

DE LOS MATICES Y PALABRAS QUE ALTERAN ACCIDENTALMENTE EL TIEMPO.

<i>A piena voce.</i>	En voz llena; con fuerza y vigor.
<i>Tutta forza.</i>	Toda la fuerza posible.
<i>Con slancio.</i>	Con vigor creciente.
<i>Meza voce. m.v.</i>	A media voz, á mitad de fuerza.
<i>Sotto voce.</i>	En voz baja; muy piano como en secreto.
<i>In eco.</i>	En eco; que sea tan piano que parezca que esta lejos el que canta.
<i>A fior di labbro.</i>	Articulando apenas sonido y marcando bastante la pronunciacion.
<i>Calando. cal.º</i>	Disminuyendo la fuerza y rit.º un poco el tiempo.
<i>Smorzando. smorz.º</i>	}
<i>Mancando. manc.º</i>	
<i>Morendo. mor.º</i>	}
<i>Perdendosi. perd.º</i>	
<i>Abbandonandosi. abbänd.º</i>	Disminuyendo la fuerza y ritard.º el tiempo hasta que se pierda ó se perciba apenas el sonido.
<i>Dritto piano.</i>	Abandonandose; cuidando principalmente de la espresion.
<i>Slargando. slarg.º</i>	Anegado en lagrimas; llorando amargamente.
<i>Stringendo. string.º</i>	Ensanchando, alargando, reteniendo el movimiento y con libertad.
<i>Yncalzando. incal.º</i>	Apretando, apresurando el movimiento.
<i>Con anima.</i>	Acelerando el movimiento y aumentando el interes.
<i>Deciso.</i>	Con alma, dando á los sonidos sumo interes y animacion.
<i>Leggiero ó leggiere legg.º legg.º</i>	Decidido, con atrevimiento y animacion vigorosa.
<i>Mesto.</i>	Ligero, rapido y suelto con desemboltura.
<i>Sensibile.</i>	Triste, languido sin esceso.
<i>Scherzando. scherz.º</i>	Sensibles, sentidos, con interes moral.
<i>Pesante.</i>	Jugueteando, como chaceandose.
<i>Sciolto.</i>	Perezoso, como soñoliento ó calmoso.
<i>Stinto.</i>	Sueltos, marcando todas la notas con soltura.
<i>Semplice.</i>	Muerto, que apenas se perciba el sonido.
<i>Lusingando. lusing.º</i>	Sencillo, sin pretensiones ni gran interes.
<i>Piu, mosso, meno mosso.</i>	Deteniéndose como engreido y escuchandose á si mismo.
	Más, mas, movido, menos movido.

Se usan tambien otras varias palabras pero conociendo las ante dichas pueden los discipulo conocer facilmente lo que significan las que omito por no estenderme.

5.º Y ULTIMO GRADO DEL PORTAMENTO.

Ejercicio.

59.

Musical score for Exercise 59, consisting of four systems of piano music. Each system has a treble and bass staff. The bass staff contains numerous fingering numbers (3, 5, 6, 7, 8, 9) and some accidentals (sharps). The treble staff contains melodic lines with slurs and accents.

Nota. Este ejercicio y el siguiente podrian bastar como tales, y ademas servir de vocalizaciones; pero van seguidos de la que les corresponde, por no alterar elorden que me he propuesto.

Ejercicio.

60.

Musical score for Exercise 60, consisting of two systems of piano music. Each system has a treble and bass staff. The bass staff contains fingering numbers (3, 5, 6, 7, 8, 9) and some accidentals (sharps). The treble staff contains melodic lines with slurs and accents.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a bass line with numerous fingerings indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff and a bass clef staff with similar melodic and bass line notation as the first system.

Third system of musical notation, concluding the piano section. It features a treble clef staff and a bass clef staff, ending with a double bar line.

VOCALIZACION.
15^a

Andantino.

PIANO.

Vocalization section starting with a vocal line in a treble clef staff and piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked *Andantino* and the dynamics are *piano* (*p*).

Final system of the vocalization section, featuring a vocal line and piano accompaniment. It includes markings for *rit* (ritardando) and *a tiempo* (ad libitum).

Violin

Piano

mf

f

p

cres

dim

Musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'p' and 'cres'. The second system features 'dim.' and 'dol.' markings. The third system includes 'dim.' and 'pp' markings.

6º GRADO DE AGILIDAD.

Ejercicio 61.

Musical exercise 61 in 9/4 time. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 3, 6, 5, 6, 4, 3, 6, 3, 7.

Continuation of musical exercise 61, showing further melodic and rhythmic development in the treble and bass staves.

(1) La colocacion de los reguladores en estos ejercicios no está siempre conforme con la regla general; pero conviene que el discípulo haga tambien las escalas de este modo excepcional, a fin de que pueda usar la agilidad así correctamente, sin hallar para ello dificultad.

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

Ejercicio. 62.

Ejercicio. 63.

Ejercicio. 64.

Ejercicio. 65.

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID · BIBLIOTECA · RCSMM · EU · Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory · Information about copyright · biblioteca@rcsmm.eu

Ejercicio 66.

Nota. El acompañamiento del ejercicio anterior sirve para el siguiente.

Ejercicio 67.

(1) Caso que se le resistiese mucho al discípulo los precedentes ejercicios matizándolos como están escritos, vénalos primero en el grado de fuerza que le sean factibles y despues puede observar los reguladores y demas.

Two staves of piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both contain rapid sixteenth-note passages with slurs. The bottom staff ends with a *pp* dynamic marking.

VOCALIZACION.

16.

All^o maestoso.

Vocal line and piano accompaniment for the first system. The vocal line is in treble clef with a key signature of three flats and common time. It starts with a *f* dynamic and ends with *dim.*. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, also with three flats and common time. It starts with a *f* dynamic and includes a *p* dynamic section with *dim.* markings.

Vocal line and piano accompaniment for the second system. The vocal line starts with a *f* dynamic and ends with *dim.*. The piano accompaniment starts with a *f* dynamic and includes a *p* dynamic section with *dim.* markings.

Vocal line and piano accompaniment for the third system. The vocal line features *ff* dynamics. The piano accompaniment also features *ff* dynamics.

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

dol.mo

dol.mo

Poco rit.

piu mosso.

Poco rit.

piu mosso.

First system of musical notation. Treble clef staff with a melodic line. Grand staff with piano accompaniment. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Dynamic marking: *f*.

Second system of musical notation. Treble clef staff with a piano *p* dynamic marking. Grand staff with piano accompaniment. Dynamic markings: *f*, *p*, *f*.

Third system of musical notation. Treble clef staff with the instruction *a piacere.* below it. Grand staff with piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. Treble clef staff with a melodic line. Grand staff with piano accompaniment.

DE LAS ARTICULACIONES.

Por articular se entiende en el canto la diversa manera de unir ó separar entre si los sonidos y las silabas, secundando estas á aquellos en sus modificaciones. Las articulaciones ser pueden de cuatro especies á saber: *picadas, ligadas, muy picadas (1)* y *picado-ligadas*.

La 1.^a se ejecuta atacando naturalmente cada sonido y soltandolo al llegar á la mitad de su duracion: de modo que cada figura pierda la 2.^a mitad de su valor. (Véase el ejemplo 1.^o donde puede el discipulo ver como se escribe y la demostracion de su efecto.)

La 2.^a se egecuta bien acentuando levemente la primera nota y soltando la última, la cual debe perder la segunda mitad de su duracion. (2) (Véase el ejemplo 2.^o)

La 3.^a tiene efecto en su egecucion, cuando se marcan con soltura todas y cada una de las notas, robandoles las tres últimas cuartas partes de su valor. (Ejemplo 3.^o)

La 4.^a se egecutará bien, siempre que se acentue blándamente cada sonido y se le robe la última cuarta parte de su duracion. (Ejemplo 4.^o)

La correccion en la manera de decir y caracterizar lo que concierne á cada clase de articulacion, dá gran variedad al buen canto, elegancia, gracia é interes á la melodia.

Ejemplo N.^o 1.

Efecto

Ejemplo N.^o 2.

Efecto

(1) A esta clase de articulacion llaman los italianos *staccato*, que es el participio del verbo activo *staccare* que significa, *separar ó soltar ó desatar*.

(2) Cuando las notas ligadas son muchas ó componen una frase y esta consta de figuras de diversos valores, no es obligatorio siempre el marcar la 1.^a nota y saltar la última. Basta con unirlas todas lo mas posible haciendo que formen al egecutarlas un conjunto seguido y compacto, es decir, que no se salte de una nota á su inmediata.

Ejemplo. N.º 3.º

Efecto.

Musical notation for Ejemplo N.º 3.º. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, showing a sequence of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

Ejemplo. N.º 4.º

Efecto.

Musical notation for Ejemplo N.º 4.º. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature, showing a sequence of chords and eighth notes. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords.

DE LAS ARTICULACIONES PICADA Y LIGADA.

Ejercicio. (1)

68.

Musical notation for Ejercicio 68. It consists of two staves in common time (C). The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with accents (^) and slurs. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords with fingerings 5, 5, 5, 6, 7, 5 indicated below the notes.

Ejercicio.

69.

Musical notation for Ejercicio 69. It consists of two staves in common time (C). The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with slurs. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords with fingerings 5, 7, 5 indicated below the notes.

Ejercicio.

70.

Musical notation for Ejercicio 70. It consists of two staves in common time (C). The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with slurs. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords with fingerings 5, 7, 5 indicated below the notes.

Ejercicio.

71.

Musical notation for Ejercicio 71. It consists of two staves in common time (C). The upper staff has a treble clef and contains a series of eighth notes with slurs. The lower staff has a bass clef and contains a series of chords with fingerings 5, 6, 6, 7, 5 indicated below the notes.

(1) El discípulo debe procurar respirar en estos ejercicios el menor número de veces posible, y aun hacer cada uno de ellos en una sola respiración, cuando se demas de ejecutarlos con cierta gracia y vivacidad.

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

Ejercicio.

72.

Musical score for Exercise 72, piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The bass staff contains a simple accompaniment with whole and half notes, and some triplets. The exercise is divided into four measures.

Ejercicio.

73.

Musical score for Exercise 73, piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a simple accompaniment with eighth notes. The exercise is divided into four measures.

Musical score for Exercise 74, piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The bass staff contains a simple accompaniment with eighth notes. The exercise is divided into four measures.

Nota. El siguiente ejercicio se acompañara' como el anterior.

Ejercicio.

74.

Musical score for Exercise 74, vocalization part. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is common time (C). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplets. The bass staff contains a simple accompaniment with eighth notes. The exercise is divided into four measures.

Allegretto.

VOCALIZACION.

17.

PIANO.

Musical score for Vocalization 17, piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/8. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, including a triplet. The bass staff contains a simple accompaniment with eighth notes. The exercise is divided into four measures. The dynamic marking is *mf*.

Violin part (top staff):

- System 1: Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- System 2: Continuation of the melodic line.
- System 3: Melodic line with a triplet of eighth notes.
- System 4: Melodic line with a 'rit.' marking.
- System 5: Melodic line starting with a 'p' marking and ending with a 'cres.' marking.
- System 6: Final melodic phrase.

Piano part (bottom two staves):

- System 1: Rhythmic accompaniment with chords and single notes.
- System 2: Continuation of the piano accompaniment.
- System 3: Piano accompaniment supporting the triplet in the violin.
- System 4: Piano accompaniment with a 'rit.' marking.
- System 5: Piano accompaniment with a 'p' marking and a 'cres.' marking.
- System 6: Final piano accompaniment.

Handwritten musical score for piano, page 152. The score is written on six systems of staves. Each system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. The paper shows signs of age and wear.

DE LAS ARTICULACIONES PICADO LIGADO Y STACCATTO.

Moderato

Ejercicio.

75.

The first system of musical notation for Exercise 75. It consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

The second system of musical notation. It continues the exercise with similar articulations and dynamics. The piano part features a prominent slur over a series of notes in the first measure.

The third system of musical notation. The treble clef staff shows a more active melodic line with slurs and accents, while the piano accompaniment remains steady.

The fourth system of musical notation. It concludes with a 'rit.' (ritardando) marking in the treble clef staff, indicating a gradual deceleration.

The fifth system of musical notation. It also concludes with a 'rit.' marking, showing the final deceleration of the piece.

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

Ejercicio.

76.

Andant^o

p

The first system of Exercise 76 consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single treble clef with a common time signature (C). It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and continues with a melodic line. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line shows a crescendo leading to a trill on a high note. The piano accompaniment includes a 'cres' marking and a trill in the bass line.

The third system concludes the exercise with a 'rall.' marking. The vocal line ends with a final note, and the piano accompaniment provides a sustained harmonic background.

VOCALIZACION.

18.

PIANO.

Allegro mod^o

f

Exercise 18 is titled 'VOCALIZACION. 18. PIANO.' and is marked 'Allegro mod^o' and '*f*'. The vocal line is in a single treble clef with a common time signature. It features a series of eighth-note runs and trills. The piano accompaniment is in a grand staff with a common time signature, providing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

3

3

3

f

ff e acelle - - - - - ran - - -

ff e acelle - - - - - ran

- - - - - do - - - - - lunga *dol.^{mo}*

- - - - - do - - - - - col canto.

meno mosso.

pp *meno mosso.*

p

Allegro.

rall.

rall.

f

7.º GRADO DE AGILIDAD (DISEÑOS REPETIDOS.)

Ejercicio.

77.

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

Ejercicio.

78.

Ejercicio.

79.

Ejercicio.

80.

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

Ejercicio.

81.

Ejercicio.

82.

Ejercicio.

83.

Musical score for Exercise 83, consisting of four staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music consists of continuous eighth-note patterns across all four staves, with some rests and a final measure ending in a double bar line.

Ejercicio.

84.

Musical score for Exercise 84, consisting of four staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music consists of continuous eighth-note patterns across all four staves, with some rests and a final measure ending in a double bar line.

Ejercicio.

85.

Musical score for Exercise 85, consisting of four staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music consists of continuous eighth-note patterns across all four staves, with some rests and a final measure ending in a double bar line.

cres - - muy rapidas

cres - - col canto

p

dol

p

dol

oppure

pp

pp

mf

p

mf

p *cres* - - - *cen* - - - *do* *f*

p *cres* - - - *cen* - - - *do* *ff*

p *cres* - - - *cen* - - - *do* *ff*

mf *a piacere* *f* *resuelto*
a Tiempo

col canto *f* *a Tiempo*

p *creciendo* - - - *f*

DE LA AGILIDAD EN ARPEGIOS.

Para facilitar la agilidad en los arpeggios se marcará la 1.ª nota de las que los constituyen y se harán las siguientes picado-ligadas ó picadas, si es preciso, acentuando con preferencia la más aguda. Esta acentuación dada á la nota más grave y á la más aguda, facilitan considerablemente la ejecución de los arpeggios. Sin embargo conviene que al principio se dividan estos en dos; uno ascendente y otro descendente; así.



Al paso que el discípulo se familiarize con esta dificultad, cuidará el profesor de que vaya ligando las notas intermedias, y apresurando el aire. Después de ejecutarlos arpeggios con limpieza y facilidad se les dará color; cualidad que debe tener todo lo que se cante, y para cuya consecución no hay nada indiferente en el arte.

8.º GRADO DE AGILIDAD

ARPEGIOS

Ejercicio

87

The image shows four systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in the bass staff and 1-3 in the treble staff. Some notes are marked with accents. The systems are connected by horizontal lines, indicating a continuous piece of music.

Nota. El acompañamiento del ejercicio anterior sirve para el siguiente.

Ejercicio.
88.

The image shows four systems of a musical exercise. It is written on a single treble clef staff in 3/4 time. The exercise consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the piece. The first system includes some notes with a 'v' marking below them. The exercise is numbered 88.

Three staves of musical notation for Exercise 89. The first two staves are in treble clef and contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The third staff continues the pattern with similar rhythmic figures.

Ejercicio.
89.

Musical notation for Exercise 89, showing a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has fingerings (3, 7, b7, 3) and chord symbols (V, V, V, V). The bass clef part has fingerings (3, 7, b7, 3).

Musical notation for Exercise 89, showing a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has fingerings (4, 6, 4, 7) and chord symbols (V, V, V, V). The bass clef part has fingerings (4, 6, 4, 7).

Musical notation for Exercise 89, showing a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has fingerings (3, 5, 7, b7) and chord symbols (V, V, V, V). The bass clef part has fingerings (3, 5, 7, b7).

Ejercicio.
90.

Musical notation for Exercise 90, showing a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has fingerings (3, 6, 3, 6, 5) and chord symbols (V, V, V, V). The bass clef part has fingerings (3, 6, 3, 6, 5).

Musical notation for Exercise 90, showing a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part has fingerings (3, 6, 3, +6, 5) and chord symbols (V, V, V, V). The bass clef part has fingerings (3, 6, 3, +6, 5).

Ejercicio. 91.

Measures 1-5 of Exercise 91. Treble clef, 3/8 time. Bass clef, 3/8 time. Fingerings: 3, 6, 5, 6, 4, 2.

Measures 6-10 of Exercise 91. Treble clef, 3/8 time. Bass clef, 3/8 time. Fingerings: 6, 6, 2, 5, 3.

Measures 11-15 of Exercise 91. Treble clef, 3/8 time. Bass clef, 3/8 time. Fingerings: 6, 7, 3.

Ejercicio. 92.

Measures 1-5 of Exercise 92. Treble clef, 3/8 time. Bass clef, 3/8 time. Fingerings: 3, 6, 6, 5, 7.

Measures 6-10 of Exercise 92. Treble clef, 3/8 time. Bass clef, 3/8 time. Fingerings: 3, 6, 7, 5, 4, 2, 3.

Ejercicio. 93.

Measures 1-5 of Exercise 93. Treble clef, 2/4 time. Bass clef, 2/4 time. Fingerings: 3, 6, 4.

Piano introduction musical score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the introduction.

VOCALIZACION.
20.
Andante mosso.

PIANO.

Vocalization and piano accompaniment musical score. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clefs) with a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Andante mosso'. The piano part includes dynamic markings such as 'p' and 'f'.

Piano accompaniment musical score. This system continues the piano accompaniment from the previous system, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more active melodic line in the right hand.

Piano accompaniment musical score. This system continues the piano accompaniment, showing further development of the melodic and harmonic material in both hands.

The musical score is written for a voice and piano. It consists of seven systems of staves. The first system features a vocal line in the upper staff and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The second system continues with the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system includes the vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *p* (piano) in the vocal line. The fifth system features the vocal line and piano accompaniment, with dynamic markings of *poco cres* (poco crescendo) in both the vocal and piano parts. The sixth system continues with the vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the piano part. The seventh system concludes the page with the vocal line and piano accompaniment, featuring a dynamic marking of *f* (forte) in the piano part.

p *p*

acellerando e cres cen do f ritenuto

acellerando e cres cen do f ritenuto

p in tempo dim *p acellerando e*

p in tempo *p acellerando e*

cres cen do f ritenuto in tempo

cres cen do f ritenuto in tempo

mas *lento* *a piacere*
dol *mas lento* *pp rit* *col canto*
pp

ENTONACIONES DIFICILES.

Ejercicio 94.

Nota. Los dos ejercicios siguientes se acompañarán como el anterior.

Ejercicio 95.

Ejercicio

96

Ejercicio

97

Ejercicio

98



Nota. Los ejercicios siguientes se acompañarán con el acorde perfecto mayor sobre la tónica

á voluntad

Ejercicio
99.

Ejercicio
100.

Ejercicio
101.

Ejercicio
102.

Larghetto.

VOCALIZACION

21.

PIANO.

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature. The piece is marked 'Larghetto' and 'PIANO'. The score includes several performance instructions: 'ritar' (ritardando) appears twice, 'a Tiempo.' (ad libitum) appears twice, 'muy ligado' (very legato) is written at the end of the first system, and 'oppure' (or) is written above the second system. The word 'cres' (crescendo) is written at the end of the final two systems. The score is divided into systems by vertical bar lines.

tremolo

The first system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is written for grand staff (treble and bass clefs) and includes a prominent tremolo effect in the right hand, indicated by the word "tremolo" above the staff. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

p *dim*

The second system continues the musical piece. The vocal line shows a melodic phrase with a fermata over a note. The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand and *dim* (diminuendo) in the left hand. A large, stylized diamond-shaped graphic is placed between the vocal and piano staves, possibly indicating a performance instruction or a section marker.

oppure

The third system of music shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment. The instruction *oppure* (or) is written below the piano staff, suggesting an alternative performance option. The piano accompaniment includes some notes marked with an 'x', possibly indicating a specific fingering or articulation.

ritenuto

The fourth system concludes the page. The vocal line features a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment includes the instruction *ritenuto* (ritardando), indicating a gradual deceleration of the music. The piano accompaniment consists of a steady accompaniment with eighth notes.

a placer.

siguiendo a la voz.

p

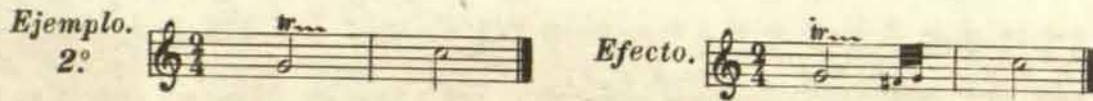
DEL TRINO

El trino es un adorno que consiste en batir rápida y alternativamente la nota sobre que está colocado la cual se llama nota principal, con la inmediata superior llamada nota auxiliar. Estas dos notas distan siempre un tono ó un semitono; por esta razón suelen colocarse algunos accidentales sobre la abreviación con que aquel se indica, cuando de no ponerlos resulta mayor distancia entre los dos sonidos que lo forman. *Ejemplo.*

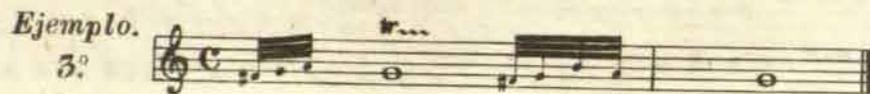
1.º

Como se vé en el ejemplo anterior se indica el trino con las iniciales *tr*, añadiendo además una cadeneta en esta forma *tr* siempre que deba tener larga duración.

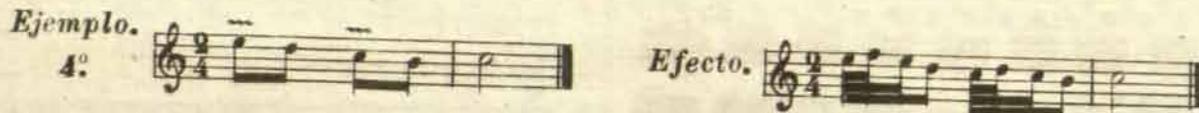
El trino empieza por su nota principal y concluye ordinariamente con un mordente de dos notas; por lo que dicha terminacion no suele ponerse escrita siempre.



Cuando el trino deba empezarse y concluirse de otro modo, lo indica el compositor con notas pequeñas.



El trino carece de la fórmula de conclusion ó sea cadencia indicada en el 1.^o Ejemplo, en dos casos; 1.^o cuando siendo breve desciende sobre una nota que cae en tiempo debil; en cuyo caso por ser mas bien un mordente de dos notas ó cuatro á lo sumo se escribe asi



y 2.^o Cuando se suceden varios, siendo tambien de corta duracion.



El trino no es de buen efecto, si no se distinguen con claridad é igualdad las dos notas que concurren á su formacion y si no son muy afinadas. Es malo, cuando lejos de tener estas condiciones, se produce un temblor ó especie de valido de cabra, á que los italianos llaman *trillo cavallino*.

El trino usado con acierto, perfeccion y sin prodigarlo, es de un efecto encantador. Para vencerlo es sin duda el mejor medio conocido el de empezarlo con lentitud, apresurandolo mas y mas con tal que se digan sus notas con las condiciones antedichas. La rapidez á que el discipulo llegue se aumentará poco á poco, al paso que se vaya facilitando. Advierto al maestro que huya de la impaciencia; que se guarde de aumentar un grado mas de presteza en el metronomo, mientras la soltura de la garganta del alumno no insinúe que puede herir ambas notas con mas rapidez. Esto se prueba perfectamente apresurando alguna vez el tiempo imperceptiblemente sin que el discipulo lo conozca. Ademas evite al principio el profesor que se estudie el trino, batiendolo en dos notas de diverso registro ó timbre, por que le seria mas dificil al que aprende; pues que cada nota tendria un color diverso, y haria mal efecto.

Nota. El maestro deberá transportar los cuatro ejercicios siguientes, ya ascendiendo, ya descendiendo por semitonos; pero cuidando de no excederse del tono de *mi b* en el 1º y 2º y del de *sol* en el 3º y 4º

Ejercicio 103.

Ejercicio 104.

Ejercicio 105.

Ejercicio 106.

Advertencia. El maestro hará que el discípulo estudie con rigurosa medida el siguiente ejercicio según se indica en los dos primeros diseños ó trinos, pasando después á ejecutarlo libremente y concluyendo por filarlo.

Ejercicio 107.

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

trill

6 5 4 2

6 5 3 5 6

6 4 7 3 4 5 4 2 3

Moderato.

Ejercicio 108.

trill

Ejercicio 109.

trill

3 6 6 7 5

Ejercicio 110.

trill

3 3 3 7 3 3 6 4 7 5 7 4 5 10 8 3

VOCALIZACION All^o Maestoso.

22.

PIANO.

