa, creyendo es la anterior; porque le tomara miedo también á esta, y resultarían dos notas *pifiadas*. Si por ejemplo da *si b* por *la*, y lo *pifia* creyéndolo el último, siempre que pretenda dar un *la*, lo *pifiará* también, solo porque tiene el mismo nombre que la nota en que dió un *gallo*. Por esta causa encargo tanto que observe el maestro si le quedan al discípulo fuerzas bastantes despues de dar el penúltimo sonido. Si el profesor lo duda un momento, que no lo intente aquel dia; probándolo solamente, cuando tenga muchas garantías en pró; y si sabe aprovechar el momento en que el discípulo está para ello, la victoria es segura.

Despues de algunos dias de este engaño saludable, se le hará repetir en la misma leccion el sonido dudoso dos ó mas veces, segun sus fuerzas y el grado de facilidad con que lo emita.

Entonces se le manifiesta el engaño, haciéndole ver en el acto sobre el teclado el sonido verdadero. La alegría que le producirá su conquista, le animará á repetirlo seguidamente; pero sino está descansado no se le debe consentir. En este caso viene bien un razonamiento filosófico que el educando oirá con gusto, acerca de la influencia que tiene la imaginacion sobre todas nuestras operaciones físicas, y la importancia de huir esta influencia, cuando nos es perjudicial; encareciendo también cuán conveniente es al cantante ignorar el nombre del sonido que dá, siempre que haya peligro de *roce* ó *gallo*.

Los resultados son tan ciertos como útiles: la esperiencia de 40 años hecha por Reart y la mia, aunque mas corta, me lo han probado en infinitos casos, coronados todos del éxito mas feliz.

DEFECTOS NATURALES QUE LAS VOCES SUELEN TENER Y MEDIOS DE CORREGIRLOS.

Son poquissimas las voces perfectas por naturaleza: la generalidad de ellas tienen siempre algun defecto que es preciso corregir. Los mas comunes son: debilidad total ó parcial de su intensidad, pequeñez en volumen en toda ó en parte de la voz, desigualdad á trozos, mala calidad, cortas con falta de sonidos agudos ó graves, duras, desafinadas, total, local, esencial ó accidentalmente.

Los tres primeros defectos se mejoran y aun se hacen desaparecer practicando lo siguiente:

Tómese por base entre los sonidos céntricos el mas llenito y característico de la cuerda á que la voz pertenece. Este ó estos, si son mas de uno, si ejercitan convenientemente, con lo que se les aumenta por grados la fuerza de que entonces son susceptibles. La flexibilidad en la posicion de la garganta, es una de las circunstancias

(1) Será necesario que se aleje ó no, segun el sitio en que acostumbre á colocarse el discípulo; y hablo de esta precaucion, porque supongo que por lo menos conocerá los signos que las teclas representan.

primeras que se necesitan para ello; porque estando la laringe fácil, la fuerza del aire lanzado de los pulmones, la abrirá sin violencia; y encontrando este un espacio dilatado por donde salir, la columna que se espulse será mas voluminosa, y por consiguiente tambien será mayor el sonido. Si por el contrario se oprime la garganta, todo esfuerzo es inútil, y seria imposible conseguir ventaja alguna.

Sentado que este paso ancho y al mismo tiempo vigoroso del aire, será quien produzca mayor sonido, no hay duda que esto repetido un dia y otro con la misma constancia, dará al cabo buen resultado. Encargo al maestro mucho cuidado en evitar el cansancio, que es mortal para la voz en estos casos.

Mejorados en fuerza y volúmen los sonidos que se han tomado por tipo por medio de inflexiones y demas procedimientos dichos, se les irán uniendo los inmediatos superiores uno á uno. Esta union se facilitará, *portando* exageradamente el último sonido mejorado, á fin de que se estire, digámoslo asi, y haga participe de su adelanto al siguiente que es mas débil. Este solo se tocará ó morderá, por decirlo asi, en la primera tentativa, observando el maestro si se parece ó imita al anterior: oyéndolo cuidadosamente conocerá si dicha imitacion alcanza los grados necesarios para proceder á trabajarlo formalmente. Los grados de imitacion, se medirán por la semejanza de la calidad y no por la de la cantidad. Si de dicha prueba resulta que aun no se parece lo bastante el uno al otro, hay que volver á ejercitar unos dias el sonido bueno, hasta que gane un poco mas de vigor; se repite la prueba, y si de esta resultase que tienen ya mas semejanza entre si, se detendrá el discípulo un poco mas en el sonido que se trata de mejorar. Auméntese poco á poco la duracion de este, al paso que vaya ganando; y cuando se emita ya muy unido con el anterior, en calidad repito, se procurará que adquiera la debida fuerza, del modo que queda dicho. De la misma manera se irán uniendo los demás sucesivamente. Mejorados todos, se trabajará la voz en toda su estension para conseguir en ella mayor fuerza y homogeneidad, cuidando el profesor principalmente de la igualdad entre los sonidos mas defectuosos. Estos se acentuarán mas que los correctos, hasta que lleguen aquellos á ser tan iguales á estos últimos en calidad y cantidad, que no se distingan los unos de los otros. Si los vicios enunciadados fuesen efecto de estrechez ó pequenez en la garganta, se harán los ejercicios indicados en el capítulo que trata de la voz llamada de *gola*, y en el que habla de las voces duras.

El maestro cuidará con esmero, asi en esta como en cualquiera otra clase de estudio, del tiempo que debe durar la leccion: el graduador será la resistencia del alumno; y aconsejo al primero, que mas bien peque por defecto que por exceso.

Escusado es advertir que como condicion *sine qua non*, contará el discípulo con un pecho robusto. Si le falta esta cualidad, transija el profesor, y procure que dejando el sonido tan débil como es, por no poder resistir su educando el fuerte trabajo de que acabo de hablar, incline la voz de éste á que sea redondita en su misma pequenez. Esta cualidad es siempre grata; además le imprime al sonido cierto vigor varonil con el que resultará muy mejorada la voz, y podrá llegar á ser el discípulo si es tenor, de los llamados de medio carácter; si es barítono, será de los conocidos con el nombre de ligero, etc.

Si la debilidad reside en trozos nada mas y no en toda la voz, entonces se toma por base el trozo mejor, y se van uniendo á él todos los sonidos malos ó débiles, usando para ello el mismo procedimiento dicho.

VOZ DE MALA CALIDAD.

Este defecto pertenece á los que no pueden estinguirse. La voz que por naturaleza es de mala calidad, no tiene el arte poder para dársela enteramente buena: lo único que puede hacer es mejorarla hasta hacerla tolerable; es decir, que pueda oirse sin desagrado.

El mejor medio para conseguir la mejora de este defecto, es haciendo adquirir redondez á la voz. Esto se conseguirá con oscurecer ó sea redondear las vocales; esto es, que la *á* y la *é* tomen algo de la redondez de la *ó*; la *í* y la *ó* de la oscuridad de la *ú*, y esta se oscurezca mas de lo que por su naturaleza requiere, cuidando de no exagerar. Dichas modificaciones, imprimen á la calidad del sonido un carácter mas oscuro y redondo; carácter que hace tomar á la voz un color parecido á las que conocemos con el nombre de voces *pardas*. Si á esta redondez se le añade fuerza y volúmen mas que mediano, dote que la voz puede adquirir con los ejercicios que pongo para las voces cortas, basta para que el discípulo haga carrera, con tal que cante bien.

VOZ CORTA CON FALTA DE SONIDOS AGUDOS Ó GRAVES.

Entre estos dos defectos ó faltas, la mas difícil de hacer desaparecer, es la carencia de sonidos agudos: para conseguirlo, se necesita mucha constancia, y resistencia en el órgano del discípulo; pero sobre todo que el maestro no quiera anticipar adelantos, antes de haberlos preparado con acierto y perseverancia.

Regla general: Nunca se proceda á trabajar inmediatamente un sonido de que se carece, ó que es inservible para cantar. Forzando al discípulo á que emita dicho sonido mal ó bien, no se conseguiria sino destemplan la voz y esponerla á no adquirir el sonido que no tiene, y acaso á perder los que naturalmente posea.

La manera de adquirir un sonido cualquiera cuando falta absolutamente, es ejercitar los dos ó tres que inmediatamente le preceden. Haciendo muy fácil, robusto y flexible el inmediato á aquel de que la voz está desprovista, se prepara la garganta á formar el nuevo sin necesidad de tocarlo. Veamos como se puede conseguir.

Supongamos que la voz corta por abajo ó por arriba, es un tenor cuya estension termina en el *sol* que se escribe con una linea adicional sobre el pentágrama clave de *do* en 4.^a (1) y que el ejercicio para adquirir el *la b*, se compone de la cuarta *re*, *mi*, *fa sostenido* y *sol*. Al practicar este ejercicio, se aumentará la fuerza de uno en otro sonido, haciendo lo mas fuerte posible el *sol*. Mas claro; desde el primer sonido se irá creciendo de tal manera, que al llegar al cuarto, se haya hecho un medio regulador. Despues de tener el *sol* muy seguro, se repetirá el mismo ejercicio, con la diferencia que el *re*, *mi*, *fa*, se harán piano; y despues de tomar el *sol* en este mismo grado de intensidad, se crecerá considerable y prontamente. Cuidese que el aliento que se habia de consumir en hacer dicha nota de larga duracion, se gaste en hacerla corta y fuerte. Repitase el ejercicio, haciendo en el *sol* varias inflexiones rápidas y vigorosas.

Llegado á este estado el discípulo, ya juega el dicho signo *sol* con suma facilidad; ó lo que es lo mismo, lo ataca, lo crece, lo disminuye á voluntad. Entonces, y solo entonces, se le hace repetir el ejercicio como lo hizo la primera vez; esto es, creciendo cada una de sus notas mas que la anterior, y subiendo medio grado mas alto que antes, sin que el alumno lo sepa si es posible (2). Si al hacer esta última tentativa se une el *la b* con el *sol* á que me refiero, se procede inmediatamente á hacer con la cuarta de *mi* á *la bemol*, lo mismo que se hizo con la de *re* á *sol*; y así sucesivamente. Mas si no se uniese bien el susodicho *la b*, hay otro medio de adquirirlo, estando ya el alumno en este estado. Hélo aquí:

Con el mismo ejercicio de *mi* á *la bemol*, emítanse piano el *mi* y el *fa*; el *sol* se crece cuanto sea posible, dando á toda fuerza y rápidamente el *la b*, cuya duracion será la de un mordente; recayendo inmediatamente á la

(1) Lo que digo respecto á esta voz, es aplicable á las demas cuerdas de ambos sexos, previo el transporte.

(2) No es difícil ocultárselo, porque dicho ejercicio se empezará desde el primer día, desde la 4.^a *sol do*, por ejemplo, subiendo por semitonos hasta la de *re sol*, de que hablo. En estos casos es sumamente conveniente engañar al educando.

repetición del *sol*. Así se sigue sonido por sonido, con el mismo procedimiento dicho para las voces débiles; el cual puede usarse también con éxito en el caso de que me ocupo.

Procure el maestro que el discípulo tenga la garganta lo más inmóvil posible al pasar del *sol* natural al *la b*, haciendo para ello un portamento exagerado. Lo mismo se practicará al llegar su turno á las demás notas que al discípulo le falten.

Así se igualará y adquirirá la extensión pronto y bien, con tal que el maestro sepa pesar bien el tiempo que esta clase de estudios debe durar en cada lección, poniendo en una balanza el trabajo, y en otra la resistencia de su escolar.

Si el profesor añade en este caso algún ejercicio, además de los que yo pongo en su lugar correspondiente, procure con preferencia que su marcha sea siempre subiendo.

El modo de vencer ó ganar los sonidos graves, cuando son estos los que faltan, es igual al de los agudos; sin más diferencia, que hacer los ejercicios descendiendo, en vez de ejecutarlos ascendiendo.

Advierto al maestro que no por practicarse esta especie de gimnasia, se ha de abandonar lo demás de la voz, pues se ejercitará toda moderadamente, reservando un rato para el trabajo puramente de corrección ó adquisición de sonidos, el día que el discípulo esté en su estado normal.

VOZ DURA.

Las voces que tienen el defecto de ser duras, si se han de corregir, es preciso tratarlas en sentido contrario; ó sea obligarlas á disminuir y crecer los sonidos, y á emitirlos con naturalidad constantemente. Para conseguirlo con fruto, no olvide el profesor las observaciones siguientes:

Emitase la voz en el grado de fuerza en que le sea menos difícil al discípulo darle cierto grado de elasticidad, ó indicar al menos propensión á ello: desde este grado de fuerza debe crecerse ó disminuirse el sonido lo que buenamente se pueda, ya sea éste grave, céntrico ó agudo, con tal que al discípulo le sea cómodo y fácil. La graduación no se hará nunca sin que el maestro exija, sin pretenderlo de un modo irremisible, que su educando apiane ó crezca el sonido cada vez más. Cuide mucho el profesor de no tolerar en las voces que tengan dicho defecto, ni una sola nota que deje de tener alguna elasticidad. Suponiendo que el grado de intensidad más cómodo al alumno es el piano, los sonidos deberán aumentar en ella, ganando en cada lección en este sentido poco ó mucho; y si le es más fácil el fuerte, debe apianar con la misma condición.

Usándose este tratamiento con la constancia que la dificultad requiere, y cambiando el maestro de ejercicios cuando sea necesario, si no bastan los míos, el discípulo llegará insensiblemente á conducir su voz fácilmente por los opuestos grados de pianísimo y fortísimo, pasando para ello por todos los grados intermedios.

VOZ DESAFINADA.

Las voces cuya desafinación es constante y este defecto lo tienen por naturaleza, las creo incurables; especialmente si el discípulo no conoce el defecto. Las que desafinan en una parte de la voz y en las demás de ella conservan fija la perfecta entonación, suelen corregirse.

Para conseguirlo, es preciso empezar por unir el sonido seguro, que sirve de límite al trozo de voz afinada, con su inmediato superior ó inferior, que ya forma parte del trozo de voz desafinada. Emitase el primero, y mán-

dese al discípulo conducirlo al grado de fuerza en que en el segundo le sea mas factible tomar bien la perfecta entonacion. Despues de atacado este con seguridad y piano, que es probable sea el grado mas afinado, se crece muy poco á poco. El profesor estará muy atento observando el momento en que se aproxima el desnivel del sonido, cuya afinacion quiere conseguir, y lo mandará suspender un poco antes que empiece á efectuarse el destemple. Si se hace esto con paciencia y hasta con tenacidad, el sonido desafinado, sostendrá de dia en dia un poquito de mas tiempo la justa entonacion; y en muchos casos acabarán por conseguirse un sonido despues de otro, hasta corregirlos todos.

Conozco que serán pocos los profesores y los discipulos que tengan paciencia para hacer lo dicho con la debida constancia y sangre fria; pero yo cumplo con mi deber, esponiendo aquí los medios de conseguirlo.

Hasta aquí los defectos naturales en las voces.

VICIOS QUE LAS VOCES SUELEN ADQUIRIR Y MEDIOS DE CORREGIRLOS.

El origen de los vicios que las voces suelen adquirir, es sumamente vario; pero una de las causas que mas frecuentemente los producen, es la imitacion de los artistas, tomada al pie de la letra: es decir, copiados lo mismo en lo que tienen de malo, que en lo mediano y en lo bueno. Esta clase de copia la practica con gusto todo el que no conoce el arte hasta cierto grado; cuyo conocimiento pondria á su alcance lo que merece ser imitado y lo que debe huirse.

Los vicios adquiridos mas comunes son; el gutural, vulgo *gola*, el nasal, vulgo *gangoso*; los agudos acerados ó chillones; los graves rasgantes ó escesivamente claros; la falta de agilidad, la dureza, la estrechez del sonido y la desafinacion. Hay otros; pero estos son los mas comunes.

El vicio gutural nace del deseo de producir los sonidos mas voluminosos de lo que son por su naturaleza. Para darles aquel volúmen, acude el que no conoce el arte, al medio mas perjudicial; cual es, contraer la laringe, y levantar la base de la lengua. Esta modificacion en la posicion de dichos órganos, hace que la voz pierda gran parte de su sonoridad, y que adquiera un carácter hueco y duro. En este caso no se emite el sonido con espontaneidad ni franqueza, y por consiguiente no se aleja al cantar; al contrario se *aplana*.

Cuando dicho vicio, que es bastante comun, se hace crónico, es muy difícil corregirlo enteramente, porque los que lo tienen se avezan á su sonido hueco de tal modo, que no gustan de ninguna otra clase de timbre, por decirlo así, aunque el profesor consiga que los discipulos que tengan este defecto en el grado dicho, lo emitan con la mayor pureza. Por esta razon cuesta mucho trabajo hacérselo olvidar enteramente. Cuando dicho vicio es reciente, se puede corregir, aunque no siempre, sin hacer un estudio preparatorio; trasladando la voz, desde la emision *golosa* á la correcta. Siendo el vicio crónico, es inútil pretender este tránsito sin precederle una preparacion; con la cual se promedie la distancia que hay desde el sonido viciado á la buena emision del mismo.

Ya he dicho en otro lugar, que esta preparacion ha de ser otro vicio; y el mas á propósito es, el de exagerar precisamente la redondez de los sonidos; pero hasta tal grado, que la *á* con que comunmente se hacen los ejercicios, se convierta en *ó*. El modo de producir esta modificacion en la vocal, es hacer nacer los sonidos muy ondos; es decir, que resuenen mucho en el pecho, teniendo para ello la garganta y la boca bastante abiertas, sin que deje por eso de sonar la *á* como queda dicho; y aun mas oscura si es preciso. Con esta modificacion, resulta el timbre oscuro muy exagerado: exageracion que hará aparecer la voz cabernosa; tanto, que el discipulo producirá una especie de ahullido. Este género de sonido, difiere esencialmente de cualquiera otro de los vicios

que las voces suelen adquirir; y por tanto es un mediador muy á propósito (1). Por último, todo el que tiene un vicio crónico en la voz, no puede improvisar la buena emision, y si puede emitirlo de cualquiera otro modo, que es lo que importa en estos casos. Es un mal que evita otro mayor, y pone al enfermo en disposicion de sanar tarde ó temprano.

Hé aquí la razon de insistir, fiel á mis convicciones, en que antes de pretender el sonido bueno, se practique provisionalmente otro que desaloje al primero, del lugar donde, por decirlo así, ha hecho presa.

De este modo y no de ningun otro conocido por mí á lo menos, se facilitará la correccion del vicio que ha motivado este capitulo.

Si la *gola* es total, se harán los ejercicios generales; teniendo siempre presente lo dicho: y si es parcial ó local, se harán los escritos para los vicios parciales.

VOZ NASAL.

Las voces nasales llamadas vulgarmente *gangosas*, resultan tales, porque la columna de aire que forma el sonido en lugar de dirigirse á la boca directamente, va á resonar en los fosos ó agujeros nasales, saliendo por estos en mucha mas cantidad que debiera para producir un sonido sin dicho defecto. Si este vicio es nuevo, basta á veces para corregirlo, atraer el aire mas al pecho, lo que no es difícil conseguir, porque basta con aplanar bien la lengua, para dar á aquel mas fácil paso. Caso que el discípulo no distinga cuando es ó no nasal el sonido, se le coloca una luz muy próxima á los labios: si al emitirlo oscila aquella, será bueno; y si no se mueve, es nasal. El deseo de ver moverse la luz, hace al principiante espeler por la boca mas aire que antes, y por consiguiente conducir la voz á su verdadero lugar.

Si el vicio nasal no desaparece con lo dicho, se colocará además el alumno una de sus manos sobre el pecho, donde sentirá vibrar con fuerza el aire si emite bien la voz; y percibirá estas vibraciones débilmente, si el sonido es nasal.

Si el vicio es crónico, es preciso recurrir á uno de los medios de que he hablado al tratar de la correccion de las voces en general.

DELGADEZ ACERADA EN LOS AGUDOS.

Consiste este defecto en un especie de ofensivo resplandor *metálico* que suelen tener algunas voces en el registro de cabeza (en especial las de mujeres). Es un cierto timbre muy agudo que vibra excesivamente, y cuya delgadez desagrada notablemente al oido. Esta delgadez suele existir en los sonidos agudos, aunque por su naturaleza sean robustos, produciendo un especie de sonido misto, que podria calificarse sin desacertar de sonido y chillido mezclados. Yo creo que la causa que produce este vicio, es harto comunmente debida al descuido de la mayoría de los maestros, si el alumno no ha cantado hasta ponerse bajo su direccion. A la verdad que aquellos, y esto sea dicho de paso, se cuidan poco de amal-

(1) Este cambio ha de nacer de la sumision de la boca y de la garganta al mandato de la imaginacion, sin deteriorar absolutamente la posicion expansiva de las primeras. De este modo se alcanzarán dos beneficios; uno preparar la pura emision, y otro el ensanche que la voz adquiere con este estudio: cosa útil siempre, pues nunca les sobra cantidad, principalmente á las voces que se educan para el teatro.

No me cansaré de advertir al maestro, que su discípulo tenga resistencia: faltándole esta, no debe intentarse esta clase de trabajos.

gamar el volumen con la intensidad, en los sonidos agudos; que son las notas mas culminantes de la voz, y por consiguiente las que deben desarrollarse con mas esmero en todos sentidos. Se contentan los profesores en general, con que las voces de sus discípulos suenen mucho, olvidándose á veces de que deben sonar bien: asi es claro que cuanto mayor es el sonido malo, tanto peor es el efecto que produce.

Los agudos sin anchura, no siendo proporcional esta á la altura de aquellos, son siempre de mal efecto. Para que este sea bueno, se ha de hermanar el volumen con la fuerza.

Al formar la mujer los sonidos de cabeza, estrecha la laringe con exceso, si no pone el profesor mucho cuidado en evitarlo; de la angostura de este órgano nace su contraccion, puesto que sin esta no podria resistir la laringe sin vacilar, y dar un *gallo*, la violencia del aire lanzado por los pulmones. El aire que como todo fluido tiende á dilatar el conducto por donde sale con violencia, encuentra en este caso una tenaz resistencia en la laringe; y como este órgano es elástico, necesita contraerse y hacer fuerza para no ceder al empuje de aquel. Esta rigidez se marca necesariamente en el sonido, y de aquí la desagradable delgadez de los agudos.