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'All^o Maestoso'. The score is numbered '22.' and '159'. The vocal line begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and features several trills. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic. The score is organized into systems, with dynamics such as 'dolce' and 'mf' indicated. The piano part includes various chordal textures and melodic lines in both hands.

tr...
cres
cres

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with trills and slurs, marked with 'tr...' and 'cres'. The lower staff provides a harmonic accompaniment, also marked with 'cres'.

tr...
p.
dolce

This system contains the next two staves. The upper staff continues with melodic lines and trills, marked with 'tr...'. The lower staff features a piano accompaniment marked with 'p.' and 'dolce'.

tr... tr tr tr

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a melodic line with multiple trills, marked with 'tr... tr tr tr'. The lower staff continues with a steady accompaniment.

tr...
mf e
mf

This system contains the final two staves. The upper staff features a melodic line with trills, marked with 'tr...' and 'mf e'. The lower staff has an accompaniment marked with 'mf'.

tr...
tr...
 cres - - - cen - - - do - - - dimi - - - nuen - - - do
 cres - - - cen - - - do - - - dimi - - - nuen - - - do

ff mas movido
ff mas movido

DE LA AGILIDAD EN EL GÉNERO CROMÁTICO.

Como la marcha melódica en que los compositores escriben casi siempre es diatónica, el órgano vocal y el oído del que canta se avezan el uno á formar y el otro á oír sonidos que estan en dicho género. Se trata de que un discípulo adquiera agilidad, y se le hace estudiar la diatónica. Si tiene disposición para esta, se trata de que la perfeccione á toda costa, trabajando hasta conseguirlo. Se alcanza, y entonces como cosa secundaria (1) se prueba á vér si buenamente le es fácil formar agilidad en el género cromático. Esta dote se mira como artículo de lujo, y como tal, no hay gran conato por conseguirla en el que enseña ni en el que aprende, ó se pretende que en poco tiempo se desentiendan la garganta y el oído del hábito de toda la vida, adquirido ya por propia práctica ó ya por haber oído cantar casi siempre en otros intervalos doble mayores que los cromáticos; y esto se quiere obtener solamente con quererlo por algun tiempo. Si se resiste como no puede menos de suceder, salvas las disposiciones especiales, se abandona su estudio como cosa muy difícil ó acaso imposible. De este modo es evidente que se pierde el tiempo; lo que sucedería tambien si se obrára de la misma manera con todas ó con la mayoría de las dificultades que el canto ofrece.

De lo dicho resulta que el principiante que venza la agilidad en el género diatónico, puede muy bien vencerla tambien en el cromático; pero á condicion de hacer un estudio serio, nuevo, largo y delicado, si lo ha de conseguir. Yo no dudo que este discípulo egecute bien escalas cromáticas si tiene constancia y practica lo que sigue.

Para facilitar la agilidad de que se trata, creo muy combeniente usar los mismos procedimientos que quedan establecidos para la del genero diatónico. Vencidas de este modo y separando cada una de las notas de sus dos inmediatas, se van uniendo paulatinamente los espresados trozos, sin perjuicio de egecutarlos siempre á tiempo justo y de acentuar la 4.^a nota de cada uno, procediendose despues á marcar la nota mas grave y la mas aguda nada mas; pero no estoy porque se le permita al educando siempre esta licencia, porque llega á hacerse una necesidad, desvirtua el buen efecto, y degenera en vicio, que debe desterrarse.

(1) En realidad lo espero ahora no trato de probar si interesa al arte mas ó menos el egecutar cantos en el género cromático, sino de si es ó no tan difícil conseguirlo como generalmente se cree.

ULTIMO GRADO DE AGILIDAD

GENERO CROMATICO.

Ejercicio 111.

Exercise 111 consists of two staves. The treble staff contains a chromatic scale starting on G4 and ending on G5, with slurs and accents over each note. The bass staff contains a single note G2 with a finger number '3' written above it.

Ejercicio 112.

Exercise 112 consists of two staves. The treble staff contains a chromatic scale starting on G4 and ending on G5, with slurs and accents. The bass staff contains a chromatic scale starting on G2 and ending on G3, with finger numbers 3, 6, 8, 7, 5, 6, 4, 7, 3, 6, 4, 7, 5 written above the notes.

Ejercicio 113.

Exercise 113 consists of two staves. The treble staff contains a chromatic scale starting on G4 and ending on G5, with slurs and accents. The bass staff contains a chromatic scale starting on G2 and ending on G3, with finger numbers 3 and 7 written above the notes.

This block shows the continuation of Exercise 114. The treble staff contains a chromatic scale starting on G4 and ending on G5, with slurs and accents. The bass staff contains a chromatic scale starting on G2 and ending on G3, with finger numbers 3, 7, 3, 7, 3 written above the notes. Dynamics markings *mj*, *p*, and *pp* are present.

Ejercicio 114.

Exercise 114 consists of two staves. The treble staff contains a chromatic scale starting on G4 and ending on G5, with slurs and accents. The bass staff contains a chromatic scale starting on G2 and ending on G3, with finger numbers 3, 6, 8, 7, 3, 6, 4, 7, 3, 6, 4, 7, 3 written above the notes. Dynamics markings *p* and *pp* are present.

Ejercicio 115.

Exercise 115 consists of two staves. The treble staff contains a chromatic scale starting on G4 and ending on G5, with slurs and accents. The bass staff contains a chromatic scale starting on G2 and ending on G3, with finger numbers 3, 6, 7, 3, 6, 4, 7 written above the notes.

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

Musical system 1: Treble clef with notes and fingerings (3, 6, b5, 6, 4, 7, 5, 6, b3, 6, 4, 7, 3). Bass clef with notes and fingerings (6, b5, 6, 4, 7, 5, 6, b3, 6, 4, 7, 3). Dynamics include *mf* and *f*.

Ejercicio

Musical system 2: Treble clef with notes and fingerings (3, 5, +6, 3, 6). Bass clef with notes and fingerings (3, 5, +6, 3, 6). Dynamics include *p* and *mf*. The number 116 is written in the bass clef area.

Musical system 3: Treble clef with notes and fingerings (3, 6, 3). Bass clef with notes and fingerings (3, 6, 3). Dynamics include *f*.

Musical system 4: Treble clef with notes and fingerings (6, 4, 6). Bass clef with notes and fingerings (6, 4, 3, 6). Dynamics include *ff* and *f*.

Musical system 5: Treble clef with notes and fingerings (3, 6, 3). Bass clef with notes and fingerings (3, 6, 3). Dynamics include *mf*.

Musical system 6: Treble clef with notes and fingerings (6, 3, 7, 3, 3). Bass clef with notes and fingerings (6, 3, 7, 3, 3). Dynamics include *p*.

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

Ejercicio

117.

Musical score for exercise 117, measures 1-4. The piece is in common time (C) and features a treble and bass clef. The right hand plays a complex melodic line with many accidentals, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 3, 6, 5, 6, 7, and 5. An accent mark (^) is placed over the first measure of the right hand.

Ejercicio

118.

Musical score for exercise 118, measures 1-3. The piece is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with accidentals, and the left hand plays a simple accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 3, 3, 6, and 5. An accent mark (^) is placed over the first measure of the right hand.

Musical score for exercise 118, measures 4-6. The right hand continues with a complex melodic line, and the left hand provides accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 3, 7, and 3.

Musical score for exercise 118, measures 7-9. The right hand continues with a complex melodic line, and the left hand provides accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 6, b6, b7, and 7. An accent mark (^) is placed over the first measure of the right hand.

Musical score for exercise 118, measures 10-12. The right hand continues with a complex melodic line, and the left hand provides accompaniment. Fingerings are indicated with numbers b4, b3, b7, and 4. An accent mark (^) is placed over the first measure of the right hand.

Musical score for exercise 118, measures 13-15. The right hand continues with a complex melodic line, and the left hand provides accompaniment. Fingerings are indicated with numbers 6, #6, b5, 6, 4, 7, and 5. An accent mark (^) is placed over the first measure of the right hand.

Andante quasi All^{to}

VOCALIZACION.

25.

P y gracioso

PIANO.

p

mf

mf

rit

dim

pp

pp

The first system consists of a single treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with a rhythmic accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 7/8.

The second system continues the musical notation. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the single treble staff.

The third system features dynamic markings of *cres* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). The instruction *un poco mas movido* (a little more lively) is written below the single treble staff.

The fourth system includes dynamic markings of *cres* and *dim* (diminuendo). A trill (*tr*) is indicated above a note in the single treble staff.

I.^o Tiempo.

pp

I.^o Tiempo.

pp

pp

rit

con el canto

f a tiempo

tr

tr

disminuyendo mucho

8

ff seco

The musical score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. It consists of four systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with accompaniment. The second system is similar. The third system features a 'rit' (ritardando) instruction and 'con el canto' (with the voice) marking. The fourth system includes 'disminuyendo mucho' (diminuendo molto), a trill ('tr'), and a final chord marked 'ff seco' (fortissimo, dry) with a fermata over the number '8'.

Nota He escrito en clave de sol toda la parte melódico-musical que corresponde á los discipulos, porque es la clave mas generalmente conocido.

DE LAS VOGALES.

Se llama vocal la letra que por sí sola constituye sílaba y que se puede pronunciar también por sí sola. Estas son cinco en español, italiano y latín, á saber: *a e i o u*.

Las vocales son el resultado de las modificaciones, que recibe el aire al atravesar el tubo vocal. El simple sonido representa al oído la posición, en que se ha tenido el tubo al espulsar el aire; por consiguiente, el número de las vocales debe necesariamente depender de la movilidad de estos órganos.

Al variar la voz de registro y de timbre varían también cada una de las vocales, alterándose algo su sonido peculiar: de lo contrario llegarían estas á ser muy mal sonantes y hasta insufribles. A fin de evitarlo, emítase cada vocal con la clase de sonido que la produzca más pura y perfecta, de manera que reciba en él y con él las modificaciones numerosas, que exijan la voluntad, la expresión sentimental, de cualquier género, y la elevación ó gravedad del sonido donde esté aquella colocada.

Para que al cantar con letra tenga el conjunto de la voz la igualdad debida, váyanse redondeando las vocales progresivamente al paso que vayan subiendo los sonidos, del mismo modo que lo ha practicado el discípulo con los sonidos inarticulados. Ábranse al bajar en sentido inverso. Luego, según esto, la igualdad aparente de la voz ha de ser el producto de una desigualdad real. En efecto, esta misma igualdad desigual debe observarse en todas y cada una de las vocales cuando recorran toda la extensión, que la voz tenga, participando de las alteraciones de registros y timbres, con tal que esta participación sea mayor ó menor, según lo determinen el buen gusto, la pasión que se espese y demás. Pero téngase siempre presente, que al cantar, lo primero es que la voz suene bien; esto es, que sus sonidos sean gratos.

Los autores de obras de texto para el canto dicen, en general, que debe dejarse á la experiencia sola, para que guíe á los discípulos en el caso de que se trata. A mí me parece que llamándose experiencia el conocimiento práctico de una ó muchas cosas adquirido por el uso, este uso debe hacerle el principiante por el tiempo necesario, antes de salir al teatro, delante de su maestro; quien le hará patente cuando puede y debe aquel conservar en su memoria lo que canta bien, ó desechar lo que hace mal, y le demostrará los medios de practicar lo mejor; porque si se deja al principiante en libertad para adquirir esta experiencia después de haber aprendido á cantar; cuando se presente ante el público, si bien es verdad que éste le advertirá en qué caso acierta y cuándo yerra, pero será de un modo que hará poco favor al autor de la obra por la cual haya aprendido, al maestro que lo dirigió, y al mismo discípulo que no tiene culpa alguna. Yo desearía evitar esto, y aun cuando no pueden darse reglas fijas para designar decididamente el sonido donde debe variar de color cada una de las vocales, porque esto depende de la calidad de la voz, de la situación, del grado de fuerza en que se cante, del sexo á que pertenece el que canta, y otra inmensidad de circunstancias; diré, sin embargo, en general, cuándo conviene modificarlas.

Las mujeres no suelen tener grandes defectos en la aplicación del sonido que deben tener las vocales, á causa de abrazar casi toda la extensión de sus voces el registro de cabeza, el cual les impide abrir las vocales de un modo exagerado. En el registro de pecho las suelen abrir demasiado, pero su corrección no ofrece gran dificultad si el maestro cuida que las emita con naturalidad y redondez proporcional, según asciendan ó descendan sus sonidos.

En los hombres abunda mucho más la incorrección citada por ser casi toda la extensión de sus voces de pecho. El centro de la voz es el lugar donde con más frecuencia tropiezan. Para evitarlo no desatienda el maestro las observaciones que pongo á continuación.

1.ª Los hombres pueden usar el registro de pecho en timbre claro desde el primer sonido grave de la voz hasta el *re* ó el *mi* que se coloca en el cuarto espacio del pentágrama clave de *sol* (prescindiendo de la pequeña modificación anterior á estas dos notas, de la que ya hablé al tratar de los timbres), sin mas alteracion que una leve tendencia á redondear la *a* á cada sonido que se suba. Desde dicho *mi* ó desde el *fa* que le sigue hasta terminar, subiendo, dicho registro se emite la *a* mas redonda, mas oscura, en una palabra, en timbre oscuro. Este empalme se debe hacer sin que se distinga, sin que el oído lo perciba marcadamente; y una vez efectuado el paso al timbre oscuro, se sigue en él oscureciendo la vocal, sea la que fuere, mas y mas, al paso que se suba como se hizo en el timbre claro. De no hacerlo así no habria unidad en la voz, ni bien sonancia al cantar con letra.

2.ª La *e* anticipa la antedicha union de timbres efectuada con la *a* una tercera ó una cuarta; esto es, que se emite la *e* en timbre oscuro desde el *si* de la tercera línea de dicha clave en adelante. Se hace preciso este anticipo del cierre ú oscuridad de la *e*, porque de lo contrario sería muy ingrata en *do*, *re*, *mi*, emitidos en timbre claro, como se hace con la *a*, en razon á que aquella es mas estrecha que esta por su naturaleza.

3.ª La *i*, aunque por su condicion es la vocal mas aguda que usamos, basta sin embargo quitarle la delgadez que inculca al sonido que con ella se emita para que suene redonda y bien. A fin de conseguirlo, debe acanálarse la lengua mas de lo usado y levantarse la bóveda palatina, con cuyas modificaciones adquiere la *i* mas resonancia en el pecho, mas volúmen y anchura, sin desnaturalizarse. De este modo se puede usar dicha vocal hasta el *do* ó *re* de la cuarta línea en la susodicha clave.

4.ª La *o*, aunque por su naturaleza es redonda, necesita modificarse próximamente en las mismas notas que la *e*. De no hacerlo pierde su carácter redondo y sonoro tornándosele en blanco é ingrato.

5.ª La *u*, que es de suyo la mas oscura de las vocales, es indispensable que sin que pierda su carácter se emita con la boca algo mas abierta que de ordinario, á fin de que el sonido que la acompañe adquiera mas cuerpo. No se cambiará de timbre sino uno ó dos sonidos mas arriba que en la *o*, es decir, del *re*, *mi* bemol al del cuarto espacio en la consabida clave.

Ya tiene con esto el discípulo una idea de lo que conviene hacer en tésis general para el comun uso de las vocales. La práctica y el buen gusto de cada uno dirá lo demás, segun las circunstancias.

DE LAS CONSONANTES.

Las consonantes son el producto de los movimientos diversos de la articulacion de los órganos de la boca. Estos movimientos producen primero las consonantes llamadas esplosivas; segundo las conocidas con el nombre de sostenidas. Unas y otras pueden subdividirse adoptando para ello la clasificacion indicada y dividiéndolas en cinco familias, á saber:

Labiales.

Labio-dentales.

Linguo-dentales.

Linguo-palatales.

Linguo-guturales.

Consonantes esplosivas son aquellos sonidos, que se producen espeditos por la violenta separacion de los mencionados órganos de la articulacion, tales como la *p*, la *t*, la *f*, la *ch* y la *c* italiana, siguiéndole *e* ó *i*. Para producirlas, ejecutan los órganos un movimiento de aproximacion y union, despues del cual, el aire se aglomera en

los órganos unidos, y la explosión que sufren es tanto mayor cuanto mas energía se imprima al movimiento de dichos órganos; siendo asimismo por esta razón mas ó menos ruidosa la explosión, que la produce, y por consiguiente la consonante mas ó menos marcada.

Consonantes sostenidas son aquellas, cuyos sonidos pueden hacerse durar arbitrariamente. Hay en ellas como en las explosivas cierta preparacion de los órganos que produce un especie de sonido predecesor; efecto del aire que se aglomera por la fuerza de los órganos de la articulacion. Estas consonantes son la *x*, *s*, *m*, *n*, *l*, etc. Las dos primeras se pueden sostener por una especie de silbido, y las segundas forman un rumor que podrá durar á voluntad.

La buena articulacion de las consonantes contribuye mas de lo que en general se cree á producir en los discípulos esa pureza y claridad de pronunciaci3n que tanto escasea entre los cantantes, y que es cualidad, que hasta hace aparecer mayores y mejores los sonidos de la voz cuando se posee debidamente.

Es mas difícil el pronunciar bien las consonantes en italiano que en otros idiomas, por usarse con mucha frecuencia dobles. La claridad en la articulacion de estas dobles consonantes es tan necesaria en dicho idioma, que de no marcarlas lo bastante para distinguirlas claramente de las sencillas, resultan notables contrasentidos, porque varía enteramente el significado de la palabra. Si se dijese v. gr. *osa* por *ossa*, encontramos que el primero es presente del verbo *osare* que significa *osar atreverse*, y el segundo viene del sustantivo *osso* (es su plural) que significa *hueso* y así una infinidad de palabras que seria harto prolijo enumerar: tambien se debe cuidar de que al pronunciar el discípulo articule bien las consonantes que terminan sílaba ó palabra; porque si se omitiesen ó se articulasen mal, no tendria esta su verdadero sentido y significaria otra cosa: por ejemplo, decir *amate* por *amante*, *placere* por *placeres*, etc., etc.

Inútil será advertir que cuando una palabra termina en consonante, se sigue inmediatamente otra que empieza con vocal y no hay entre ellas signo alguno de puntuacion, se unen ambas: v. gr., *otros héroes*, *hombres hábiles*, *amad al prójimo*, *casas altas*, etc.

Además de no pronunciar algunos, cantando en italiano, las consonantes dobles con su respectiva fuerza dupla, suelen estos mismos discípulos anteponer una vocal á las palabras que empiezan con *s*, de manera que por *spiritoso* pronuncian *espiritoso*, *esparirono esmania*, etc., por *sparirono*, *smania*. Tambien es algo frecuente pronunciar en ocasiones la *r*, *rr* y viceversa.

El maestro debe siempre como suele decirse, andar á caza de los yerros que sus alumnos cometan, y de los vicios que tengan, á fin de perseguir á estos si son antiguos ó de no dejarles tomar incremento si empiezan á nacer mientras se efectúa la educacion del cantante.

DE LA PRONUNCIACION.

Pronunciar es articular las letras y las palabras con el sonido de la voz.

La pronunciaci3n debe ser pura, clara, marcada, nutrida, homogénea y enérgica hasta tal punto, que aun en el mayor templo ó teatro no se vea obligado ninguno de los espectadores á prestar su oido atentamente para percibirla bien: al contrario, la dición del artista debe buscar el oido de todos los que le escuchan, aunque estos no pongan gran atencion.

Pretender, como sostienen algunos autores, que cantando en público se pronuncie con la misma fuerza que hablando familiarmente, equivaldria á exigir de un gefe militar que diese la voz de mando, al hacer evolucionar

á una columna, con la misma fuerza de articulacion que lo hace al comunicar á un ayudante la órden verbal, que éste debe transmitir al gefe inmediato.

Muchos son los vicios de que suelen adolecer los discípulos al cantar con letra, prescindiendo de los que pueden proceder de su constitucion. Los mas comunes son no dar á la generalidad de las letras el color ortológico debido, ó sea no emitir con pureza las vocales, ó desfigurar su sonido mientras la duracion de la nota que la acompaña y prolonga, marcar poco la consonante que empieza silaba ó herirla en demasia, articular las sílabas sin separarlas debidamente, aspirar la *h*, y entre los que cantan en italiano no pronunciar las consonantes dobles ni distinguir bien la pronunciacion de la *b* de la que pertenece á la *v*.

La correccion de estos vicios es fácil si el maestro cuida de no tolerárselos á su escolar, y logra convencerle de que la poca separacion de los labios, la inmovilidad de la mandíbula inferior, y la fuerza de la punta de la lengua al chocar con el paladar y con los dientes, son los medios mas eficaces y necesarios para conseguirlo.

Tambien suele equivocarse el principiante la fuerza de la articulacion con la del sonido de la voz. Esto es, que al paso que apiana este, debilita aquella. Esta mala inteligencia mata el efecto, porque la palabra desaparece. La fuerza y claridad de las sílabas es enteramente estraña á la de las notas musicales; es decir, que pronunciacion de la palabra y emision del sonido son dos cosas esencialmente distintas, si bien están intimamente enlazadas; pero sin embargo, con la misma fuerza se puede y se debe pronunciar cuando se canta *pianissimo* que cuando se hace *fortissimo*. La intensidad del sonido es la que debe disminuir ó aumentar; la palabra no por eso ha de dejar de ser la misma; solo varia de color con el sonido, siguiendo las modificaciones que la pasion que se pinta ó interpreta encarna en aquel.

Los alumnos, que no tienen los grados de sensibilidad necesarios, pretenden sustituirla dando un impulso exagerado á la consonante que empieza las palabras deteniéndose demasiado en ella. Estos, para decir *corazon*, pronuncian *kkorazon*, *jamar* por *amar*, *ppatria* por *patria*, etc. Lo mismo suelen hacer con la *s*, á la que dan una especie de *siseo*. Esto es ridiculo siempre, y además no resulta la verdadera expresion.

CAVATINA GIURAMENTO

MERCADANTE

EJEMPLO.
Andante mosso *espressivo*

(MAL)

u - - dir, io tt'a mo tt' a - - mo
o - - ir tte a mo tte a - - mo

(BIEN)

u - - dir io t'a mo t'a - - mo
o - - ir te a - mo tea - - mo

DE SI BASTA VOCALIZAR BIEN PARA CANTAR SEGUIDAMENTE CON LETRA SIN OTRA PREPARACION.

¿Bastaría para cantar bien, música y letra unidas, el vocalizar correctamente aun con las cinco vocales? No ciertamente; es necesario ejercitarse tambien en unir las á las consonantes. Se dirá que este estudio no se acostumbra á hacer, y que no puede llamarse vocalizar: es verdad; pero no por eso es menos necesario el que preceda como preparatorio al de piezas con letra. De lo contrario no sabría, el que aprende, dar á cada vocal la clase de sonido que conviene, y que les daba cuando las articulaba solas. Además, que en vez de favorecer las consonantes la fuerza y claridad de la palabra cantada como lo hacen cuando están los alumnos duchos en pronunciar aquellas; al contrario, no ejercitándose de antemano en articularlas colocadas en palabras sueltas, entorpecen la buena emision y articulacion. Por manera que en este caso tienen que luchar los discípulos con dos principales entre varios inconvenientes: 1.º Pronunciar letras cuya articulacion cantada les es desconocida. Este inconveniente se aumenta cuando el que aprende se dedica á cantar en italiano ó latin, y no conoce, cosa muy comun entre nosotros, el idioma. 2.º Unir estas mismas letras con otras, que aun cuando ya las tienen vencidas, pero que siendo (las vocales) por su naturaleza de diversa especie, no pueden contribuir de modo alguno á que se articulen las otras (las consonantes) mejor ni peor. Hé aquí el por qué es preciso formar cierto número de oraciones, las que ejercitadas convenientemente bastan para conseguir el objeto y preparar á los discípulos á cantar piezas fáciles bajo todos conceptos, sin hallar entorpecimiento alguno respecto á la articulacion de las letras. Llegado este caso, es cuando creo que debe empezarse á estudiar formalmente piezas con letra: antes me parece prematuro y hasta perjudicial á los adelantos progresivos de los educandos.

Estoy seguro que este estudio preparatorio bien dirigido, abreviará considerablemente al principiante el dominio de las dificultades mecánicas, y que le dará conciencia de lo que hace, de una manera segura y pronta.

Los ejercicios que para preparar la pronunciacion pongo seguidamente, úselos el maestro, colocando ya las palabras que yo les pongo, ó ya otras mas adecuadas á las condiciones particulares del escolar; y aviso al profesor que pueden concurrir circunstancias particulares en algunos de sus educandos, las que obliguen al primero á hacer practicar al segundo los siguientes ejercicios antes de dominar bien las dificultades mecánicas que les preceden. Esto queda al buen criterio del que enseña, puesto que hay casos que no se pueden preveer.

Aplacer. LETRA ESPAÑOLA	ITALIANA	LATINA
Sal - tar la va - - lla	Cam - pa - na ma - - gna	Ar - ma rap - - ta - - ta
Ten - me el re - - bel - - de	El' é fre - - men - - te	Re - ge. coe - - les - - te
Vi Fi - li - - pi - - nas	Vi - li vi sfi - - do	Vi - dis - ti ti - - bi
A - mor hon - - ro - - so	Glor - ia or - - ro - - so	Con - vo - co om - - nes
Ves tí su tum - - ba	Sei tu pur eru - - do	Tu - le runt mu - - rum
Cam - po de Mar - - te	Cor - riam' all' - - ar - - mi	Yu - ali - tus Da - - vid
El fir - ma - - men - - to	Io non vi te - - mo	Ma - re im - men - - so
Ra - yos ful - - mí - - na	A - vam - po d'i - - ra	Do - mi - nus Yer - - rucí
Ru - gen las o - - las	Vil tra - di - - to - - re	Rez ju - de - - o - - rum
Fal - tar te nun - - ca	Io son per - - du - - to	Mu - lie - re pul - - chra
Y - - lus tre Tia - - ra	L'o - nor ei chia - - ma	Ce - lo ra - - nian - - to
Vi - ven los Cie - - los	Sei crudo e fie - - ro	Belo in - ci - - pta - - te
Hom - bres o - - dio - - sos	Mi sei o - - dio - - sa	Pa - len - tes vío - - las
Dí - - fi - cil trium - - fo	Fug - gi quel fíu - - me	Tem - pes - tas diur - - na

Lo mismo el maestro que el discípulo pueden haber observado en los ejercicios precedentes, que las oraciones están dispuestas de manera que en el primero se practica en cada oracion una sola vocal; en el segundo se mezclan, dejando por su orden las cinco vocales en la nota mas aguda, y en el tercero se mezclan tambien las vocales, formando un diptongo, la sílaba que pertenece á la nota mas aguda. En estos diptongos la primera vocal es siempre la *i* y le sigue la vocal que le pertenece, guardando el orden natural de estas. El maestro podrá añadir otras oraciones en las que el diptongo empiece ya con *a e o* y *u* siguiéndole las vocales en el orden dicho, y colocándolo ya en el sonido agudo, ya en los céntricos ó graves. Además estos ejercicios se harán trasportándolos por semitonos, lo mismo al subir que al bajar: y en su último repaso se cantarán, dándoles el sentido moral que la letra exija, y en todos los grados de fuerza que sea posible. Los que estudien el canto con letra española, cantarán los ejercicios que tienen letra española: los que se dediquen á la ópera italiana, los que la tienen italiana: los que aspiren á cantar en capillas ó sea en el templo, los ejercicios que la tienen latina; y aquellos que deseen adquirir una instruccion completa en canto español, italiano y religioso, deben abrazarlos todos y ejercitarse en ellos el tiempo necesario.

DE LA PROSODIA.

La palabra prosodia aplicada al canto, significa el modo regular de pronunciar cada una de las sílabas de una palabra: es decir, siguiendo lo que exige cada sílaba por separado y considerada en sus tres propiedades, que son el acento, la respiracion (esto es, si puede ó no respirarse antes ó despues de ella) y la cantidad ó duracion. De modo que la acentuacion, que determina la importancia de la sílaba principal, constituye la prosodia. En casi todos los idiomas se marca dicho acento á sílaba por palabra.

Mucho, muchísimo contribuye la buena observancia de la prosodia al cantar con letra, para que el auditorio comprenda clara y distintamente las palabras. La correcta acentuacion clasifica el papel que cada sílaba hace en la oracion. Esto lo discierne perfectamente el oído, y le ayudan á averiguarlo la leve detención que se hace en la sílaba acentuada; la cual hasta dá á conocer por conjetura la palabra entera, en el caso que el concurso no perciba bien alguna de las sílabas que tienen un interés secundario.

Dividiré, pues, las sílabas en fuertes y débiles: las primeras son las acentuadas; las segundas las inacentuadas que las acompañan. Hay á veces en el canto entre las mismas sílabas acentuadas una, cuya acentuacion debe ser mas marcada que en las demás, por tener aquella mayor importancia que estas en la oracion. Pues bien, la intensidad y el interés estético de la primera debe ser mayor que en ninguna otra.

ARIA RELIGIOSA

ESLAVA

EJEMPLO

Andante

Mis tris - tes di - as sea bre - - vian mi es

- pi - ri - tu des - fa - lle - ce ah! so lo el sepul - cro me ofre - - ce

En este ejemplo puede el discípulo ver bien clara la sílaba que debe preferir á todas las demás; la que he subrayado para que se haga cargo de ella con mas seguridad.

El escolar que sepa elegir é interpretar mejor la sílaba principal, interesará mas en su canto al público que lo escuche.

Como la generalidad de los compositores descuidan tanto la indispensable union de la prosodia de la letra con la de la melodía musical, (á veces tienen la culpa los poetas) que tambien tienen la suya, el buen cantante necesita saber colocar las sílabas acentuadas debajo de las notas que deban acentuarse tambien, si pretende hacer en regla el mejor efecto posible. Obrando todos los cantantes de este modo, dejaríamos de oír si se canta en el templo la imperfecta acentuacion de estas ú otras palabras semejantes *Virgán virtutis tué: in es.... cel sis Deó*, etc.; si en el teatro y en lengua italiana *crudelé, pótro, vórrei, piéta*, etc.; si en español *bitalla, enamorado, venáca* y otras lindezas que los concurrentes no perciben á veces, en la pronunciacion de los artistas, porque no se les comprende lo que dicen ni de bueno ni de malo, correcto ni incorrecto.

DE CUANDO SE DEBE RESPIRAR EN EL CANTO CON PALABRAS.

El buen cantante debe no solo saber tomar, impulsar, detener, economizar y reproducir la respiracion, sino tomarla en los casos en que no dañe el sentido musical ni al poético de la letra. Esto lo ha de hacer sin que el público vea nunca el arte ni la necesidad apremiante de tomar nuevo aliento.

Al tratar de los casos en que la bien sonancia permite que se respire cuando se vocaliza, establecí reglas que tienen una directa aplicacion en el canto propiamente dicho, ó sean piezas con letra: así que lo que me resta que decir ahora es, que háy muchísimos casos escepcionales en que se permite al cantante respirar. Seria larguísimo escribirlos todos, y no podrian preverse por ser infinitas las circunstancias ya particulares de los sugetos, ó del momento, que pueden obligar al discípulo á tomar aliento en tal ó cual lugar dado. Por estas razones me ceñiré á anotar los casos mas comunes, á fin de abrir una vereda, la cual facilite á la inteligencia del principiante el conocimiento de aquellos que omito.

Se permite respirar por escepcion: 1.º despues del sugeto del verbo, con tal que este sugeto no sea un pronombre personal; 2.º despues de las conjunciones, pero, que, porque, sin embargo y otras; 3.º despues de algunos adverbios como antes, pronto, entonces, frecuentemente, etc.; 4.º despues de una esclamacion y algunas veces inmediatamente antes; 5.º cuando á la aspiracion precede una palabra que se repite seguidamente; 6.º dividiendo en dos una nota de bastante duracion, con tal que en su segunda mitad se coloque otra sílaba; 7.º cuando háy una frase inserta, ó sea paréntesis (1); 8.º hay multitud de casos en los que si se ha de respirar es necesario añadir una palabra á las que hay escritas. En estos casos si la proposicion es afirmativa, se añade *si*, y si fuese negativa *no*. Si admitiese una esclamacion ó interjeccion, tambien se permite sobreponer ¡ah! por ejemplo.

Veamos ahora algunos de los casos mas generales en que no se debe respirar: 1.º en el régimen directo de la oracion; 2.º entre el sustantivo y el adjetivo; 3.º entre el artículo y el nombre; 4.º entre las sílabas que componen una palabra; 5.º en medio de una frase breve, cuyo conjunto forme una sola idea; 6.º entre el verbo principal y el auxiliar, etc., etc.

Aun en los casos permitidos hay mas ó menos lugar para tomar respiracion, y por esta causa se toma mu-

(1) En este caso se puede respirar antes y despues de ella: pero de suprimirse una de estas dos respiraciones, debe quitarse la primera.

en algunas veces respiración entera, otras media ó un cuarto. Esto depende del aire que lleva la pieza, de la situación, de la naturaleza, de la melodía y del carácter del personaje. Véase el ejemplo siguiente donde en una sola frase se toman tres alientos en grados diversos.

MARINO FALIERO

DONIZETTI

EJEMPLO. *Larghetto*

fe - li - ce ei muo - re fe - li - ce ei muo - re se po - te - a mo - rir per te
fe - li - ce el mue - re fe - li - ce el mue - re si pu - die - ra mo - rir por ti

Quando la melodía está cortada por pequeños fragmentos, y separa cada uno de estos un silencio, no se respira en todos, en razón á que no hace buen efecto y se cansaría el discípulo muy pronto (1). Se suspenderá el sonido en cada silencio sin respirar, y se alienta cada tres ó cuatro de dichos diseños, mas ó menos, segun las facultades del sugeto y el andamento de la pieza.

Cavaletta cantada por la S^{ta} ALAIMO en la *Favorita* y cuyo autor dicen que es DE GIOSA.

All^o mosso Brillante

EJEMPLO

Non so fre - nar la gio - - ya che i
No se te - ner la di - - cha que i

- non da ques - to co - - re ai pal - pi ti d'a - mo - - re
- nun da hoy mi al - - ma las pal - pi - ta - cio - - nes

La respiración sufre modificaciones muy diversas en relación al estado moral del artista. Las distintas afecciones del alma de este hacen á aquella ya tranquila, agitada y estertórea ó anhelante, y aun la trasforman en la escena en impulso de rabia, risa, angustia, quejas llanto y demas.

La economía en el consumo del aliento es harto difícil, por lo cual daré al discípulo algunos con-

(1) Se exceptúan las situaciones en que sea preciso manifestar una gran agitación.

sejos acerca de ella:

1.º Al emitir el sonido, no debe gastarse mas aliento que el indispensable para que aquel suene en el grado que se desea. 2.º cuídese de examinar bien la importancia poética y musical de todas y cada una de las silabas para gastar en ellas y repartir á cada una lo que le quepa por su colocacion y sentido en la oracion; 3.º mídase por la longitud de la frase la cantidad de aire que se ha de tomar y si aquella es muy larga, graduese el consumo con la cantida de aliento con que se cuenta, á fin de dar á los sonidos mas ó menos fuerza segun se pueda gastar con abundancia ó con economia el aire que los pulmones puedan contener. No pudiendo ser de otro modo téngase economia en la fuerza proporcional de las silabas fuertes y de las débiles; de forma que la disminucion de intensidad sea total: esto es, que se efectúe en cada silaba la misma dosis de rebaja. De esta manera aun cuando el colorido de la frase resulte algo pálido, pero siendo animado é interesante no pierde casi nada de su efecto; 4.º no aguardeis nunca á sentirnos cercano á la fatiga, á la conclusion de una frase, por falta de aliento, en razon á que de seguro hareis imperfecta su cadencia, por la necesidad de acabar pronto para tomar nueva respiracion.

Por último, el discipulo que llegue á dominar el consumo del aire al cantar, y sepa ganar mejor el tiempo necesario para tomarlo, cantará siempre con desembarazo y siempre tendrá tiempo de respirar por poco lugar que le deje la estructura de la melodia.

DE LA DISTRIBUCION DE LAS LETRAS, SILAVAS Y PALABRAS

BAJO LAS NOTAS MUSICALES.

Necesitaria escribir muchas páginas si pretendiera dar á conocer á los discipulos con la estension debida esta interesante materia. Mas el temor de que el volumen de la presente obra escediese en mucho al que suelen tener las demas de su género me ha hecho economizar esplicaciones tanto en este como en otros varios capitulos de los que contiene. Sin embargo creo que con las reglas que siguen podrá el principiante tomar una idea bastante clara de lo que debe observar al repartir las letras, en casos dados, entre las notas musicales, y el maestro cuidará de lo demas que en esto ocurra mientras se completa la educacion de aquel.

El valor que tienen las letras al emitir con ellas las notas musicales es casi tan vario como la colocacion de las silabas bajo las 2.^{as} Las vocales son las letras con quienes se consume casi todo el valor de las figuras. Este valor es claro que varia siempre en proporcion de la longitud de las ultimas y

segun la importancia que en el verso tengan las 1.^{as}. Las consonantes tienen mucha menos duracion pues casi nunca se hace mas que pronunciarlas y dejarlas al momento.

Al pronunciar se debe prolongar la voz sin que medie interuption alguna de una silaba á otra ni de una nota á la siguiente: debe articularse como si el conjunto no formase mas que un sonido igual y continuo (prestando ahora de la intensidad) Esta continuidad de sonidos no debe producir por parte de las consonantes ninguna interuption por ligera que sea. Las consonantes no se pronuncian sino al empezar y concluir los sonidos. Ejemplo.

BELLINI NORMA ABTA

Di - - vo - riam in cor - lo sde gno

EFECTO

D-i - - v-o-r-i-a-m i - n c-o - - r l-o s-d-e gn-o

Mas si las consonantes son dobles se suspende momentaneamente el sonido musical al prepararlas ó al pronunciar la primera. En las melodias que tienen algunos diseños de cuatro notas rápidas se vé muy claro este efecto que tambien lo produce la s sola como puede verse en el ejemplo anterior y en el siguiente.

ROSSINI MOSÉ DUO

Pal - pi - to a quell' as - - pet - - to a quell' as - - pe

EJEMPLO

EFECTO

Pal - pi - to a que - l lá - s - pe - - t to a que - - l lá - - s - pe

Distribucion. Las reglas para hacer la distribucion mas simple es la que enseña á aplicar una silaba á cada nota aislada ó á cada grupo de notas unidas por barras. Esta regla está basada sobre el hecho de que cada silaba no puede ser dada por menos de una nota mientras que aquella puede abrazar un número indeterminado de notas consecutivas. Cuando cada sílaba corresponde á una nota es únicamente el caso en que se escriben estas aisladas. Siempre que la sílaba abarca dos ó mas notas, estan estas reunidas por una ó muchas barras, si su valor lo exige asi; y si no, unidas por una ligadura. En este último caso cada grupo representa una sola silaba. Mas como la relacion que existe entre las silabas y las notas no está siempre exactamente indicada en la música escrita, para rectificar las fal-

tas que en este caso se presentarían, hay el recurso de usar este principio fundamental: *hacer caer el acento comun en la primera nota ó parte del 2.º ó 4.º compas que es lo mas general, ó en la del 3.º que es menos comun.* (1) Podrá caer en uno ó en otro segun la cuadratura, estension ó corte que tenga la frase ó miembro musical relativamente á la frase ó miembro poético. Aunque esto lo debe efectuar el mismo compositor, sin embargo el cantante lo debe saber arreglar caso que aquel no lo haya hecho en regla. El porqué exige esto el arte es que dichas 1.ª partes marcan el limite del miembro, de la frase ó de los versos melódicos. La union de aquellas con el acento comun puede solo indicar á la perfeccion la cadencia rítmica: asi es que nunca se vé en piezas correctamente escritas una sílaba devíl correspondér á dicha parte primera. La rectificacion que hay que hacer para ello es el restablecer esta acentuacion en las partes que les correspondan y colocar despues las otras sílabas acentuadas en el verso sobre las otras partes fuertes y muy rara vez sobre las partes déviles. Ejemplos

And.^{te} sostenuto

BELLINI ROMANZA DE LOS PURITANOS

Cor - rea val - le cor - rea mon te l'e - si lia - to pe lle grin

And.^{te}

ESLAVA, CANCION

En so - - le dad y lu - to ya le - - jos de mi - a - mante

acentos comun del verso 1.ª parte 2.º compas. acento comun 4.ª parte 4.º compas. acento comun 1.ª parte. acento comun 1.ª parte.

La observancia de estos preceptos supone por lo menos el conocimiento profundo de la prosodia de la lengua en que se canta. Las reglas precedentes tienen algunas escepciones; por ejemplo cuando se contraen dos vocales en una. En este caso para conocer si se deben contraer ó aislar es necesario considerar el lugar que ocupa el acento tónico, es decir, en cual de las vocales cae. Si un grupo de vocales cualquiera está privado de acento, no debe fijar la voz, quien canta, en ninguna de ellas. Si se encuentra un acento en dicho grupo domina la vocal acentuada sobre las demas: por consecuencia la voz debe resvalar por todas las otras y reunir las en una sola emision. La vocal acentuada puede estar colocada al principio, en medio ó al fin del citado grupo. Ejemplo.

tres vocales

BELLINI ARIA DE LA NORMA

Di ver - ra si che des - to ei rie - da

DEMOSTRACION

Di ver - ra si che des - to e - i ri - e - - da

Contraccion sin acento.

(1) También suele caer en la 1.ª del 5.º etc. pero se considera como escepciones mas ó menos usadas.

BELLINI
CAVATINA DE LA NORMA

DEMOSTRACION

dos vocales

Contracción acentuada en la 1.^a

E il po - ter di lei che a - do - - ro

E: il po - ter di lei che a - do - - ro

BELLINI
ARIA DE LA NORMA

DEMOSTRACION

tres vocales

Contracción acentuada en la 2.^a

3

Contracción.

fre mo io pu refre mo io pu re

fre mo i o pu refremo i opu re

BELLINI
DUO DE LA NORMA

DEMOSTRACION

dos vocales

Contracción con acento en la ultima.

nel - la sa era sel va a pié dell' a - ra

nel - la sa era sel va á pi é dell' a - ra

BELLINI
ARIA DE LA NORMA

DEMOSTRACION

cuatro vocales

Contracción acentuada en la 2.^a

And.^{te} sostenuto

(1)

ma consiglio è il si mu lar

ma consiglio è il si mu la - - - - r

Esta contracción de varias vocales en una sola emisión y en muy corto tiempo es una de las mayores dificultades que encuentran los cantantes españoles en el canto italiano, porque en medio de la rapidez con que hay á veces que articularlas, es preciso que el oyente distinga con claridad si la vocal acentuada es la primera, la de en medio ó la ultima, para lo cual es preciso darle un poco de mas valor y separarla en cierta manera de la otra ú otras. Por consiguiente cada vocal debe formarse distintamente, pero no se han

(1) En esta frase ultima es preciso tomar un aliento excepcional. La longitud del do á causa del andamento de la melodia y la fuerza que necesita para producir su efecto son los motivos que obligan á ello. Dos medios hay de hacerlo con comodidad uno mas correcto que el otro. El 1.^o es poner la interjeccion ¡a! despues de haber tocado el do con la silaba lar respirando despues de esta y atacando el do de nuevo articulando la dicha interjeccion. El 2.^o quitando a il y tomando aliento antes de la silaba si de modo que quedaria ma consiglio (aliento) simular. La frase no pierde su interes musical ni el sentido poetico en ninguno de los dos casos. El maestro elegirá el que mejor le convenga.

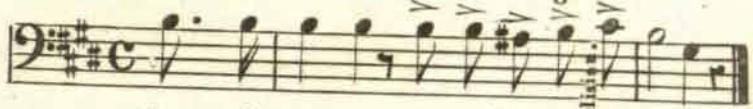
de destacar las unas de las otras por ningun genero de sacudida. La boca modifica instantaneamente el sonido, sin que para ello se efectue una nueva percusion. Es necesario suponer que la nota que tiene dos ó mas vocales, está dividida en otras tantas fracciones, las que se suceden sin interrupcion (veanse los anteriores ejemplos y su efecto) Cuando no hay acento, resbala la voz por todas las vocales como en el ejemplo *desto ei rieda*. Cuando dos ó mas vocales se repiten seguidas, ó lo que es lo mismo, son de la misma clase ó especie se efectua lo que llamamos *elision*, que es una especie de contraccion. Ejemplos.

BELLINI. NORMA INTRODUCCION..



Lu na taf fret-ta a sor-ge-re

VERDI. FOSCARI ARIA.



Ques to han premio il va-lo-re e la fe de

La reparticion de las silabas en la melodia se debe hacer de modo que la medida se siga con regularidad. El cantante puede en ciertos casos añadir ó quitar letras; por ejemplo puede colocar los monosilabos *ha!*, *ho!*, *si*, *no*, ó bien decir *piacere* por *piacer* ó viceversa *bell* por *bello* ect. siempre que esto sea para mejorar la reparticion de las silabas.

Al maestro le corresponde el cuidar de que sus discipulo no adquieran en ningun genero de canto los vicios frecuentes de pronunciar cuando está escrito por ejemplo *contento*, *corotereto*; *istanate* por *istante*; *furore* en vez de *furore*; *tuto* por *tutto* ect.

Todo lo dicho respecto al canto italiano tiene aplicacion al cualquiera otro idioma en los mismos casos.

Nota. Aunque va á preceder el alumno á estudiar piezas con letra, no por eso debe dejar de repasar una ó mas veces si es necesario, los ejercicios y vocalizaciones que ya ha aprendido; con preferencia aquellos que mas se le hayan resistido, si bien el estudio de ellos será ahora mas breve, por la necesidad de cuidar principalmente de las piezas formales

DEL RECITADO SIMPLE.

El recitado simple pertenece al genero narrativo; y tiene por obgeto el pintar una situacion ordinaria de la vida. Su canto es casi arbitrario y debe salpicarse de silabas palabras y aun oraciones habladas desentendiéndose el cantante en parte ó en todo de la musica escrita, pero cayendo en tono siempre que termine una frase.

La manera exacta de decir bien un recitado de dicho género no se puede determinar con caracteres musicales ni con palabras adheridas á ellos; se necesita la voz viva.

Siempre ó casi siempre que se termine un diseño, miembro, ó frase musical de un recitado cualquiera, escriben los compositores las dos últimas notas en la misma linea ó espacio del pentagrama. Este uso autorizado por una antigua costumbre tiene por obgeto el dejar libertad á quien canta para que entone la 1ª de dichas dos notas ya en el grado inmediato superior ó en el inmediato inferior. Mas deseando que por ahora no se ocupe el discipulo de dicha eleccion y si de pronunciar con claridad y perfeccion, he escrito dichas notas no segun estan en el original sino como las debe hacer, porque tambien

pero que por este medio tendrá el discípulo para despues conciencia de la que debe elejir.

FIGARO Muy animado y alegre

ROSSINI
BARBERO

(1) Ah ah! che bel - la vi - ta, fa - ti - car po - co di - ver - tir - si as - sa - i e in tas - ca sem - pre a -
jal jal que fue - na vi - da, tra - ba - jar po - co, di - ver - tir - se en gran - de y en el vol - so te -

- ver qual - che dob - blo - ne . . . gran fru - to del - la mia ri - pu - ta - zio - ne. Ec - co qua: sen - za
ner - mas d'un do - blan . . . buen fru - to de mi - gran re - pu - ta - cion. He a - qui: sin

casi hablado

Fi - ga - - ro non sae - ca - sa in Si - vil - la u - na ra - gaz - za: a - me la ve - do - vel - la ri -
Fi - ga - - ro no se ca - saen Se - vil - la ni una mu - cha - cha: a - mi la vi - u - - di - ta re -

- cor - re per ma - ri - to: i - - o col - las - cu - sa del pe - ti - ne di - - gior - na del - la gi -
- cur - re per ma - ri - do: yú con la es - cu - sa de los pei - nes por el di - a de la gui -

hablado (ipócrita)

- tar - ra col fa - vor de - lla not - te a tut - ti o - nes - ta - men - te, non fo per dir, m'a
- ta - rra a fa - vor de - la no - che con to - dos ho - nes - ta - men - te, no es a - la van - za, me a

hablado contento

dot to a far pla - ce - re. Oh che vi - ta, che vi - tal Oh che mes - tie - rel or su, pres - to a bo t.
dip - to a sus pla - ce - res. Oh que vi - da, que vi - dal Oh que de - be - res! es pues, pron - to a la

CONTE casi hablado *FIGARO* *CONTE*

- te ga... (E de s - so o pur m'án - gan - no (Chi sa - ra mai cos - tu - i?) (Oh e lui senz
tin da... (Es e se o yo me en - ga - ño (Qien se - ra e - se hom - bre?) (Oh, es él sin

1 Caso que se le resista al educando la correcta articulacion de algunas oraciones de las contenidas en este recitado, debe el maestro suspender el estudio del 2º entresacando dichas oraciones y haciendoselas practicar al 1º en ejercicios breves hasta que las vaya: procediendo á unir las despues con el todo.

llamándolo FIGARO *humilde* sorprendido CONTE

al trol) Fi - ga rol mio Pa - dro - ne... Oh - chí veg - gol... Ec - ce - len - za... zit - to
 du dal) Fi - ga - rol se - ñor mi - o Oh que ve - ol... Ex - e - len - cia... cal la,

zit - to pru - den - za: qui non son - co - nos oiu to ne' vo' far - mi co - no s ce - re. Por ques - to ho le mie gran ra -
 cal la, pru - den - cia: no soya qui co - no - ci - do' ni de seo me - co - noz - - can. En es - to ten - - go mis ra -

casi hablado (malicioso) FIGARO CONTE *hablado* FIGARO

- gio - ní in - ten do, in - ten do, la la - sco in li - ber ta. no... che
 - zo - nes Eu - tien - do, en - tien - do, le de - jo en li - ber tad. no... que

CONTE *hablado* cantando

ser - ve?... no, di - co; res - ta qua for - se ai di - se - gni mie - i non quun - gi - ta o p - por
 sir ve?... no, di go; que - da qui tal vez a mis de sig nios no se as - in obs -

hablado cantando

- tu - no... na, cos pe i tol dim - mi un po', buo - na la - - na, co - me ti tro - vo qua? po - ter del
 - ta - cu - lo... mas, por vi - dal di - me tu, hue - na alha - - ja co - mo te en cuen tro a qui? es tas buen

FIGARO *hablado con gracia y pilleria* CONTE *lento y hablado*

mon - do ti ve - g - go gra s - so e ton - do... La mi - se - ria si - gno - rel Ah bir - bo!
 mo - zo te - ve - o ma - jo y gar - do... La mi - se - ria pa - dri - nol Ah tu - nqi

FIGARO *con zonga* CONTE FIGARO *ponderando* con 2^a intencion

Gra - zie. hai me - s - so an - cor qui - di - zio? oh! e co - me... ed el la come tu Si -
 Gra - cias. has he - cha do - ju - i - cio? oh! y mu - cho... y vos co - mo en Se -

CONTE *Rapido con interes*

- vi - glia?... or te lo s - pie - go. Al pra - do vi - di un fior di bel - le - za; u na fan
 - vi - la?... ya te lo es pli - co En el pra - do vi una chi - ca muy gua - pa u - na pol -

ciu l la fi glia d un cer - to me - di - co bar bo gio cho qua da po - chi di - se s - to - bi
 li - ta hi - ja de un cier - to me - di - co ram - plon que a qui ha po - cos dias se ha esta ile -

li - to to di ques - ta in ra - ghi to las cio - pa - tria e pa - ren - ti e qua men ven ni, e qua la no t tee il
 ci - do y per - di - do per el - la de - je pa - tria y pa - rien - tes a qui me - vi - ne, y la no - che y el

FIGARO *hablado*
 glor no - pa - so qi - ren do a que bal - co ni in - tor no a que bal - co - ni? un
 di - a pa - so ren - dan du la ca - sa del ni - ma mi a A aquel - la ca - sa? un

cantado
 me - di - co oh! cos - pet to sie - te ben for - tu - na - to sui ma che - ro ni il ca - cio v e cas
 me - di - co oh! chi - ri - pa so - is bien a fer - tu - na - do en los ma - ca - rro - nes el que - so es han he -

CONTE **FIGARO** *hablado*
 cu - bi co - me Cer - to. La den - tro io son Bar - bie - re, Pur - ru e chier, Chi -
 cha do co - mo? Cier - to. Hay den - tro soy yo Bar - be - ro, Pe - lu - que - ro, Ciru

CONTE
 rur - go, Bo - ta - ni - co Spe - zial Ve - te - ri - na - rio, il fa - cen - dier di ca - sa... oh che
 ja - ne, Bo - ta - ni - co, Dro - guero, Ve - te - ri - na - rie, el to - do de la ca - sa... ieh che

FIGARO
 sor te non bas - ta: la ra - gar - ra bi - glia non e del me - di - co. E sol - tan - to la sua pu -
 suer te aun hay mas: la me - zi - ta hi - ja ne es del me - di - co. Es tan se le su pu -

CONTE **FIGARO** **CONTE** **FIGARO**
 pil - lal... Oh che con so - la - tio - nel... Per cio... sit - tol... cos
 pi - lal... Oh e - se es me - jor... A - si... cal - lel... que hay sa pre il bal - co - ne.
 sea - bre el bal - con.