Para corregir este vicio, lo primero á que debe atender el profesor es, á hacer cesar en su educando la contraccion de la garganta: al contrario, debe cambiarse su acostumbrada estrechez y contraccion en anchura y flexibilidad. El maestro debe procurar que el discipulo deje libertad al órgano, á fin de que este deje tambien paso franco al aire; y de este modo el sonido tendrá la anchura necesaria. Al mismo tiempo hará que su escolar redondee cuanto sea necesario la vocal con que haga el ejercicio de correccion. Teniendo bien presente todo lo dicho, se irá ascendiendo por grados conjuntos desde el último sonido bueno, hasta corregir completamente uno por uno todos los viciados y así sucesivamente. Si la voz es blanca por naturaleza ó el principiante aclara demasiado las vocales, úsese del procedimiento dicho al tratar del vicio gutural.

Desde que se empieza á hacer este estudio, debe renunciar el que aprende á emitir ningun sonido de los viciados. Esto lo advierto, porque algunos pretenden conseguir esta mejora cantando al mismo tiempo fuera de la clase. Así es imposible desterrar este vicio (1).

GRAVES ESCESIVAMENTE ABIERTOS.

Principalmente las mujeres suelen tener en la voz este defecto, que consiste en abrir exageradamente las notas de registro de pecho. Veamos si este vicio es corregible. Lo primero es desterrar del dicho registro todo grado de fuerza que esceda del piano. En este grado de intensidad, es fácil dar naturalidad al sonido y correccion á la vocal. Conseguido esto, aumentese muy gradualmente dicha intensidad, del mismo modo que queda dicho al tratar de las voces desafinadas.

No olvide el maestro ni su discipulo, que la naturalidad en las artes nobles y bellas, es el manantial de donde brotan la mayor parte de sus buenos efectos. El que la posee, tiene á su favor un 60 por 100 en pro, aunque no sea mas, tratándose del cantante, que porque no hacen padecer al público con su fatigoso decir.

(1) No estará demas avisar al maestro que las voces defectuosas que están en un estado crónico, no ganan generalmente de una manera sucesiva y regular; sino á temporadas. Unas veces avanzan mucho al principio y luego se paralizan, otras al contrario adelantan poco primero, y mas tarde hacen rápidos progresos. Pero por lo comun se mejoran algo al principio, luego se paralizan, despues vuelven á avanzar, se vuelven á paralizar y algunas hasta se inutilizan por algun tiempo, y luego suelen esta vez seguir su curso natural hasta llegar á corregirse.

VOZ SIN AGILIDAD.

Estoy persuadido que esta falta es, en la inmensa mayoría de las voces que la tienen, culpa del sugeto y no de la naturaleza, como se cree generalmente. La perezosa, la mala ejecución, es el resultado de la falta de libertad de la laringe al pasar de un sonido á otro. Cuando el discípulo quiere hacer una escala que está moralmente convencido que no la puede ejecutar, si estudia con fé, se prepara para ello con gran cuidado; toma un aliento fatigoso y demasiado abundante, y al espelerlo une y contrae demasiado las cuerdas locales. Así es imposible ejecutarla, porque ante todo se le quita al órgano la libertad de obrar por sí con el desembarazo debido.

Los que no han recibido de la naturaleza el don de la agilidad en la garganta, ó no la usan por no conocer los medios mecánicos de practicarla, la adquirirán con el arte, si hay buena dirección y constancia. Hé aquí los medios:

Empiécese por ejecutar cuatro notas lentas y preparadas de una manera fácil: hechas con claridad, se hacen pequeñas vocalizaciones compuestas de grupos de las cuatro notas que están vencidas, y con las que se recorra casi toda la estension. Bien dominados, unidos y ejecutados con claridad dichos ejercicios, colóquense dos grupos uno sobre otro, y se obtendrá la escala de octava. Esta se ejecutará acentuando y aun deteniéndose un poco si se quiere, en la primera nota de cada grupo; hágase esto despacio y á compás. Así es muy fácil la escala, pues que la cabeza no la concibe ni la garganta la ejecuta como tal; sino como dos grupos de á cuatro notas que ya tiene el alumno vencidos. Al paso que se van facilitando las escalas del modo dicho, se va haciendo menos sensible la acentuación de la primera nota del segundo grupo, y apresurando el tiempo. Colóquense otros dos grupos descendentes, y procédase con ellos lo mismo que con los ascendentes: así se marchará hasta que se pueda hacer desaparecer la acentuación, y llegue á ejecutarse la escala, en rapidez, próximamente al 130-negra del metrónomo de Maelzel.

Usese por mucho tiempo dicha división, recurriendo á ella siempre que se encuentre cualquier dificultad en este género, tratándose de compases de combinación doble; y dividiendo los grupos por tres notas, si la combinación es triple.

Entre las muchas aprensiones que tienen los precisados á hacer este estudio, la mas comun es la dificultad que hallan aquellos en conocer el grado de claridad de su agilidad; por esta causa se empeñan en ir contando con la mente las notas, al paso que las van formando. Este vicio ocasiona una clase de pereza á la sucesión de los sonidos, que á mas de causar retraso en el tránsito de unos á otros, resultan tantos malos escalones como signos recorre el discípulo. Ejecutando las escalas de este modo, se hace preciso que la garganta dé, por decirlo así, cuenta al oído y este á la cabeza, de cada uno de los sonidos. Mientras esto se efectúa, por pronto que sea, y esta última da ó no su aprobación, se tarda mas tiempo del necesario para hacer dichos sonidos con la debida rapidez y perfección. Por consiguiente, vencidas las escalas ascendentes y descendentes en cuatro grupos de á cuatro notas, se deben empezar á ejecutar rápidas. En este caso no debe el alumno pensar sino en apoyar la voz sobre la primera nota ó sea la tónica, y trasladarse á la nota mas aguda, resbalando por las intermedias sin contarlas. No necesita el discípulo pensar ya en ellas, porque la garganta avezada con el ejercicio á recorrerlas, las hace mejor cuanto mas libertad se le deja; además que despues de hechas queda su efecto, con claridad y en conjunto, en la imaginación y en el oído, sin necesidad de contarlas al ir las recorriendo.

El maestro cuidará que al partir de las notas extremas, en que se apoya el discípulo para hacer las escalas

rápidas, no estreche este la garganta; porque saldrán angostas todas las notas siguientes. La anchura que adquieren la nota mas grave y la mas aguda al acentuarlas, debe contaminar á todas las intermedias: esto se alcanza no estrechando absolutamente nada la laringe al dejar dicha nota.

Tambien es bastante comun este último vicio (1).

VOZ DURA.

Tambien merecen la mayor parte de las voces que adolecen de este vicio tal clasificacion, por culpa del individuo y no por la de sus órganos. El empeño de sujetar la garganta violentamente al cantar, produce una infinidad de males, que son la causa de muchas bajas en el arte. ¿No nos ha dado la naturaleza cada órgano con su destino y oficio especial? Pues, ¿por qué se les han de coartar sus atribuciones obligándolos á hacer aquello que su inventor supremo les mandó evitasen? ¿Por qué los hemos de forzar á traspasar sus deberes?

Ya he hablado mas de una vez del verdadero modo de formar los sonidos, y no me cansaré de decir que no hay cosa mas fácil que elastizarlos cuando son espontáneos; es decir, cuando se alcanza bien á ellos. Para conseguirlo no hay mas que dejar á cada órgano cumplir con su obligacion: esto basta.

Tambien he dicho antes los medios de contrariar el defecto de la dureza en la voz. Pues los mismos procedimientos se ponen en juego cuando es vicio.

Lo dicho respecto á la dureza, es aplicable tambien á la estrechez aunque sea por vicio; pues si se tiene la garganta angosta por contraccion en ella, el sonido será estrecho; si se tiene ancha, ancho. Creo inútil insistir mas sobre este punto.

DESAFINACION.

Este vicio es ó no curable, segun de donde traiga su origen. Hay varias clases de desafinacion; y son diversas muchas veces las causas que la producen en unos, porque no la conocen; en otros, porque aun distinguiéndola en el vecino, no la ven en sí propios: estos son incurables. Hay otros que la conocen en sí y en los demas, y sin embargo no la pueden corregir, por falta de dominio sobre sus órganos. Los hay que se bajan siempre; otros que lo hacen cuando se abandonan ó tienen pereza; aquellos cuando tienen miedo, y los mas animosos se suben siempre ó en casos dados. Todos estos últimos dejan de producir sonidos justos, porque la fuerza de su voluntad no alcanza hasta sujetar la garganta á una quietud perfecta mientras la emision de la voz. Yo creo que la alteracion de la entonacion resulta del movimiento de la laringe hecho precisamente en el momento, que deberia estar mas inmóvil; este movimiento hace subir el sonido, si dicho órgano sube; y lo hace bajar si baja. El procedimiento para corregirlo, ya lo indiqué al tratar de este mismo defecto debido á la naturaleza; por lo que solo añadiré, que cuando se ataca un sonido sea el que fuese, permanezcan inmóviles la garganta, la boca, los labios y cuanto pueda alterarlo en lo mas mínimo.

(1) El sistema de picar las notas para adquirir la ejecucion, no está muy lejos de mis ideas; pero no me he decidido por él, porque suelen los que aprenden así y no llegan á adquirir la agilidad con toda perfeccion, conservar el destaco de todos y cada uno de los sonidos, resultando en su manera de ejecutar ciertos golpes de laringe que hacen el efecto de la risa cantada. Con el sistema que he espuesto, aunque les quedase á los discípulos que no perfeccionasen tampoco la agilidad sino hasta cierto grado, el vicio de acentuar la primera nota de cada grupo, dicho vicio seria mucho menor que el de los primeros, porque si bien haría el efecto de una rígida acentuacion; pero esto podria interpretarse por rigorismo de escuela, ó sea severidad en la acentuacion musical.

Sin embargo, de todo lo dicho debo advertir, que no pueden darse como reglas generales los preceptos anteriores para la correccion de voces. Cada discípulo presenta nuevos defectos, y á veces los mismos con alteraciones notables: y muy lejos de corregir el mismo defecto en dos sugetos con el mismo sistema, hay por el contrario, que usarlo á veces enteramente distinto. Las circunstancias particulares del vicio en su principio, en los diferentes grados de su progresiva correccion y del sugeto, considerado este física y moralmente en los mismos casos, influyen inmensamente en que sea ó no conveniente usar de un sistema fijo. De modo que todo lo dicho, no sirve sino para dar una idea mas ó menos lata de lo que en general debe hacerse.

Queda pues al tacto, ciencia, buen sentido y destreza del maestro, usar los medios mas á propósito para conseguir los fines propuestos, segun la disposicion, inteligencia, resistencia y fuerza de voluntad del alumno; modificando los procedimientos segun convenga á las circunstancias del momento.

VOGES INÚTILES DE TODO PUNTO PARA LA CARRERA DEL CANTO Ó TRASLADADAS DE UNA GUERDA Á OTRA.

No deberia hablar de esta materia, porque me espongo á no ser creido; y á la verdad, lo que voy á decir no es creible sino viéndolo. Yo lo he visto hacer, y por tanto no he podido menos de creerlo. Los peritos en el arte dirán lo que quieran; pero no me importa, puesto que tengo el mas íntimo convencimiento de que digo la verdad.

En efecto, don José Maria de Reart y de Copons, hizo con su direccion y estudios originales, de sugetos cuyas voces eran al parecer absolutamente inútiles para el canto, artistas de buenas voces; los que con éxito han hecho y hacen hoy la carrera de cantantes. Además, formó de tenores muy malos é imperfectos, baritonos que con sus buenas voces gozan hoy justa reputacion. Ha hecho tambien de contraltos, hombres cuyas voces eran muy desagradables, tenores de una anchura, estension y fuerza notables; los cuales, merced á sus buenas facultades, han ocupado y ocupan hoy, un lugar digno entre los artistas reputados. Así tambien formó de contraltos, mujeres tiples muy buenas.

No cito personas, que fácilmente podria hacerlo, por no lastimar la modestia de mis condiscípulos. Como hasta hoy nadie ha hecho esto ni en España ni fuera de ella, que yo sepa, me ha sido imposible dejar de sentar aquí esta verdad, en honrosa memoria de aquel virtuoso caballero y maestro gratuito de todos los pobres; cuya filantropia y talento todos conocemos, y cuya pérdida lloran amargamente cuantos tuvieron la dicha de tratarle.

CUALIDADES QUE DEBE TENER UNA VOZ PARA MEREZER LA CALIFICACION DE BUENA.

Hay quien tiene hácia las voces simpatia y antipatia, como hácia los séres que poseen este rey de los instrumentos. Esto es inesplicable, pero no por eso deja de ser efectivo.

Las circunstancias diversas que necesitan concurrir en la voz humana, para que al usarla cantando agrade mucho universalmente, son muy numerosas. Aquí no creo preciso sino decir las principales, que son: 1.ª afinacion y buena calidad; 2.ª fuerza y volúmen; 3.ª estension é igualdad; 4.ª frescura y elasticidad; 5.ª pureza y agilidad, y 6.ª simpatia.

Yo creo que tratándose de voces para el teatro, la primera cualidad que la voz debe tener es la cantidad, la fuerza; con tal que la calidad sea pasable.

Dejo á la consideracion de mis comprofesores el decidir si tengo ó no razon.

SOBRE LA MANERA DE ACOMPAÑAR.

Siempre se debe acompañar sencillamente al discípulo, procurando no hacer en el piano el canto que él ejecuta. La mira principal del maestro debe ser, que aquel sostenga la afinacion, sin oscurecer nunca los sonidos de la voz, principalmente mientras se hagan ejercicios de correccion en la emision. La voz ha de aparecer lo mas aislada posible; debe manifestarse completamente desnuda, para que se pongan totalmente en relieve sus mas minimas imperfecciones. Debiendo ser la idea culminante del profesor hacer desaparecer todos los defectos y vicios de la voz por insignificantes que parezcan, no conseguiria completamente este objeto, si cubriese en parte sus sonidos con un acompañamiento demasiado lleno; el que fácilmente podria tambien distraer su atencion. Indudablemente no se oirian los defectos con la debida claridad, si no se economizase el acompañamiento, que opino debe reducirse á dar alguno que otro acorde sosteniéndolo mucho tiempo, sin pedal, ó callando en seguida el piano, hasta que el discípulo acabe, supuesto que los ejercicios de pura correccion serán breves. En caso de necesidad se dará alguno que otro acorde de poca duracion, á fin de atraer la voz á la justa afinacion.

Cuando se concluya cada ejercicio por pequeño que sea, conviene hacer un reposo; en que con armonía correcta y grata se detenga el maestro, antes de modular al tono siguiente en que deba repetirse, para dejar al alumno un momento de descanso. Este leve desahogo contribuye además á desterrar el vicio que el principiante tenga, sin fatigarle; y solamente se acompañará en la forma conveniente, cuando las piezas estén bien vencidas en todos sentidos.

CONSECUENCIA DEL ABUSO EN LA FUERZA.

Una de las cosas que puede ocasionar graves perjuicios á la voz, es el abuso de la fuerza. Este defecto es debido comunmente al inmoderado deseo de tener mucha voz y adquirirla pronto; cuya premura suele conducir al principiante, á hacer esfuerzos y cometer excesos cuyas consecuencias son fatales.

Cuando se trabaja en aumentar el volúmen é intensidad de los sonidos, debe procurarse darles toda la fuerza que se pueda; de otra manera seria imposible llegar á obtener buen resultado. Pero esto que no es mas que una especie de gimnasia, debe hacerse progresivamente, por grados y con calma: porque de lo contrario, se llegaria por medio de los excesos; 1.º al cansancio; 2.º al destemple; 3.º á las *pifias* ó *gallos*, de modo que en vez de adelantarse atrasaria; y acaso llegaria á sufrir el organismo algun resentimiento. Este obligaria al alumno á permanecer por muchos dias imposibilitado de estudiar, privándole no solo del estudio, sino tal vez de la voz, cuya ruina es tan fácil.

Cuanto llevo dicho relativo al abuso de la fuerza, hace ver evidentemente la necesidad de que el discípulo no estudie sino en presencia del maestro, este tiene obligacion de estimular al perezoso, como tambien de contener al excesivamente activo en los abusos de este y otros géneros, tras de los que la irreflexiva aplicacion no le dejará ver su ruina.

DE LA PRONUNCIACION MIRADA EN GENERAL.

Hay entre la palabra y los sonidos musicales la misma intimidad, que entre la sangre y los vasos. Ella les dá vida, circulando siempre en ellos y siguiendo constantemente sus diversos giros en todas direcciones.

Si se separa la palabra del sonido musical, queda en este un vacío, una vaguedad, que con nada puede suplirse; al paso que con ella, resaltan las bellezas de aquel, se inspira, y exalta el que lo escucha. La palabra cantada debe ser clara, nutrida, marcada, en especial en los templos y teatros, por las dimensiones del local; mas sin dejar por eso de ser fluida, elegante y natural. Debe ser también correctísima, porque no siendo así, su misma claridad hará resaltar más los defectos de su incorrecta articulación. Si no se pone un especial cuidado en esto, resulta una mezcla confusa de todas y cada una de sus letras, en especial de las vocales, que las hace enteramente incomprensibles; llegando hasta desfigurar la voz. Aun habiendo corrección en ellas, si falta en las consonantes esa trabazón que liga sílabas y palabras, y no dándoles su fuerza relativa, tampoco sería la palabra inteligible.

Sepa el maestro (no olvide el lector que siempre aludo á los que saben poco) que una de las cosas que principalmente contribuyen á la claridad de las sílabas, es la posible inmovilidad de la mandíbula inferior, y quietud absoluta de ella, desde el *attacco* al deajo del sonido que transita por una sola sílaba; pues si se cierra ó abre la boca mientras este dura, se desnaturalizan letra y sonido, resultando de sus repeticiones un continuo ahullar que afea la mejor voz, y hace nula la más correcta pronunciación.

Los órganos que más esencialmente contribuyen á formar esta, son la lengua y los labios, que con sus enérgicos movimientos, despiden las sílabas con fuerza, rapidez y sonoridad; y que bien usados añaden cantidad, timbre y vigor á la voz. Así es que para su buen ejercicio, el profesor debe cuidar de que el discípulo no separe mucho las mandíbulas al cantar; porque su mucha distancia retardaría el choque de los labios, y la llegada de la punta de la lengua al paladar.

Con lo dicho creo baste para preparar al maestro á la buena inteligencia de los ejercicios que colocaré en su lugar correspondiente, y que serán muy útiles para adquirir fácilmente la más pura pronunciación.

DE LO QUE DEBE HACER EL MAESTRO AL EMPEZARSE EL ESTUDIO Ó INTERPRETACION MORAL DE UNA PIEZA.

¿Es dado á todos el tener los grados de sensibilidad necesaria para hacer sentir á los demás? Si así fuese, todos los cantantes serían verdaderos artistas; y la experiencia demuestra que existen muchos, que se pueden distinguir acertadamente con el calificativo de artesanos; estos son todos los que cantan como autómatas por buenos y perfectos que sean en el mecanismo.

Se trata de manifestar viva una emoción sin causa real, una farsa, una paradoja: el público que la presencia, sabe que lo engañan; el artista sabe que al hacerla miente, y sin embargo es necesario que uno y otro se lo crean. El artista verdadero, el artista de corazón, no necesita el hecho para sentirlo, no le hace falta el motivo del padecimiento para padecer; le basta quererlo: y para conseguirlo, no necesita más que hacer á su corazón esclavo de la cabeza. Esta manda, y aquel obedece sin pretender conocer la verdad; y lo siente como si realmente fuera efectivo. El alumno aunque posea este don, no lo usa siempre con acierto; pero le es fácil al maestro hacérselo conocer, señalándole dónde y cómo lo ha de usar. El que presenta grandes dificultades para esto, es aquel cuya sensibilidad es poca. Veamos si hay medios de hacérsela conseguir y desarrollar. ¿Escitaremos todo su cerebro para que este se atreva á mandar al corazón seguro de ser obedecido? Para que el cerebro pueda mandar, es necesario que se aumenten progresivamente sus fuerzas; y ¿cómo lo haremos? con el ejercicio creciente y moderado que es el que desarrolla todos los órganos humanos.

Empieze, pues, el maestro por pintarle al alumno, á presencia de una pieza dada, la situacion, el lugar, el personaje, los grados de sensibilidad de este, la belleza del objeto que produce en el mismo aquella pasion, y todo cuanto pueda interesar, exageradamente si es necesario. Grabando en la imaginacion del discípulo con elocuencia y calor vivificantes toda la amargura, todo el amor, toda la alegría etc., que el poeta y el compositor músico se propusieron espresar; haciendo resaltar sus mas vivos colores, con el mayor entusiasmo posible. En una palabra, ponga en juego cuantos medios puedan contribuir á escitar y exaltar la vida moral del alumno. Será muy conveniente tambien que para conseguirlo con mas facilidad, elija el profesor una pieza cuyo principal objeto sea retratar la pasion ó la sensacion que mas simpatice con el carácter particular del discípulo; que será á no dudarlo, la que mas pronto afecte su corazon, y la que mejor escite su escasa sensibilidad. Si no consigue interesarle el primer dia, repetirá al siguiente la misma narracion, ya hablando, ya cantando, segun le haga mas efecto con el primero ó el segundo modo. El objeto es hacerse comprender del discípulo moralmente, siendo el director incansable hasta lograr enternecerle.