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
 RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

TERCERA PARTE.

PARTE ARTÍSTICA Ó MORAL.

DEL ARTE DEL CANTO CONSIDERADO EN SU PARTE SUBLIME (1).

Conozco y confieso ingénuamente que mi potencia intelectual es muy inferior á la dificultad que ofrece la buena esplicacion de esta materia. Quisiera que fuese dado á mi torpe pluma el definir y esplicar de una manera clara é incontestable, lo que es esa columna magnética, que se establece entre el sublime artista y su auditorio. No se si acertaré : voy á probar.

El arte segun lo veo yo, es la reproduccion, en miniatura, del soplo que dió el Eterno á Adan inanimado. Aquel soplo de Dios dió al primer hombre alma, raciocinio y vida: y el artista inspirado comunica esa misma vida, hasta cierto grado, á sus espectadores. Lo creo asi porque he visto siempre al público que presenciaba y recibia el reflejo, por esplicarme así, de la exaltacion verdadera de un cantante, animarse, tener si se quiere mas dosis de vida que de ordinario, y hasta ser los individuos que lo componian, por un momento, moralmente diversos, de lo que realmente eran. Es, pues, el arte una pequeña chispa del aliento del Criador; y por consiguiente tiene su asiento en el espíritu; y al usarlo el hombre reunido aquel con los sonidos de la voz ejerce éste una de sus mas altas funciones.

Ahora bien; el alma no es igualmente sensible en todos los séres humanos, ni posee la de todos la misma acrisolada dosis de esencia espiritual, ó por lo menos se altera esta á causa de las creencias religiosas, educacion de los individuos, costumbres de los paises, climas de los mismos, temperamento particular del sugeto y hasta influye en que aquella se adultere, algun tanto, la posicion social de cada hombre. Estas y otras circunstancias producen en el espíritu humano modificaciones mas ó menos trascendentales, las cuales endurecen ó sensibilizan el corazon de los séres, que componen el inmenso árbol social.

Para obtener, pues, de cualquiera de estos séres un buen artista, es indispensable que su alma sea mas delicada, mas generosa, mas ardiente, mas noble, mas vehemente, mas grande que la de los demas hombres. Luego siendo necesario todo esto, lo cual es innegable, el aumento de las dotes enunciadas es, el que constituye el arte y por consiguiente al artista.

Cuando un cantante pone en juego ante un público las citadas cualidades estra-comunes, las reparte ó las derrama sobre el pasmado concurso, el que embriagado en éstasis delicioso es incapaz de reflexionar. En efecto, ninguno se acuerda ni piensa en nadie, que no sea el artista, en tan sublime instante. El envidioso no siente la barrena que de continuo le taladra el corazon; el pobre olvida su miseria, el rico su avaricia, el amante á su bella, la ramera sus liviandades, el padre á su hijo ausente, el rey su corona, la madre al feto que sustenta en su seno, el enfermo sus padecimientos; lo diré de una vez, el público en masa se transforma de juez despótico, en humilde siervo de aquel semidios que le subyuga ó lo aterra, le enterpece ó alegra, le entusiasma ó abate á su antojo. Visto bajo este prisma, bien se puede asegurar que la humanidad es para el artista, una república de esclavos voluntarios, cuyo presidente es su génio, su corazon inspirado ó lo que es idéntico, el verdadere arte.

(1) Inútil es advertir que me refiero solamente al arte del Canto, porque escribo para cantantes; si bien es verdad que la inspiracion es igual ó muy semejante en todas las artes que la necesitan.

El corazón sumiso al espíritu es el laboratorio de ese arte. Así es que el artista, que al cantar piense y sienta objetos sagrados, objetos sagrados representará. El que piense y sienta objetos mundanos, representará objetos mundanos é infaliblemente los representará tales como los sienta. Esto no lo puede hacer un hombre dotado de alma vulgar, en razón á que no le es dado pensar y sentir con vehemencia á un mismo tiempo. Se necesita para ello un corazón y un alma mas grandes.

Concluyo por no estenderme, poniendo á la vista de los discípulos estas tres breves consideraciones, cuyo cotejo les hará conocer lo que al artista concierne en la materia de que se trata: 1.ª que el ver es propio de todo hombre; 2.ª que el bien comprender es atributo del sábio; 3.ª que el finamente sentir es exclusivo patrimonio del artista. Luego el que no sienta de un modo esquisito, es un cero respecto al arte sublime, por muy buenas que sean las otras dotes de que disponga.

Hé aquí caros educandos lo que, á mi entender, es el arte. Yo no lo concibo de otro modo.

DE LA PALABRA CANTO.

La palabra canto tiene en música varias acepciones: 1.ª ciertas modificaciones de la voz por las cuales se forman sonidos calificables y gratos; 2.ª los sonidos sucesivos que se forman con un instrumento musical cualquiera; 3.ª cuando se aplica á una pieza de música en cuyo caso indica su parte melódica; 4.ª canto ó *cantus* llamaban los antiguos á la voz mas aguda (el tiple) de las cuatro de la armonía; 5.ª los antiguos griegos y latinos decían (aun conservan los poetas esta costumbre) al empezar á recitar sus versos, *yo canto*, y constantemente los cantaban en realidad; 6.ª su significacion mas comun es el arte de cantar ó del canto. Tiene otras acepciones que por ser estrañas al arte no son del caso.

El canto propiamente dicho es la manifestacion de nuestras sensaciones, sean ó no agradables. Demostracion que hacemos por medio de sonidos musicales encadenados con las palabras, pero á condicion que se adapten necesariamente los unos y las otras á la afeccion que se espresa. Dicha manera de manifestar nuestras sensaciones es, cuando se sienten en realidad, el medio mas enérgico de demostrarlas y de hacerlas sentir á los demás. Por manera que la palabra cantada es mas persuasiva, mas interesante que la palabra hablada. Y esto en razón á que á la primera se le reúne la hermosura de la voz musical, que es sin contradiccion, en igualdad de circunstancias, mucho mas simpática y mejor que la voz hablada, ó lo que es igual, que la que usamos para hablar.

DE LA ESTÉTICA.

¿Qué es estética?

La ciencia que se dirige á inspeccionar, examinar, investigar, determinar y comparar los caracteres de lo bello, lo grande y lo hermoso en las producciones de la naturaleza ó del arte (1). Es la calificacion noble y general de todo lo que se refiere á las impresiones delicadas, de cuanto tiene relacion con la esquisita sensibilidad.

Para dar un conocimiento estenso de la estética del canto, seria necesario escribir un no pequeño volumen, y el resultado seria no llenar el objeto, por la sencillísima razon de que no es dado al hombre fijar completamente las leyes para la concepcion de una obra de arte. Es imposible determinar la espresion de una composicion musi-

(1) La estética es de origen aleman. Baumgarten le dió este nombre, y los mas célebres escritores alemanes que se han ocupado de esta difícil ciencia, son Lessing, Kant, Winck-Kelmann, Schlegel, Solgel, Solger, Cieck, Navalis y Schiller.

cal, sea religiosa ó profana, ni se puede tampoco determinar la interpretacion mas conveniente á ellas, porque cada ser humano siente á su modo, y cuando sienten realmente, todos lo hacen de diversa manera y ninguno deja de espresar bien.

Lo único que puede hacer el profesor en esta materia, despues de estar bien educado el discipulo moralmente en el arte, es encargarle que tenga muy presente la idea del poeta y la del compositor, la situacion, el lugar, el personaje, la época, el sugeto con quien habla ó á quien se refieren sus palabras si dicho sugeto no está presente, el género del canto, la clase de sonido que mejor se presta para colorar la sensacion de que se trate, y el buen uso de los medios mecánicos con que el educando cuenta. Aunar con estos antecedentes la eleccion de música inspirada que tenga palabras propias para afectar y elevar el alma, es cuanto un maestro celoso puede hacer en esta materia para obtener resultados lisongeros.

Las óperas de Bellini son un tesoro para hacer el estudio de la estética; nada como su música, hermana gemela de los versos de Romani, puede inspirar á un artista encargado de interpretar pasiones cantando. Una vez familiarizado el principiante con las melodías de este gran genio puede fácilmente cantar bien en lo concerniente á la expresion, las producciones de otros compositores justamente célebres.

DEL FRASEO.

El arte de frasear tiene gran importancia en el canto. El abraza todos los efectos y el modo de producirlos. Para practicarlo bien, se necesita reunir á un mecanismo irreprochable la inteligencia de las dificultades materiales y estéticas, á fin de combinar en su ejecucion la mayor facilidad y el mejor efecto posible.

Los sonidos no espresan ideas precisas como lo hace la palabra. Aquellos revelan solo sensaciones: asi se concibe que una melodía sin palabras se pueda prestar á espresar diversos afectos, en razon de las distintas maneras de cortarla y de acentuarla.

El cantante, por la naturaleza de su ejercicio, tiene que observar leyes mas estrechas que el instrumentista en la presente materia. Este puede colorar casi libremente una pieza de concierto, sin mas que hacerse cargo del carácter general del discurso musical; pero los efectos de la melodía vocal dejan mucha menos libertad á aquel. Estos efectos se determinan en parte por los matices, por las alteraciones accidentales del tiempo, por las silabas largas y breves, por la clase de sonido adecuado á la significacion de la palabra, que es lo que principalmente decide en su ejecucion el carácter general de la melodía vocal. Sin embargo, estas condiciones no bastan para determinar invariablemente el sentido de un canto musical, puesto que aun añadiéndole el sentimiento, es preciso dejar una gran parte de la interpretacion á merced del talento, discrecion, habilidad é inspiracion del discipulo, cuando ya esté á cierta altura.

Los elementos principales del arte de frasear son, pues, los siguientes: *pronunciacion*, *formacion* y *corte* de la frase, *respiracion*, *medida*, *matices*, *adornos*, en caso necesario, y *expresion*. Sin la reunion de dichos elementos no cabe perfecta manera de frasear, ejecucion correcta ni interpretacion natural y elegante.

Ya he dado á conocer al educando la estructura de las piezas musicales, cuyo estudio le ilustrará respecto á las ideas que constituyen la melodía, lugares donde debe respirar y las notas á que debe dar mayor ó menor interés en todos sentidos. Mas para que adquiera seguridad en la inteligencia de esta interesante materia, pongo á continuacion el siguiente ejemplo, que es la 1.^a cavaletta de la linda cavatina de tiple de la ópera *Las treguas de Tolemaida*, del Maestro Eslava.

infantile

VOZ

1.^{er} framento 1.^{er} miembro 2.^o framento 1.^{er} frase 3.^{er} framento 2.^o miembro

Allegro Non va-neg-gia mio pen sie-ro non é fol-le

bro

4.^o framento 1.^{er} framento 1.^{er} miembro 2.^o framento 2.^o frase 3.^{er} frase

il mio de si-ro quan do al pro-de ca va-lie-ro sa croun

mento

2.^o miembro 4.^o framento cadencia

pal-pi-to sa croun pal-pi-to del cor *á tempo* Ah' bel-la

3.^{er} frase

spe-me lu-sin qhie-ra m'e - - m - pie l'al - - ma di con-ten - - to

4^a frase

frammento membro frammento frammento miem

non é fiam ma pas sag-gie - ra che m'ac-cen - de

5^a frase

frammento frammento membro frammento frac

in pet to a-mor bel - la spe-me lu - sin qhie-ra lu sin

membro membro frammento cadencia frammento

qhie-ra m'em-pie l'al-ma di con-ten to non é fiam ma

6^a frase

frammento frammento

pas_sag_gie-ra pas_sag_gie ra - - che m'ac-cen de - - in pet_to a-mor
8 *apiacere*

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

DEL ACENTO.

Lo que entiendo yo por acento en el canto, es la union de la espresion con la pureza de la diccion; es decir, la manera de incrustar en las sílabas, palabras, oraciones y conceptos, el propio y verdadero carácter relativo al sonido y á la significacion de estas mismas palabras, dándoles el eco correspondiente á la sensacion moral y á la idea que ellas representan. De modo que acento es la traslacion de las impresiones del corazon hasta la lengua.

Aviso á los discípulos que deseen hacer la carrera en Italia, que cuando se presenta allí un cantante nuevo y pretende hacerse oír en el teatro, se forma antes un comité compuesto de *i corrispondenti* (1), ante el cual se ha de hacer escuchar el novel artista para probarle y ver cada uno de aquellos si le acomoda contratarle. Pues bien; en este exámen lo que mas principalmente contribuye á que el pretendiente se ajuste de un modo decoroso ó mezquino, es el acento. Decir aquellos comerciantes en la habilidad de los artistas *ha ó non ha accento*, equivale á vaticinar que promete ó que será siempre una medianía; y á decir verdad no les falta razon.

Es muy comun entre los cantantes equivococar la fuerza, la intensidad del sonido con el acento. A muchos he oido en los teatros que el saber que se lamentaba el público sensato de que no daban el interés debido á un paso ó escena dada, creian que se trataba de la fuerza, por lo cual se esforzaban en adelante para aumentarla, sin obtener resultado alguno favorable.

El colorido estético se le dá á la voz no con el aumento de intensidad ni de longitud del sonido sino con el acento interesante, sensible, nervioso y apasionadamente acalorado que debe nacer del corazon. Dando las notas mas fuertes ó mas largas será el sonido mayor, mas intenso; pero nunca mejor espresado, no mejor dicho. Los sonidos deben agradar y conmovier á un tiempo; con lo primero no basta; con lo segundo gustan, interesan, pero no satisfacen. Por tanto es preciso que se reunan ambas cosas, para obtener un efecto completo.

El acento por sí solo es indudable que constituye pasion; y si no, obsérvese que si oimos desde nuestro bufete por ejemplo, un grito en la calle, sin ver á la persona ni saber la causa, conocemos instantáneamente si el que lo ha dado sufre, goza, teme ó está colérico. Un niño llora, y sin saber ni poder aun hablar, nos hace conocer si sus lágrimas son de dolor físico, de cariño ó de necesidad de alimento. ¿En qué consistirá? En el acento. Este efecto no podria hacerlo un sonido despojado de interés moral, por muy bueno, fuerte y voluminoso que fuese. (Estúdiense ahora piezas de género de espresion).

DE LA SENSIBILIDAD.

Se entiende por sensibilidad en el canto la facultad (2) de poner en juego y á placer las tres propiedades del alma, que son: sentimiento, conocimiento y voluntad. Para conseguirlo se necesita, no habiendo una causa efectiva como sucede en los espectáculos teatrales, forjarla en la imaginacion del artista. Segun esto, si se ha de demostrar amor, parece que debe conseguirse perfectamente recordando un objeto que se ame; si odio, trayendo á la memoria á una persona que se aborrezca; si placer y alegría, una cosa grata ó que contente. Esto parece muy natural visto en teoria; pero reducido á la práctica me he convencido, despues de algunas investigaciones, que no dá el resultado que parece á primera vista.

(1) Llámense así los agentes de las empresas y especuladores en cantantes.

(2) La voz *facultad*, en latin *facultas*, deriva del verbo latino *facere*, y significa fuerza, potencia ó virtud para hacer alguna cosa. Son, pues, las facultades humanas, las fuerzas ó potencias de que está dotado el hombre para causar los efectos que él mismo produce.

Aconsejo, pues, al discípulo, que siempre que trate de escitar en sí una pasión cualquiera estando en escena, se la imagine y se la represente vaga y absolutamente ideal. No debe delinear en su cerebro las formas, los encantos de un objeto dado, no; es preciso imaginarlo sin pretender percibirlo; no lo debe personificar; al contrario, lo ha de concebir incorpóreo, aéreo, ilusorio; porque desde luego que una pasión se materializa, escita la parte animal de quien la imaginó y la pureza de la sensación moral desaparece, ó por lo menos pierde gran parte de su espiritualidad.

Un caso práctico ayudará á hacer palpable mi aserto: v. gr. el duo de tiple y tenor de *I Puritani* (1). El tenor dice en la cavaletta *vieni frá queste braccia*, etc. Si al estrechar entre los brazos á su amada, viese y pensase Arturo en Elvira, esto es, en la mujer, la ilusión esencialmente moral se desvanecería inevitablemente. Para que así no suceda, es absolutamente preciso que Arturo, aunque vea á Elvira con los ojos físicos, busque, mire, contemple con los ojos morales y se posea de la sensación que produce el amor; y las sensaciones son en sí impalpables, son invisibles. En conclusion, á la *prima donna* F, la verá, por decirlo así, sin verla; de lo contrario su presencia obliga á obrar al hombre físico y no al hombre moral, que es el que elabora la verdadera pasión.

Haré una observación que tal vez parecerá estraña, y es que la persona que está locamente enamorada no espresa cantando el amor en toda su intensidad ideal, principalmente si cuando no dá culto al amor es incapaz su corazón de un fino sentimiento. ¿Y por qué? Porque el objeto de su pasión ha tomado posesión de todas las facultades del alma de tal modo, que no deja al verdadero enamorado libertad en el corazón ni fácil facultad en el cerebro para concebir otra imagen que no sea la que ciega y adora. Como esta imagen es humana, y para verla ó pensar en ella se la dibuja él en su alucinada imaginación con un semblante sin tacha, con manos de armiño, con cintura de mimbre y su conjunto lindísimo, delicioso, todos estos contornos quitan al pensamiento del enamorado la espontaneidad, la fluidez y la libertad de obrar de una manera pura é inmaterial.

Por fin, el discípulo que mejor espiritualice las pasiones, será el cantante que las espresa con mas perfección, toda vez que en este caso no demostrará el afecto ó aborrecimiento habido á una persona, sino el resultado de la exaltación de la fantasía.

(Practiquense aquí piezas del género amoroso).

DE LA VERDAD ESCÉNICA.

Si en un drama no hay verdad, no tiene interés; no hace completamente su efecto la expresión. Si el artista que lo ejecuta no dice lo que siente, tampoco hay verdad ni interesa el drama por bueno que sea. Si el intérprete dijese lo que siente exactamente como si le pasara, reproduciría la idea del autor de un modo incompleto. ¿Entonces cómo hacer para acertar? Veámoslo.

La verdad no hay duda, que debe presentarse en el palco escénico de un modo claro é insinuante, pero no debe aparecer desnuda y sola, sino embellecida, adornada con el auxilio del arte. Este hace un papel menos importante que el sentimiento, pero no por eso es menos necesario. Sin el arte dejaría, quien canta, de hacer el retrato de otro, sería él retratado y no el pintor; se representaría á sí mismo tal y como fuese, sentiría con absoluto abandono y sin acomodarse á las infalibles prescripciones del buen gusto, ni de la belleza y la naturaleza unidas, que es el *quid*. Por tanto, en muchos casos, la demasiada verdad dañaría á la hermosura, la libertad ilimitada de las

(1) Me sirvo como ejemplo de un duo, porque con él presentaré mas claramente mi idea, lo que no podría hacer poniendo una pieza á solo.

propias sensaciones no contenidas por el poderoso dique del verdadero talento descorrería la gasa, llamémosla así, que este pone delante del hombre, y la cual si bien deja traslucir á éste, pero no se vé sino al hombre bello, que astuto sabe ocultar con delicado tacto sus imperfecciones haciendo alarde únicamente de sus mejores perfiles, de sus dotes mas simpáticas. De consiguiente aquel cantante que se olvidase de los preceptos del arte en una situación cualquiera, estando en escena, se descompondría; su voz se desfiguraría, sus movimientos por demasiado adecuados serian feos; por último, la copia pasaria á ser original y de seguro moriria el buen efecto.

Si un suceso, una desgracia demostrada en las tabla por un gran cantante con la dosis de arte y de sensibilidad necesarias para su mejor efecto, le pasará realmente al mismo artista, y lo viésemos en aquel momento solo y abandonado á su dolor, observariamos que en ese caso lo manifestaria menos bello, que cuando lo hizo al ejecutarlo, auxiliado por la ciencia. Hay casos en los que la naturaleza sola hace el efecto, y otros en los que lo hace el arte solo; pero nunca se alcanza un resultado, completo á no ser amalgamando ambas cosas.

La verdad teatral tiene sus graduaciones, las cuales cuando han de marchar sucesivamente, no deben interrumpir su curso: todo lo contrario; este debe ser continuo y creciente, aumentándose hasta llegar á su apogeo ó al término señalado por la situación. Pero no olvide el discípulo que el arte ha de guardar, como suele decirse, las espaldas á la sensibilidad: ¡ay de él, dice el célebre Arteaga, si quiere aparecer como protector, debiendo ser solo auxiliar!

(Ya pueden estudiarse piezas del género dramático).

DE LO QUE EL DISCÍPULO DEBE HACER PARA INVESTIGAR EL CARÁCTER DEL PERSONAJE QUE HA DE INTERPRETAR.

La inteligencia de las cualidades particulares del personaje que se representa, es importantísima para llevar á efecto su buena interpretacion. Mal podrá un alumno imitar, remedar ni reproducir á un héroe cualquiera, si antes no lo trata, si no lo conoce á la perfeccion.

El poeta resucita, por decirlo así, á cuantos séres le conviene para formar un argumento, y el cantante está encargado de ser uno de estos individuos resucitados. Por consiguiente, para serlo de un modo creible, ha de tener con él tal semejanza, que el público desconozca enteramente al individuo real, y perciba y distinga perfectamente al artificial, sin que por eso vea el artificio. Tal es la naturalidad y perfeccion con que debe el cantante hacer patentes las cualidades particulares de aquel. Para conseguirlo, recurra el educando á la historia, á la fábula ó á la mitología, en donde hallará los datos necesarios. Ellas le informarán del carácter especial de cada personaje, de su educacion, de su posicion social, estado de civilizacion del pais en aquella época, costumbres políticas y sociales de su nacion en aquel tiempo, creencias religiosas, el periodo de su vida individual que se va á delinear, trages que usaba, lugar donde pasa la accion del drama, etc., etc. Todos estos informes debe tomar el discípulo si quiere saber, en todos conceptos, cuál es el papel que representa ó canta, quién es en el argumento de la ópera, etc. Si así lo hiciese, hallará muy llano el camino para reproducir, decir y hacer su papel con verdad y perfeccion. De otro modo seria imposible llevarlo á cabo en debida forma.

DE LOS MEDIOS DE QUE PUEDE VALERSE EL CANTANTE PARA QUEDAR BIEN EN EL CASO DE INUTILIZARSELE MOMENTÁNEAMENTE PARTE DE SUS MEDIOS VOCALES.

¡Cuántas muestras públicas de desaprobacion y aun *silbas* deben á veces atribuir los cantantes á si mismos! ¡Cuántas críticas, que merecidamente lastiman su reputacion, se originan de no saberse salvar y disimular un momento de imprevision, de desaliento, de cansancio ó de inutilidad accidental para hacer un paso de efecto, como acostumbran siempre! ¡Cuán comunmente sucumben en tales casos los discípulos que no han aprendido debidamente! Su ignorancia les cierra las puertas del disimulo, y muestran al momento su flaco, que es la rutina.

Hé aquí lo que voy á prevenir, para que aquellos que estudien mi escuela salgan airosos de tales lances.

Supongamos, queridos educandos, que en la escena mas interesante y á la mediacion de una pieza, que cantais ante un público que paga, os encontrais cansados por una causa cualquiera, y que os es imposible ejecutar un paso dado, en el cual cuando estais descansados haceis gran efecto siempre. Lo que debeis hacer, vista la imposibilidad de que el público se pase sin el placer que ya ha probado y que espera con ansiedad, es darle á gustar otro género de placer que le sorprenda agradablemente, y que le interese tanto ó mas que aquel de que le privais, obligándole de este modo á agradeceros la novedad.

Hay, entre varios, dos medios ó modos de conseguirlo: 1.º cambiando el paso y trayéndolo al terreno, que sea dicho asi, podeis pisar sin peligro en aquel momento; pero hay que hacerlo con correccion, elegancia, buen gusto, y sin que se conozca que es un recurso; 2.º variando la interpretacion estética de la frase, variacion que puede resultar buena de mil maneras, entre ellas la siguiente: Quitar la gran fuerza á los sonidos y darles con creces alma, vida, calor, interés y conmocion, á fin de resarcir con este irresistible suplemento la grandeza y hermosura de la voz. Si debeis decir *amo*, por ejemplo, y acostumbrais á hacerlo, porque asi lo aplauden, con una hermosa nota *slanciata*, decidlo menos fuerte, pero con mas ternura y con tal interés, que si es necesario surquen vuestras mejillas un torrente de lágrimas, hijas de la efusion del corazon, y arranqueis las del público, el que se conmoverá tanto mas fácilmente, cuanto menos lo espere.