Antes de hacer este análisis moral de la pieza que motiva el cuadro, y que es del gusto del discípulo, la habrá aprendido esta de memoria, con todo lo concerniente al mecanismo. Por lo cual, una vez enternecida su alma con los elocuentes y exaltados discursos del maestro, es llegado el momento de hacérsela cantar; y no dudo un instante que el profesor que haga cuanto llevo dicho con verdadero interés y oportunidad, tendrá el placer de ver á su educando, que cantando dicha pieza llora, se irrita, se horroriza, por último, se posee de la situacion y del sentimiento: mas diré, el mismo discípulo gozará al ver en aquel momento por primera vez de su vida, el tránsito lisonjero que no podrá menos de experimentar, al pasar, sin saber cómo, desde el hombre al artista.

Nadie puede poner en duda que esto hecho un dia, otro y otro, llegará á producir un resultado; y que el discípulo que al vaciar la sensibilidad finisima que el maestro infiltró en su alma, no podrá menos de vaciar tambien parte de la suya propia.

Suponiendo que ya canta el discípulo con verdadero sentimiento la pieza á que acabo de referirme, ya está el profesor en el caso de no consentirle cantar con letra ni una sola frase, á la que no le dé un sentido estético verdadero. De este modo acabará el principiante por jugar, á su tiempo en la escena, con todas las pasiones que esté encargado de interpretar, correspondiendo entonces hasta las fibras menos sensibles de su corazon, á la manifestacion de la verdadera expresion de una pasion cualquiera.

Si el profesor se hiciera imitar de su escolar servilmente siempre, resultaria un mal grave: y es que nunca podria el último cantar bien mas piezas que las que el primero le hubiese enseñado, lo que es bastante comun. Además habria entre los educandos del maestro que esto hiciera tal uniformidad, que oír á uno seria como escuchar á todos los de su misma cuerda. Conviene, pues, que el maestro deje suficiente libertad al discípulo, para que guiado por su propio sentimiento espresa á su manera lo que él conciba, y no lo que del primero copió, cuando no estaba en disposicion de hacerlo sin un modelo. Pero como llega un dia en que el discípulo tiene ya conocimientos bastantes para crear y manifestar sus propias sensaciones, sin sujecion alguna que no sea la del arte, debe, como esplicaré despues, espresar la pasion tal como la sienta. Muy distinto es que el maestro le indique el objeto verdadero del poeta y del compositor, á que despues de escitada y educada la sensibilidad del primero, la sujete el segundo á su temperamento particular ni á su modo especial de sentir.

Advierto al profesor, que la carencia de verdadera expresion ó sea interpretacion moral del canto entre los que lo ejercitan, nace con frecuencia de la repugnancia que tienen muchos al presentarse en escena, y mas comunmente en el templo, en salon y aun en la misma clase ó escuela y entre los condiscipulos, de aparecer ridiculos

con el fingimiento; que es el nombre que regularmente dan los cantantes fríos á la verdadera sensibilidad (1). El maestro debe desterrar del ánimo de sus alumnos esta funesta preocupacion, que como tal, puede traer la ruina del atributo mas precioso del arte; cual es la sensibilidad, mal llamada genio por muchos. Para esto es necesario que no deje de encarecerles y demostrarles palpablemente la necesidad imprescindible de conmoverse para conmover; y que el verdadero ridículo, es hacer las cosas á medias; esto es, cantar con la garganta y con la cabeza, sin que el corazón se dé por entendido de lo que se dice.

DE LA INTERPRETACION Y PERFECCION DE LAS PIEZAS POR EL DISCIPULO.

He delineado hasta aquí la marcha que el maestro debe seguir, para el mejor éxito en la educacion de los alumnos confiados á su cuidado; y en el capitulo anterior he procurado hacer ver la necesidad de hacerles comprender el sentido de lo que cantan, y los medios de desarrollar en ellos, hasta ahora por imitacion, las cualidades morales que forman principalmente al buen cantante, ó mejor al artista.

Ahora falta trazar la manera de completar la educacion moral del cantante, cuando las facultades de su alma se encuentran ya en un estado suficiente de desarrollo.

Cuando los adelantos del discípulo lo permitan, le dará el maestro para que estudie por sí solo, una pieza sencillita: tanto en la parte mecánica como en la estética; y que al ejecutarla, le hará intérprete segun la manera peculiar de sentir del primero. Tolere el maestro, al principio de este estudio, mas bien cualquier defecto ó imperfeccion en la interpretacion moral, que no en que su educando sea copiadador perfecto de lo que ve ú oye á aquel, ó á un artista cualquiera. Este estudio es sumamente importante y de absoluta necesidad, cuando se trata de que el escolar adquiera la perfeccion en el arte.

Gradue con sumo cuidado el maestro la dificultad mecánica y estética de las piezas que sigan á la ya dicha, y las que como he dicho, serán pulidas por el discípulo á su manera. Al oírselas el maestro no corregirá mas faltas que las mecánicas; tocando con dulzura y como de paso los mejores medios posibles para corregir las que haya en la interpretacion sentimental, y señalándole al discípulo únicamente el lugar en que se ha estraviado, caso de ser la imperfeccion muy considerable; pero dejándole siempre libertad, á fin de que por sí solo investigue la manera mejor de corregir el defecto. Despues de pasar unas cuantas piezas, se tornan á estudiar para perfeccionarlas con mas esmero que la primera vez; pero al efectuarse este segundo repaso, el maestro hará explicar al discípulo el argumento de cada una de ellas, aparentando aquel no comprenderlo, si no lo analiza bien, haciéndoselo repetir hasta que lo explique por lo menos con claridad. Si viese que las explicaciones del discípulo no llegan á producir la claridad deseada, debe el maestro prestarle alguna ayuda, ya por medio de otro discípulo, ó ya por sí mismo; pero que, sin darle á conocer del todo la idea, sea sin embargo una luz que aunque lejana y débil, guie sus pasos hácia el camino que deba conducirle al total conocimiento y exacta explicacion del argumento.

DE LOS EFECTOS DE LA EXAJERADA APLICACION.

Todo esceso en el estudio del canto es tan perjudicial para los adelantos en el arte, como la carencia de aplicacion: y aun mucho peor si se quiere; porque de él puede resultar una imposibilitacion total. El que estudia el canto, aunque invierta diariamente mucho menos tiempo del que generalmente se necesita para aprender cualquiera otro ramo del saber humano, consume durante el corto espacio de su trabajo mas fuerzas y vigor, que aquel que emplea sus facultades intelectuales, y aun mas tambien que el que ejercita sus miembros en un trabajo corporal; por la sencilla razon, que el que canta pone en ejercicio órganos mas delicados y menos consistentes

(1) Los cantantes de música sagrada, llaman entre sí, al sentimiento, hacer la comedia.

que aquellos, produciéndoles su excesivo trabajo un cansancio mas prematuro y de peores consecuencias.

Nuestro órgano respiratorio que desde el primer momento de la existencia hasta el de la muerte, no cesa un instante en sus funciones, aunque está dotado de cierta fuerza y robustez, tienen estas necesariamente un limite del cual no nos es dado pasar sin gran riesgo, bien en la alteracion de nuestra salud, ó en la anulacion completa de alguna de sus partes, que trae consigo una muerte lenta, pero segura.

El cansancio, hijo á veces de la ignorancia ó descuido del maestro, proviene otras de su indiscreto celo (hasta en la virtud reside el vicio) y no pocas es debido á la inmoderada aplicacion y demasiada buena fé del alumno. Este podrá emplear el tiempo que quiera, en el estudio de la teoría del arte, de la histórica y filosófica del mismo; pero en la mecánica de los sonidos, emision, desarrollo y demas, debe marchar con el mayor cuidado y circunspeccion.

Nadie sino el maestro debe cuidar de que no se cometan excesos, observando cuidadosamente para evitarlo, las fuerzas físicas del discípulo; y no consintiéndole mas trabajo que las cuatro quintas partes de lo que buenamente pueda sobrellevar en estado normal. En el caso de alguna indisposicion sea estraña ó no al canto y siendo muy leve, no debe emplear mas tiempo que la mitad de lo que pueda resistir, suspendiendo completamente el estudio hasta que quede enteramente restablecido, si aquel es de alguna consideracion. De otro modo como la voz no esté plenamente desarrollada, cualquier esfuerzo puede relajarla y aun destruirla.

Muchas veces acontece que á pesar del esmero del maestro en no consentir al discípulo mas estudio del que puede buenamente soportar, vé burlada su vigilancia por no acoger este sus consejos, y estudiar inconsideradamente en sucasa; por imitar á tal ó cual cantante en este ó el otro paso brillante, sentimental, etc., cometiendo excesos en su repeticion, cuyas consecuencias ya he anotado.

Procure el profesor persuadirle á que este tiempo lo invierta en reflexionar el por qué de las correcciones que en la clase le han sido hechas en el curso de cada leccion, único medio de que adquiera el verdadero conocimiento de ellas.

Si el profesor, despues de un detenido estudio de los medios con que su educando cuenta, tiene acierto en la eleccion de buenos principios para la buena educacion del cantante; y si el alumno con su moderada, constante y sumisa aplicacion, sigue estrictamente la linea de conducta que le trace aquel, los resultados serán llegar el primero á la adquisicion de un buen nombre en el profesorado, y alcanzar el segundo la gloria y la reputacion de gran cantante. Pero si el discípulo no atiende los consejos que su profesor le dé y sigue caprichosamente la senda que se le antoje, el resultado será no llegar á la altura que debiera, ó inutilizar para siempre la voz que hubiera de labrar su fortuna.

A veces pierde el profesor injustamente su reputacion, cuando se le desgracia un alumno de esta especie, juzgándose mal de su suficiencia ó habilidad por este hecho: sin tener en cuenta que es imposible tener constantemente al alumno junto á sí, para evitar sus desaciertos. El maestro en este caso no tiene ninguna responsabilidad.

No concluiré esta primera parte sin añadir á lo dicho, que se ven cantantes que hacen su estreno, cuando su educacion está muy lejos de ser la necesaria para esto. Muchos son los que creen que por haber aprendido rutinariamente algunas óperas ó zarzuelas, ya se encuentran en estado de aparecer como *artistas* ante el público. Al maestro se debe algunas veces esto; quien por tener un discípulo con un buen *la ó si b si* es tenor, etc., etc., consiente y aun lo anima á que se presente ante tan inflexible juez, para lucir únicamente un buen sonido; sin dar la debida importancia á la educacion verdaderamente artística.

El profesor inteligente, celoso de su buena reputacion y del aprovechamiento de sus educandos, debe agotar toda su lógica en hacer comprender á estos, que no basta imitar con la mayor perfeccion al mejor maestro en la manera de cantar óperas ó cualquiera otra cosa, ni tener un cantante sea el que fuese media docena de notas hasta *inmejorables*, para constituir ni con mucho un verdadero artista. Debe persuadirles que es necesario para la adquisicion merecida de tan honroso nombre, y para hacer una carrera brillante, tener otras muchas cualidades esenciales; como son buena voz, en la verdadera acepcion de la palabra, sensibilidad exquisita, usada segun el propio instinto, talento, conocimientos profundos del arte, etc., etc.; cualidades que hay que unir íntimamente á una esmerada educacion artistica y social. Cada una de estas dotes separadas no puede por si sola hacer del discípulo un buen artista: es preciso para serlo, reunir las todas ó la mayoría de ellas. Por consiguiente el discípulo que, teniendo buena disposicion, abandone el estudio, y por su voluntad propia llegue á lanzarse á la escena adornado de una sola de dichas dotes sea la que fuere, se colocará por su culpa en el número, no escaso, de las medianías.

FIN DE LA PRIMERA PARTE.

SEGUNDA PARTE.

PARTE MATERIAL DEL ARTE.

EDAD EN QUE SE DEBE EMPEZAR EL ESTUDIO DEL CANTO.

La naturaleza no empieza á formalizar el buen uso de las fuerzas moral y física en el hombre, hasta la juventud; entonces se desarrolla el espíritu, que en la niñez despojado de preocupaciones y de inquietudes, no ha tenido otras ideas que las agradables. El jóven acompaña sus acciones y palabras con reflexion; y aunque no ha alcanzado todavía la madurez conveniente, se halla ya en un estado bastante sólido, para que su organismo pueda obrar con la firmeza é inteligencia de quien le pone en ejercicio. Sus dones particulares y naturales han adquirido ya en esta edad una consistencia marcada, y su voz como una de ellas el carácter propio de su sexo.

Estas son las razones que me mueven á creer, que para empezar á practicar el estudio del Canto, que en su mecanismo no es otra cosa que la facultad de manejar y usar con destreza nuestro órgano respiratorio, está el jóven á dicha época en disposicion de empezar su estudio; y que es la mas á propósito, porque acaba de efectuarse el cambio-ó muda de la voz. Este cambio guarda proporcion con el desarrollo físico del sugeto, y tiene lugar en diversa edad, segun la robustez, el clima y otras muchas circunstancias, que influyen poderosamente en llegar á la edad viril unos mas tarde que otros. Por esto no se puede dar por tipo edad fija para empezar; pero generalmente, se ha efectuado ya la muda á los 17 años en el hombre, y en la mujer á los 15.

¿Es conveniente ejercitar la voz y cantar en la niñez?

Siendo con moderacion, no veo inconveniente; con tal que se observe una privacion absoluta desde que se aproxima la muda, hasta que esta se efectúe y consolide (1). Con el moderado ejercicio se desarrollan los órganos del niño, tanto cuanto se lo permitan su robustez y su edad. Con este lento uso, se preparará el camino, para avanzar cómodamente en los estudios ulteriores que ha de hacer siendo hombre.

En lo que puede el niño ocuparse con provecho y sin ningun riesgo, es en la parte teórica del arte. Aprendida esta de memoria, y aunque él no pueda darse razon científica de lo que estudia en aquella edad, no se le olvidará jamás. El maestro procurará enseñarle con la mayor solidez posible, cuanto pueda estudiar sin gran trabajo, y es de esperar que luego que sea hombre, él se dará á sí mismo razon de todo con claridad.

El profesor encargado de educar musicalmente á un niño de quien se pretende que sea en su dia un buen artista, debe procurar desde luego darle idea de los principios mecánicos que contribuyen á desarrollar el buen gusto, aunándolos con los de correccion en la entonacion y medida. Debe ser tambien exigente, en que emita con la posible pureza las vocales y consonantes, diciéndole siempre con dulzura, los errores que cometa y por que se los corrije. Así vendrá á paso lento, pero seguro, al conocimiento de lo que hace. Cuide asimismo el profesor de la correccion de la pronunciacion de las sílabas que dan nombre á la escala musical, á fin de que el niño una con perfeccion las vocales y consonantes que se les adhieren. Esta es una de las cosas que con mas razon y acierto encarga el señor Eslava en su gran método de solfeo.

(1) Mientras la muda, es preciso dejar obrar por sí sola á la naturaleza: nada la ayudará, como la cesacion completa de todo ejercicio.

Si el maestro cuida de proceder del modo antedicho, no hay duda que en vez de ser un mal, el que el niño ejercite su voz, será por el contrario útil y conveniente; con tal que el primero aunque no sea de los profesores, que mucho saben, siquiera sea de los que bien enseñan.

CUALIDADES FÍSICAS QUE EL DISCÍPULO DEBE TENER.

Todas las carreras científicas y artísticas se pueden ejercer perfectamente, aunque quien se dedique á ellas, tenga algun defecto físico notable. Las de cantante lírico y actor dramático no. Hablaré del primero porque de él me ocupo.

Aun en el arte musical, este es el único ramo, que no admite seres físicamente imperfectos. Un buen compositor, un gran pianista y hasta un cantante bueno dedicado á la música religiosa ó de salon etc., aunque sean cuán contrahechos se quiera, pueden ser sin embargo objeto de la admiracion general, no cuidándose apenas el público de su deformidad. Pero un cantante lírico necesita unir á las dotes artísticas las del hombre puramente físico; y si tiene defectos, es necesario que siquiera sean corregibles en la apariencia, por medio de aparatos interiores. Por esta causa necesita el artista de teatro tener una figura por lo menos mediana. Se dirá que Tachinardi, la Pisoni y algun otro, han hecho gran carrera, á pesar de tener defectos físicos de consideracion, pero estas son escepciones que en nada alteran mi proposicion, máxime cuando estos mismos famosos artistas no podian evitar con sus grandes voces y talentos sublimes las risas mal contenidas de los diversos públicos, al ver sus imperfectas formas; si bien es verdad que despues se hacian aplaudir y admirar.

Respecto á la constitucion interior, debe ser esta en el cantante altamente perfecta: porque su organismo ha de contribuir general y particularmente á producir la voz, si esta ha de ser buena. El que estudie la carrera del canto, deberá tener tambien un pecho robusto y fuerte; garganta con las mismas cualidades, oído musical delicado, y estará en el primer tercio de la vida.

DE LO QUE EL DISCÍPULO DEBE SABER EN MÚSICA AL EMPEZAR EL ESTUDIO DEL CANTO.

Todo el que se propone instruirse en una carrera, arte, oficio, etc., se ocupa en primer término, de adquirir los conocimientos preliminares sobre los que se han de calcar despues todos los demas. Sin estos principios, seria imposible establecer el orden y la regularidad, que es indispensable á nuestro entendimiento, para concebir con claridad, lo que le es desconocido.

La mayoría de los cantantes de teatro, particularmente los extranjeros, se dan por dispensados de este estudio preparatorio. Harto conocidos son los males que de esta errónea creencia se desprenden, para creerme obligado á tratar de ellos aquí. Por esto me limitaré á decir, que el solfeo, base sobre la cual debe sentarse ó constituirse todo el edificio del arte músico, lo puede y lo debe saber el discípulo, antes de empezar formalmente el estudio del canto. El que no lo estudie por lo menos medianamente, no podrá ser jamás un buen artista.

DE LA ELECCION DE MAESTRO.

¡Cuán difícil es que un jóven que no conoce un arte, una ciencia, pueda distinguir bien cual es entre los muchos, que la enseñan, el hombre capaz de instruirle bien en ella! ¡Qué fácilmente se deja el profano alucinar por el ruido de una reputacion mal adquirida!

Aspirantes á ser artistas verdaderos; antes de elegir de una manera decisiva un maestro, miradlo bien. Considerad que del acierto pende vuestro porvenir, vuestra fortuna ó vuestra desgracia; de él depende que sepais ó que ignoreis toda la vida; que seais acaso respetados y queridos de todos por vuestro mérito, ó despreciados y tal vez odiados por vuestra ignorancia é inutilidad.

Nadie duda que las reputaciones de *cascabel* han hecho mucho mal á la sociedad, y sin embargo, triste evidencia, las hay y lo peor es, que las habrá (1).

El buen maestro debe desmenuzar, deshacer por decirlo así las dificultades en tantos trozos ó partes cuantas sean necesarias, para que la mente del discípulo y su no avezado cerebro, pueda digerirlas todas sin esfuerzo. El profesor que haga *bien* dicha operacion, no puede enseñar *mal*.

A vosotros los que estais dotados de buena disposicion y verdadero desco de aprender la carrera de cantante, voy á haceros algunas advertencias, para que conozcais con tiempo ó cuando aun tenga remedio, el maestro inhábil.

1.º Que desconfieis del profesor que se satisfaga fácilmente de lo que canteis prodigándoos grandes elogios: porque estos os proporcionarán á su tiempo probablemente, algunos desengaños. 2.º No os fieis del que con erguida apostura os diga, esto está mal hecho, aquello bien, lo otro medianamente, sin daros con toda claridad y precision la razon, el por qué, y como deberiais hacer para evitar lo primero, perfeccionar lo segundo ó mejorar lo tercero. 3.º No deis crédito al que os diga al oiros por primera vez, que sereis un gran artista si estudias *con él*. Se necesita tal cúmulo de circunstancias en el escuchado para podérselo asegurar, que ni el pretendiente puede ponerlas de manifiesto de una vez, ni el mejor maestro las puede adivinar. 4.º Si teneis vicios crónicos en la emision de la voz y al oiros el primer dia os garantiza un profesor, que desaparecerán enteramente, creedlo cuando lo veais; antes no. 5.º No tengais fé en el que para enseñaros una pieza musical cualquiera, necesite recordar como la interpretaba tal ó cual célebre cantante, con el objeto que lo copieis; y mucho menos si esto no lo hace como medio provisional y en casos escepcionates. 6.º Cuando esteis decidido á tomar ó elegir maestro, no os informeis de la suficiencia del que preferis, preguntando con tal objeto á otro que enseñe el mismo ramo, como medio de subsistir: porque antes que maestros son hombres. Tampoco pidais informes á los alumnos que asistan entonces á su clase, porque suelen estar preocupados y podrian por esta causa aconsejaros mal de buena fé. Los que podrán informaros de la verdad, son las personas que tienen verdadera inteligencia y convicciones fijas, sólidas y profundas en el arte, y que además gocen de una posicion independiente, tengan buena fé y amor al arte. Estos os informarán de la verdad; la que nacerá en ellos de los resultados científico-artísticos, que hayan visto en los discípulos de cada profesor, y á los que habrán valuado en sus adentros, por la disposicion de los alumnos; pues que este es el termómetro de la ciencia del maestro.

Si os hiciera cuantas observaciones pienso, me estenderia demasiado. Concluyo, pues, advirtiéndoos que el inhábil maestro es semejante á un libro pernicioso, el cual teniendo las mismas páginas que otro bueno, pervierte en vez de instruir; da á conocer sin querer lo malo, y calla y oculta sin poderlo remediar lo bueno, lo provechoso, lo útil.

DESCRIPCION DEL APARATO VOGAL.

La anatomía debiera ser el objeto de los primeros estudios de todo cantante. El que no tenga ningun conocimiento de dicha ciencia, no podrá saber las piezas de que se compone el instrumento que usa constantemente al cantar, viéndose reducido á emplear toda su vida á ciegas, los diversos medios, de que se vale para facilitar su uso. De manera que ignorará no solo los nombres de las partes constitutivas del órgano respiratorio, sino tambien su fuerza propia y auxiliar; es decir con relacion á sí mismo y á las partes que se le adhieren, ya mediata ó inmediatamente. Es verdad que se puede cantar bien sin necesidad de conocer anatómicamente las piezas ó partes de que se compone el instrumento, con que lo efectuamos; pero tambien lo es, que con estos estudios preliminares, se adquiere mas pronto y mejor el conocimiento del lugar donde reside, lo que mas contribuye á la perfeccion.

(1) Téngase presente que jamás pienso en personas determinadas al decir una verdad amarga. Siempre hablo en tales casos en general, para evitar alusiones que soy incapaz de hacer estampar. Además siempre me refiero lo mismo á los españoles que á los que no lo son.

Antes de describir dicho órgano, no estará demás prevenir una equivocación, que podría sugerir dudas á mas de uno. Para evitarlo, daré al discípulo una idea ligera del tubo alimenticio, cuya parte superior está en la boca. En efecto; muchos confunden este tubo con el aparato respiratorio, y se imaginan que el aire, que penetra en los pulmones y sale bajo la forma de expiración, pasa por este ancho camino (1). Este camino, es una especie de media redonda (no bajan del tobillo y las usan los labradores de varias de nuestras provincias) que se extiende desde la base de la cabeza hasta la parte inferior del cuello. Su nombre científico es *faringe* y es el principal órgano de la deglución. Por él se conducen los alimentos desde la boca al exófago; músculo membranoso que se une por su parte superior con la faringe, y la inferior se abre y vacía en el estómago. Estos órganos no toman parte activa en la formación de la voz: por tanto no pertenecen al aparato respiratorio. Pasemos á examinar este.

El todo de los órganos formados para la respiración, se asemeja á un árbol del revés, ó sea con la copa hácia abajo. Su tronco sigue toda la extensión del cuello, y se prolonga hasta la cavidad del pecho. En dirección á este, se divide en dos ramificaciones principales, de donde nacen otras infinitas ramas mas pequeñas que van á unirse con los pulmones, los cuales representan la copa. Estas ramas mediante un tejido ligerísimo, están encerradas en una especie de gasa muy clara y finísima, á manera de la copa de un árbol cubierto ó cargado de nieve. El tronco, ramas grandes y pequeñas, en una palabra, el árbol todo, está hueco por dentro; y las hojas que son vejigas, *células del pulmón*, están también huecas; de modo que todos estos vacíos se pueden llenar de aire, cuya entrada se efectúa por la boca; al paso que estrechando la cavidad del pecho y con la opresión obrada sobre este árbol, caña elástica, digámoslo así, puede también en parte arrojarse por el mismo lugar.

Ya tiene el discípulo una idea del conjunto; ahora separaré las partes, y se las daré á conocer una por una.

Como este trabajo anatómico se dirige á los cantantes y no á los fisiologistas, tomaré de la ciencia nada mas que los detalles precisos para la inteligencia del lector, adoptando los términos técnicos cuando sea indispensable y no mas.

Los pulmones, son dos vísceras móviles y esponjosas, colocadas en las cavidades derecha é izquierda del pecho; están separados por el *mediastino*, *pleuras*, y por el corazón. Las sustancias de que se componen, son esencialmente celulares y vasculares. Un inmenso número de células membranosas cuya forma y tamaño es desigual, pero que se comunican entre sí, forman con su apiñado conjunto la masa del pulmón. El derecho es mayor que el izquierdo (2). Estos son los órganos esenciales de la respiración, y hacen las funciones de un fuelle de órgano artificial, que da el aire necesario para producir las vibraciones sonoras. Para recibir los pulmones el aire exterior, necesitan que las paredes del pecho se separen á fin de dejarles lugar capaz para dilatarse libremente. A este aumento de capacidad concurre abajándose el *diafragma*; músculo ancho y convexo que sirve de base al pecho, y le separa del abdomen. El aire entra y sale de los pulmones por una multitud de tubos llamados *bronquios*, que están formados de anillos cartilagosos sobre puestos, que parecen compuestos de varios fragmentos. Son muy delgados por su nacimiento, se van reuniendo y aumentando su volumen, concluyendo por formar un solo conducto que toma el nombre de *traquiarteria* ó *traquea*, la que sube verticalmente hasta la parte anterior del cuello.

La *traquiarteria* ó *aspera-arteria*, es un tubo ligeramente móvil y elástico, formado de anillos cartilagosos muy semejantes á los de sellar: están colocados de manera, que el lugar de las cifras, cae en la parte posterior del cuello. Estos anillos están sobrepuestos como los de los bronquios. Su número es de 16 á 20.

El diámetro de la traquea es de unas 8 ó 10 líneas; y por lo general, proporcionado al volumen de los pulmones. En la parte superior de dicho conducto, se halla colocada la laringe, con la cual se comunica y están unidas por una sustancia membranosa. Este órgano que es á mi parecer, el que modifica la columna de aire para disponerla á formar después el sonido, es un recipiente cartilaginoso que se compone de muchas piezas que se mueven

(1) Es un error; el único órgano respiratorio que está en la boca colocado en la base de la lengua, es una endidura (la laringe) que no se vé por mucho que se separen las mandíbulas y se baje la lengua. Por esta endidura que explicaré después, respiramos, tosemos, espectoramos y hacemos cuantas funciones tienen relación con el aire vital.

(2) La situación del corazón que ocupa una gran parte de la cavidad izquierda, es el motivo de esta diferencia.

las unas sobre las otras; y cuyo conjunto puede tambien moverse con relacion á las otras partes que la rodean, principalmente cuando sube ó baja.

Las piezas que componen la laringe, se llaman ternillas y son 5, á saber: la *cricoides* ó *anular*, la *tiroides* ó *escutiforme* y el *cartilago epiglótico*, las dos *arthenoides* ó *guturales*.

La faringe está situada verticalmente en la parte anterior del cuello, donde sobresale de un modo sensible á la vista y al tacto; vulgarmente se le llama *nuez* ó *bocado de Adan*. Sus dimensiones varian segun las personas, en proporciones que no siempre corresponden á la estatura: se observa que suele estar mas desarrollada y situada mas baja en los hombres, que en las mujeres y niños. Su conjunto tiene en cierto modo la forma de una pirámide del revés, cuya punta está abajo y su base arriba (1). La cavidad de este órgano es muy estrecha hácia el medio, donde presenta dos membranas horizontales colocadas á derecha é izquierda, que se llaman cuerdas ó tendones bucales.

La abertura que queda entre estas membranas, se llama *glotis* (2) por lo que las cuerdas bucales toman tambien el nombre de *lábios de la glotis*. El intervalo dicho libra paso al aire que entra y sale de los pulmones. La forma de dicho intervalo viene á ser triangular y tiene de 10 á 11 líneas de largo en una estatura ordinaria. Su ancho es de 2 ó 3 líneas en la parte posterior, y se estrecha en la anterior hasta formar un ángulo muy agudo.

Sobre las cuerdas bucales, hay dos endaduras á lo largo; una á la derecha y otra á la izquierda, que se llaman *ventrículas* de la faringe, y que están sobrecargadas cada una por un pliegue paralelo á las cuerdas bucales.

Estos pliegues forman entre sí un espacio que produce una especie de segunda *glotis*, de 15 á 18 milímetros sobre la primera, á la que se le llama *glotis superior*. Los movimientos de las ternillas *arthenoides* pueden acercar las estremidades posteriores de la *glotis*; y estrechándola por grados, hacerla perder la forma triangular que acabo de describir, hasta convertirla en una endadura muy estrecha, que se llegaria á cerrar completamente, si los *lábios* de la *glotis* se unieran.

La accion de estrecharse esta abertura durante la produccion de la voz, tiene la propiedad de hacer los sonidos cada vez mas elevados. Lo mismo tiene lugar con la *glotis superior* y con toda la faringe, cuya capacidad se disminuye sensiblemente en iguales circunstancias.

La faringe termina por una abertura bastante ancha formada por los pliegues laterales de la membrana mucosa. Dichos pliegues están unidos por la parte anterior con la base de la lengua y por la posterior con las ternillas *arthenoides*. Estas membranas reciben el nombre de pliegues *artheno-epiglóticos*. La abertura que dejan libre entre sí en el acto de la espiracion, está enteramente cubierta durante los movimientos de la deglucion, formando una especie de *bábulas* cartilaginosa de la forma de una hoja de yedra, llamada *epiglotis* (3) que está situada detrás de la lengua.

El aparato cartilaginoso elástico y eminentemente vibrante de la faringe, se mueve por nueve músculos pequeños, nutridos por cuatro ramas de nervios superiores é inferiores, llamados *laríngeos*.

Cuando sale el aire de la *glotis*, choca con la estremidad de la faringe, que comprende desde la pared posterior que se percibe al fondo de la boca bajando la lengua, hasta el arco que forma el ámbito vertical del *gárgate*. La pared del fondo se forma de los músculos llamados *constrictores*.

La faringe se comunica por arriba con las *fosas nasales*, que son dos cavidades que están situadas sobre el cielo de la boca, y que se estienden desde la faringe hasta la nariz.

Se llama *paladar*, la parte superior de la boca; y *velo del paladar* la separacion ancha y flotante que termina posteriormente la *vóveda palatina*. El borde de esta separacion, ofrece una carnosidad prolongada que parece

(1) Casi todos los autores defienden que tiene la forma de un cono truncado; pero tratándose de las ternillas que la componen y nada mas, tiene á no dudar, la que yo he dicho; y cuando está unido con los músculos carnosos que se adhieren, tienen en efecto la forma de un cono con la punta hácia abajo.

(2) La *glotis* se abre y cierra con dos movimientos que parecen determinados por los de la respiracion. Cuando el aire penetra en los pulmones, se abre; mientras sale, se estrecha: mas al paso que este aire se acaba, se dilata de nuevo la *glotis* gradualmente. De modo que su abertura está perfectamente preparada esperando el momento de la inspiracion que vá á venir, á fin de anticipar y facilitar el paso al aliento vital.

(3) Este cartilago no concurre á la produccion ni á la modificacion de la voz. El ruiseñor no tiene *epiglotis*.

formar un doble arco, de cuyo centro pende la *úvula*, *gargareo*, *columela* ó *gallillo*, vulgo campanilla.

Partiendo de la campanilla, se ven desprenderse dos filetes que descienden formando el borde libre de la arcada del paladar. Estos son los dos pilares posteriores, delante de los cuales están otros dos menos salientes que parten del mismo punto, y que en su descenso se separan de los primeros y dejan entre ellos un espacio triangular, donde se hallan las glándulas *amigdalas*. La abertura comprendida entre los dos pilares posteriores y la base de la lengua, se llama el *isthimo* de la garganta; y también abertura posterior ó gutural de la boca.

La faringe así como la boca, son susceptibles de recibir diversas dimensiones: la faringe en razón de los movimientos del velo del paladar, de los constrictores y de la base de la lengua; y la boca, en razón de los movimientos de la mandíbula inferior.

No he descrito las demás partes de que se compone el aparato respiratorio ó vocal, por hallarse unas lejos de mi propósito, y ser las demás harto conocidas para ser necesario detallarlas en este lugar.

MANERA DE FUNCIONAR ESTOS ÓRGANOS.

Sin entrar en los detalles históricos de las diversas esplicaciones que se han dado por hombres respetables, ni en las esperiencias hechas por los grandes fisiólogos principalmente de Magendie, Savar, Virey, Muller, etc., esperiencias que, á mi ver, mas bien muestran la dificultad que no la resuelven, hé aquí las dos maneras mas recibidas de explicar el modo de funcionar los órganos para formar la voz.

1.ª Asemejándose la traquea á un tubo de órgano de lengüeta, se concibe que el aire impulsado por el movimiento pectoral y al salir por la faringe, tropieza con los lábios de la glotis; estos vibran, y el sonido producido es modificado en sus vibraciones en el aire, por la epiglotis, la faringe, el velo del paladar, las fosas nasales, los dientes, la lengua y la abertura de los lábios. La movilidad que la voluntad puede dar á todas estas partes, esplican las modificaciones de intensidad y timbre que tiene la voz humana; las de nuestras pasiones en el canto, y nuestros pensamientos en la palabra. Pasemos á la 2.ª

Los ventriculos de la faringe, pueden considerarse como el tambor de un reclamo lleno de aire; y las dos glotis, á las dos aberturas superior é inferior de este instrumento. El aire espulsado del pulmon, sale con mas ó menos velocidad por la faringe; arrastra consigo el aire encerrado en los ventriculos es luego arrastrado como la primera vez, y sucediéndose mas ó menos rápidamente estos movimientos, reproducen los sonidos exactamente como en los reclamos. La mayor ó menor rapidez del aire, dá la gravedad ó la agudeza al sonido; y la disposicion de los órganos vocales, el tono ó timbre como en la primera esplicacion anterior. Mas cesando esta accion con la vida, es imposible sorprender á la naturaleza en sus funciones (1). Hasta aqui los fisiólogos.

Querer penetrar porque la voz se modifica segun las pasiones que luchan en nuestro ánimo, es preguntar porque la cólera frunce las cejas, comprime los lábios, y el espanto los separa y hace abrir nuestros ojos, ó el amor hace temblar las palabras velando los ojos con un brillo, que descubre el ardor de una pasion.

No es solo el hombre el que entona cantos de amor, placer y dolor, no son solos suyos los gritos que anuncian la muerte: los pájaros poseen también estos medios de manifestacion; y el poeta y naturalista Aubenson nos dejó sus preciosas observaciones sobre estos lindos seres que aman, aborrecen, combaten y trabajan; tienen himnos de victoria, valadas de amor, y gritos de desesperacion.

DE LA VOZ.

¿Qué es la voz?

Buscando una contestacion á esta pregunta que me satisficiera enteramente, he consultado las mejores obras de

(1) Aunque estoy conforme con algunas de las esplicaciones antedichas, respecto al modo de funcionar los órganos; está mas lejos de mis creencias, que el sonido de la voz se forme como dicen los espresados fisiólogos. Mas adelante espondré, lo que yo pienso respecto al lugar donde se forma; desentendiéndome de lo demás, por no estenderme demasiado.

los mas sábios fisiólogos y literatos musicales asi españoles como extranjeros, y ninguna ha resuelto cumplidamente mis dudas. El que con mas claridad define la voz, es nuestro compatriota Arteaga. Pero hecha la sintesis de lo que dice al analizarla, solo se deduce de ello que la voz es aire sonoro. Ahora pregunto yo. ¿No se podria dividir este aire, de la sonoridad con el fin de decir lo que es voz con mas claridad? En la voz ya constituida no pueden separarse, por que son indivisibles. ¿Y qué, no se podrán definir antes de unirlos? Voy á intentarlo.

¿Qué es el aire que respiramos?

Un flúido elástico, inodoro, trasparente, dilatado, compresible, constituido por 20-80 partes de gas oxígeno y 79-20 de azoe; tiene además y accidentalmente, cierta cantidad de vapor de agua y de ácido carbónico. Estas dos últimas porciones varían, segun la latitud á que nos encontramos del Ecuador: es decir, por la diferencia de temperatura y direccion de los vientos: con el calor se aumentan y con el frio se disminuyen (1). Este aire, es el agente de la vida, el puntal que sostiene nuestra existencia, la llave que dá cuerda al relój físico humano. Definido el aire, pasemos á la sonoridad.

¿Qué es sonoridad?

La sensacion que recibe el oido producido por el choque de dos cuerpos elásticos de primera especie. ¿Qué constituye tales á estos cuerpos? La disposicion de sus moléculas colocadas de manera, que sus ondulaciones uniformes, desarrolladas simultáneamente por el choque de otro cuerpo de su especie, haga producir un rumor agradable al oido (2). ¿Y esta cualidad de los cuerpos sonoros ó el aire separadamente, podrian producir sonido? El aire sí; el cuerpo sonoro no: el primero tiene la cualidad como todos los demas cuerpos gaseosos, de poderse constituir á veces en productor y conductor al mismo tiempo, como se vé en todos los instrumentos de viento; entre ellos la voz humana (es lo que procuraré probar): circunstancia que no concurre en los demas cuerpos sólidos ni líquidos. El segundo no, porque aunque sus moléculas vibren al choque de otro, no se apercibiria de ello nuestro oido, sino existiese un agente con quien choque y lo trasmita: *vr. gr.* el aire; que es el mas á propósito que nos proporciona la naturaleza. Asi este agente conductor como cualquiera otro de su clase, producirán un ruido tanto mas intenso, cuanta mayor sea su densidad: por esto lo conducen mejor los líquidos que los gaseosos, y los sólidos mejor que los líquidos, en razon á la mas íntima union de sus partículas (3). ¿Luego qué es sonido?

El producto del movimiento vibratorio de dos cuerpos elásticos de primera especie, conducido á través de una sustancia intermedia. Esta sensacion se trasmite en forma de ondas, como las que produce en el agua serena la caida de una piedra. ¿Cómo se trasmite esta sensacion al cerebro? ¿Cómo tenemos conciencia de ella? La ciencia enmudece, un velo pesa sobre el espíritu humano, que los siglos no descorrerán.

Para producir un sonido, necesitamos por lo regular tres agentes; 1.º el que pone en movimiento el cuerpo sonoro; por ejemplo, el badajo de una campana, el mazo de un piano, el arco de violin; 2.º el mismo cuerpo sonoro que entra en movimiento y el 3.º el cuerpo sonoro y conductor contra quien chocan las vibraciones del segundo y vibrando á su vez el tercero, llegan sus movimientos hasta nuestro oido, por hallarnos sumergidos en él, esto es, en el aire que llena el espacio, que es el tercer agente.

Me ha sido preciso conducir al lector paso á paso al conocimiento de lo que se necesita para formar el sonido; á fin de que pueda comprender con claridad lo siguiente. ¿Dónde se forma la voz?

Este es un misterio: nadie ha dicho con seguridad cual es la verdadera matriz donde se engendra este admirable fenómeno. Arriesgado es por cierto que diga yo mi parecer, siendo un ciego en parangon con tanto sábio como

(1) Estas porciones pueden alterarse tambien segun la naturaleza del individuo, siendo preciso para que la voz tenga toda su lozania, robustez y sonoridad, que estos gases tengan entre si, cierto equilibrio, en especial el oxígeno que absorbemos y el carbónico que espulsamos.

(2) Cuando un cuerpo sonoro recibe el choque de otro por percusion, roce, etc., sus partículas pierden el centro de gravedad, que para reponerle, necesita verificar una série de movimientos, á que se ha dado el nombre de vibraciones sonoras.

(3) Aun entre los gaseosos, serán mejores conductores los mas densos; por lo cual, el aire que es el conductor por donde mas generalmente percibimos los sonidos, los propaga con mayor rapidez en un valle profundo, que en la cima de una montaña, á causa de hallarse este flúido mas enrarecido, á medida que nos elevamos sobre el nivel del mar. Esto se efectúa por haber una union menos íntima entre sus moléculas ó partículas.

inútilmente con ojo de lince han buscado la verdad. Pero sin embargo, no puedo resolverme á dejar de decir lo que pienso: por tanto, voy á decir mi opinion.

Abrigo la creencia de que la voz humana se forma del choque del aire que sale comprimido por la *glotis*, haciendo ondas causadas por la resistencia que en este órgano encuentra aquel á su paso, y cuya columna ondulante lleva esta huella por algun tiempo, saliendo por los labios con violencia: semejante al cohete que no teniendo bien graduada la caña que le sirve de contrapeso ó valancín, practica en su rápida marcha una columna serpentina de fuego (1). Necesito poner en claro por qué no se hace sonoro el aire antes de salir por los labios. Esto se explica perfectamente así. Porque no siendo ninguno de los órganos que él recorre y contra quienes choca, elástico de primera especie, y necesitándose el choque ó roce de dos cuerpos que lo sean, para producir la sonoridad, claro es que no se formará, no habiendo mas que uno: y aunque este por ser cuerpo gaseoso podia aun chocando con un cuerpo no elástico de primera especie formarlo por sí solo, no teniendo los órganos vocales la fuerza suficiente para resistir el impulso enorme que necesitaria el aire solo para formar sonido apreciable, como lo haria contra el agudo ángulo de un sólido edificio, no puede efectuarse tampoco la sonoridad. Lo único que hacen estos órganos es, modificar el timbre, tamaño y grado de agudeza del sonido, por sus diversas posiciones ya de contraccion, dilatacion, ascenso ó descenso. Estas posiciones del órgano, alteran la columna de aire en su volúmen, y por consiguiente el sonido; y la fuerza de espulsion dá la intensidad al mismo en todos sus grados. Hé aquí los motivos de las modificaciones; yo no veo otros.

En corroboracion de cuanto llevo dicho, obsérvese que cuando silbamos por ejemplo se forman sonidos, que nada tienen que ver absolutamente con los órganos respiratorios. Estos sonidos ascienden, descienden, son afinados, se crecen, se disminuyen á voluntad, y hasta cambian de timbre á veces. Silbando, se tocan piezas musicales, como lo puede hacer con una flauta un profesor: pues bien; el sonido que llamamos silbido, es enteramente exterior é independiente del órgano de la voz. Tambien se produce el silbido al inspirar; y aun así se producen sonidos perfectos. Estos últimos son el resultado de la vigorosa absorcion del aire exterior, contrayendo y recogiendo los labios. En este caso se forma el sonido del choque del aire exterior con el que ocupa el vacío de la boca al pasar de los dientes adentro. Tampoco en la nariz tenemos órgano alguno á propósito para formar sonidos, y sin embargo al arrojar con ayuda de la presion de los dedos la mucosidad detenida en ella, formamos á veces sonidos bien distintos y calificables. Si aun examinamos con atencion el cuerpo humano, encontraremos otro órgano que al espulsar aire con fuerza, forma sonidos apreciables: y es bien seguro que no tiene epiglotis ni órgano ninguno á propósito para cantar arias.

En los instrumentos de viento, en la flauta por ejemplo, el aire que se le inyecta con los labios camina en direcciones angulares ó sea formando un zic-zac (2). Los ángulos mas próximos á la embocadura serán mas agudos que los mas distantes á la misma; y los primeros se hallarán afectados por mayor fuerza que los segundos; y hallándose los agujeros del instrumento en el vértice de estos ángulos, al salir el aire por ellos preparado antes por los labios, rompe el atmosférico y se forma el sonido. Este aire saldrá con mas fuerza y serán necesariamente mas agudos estos sonidos, cuanto mas próximos estén dichos agujeros á la embocadura. Así que los instrumentos de viento que han de producir sonidos muy agudos como vr. gr. el octavín, son de muy poca longitud; á fin de que la intensidad del aire no pierda su fuerza en la longitud del tubo: lo que se observa en sentido inverso, en los que deben formar sonidos graves.