1.º CASO. EJEMPLO.

VERDI

ARIA DE NABUGO

Andantino

VOZ

Dio ve-ra-ce, on-ni-po-sen- -te a - - do rar-ti adorati o gnor sa pro-
 Dios ve-raz y om-ni-po-ten- -te a - - do-rar-te ado rar-te bien sa bre.

ACOMPANAMIENTO

CAMBIO DEL PASO
 ARRIESGADO

Larga y vibrada

Dios ve raz y om ni po - ten - te a - - do - rar - te etc.

2.º CASO. En vez de interpretar la palabra *adorarte*, al hacer las notas del original, con toda la fuerza de la voz, hagase á media fuerza ó piano y como elevado en estasis, figurando la adoracion humilde de un pecador, que se arrepiente de delitos de la gravedad de los que cometió, segun el drama, el rey de Babilonia.

Si la palabra fuese v. gr. *venganza* la que acostumbrais á decir siempre en tal escena con voz atronadora, decidla en la ocasion de que se trata con un rugido sordo que aterre el ánimo de los concurrentes por su acento en vez de aturdirles con la fuerza del sonido.

El cantante que ha estudiado con perfeccion su carrera, halla siempre á mano recursos hábiles para los citados casos y para casi todos los que le puedan ocurrir; y si tiene talento y sensible corazon, arranca un aplauso en el mismo lugar donde en aquel dia le estaba, quizá, reservada una *silba*.

Cuidado con la exageracion, porque lo sublime está un paso antes, muy cerca de lo ridiculo. La sublimidad puede considerarse como una frondosa montaña accesible á muy pocos escogidos, y de la que brotan preciosas flores para que se tejan coronas los hombres mas sábios. La enseña de aquellos que osados trepan por sus estrechas veredas, es la ambicion, desgraciadamente no en todos noble. Muchos son los que pasean la estensa falda; pocos los que huellan su alfombrada y deliciosa cumbre, y contados los que en esta saben elegir las flores mas frescas. Una vez colocados los segundos sobre la codiciada cima, y no todos contentos con haber llegado solamente, quieren adornar sus sienes con guirnaldas que nadie haya sabido antes tocar. Obstinado el mas intrépido, hace constantes esfuerzos para conseguirlo, y su afan no le permite ver un abismo que á dos varas de distancia le amenaza si es indiscreto. Ciego de esa impaciencia que con la dificultad se acrece en los buenos, avanza un paso, y al fin se apodera de un lindo capullo, simbolo de la sublimidad. Mas si con receloso orgullo vuelve la cabeza y observa que otro no menos bravo acaba de obtener igual triunfo, se encela, ya cree no haber ganado nada, le ciega atroz envidia, y esta funesta pasion le hace ver poco mas adelante otra flor mas virgen, mas hermosa, aunque en lo humano no existe. Temerario dá un paso mas por asirla tambien á fin de hacer lo que nadie; empero su pie pisa el vacio.... el desdichado cae, se precipita por el abismo del ridiculo. ¡ Cuando esperaba ser casi adorado se hace instantáneamente risible! ¿ Por qué este enorme desengaño? ¿ Por qué desde la sublimidad no podrá el hombre pasar nunca á la perfeccion? ¿ En qué consiste que se le interpone siempre de frente el ridiculo? En que la perfeccion es glorioso patrimonio de un solo Sér ante quien no nos toca sino doblar las rodillas y adorar; y todo mortal que pretenda invadir el terreno que para sí fué dueño de reservarse el Sér perfecto, tocará su escuálida *nada* mas seca, mas asquerosa, mas descarnada de lo que nunca se la pudo imaginar.

FIN DE LA TERCERA PARTE.

PARTE CUARTA.

DE LA PARTE INTELECTUAL: BUEN GUSTO.

DE LOS ADORNOS SOBREPUESTOS Y CUANDO SE DEBEN USAR PARA QUE HAGAN SU EFECTO.

Los cantantes suelen tocar dos extremos al hacer uso de las licencias que el arte les concede á veces, respecto á añadir adornos y pasos en sustitucion ó además de los que hay escritos. Los discípulos que tienen mucha y buena agilidad, suelen ser aficionados á adornar las piezas; abusan de este permiso en el teatro, colocando como suele decirse, á manos llenas, adornos y mas adornos, con los que concluyen por fastidiar al público. Otros alumnos menos caprichosos ó mas rigoristas ejecutan los pasos que hay escritos, como mejor pueden, y los que carecen de agilidad ó son perezosos, simplifican los que el autor puso. Todo esto puede ser bueno, si se hace con mesura; esto es, si no es hijo del capricho ni de la pereza del ejecutante, y si se rige este por el buen gusto, teniendo presente el género y carácter de la pieza, el del personaje, el objeto, el andamento y demás.

Nada mas elegante ni mas grato que un buen adorno hecho en regla y ejecutado con limpieza, gracia, pasión y buen gusto. De lo contrario, no reuniendo siquiera las condiciones 1.ª, 2.ª y 4.ª, en vez de agradar, hará olvidar lo que antes se haya hecho con perfeccion.

No olvide el discípulo que la última impresion es la que el público aplaude, recibe con frialdad ó reprueba, segun sea aquella buena, mediana ó mala. Bien puede decir un cantante con toda la pureza apetecible el centro de una pieza musical cualquiera; pero de poco ó nada le servirá si la concluye friamente; es decir, si no aumenta el interés al concluirla de un modo notable; si no se acaba con efusion, con calor, con entusiasmo.

El principiante que al empezar á ejercer su carrera se encuentre con facultades para ello, hará bien en aprovechar la ocasion de colocar un paso de lujo en el cual ostente sus dotes extraordinarias; pero esto lo podrá hacer cuando la melodía no sea patética, dramática, de canto spianato etc., ó cuando el interés melódico no siga con unidad, decaiga el efecto por la mala estructura del discurso musical, ó haya un punto de reposo donde poder colocar una *formata* (1). Mas si la melodía es fluida y original, cuando tenga *verdad* y variedad etc., no hay mejor adorno, mayor belleza que la inspirada sencillez, la cual es tan delicada, que cualquiera *floritura* por buena que sea le quita su verdadero efecto. Véanse los dos ejemplos siguientes: ambas situaciones son tiernas, amorosas,

(1) Con la palabra *formata* se ha convenido en significar dos cosas: 1.ª el punto de reposo propiamente dicho: 2.ª la autorizacion de que el cantante ó ejecutante hagan un paso á su gusto, de capricho. De forma que dicha palabra espresa otra especie de *calderon* distinta de aquellos que llevan solamente este último nombre, porque implica la necesidad de colocar en él un paso de mas ó menos importancia, compuesto por el ejecutante y cantado á voluntad. Son varias las condiciones que debe llenar una *formata* para ser enteramente buena. Las principales son originalidad, correccion, buen gusto, ser adecuada al carácter de la melodía que le ha precedido, y ser elegante y facilmente ejecutada.

parecidas, y sin embargo, no solo en las frases que pongo, sino en lo restante de ambos aires, no admite el primero adorno alguno y el segundo es susceptible de varios.

CAVATINA EN EL GIURAMENTO.

MERCADANTE.

EJEMPLO 1.^o

And.^{te} mosso *con trasporto*

Bel - - la, a do - ra - - ta In co - - gni - ta, a - - me a - me
Bel - - la, a do - ra - - da Un - co - - gni - ta de - - mi de - mi

chi - ti ra - pi?..... il tuo Vis - car - do mi - - se - ro te cer - ca da quel di
quiente a le jo tu fiel Vis - car do mi - - se - ro te bus - ca con ar dor

etc

ARIA EN LA CENERENTOLA.

ROSSINI.

EJEMPLO 2.^o

Andantino

Pe - guo a do - ra - - to e ca - - - - - ro che mi
Pren - da a do - ra - da y ca - - - - - ra que me

lu - - sin - ghi al me no ah
con - - sue - las al me nos ah

co - me al lab - - bro al se - no co - - me ti s trin - ge - - ro
co - mo al la - - bio al se - no co - - mo te es - tre - cha ré

etc

Los adornos sobrepuestos deben ser pocos y buenos. Colocados con acierto interesan y deleitan: fuera de propósito, desgracian la melodía por bien que se ejecuten.

Al maestro toca el vigilar, respecto á la observancia de cuanto digo, con el interés y sagacidad convenientes.

DE LOS CORTES Y CUÁNDO CONVIENE HAGERLOS.

De esta licencia, que el buen gusto autoriza algunas veces, se abusa mas todavía que de la espresada en el capítulo anterior.

El quitar cabaletas, periodos etc., especialmente en las piezas á solo, es en el dia casi de ordenanza. Antes se hacia esto cuando habia una necesidad apremiante; pero como desgraciadamente propendemos los hombres á abu-

sar de todo y en todo, la tolerancia de cortar las piezas de canto ha llegado á ser un capricho que los públicos sufren muchas veces no sé por qué.

Los casos mas generales en que cabe y conviene hacer cortes en las piezas musicales son los siguientes: 1.º cuando haya repeticiones que puedan disminuir el interés melódico; 2.º cuando haya una frase de mal gusto ó inconducente y el cantante no posea medios ya vocales ó intelectuales para corregirla y mejorarla; 3.º si por ser muy largo un período resulta la situación violenta ó pesada.

Los cortes deben hacerse de modo que no padezca esencialmente la estructura de la pieza, que no se eche de ver el trozo que se quita y aparezca natural la union de los que quedan despues de quitado aquel.

DE LOS TRANSPORTES.

El transporte es muy cómodo para aquellos cantantes que son poco aficionados á trabajar: pero es muy perjudicial para el buen efecto especialmente cuando aquel se verifica bajando, que es el procedimiento mas general.

Entre los muchos inconvenientes que tienen los transportes citaré dos: 1.º que si las piezas de canto están escritas en tono de sostenidos y para bajarlas resultan de bemoles ó vice-versa, hay una notable divergencia en el carácter particular del tono reinante: divergencia que se manifiesta en toda la melodía. De manera que el colorido que el autor le dió á esta se hace mas claro en la que lo debe tener sombrío, y tétrico en la que lo necesita alegre. El tono de *re* natural en el modo mayor, por ejemplo, es de suyo brillante, marcial. El de *re* bemol es sonoro, pero pardo, sentimental, grave. Luego esta diferencia no puede menos de notarse, v. gr., en una *cabaleta* concebida y escrita en el 1.º y transportada al 2.º El maestro puede convencer fácilmente á sus escolares de esta verdad, haciéndoles cantar una pieza en su tono despues de haberla dicho transportada.

El segundo inconveniente es, que aun cuando el trozo transportado conservase su carácter, pierde vida, animacion, tersura, brillantez y por consecuencia su objeto.

Siempre que se pueda evitar el transporte, conviene evitarlo; y podrá hacerse dicho transporte, cuando sea música escrita para cantantes de facultades estra-comunes como la Malibran, Rubini, Duprez, Levaseur y otros. Pero aun en estos casos pueden introducirse modificaciones en los pasages mas estensos ó difíciles, con las que se evite trastornar la pieza entera.

DEL MEJOR MODO DE CANTAR LAS PIEZAS CONCERTANTES.

El buen efecto de las piezas ejecutadas por muchas voces á un tiempo nace de la unidad, de la relacion y homogeneidad de cada una de las partes con el todo. La mayoría de los principiantes, y aun muchos artistas prácticos, ponen muy poco cuidado en el desempeño de sus partes respectivas en las piezas de conjunto, cuando hacen en ellas un papel cuyo interés es secundario, y trabajan de mas, casi siempre que aparecen en las mismas en primer término. La habilidad del ejecutante consiste en graduar, en dichas piezas, la fuerza de su voz con la de los demas artistas que toman parte, y en no escederse en hacer mas ni menos de lo que al personaje atañe en aquella circunstancia.

El maestro cuidará de que el discípulo que haga la parte principal en dichas piezas deje oirse con claridad al cuatro que le acompaña, y que los individuos que desempeñen éste, den un interés proporcional á sus respectivas

melodias. De lo contrario, si el primero se traslimita deseoso de que el buen efecto se le deba á él solo, y los segundos descuidan ó animan demasiado la parte que les corresponde, el resultado será destruir el efecto, tanto mas y mas pronto, cuanto mayor sea el desnivel y cuanto menos se acerquen las voces al equilibrio de que depende la unidad y la verdadera interpretacion del pensamiento del autor.

Por último; el alumno que, al cantar en una pieza concertante, se coloque ya sea como personaje, como cantante ó como actor, mas allá del lugar que le ha sido designado por el poeta y por el compositor, no cumplirá bien con su cometido, se afanará en vano por hacer bien su papel y perjudicará al buen resultado del conjunto.

(Practíquese aquí una pieza concertante en la que se le haga conocer palpablemente al discípulo cuanto he dicho).

DE LOS GÉNEROS.

Entre los varios géneros en que se puede dividir el canto, los mas principales son el *amoroso*, *declamado*, *de bravura*, *de gracia*, *de agilidad*, y el *cómico* ó *buffo*. Cada cantante se dedica por lo general á uno de ellos solamente; pero á mi me parece que debe el discípulo practicarlos todos con la mayor perfeccion que le sea dable. Esto lo aconsejo, porque no dudo que con el estudio perseverante y bien dirigido se adquiere fuerza, volúmen, agilidad, estension, flexibilidad, rápida y clara pronunciacion; y aunque no mas que hasta cierto límite, tambien se adquiere el sentimiento, ó por lo menos se desarrolla.

Todo discípulo que pretenda hacer su carrera, cantando uno solo de dichos géneros, necesita llegar á ser en él muy sublime; para conseguirlo sin hastiar á sus oyentes. Al paso que aquel que practique todos ó la mayoría de los géneros del canto, algo mas que medianamente, será desecado de las empresas y respetado de los públicos inteligentes y de los profanos al arte. Pero si el dedicado á un solo género no lograrse mas grados de perfeccion que el de aquel, esto es, que no llegase sino á traspasar un poco los límites de las medianias, su porvenir no seria lisongero, tanto respecto á su reputacion como á los honorarios que pudiera prometerse.

ELECCION DE ÓPERAS.

Cuando por condicion de escritura ú otras causas tiene un artista el derecho de elegir las óperas que quiera poner en escena, no suele hacer la eleccion con acierto sino respecto á aquella con que desea hacer su estreno. Una vez bien recibido del público, y llegado el confin del primer tercio de su contrata, les importa, en general, poco hacer cualquiera de las óperas que rutinariamente saben. Si entre ellas hay alguna que su compañero de cuerda ha cantado con buen éxito en otro punto, tiene buen cuidado el cantante, que puede elegir, de tomar para sí dicha ópera con el *ignocente* fin de que aquel no guste (haga fiasco). Este innoble deseo no deja conocer á los cantantes envidiosos que no siempre tienen los dones físicos ó morales suficientes para hacer lo que otro puede ejecutar con facilidad. El artista de que me ocupo puede muy bien tener menos facultades que su antagonista, lo que el primero es muy probable que esté lejos de reconocer. La envidia y la presuncion, esa horrorosa é incurable pasion que domina á la sociedad, y con especialidad á los cantantes, ataca á estos de una manera tan particular, que los deja ciegos para ver sus propias deformidades artisticas, y los torna en Argos cuyos cien ojos se ocupan perpétuamente en escudriñar las faltas ajenas. Lo peor es que ven muchas veces lo que no hay, ó son injustos con lo que por bueno no admite discusion. Estos errores han ocasionado sendos desengaños á muchos..... á muchos; por eso os lo advierto, caros lectores, para que huyais como del diablo de apastaros con tan odioso

contagio. Las óperas que no os sean fáciles, si bien debéis estudiarlas como ejercicio, mientras no las domineis, hasta como suele decirse, tenerlas en el bolsillo, y aprobáros las, como interpretación y como ejecución, personas competentes é imparciales; desconfiad de vuestras fuerzas y no os presentéis en escena. Si no dan de sí vuestras facultades mas que para cantar un solo género de música, y en cierta tesitura, escoged lo mejor que en dicho género se haya escrito á fin de perfeccionarlo y hacer con decoro vuestra carrera. Por tanto, guardaos de aceptar papeles que no se acomoden á vuestras facultades, y no queráis nunca invadir por amor propio el terreno de otros, porque podreis salir escarmentados.

Al que hace lo que puede, así en las bellas artes como en todo, no se le exige mas; al que hace menos de lo que está en sus fuerzas, se le debe exigir que ponga en ejercicio todo lo que alcanza; pero al que hace lo que no puede, presumiendo de poderlo todo, es muy justo que se le castigue, puesto que hace las cosas mal por su culpa y capricho. Los públicos conocen esto perfectamente y dan lecciones asaz duras á los que ciega la vanidad, la ignorancia ó la envidia hasta este punto.

Si llegais á caer en el lazo, caros escolares, será á sabiendas. Yo cumplo con deciros dónde está: á vosotros toca el evitarlo.

DEL CANTO EN EL GÉNERO RELIGIOSO.

Con nada se prepara, conmueve y eleva hácia el cielo el espíritu humano en el templo, como con la buena música: ella es, á no dudarlo, el mas poderoso auxiliar del culto católico.

Las melodías severamente armonizadas que crea un buen compositor santamente inspirado, si se ejecutan por artistas que al interpretarlas se inspiren á su vez en el mismo sentido que aquel cuando las concibió, son un bálsamo consolador para los corazones cristianos; una influencia dulce é insinuante, la cual separa espiritualmente á estos del suelo que habitan y los conduce como por encanto á considerar un mundo nuevo y etéreo, mansion de Dios y de los justos.

En España poseemos hoy muy pocos artistas compositores ni cantantes que desempeñen bien, según el arte, sus respectivos cargos en la iglesia. Bien es verdad que no se recompensa debidamente á los unos ni á los otros, á escepcion de la Real Capilla música de Madrid, único asilo que aun queda donde se dotan decorosamente las plazas de profesores de música. Puede que sea esta la causa del abandono en que hace tiempo vemos este género de enseñanza, y de que los cantantes dedicados al canto religioso no se cuiden mas que de tener ó adquirir la mejor voz posible y llegar á ser buenos lectores, vulgo repentistas, con cuya cualidad creen muchos abrazar todo lo concerniente al buen canto de capilla. Se ha arraigado hasta tal grado dicha creencia, no es nueva, que los profesores á que me refiero sostienen de buena fé que en leyendo con seguridad y aplomo una pieza cualquiera, basta para cantarla bien. Lo que equivale á decir que leer á primera vista muchas notas, es sinónimo de cantar con perfección. Veamos brevemente si es ó no justa esta creencia.

¿Qué es leer música?

Recorrer con la vista un escrito ó impreso musical y enterarse del valor y del sonido de los caracteres cantables ó tañibles que contiene, pronunciando palabras ó bien entonando los signos solamente si á estos no los acompañan aquellas (los instrumentistas la leen mentalmente).

¿Qué es cantar bien?

Formar ó entonar con la voz una sucesión de sonidos agradables y según las reglas del arte musical, inocu-

lando en ellos, ó en las palabras que les acompañen, todas y cada una de las sensaciones morales que aquellas representen, demostrándolas aun mas bellas que las siente el corazon humano cuando son reales y efectivas.

Ahora bien; emitir y entonar sonidos con la mejor voz, articular versos unidos á la melodía mas bella, no es ni será nunca sin entrar en detalles, espresar afectos, sensaciones que exalten de un modo directo la parte noble del hombre. Por consiguiente, leer mecánicamente, ya sea á primera vista ó estudiadas las mas difíciles combinaciones, no es ni puede ser cantar bien. Su nombre verdadero no es otro que decir notas.

No crea el discípulo por esto que los afectos representados, sentidos por el buen artista al cantar en el templo, han de ser como los manifestados en el teatro; no. Hay mucha diferencia, aunque ella sea la única que existe respecto á interpretacion, de un género de canto al otro; diferencia que resulta á causa que en el primero han de tener las sensaciones un carácter mas puro, mas noble, en una palabra, un objeto divino. En el segundo casi siempre es el objeto humano, y como tal son las sensaciones mas superficiales, mas ligeras, menos elevadas, sublimes y grandiosas.

El cantante lírico recuerda y representa á la consideracion del público escenas, acciones mundanas; lo que pasó, pasa ó ha combinado verosímilmente un ingenio poético. El cantante sacro, llamémosle así, aunque á veces recuerda tambien cosas y actos que pasaron en el mundo, ellos son referentes á un Hombre-Dios. A este Hombre-Dios se dirigen todos los acentos que oye el pueblo cristiano por boca del artista sacro; todas son escenas que ocurrieron en un drama santo y tremendo, ó bien otras que espresan el éxtasis suave que produce en los fieles la contemplacion de los infinitos portentos obrados por la divina Providencia.

«El pueblo se congrega en el templo, dice Eslava (1), con tres objetos: 1.º para alabar á Dios y darle gracias por sus inmensos beneficios; 2.º para adorarle y rendirle homenaje, y 3.º para pedirle misericordia y bendicion.» Pues bien; el cantante de capilla debe contribuir á que estos objetos se cumplan de un modo sublime y santo; y para que lo consiga completamente, es preciso que cuiden los maestros de canto de que aquellos de sus discípulos dedicados al canto religioso no adquieran los modismos teatrales ni esa especie de libertinage en el decir, ni en el carácter de los adornos y formatas que se permiten á los alumnos dedicados á este último género de canto. Dichos modismos son el necesario producto de aprender siempre á cantar con letra en obras destinadas al teatro; por cuya causa se avezan los principiantes á este género, y despues se les hace muy difícil desecharlo y adquirir en la manera de cantar esa noble gravedad y digna medida propia del canto religioso.

Asi como está prohibido á los maestros de capilla usar en sus composiciones el género libre con la estension que lo harian si escribiesen óperas para el teatro, del mismo modo se prohíben á los cantantes religiosos pasos y fermatas de cierta naturaleza; porque estando estas muy en su lugar en un ária profana, harian muy mal efecto en una vigilia, en una salve ó en cualquier pieza destinada al culto divino. Esto respecto al mecanismo. En cuanto á la parte moral diré además que uno de los afectos que con mas frecuencia ha de poner en juego el artista al cantar en la iglesia, es el amor divino; el que es un amor sin celos, sin mala correspondencia, sin desengaños, sin interés terrenal, sin amarguras, siempre grande, siempre consolador, siempre grato.

En el templo se debe inspirar el artista con Dios y para Dios: en el teatro, en la sociedad, con el mundo y para el mundo. ¿Cuál de estas dos inspiraciones será mas alta, mas sublime? Nadie vacilará en contestar que es la primera.

La sensibilidad é inspiracion religiosa puede escitarla en el discípulo la sublimidad de la composicion, el argumento de la misma, el lugar y el objeto: pero mas que nada, la fé cristiana y las virtudes del individuo. El

(1) Museo orgánico español, pág. 25.

escolar que tenga la dicha de poseer estas, podrá espresar bien con suma facilidad, en razon á que no tendrá que hacer mas que enseñar, demostrar la virtud de que su alma está llena; dejarla brotar libremente del corazon donde como en arca santa la tendrá cerrada; para en secreto dársela á su Criador. Pues en el acto de cantar le basta con dársela en público, y al esparcir sus ungidos acentos en el perfumado éter que cubre y llena la cavidad del santuario, los sonidos de la voz de aquel magnetizarán al postrado auditorio, el que absorto contemplará entonces en toda su grandeza al Todopoderoso, principio y fin de todo. Para que esto pueda efectuarse lo mejor posible, es preciso que el educando sepa cuando menos traducir bien el idioma en que canta. ¡Oh! si asi lo hicieran, no solo estos sino todos los jóvenes dedicados á cantar en un idioma que no sea el nativo, habria seguramente mas cantantes que usáran bien la espresion; porque en muchos consiste la carencia ó mala aplicacion de aquella, en que no saben lo que dicen, ni cuando lo dicen.

Cuiden, pues, los maestros de que el discípulo que se dedique al canto religioso, sepa latin; el que á la ópera italiana, sepa italiano, etc., etc., y de que á cada género se le dé lo que á su uso y objeto corresponde.

(El que se dedique al canto de capilla estudie ya piezas del género religioso).

DEL CANTANTE DE ZARZUELA.

El cantante de zarzuela necesita para ser bueno reunir á las dotes y conocimientos del cantante propiamente dicho las de actor dramático. Es preciso que aprenda dos carreras, ambas largas, dificiles y fuertes en su uso práctico. Cantando solamente vemos que á la mitad de la vida cesan casi todos los artistas líricos de trabajar, por la pérdida total ó parcial de sus facultades vocales. Los hay que duran muy pocos años. Declamando dramas se observa, que todo actor verdaderamente sensible lastima ó gasta su voz tan bien para la misma época. Muy pocos son los que traspasan los cincuenta años con su voz sonora y fresca, principalmente entre aquellos que se han dedicado mucho al dicho género. Se me podrá argüir diciendo que no es tan penoso el trabajo ni tan árdua la educacion del artista lírico dramático español, cuando entre los antiguos griegos y latinos poseian casi todos los hombres instruidos la filosofía, poesía, música, el arte dramático, la legislación, y aun algunos, las ciencias exactas, reunidas todas en un solo individuo: y podrán añadir que Livio Andrónico, por ejemplo, hacia en sus comedias, segun costumbre en su tiempo, de actor, cantante pantomímico é instrumentista al mismo tiempo, esto es, en la misma representacion (1). A todo esto puede con razon contestarse, que las fuerzas intelectuales y físicas de la especie humana han decaido indudablemente desde entonces acá, que son muy contados los hombres cuya cabeza pueda hoy abrazar cumplidamente mas de una ciencia, mas de un arte difícil: y á mas, que segun Tito Livio (2) el mismo citado poeta se vió al fin obligado á pedir permiso que obtuvo, para que un esclavo cantase el poema unido á un músico que lo tañese, mientras el primero representaba la misma accion con gestos mudos, por no poder resistir él solo tanto trabajo.

La consecuencia legítima de todo lo dicho es, á mi modo de ver, que el artista de zarzuela, si ha de ser bueno, necesita talento y ciencia como dos y resistencia como otros tantos. Efectivamente; acabar de cantar un aria ó pieza musical de importancia é inmediatamente ponerse á hablar ó declamar de una manera que lo oigan cómodamente mil personas, me parece que es muy fatigante. Declamar una escena interesante y acto continuo

(1) Este célebre poeta latino fué el primero que entre los romanos separó la pantomima de la poesia segun Arteaga. (Rivoluzioni del teatro musicale italiano, tomo 3.º, pág. 176).

(2) En el libro 4.º de su Historia romana.



atacar una pieza, v. gr. de canto *spianato* donde se necesita estar descansado y tranquilo para poder dar á la voz dulzura, delicadeza, flexibilidad alternada á veces con la gran fuerza, es difícil.... bastante difícil, si se ha de hacer lo uno y lo otro como es debido. Se termina la pieza musical y es bien frecuente que empiece á hablar de nuevo el personaje. Que esto cansa aun á los mas fuertes no creo que lo dude nadie; y podia soportarse así, cuando la zarzuela no tenia aun gran estension ni importancia; pero no hoy que ha tomado ya felizmente un notable incremento y proporciones bastante grandes, tanto en la parte dramática como en la musical. De aqui resulta que el ser hoy un buen artista lirico-dramático es una carrera trabajosa en gran manera, máxime cuando en la parte musical no se les escribe en una tesitura mas cómoda que la usada en las óperas formales. A mi me parece que por lo menos en esto podria efectuarse una buena modificacion; y es que cuando los compositores músicos dedicados á este género escribiesen zarzuelas, lo hicieran en una tesitura cómoda; lo que, teniendo voluntad, no dudo que puedan efectuar. ¿No han tenido talento y perseverancia para ayudados de algun distinguido artista cantante dar vida al arte músico español? ¿No les debemos á los mismos el que, despues de luchar con dificultades de consideracion, hayan conducido dicho nacional espectáculo al estado en que tenemos el placer de verle hoy? Pues asi mismo podrán escribir para las voces abarcando bastante menos estension que lo acostumbrado en las óperas, en razon á que en estas se canta solamente y en las zarzuelas se canta casi tanto como en aquellas y además se declama. Cuando compusiesen para artistas de facultades extraordinarias podian poner pasos donde pudiesen ostentar sus prerogativas, pero escribiéndolos de dos modos; uno para la voz ó artista escepcional y otro para los de facultades comunes. Yo no dudo un momento que esto le es fácil á un buen compositor y que de ello reportarian el arte, el espectáculo, los cantantes y los mismos autores, entre otros beneficios el de que no se desnaturalizasen las obras en algunas provincias con trasportes, cortes y otras inoportunas modificaciones que alteran las producciones mas bellas. Acaso sea esta la causa principal de que algunas zarzuelas buenas no tengan fuera de la Corte el justo éxito que en ella alcanzaron.

Concluyo con esponer que el arte del canto es, hasta cierto punto, mas exigente con el artista lirico-dramático-español que para el que fuera de Italia canta óperas, aunque no sea mas que por el idioma. El español lenguaje es sin contradiccion el mas enérgico, noble y sonoro, que existe entre los idiomas modernos, y el mas á propósito para bien cantar despues del italiano. Por esta causa no es perdonable en algunos cantantes españoles, el que al cantar en su lengua no se les oiga bien lo que dicen (1). Sea por Dios muy severo en esto el maestro de canto y solamente con ello será mas seguro el buen éxito del espectáculo en cuestion. Los medios de conseguirlo ya los he dicho.

(El que aspire á ser artista lirico-español está ya en disposicion de estudiar piezas de zarzuelas).

DEL CANTO EN EL GÉNERO BUFFO Ó JOCOSO.

El canto *buffo* ó jocoso se cree generalmente que es muy fácil: veamos brevisimamente si esto es verdad.

Las cualidades mas necesarias á un buen cantante jocoso son voz (de mediana calidad por lo menos) fuerte, afinada, estensa y flexible; sensibilidad (2), tener estro, inteligencia, rapidez y suma claridad y correccion en la pronunciacion; emitir la voz ancha y vigorosa en medio de dicha rapidez en la palabra; gran aliento y no menor presteza en tomarlo en abundancia y sin fatiga, aparente cuando menos; gracia y aguda oportunidad en la manera

(1) Las mujeres son las que mas generalmente adolecen de dicho imperdonable defecto.

(2) Digo sensibilidad, porque estoy intimamente convencido de que sin ella no espresa enteramente bien el artista cantante ni aun la risa.

de decir, saber huir de la monotonía sin pecar por eso en exceso de variedad, porque esta aborta la extravagancia; hacer desaparecer la aridez de las melodias que para dicho género se escriben por lo comun, ora hablando, ora cantando ó haciendo una mistura agradable y variada de ambas cosas; no ser nunca *payaso* ridiculo, y sin embargo hacer el payaso cuando convenga, pero con la condicion de que no se aje jamás la dignidad del artista, defecto en que suelen incurrir algunos sacrificándolo todo al placer de oír cuatro palmadas, sin atender á la circunstancia esencialísima de si las manos que se chocan pertenecen al público que goza de buen raciocinio y gusto, ó al que carece de sentido comun; debe ser muy buen actor, á fin de que elimine siempre las muecas y posiciones ridiculas; tambien debe ser buen pintor de su propia fisonomía, etc, etc. Reunir con perfeccion todo lo dicho, es inútil detenerse á probar que es, á buen seguro, muy difícil.

En cuanto á lo demás, diré tan solo, por no estenderme, que no desatienda el maestro lo antedicho, y que no pretenda que el discípulo aprenda de una vez sino el buen uso de una de las dotes enunciadas. De lo contrario seria fácil que no coronase sus esfuerzos un buen resultado, y que por consiguiente no pudiese formar un *caricato* digno de titularse artista.

(Practique desde ahora el que se dedique á este género las piezas correspondientes al mismo).

DEL CANTO DE SALON DE CÁMERA Ó SEA DE SOCIEDAD.

Como haya diferencia del modo de cantar en una reunion particular al que conviene en otros lugares, no estará demás decir aqui algo acerca de ello.

En el canto de salon deberá preferir siempre el discípulo el género de ligereza y gracia al de bravura, en razon á que es mas propio en una reunion particular el hacer alarde de habilidad y destreza en bien cantar, que de la fuerza material de una gran voz que aturda á los circunstantes sin hacerles gustar las bellezas del buen *canto*. Hé aquí el por qué agrada mas, generalmente, en las reuniones el que sabe elegir piezas á propósito para el local en que las va á ejecutar, aunque tenga pocas facultades, que otro que teniéndolas buenas carezca de este tacto en la eleccion.

Nunca hallareis, queridos educandos, mejor coyuntura para demostrar que sabeis algo mas que música, que en una reunion; en un concierto donde canteis y converseis con personas bien educadas y de distincion. Estas cantan ó tocan por regla general, para rendir tributo al gran tono, y tienen orgullo en unir sus acentos, que siempre creen buenos, con los de un artista de mérito positivo. En estos casos, además del arte de cantar, ponen en juego el de la cortesania, á causa de que conversareis con la juventud elegante, con la parte culta de la sociedad, la cual pone gran importancia en el hombre antes de cuidarse del artista. Vuestro porte mas ó menos comedido y fino, vuestra manera de ventilar una cuestion ó seguir una conversacion de interés científico no musical que haya sido suscitada, tal vez con malicia, por un erudito que guste de pesar lo que alcanzais en ilustracion, ó bien por broma elegante al par que satirica de alguna bella, aguda y despejada, etc., etc., darán á los contertulios una idea mas ó menos favorable de vuestra educacion social é intelectual: idea que os deprimirá ó recomendará á los ojos de todos, segun el estado en que esteis acerca de los conocimientos que posee toda persona bien educada. Además contribuirá poderosamente dicha predisposicion á que los concurrentes sean mas ó menos benignos con vosotros al escucharos como cantantes, y á que os consideren ó critiquen como hombres sin ilustracion.

No siendo del caso, ni creyendo que necesiteis se os den en esta escuela lecciones de educacion social ó sea

cortesania, diré nada mas que cuatro palabras respecto á vuestra conducta como artistas en las citadas reuniones.

Siempre que canteis papel en mano, si hay orquesta, ó junto al acompañante al piano solamente, no hagais con el cuerpo ni con la fisonomía movimiento alguno que pueda ser chocante; y caso de gesticular, que sea muy débilmente y sin hacer muecas que puedan alterar en lo mas mínimo el juego natural de vuestro semblante. Si vuestra voz es muy fuerte, no usadla en toda su intensidad sino muy rara vez, y esta momentáneamente. No os dirijais á la persona con quien canteis duo ó pieza no á solo, particularmente si vuestra pareja es señora (se exceptúa un paso de union difícil como fermatas y otros semejantes). No dirijais nunca cantando, acento ni palabra alguna de las que contiene el trozo que ejecutais, á persona determinada de las presentes. Concluido un duo, alabad, con talento, á vuestro compañero los toques que haya dado en él con mas acierto ó menos malos, ya sea vuestra pareja del sexo débil ó del fuerte. Evitad ese aire de pedante seguridad y satisfaccion que suelen manifestar algunos cantantes cuando miden sus armas artísticas con pigmeos en la profesion.

Si os alaban lo que canteis, recibid los elogios con modestia, y guardaos de demostrar resentimiento á aquellos sujetos que no os hicieron caso en medio de la aprobacion de los demas, porque se ofenderian y pasarían á sus ojos por presuntuosos.

Si alguno de los sujetos que están dispuestos á tomar parte activa en la ejecucion, lleva una pieza dispuesta que tambien llevais vosotros, ocultadlo con maña. Si no es posible porque los de la casa lo sabian de antemano, ceded al otro la pieza en cuestion, y cantad otra, ó no tomeis parte; pero si en vez de ser un aria fuese un duo, por ejemplo, con una señora, os dirigireis antes á ella para manifestarle vuestro disgusto por no cantarlo; sentimiento que demostrareis abrigar solamente por ser ella la destinada á honraros con su cooperacion. En el caso que os rogasen con instancias repetidas que seais vosotros quien cante y no el otro, ceded como complacencia hácia los demás.

Cuando la persona con quien canteis duo ó tal, tenga menos medios vocales que vosotros, economizad los vuestros. Esto conviene por dos razones: 1.ª para no desairar á vuestro contrincante, dominando y tapando su voz con la vuestra; 2.ª para que haya unidad en conjunto. Si por el contrario, vuestro compañero tiene mas voz que vosotros y abusa de ella por lucir su superioridad, ved de pronunciar y cantar mejor que él y el lauro será vuestro. Si ni aun en buen canto le igualais, evitad con fina manera volver á cantar con él; lo que procede es que ejecuteis modestamente vuestra parte lo mejor que os sea posible, y que manifesteis buen deseo de contribuir á que el otro se luzca. De este modo saldreis del compromiso y quedareis bien en todos conceptos. Cuidado que esto no sirva para arredraros nunca con los artistas de profesion, no; se trata de aficionados.

No deis importancia á cantar antes ó despues de F. ó de M., porque esto no influye esencialmente en el buen ó mal éxito vuestro, y tiene el inconveniente de producir rencillas y etiquetas que deben evitarse.

La diferencia que en este comportamiento debe haber entre el cantante de un sexo y el del otro, es harto evidente para necesitar demostrarla en este lugar.

(El discípulo destinado al canto de sociedad puede practicar desde ahora las piezas que ha de cantar en reuniones).

FIN DE LA CUARTA PARTE.

APÉNDICE.

DE LA MÍMICA CON APLICACION AL CANTO.

CREO que nada se ha escrito hasta ahora respecto de la *mímica* con aplicacion al canto. He buscado en España y fuera de ella una obra que tratase esta materia ó diese algunos preceptos escolásticos, sobre lo que debe hacer un principiante para estar bien en escena al cantar en teatro, y no he podido hallarla ni he oido hablar de ninguna.

He adquirido, por medio de un estudio práctico y algun tanto estenso, los conocimientos que he creido necesarios en la *mímica* para el drama en música, y sus resultados han sido aprobados por personas sensatas é imparciales. Este estudio lo he hecho bajo la direccion de un sugeto entendido en la materia, y me ha parecido que podia, sin perder el tiempo ni el trabajo, dar á los que se dediquen al canto teatral algunos consejos útiles; consejos que contribuirán á que los jóvenes artistas se presenten y estén en escena de un modo menos malo que aquel, en que acostumbramos á ver en tales casos, á la mayoría de ellos.

Los consejos que aquí consignaré son el fruto de las observaciones que paulatinamente he ido haciendo no solamente al aprender con mi profesor, sino tambien al estudiar cuidadosamente sobre el terreno á varios artistas líricos notables en este concepto.

Si bien tendré el sentimiento de no poder dar á los discipulos en estos apuntes un guia tan fiel y seguro cual seria un buen maestro (1), que con la voz viva ó sirviendo á aquellos de modelo les facilitára el estudio y práctica del juego escénico, á lo menos procuraré abrir paso por entre las malezas, que por decirlo así, hacen intransitable el espeso monte llamado escena, á aquellos que no conocen sus ocultas veredas, por no haberse preparado de antemano cual conviene.

La *mímica* le es á mi ver tan necesaria al cantante lírico, como cualquiera de los ramos colocados en primer término en el canto. Y la razon es bien congruente; porque usa en la escena dos lenguajes; el articulado y el mudo. Si los hombres no tuvieran la facultad de hablar con la lengua, lo harian con los movimientos y con la fisonomia. Hay tenemos á los sordo-mudos, que merced á la *dactilología* se hablan entre sí, y aun se dan á entender á las personas que no conocen este alfabeto manual. Este último lenguaje no nace sino de la animacion de sus movimientos y de la variada gesticulacion, cuyo conjunto se llama *mímica*.

Si bien es preciso al hombre el hablar, cuando tiene esta facultad, para espresar lo que piensa ó siente, tiene tambien necesidad de accionar y gesticular para dar mas fuerza, mas interés, mas visos de verdad á lo que dice.

(1) El único profesor de que tengo noticia y que yo creo en conciencia que puede enseñar con el debido aplomo y acierto la *mímica* con destino á la ópera, es mi maestro don Juan Gimenez. Este artista, despues de haber practicado en varios teatros del extranjero la profesion de cantante, para cuyo desempeño hizo antes allí un estudio asiduo del ramo de que se trata, tuvo la fortuna de reunir á su disposicion para bien accionar el tener muy buenos modelos, de quienes supo adoptar lo selecto y desechar lo menos bueno ó lo imperfecto. Dicho cantante no es conocido en España como tal actor modelo. Mas no vacilo un momento en decir, que seria muy útil al arte y á los aspirantes á ser artistas líricos desempeñando un magisterio de declamacion lírica en el Real Conservatorio.

Cuidado que no me mueve á hacer esta manifestacion ni el conato de rebajar en lo mas minimo el mérito incontestable del maestro que existe en dicho establecimiento, ni el deseo de favorecer con mi humilde voto al sugeto en cuestion. Lo único que me ha hecho decidirme á ello es el bien que reportaria el arte y sus representantes en el teatro, de la adquisicion de un hombre tan útil en dicho concepto.

En efecto, el que se sobrecoge por una impresion moral cualquiera, hace involuntariamente un movimiento repulsivo si esta impresion es desagradable, y atractivo si es grata. Luego la misma necesidad que nos fuerza á quejarnos cuando nos acosa un dolor agudo, nos hace tambien poner una clase de fisonomía particular y dirigir maquinalmente la vista y las manos al sitio donde sentimos el tormento. Esto prueba hasta la evidencia, que tan natural le es al hombre lamentarse de sus desgracias y gozarse en sus alegrías, como hacer gestos y movimientos análogos á lo que le impresiona interiormente, sea bueno ó malo. Estos gestos y movimientos son mas ó menos decentes, adecuados y finos, segun la educacion y cultura del sugeto, y la misma diferencia se nota en el lenguaje de un hombre instruido respecto de otro que carezca de instruccion, que en los movimientos respectivos de los mismos.

Mimica es, pues, el arte de hacer sensibles por imitacion los gestos y las acciones de las personas cuando se hallan en situaciones dadas. Esta facultad de hablar sin emitir sonidos, no debe, al aplicarse al canto, ponerse en juego de una manera sola y absoluta, porque al cantar hacemos uso del primer elemento, que es la voz, y esta debe figurar con la palabra en primer término. La mimica en este caso es un auxiliar, una ayuda, un adorno que, á la par que embellece á la palabra, la hace mas insinuante, mas hermosa, mas creible. La voz cantante presenta al público el hombre moral con todas sus buenas y malas pasiones. La mimica retrata al vivo el hombre físico de todas las épocas, de todos los paises, en todos los casos posibles. Unamos ambas cosas, y obtendremos el verdadero cantante de teatro. Separemos la una de la otra, y nos quedan un pantomimico y un cantante *di cámara*. Ninguno de los dos separados puede ejecutar un drama musical debidamente, porque el primero lo diria; el segundo lo haria, ó lo que es lo mismo, lo accionaria y gesticularia. Con esto no basta; en el teatro es preciso decir y hacer al mismo tiempo. El público no queda satisfecho, ni el objeto se cumple con hacer bien solamente una de estas dos cosas, sea la que fuere.

La mimica, aun considerada como auxiliar, tiene su ritmo, sus acentos y sus movimientos ó andamentos particulares. Estos se aceleran ó retardan, segun lo hagan las notas musicales que forman la melodía. Del mismo modo los gestos y aun las actitudes deben tener cierto enlace natural y sucesivo. Es preciso que tengan entre si cierta hilazon ó tejido natural, que convenga perfectamente con la disposicion de los cantos musicales y de los versos. Establecidos estos principios, se deja conocer que la importancia y necesidad del estudio de la mimica para el canto teatral, no puede ocultársele á nadie que tenga sentido comun.

No se crea por esto que pretendo sujetar en los educandos los medios de expresion de la fisonomía, de los movimientos, de los brazos, etc., á un número determinado de actitudes acompasadas fijas é invariables, no; este seria un absurdo que felizmente no se me oculta. Lo que deseo y sostengo es que en esos gestos, movimientos y posiciones, deben adquirir los principiantes la costumbre de hacerlos bien, sujetos á leyes, antes de efectuarlos libremente; único modo de que aun sin pensarlos sean correctos ó al menos pasables. Mas para alcanzarlo, antes que se adquiriera dicha costumbre, repito que es preciso sujetarlos á reglas fijas, respecto á las cuales los escolares serán dueños de abandonar despues lo que convenga, siempre que estas reglas les priven de la facultad de moverse con libertad. ¡Ay de ellos si se despojaron de tales preceptos antes de haberse habituado á no hacerlo mal, á presentarse con correccion, á moverse oportunamente y con elegancia natural, aparente por lo menos! Llegado su dia, entonces serán dueños de variar posiciones y demas, como y cuando lo permita ó exija la situacion, el personaje, el caso, el lugar, etc., etc.

Demostraré todavia mas claramente la necesidad de que el cantante de teatro perfeccione sus movimientos con el estudio. Para conseguirlo bastarán las observaciones que siguen: 1.º Siempre que se trata de hacer en público una

cosa, es decir, de hacer alarde de una habilidad, se perfeccionan antes los elementos que la constituyen á fin de que el público admire ó apruebe sus resultados como mas buenos, como mas perfectos que los que en aquel sentido se vé en los demás hombres. 2.º Que siendo esta habilidad, por ejemplo, el cantar, se cultiva, educa y mejora antes el buen uso de la voz y sus modos infinitos de ostentarla, moral y físicamente, con la ayuda del arte. 3.º Que si el cantante en cuestion ejecuta una ópera, no solamente la canta, sino que tambien la acciona. Ahora bien, si siéndole al hombre tan natural cantar como accionar, estudia antes de presentarse en la escena el buen uso de la voz, sus medios y efectos artísticos adecuados para mejorarla en todos sentidos ¿por qué no ha de hacer lo mismo con la accion? ¿Es esta por ventura perfecta por su naturaleza? ¿es imposible el mejorarla con el bien dirigido estudio? no. Pues entonces no alcanzo ninguna razon para no hacerlo, esto es, para dispensar al artista de estudiarla convenientemente, y sí veo grandes inconvenientes en no efectuarlo. Si en efecto convenimos con el gran Arteaga en que «quien canta está en aquel momento en estado escepcional», nos es preciso conceder tambien, que ocurre lo mismo, las mas de las veces, en quien al cantar acciona; esto es, que se mueve, principalmente al interpretar ó remedar á personajes heróicos, de un modo no usado, escepcional. De consiguiente es lógico hasta no mas, que ó es preciso el estudio de las dos artes (canto y mimica) ó es inútil el de ambas. La necesidad podrá ser mayor ó menor en la una que en la otra; pero que existe no ofrece duda alguna.

Hubiera querido hacer un tratado de mimica para uso del cantante lirico; pero no he podido olvidar que lo que escribo ahora es un apéndice, y por tanto he reducido los limites de tan interesante materia hasta el punto de dar solamente algunos consejos. Estos, aunque compendiados, no me han parecido inútiles, sobre todo cuando no se han publicado otros mejores ni peores. Mas adelante daré á la prensa un tratadito hecho *ad hoc*, si es que el público inteligente cree que este primer ensayo no es del todo inútil ni enteramente despreciable. Empiezo pues.

Lo primero que necesita el cantante para estar bien en escena, es fuerza y seguridad en las piernas, á fin de que al tomar con ellas posiciones estra-comunes pueda su cuerpo quedar gravitando ya sobre una ó sobre la otra pierna sin vacilar ni un momento. Los ejercicios mas indicados para adquirir dicha fuerza, son las cinco primeras posiciones que estudia todo aquel que ya por aficion, placer ú otras miras, se dedica mas ó menos seriamente al arte *coreográfico*, son las siguientes: 1.º Colocar los pies de manera que se unan perfectamente los tendones de *Aquiles* (la parte superior de los talones) teniendo sin embargo las piernas muy derechas y unidas las corvas. 2.º Separar los pies una cuarta poco mas ó menos, conservando las puntas de aquellos en direccion recta á los costados del cuerpo. 3.º Colocar el pie derecho delante y unido al izquierdo, llegando el talon del primero á la mitad del *metatarso* del segundo (próximo al juanete) conservando siempre la posicion dicha. 4.º Separar el pie derecho media tercia hácia adelante, próximamente, del izquierdo, siempre en la misma posicion. Y 5.º volver á unirlos como en la 3.ª posicion, con la única diferencia que el talon del pie derecho avanzará mas, esto es, que llegará á la punta del pié izquierdo, y la punta del derecho llegará al talon de aquel, de modo que se colocan los dos en contraposicion.

En las cinco posiciones anotadas se cuidará de que las piernas queden muy derechas, y se hará alternativamente un movimiento de ascenso y otro de descenso, debido á que las piernas se encojan y se estiren, dirigiendo las rodillas á los costados lo mas posible, y sin doblar poco ni mucho la cintura ni sacar el trasero. A este movimiento descendente y ascendente le llaman los bailarines *plegar*.

El 2.º ejercicio es dar unos cuantos pasos largos y medidos, cuidando de que al sentar el pié no se golpee muy ruidosamente el pavimento. De cuando en cuando debe el que aprende pararse sobre un solo pié, dejando el otro al aire y no muy distante del suelo. Dichas paradas se efectuarán, ya con la pierna derecha, ya con la izquierda. Sigase practicando este ejercicio hasta tanto que el cuerpo se pose por dos ó mas minutos sobre cualquiera de las piernas sin balancearse aquel ni hacer el sugeto esfuerzos visibles.

El 3.º andar del mismo modo; pero en vez de dejar uno de los pies al aire, deben ambos ponerse en el suelo, ya del todo ó ya dejando un poco levantado el talon de uno de ellos. El objeto de este ejercicio es que la pierna que no sostiene el cuerpo sirva de adorno á la otra y dé elegancia á la figura. Las posiciones que en tales casos puede tomar la 1.ª son muchas, pero solo citaré dos principales: 1.ª Un poco doblada la rodilla, enseñando al sesgo la parte interior de la pierna: el pié distará del otro una tercia próximamente. 2.ª El talon un poco levantado, la pierna derecha y el pié media vara poco mas ó menos distante del otro. Dichas posiciones háganse en todas direcciones alternando con la una ó con la otra pierna.

Observaciones. 1.ª Cuidese de que las piernas no estén muy unidas ni muy separadas. Lo primero se prohíbe, excepto cuando el cantante haga el papel de un militar evolucionando, salute á persona de cumplido y algun otro. El segundo es reprehensible siempre, á no ser que una actitud determinada lo exija y autorice por un momento.

2.ª Los pies contribuyen en gran manera, segun su posicion, á que las piernas del artista aparezcan á los ojos del público derechas ó torcidas. Para alcanzar lo primero y evitar lo segundo, cuidese de no colocar las puntas de los pies de frente al público, aun cuando lo esté la caja del cuerpo, sino inclinadas aquellas á los ángulos de la embocadura. De este modo se deja ver la parte anterior de las piernas y aparecen estas derechas. De lo contrario parecen torcidas y mal configuradas, por muy bien formadas que por su naturaleza sean ó el artificio de aparatos interiores las hagan parecer. El buen efecto está mas en el modo de manejarlas y colocarlas que en su buena forma. De aqui se deduce que si hay necesidad de flexibilizar ó doblar las rodillas para variar de posiciones, aquellas se dirigirán á los ángulos de la embocadura. Esta inclinacion será mayor ó menor, segun la posicion y el puesto que en ella ocupe cada pierna. La que sostiene el cuerpo se inclina en dicho sentido ligeramente. La que sirve de complemento á la actitud y está en segundo término, se inclina mas ó menos en el citado sentido, segun convenga al mejor efecto de la posicion. Cuidado con exagerar. Lo dicho (casi es inútil advertirlo) no tiene una aplicacion tan directa cuando el cantante se coloca de costado al público, sea para dirigir la palabra á otro personaje, ó caso semejante. En estos casos claro es que se muestra al público la parte anterior de una pierna y la exterior de la otra.