El tiempo dirá, si cuanto he dicho en este capitulo es ó no acertado: y si lo fuese, los numerosos hombres

(1) Con la misma velocidad hiende y hiere el aire que espulsamos, dilatado ya por la influencia de nuestro calor interior, al atmosférico, el que mucho mas denso, forma al nivel de los labios una pared que rompe aquel con vigor y prontitud. Este choque produce la sonoridad de ambos fluidos, imprimiéndose mutuamente las vibraciones que encarnadas en sus moléculas, van con ellas á herir nuestro oido.

La atmósfera comprime á todos los objetos que se hallan sobre la tierra, con una presion de quince libras por pulgada cuadrada, en el nivel del mar. Esta presion disminuye á medida que nos elevamos, como lo demuestra el termómetro.

(2) Se llama así, toda línea que se dirige haciendo ángulos á uno y otro lado, á manera del paso eléctrico ó culebrina que se produce en la atmósfera durante las tempestades.

ilustrados que honran con sus preclaros talentos á la mas bella entre las artes que lo son , acabarán con sus autorizadas plumas lo que la mia aunque mal cortada ha bosquejado.

DE LAS DIFERENTES CUERDAS QUE EXISTEN ENTRE LAS VOCES.

Hay cuatro géneros ó cuerdas de voces que son principal y esencialmente diferentes; esto es las que la naturaleza ha señalado de un modo indudable con un carácter enteramente diverso en toda la estension de la palabra. Estas voces son dos en cada sexo. En el femenino se ha convenido en llamarles Tiple y Contralto. En el masculino se denominan Tenor y Bajo. Todas las demas voces son oriundas de estas ó sea modificaciones y mistura de ellas. Como dichas cuatro cuerdas son las hijas mas legítimas de la naturaleza , son tambien las mejores , las mas hermosas , las mas agradables , las mejor sonantes. Efectivamente , nada produce en música el mágico , el delicioso efecto que la buena union de un cuarteto á voces solas , escrito por pluma competente y ejecutado por tiple y contralto mujeres , tenor y bajo hombrés ; se entiende con tal que dichas voces sean netas ; es decir que cada una tenga la calidad mas característica y natural á su cuerda respectiva.

Unidas estas cuatro voces con las otras que de su seno se forman , resultan once clases : cuatro de mujeres y siete de hombres. Las femeninas son : 1.ª Tiple ó *soprano agudo (sfogato)*. 2.ª Medio tiple ó *merzo soprano agudo*. 3.ª Merzo soprano ó medio tiple neto, y 4.ª Contralto. Los masculinos son: 1.ª Contralto (1). 2.ª Tenor agudo (de medio carácter ó de gracia). 3.ª Tenor de fuerza; 4.ª Tenor sério; 5.ª Baritono; 6.ª Bajo cantante, y 7.ª Bajo profundo.

Entre el bajo y el tenor se encuentra el Baritono (2) cuya cuerda (3) no es mas que la amalgama de algunas notas del primero y de otras del segundo. Esta amalgama existe tambien en la calidad de su sonido, la que se asemeja á la del tenor ó á la del bajo , segun sea el Baritono oriundo de la una ó de la otra de estas dos voces. Pues bien ; así como á esta mezcla de tenor y bajo se le ha dado un nombre y se ha reconocido su existencia, yo creo y conmigo un hombre ilustre en el arte, que esta misma voz existe entre el tenor y el contralto hombres, entre el contralto mujer y el medio tiple, y entre este y el tiple agudo.

Si se tratara de dar nombre á cada una de dichas voces mistas, ninguno les cuadraria mejor que el de Baritono , con aplicacion á un sexo y al otro ; por participar, como queda dicho , de una parte de las dos cuerdas con quienes está en íntimo contacto, y de cuyas cualidades hacen una agradable mezcla. Pero no siendo nada fácil que el voto de un solo hombre altere lo sancionado por la costumbre general, me limitaré así en esta como en otras materias cuya nomenclatura no me parece la mas lógica ni fácil , á decir mi parecer , para que el maestro, los discípulos y el público las aprecien en lo que tengan por conveniente.

(1) Esta voz usada como de tal cuerda, en la música religiosa , está reconocida como tenor agudo en el teatro. Mas para merecer este nombre, debería ser menos clara su calidad ; porque si bien no se le exige gran fuerza al tenor agudo en el teatro , pero sí que tenga cierta varonilidad en medio de su pequeñez. Cualidad de que los primeros carecen en general.

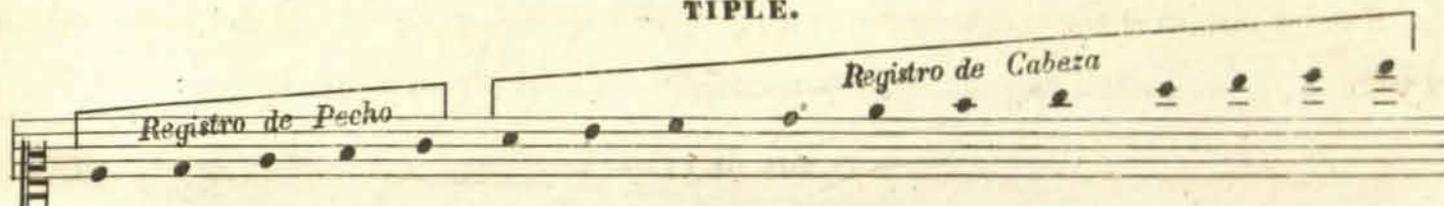
(2) La adopcion y uso de esta cuerda no es antigua ; y la palabra Baritono con que se califica y distingue de todas las demas voces , quiere decir *varios tonos*. El objeto de este calificativo no puede haber sido otro , que el de dar á entender que dicha cuerda abraza varios tonos ó sonidos de la voz inmediata superior y de la inmediata inferior : pero teniendo en cuenta esta idea , resulta que la pronunciacion y escritura de Baritono, es corrupcion de Baritono. La causa probable de esta viciosa acentuacion, es la tendencia que hace tiempo se nota entre nosotros á los esdrújulos.

(3) Se entiende por cuerda en el arte del canto la estension total de una voz dada , ó sea el número de notas á que alcanza ; y las cuales tengan cierto carácter particular , en sentido del volúmen , segun el sexo , segun la calidad característica del sonido teniendo en cuenta aquel , y la altura de su diapason.

CUADRO DE LA ESTENSION DE LAS VOGES CULTIVADAS.

VOCES FEMENINAS.

TIPLE.



Esta voz por ser la mas delgada, suele ser la mas flexible y ágil.

MEDIO TIPLE AGUDO.



Esta voz es robusta, fuerte y propia para el género de fuerza.

MEDIO TIPLE NETO.



Esta es la clase de voz que mas abunda entre las mugeres: y se presta comunmente al género declamado.

CONTRALTO.



Esta voz es el bajo del bello sexo: tiene un carácter ó tinta varonil pronunciada, especialmente en los sonidos mas graves del registro de pecho. Estos sonidos son atenorados, pero el centro de la voz suele ser débil en proporcion de lo demas de ella: debilidad que tambien se nota en las demas voces de muger, pero que en la *Contralto* es mayor que en las otras en proporcion de la fuerza y anchura del resto de su estension.

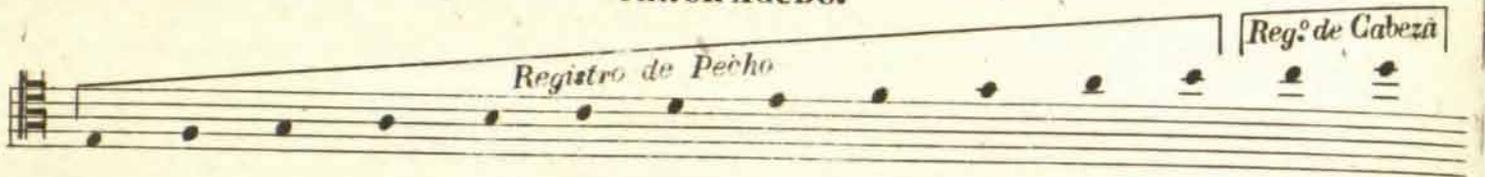
VOCES MASCULINAS.

CONTRALTO.



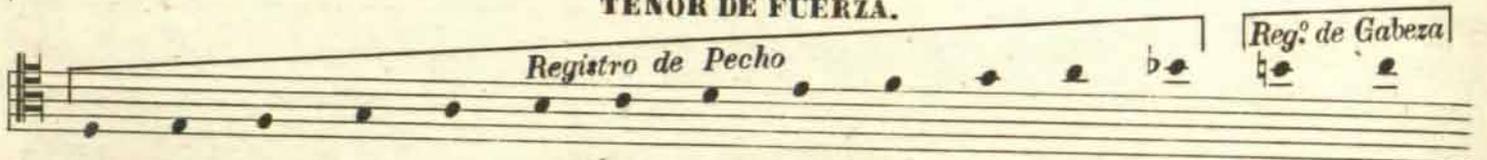
Esta es la mas aguda entre las voces del sexo fuerte. En general son muy blancas, delgadas y duras.

TENOR AGUDO.



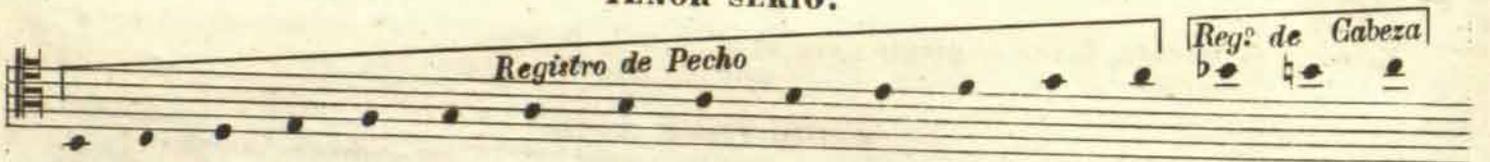
Esta voz tiene en el centro cierta redondez agradable en los sonidos; la que les dá un caracter varonil y joven. Suele ser tambien muy ágil, flecsible y apropósito para el género de gracia.

TENOR DE FUERZA.



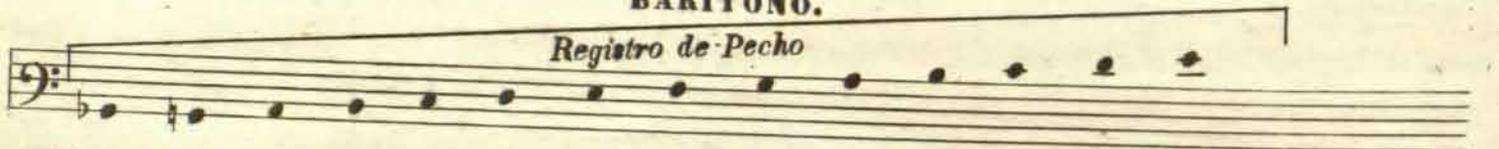
Esta voz es bastante comun en los hombres: tiene todo su poder en las notas agudas; pero sin embargo es tambien bastante entera en lo demas de la estension.

TENOR SERIO.



La casta de estas voces va desapareciendo. Ya no nacen tenores como Bonoldi, Garcia, Donzelli y otros, ni se forman como lo hizo Reart con Unanue. Esta voz reune á su anchura baritonal, la brillantez y estension de la de tenor; que es la mas hermosa, si bien la mas quebradiza de las voces de ambos sexos.

BARITONO.



Esta voz ha sustituido al tenor serio antiguo; al cual llamaban *Bajete*. La voz de Baritono es bastante comun, si bien escasean las buenas. Suelen ser ágiles y tambien es frecuente que tengan buen falsete y estenso, ó llamese registro de cabeza.



Esta voz reune á la fuerza y volumen de la cuerda caracteristica del Bajo, mas facilidad en los sonidos agudos y mayor brillantez en su conjunto. Tambien los bajos suelen tener falsete bueno y estenso.



Esta es la mas grave y robusta de las voces. Está casi fuera de uso en el teatro, no porqué escaseen, sino porqué los individuos que las tienen suelen ser rudos y poco sensibles; y por tanto poco apropósito para la carrera teatral. Son estas voces por lo comun muy duras y poco ágiles.

POSICION DEL CUERPO.

Contribuye no poco la posicion del cuerpo, para emitir libremente el sonido: cualquier contraccion muscular excesiva lo endurece considerablemente. La mejor manera de colocarse es como la del recluta segun la ordenanza; pero de un modo tan natural, que estando el cuerpo bien derecho, estén asimismo todos sus miembros flexibles, y los brazos en particular naturalmente caidos. Toda tirantez muscular se marca é identifica en el sonido por simpatía: asi que en este caso adquiere aquél dureza y pena, cuyos defectos son perniciosos al sugeto y al efecto.

Apenas se halla un cantante que no tenga el defecto de contraerse, principalmente al emitir con vigor los sonidos agudos. Tambien los hay que alteran la fisionomia; que doblan las piernas; que cierran los puños, y hasta algunos hacen contorsiones que afean la mas bella figura. Convengamos en que todos estos esfuerzos son no solo inútiles, sino tambien nocivos á la buena emision de la voz.

Me limito á avisarlo al que enseña y al enseñado; y suprimo los medios de evitar tales vicios, por ser muy visibles los medios de corregirlos.

MANERA DE DISPONER LA BOCA.

No todos los autores están acordes en la posicion que mas conviene á la boca para cantar. La opinion mas recibida es que aquella esté entreabierta y en actitud de sonreír; y que la separacion de las mandíbulas sea tal que quepa nada mas que el dedo índice atravesado entre los dientes.

Adoptada dicha regla como general, creo que no siempre daria buen resultado; porque se nota una marcada variacion en la configuracion, en la capacidad interior de los labios de algunos individuos, asi como tambien en la robustez de los músculos de aquellos, y hasta en la configuracion de las mandíbulas. Las personas que tienen estas muy anchas y casi planas en la parte anterior de la boca, *region bucal*, tienen los labios naturalmente tersos y adheridos á ellas. A estos les basta dejar caer naturalmente la mandíbula inferior, para colocar su boca en la posicion ya descrita. Pero las personas que tienen las mandíbulas estrechas y muy agudamente ovaladas, tienen los labios mucho mas flojos y despegados de ellas, á causa de

que los músculos de estos tienen menos tersura ó tirantez. Estos individuos, si hubieren de colocar la boca en la antedicha posición, tendrían necesidad de impulsar los labios en sentido retrógrado para adherirlos á los dientes; posición que les sería violenta. Por cuya razón, les es mucho más fácil y más natural abrir la boca ovalada. En este caso le basta al profesor cuidar de que el discípulo no exagere dicha posición, porque toda contracción he dicho ya que es perjudicial. De aquí se deduce mi opinión, que es, que el maestro haga adoptar á su escolar aquella posición de boca que le sea más natural, atendida la estructura de este órgano en el discípulo, con tal que su fisonomía no se desfigure de mala manera.

POSICION DE LA LENGUA.

Contribuye con su posición la lengua, á que el aire salga del pecho con libertad ó no: en este último caso, pierde aquel la libertad que necesita para salir intacto, esto es, con la impresión que trae desde la faringe, y que es la que dá al sonido su limpio metal. La lengua tiene una posición determinada, y es la siguiente. Estará tendida hasta tocar con su punta á los dientes inferiores; en toda su parte media y á lo largo, estará levemente acanalada, y en el centro de su base tendrá una hundidura de la forma de una lengua de ave. Colocada así, facilita el tránsito al aire, porque el espacio de canal que aquel encuentra al salir de la glotis, precipita su paso hácia afuera con toda libertad.

No escasean los discípulos viciados en la posición de dicho órgano. Estos lo levantan por su base, aquellos lo esconden hácia adentro, otros alzan su punta hasta casi tocar con ella el paladar, etc., etc.

Cada uno de estos vicios produce un defecto particular en el sonido: el menos conocido es el tercero; por eso lo explicaré. En él se interpone la lengua á guisa de tabique entre la garganta y los labios. Este obstáculo quita al aire la posibilidad de salir con libertad, desnaturalizando notablemente el sonido, y casi despojándolo de sonoridad. Un espejo debe ser el que diga siempre al discípulo cuando levanta la lengua y cuando la deja en buena posición. El maestro sea más tenaz que los defectos, y así no hay remedio, cederán.

EMISION DEL SONIDO Y VICIOS QUE EN ELLA DEBEN EVITARSE.

La pura emisión de los sonidos es tal vez la materia que más descuidan los maestros en general; y

me obliga á pensar así, el ver cantantes de crédito que no la practican con la debida correccion, al paso que observan otras reglas que tienen menos importancia en el arte.

La emision del sonido será perfecta, siempre que llene las condiciones siguientes: 1.ª debe tener pureza en el *attacco*; es decir, que al tomar el sonido no haya vacilacion, golpe notable de faringe, ni indicacion de ningun otro sonido que no sea el que se va á emitir (1): 2.ª debe sostener la calidad pura, espontánea y natural; 3.ª tendrá la mas perfecta afinacion, la que no se deberá alterar por mucho que el sonido dure, ni porque se aumente ni se disminuya su intensidad; 4.ª debe dejarse con limpieza, esto es, que al hacerlo, no vacile ni un instante, porque tambien suele sonar un pequeño rumor parecido al quejido. La causa de este quejido, no es mas que la accion de cerrar la glotis para quitar la comunicacion al aire antes de callar. Para efectuar el *dejo* en regla, basta con suspender la expulsion de aquel, conservando la glotis inmóvil, hasta cortarse enteramente la columna sonora. De este modo se destruye la causa, y por consiguiente el efecto.

DE LA RESPIRACION.

La respiracion se compone de dos actos, *aspiracion* y *expiracion*. La *aspiracion* que tambien se llama inspiracion, es el acto de llenar los pulmones de aire atmosférico; *expiracion* es la accion de vaciarlo. La 1.ª se efectúa levantando las paredes del pecho con un movimiento regular, atrayendo hácia adentro al mismo tiempo el estómago. La 2.ª consiste en obrar por el torax, el diafragma y las paredes del pecho, una presion lenta y gradual sobre los pulmones cargados, la que les hace vaciar el aire con lentitud y regularidad. Estas operaciones las hará el discipulo con facilidad, si pone la cabeza naturalmente derecha, la espalda recta sin tirantez, el pecho libre, y los brazos naturalmente caidos.

La aspiracion debe tomarse con franqueza, prontitud, naturalidad, facilidad y sin hacer ruido alguno. Este nace de la contraccion de la parte inferior de la faringe; contraccion que produce una especie de pequeño estertor que seca las fáuces, quita la flexibilidad á los órganos, los irrita, y dá al sonido emitido despues cierto carácter de sequedad y de aridez desagradables. Las consecuencias de aquel vicio, son el cansancio del que canta, y el desagrado del que lo escucha (2).

(1) Algunos suelen tambien hacer antes una especie de gruñido como si indicasen la silaba *an*. En unos suele ser este gruñido nasal, y en otros gutural ó cabernoso.

(2) Mr. Victor Mosset defiende que debería tomarse la inspiracion sin inflamar el torax reteniendo el aire en el diafragma, y que para efectuar la expiracion, se debe apoyar este sobre el abdómen. Esta opinion ha sido abrazada como verdadera y buena por don Juan Castro, y publica-

La espiracion debe ser lenta, regular y precisa; la economia en el consumo de ella es dificil; y por lo tanto debe el maestro acostumbrar al discipulo á que desde el principio se vaya habituando á gastarla de una manera conveniente. Ambos fenómenos se ejecutarán sin sacudimiento ni impulso alguno violento.

Hay cantantes que al inspirar, levantan demasiado las paredes del pecho, y este movimiento forzado los cansa antes de tiempo. Otros haciendo esto mismo, dejan caer además dichas paredes á su estado natural sin precaucion y con violencia. De este modo se esprime el pulmon á manera de esponja forzada por la mano, y vacia el aire demasiado pronto. De aqui la necesidad de tomar aliento muy á menudo, con lo que se agitan y se cansan los pulmones muy pronto. Otros mas cautos ó mejor educados en este dificil mecanismo, hacen el movimiento de dilatacion casi invisible: en cuyo caso la caida de las paredes del pecho es blanda, porque la distancia es corta y la posicion mas natural; de lo que resulta mayor tranquilidad en el movimiento y mas facilidad para contener la precipitada espulsion del aire. Imite el discipulo á estos, que son los que aciertan.

Las comas que hay entre las notas musicales, indican el momento de aspirar.

ADVERTENCIA IMPORTANTE.

El maestro adaptará á las voces de ambos sexos todos los ejercicios, vocalizaciones y piezas contenidas en esta obra, valiéndose para ello del transporte. Con este objeto les he dado una estension cómoda; y cuando por alguna circunstancia particular son muy estensos, les pongo el *oppure* que se usa en la música lírico-italiana, á fin de que el paso mas estenso pueda hacerse de dos modos. Para que el transporte no sea muy dificil, he procurado poner los acompañamientos lo mas sencillos posible. Pero no olvide el profesor, que siempre debe ejecutar estos muy piano, á no ser que dialogue el acompañamiento con la voz; el cual cuando sea muy fácil, le pondré numerado.

El discipulo dará toda la duracion que pueda á los sonidos del siguiente ejercicio, y respirará tranquilamente despues de cada uno de ellos. El profesor cuidará de la pureza en la emision, etc., etc.

da por el mismo con su Método de Canto. Siento no estar de acuerdo con dichos señores, porque creo que los pulmones naturalmente *solo* sirven para respirar; y que los descubrimientos que en su esencia alteren las funciones que están destinados á ejercer los órganos en todo animal, no está en la mano del hombre el hacerlos, porque seria necesario corregir la mejor obra de Dios; el que al construir los órganos humanos, supo mejor que nadie darles la estructura que debian tener para desempeñar su destino, y no ningún otro.

Ejercicio

1º

DEL LIGADO

Por *ligar* se entiende en el canto pasar de un sonido á otro, uniendolos entre sí. Para que esta union ó sea ligadura se lleve á efecto como es debido, es necesario que no haya interrupcion alguna entre ambos sonidos; pero tampoco se ha de tocar á ninguno de los intermedios, si dichos sonidos estan distantes el uno del otro. El *attacco* del 1º basta para unir (sin repetirlo) el 2º: El violinista, el flautista, etc. lo hacen, el 1º de una sola arcada; el 2º de un solo golpe de lengua; y el cantante lo hace de un solo impulso de *laringe*.

Si el ligado abraza tres ó mas sonidos, se impulsará el 1º solamente, pasando con igualdad por los demas sin repetir tampoco el primer impulso, ni hacer arrastre al cambiar de entonacion.

El ligado se escribe asi

Ejemplos

Advertencia. Los sonidos ligados ascendentes se hacen esforzando, y los descendentes apianando; salvas algunas excepciones en las cuales por via de variedad ó como licencia, se invierte esta regla. (1)

Ejercicio

2º

Ejercicio

3º

Ejercicio

4º

(1) Es frecuente entre los cantantes confundir el ligado con el portamento. Al tratar este ultimo, procuraré poner en claro la diferencia que hay del uno al otro.

CopyRight © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@csnm.m.u
 CopyRight © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@csnm.m.u
 RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Ejercicio

5.

Ejercicio

6.

Andante.

VOCALIZACION

1.

DEL ORIGEN DE LOS REGISTROS.

El cómo se forman los registros de la voz humana, es un problema cuya incógnita se ha buscado en vano por hombres muy ilustrados en la materia. En esta materia estamos en el mismo caso que respecto al origen de los sonidos; pero habiéndome atrevido á consignar mi opinion acerca de esto último, diré tambien lo que concibo respecto á la naturaleza de los registros, y lo haré con mi acostumbrada sencillez y sin pretender por eso saber mas que los demas. Mi opinion es la siguiente:

La resonancia que indudablemente toma ó produce el aire en el pecho al emitirse los sonidos cuyo registro toma nombre de pecho, la adquieren estos de rechazo; y de la misma manera la toman en la cabeza los sonidos que componen el registro llamado de cabeza. Mas claro:

Cuando el aire que sale de los pulmones, preparado por la faringe, choca con el aire atmosférico, de cuyo choque, segun mi sentir, nace el sonido de la voz, vibran ambos fluidos. Pues bien, como los cuerpos gaseosos no pueden ponerse en movimiento ó vibracion en una direccion determinada sino en todas las posibles indistintamente, es claro que el flúido que sale y el que recibe el choque esparcen sus respectivas ondulaciones por todas partes, bien sea que estén libres ó encerrados, con tal que tengan entre si alguna comunicacion. El aire atmosférico, como libre, derrama sus vibraciones sonoras por el espacio. El que se lanza desde el pecho las promueve, inocular y mezcla en aquel; y además, como tiene comunicacion directa y no interrumpida con el aire que todavia existe en los pulmones, se las imprime tambien á éste por retroceso. Hé aquí la causa de que sintamos vibrar el aire en la faringe y dentro del pecho al emitir los sonidos cuando aquel se encamina de un modo directo desde los pulmones hasta el paladar.

Ahora bien: si dicho aire antes de salir por los lábios se dirige y ocupa los conductos por los cuales se comunica el órgano respiratorio con los órganos de la cabeza, es innegable que al retroceder las ondulaciones vibrantes y sonoras del flúido, imprimirá tambien estas mismas vibraciones sonoras en el aire acumulado en los citados conductos, y que oscilará en ellos mas ó menos, segun la cantidad que contengan y las dimensiones de los mismos.

Este es el motivo de la resonancia que la voz toma en el pecho y en la cabeza, al engendrar los sonidos á que damos el nombre del uno y de la otra; y por consiguiente, este y no otro es á mi ver el origen de los registros ó sean modificaciones esenciales y principales de la voz en ambos sexos.

Para atraer el sonido al pecho, se baja y se ensancha la faringe. Para dirigirlo á la cabeza, se eleva y se estrecha este mismo órgano. Ved aquí cómo funciona el aparato vocal para formar los precitados registros.

DE LOS REGISTROS Y TIMBRES QUE TIENEN LAS VOGES DE AMBOS SEXOS.

Así el hombre como la mujer, tienen la facultad de emitir sus voces respectivas, de dos maneras esencialmente distintas: una, haciendo salir el aire directamente desde el pecho á la boca, y otra dirigiendo antes este mismo aire á la cabeza donde toma resonancia. A estos dos modos de emitir los sonidos se ha convenido en llamarles *registros*. A las voces de mujer se les atribuyen tres de estos, á las de hombre, se les reconocen dos solamente. Mas yo creo, no soy solo, que lo mismo en la voz de la 1.^a que en la del 2.^o no existen sino dos registros; que son, el de pecho y el de cabeza. Esta creencia, la fundo en la observacion antedicha; esto es, que el órgano vocal humano no puede producir sonidos musicales afinados enteramente diferentes en su esencia y en su efecto, sino de dichos dos modos. Con estos registros nos es dado emitir toda la estension de la voz, ó casi toda, ya de la una ó de la otra manera, alternativamente. Lo que si concedo es, que dichos registros pueden modificarse, y que sus sonidos pueden emitirse mas claros ó mas oscuros, mas abiertos ó mas cerrados, mas blancos ó mas opacos, ó sea redondos los unos que los otros. Pero estas últimas modificaciones son secundarias, y de consiguiente no alteran la esencia del mecanismo principal y primitivo, si bien lo modifican algun tanto. A estas modificaciones las llamamos *timbres* y las principales de estos son dos *claro* y *oscuro*. Se entiende por timbre claro, la modificacion mas blanca, mas abierta ó clara que puede obtenerse en cualquiera de los dos registros: y timbre oscuro á la modificacion mas opaca, mas redonda ú oscura, que puede resultar de la modificacion de los mismos.

El timbre claro se suele usar en los sonidos graves y céntricos de la voz; y el timbre oscuro en los sonidos agudos de la misma: pero no por eso deja de tener el cantante la facultad de poderlos dar ya en uno ó en otro timbre, escluyendo solamente los sonidos mas graves; los cuales se dan siempre en timbre claro. Solo si pueden aun estos, redondearse mas ó menos, segun lo reclamen la eufonia ó sea bien sonancia, el género de la melodia y la situacion que con ella se interprete.

Teniendo en cuenta las precedentes observaciones, se vé que la voz humana es susceptible de emitirse de cuatro maneras diversas: dos radicales, y otras dos accidentales; ó sea en voz de pecho, en voz de cabeza, en timbre claro y en timbre oscuro (1).

La adopcion y uso de los timbres ha sido una necesidad imperiosamente reclamada por los dos grandes jueces del arte, *el oido y el buen gusto*; y tan bien por la naturaleza de las situaciones que cantando se espresan con especialidad en el teatro. No podia menos de ser así, porque llegan los sonidos musicales á cierta altura, en la que si han de ser agradables, es preciso oscurecerlos, y tambien llegan á cierto grado de gravedad ó profundidad, en el que para obtener la bien sonancia, se necesita aclararlos. Hay además situaciones cómicas y otras dramáticas, etc., en las que estas mismas modificaciones deben ser mayores ó menores, segun el género de la situacion y la elevacion de los sonidos con que se ejecuta. De aqui se deduce, que los timbres pueden ser muchos; por la sencilla razon que todas nuestras sensaciones las espresamos naturalmente con una clase de sonido adaptable á cada una de ellas cuando las sentimos en realidad. Por consiguiente cada sensacion produce en la voz un nuevo timbre, y de aqui la multiplicidad de estos.

DE LA UNION DE LOS REGISTROS.

Habiendo sentado en el capítulo precedente que todas las voces humanas tienen solamente dos re-

(1) Una de las dotes que hacian admirable al gran Rubini, era la manera sabia y facil de manejar y tejer estas diversas clases de sonidos, acomodándolos á la palabra y á la situacion.



gistros, no me resta otra cosa mas, que dar al principiante una idea del lugar ó de las notas de la voz donde se efectúa la union de aquellos. Por ser breve diré solamente donde se hace por lo comun dicho cambio en la voz de la tiple y en la del tenor, y sirvan estas de norma para las demas. En la 4.^a tiene efecto la union de los registros del *sol* al *la* del tercer espacio clave de *do* en 4.^a linea. El 2.^o puede efectuar la misma modificacion ó sea tambien la union de los registros, del mismo *sol* al *la* escrito con una línea adicional sobre el pentágrama clave de *do* en cuarta linea. Cotégense y se verá que son iguales: esto es que se efectúa exactamente en las mismas notas y en el mismo diapason en ambos sexos.

La perfecta union de los registros es el escollo de las voces buenas, medianas y malas: es el punto donde todos los principiantes caen y en el que muchos cantantes tropiezan toda la vida. En efecto, el empalme de los sonidos de un registro con los del otro presenta dificultad en todas ó en la mayoría de las voces: por esta razon debe ser el maestro muy delicado y tenaz al poner en práctica los procedimientos siguientes perseverando en su continuo ejercicio hasta vencer enteramente dicha dificultad.

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

Si en algun caso extraordinario no fuesen suficientes los ejercicios que pongo á continuacion para conseguir la union de que se trata, podrá el maestro añadir algun otro; pero al escribirlos no olvide cuanto llevo dicho sobre este particular.

Nota. La (P) significa pecho, y la (C) cabeza.

Ejercicio 7.º

Ejercicio 8.º

Ejercicio 9.º

Ejercicio 10.º

Ejercicio 11.º

DE LA UNION DE LOS TIMBRES

Pretender fijar los límites de los timbres, sería perder tiempo y trabajo inutilmente, porque todos y cada uno de aquellos pueden invadir parte de sus dos trozos colindantes, y porque son muchas las causas naturales ó artificiales que pueden influir en que estos cambios tengan efecto antes ó después aun tratándose de voces de una misma cuerda. Mas sin embargo diré donde suelen obrarse las citadas modificaciones en una voz de cada sexo tomando por tipo, como lo hice para los registros, la tiple y el tenor; y por ellas puede calcularse donde lo efectúan las demás cuerdas

La voz de tiple cambia de timbre fuera de las ocasiones en que lo hace momentánea y accidentalmente, del *fa* al *sol* con una línea adicional sobre el pentágono en la clave de *do* en 1.ª línea. En este cambio no se halla casi nunca dificultad para su correcta unión.

El tenor efectúa cambio de timbre del *mi* al *sol* con una línea adicional clave de *do* en cuarta línea (1). Esta unión suele ser difícil y además produce cierta debilidad en los sonidos entre quienes tiene efecto. Para vencer ambos inconvenientes úsese el mismo procedimiento dicho por la unión de los registros, y después de bien hecho el empalme háganse los ejercicios que pongo en su lugar para las voces débiles,

(1) De el *la* al *do* de la 4.ª línea del pentágono hace el hombre otro pequeño cambio de timbre: pero no presenta dificultad generalmente para su unión: por esta razón me circunscribo á dárselo á conocer al discípulo; pero no por eso debe dejar de ejercitarlo convenientemente.

transportandolos en caso necesario: transporte que tiene por objeto, trasladar el ejercicio al tono donde resulten sus notas culminantes, precisamente en los sonidos cuya devilidad se quiere hacer desaparecer.

Nota. La (C) significa claro y la (O) obscuro

Ejercicio 12

Ejercicio 13

Ejercicio 14

UNION DE REGISTROS Y TIMBRES

Ejercicio 15

De algunos de los caracteres y palabras que se usan para indicar el colorido en su parte mecánica ó sea matices y de aquellas que alteran accidentalmente el tiempo.

Son muchos los caracteres musicales y las palabras que usamos para dar á entender las alteraciones en la intensidad y valor accidental de algunas notas así como en el compás. Estos caracteres los iré explicando al paso que se le bayan haciendo practicar al discípulo. Los que va á ejercitar ahora son los siguientes.

P. que es abreviacion de *piano*: *F.* que es abreviatura de *fuerte*. La 1.^a indica una egecucion suave: suavidad que debe doblarse cuando haya *PP*, triplicarse cuando haya tres *PPP*, etc. La 2.^a espresa una egecucion enérgica y robusta, aumentándose la fuerza (en sentido contrario que en el piano) pero en los mismos casos.

MF quiere decir *medio fuerte*: *FP* espresa *fuerte piano*. La nota ó notas que tengan encima ó debajo dichas 1.^{as} iniciales, se harán en una fuerza regular. Las que tengan las 2.^{as} se atacarán un poco fuertes, y se apianarán inmediatamente; y si tienen estas *PF* que son abreviacion de *piano fuerte* se harán en sentido inverso.

Para pasar gradualmente del *piano* al *fuerte* y viceversa, usamos en el 1.^o caso estas líneas \leftarrow en el 2.^o estas \rightarrow á las que llamaré *medios reguladores*: y cuando los dos formen uno así $\leftarrow \rightarrow$ lo llamaré regulador. Al paso que dichas líneas se separan, se crece el sonido; y al paso que se van uniendo se apiana ó disminuye.

Rinforzando y *sforzando* (esforzando) que se abrevian con *rinf sf.^{do}* indican que debe aumentarse la intensidad en las notas ó nota sobre ó bajo quien están. Tambien se suelen escribir así $\triangleright \wedge \triangleleft$. Este ultimo caracter se usa mas generalmente en la música de piano, ó de instrumentos artificiales.

A fin que el discípulo comprenda perfectamente el por qué hace los medios reguladores que encontrará en los egercicios siguientes, dire dos reglas muy conocidas.

1.^o Todo paso ascendente se hará de *piano* á *fuerte*; 2.^o Todo paso descendente se egecutará de *fuerte* á *piano*. Al practicar estas reglas, se tendrá muy presente que este *crescendo* y este *diminuendo*, seran relativos; segun el grado de fuerza reinante en que se esté. Estas reglas tienen como todas algunas escepciones; y aunque usando estas ultimas con acierto son de muy buen efecto, siempre se consideran como licencias.

1.^o GRADO DE AGILIDAD

Egercicio 16

Egercicio 17

Ejercicio.

18.

Ejercicio.

19.

DE LA AGILIDAD

Creo que con los precedentes ejercicios esté ya el discípulo en disposición de seguir practicando el 1.º grado de agilidad; y sin embargo de que en otro capítulo hablé ya de la manera de adquirirla, añadiré aquí que los que tengan esta dote y no la posean en el grado de perfección que el arte exige, la estudien también afin de que adelanten en ella cuanto sea necesario para ejecutar con perfección.

La agilidad debe ser afinada, clara, igual, precisa, fácil y capaz de tocar desde el mayor grado de velocidad, al de la máxima lentitud. Los que tengan menos disposición para ella, en lugar de obstinarse en hacer medianamente pasos maravillosos deben poner todo su conato en ejecutar con perfección aquellos adornos, que puedan dominar bien con el fin de usar mejor pasos fáciles correctamente, que no difíciles de un modo imperfecto.

La agilidad tiene como la melodía simple sus acentos, su colorido, su intensidad gradual, su expresión y demás. Todo aquel que le diera un solo color, la haría ó la produciría pálida, fría y monótona por muy limpia que fuese.

Nada hace tan fácil la agilidad como la flexibilidad de la garganta y la acertada articulación de los grupos de que se compone. Dividiendo el paso por fracciones y formando de la sucesión de estas un cierto ritmo, este facilita el paso ágil, realizándolo en regla quien lo ejecuta y percibiéndolo distinta y claramente quien lo oye. No hay paso de ejecución que se resista á los descitados medios de vencer dicha dificultad. También es muy conveniente recoger ó apianar un poco la nota más grave y la más aguda de un paso ágil. Lo 1.º se hace cuando dicho paso es ascendente y contrae el discípulo la garganta al acentuar la primera nota trasladando dicha contracción á las siguientes, en cuyo caso se evita apianándola 1.º. Lo 2.º cuando el paso es descendente. Entre los defectos de que suelen adolecer los discípulos al practicar la agilidad descuelan el movimiento de la barba al pasar la voz por cada una de las notas que con la garganta se recorren; la inquietud de la lengua; destacar demasiado las notas; correrse los últimos sonidos agudos de las escalas; resbalar por los graves confundiendo ó marcando demasiado haciéndolos más despacio que los sonidos que les preceden.

Todas las voces encuentran dificultad en pasar, al hacer escalas rápidas, desde el registro de pecho al de cabeza.

Para corregir los citados defectos, bastará al maestro seguir y hacer practicar los medios que ya le he recomendado, y con ellos hará adquirir al discípulo la agilidad mas perfecta posible.

Ejercicio
20

The musical score for Exercise 20 is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes fingerings (3, 5, 6, 5) and accents (v, ^). The second system includes a fingering (3). The third system includes fingerings (3, 6, 4) and accents (v, ^). The fourth system includes fingerings (+7, 3). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Al paso que vaya el discípulo ejecutando con seguridad y limpieza los precedentes ejercicios les aumentará el maestro un grado de presteza del metrónomo, si puede ser, sin que el alumno lo sepa. Pero sin traspasar los límites del aire en que los diga el 1.º con claridad.

DEL PORTAMENTO.

La palabra portamento es italiana y viene del verbo *portare* que significa *llevar, traer ó portar*. Esta palabra se aplica en el arte del canto á la conduccion de la voz desde un sonido hasta otro.

Muchos confunden al portamento con el ligado; y deseando que no caigan en este error los que estudien mi escuela, me permitiré demostrar, cuan claro y brévemente me sea posible, la diferencia que existe entre uno y otro.

El ligado como dije en su lugar, no es otra cosa que la simple union de dos sonidos; mientras que el portamento ya sea ascendente ó descendente ademas de unirlos, pasa la voz resbalando dulcemente y en intervalos imperceptibles, por varios sonidos intermedios, sin que se distinga ninguno de ellos al tocarlos; tan suave y pasageramente los debe rozar. Veamos la manera de egecutarlo.

Cuando el portamento es ascendente, se puede egecutar de dos modos: si el 1.^o sonido es de larga duracion, se ataca piano, se crece hasta el momento de pasar al 2.^o y se apiana en el instante de llegar á este. Si dicho 1.^o sonido tiene mas de una parte de duracion de un movimiento *andante*, se emite con naturalidad, haciendo un pequeño *crecendo* al tiempo de pasar al 2.^o y apianando en el instante de atacarlo.



El portamento descendente se hace con correccion, atacando con naturalidad el 1.^o sonido y apianandolo al tiempo de pasar al 2.^o Si dicho 1.^o sonido es de larga duracion, se puede empezar piano, crecerlo despues, y volver á apianarlo al tiempo de pasar al 2.^o



Hay varios casos escepcionales pero no todos se pueden preveer, y ademas conviene dejar algunos á la inteligencia y buen gusto del maestro, y este podrá instruir al discipulo en ellos á su debido tiempo. Uno de dichos casos es el siguiente egemplo.



Sin embargo de ser aquí el portamento ascendente se egecuta disminuyendo el sonido en que empieza, en razon á que le precede una escala ascendente, la cual debe hacerse esforzando.

Debe tenerse presente en 1.^o lugar, que el portamento no tiene cabida cuando la duracion de las notas es muy corta. En 2.^o que este adorno es propio del género dulce, tierno melancólico etc. y que solo en casos escepcionales se puede usar el portamento descendente en el genero *disperato* etc. En 3.^o que no debe abusarse de dicho adorno en su frecuente uso porque se cae en la monotonía, con la cual resulta una cierta dejadez melancólica en la melodía, que fas-

tidia y causa pronto al oyente. En 4.^o que su conduccion ó *arrastre* será mas ó menos marcado y sensible, segun la situacion del momento y el grado de fuerza en que se digan sus notas anteriores y posteriores.

Nota. Los portamentos de 3.^o y 4.^o los coloco primero por ser á mi ver los mas fáciles.

Ejercicio 21

Ejercicio 22



**MATICES Y PALABRAS Ó CARACTERES QUE ALTERAN ACCIDENTALMENTE EL TIEMPO
LOS CUALES VA Á PRACTICAR EL ALUMNO EN LOS EJERCICIOS SIGUIENTES**

Dolce abreviado *dol.* *dolcissimo* abreviado *dol.^{mo}* indican una ejecución dulce y delicada la que lo será mucho mas, cuando se encuentre la 2.^a palabra, que cuando este escrita la 1.^a.

Crescendo (creciendo) se abrevia así *cres.*, y *diminuendo* (disminuyendo) así *dim.* Por la 1.^a palabra, se aumenta gradualmente la fuerza y hallando la 2.^a se disminuye la misma también por grados. En este 2.^o caso se suele usar también la palabra *decrescendo*.

Tenuto tenido *ritenuto* ó *ritenute* cuya abreviación es, *ten.^o* *riten.^o* *riten.^o* significan que se haga el paso ó nota mas lento mas tenido, exagerandolo algo cuando es la 2.^a palabra.

Rallentando *ritardando* se abrevian así *rall.^{do}* *rit.^{do}* (retrasando) dan á entender que se vaya retrasando el tiempo poco á poco. Cuando el compositor quiere que cesen dichas alteraciones, pone esta palabra *al tempo* (á tiempo)

Accelerando apresurando se abrevia así *accel.^o* é indica que se apresure el compas hasta que diga á *tempo* ó *in tempo*.

Lunga ó *lungo*. se abrevia *Lun* significa *largo* y da á entender que la nota ó notas que tienen debajo ó encima esta palabra, se hagan mas largas de lo que por su figura les pertenece ser.

Stentato ó *stentate*, cuya abreviación es así *stent.^o* significa *penoso* y las notas que tengan una de estas palabras, se haran un poco perezosas y acentuada cada una débilmente. (1)

PUNTO DE REPOSO

El punto de reposo vulgo *calderon*, es un semicírculo que tiene en medio un punto y el que estando sobre una nota ó silencio hace que se suspenda el discurso musical. Se escribe así ☉

Muchos lo confunden con la fermata: la que explicaré, cuando convenga.