3.ª Húyase del vicio tan comun de colocar sobre el pavimento nada mas que la punta del pié que va en segundo lugar, y dar con ella un golpecito al pararse: golpe que dá una especie de monótono compás á los pasos y que es hasta ridiculo.

4.ª Al pisar andando, procure el principiante no doblar las corvas, porque de esta especie de cumbre en las piernas resulta en el cuerpo un movimiento descendente y ascendente que hace muy mal efecto.

5.ª Acostumbrarse á quedar en buena posicion al pararse en escena es muy conveniente: mas diré, es necesario. Todo arreglo, todo movimiento, no bien motivado, para mejorar la visualidad de la figura, quita la ilusion al espectador, dá la idea del descuido ó de la impericia en el artista, y ante todo desaparece la naturalidad.

6.ª Si de una actitud conviene pasar á otra, siendo necesario descender la caja del cuerpo para que su efecto sea mejor, cuidese de que el descenso sea debido á que se plieguen las piernas y de ningun modo se doble para ello la cintura. Al doblar esta última se sacaría el trasero y perderia su belleza la posicion.

7.ª Al paso que se deshagan las posiciones académicas deben volver las piernas á la posicion natural (la mas

general es imitando á la que distinguen los coreógrafos con el nombre de cuarta) que perdieron al colocarse en ella. Colocacion que debe ser momentánea generalmente como lo son estas posiciones. Dos fines se alcanzan así. 1.º Que resulte mas variado y mejor el golpe de vista. 2.º Que se preparen los piés para hacer seguidamente, si es necesario, otra nueva posicion, ó bien marchar en cualquiera direccion. Dicha reposicion de las piernas se llevará á efecto con alguna rapidez: cuidado que no parezca forzada.

DE LAS MANOS Y BRAZOS.

Las manos deben tener una posicion natural y flexible. Infinitas son las posiciones que pueden tomar; y ya que no me sea dable hablar de todas, diré las mas frecuentes. No presentando láminas, ni considerándoos, queridos discípulos, con un modelo vivo, por suponeros á la mayoría sin maestro, os aconsejo en primer lugar que observeis detenidamente las buenas pinturas y las esculturas. Estas os darán una idea clara de las siguientes observaciones: 1.º Que las manos deben estar graciosamente arqueadas, los dedos doblados con desigualdad, esto es, que en su inclinacion no haya una uniformidad rigurosa: al contrario, unos estarán casi derechos, otros menos abiertos, cuidando de que su conjunto haga buen efecto visual. El pulgar cuidese de que no se adhiera ni se separe en demasia del indice. 2.º Nunca se deben poner los dedos muy estirados, tiesos, ni escesivamente separados unos de otros. 3.º Si colocais las manos estendidas y con la palma hácia arriba, procurad que carguen un poco el dedo anular sobre el cordial y el meñique sobre el primero á fin de que aparezca la mano menos ancha. 4.º Cuando señaleis con el dedo indice un objeto cualquiera y debais cerrar los demás como se hace por lo comun, no los cerreis enteramente sino en algun caso raro. Si cuando la mano tome dicha posicion tendéis tambien el brazo, doblad la muñeca hácia arriba para que desde esta á los dedos se forme un gracioso declive. 5.º Al tener ya uno ó los dos brazos caidos y en inaccion, procurad que el dorso de las manos mire hácia afuera. En esta posicion deben partir las manos casi siempre desde el cuerpo hasta colocarse en una posicion cualquiera. 6.º Que al andar, si no debeis manifestar ir afectados por una sensacion fuerte, llevareis las manos á medio cerrar, la derecha mas inclinada en este sentido que la otra, y ambas naturalmente flexibles. 7.º Siempre que cerreis las manos, procurad que el dedo pulgar se adhiera al indice y al cordial, de forma que la yema del primero esté unida al último. Cualquiera otra colocacion del dedo pulgar daria mal ver á la mano cerrada ó sea al puño. 8.º Siempre que hagais una variante en la posicion de las manos, cuidad de la buena visual y de la naturalidad.

Dada una idea de las posiciones de las manos, pasemos á tratar ligeramente de las de los brazos. Estos se deben mover siempre con naturalidad y formando suaves curvas en su tránsito desde su posicion natural hasta colocarlos en una actitud cualquiera, de la que retornarán en el mismo sentido con lentitud, elegancia y naturalidad, cuidando de que en general no estén por mucho tiempo enteramente inmóviles en ninguna actitud. Los movimientos de los brazos deben ser siempre independientes de los del cuerpo, de modo que si es posible no se muevan ni aun los hombros (1).

Al accionar con un brazo, cuidese de que el que está quedo tenga una posicion natural tal, que de ella se pueda partir á cualquiera posicion: la mejor de estas en el presente caso, es blandamente caido, la mano con el dorso hácia afuera, el codo un poco pronunciado hácia adelante con la idea de que contribuya á redondear un poco el cuerpo.

(1) El movimiento de estos se nota con muy mal efecto cuando los brazos suben mas de lo conveniente. En un solo caso es permitido el movimiento pronunciado de los hombros; y es al hacer la accion conocida por *encogerse de hombros*.

Estúdiense con preferencia el buen uso del brazo izquierdo, en razon á que si bien el derecho debe ser el preferido al accionar, hay casos en que se coloca el personaje en posicion que debe usar el primero tanto ó mas que el segundo, como por ejemplo, estando el cantante de costado dando la derecha al público. En este caso, si se usa mucho el movimiento en el brazo derecho, no hace buen efecto, porque se cubre con él parte de la figura á los ojos del público. De consiguiente es preciso estudiar con anhelo el uso del izquierdo, para que en estos casos, que son muy frecuentes, se mueva con la misma elegancia y naturalidad que el derecho. Cuando se juegan los dos brazos á un tiempo, hace casi siempre el izquierdo un papel secundario respecto del derecho: es un especie de auxiliar. No se estenderán en cruz sino cuando la posicion sea esa: en ningun otro caso puede hacerse ni aun momentáneamente. Pueden estenderse los brazos hácia arriba y hácia abajo, pero en muy pocos casos es permitido estirarlos todo aquello de que son susceptibles, y en estos momentáneamente. Al descender cuidese de que los codos no vengan escesivamente separados; es decir, que se conduzcan mas inclinados al frente que á los costados. Lo que sobre todo debe evitarse, es cubrir la propia fisonomía con las manos ni con los brazos al transitar de una posicion á otra.

Al cruzar los brazos, cuidese de que el segundo que se coloca no pase su mano por delante del que se colocó primero, sino por debajo de éste: si se quiere variar, se puede dejar la mano de aquel sobre el codo de éste. Hay otras posiciones, pero estas son las mas comunes.

DE LA MANERA DE ANDAR EN ESCENA.

La manera de andar en escena el cantante debe ser, por regla general, mas lenta, mas marcada, con pasos mas largos y mas seguros de lo acostumbrado fuera del espectáculo. El buen actor lirico debe dar cierto color y cierta expresion hasta á las pisadas que en escena dé. Su andar será mas ó menos grave, segun el carácter del personaje que represente, su edad, posicion, importancia y educacion, atendido el argumento; mas no olvidándose nunca de la naturalidad.

Si teneis que dar pasos, como ocurre casi siempre mientras que la orquesta hace lo que llamamos el *ritornelo*, el cual no tiene otro objeto que preparar al cantante el momento de empezar, calculareis aquellos con la distancia y con los compases de espera, á fin de que no faltando ni sobrando tiempo, llegueis justamente en el instante de empezar á cantar. Si tardais, hace mal efecto; y si teneis que esperar, tambien. Caso de caer en uno de dichos defectos, preferible es el primero, es decir, que por llegar tarde os pareis uno ó mas pasos antes de la embocadura, canteis alli la primer frase, y lo mas pronto posible, aprovechad una ocasion para dar los pasos que faltan.

Por regla general no debe andarse de prisa en la escena, evitando sobre todo la ficcion y escesiva importancia de la figura al andar, ó por el contrario, la especie de viveza de raton que algunos adquieren en sus pasos y movimientos: vicios que dan á la persona en el primer caso una pedantería chocante, ó en el segundo un aire trivial, vivaracho y afeminado. De aqui se deduce, que aun cuando la situacion ó el personaje demanden lo contrario, siempre ha de ser lento el andar en la escena en proporcion de la rapidez que se daría á los pasos en iguales circunstancias fuera de ella. Mas no por eso deben dejar aquellos de tener cierta soltura, elegancia y varonilidad, á no ser en algun caso escepcional, como por ejemplo cuando el papel sea un jóven aldeano, inocente, jugueton ó de un carácter semejante. Si hubiese necesidad de correr, tomad la carrera gradualmente, sin gran impetu: quiero decir, que inclinando el cuerpo hácia adelante, indiqueis la accion de correr. Mas que apresureis los pasos mas y

mas sucesivamente. De lo contrario vuestro súbito arranque sorprenderia al público y probablemente escitaria la hilaridad. Además no deis los pasos muy largos en la carrera.

Las notas cuyo efecto haya de ser debido á la fuerza, y toda sílaba principal de una oracion melódico-musical, se dirán por lo comun ayudadas de un paso. Este efecto pierde su interés, si el golpe del pié sobre el cual va á descansar el cuerpo no coincide con el *attacco* de la nota. No debe sonar mucho dicho golpe, esto es, que no debe merecer el nombre vulgar de *patada*, porque esto se permite en muy pocos casos de desesperacion. Si dicha nota es de mucho valor, podeis tomarla estando en el fondo del escenario; y mientras la sosteneis creciéndola, podeis dar dos ó mas pasos. Tomándola bien y dándole valentía, nervio y vida, es muy factible que entusiasmeis al público y ganeis un nutrido aplauso. En fin, el buen uso de las piernas en el palco escénico es bastante mas difícil de lo que parece tratándose de la ópera y en papeles sérios, donde todo son actitudes, posiciones y mas posiciones. No asi en el drama hablado, pues en él, á los que os dediqueis á la zarzuela, os bastará al declamar, hacer un poco mejorados los mismos movimientos que usa generalmente la buena sociedad en iguales circunstancias en el trato familiar, y esto la práctica lo perfecciona y consolida.

Si estando en la embocadura debeis marchar hácia el foro, no formeis al marcar el primer paso un ángulo agudo cuyo vértice sea el punto donde estais colocado. Esto se prohíbe, y conviene al buen efecto que al ponerse en marcha se describa una curva, casi un semicírculo, en los primeros tres ó cuatro pasos.

Cuando el artista tiene necesidad de pasear la escena sin cantar al mismo tiempo, lo que suele ocurrir mientras la preparacion instrumental que ponen los autores entre el recitado y el andante que le sigue, entre la primera y segunda cavaletta, etc., etc., se acostumbra á no pasearla seguidamente; antes bien suelen los buenos actores liricos dar dos ó tres pasos, pararse un poco, ya en actitud de reflexionar, observar ó cosa análoga á la situacion, repitiendo dichas paradas accidentales hasta concluir los compases que el cantante deba esperar y el giro que ellos le den tiempo de hacer. Lo dicho no se practica casi nunca en las retiradas, toda vez que en ellas la marcha no debe, por lo comun, sufrir interrupcion alguna.

DE LAS POSICIONES.

Ya tiene el discipulo conocimientos generales del uso que en la escena se hace mas comunmente de los brazos y de las piernas, de forma que ya está en disposicion de hacerse de un caudal de posiciones que le den á conocer la manera de jugar su persona de una manera acertada. Para ello estudiará en adelante la correcta colocacion de los miembros descritos usada á pié quieto. No es fácil conseguirlo bien por si solo: para hacer este estudio con gran provecho, se necesita un buen modelo, que copiado servilmente al principio produce un adelanto infalible. Despues que el imitador se encuentra á cierta altura, es dueño y le es necesario no hacer lo que imitó, sino lo que su inteligencia y disposicion le sugieran, segun la escena, el lugar, etc., etc.

Como supongo que por estar muy escasos, carecerán de maestros de mimica muchos de los jóvenes que se dediquen á cantar en teatro, me es preciso proporcionar á estos otros modelos. Las buenas estatuas y las pinturas de autores correctos, podrán suplir en parte dicha falta. Veamos como; copiando al espejo las actitudes de estas y cuidando de la correccion hasta en sus mas mínimos detalles. Una vez copiadas exatamente (mirándose al espejo el sujeto que ha de constituir con su propia figura la copia) unas cuantas de dichas posiciones dirá el misugeto que ha de constituir con su propia figura la copia) unas cuantas de dichas posiciones: quiero dar á entender que si una actitud mo, palabras conducentes á cada una de las dichas posiciones: quiero dar á entender que si una actitud de las que ya ha estudiado el principiante indica en su ademán la soberbia diga aquel al hacerla, pala-

bras ó una oracion que espresen soberbia, si indica el amor, palabras que espresen aquella clase de amor; si humildad, humildad, etc. Con esto se consiguen dos fines: 1.º unir varias oraciones con varias actitudes de donde nacerá despues la íntima union de las palabras con los movimientos: 2.º el dar á la actitud mas vida, interés y verdad. Si en la poblacion donde el alumno resida no hay museo de pinturas ni esculturas, acuda á los templos donde hallará cuadros y estátuas cuyas posiciones podrá tomar en la mente y practicarlas en su casa. Tambien abundan retratos y estampas con asuntos históricos y fabulosos, donde se ven personajes de ambos sexos, distintas edades y categorías que poder copiar. Muchas de estas estampas son malas es verdad; pero no le es difícil á una imaginacion algo despejada ó culta distinguir el personaje que por culpa del litógrafo tiene una posicion ridicula y fea del que la tiene natural y correcta, segun el papel que figura representar y lo que dice ó le dicen. Esto suele estar tambien estampado debajo de la lámina. El que haga dicho estudio observándose detenidamente al espejo se pone en disposicion de conocer y hacer alguna posicion que se le ocurra, ya sea imaginada por una idea que le asalte ó ya por recordar posiciones hechas en el teatro por algun buen cantante y actor ó causa parecida. En este estado se ayudará el que aprende de un palo medianamente grueso, labrado, cuyo largo esceda poco de la talla del sugeto. Este se colocará delante de un espejo, pondrá el cuerpo derecho, los piés casi unidos: tomará el palo con la mano izquierda por una de sus estremidades y la otra la colocará sobre el pavimento detrás del talon derecho. La mano que agarra el palo quedará á la altura de la cabeza y con las coyunturas de los dedos frente al espejo. En esta posicion ó adelantando el pié derecho un paso (1) sin hacer el izquierdo otra cosa que girar sobre su punta (que queden los dos piés como he dicho al tratar de la posicion de las piernas) se harán con el brazo derecho cuantas actitudes se ocurran, ya sea plegando las piernas, calcando el cuerpo sobre la derecha, sobre la izquierda, uniéndolas, separándolas, etc. En todas y cada una de estas posiciones se detendrá el principiante lo necesario para observar bien al espejo la posicion de los dedos, la del brazo, la del cuerpo, las piernas (supongo un espejo de cuerpo entero) y no la deshará hasta haber corregido con calma cuantas faltas encuentre. La hará seguidamente otra vez, dos y cuantas sea necesario hasta conseguir colocarse de un golpe sin defectos notables. Vencida una, se estudia y asegura otra, y asi sucesivamente. Cuando se hagan correctas unas cuantas, se les dará á todas un nuevo repaso antes de proceder á poner otras nuevas.

Uno de los medios que pueden servir para imaginar fácilmente posiciones, es el recuerdo de personajes históricos, novelescos y mitológicos, trayendo á la memoria sus imágenes segun las hayais leído descritas por célebres plumas. Filipo, Alejandro, Aquiles, Trajano, César, Pepino, Gonzalo de Córdoba, Hernan Cortés, Otelo, Eneas, Malek-Adelk y otros infinitos héroes, asi de un sexo como del otro, por ejemplo Saffo, Medea, Semiramis, Judit, Timoclea, Norma, Juana de Arco, etc., etc., etc. Es fácil que al haber leído las hazañas y demas cualidades que han hecho célebres á estos y á otros personajes se haya exaltado vuestra imaginacion, y por tanto no es difícil que os inspiren posiciones que indiquen grandeza, magestad, orgullo, nobleza, valor, ira, vigor, magnanimidad, etc.

Lo estudiado con la mano y brazo derecho se repite con el izquierdo cambiando de oficio uno y otro. Ya en posesion del juego de ambos brazos y piernas separadas, déjese el palo, y háganse las mismas posiciones dejando caido el brazo que no acciona. Si están, aun sin él, correctas y seguras, se estudian otras en las que jugarán las

(1) El paso se dá con la idea de hacer adquirir fuerza y seguridad á las piernas y con el fin de afirmar la inmovilidad de la caja del cuerpo mientras las actitudes: lo que no es difícil conseguir teniendo el dicho punto de apoyo (el palo) que á su tiempo se abandonará.

dos manos á un tiempo. En estas procúrese que lleve siempre la preferencia la derecha. Mírense los que esto estudien al espejo, con la misma escrupulosidad que antes, y es mas que probable que no hayan perdido el tiempo.

DE LA FISONOMÍA.

El estudio mas importante al efecto cuando se trata de manifestar con la mimica la afeccion moral que la palabra y la música dibujan, es el de la fisonomía del ejecutor. Ella es, puede decirse, el actor todo: con el buen uso de las facciones está todo hecho: sin que estas coadyuven á la mejor espresion, todo es insípido, todo nulo, todo frio, todo mentira. La cara es, por decirlo así, la esfera donde se marca y observa el público las sensaciones interiores del buen actor. Las facciones son las que sirven de agujas y señalan el momento de la impresion, su duracion, acrecimiento y disminucion. Los ojos son los órganos exteriores mas importantes para ello, puesto que son los conductores por donde mas fielmente vaciamos estas sensaciones, y los que con mas verdad dan á conocer al público si dentro del artista existe ó no en un momento dado, ora un volcán de remordimientos, una balsa de placer, un mar de amor, un infierno de celos, un paraiso de ventura, ó cualquiera otra afeccion moral. En efecto, el alma es como la luz, que no puede existir sin esparcir sus resplandores. Esta luz, estando encerrada en nuestro cerebro, en nuestro pecho, nadie la veria agitarse ni reposar, si estos dos receptáculos no tuviesen dos claraboyas (los ojos) por donde sus rayos salir pudieran. Las demás facciones son tributarias de nuestras potencias y pagan su cuota cuando el corazon la pide; pero la fuerza de voluntad humana puede hacer que no den señales de sumision en casos dados. Los ojos no; no puede existir en nosotros contento, pesar, intencion buena ni mala que ellos no espresen, delatándonos á despecho nuestro. Hé aquí en extracto las razones que hacen obligatorio el estudio del juego de los ojos, con el fin de que el arte penetre en la manera de usarlos en cuantas circunstancias especiales puedan ocurrir.

Dar reglas exactas para el buen uso de los ojos en escena es imposible, porque eso depende esencialmente del sentimiento. De consiguiente el verdadero sentimiento y la observacion de sí mismo al espejo son los únicos medios que, careciendo de un director, pueden ser útiles á los educandos (1).

Despues de los ojos estúdiense los movimientos de las otras facciones colocándolas en cuantas posiciones se ocurran. Pero á condicion que ninguna gesticulacion sea ridicula ni fea, ni que toque en risible. Todas deben tener propiedad y verdad sin exageracion, dignidad, naturalidad y la posible buena manera de bien parecer. Una vez adquirida la posesion del juego de la fisonomía, repítanse las posiciones anteriores, uniendo á ellas la gesticulacion que por su objeto reclamen.

DE LAS SALIDAS.

Basta la manera de presentarse, el modo de salir á la escena para distinguir el buen actor del mediano y del malo: su fisonomía, su apostura, el modo de andar, el juego de los brazos, la naturalidad en el modo de llevar la cabeza, etc., descubren al instante al observador de buen gusto la altura á que se halla el cantante en co-

(1) El estudio de los ojos no se puede hacer en todas sus posiciones observándolos uno mismo en el espejo, porque como son los órganos con que el que estudia se ha de juzgar y habrá muchos casos en que la mirada no deba dirigirse al frente, no le será dado al principiante mirar al cristal sin deshacerla. Lo mismo ocurrirá cuando la pupila deba esconderse en todo ó en parte bajo los párpados superiores ó inferiores. Esto es fácil que lo observe un testigo cualquiera, porque no ofrece dificultad alguna el juzgar de una cosa tan mecánica. Para ello no necesita el testigo sino hacer uso del sentido comun.

nocimientos de mimica. Seria imposible deslindar todas las maneras de salir por ser estas tan numerosas como los personajes, situaciones, etc., etc. Asi que me ceñiré á indicar algunas de buen efecto, para que sirvan de guia al discípulo.

1.ª Las salidas deben efectuarse siempre como si no hubiera público. Llevareis la imaginacion preocupada con el objeto que conduce allí al personaje segun el argumento. No os figureis estar en el teatro sino en el lugar que representa la decoracion (1). Todo esto contribuirá en gran manera á que os hagais ver como corresponde.

2.ª Si entráis es escena y en ella hay una persona de respeto á quien saludar, hacedlo con elegancia y digna submission. Esta será mayor ó menor segun la categoría del personaje que vosotros hagais: en seguida dad un pequeño paso hácia atrás sin volveros caso que os debais quedar parados. Si el personaje que representais es ilustrado, bien educado ó de alto linaje, y encontrais al entrar señoras y caballeros, saludad primero á las señoras deteniéndoos un poco para ello, y despues á los caballeros, siguiendo vuestra marcha: es decir, sin deteneros al cumplir con estos. Si sois amante y vuestra amada os está esperando en la escena, desde luego que la veais apresurad los pasos con interés hasta llegar á ella. Si como es mas que probable este objeto es una mujer, y la situacion exija del amante ferviente anhelo por verla, hareis gran efecto dirigiendo, al aparecer, la vista al opuesto lado de aquel en que sabeis que está, y buscándola con ansia amorosa, os volvereis dirigiéndoos hácia ella apresuradamente.

3.ª Cuando se sale por el fondo hace mejor efecto traer la cabeza algo vuelta hácia uno de los lados ó bastidores que mirando al frente.

4.ª Cuando entreis en escena por los bastidores, preferid hacerlo por una de las cajas intermedias á efectuarlo por la primera ó la última.

5.ª Si traéis á la escena capa, sombrero, ú otra prenda que debais quitaros en ella, lo haréis con soltura, naturalidad, y sin que al efectuarlo pase la prenda por delante de vuestro cuerpo ni al depositarla tampoco. Si no hubiese donde colocarla ó no debieseis hacerlo, la tirareis al suelo, mas hacedlo en direccion al fondo procurando que caiga poco mas ó menos media vara mas atrás de vuestro cuerpo y nunca á nivel de este ni mucho menos mas adelante. Si la prenda fuese sombrero chambergo, quitáoslo del modo siguiente. Cojedlo del ala que está recojida pasando para ello el brazo derecho por encima del ala tendida; quitadlo y al descender ocupará el sombrero todo el semicírculo que forma el brazo, enseñando al público la parte interior ó sea el forro; dejadlo caer con naturalidad hácia adelante y quedará pendiente de la mano con la copa al frente. Si lo debéis tener mucho tiempo en la mano podeis cambiarlo de posicion de cuando en cuando y pasarlo de una á otra mano especialmente si accionais (2).

OBSERVACIONES GENERALES.

1.ª Lo 1.º que el cantante lirico debe enseñar y demostrar al público, es que piensa y siente; lo 2.º hacer el gesto que simboliza aquel pensamiento; lo 3.º cantarlo con el acento propio de la sensacion; y lo 4.º accionar,

(1) Hago esta advertencia porque es muy comun entre los principiantes salir á la escena mirando al público y como revistándole: unos lo hacen por inesperienza: otros por creer desechar así el miedo de una vez; (enfermedad de que carecen exclusivamente en tales casos los vanos, presuntuosos ó ignorantes) estos aparecen moviendo rápidamente la cabeza, esotros como éstasiados y pasmados, etc., etc. Todo esto es malo. Lo mejor es procurar serenarse en lo posible, dominar al miedo, salir con humildad si no se sabe hacer bien lo que corresponda y despues de haber empezado á cantar, animarse á si mismo. Cuando despues de las primeras notas haya adquirido el cantante mas tranquilidad, entonces puede dirigir la vista á la concurrencia de cuando en cuando no como objeto predilecto sino como atencion política; pues que el mismo auditorio manda que en obsequio á la verdad del drama sea este el mas atendido.

(2) En G. Bonconi (célebre barítono) he observado que siempre que canta un trozo á solo dirigiéndose al público mas ó menos directamente se quita el sombrero. Con esta buena costumbre se dá una muestra de respeto que hace al auditorio respetar tambien al artista, y dá una idea favorable de la buena educacion social de éste: imitado pues, cuando el argumento lo permita.

mover sus miembros de un modo adecuado á la impresion misma. Todo esto á pesar de ser instantáneo debe verse claramente, sin dar lugar á que el público confunda lo uno con lo otro, ni á que conozca que es artificio.

2.ª Toda actitud y posicion debe ir autorizada por la demostracion anterior de lo que se va á hacer. La fisonomía ha de anunciar constantemente lo que piensa y siente el personaje antes de cantarlo, antes de accionarlo. De lo contrario los sonidos y movimientos, aun siendo conducentes, no serian inteligibles, por no tener los espectadores un aviso anticipado de lo que quieren demostrar, de lo que significan, del fin que tienen, del objeto ó causa que los produce ó á quien se dirigen.