(1) Sin embargo de dar á conocer al discípulo las palabras italianas que se usan para indicar el colorido, pondré con preferencia y casi siempre palabras españolas, puesto que para los españoles escribo.

Andantino.

VOCALIZACION

2^a

dolce

p

rit.

a piacere

col canto

p a tempo

Ejemplo de conduccion

Andantino

p

**DE CUANDO DEBE RESPIRARSE AL CANTAR SIN PALABRAS
Y EN QUE CANTIDADES.**

No basta al discipulo saber de que modo se efectua el fenómeno de la respiracion y los
vez, cuando antes de atender á la correccion de este vicio hay necesidad de quitar ó corregir otros defectos de mas consideracion; como por ejemplo
la debilidad ó viciosa emision de la voz céntrica ó acaso la de la aguda. Como para hacer desaparecer estos ultimos defectos se suele atraer la voz
á tomar mas resonancia en el pecho con la idea que los sonidos adquieran mas cuerpo y sonoridad, á veces, ademas de corregirse estos, hacen ganar
algo á los sonidos graves sin tocarlos. Esta mejora resulta á mi modo de ver, porque se predispone la garganta á esancharse mas y facilitar asi la
altura que necesitan los sonidos graves, para ser robustos y espontáneos.

medios mejores de economizar el consumo del aire; es necesario que sepa además en que casos ha de respirar cuando vocalice, y en cuales cuando canta con letra. (Ahora trataré del 1.^o caso.)

Para dar á conocer al principiante tan interesante materia con claridad, necesito antes explicar lo que es discurso musical y su division.

El discurso musical se divide, segun su longitud, en partes, estas en periodos, los periodos en frases, las frases en miembros y los miembros en fragmentos ó pequeños diseños melódicos. Al terminar cada una de estas divisiones hace el discurso musical cadencia ó semicadencia las cuales serán más ó menos pasajeras, segun convenga al plan del compositor; pero siempre contendrán un pequeño reposo cadencial, ó por lo menos cierto sentido ó cláusula melódica, de la misma manera que lo hace el literato con la puntuacion, para dividir el discurso literario.

Sin embargo no siempre se puede tomar aliento con lentitud y mucha abundancia porque como el discipulo á podido ver en el precedente analisis del discurso musical, los reposos que la melodia hace no siempre son iguales: luego tampoco podrá ser igual la cantidad de aire que se respire por que no habrá tiempo para ello. Por esta razon se divide la respiracion en 3 porciones que son entera, media, y un cuarto. En el ejemplo siguiente puede hacerse cargo el principiante de los casos en que por regla general se debe y se puede tomar la respiracion en cada uno de los grados mencionados.

Andante mosso.

EGEMPLO

The musical example consists of two staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Andante mosso'. The first staff shows a melody starting with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The second staff continues the melody with a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, and a quarter note A. There are various phrasing marks, including slurs and breathings, indicating where the singer should take breath. A '1.' is written above the first staff, and a '1/2' is written above the second staff, indicating the degree of breath taken.

Siempre que haga la melodia una cláusula equivalente á la coma ó á cualquier otro signo de puntuacion, puede el cantante tomar aliento ó respiracion entera, sin temor de desnaturalizar el discurso musical, ó sea oracion melódica. Estas oraciones como ya he dicho, no son siempre iguales en duracion: la que varia segun su estructura ó el grado de presteza ó lentitud en que se ejecutan. Para conocer esto de un modo perfecto, se necesitan muchos mas alcances de los que puede tener el discipulo por ahora, por cuya razon toca al maestro señalarle, cuando hace sentido la oracion musical, y que cantidad de aliento puede y debe tomar,

en el caso que no esté señalado con la coma que para ello suelo poner. Este signo lo suprimo á proposito algunas veces afin de que el profesor explique á su escolar la razon que motiva ó autoriza la respiracion. Creo que este es el único medio de que el principiante sepa á ciencia cierta donde debe respirar al cantar sin letra, porque solo la repeticion de dichas explicaciones puede ponerle en disposicion de conocer y saber con seguridad cuando clausula la melodia: cláusula que en muchos casos está oculta por la estricta union del giro melódico, el cual no es nada facil de conocer en muchos casos, no teniendo el auxilio de la letra.

Cuando se respira despues de una nota á la que no le sigue pausa (silencio) se quita el tiempo preciso para respirar á la nota que precede al acto de tomar aliento, y nunca á la que inmediatamente sigue.

La última nota que se deja al respirar, se hará piana en proporcion del grado de fuerza en que se vaya cantando. De no hacerlo, se destaca y se deja con sequedad. Tambien debe herirse generalmente sin gran fuerza la 1.^a nota que se emite despues de haber tomado aliento.

Hay ocasiones en las que se ve precisado el cantante á respirar sin embargo de no hallar ninguna de estas coyunturas, por ser la frase muy compacta é indivisible, lo que suele ocurrir en el género lento amoroso y en el de agilidad. En estos casos se roba un momento á una de las notas en que se acentua rítmicamente la melodia tomando medio ó un cuarto de respiracion.

Tambien suele ocurrir que el discipulo llegue al último compas de una frase que no puede terminar sin respirar y que no hay donde hacerlo sin deterioro del buen efecto. Esto suele suceder por haber medido mal la cantidad de aire que se necesitaba para ello, por haber gastado mas aliento del necesario ó por no estar los pulmones tan aptos como de ordinario á falta de nutricion ó cosa semejante. En este conflicto, un suspiro, un lamento, un quejido, que parece motivado por la expresion dá ocasion á tomar un cuarto de respiracion, que salva del compromiso al cantante sin desvirtuar el efecto.

VOCALIZACION

PIANO

Andante.

EJERCICIOS PARA EL CENTRO DEBIL.

Ejercicios

(1) Así esta como todas las vocalizaciones que estan destinadas a las secciones de ejercicios para corregir defectos, no se estudiarán ó ejercitarán hasta haber mejorado estos considerablemente con aquellos solos. De forma que las vocalizaciones estan dispuestas para que sancionen lo que los ejercicios tienen hecho ya. Pero despues de estar así desterrado el defecto, se hará diariamente nada mas que la vocalizacion, siguiendo con ella hasta que el vicio desaparezca enteramente.

Andante.

VOCALIZACION.

PIANO.

Musical score for 'VOCALIZACION.' and 'PIANO.' in C major, 4/4 time, marked 'Andante.' The vocal line features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, starting with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a *ritard.* (ritardando) marking.

Agudos pequeños (para preparar la adquisicion del Fa #)

Ejercicios

Musical score for 'Ejercicios' in C major, 4/4 time. The exercise is presented in two systems. The first system includes fingering numbers (5, 6, 5, b7, 5, 5, b7, 5, 3, 3, 3) and an accent (^) over the final note. The second system continues the exercise with further fingering (7, 6, 5, 5, 3, 3, 6, 4, 7, 5, 3, 3, 5, b7, 5) and includes slurs and accents.

VOCALIZACION.

Andantino.

PIANO.

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment. It is in 6/8 time and consists of three systems of music. The first system is marked "Andantino." and "piano" (p). The second system includes markings for "ritard." and "à tempo". The third system includes a "ritard." marking. The piano part consists of chords and single notes in both hands, while the vocal line features a melodic sequence of notes with slurs and accents.

ADVERTENCIA Con estos últimos ejercicios y esta vocalización bastaria para adquirir ó bien mejorar los sonidos agudos sin mas que ir transportando los unos y la otra. Pero como este género de estudio es muy largo, particularmente cuando la voz es corta por arriba, practicando por tanto tiempo un mismo trozo musical, se cansarian y fastidiarian el profesor y el alumno. Por esta razon he procurado amenizar esta seccion con toda la variedad posible, poniendo para ello ejercicios y vocalizaciones espresamente escritas para ganar cada semitono.

El maestro podra empezar por aquella leccion que pertenezca al 1^o sonido de que la voz carezca y concluir con la que sirva de término a la estension de la cuerda de la voz que corrija.

EJERCICIOS PARA EL SOL BEMOL SIRVIENDO DE PREPARACION AL SOL NATURAL

Nota. Las dos ligaduras indican un portamento escagerado, á lo que deberán dar, tanto el maestro como el discipulo, la importancia que ecsige.

Ejercicios

The first exercise consists of two staves. The treble staff begins with a whole note G4 (b3), followed by a half note A4 (b3), and then a half note B4 (b3). The bass staff begins with a whole note G3 (b0), followed by a half note A3 (b0), and then a half note B3 (b0). Ligatures connect the notes in both staves, indicating a portamento.

The second exercise consists of two staves. The treble staff begins with a whole note G4 (b3), followed by a half note A4 (b3), and then a half note B4 (b3). The bass staff begins with a whole note G3 (b0), followed by a half note A3 (b0), and then a half note B3 (b0). Ligatures connect the notes in both staves, indicating a portamento.

The third exercise consists of two staves. The treble staff begins with a whole note G4 (b3), followed by a half note A4 (b3), and then a half note B4 (b3). The bass staff begins with a whole note G3 (b0), followed by a half note A3 (b0), and then a half note B3 (b0). Ligatures connect the notes in both staves, indicating a portamento.

Andantino.

VOCALIZACION.

PIANO.

The vocalization and piano accompaniment section consists of two staves. The treble staff begins with a whole note G4 (b3), followed by a half note A4 (b3), and then a half note B4 (b3). The bass staff begins with a whole note G3 (b0), followed by a half note A3 (b0), and then a half note B3 (b0). Ligatures connect the notes in both staves, indicating a portamento.

The final exercise consists of two staves. The treble staff begins with a whole note G4 (b3), followed by a half note A4 (b3), and then a half note B4 (b3). The bass staff begins with a whole note G3 (b0), followed by a half note A3 (b0), and then a half note B3 (b0). Ligatures connect the notes in both staves, indicating a portamento.

EJERCICIOS PARA EL SOL NATURAL SIRVIENDO DE PREPARACION AL LA BEMOL

Ejercicios

VOCALIZACION.

Andantino.

PIANO.

p tremolo

Musical score for vocalization and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat and a common time signature. The piano part features a tremolo effect in the right hand and a steady bass line. The tempo is marked 'Andantino'.

EJERCICIOS PARA EL LA BEMOL SIENDO DE PREPARACION AL LA NATURAL.

Ejercicios.

Musical exercises for the B-flat note. The exercises are presented in two systems. The first system shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part has a single note (B-flat) in the bass line. The second system shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part has a single note (B-flat) in the bass line. The exercises are designed to prepare for the natural A note.

First system of piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a harmonic line with chord symbols: $b5$, $b5$, $b7$, $b5$, and $b5$.

Larga.

VOCALIZACION.

PIANO.

Andante.

Second system featuring vocalization and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante.' The piano part includes dynamic markings p and mf .

Third system of piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante.' The piano part includes dynamic markings mf and f . The instruction 'muy ligado' is written above the treble staff.

Si todavia no puede el discipulo colorar bien los matices marcados en estas vocalizaciones, que no deje de intentarlo por eso constantemente, por que de este deseo constante nacera en su dia *il bel canto*.

EJERCICIOS PARA EL LA NATURAL, SIRVIENDO DE PREPARACION AL SI BEMOL.

Ejercicios.

Lento. *Larga.*

VOCALIZACION. *Allegro.*

PIANO.

creciendo *a toda fuerza.*

EJERCICIO PARA EL SI BEMOL SIRVIENDO DE PREPARACION AL SI NATURAL.

Ejercicios.

The first system of the exercise features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. Fingerings are indicated by numbers 3, 6, 7, b5, 7, 3, 3, and b7. Slurs and accents are used to guide phrasing.

VOCALIZACION.

PIANO.

Andante moso.

sueltas

The vocalization section is written for voice and piano. The tempo is marked 'Andante moso.' and the piano part begins with a dynamic marking of 'p'. The vocal line is marked 'sueltas' (loose). The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The piece concludes with a final cadence.

EJERCICIO PARA CONSEGUIR EL SI NATURAL Y PREPARAR EL DO

Ejercicio

Musical score for 'Ejercicio' in C major, 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are some accidentals (sharps) in the treble staff.

Allegro Maestoso.

VOCALIZACION.

PIANO

Musical score for 'VOCALIZACION.' in C major, 2/4 time. It features a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The piano part consists of dense chords. The tempo is 'Allegro Maestoso'. The dynamic is 'f marcadas'.

Piano accompaniment for the vocalization section, showing dense chordal textures in both treble and bass staves.

Piano accompaniment for the final section of the piece. It includes the instruction 'Con la fuerza posible sin violentarlo' and 'ritenuto'. The piano part features a rhythmic pattern of chords.

Ejercicio.

Handwritten musical notation for a piano exercise. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef with a C-clef and a bass clef with a C-clef. The second system has a treble clef with a C-clef and a bass clef with a C-clef. The third system has a treble clef with a C-clef and a bass clef with a C-clef. Fingerings are indicated by numbers 3, 6, 5, 7, 5, 3, 5, 7, 5, 3. A 'cres' marking is present in the second system.

VOCALIZACION.

Andante.

dolce

PIANO.

pp

pp

sumamente ligadas.

Handwritten musical notation for piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef with a C-clef and a bass clef with a C-clef. The second system has a treble clef with a C-clef and a bass clef with a C-clef. The notation includes chords and melodic lines. A 'pp' marking is present in the second system.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

p

Oppure.

allegro

Mas que los ejercicios en sí, la manera de hacerse los decir al discipulo es quien vence las dificultades. Por este motivo encargo tanto que siempre cante el principiante con intencion: de ella nace su triunfo.

La voz que no tenga defectos que corregir, puede saltar los ejercicios para los defectos y continuar los que siguen el orden de la numeracion desde aqui.

Ejercicio

23

Ejercicio

24

3 7 5 5 6 +6 3 7

3 +6 6 3 3 7 5

Ejercicio

25

3 3 6 7 3

3 3 5 3 6 7 3

6 3 3 3 3 3 6 7 3

Ejercicio

26

3 7

VOCALIZACION.

3.^a

PIANO.

Maestoso.

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern, with some changes in chord structure.

The third system shows the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment with a more complex rhythmic texture. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the piano part.

The fourth system concludes the page with the vocal line and piano accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the piano part.

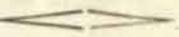
First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *f* is present in the middle staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The upper staff has a melodic line with dynamic markings *fp* and *p ritenuto*. The middle staff has a chordal accompaniment with a *ritenuto* marking. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The upper staff has a melodic line with dynamic markings *f*, *pp ritenuto*, and *f*, and tempo markings *in tempo.*. The middle staff has a chordal accompaniment with *in tempo.* and *ritenuto* markings. The lower staff continues the rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *f*. The middle staff has a chordal accompaniment with a *f* marking. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

SONIDOS FILADOS

Filar es atacar un sonido en el menor grado de intensidad posible, y darle por grados muy lentos una fuerza gradualmente progresiva, hasta llegar á la mayor intensidad posible sin interrupcion, disminuyendolo inmediatamente de la manera inversa. El grado extremo de intensidad, caerá precisamente en la mitad de su duracion. Este grado se toca apenas empezando una marcha retrógrada en la que el sonido recorrerá los mismos grados que antes hasta que se estinga. A estos sonidos les llaman los italianos *messa di voce* y se designa así 

Para hacer bien las notas filadas, se necesita tomar una buena respiracion y economizarla todo lo posible. La graduacion de la fuerza será producida por la mayor ó menor cantidad de aire que se vaya espulsando, y no por los movimientos de las cuerdas bucales; puesto que todo el organo debe tener una quietud perfecta desde el principio al fin de la nota filada.

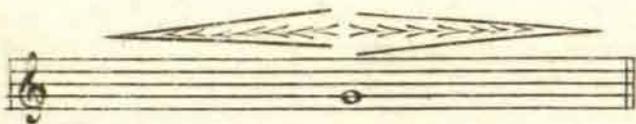
Los defectos mas comunes son; 1º la inseguridad en la afinacion: pues los discipulos se suelen subir al crecer el sonido, bajarse al apianarlo, ú oscilar en uno y en otro caso. 2º Tambien suelen dar un pequeño golpe de laringe al pasar en el decrescendo del sonido de pecho al de cabeza, en cuyo registro lo suelen terminar. 3º A veces se altera el sonido de la vocal, la que abren los alumnos al crecerlo y la cierran al disminuirlo.

Se corrigen dichos defectos creciendo y disminuyendo dichos sonidos hasta el punto en que amague la desnaturalizacion de la vocal ó la alteracion de la entonacion, retrocediendo antes que se efectue; y conservando la calidad y el registro en que el sonido se ataque, hasta que se deje. De este modo cada dia se sostendrá la nota inmovil un poco de mas tiempo y concluirá por ser perfecta.

El maestro cuidará que la voz conserve mientras *fila* una nota cualquiera, tersura, espontaneidad, afinacion y delicada graduacion.

Se puede filar un sonido de varias maneras; entre ellas las siguientes 1º como queda dicho 2º por inflecciones: y consiste en hacer en el crescendo una serie de inflecciones ó medios reguladores, que aumenten progresivamente y disminuyan en sentido inverso. Se

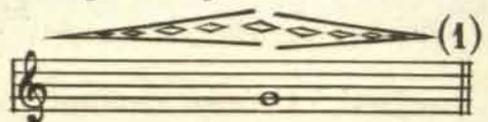
escribe asi.



3º Con notas picadas dandola fuerza gradual á cada una mas que á su nota anterior y viceversa. Se escribe asi



4. En voz de eco que consiste en hacer en el sonido otros tambien filados pero de poca duracion no pasando su mayor fuerza del *mezzo forte* (medio fuerte) se escribe asi



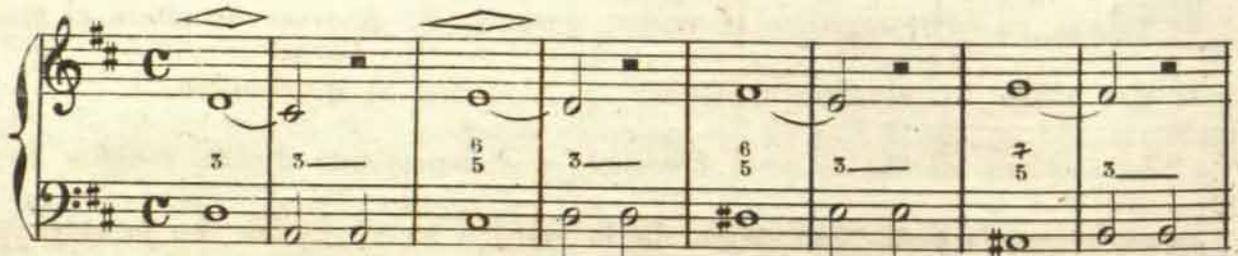
La duracion rregular de un sonido filado para que haga su efecto es de 20 á 22 segundos: todo lo que pase de este valor, sera lujo que aumentará su mérito.

Algunos profesores dan al estudio de estos sonidos mas estension é importancia de la que tiene en realidad: por cuya razon aviso á los fanáticos por ellos, que detrás de la innegable utilidad de este estudio, esta el cansancio del discipulo. Por consiguiente hágase un uso moderado y nada mas.

Nota. Una de las mayores dificultades de los sonidos filados consiste en dejarlos con pureza cuando son aislados: asi que, los he dispuesto con una resolucion, dejando el otro modo para mas adelante.

Ejercicio.

27.



(1) A los sonidos filados de este modo, les llaman los italianos *flautati*.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
 RCSMM

5 3 6 3 b6 6 3 6 3 7 3

5 3 6 3 b6 6 3 6 3 7 3

VOCALIZACION.

4^a

PIANO.

Lento.

p

cres

p

2º GRADO DE AGILIDAD (ADVERTENCIA RESPECTO A LOS TRESILLOS)

La dificultad casi única que ofrece esta clase de agilidad, es la de hacer muy iguales las notas que componen el tresillo. Los discípulos suelen marcar la 1ª y última nota de aquellos, pero tocan pasageramente la de enmedio ó sea la segunda, causa por la cual el oído no la percibe con claridad. También suelen los principiantes destacar los tresillos cuando son ascendentes y correrlos como resbalosos cuando son descendentes. Para la corrección de estos vicios procure el maestro que se marque bien la 1ª nota de cada grupo, para que asegurando con ella la laringe tenga esta firmeza y seguridad en hacer perfectamente iguales las dos notas restantes.

Ejercicio

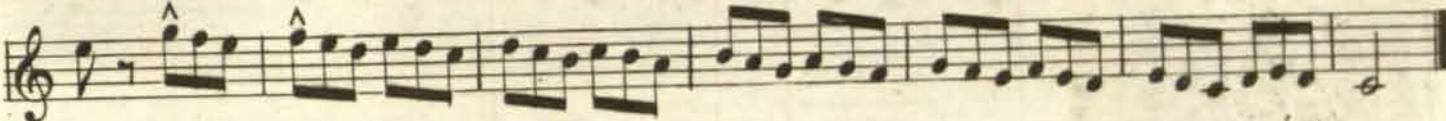
28

(1) El maestro podrá transportar todos estos ejercicios según lo exija el estado del discípulo.

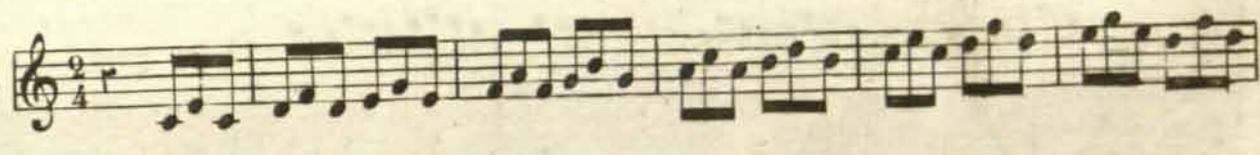
CopyRight © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 CopyRight © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
 RCSMM

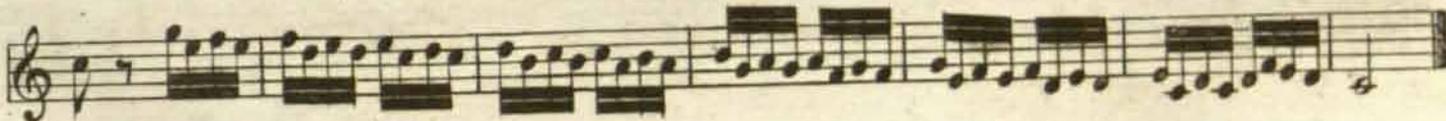
Los ejercicios siguientes deberán acompañarse del mismo modo que el anterior.

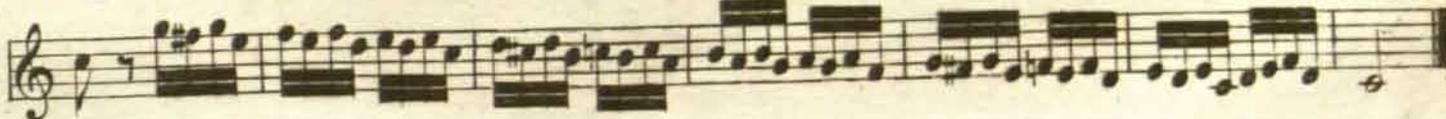
Ejercicio 29.  

Ejercicio 30.  

Ejercicio 31.  

Ejercicio 32.  

Ejercicio 33.  

Ejercicio 34.  

Allegretto.

VOCALIZACION.

5^a

PIANO

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then continues with eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands. Dynamic markings include *mf* for the vocal line and *sf* and *p* for the piano accompaniment. A hairpin crescendo is visible in the vocal line.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p*. The notation shows a continuation of the rhythmic patterns from the first system.

The third system shows the vocal line with a *cres* (crescendo) marking. The piano accompaniment also has a *cres* marking. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

The fourth system includes dynamic markings of *f* and *p*. The vocal line has an *acentuando* marking. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p*. A fermata is placed over a note in the piano part.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

blandamente la 1^a - - - - - *pp* *decres.*

cendo - - - - -

f

DE LAS NOTAS DE ADORNO.

El magnífico edificio del arte musical sería menos bello, si sus poderosas columnas no estuviesen filigranadas con flores que sin aminorar su solidez, las adornan y embellecen. Estas flores son las notas que llamamos de adorno y que están reducidas a tres especies: 1.^a apoyaturas, 2.^a mordentes, 3.^a trinos.⁽¹⁾

La apoyatura como lo indica el sentido literal de esta italiana palabra, es una nota pequeña en la que se apoya la voz antes de pasar á la nota ordinaria que le sigue, y de la cual toma su valor. Principiantes: esforzad la 1.^a apianar la 2.^a ligad ambas entre si y hela bien egecutada.

Los compositores que escriben correctamente, dan a la apoyatura la forma que corresponde á la figura cuya duracion quieren designar. Pocos son los que cuidan de hacerlos así y muchos los que la escriben con una nota pequeña á la que le marcan un valor cualquiera. El cantante en este caso ha de determina la duracion que la apoyatura debe tener. Esta duracion es generalmente la mitad del valor de la nota ordinaria que le sigue, si el compas pertenece a los de combinacion doble. Si la nota ordinaria tiene puntillo, puede darse á la apoyatura el valor de aquella sola y dejarle á la dicha nota ordinaria el del puntillo. Si el compas es de combinacion triple, puede valer la apoyatura uno ó dos tercios.

No siempre se escribe la apoyatura con nota pequeña se denota muchas veces con nota ordinaria. Para que el discipulo la distinga en estos casos, debe saber que la apoyatura es siempre nota estraña al acorde; que le sigue inmediatamente una nota real; que se coloca en parte fuerte del compas y que casi siempre va de grado.

EJEMPLO. 1.^o

Efecto.

The musical notation consists of two systems. The first system, labeled 'EJEMPLO. 1.º' and 'Efecto.', features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with an accompaniment. The melody starts with a quarter note, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. The second system shows a grand staff with treble and bass staves, continuing the melody and accompaniment. The melody in the second system includes a trill-like figure and ends with a fermata.

Nota. No pongo ejercicios para la apoyatura por no creerlos necesarios a causa de que el ejecutarla correctamente no ofrece dificultad alguna a los discipulos.

(1) Del trino hablaré al terminar los ejercicios de la agilidad, porque mas bien pertenece á esta.

VOCALIZACION.

6.^a

Andante.

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a rest followed by a series of notes, including a triplet. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

PIANO.

The second system shows the vocal line continuing with a melodic phrase. The tempo marking *Andante* is still present. The dynamic *p* is indicated.

muy unidas

The piano accompaniment for the second system continues with harmonic support for the vocal line, featuring chords and moving lines in both hands.

The third system shows the vocal line with a more active melodic line. The tempo marking *Andante* is still present. Dynamics include *p* and *ritard.* (ritardando).

apresurando y creciendo

ritard.

The piano accompaniment for the third system continues with harmonic support, featuring chords and moving lines in both hands.

The fourth system shows the vocal line with a melodic phrase. The tempo marking *Andante* is still present. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *a tempo*.

pp

a tempo

The piano accompaniment for the fourth system continues with harmonic support, featuring chords and moving lines in both hands.

DEL MORDENTE

Después de la apoyatura, el mordente es el adorno que más se usa. Se significa con una nota pequeña que al ejecutarla se toca ó hiere pasageramente. Para que se distinga de la 1.^a se escribe siempre con figuras de muy poco valor.

El mordente puede constar de una, dos, tres, cuatro y aun de cinco notas: los hay rectos y circulares. Los 1.^{os} se ejecutan siempre con rapidez; los 2.^{os} algo más movidos que el andamento general de la pieza. Toma su valor de la nota ó silencio que le precede, excepto cuando esta es de muy poca duración ó bien es mucho más larga la nota que le sigue; en cuyos casos lo toma de la siguiente.

EJEMPLO 2.^o

Efecto

MORDENTE DE UNA NOTA

Se escribe con una notita de muy poca duracion como doble, triple ó cuádruple corchea; se coloca á la izquierda de la nota ordinaria y su egecucion es siempre muy rápida: cuidese de reposar la voz y acentuar levemente la nota ordinaria que le sigue.

Ejercicio.

50.

Ejercicio.

31.

VOCALIZACION.

7.^a

PIANO.

Allegretto.

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · BIBLIOTECA RCSMM · U

MORDENTES DE DOS Y DE TRES NOTAS

Lo dicho respecto al mordente de una nota conviene perfectamente tambien á los de dos y de tres, siendo estos ultimos rectos. Se escriben estos con notitas sueltas, ó unidas a la nota ordinaria anterior ó á la posterior, por medio de una ligadura. Su egecucion es casi siempre rapida.

Ejercicio.

32.

Ejercicio.
53.

Ejercicio.
34.

VOCALIZACION.
8ª

All^o maestoso.
mf

PIANO.

MORDENTES DE TRES CUATRO Y CINCO NOTAS ⁽¹⁾

Los mordentes circulares de tres y cuatro notas se suelen escribir en abreviatura usádo para ello este caracter musical ∞ ó así ♯ El 1.^o designa que debe empezarse á egecutar el mordente por su nota superior, y el 2.^o por la inferior. Los mordentes, tanto de 3. notas como de 4, se escriben de la misma manera; por cuya causa no se distinguiria el uno del otro, á no haberse convenido en que el que representa al de tres notas se coloque sobre nota ordinaria ó sobre puntillo y el de cuatro entre dos notas ordinarias.

La distancia que debe haber entre las dos notas extremas de estos mordentes no debe esceder de una tercera menor. Si para formar esta ó la tercera diminuta se necesitase alterar la nota superior, se escribe así ♯ ♭ ♯ ; si la alterada ha de ser la inferior, así ♯ ♭ ; y cuando el caracter que supe al mordente de tres notas está sobre una nota ordinaria, se egecuta antes que esta: Si está sobre puntillo se egecuta antes que este dejando todo su valor al puntillo para repetir la nota ordinaria despues de hecho el mordente.

Los de cinco notas apenas tienen uso; se escriben siempre con notas pequeñas, y su efecto no es bueno cuando esceden de la tercera menor; á no ser que sean rectos: lo que pocas veces se puede evitar.

Los mordentes usados con acierto, son un adorno gracioso y elegante; pero su escesivo uso dá á la melodía un caracte salton trivial y de mal gusto Estos adornos parecen faciles de egecutar,

(1) Esta es la denominacion que se les dá mas generalmente. La palabra grupeto viene del italiano *Gruppo* que significa nudo monton ó grupo. Ellos dicen *grupetto* y si son muchos *grupetti*.

y en realidad no lo son atendidas las condiciones que deben tener: que son, claridad, igualdad, naturalidad, facilidad, elegancia y gracia. Si han de egecutarse con todas estas condiciones son biendificiles. El mejor medio, y el mas facil de bien hacerlos, es acentuando la nota ordinaria que les precede recogiendo un poco al empezar aquellos resvalar la voz suavemente por los signos que los componen ligandolos entre si, y haciendolos mas ó menos lentos segun el caracter y andamento de la melodia en que esten colocados.

Ejercicio. 35.

Andantino.

VOCALIZACION.

9^a

PIANO.

dolce

p

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andantino' and the mood is 'dolce'. The piano part is marked 'p' (piano). The score consists of 16 measures. The vocal line features a melodic line with some grace notes and slurs. The piano accompaniment is primarily chordal, with some rhythmic patterns in the bass line. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

The first system of music features a vocal line on a single treble clef staff and piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a longer note with a fermata. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment features a steady rhythmic accompaniment with chords.

The third system includes dynamic markings: *lento p cresc.* above the vocal line and *cresc.* below the piano accompaniment. The vocal line shows a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with chords.

The fourth system features the dynamic marking *dim.* (diminuendo) in both the vocal and piano parts. The vocal line has a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment has a rhythmic pattern with chords.

Ejercicio 38.

Nota. El acompañamiento anterior sirve para el siguiente ejercicio.

Ejercicio 39.

Ejercicio 40.

Nota. El acompañamiento anterior sirve para el siguiente ejercicio.

Ejercicio 41.

Ejercicio 42.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.es
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.es
RCSMM

Ejercicio

43.

MATICES Y PALABRAS QUE ALTERAN EL TIEMPO.

Piu animato significa mas animado, mas movido. Se usan dichas palabras para indicar que se apresure el tiempo ó lo que es identico que se aumente la presteza en proporcion del grado en que se llevaba el compas antes de colocar dichas palabras. Si á estas se les reune la palabra *crescendo* asi *Piu animato e crescendo* al paso que se apresura se crece hasta hallar otra palabra que suspenda dicha alteracion.

A *piacere* quiere decir á voluntad, á placer, arbitrariamente tambien se suele usar (en la musica religiosa) *ad libitum* en esta misma acepcion.

Sforzata ó *Sforzato* se abrevia asi *sf* é indica que se acentue, marque ó esfuerze una nota ó paso dado, que tenga dichas iniciales.

Advertencia de interes. Aviso al maestro que los discipulos que se dediquen á ejercer la carrera de cantantes necesitan como cualidad indispensable tener resistencia, es decir que cuando debuten sea donde quiera esten sus organos y su voz en disposicion de resistir, bien el trabajo de un teatro de opera, de zarzuela ó el de una capilla. Lo aviso porque creo que es llegado el momento de ir habituando poco á poco al discipulo á adquirir dicha resistencia: solo ella puede darle mucho honor y lucro: sin ella necesitaria ser una notabilidad para vivir del arte.

Allegro maestoso.

VOCALIZACION.

40.

PIANO.



The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of sixteenth-note runs and slurs. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and single notes.

The second system continues the musical piece. The upper staff features more intricate sixteenth-note passages. The lower staff maintains a steady accompaniment with chords and rhythmic patterns.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The upper staff has dynamic markings such as *f* and *sf*. The lower staff includes a *f* marking and continues with its accompaniment.

The fourth system concludes the page. It features a *cresc.* (crescendo) marking in both the upper and lower staves, leading to a final *f* (forte) dynamic. The notation includes various musical symbols like slurs and accents.

ritar. á tempo
col canto

This system contains the first two staves of music. The upper staff is a single melodic line with a fermata over the first measure and a slur over the rest. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands. The tempo markings 'ritar.' and 'á tempo' are placed above the first staff, and 'col canto' is placed above the piano part.

Piu animato

Piu animato

This system contains the next two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The lower staff continues the piano accompaniment. The tempo marking 'Piu animato' appears above the upper staff and below the lower staff.

This system contains the third and fourth staves. The upper staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The lower staff continues the piano accompaniment, featuring a dense texture of chords in the right hand.

This system contains the final two staves. The upper staff concludes the melodic line with a fermata. The lower staff concludes the piano accompaniment with a final chord in the right hand.

DE LA MEDIA VOZ.

Poco hay que decir respecto á la media voz; porque esta no es mas que la misma voz llena menos fuerte, mas suave, mas dulce. Para emitir bien la media voz, no hay que hacer otra cosa que colocar la garganta en la misma posicion que al emitir la voz llena, y espulsar menos aire que al producir esta. He aqui el todo: lo demas que acerca de la formacion de aquella se ha dicho, se dice y sostiene por diversos peritos en el arte, es superfluo y á mi ver desacertado. ¿En que consiste pues, diran algunos, que hay tantos cantantes que no tienen media voz poseyendo la voz entera ó llena, ancha, sonora y robusta? Consiste generalmente no en que carezcan de ella, sino en que no la saben emitir, y tambien en que se empeñan en formarla de otro modo, con diferente posicion y mecanismo que la voz llena, ó bien en que avezados á gritar constantemente, pierden sus órganos vocales la facultad de vaciar el aire suavemente, graduado por la voluntad y rejido por la inteligencia. Estos mal educados ó desidiosos cantantes no se acuerdan de los recursos que para bien cantar se adquieren con la dulzura y bellezas de la media voz, sino cuando la necesitan como *muleta* que amengüe el cansancio que los gritos perpetuos les han producido. Pero entonces, como la garganta no sabe ya dar paso al aire que va á ser sonido musical si no conteniendo un impulso excesivo de los pulmones, cuando despues de mucho tiempo se pretende que ella se preste á emitir las notas dulces, pianas, esto es producidas con poca cantidad de aire, la laringe vacila á causa de que por primera vez deja de sentir el empuje que está acostumbrada á resistir, siempre que la han puesto en juego para cantar. Tambien suelen pretender los cantantes producir la media voz con la misma dosis de flúido que la voz llena, angostando las cuerdas bucales con la idea de contenerlo estrechándole el paso. Esto es respecto á la manera de emitirla. En cuanto al uso de los timbres ella solo difiere de la voz llena en que el timbre oscuro se usa en mas número de notas en la *f.* que en la *2.*, y acerca de los casos y manera de jugarla entre tejiendola con la voz fuerte y demas, eso pertenece al buen gusto y al talento del cantante.

El conseguir, pues, tener media voz pende á mi parecer en que el maestro cuide de que sus discipulos, luego que hayan conseguido emitir la voz llena con pureza, la ejerciten tambien á media fuerza y aun en grado pianisimo.

Estas y todas las gradaciones de los sonidos se estudiarán el tiempo necesario, una después de venida otra. Si se les resisten á los educandos, se les hace emitir el sonido fuerte; este se disminuye ó apiana lo que buenamente se pueda; y en el grado, á que el principiante lo conduzca se le obliga á que prolongue la nota el tiempo que le sea posible hasta que gaste todo el aliento, que habrá tomado con este objeto en abundancia. Llegando ya el que aprende á apianar con facilidad las notas hasta uno de los grados susodichos, se le hace que estando un momento en él, interrumpa un poco el sonido (medio fuerte por ejemplo) y que sin adelantar ni mover la garganta lo vuelva á atacar inmediatamente con la misma intensidad sosteniendolo mientras le dure el aliento. Una vez hecho esto, no hay duda que le será muy facil atacar luego aislado el mismo sonido en el grado de fuerza en que lo dejó. Asi se sigue para los demas con la unica diferencia de que si la intensidad que se desea producir es menor que la que se obtuvo, en lugar de empezar el sonido fuerte se empiece en el grado que anteriormente se venció conduciendo la voz del mismo modo hasta aquel que se desea adquirir.

No pongo ejercicios para dicho estudio porque cualquiera de los mas sencillos hechos para la voz llena tiene aplicacion para el estudio de la media voz y demas grados de intensidad ya anotados.

PORTAMENTOS DE 5ª Y 6ª (2º GRADO.)

Ejercicio.

44.

VOCALIZACION.

11^a

Andantino.

PIANO

12/8

a media voz.

mf

p

12/8

12/8

12/8

12/8

12/8

cres - - - - - dim

cres - - - - - dim

12/8

12/8

dolce.

dol

12/8

12/8

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM

a piacere

pp

Piu animato e - cres cendo - - dim - - - cres

Piu animato e - cres cendo - - dim - - - cres

- - cen - - - do dimi - - nuen - - - do

- - cen - - - do dimi - - nuen - - - do

a piacere

p

4º GRADO DE AGILIDAD

Ejercicio. 45.

Nota. El acompañamiento del ejercicio precedente sirve para los dos siguientes.

Ejercicio. 46.

Ejercicio. 47.

Ejercicio. 48.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Nota. Los siguientes ejercicios se acompañaran del mismo modo que el precedente.

Ejercicio.
49.

Musical notation for Exercise 49, consisting of two staves of music in 9/4 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Ejercicio.
50.

Musical notation for Exercise 50, consisting of two staves of music in 9/4 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Ejercicio.
51.

Musical notation for Exercise 51, consisting of two staves of music in 9/4 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Ejercicio.
52.

Musical notation for Exercise 52, consisting of two staves of music in 9/4 time. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Andante quasi Allegretto.

VOCALIZACION.

12ª

PIANO.

Musical notation for the vocalization exercise, including vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante quasi Allegretto'. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 6/8. The vocal line starts with a forte (f) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with dynamics like 'dim' and 'f'.

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · INFORMATION ABOUT COPYRIGHT · BIBLIOTECA@RCSMM.ES
Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright · biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrids Royal Music Conservatory. Information about copyright · biblioteca@rcsmm.eu

This page of a musical score, numbered 110, contains six systems of music. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. Dynamic markings are used throughout: *p* (piano) appears in the first system and the second system's grand staff; *ff* (fortissimo) is used in the second system's grand staff; and *mf* (mezzo-forte) is used in the fifth system's grand staff. There are also several slurs and hairpins indicating changes in volume. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

p

Piu animato e cres

Piu animato e cres

cendo poco a poco

cendo poco a poco

mf

f

p

f

NOTAS FILADAS SIN RESOLUCION (1)

Ejercicio.

53.

VOCALIZACION.

13.^a

Andantino.

PIANO.

(1) Como interesa muchísimo que el discípulo dé a los sonidos filados toda la duración posible, he puesto este ejercicio sin compas.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@csmm.es
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@csmm.es
 RCSMM

The musical score consists of six systems of staves. The first system has a single treble staff with a violin/viola line. The second system has a grand staff (treble and bass) with piano accompaniment. The third system has a single treble staff with a violin/viola line. The fourth system has a grand staff with piano accompaniment. The fifth system has a single treble staff with a violin/viola line. The sixth system has a grand staff with piano accompaniment.

Performance instructions and markings include:

- stentate* (written above the third system)
- crescendo* and *retrasando un poco* (written below the third system)
- p* (piano) and *rit* (ritardando) (written below the fourth system)
- lunga* (written above the fifth system)
- f* (forte) and *animato* (written below the sixth system)
- 1^o tiempo* (written below the sixth system)

5º GRADO DE AGILIDAD.

Ejercicio.

54.

Musical notation for exercise 54, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. Fingerings: 6, 6, 3, 3, 3, 3, 3, 3.

Musical notation for exercise 54, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. Fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, 7, 3, 3, 3.

Musical notation for exercise 54, third system. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. Fingerings: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 7, 3.

Ejercicio.

55.

Musical notation for exercise 55, first system. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. Fingerings: 3, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 3, 7.

Musical notation for exercise 55, second system. Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. Fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 3.

Ejercicio.

56.

Musical notation for exercise 56, first system. Treble clef, 3/8 time signature. Bass clef, 3/8 time signature. Fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 3.

Musical notation for exercise 56, second system. Treble clef, 3/8 time signature. Bass clef, 3/8 time signature. Fingerings: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, 3.

Ejercicio.

57.

Ejercicio.

58.

VOCALIZACION.

14.^a

Andante mosso.

dolce

PIANO.

p.

dolce

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a melodic line with slurs and dynamic markings of *sf* (sforzando) and *dim* (diminuendo). The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing harmonic support with chords and some melodic fragments.

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with a *f* (forte) dynamic followed by a *p* (piano) dynamic. The lower staff features a dense texture of chords and a melodic line in the bass. Dynamic markings include *dim* and *f*.

The third system shows the continuation of the musical themes. The upper staff has a melodic line with a *dim* marking. The lower staff has a complex harmonic structure with many chords and a melodic line in the bass. Dynamic markings include *dim* and *f*.

The fourth system concludes the page. The upper staff features a melodic line with a *cres* (crescendo) marking. The lower staff has a complex texture with many chords and a melodic line in the bass. Dynamic markings include *cres*.

First system of musical notation, measures 1-4. The treble clef part begins with a piano (*p*) dynamic in measure 2 and reaches a forte (*f*) dynamic in measure 4. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation, measures 5-8. The treble clef part has a piano-piano (*pp*) dynamic marking in measure 6. The piano accompaniment continues with harmonic support.

Third system of musical notation, measures 9-12. The treble clef part reaches a forte (*f*) dynamic in measure 12. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The treble clef part includes a crescendo (*cres*) marking in measure 13 and a fortissimo (*ff*) dynamic marking in measure 16. The piano accompaniment shows a steady rhythmic pattern in the left hand.