3.ª No debe colocar su figura, por lo comun, el cantante de frente al público enteramente; antes bien colóquese un poco sesgado, esto es, dirigiendo uno de sus costados á los palcos de proscenio. Se exceptúa la última nota de fuerza que suele animar el confin de una *cavaletta*, en cuyo caso es preciso esparcir aquella bien por todo el teatro, y para ello poner el cuerpo enteramente de frente al patio. Esto se practica con el fin de que el sonido se reparta mejor y mas directamente por todos los ángulos del local.

4.ª Los andantes, cavalettas, y en general todo trozo interesante á solo, es costumbre empezarlos en el lado derecho del proscenio, ó lo que es igual, dando el cantante la izquierda á la concha del apuntador, y si hay otro trozo seguido, se trasladará el artista durante el *pasacalle* (1) al lado opuesto. Tambien se acostumbra á hacer lo mismo en los duos amorosos.

5.ª El fin que todo cantante debe proponerse al cantar, es conmover y deleitar al mismo tiempo á las personas que lo escuchan. Para conseguir en el teatro lo primero, que es lo mas esencial, se valen los buenos artistas de diferentes medios extra-artísticos que están admitidos. El mas frecuente es dirigir la vista, palabras y movimientos á la parte de público que ocupa las primeras filas de butacas, con el objeto de magnetizarlos, por decirlo asi, é inculcarles mas directamente la pasion que quiere hacerles creer y sentir. Esto suele hacerse con buen resultado al empezar ó terminar las cavalettas de las piezas á solo, especialmente si se debe en ellas demostrar gran energía, cólera, atrevimiento, rencor y demás pasiones vehementes. Mas aviso que para que haga buen efecto y se transmita al resto del público la ilusion en todo su vigor; es preciso no fijar la vista en una persona determinada, sino en el conjunto de las que ocupan las dichas butacas, y no dirigirse á ellas sino momentáneamente y hacerlo como contándoles las cuitas ó determinaciones del personaje.

6.ª Siempre que en piezas no á solo ejecuteis un paso brillante, volveos al público, aunque para ello os dejéis de dirigir al personaje á quien decís la palabra, y tornad al momento á fijar la vista en éste. Se hace asi para evitar que la voz se pierda en parte, como ocurriria haciendo dicho paso dirigiendo la fisonomía al otro personaje, porque asi entraria el sonido directamente por el telar y los bastidores, y no haria tanto efecto.

7.ª Si haceis un paso difícil en el cual necesitais gran cuidado para decirlo, procurad tomar, al empezarlo, una actitud cómoda y correcta, y permaneced inmóviles en ella mientras lo canteis. Esto se hace con el objeto de no cuidarse de la figura y sí de la perfeccion de la frase musical: á esto se le llama *cuidar la voz*.

8.ª La mayoría de los cantantes de teatro tienen la manía de apoyar eternamente la mano izquierda sobre la empuñadura de la espada. Dicho vicio es la *muleta* de casi todos; y aunque no hay una razon para prohibirlo absolutamente, debe usarse con moderacion. Hay casos en los que no solamente puede colocarse en dicha posicion una mano, sino tambien las dos, una sobre otra, como por ejemplo, en una escena muda, donde siendo el per-

(1) Asi llamamos al tránsito preparado por la orquesta, y á veces á las palabras dichas por un partiquino ó por la misma parte principal para pasar con naturalidad de una cavaletta á otra.

sonaje un armado guerrero de la edad media (1), escucha con desdén las palabras que le dirige otro. De cualquier modo que sea, procurad que el brazo izquierdo esté, en dicho caso, natural, y que redondee el conjunto de la posición. Pero á no tratarse de un caso dado, en general debe jugarse y moverse convenientemente ó quedar caído con naturalidad.

9.^a El mismo abuso se hace de tomar en escena la mano á las mujeres, para hablarlas de amor, como si no se pudiese hacer bien lo mismo sin manosear tanto á la *prima donna*. También debe hacerse de esto un uso moderado, y cuidado de no alzar mucho los codos cuando estrecheis la mano de la primera con las dos vuestras, porque perderia vuestra figura su elegancia.

10. Si debéis abrazar á la dama, cuidado de levantar los brazos con naturalidad, y que el que mira hácia el público se alce menos que el que mira al fondo. De no hacerlo quitaria la preferencia á este y gracia y verdad á la posición. Al posarlos los colocareis debajo de los de ella, y comunmente pondreis uno en la cintura de la dama y el otro estrechando con vuestra mano la que á ella le quede libre. También se acostumbra con alguna frecuencia á que el hombre coloque sus dos manos en la cintura de la mujer.

11. No conviene aproximarse mucho á las luces que están en la embocadura, porque aspiraríais el gas ó humo de aceite que exhalan y se os tomara la voz. Así que guardareis la distancia de tres cuartas ó una vara desde el pié que coloquéis delante hasta ellas.

12. Cuando digais una sílaba de gran interés la ayudareis con la actitud dando á esta una especie de acento ó movimiento que contribuya á dar á conocer mas intrínsecamente la idea del poeta, la del compositor músico y la vuestra amasadas (si se me permite la espresion) todas en una.

13. Cuidad de no mirar al suelo, al menos conocidamente, al dar un paso estando de frente al público. Esto suele ocurrir á los incautos cuando en los duos amorosos están abrazados los dos amantes y dan un paso para ayudar al buen efecto de una nota interesante. Se prohíbe esto, porque parece que quieren salvar algun obstáculo, y hace muy mal efecto.

14. Siempre que en una actitud deba manifestarse resolución firme y enérgica, se tendrán los piés enteramente sentados sobre el suelo y las piernas derechas y vigorosamente estendidas. De lo contrario la figura no adquiere el viso de entereza necesario ni aquellos tienen en su posición la seguridad y naturalidad debidas.

15. Huid los movimientos del trasero al espresar una pasión, tenga el grado de intensidad que tuviere. Creen algunos ayudar con dicho movimiento á la mas tierna espresion; pero además de no conseguirlo por eso si no tienen en su corazón verdadero sentimiento, se afemina el actor de un modo indigno y por demás feo. No me cansaré de advertir que os alejéis siempre de todo aquello que pueda separar ni una línea el lazo que estrechamente une á la naturalidad y á la verdad, con la sensibilidad y el arte. Los demas medios ficticios á nada conducen sino á que el mejor artista pierda la dignidad de hombre, la buena artista la elegante, la comedida finura y dulce carácter propio de su sexo, y ambos el título de verdaderos artistas.

16. Las posiciones no deben ser inmóviles casi nunca; siempre han de ir cediendo ó avanzando, á no ser que hagais la estatua. Hay muchas actitudes que deben prepararse, en especial, en los aires lentos. El fin que esto tiene es que entre aquellas haya cierta graduada sucesion y unidad, la que será tanto mas necesaria cuanto mas diferencia ó distancia haya de una actitud dada á la que inmediatamente le siga. Cuando dicha distancia ó diferencia sea mucha, se hace pasageramente otra pequeña actitud que promedie la distancia. Las posiciones, sin dejar

(1) Se llama así el tiempo transcurrido desde el siglo V de la Era vulgar hasta la mitad del siglo XV.

de ser las mismas, adquieren un carácter y visualidad diversa, según el genial, alcurnia, estado, edad y cultura del personaje; pues es impropio el espesar de la misma manera, absolutamente hablando, el amor de Polion que el de Otelo, el de Pagano que el de Foscari, el de Nemorino que el de Tamas, el de Moreto que el de Calmud, ó el de Norma que el de Linda, etc., etc. En todos es el amor quien reina, y sin embargo hay una tal diferencia que es imposible desconocerla.

17. Por regla general, cuando os dirijais á otro personaje en la escena, aun en el caso de sostener con él un estenso diálogo, guardad cierta distancia entre los dos. Esta distancia será lo menos de una vara.

18. Una de las cosas mas difíciles en la carrera teatral es dar el verdadero carácter, sin pecar en exceso ni en defecto, al personaje que se retrata, y aun lo es mas el saberlo sostener desde el principio al fin de la ópera, sin que se desvirtúe ni un instante por hacer de mas ni de menos. En tal caso debeis demostrar de un modo patente todas las sensaciones de que aquel hombre fué capaz, sin que se trasluzca jamás al cantante F, oculto á la espalda del hombre que el poeta os manda ser mientras dure la representacion. Esta fué una de las brillantes cualidades que mas poderosamente influyeron para hacer célebre al famoso Maiquez. Este príncipe de los actores dramáticos españoles se transformaba siempre con tal perfeccion en el personaje que representaba, ó mejor, que reproducia, que jamás se veia á Maiquez.

DEL MODO DE SENTARSE.

Como en casi todas las óperas actúan personajes que no son de la presente época, y además son estos en general altos dignatarios ó sugetos que han sido notables por una ó varias circunstancias de su vida pública ó privada, tienen en sí cierta importancia, grandeza y dignidad, cuyo uso se ha perdido ya casi totalmente. Dichos personajes antiguos conservaban el mas rígido tono hasta en la manera de sentarse, y hé aquí el motivo de necesitar el buen actor lírico conocer ciertos preceptos de buena sociedad entonces para tomar asiento; costumbres que el buen gusto ha modificado y la tradicion las hace necesarias en la escena.

Para sentarse, pues, en dichos casos, cuide el principiante de que el descenso del cuerpo, hasta tocar las nalgas al asiento, sea debido á que se plieguen las piernas y no á doblar la cintura, porque en este último caso sacaria el trasero, se arquearia la caja del cuerpo y haria mal efecto. Al sentaros, ocupad solamente la tercera parte del asiento ó lo mas la mitad. No conviene respaldarse: en unos casos porque lo prohíbe la etiqueta, en otros porque de hacerlo casi es preciso que se doble la cintura y asi perderia vuestra figura la elegancia. Las piernas se deben poner de manera que al levantaros queden en una posicion vistosa y no forzada; posicion que debe además ser á propósito para que sin variar los piés de posicion estén prontos á marchar en cualquiera ruta; es decir, al frente ó á cualquiera de los lados. Los brazos pueden colocarse en muchas posiciones: el que queda al lado de la mesa, que suele haber al lado de la silla ó sillón, puede hacer mas variantes que el otro. El primero tiene entre otras muchas la de colocar el codo sobre la mesa, la mano en la frente, ya abierta, entreabierta ó cerrada. En estos casos hace buen efecto que la cabeza, ó mejor la cara, se dirija á los bastidores, y que los ojos miren poco mas ó menos á la altura de la muñeca. Otra posicion comun es descansando todo el antebrazo sobre la mesa. El segundo debe por lo general quedar colocando la mano próxima á la rodilla de la pierna con quien hermana ó sobre la misma rodilla: nunca junto á la ingle. Al levantarse no hay mas que repetir en sentido inverso lo que se hizo al sentarse.

Hareis á veces personajes que en ningun tiempo se hayan sentado del modo descrito, por ejemplo los árabes. Estos cruzan los piés, en esta posicion pliegan las piernas, hasta que descendiendo el cuerpo, derecho, tocan á los

almohadones preparados al afecto ó al suelo. Ya sentados, conservan las piernas y piés en la misma posicion, los brazos cruzados ó bien descansando la parte interior del antebrazo sobre las rodillas, las que quedan muy distantes y las manos naturalmente abiertas y colocadas con el dorso hácia afuera. Se levantan en sentido inverso que se sientan, pero con la misma posicion y procedimiento. Los movimientos de los brazos, estando el actor sentado, deben ser mas blandos y pequeños que cuando está de pié.

DEL MODO DE HINCARSE DE RODILLAS.

Lo que debe observarse al hincar la rodilla, es que se doble gradualmente la pierna que vais á postrar (las dos no se postran en teatro casi nunca) mientras cuyo movimiento irá el pié casi al aire: la otra, que es la que sostiene y hace descender el cuerpo, se doblará hasta que la primera toque naturalmente con la rodilla al pavimento. Esto se hará sin que parezca que cuesta trabajo, sin que el cuerpo vacile ni se doble en lo mas mínimo. Una vez hincada la rodilla, cuidese de que la pierna que no se ha postrado esté segun las reglas establecidas cuando traté de la correccion en la posicion de las piernas. Se postrará la pierna izquierda cuando se dé la izquierda á la concha del apuntador, la derecha en el caso contrario, y si el cantante se sitúa de costado al público, postrará la pierna que mire hácia el patio. Sobre la rodilla no postrada se colocará la mano del mismo costado, y si debeis estar quieto tened el otro brazo naturalmenté caído. Si accionais, sean tambien mas suaves los movimientos que si estuviéseis de pié.

DE LAS ESCENAS EN QUE SE FIGURA MORIR.

No han perdonado los autores de libretos y de óperas ninguna de las pasiones, ningun accidente de los que coloran dulce ó amargamente el inmenso cuadro de la vida humana para sacar de ellos partido en la escena. Hasta la muerte les sirve de recurso para interesar y deleitar á los mismos mortales que la tiemblan; y el artista, cantante ó actor, se han visto precisados por los primeros á embellecer el suceso mas terrible, el lance mas tremendo, el mas horroroso que ocurrir puede á un racional. La clase de muerte que con mas frecuencia se pinta en las óperas es el suicidio; y entre los mil medios que puede el humano desvario poner en juego para llevarlo á cabo, el veneno y el puñal son los que se practican mas en los teatros.

Me parece que dando, por ser breve, á los principiantes, una idea de lo que deben hacer al figurar morir de una puñalada, podrán con esto solo figurar la de veneno y demas sin desacertar de un modo chocante. En primer lugar debo hacerles notar que si la muerte no ha de ser instantánea, no figuren herirse con el arma suicida en el corazon, como hacen siempre la mayoría de los artistas, sino mas abajo, por ejemplo cuatro dedos sobre el cinturon. De no hacerlo asi, siempre que en laagonia tengan que cantar un trozo de melodía, medio muy asado, desaparecerá la verdad si se dan el fatal golpe en el corazon, en cuyo caso la muerte deberia ser instantánea y la verdad exige que caiga el artista, como suele decirse, seco, redondo al suelo. En segundo, que al figurar que entra la acerada hoja en el pecho, debe el artista hacer un movimiento producido por la terrible impresion que no puede menos de sentir el verdadero suicida en tal lance. Este movimiento es para mi inesplicable sin un buen maestro que lo modele, y por tanto me limito á advertir al discípulo, que debe hacerlo para que no sea de los que se mueven con extremo al hacer que mueren, habiéndose quedado tan serenos en el instante de penetrar el puñal en la carne, que es el momento principal. En tercero que al caer como muerto, cuiden

de que el cuerpo lleve, sin perder por eso su mortal desconcierto, correccion y elegancia en medio de aquel. Los brazos irán levemente tendidos, y las manos abiertas sin exceso. La pierna sobre quien se va á caer se dobla, al descender, naturalmente, y se posará en el suelo primero la *region glutia* ó sea la parte exterior ó lateral del muslo; posicion que es muy semejante á la primera que hacen las señoras al sentarse en el suelo. Despues de esto, solo resta dejar caer el arca del cuerpo y los brazos. Hecho lo dicho con rapidez, produce buen efecto, porque no parece estudiado. Al dar el golpe en tierra, procurad que no se levanten los piés; y despues de caido, cuidad de que quede el cuerpo naturalmente derecho. La posicion mas comun es cayendo del costado derecho; su brazo queda estendido enteramente; la cabeza sobre él; el brazo izquierdo, ó descansando su mano en el suelo cuidando de que no esté frente á la cara, porque el brazo le quitaria á aquella la vista, ó tendida blandamente sobre la pierna izquierda. Se puede quedar en otras muchas posiciones, v. gr. con la cara hácia arriba, la caja del cuerpo necesariamente y las piernas algo cruzadas; el brazo que al caer iba debajo, tendido en el suelo como si estuviese en cruz, el otro sobre el pecho. Tambien se suelen quedar con la cara hácia abajo; esto es, tocando con ella el suelo: en esta posicion debe el actor cuidar de que no quede el trasero muy vuelto hácia arriba porque es muy feo. Debe pensarse además en que el cuerpo no quede con los piés ni por el contrario con la cabeza de frente al público, ni tampoco atravesado, aunque esta última posicion se tolera. La mejor posicion es sesgado; esto es, dirigiendo los piés á uno de los ángulos de la embocadura. Desde el sitio donde quede tendido el cuerpo hasta el telon de boca, conviene que haya por lo menos una vara de distancia: de lo contrario hay que tomar precauciones para que el telon no toque al cuerpo, se pierde parte de la ilusion, y el gran interés del artista está en conservarla una vez escitada en el público, porque el cantante que por mas tiempo le ilusione será el artista mas acabado.

Si para preparar la caida de muerte despues de ser herido, quereis dar dos ó mas pasos, podeis hacerlo con muy buen efecto; pero cuidad de no efectuarlo, como suelen algunos, haciendo cierto movimiento acompasado, que resulta de la accion de empinarse y sentar los talones; repitiéndolo hasta llegar al sitio donde debais ó querais caer. De este modo hace el cuerpo un sube y baja que no es natural. Los que asi lo practican pretenden manifestar mejor el trastorno de los sentidos y la desorganizacion que debe producir en la máquina humana una herida mortal; pero estas mismas sensaciones han de demostrarse de otro modo mas sencillo y mejor. Bien puede el cuerpo vacilar, sin estar sobre las puntas de los piés, y en su lugar dar incertidumbre á los pasos, cimbrándose las piernas, etc. Asi es fácil manifestar decaimiento, debilidad, la falta, por decirlo asi, de timon que las dirija. Esta vacilacion debe ser gradual y crecerá mas ó menos rápidamente segun lo que se quiera tardar en caer. Entre tanto será la mirada vaga é incierta, la boca estará entre abierta, las mejillas lívidas, la cabeza sin juego fijo y sin movimientos rápidos. Cuidad, asi en esta como en cualquiera otra caida de muerte, de no mirar al suelo en el momento de caer, es decir, al sitio que el cuerpo tendido va á ocupar.

Si en lugar de quedar en el suelo, debeis ser socorrido por los que estén en escena, dejaos caer de espaldas con tal decision, que si faltasen ó no llegaran á tiempo los que deben auxiliarnos diéseis con el cuerpo en tierra (1). En este caso el descenso debe ser lento y cuidad de que no se os doble la cintura, lo que alcanzareis contrayéndola: lo demas de la caja del cuerpo irá en abandono: caidos los brazos, y la cabeza lánguida y sin fuerza. Las piernas quedarán derechas y juntas, contrayendo las rodillas hácia la parte exterior de los costados, con el objeto de que se vea con preferencia la parte anterior de las primeras. Al conduciros como muerto en dicha posicion yen-

(1) Esto lo advertireis antes á los coristas, comparsas, etc., para evitar una caida, que podria tener malas consecuencias.

do sostenido por el cuerpo ó por debajo de los brazos , cuidad que vuestros piés arrastren sin desunirse y apoyad el cuerpo sobre las puntas de aquellos.

Vano es decir que si la supuesta muerte es producida por el veneno no existe la impresion ya indicada de la entrada del puñal. Los efectos del veneno deben irse demostrando gradualmente , empezando segun su fuerza , por un mal estar extraño , y terminando por una desorganizacion general , languidez , dolores ó cosa parecida , que se deberán ir demostrando paulatinamente sin tocar en la exageracion.

DE LAS RETIRADAS.

La manera de retirarse y de alejarse de la escena tiene gran interés. Ella deja buena ó mala impresion en los espectadores ; y sella , por decirlo asi , lo que en la escena que se acaba de ejecutar se ha hecho creer al público.

En las retiradas debe ir la cabeza flexible , natural , erguida , abatida , etc. , segun la impresion de que esteis poseidos , el motivo , y el sitio á donde os dirijís. No mireis con fijeza al lugar á donde vais , á no ser que en él se figure haber un objeto que atraiga vuestra atencion de un modo marcado : no siendo asi , moved la cabeza á un lado y á otro con donaire , sin rapidez y no agarrotada ni con esa especie de aire *maton* que suelen llevar algunos en tales casos.

Hay situaciones que al terminarse requieren movimientos que indiquen coquetería , gracia , placer , etc. , cuyos movimientos suelen conservar algunos al retirarse. Esta clase de desenyoltura no produce buen efecto , si no se ejecuta muy bien , y es muy difícil en esta clase de retiradas hallar el término medio.

Tened presente que al alejaros es la ocasion en que el público os vé mas tiempo de espaldas , y que los movimientos ya presumidos desenvueltos , ligeros ó graves que podrán convenir y gustar mirándoos de cara , no es difícil que sean extra-conducentes mirándoos de espalda.

Las últimas notas de una pieza despues de las cuales vais á partir , tienen suma importancia en el canto y en la accion. Por esto aconsejo que al terminar por ejemplo la segunda cavaletta de un aria de fuerza , además de cuidar de hacer grande , caliente y enérgica la última nota que permite *piena di voce* os permitais engrandecer tambien la figura. Para ello tendreis las piernas bien tirantes y derechas , la cabeza erguida , y los brazos en actitud enérgica á fin de dar al cuerpo toda la altura posible y preparar la grandeza de la marcha al retiraros. Si el concurso aplaude en este caso , no os detengais no ; entrad á los bastidores sin vacilar , si quereis hacerle conservar la ilusion en todo su vigor.

Hay retiradas en las que la accion debe hacer la parte principal (en el género buffo es frecuente) : en estas os ocupareis mucho de la preparacion de la retirada como actor , tanto , que atendereis á ella sobre todo aunque se debilita algun tanto el sonido y el acento , si es que no podeis atender á todo , que seria lo mejor.

Son mucho mas difíciles las retiradas , al terminar la mayoría de las romanzas , que despues de otro género de piezas , por la sencilla razon , que en general la marcha no tiene objeto , y es preciso crearlo poco mas ó menos del modo siguiente. Despues de concluir , haced un gesto , un ademán leve que indique que se os ha ocurrido algo ó bien figurad que llega alguien de quien no deseais ser visto ó cosa semejante. Como la conclusion musical en las piezas de dicho género suele ser lánguida , los pasos , la manera de marchar al retirarse ha de ser natural , el andar varonil , jamás afeminado , á no ser que el personaje lo pida indispensablemente ; las manos irán redondas , un poco mas cerrada la derecha que la izquierda , los brazos sueltos dando un poco de mas movimiento al derecho que al izquierdo , la cabeza dirigida al punto á donde vais , sin fijarla con empeño , y evitad la hinchazon , aire enfático y pedante , que tan mal efecto produce en tales casos.

DE LAS ESCENAS MUDAS.

Las escenas mudas son las que dan mas elevada idea del actor, y por consiguiente las que mas claramente señalan al bueno, al mediano y al malo: en ellas es donde hace mas falta la gesticulacion, los movimientos animados y demas; pues no hay el auxilio de la palabra, ni nada que interese sino la mimica, la que sin embargo ha de ser natural. Todos los medios de interesar son en ellas exteriores; y con esta parte exterior y superficial habeis de dar á conocer lo que pasa en vuestro interior, ó mejor, la impresion que hacen en vuestra alma las palabras que estais oyendo. Debeis demostrar hasta las intenciones que para despues teneis, segun el valor que deis á aquellas: por último vuestros movimientos serán el resultado de lo que dice y acciona otro individuo, el que hiriéndoos con sus palabras afecta vuestra parte moral. Estas impresiones sean amargas ó dulces, os deben salir á la cara, y debeis enseñárselas al público con la misma verdad, con idéntica claridad y precision, que si dijeseis hablado, cantado y accionado lo que sentis. En estos casos de auxiliar que como ya dije, es la mimica en la ópera, pasa á ser principal y esclusiva, y hace su papel, el de los sonidos y el de la palabra, su principal agente es la fisonomía.

La escrupulosidad en las escenas mudas os darán crédito como actor, y os remunerará profusamente el público el interés que tomeis en ellas. No sabeis bien lo que agradecen los públicos ver á los artistas trabajar siempre con buen deseo, con esmero. No podreis al principio alcanzar plenamente cuanto se interesan por el artista que no se descuida, que no se distrae nunca, que dá sentido á todo y cuida de todo. Este constante celo os será penoso, pero no quedará nunca sin recompensa: yo os lo aseguro.

DE LA AGRIZ LÍRICA.

La mimica en la mujer es la misma que en el hombre, las mismas reglas, los mismos principios, los mismos preceptos acomodados á su sexo. La única diferencia que debe haber es, que ha de resaltar en todo la modestia, la finura, la delicadeza femenina. Acordaos, las que aspirais á ostentar vuestros encantos físicos y artísticos en el teatro, que así en este como fuera de él la mujer tiene, ha tenido y tendrá siempre asentado su trono, su imperio en el amor; que por él solo llega á ser árbitra soberana del hombre. En efecto, reservándose la mujer el derecho de rendirse, avasalla al hombre con su misma debilidad, tanto como lo indignaria con la fuerza: de modo que cuando parece que cede, no es sino para mandar muy pronto con mayor fuerza moral: su humildad y modestia la hace reina; su soberbia la haria esclava: en su dulzura está el poder; en sus atractivos su gloria; preciosas joyas con que la naturaleza ha querido adornarla en toda su magnificencia. Esto es lo que debe resaltar en la figura, fisonomía y movimientos de las cantantes, á no ser que hagan el papel de una aguerrida amazona, belicosa espartana, varonil tártara, severa lacedemona, desgarrada manola, etc., entre las cuales las ha habido, las hay ó nos las pintan, mas fuertes que los hombres.

DEL MODO MEJOR DE DAR GRACIAS.

Cuando os aplaudan, si es en ocasion que os retirais, ya he dicho que no interrumpais vuestra marcha para volveros á dar gracias; pero si siguiesen aplaudiendo despues que hayais entrado entre bastidores, salid á saludar al público. Esta es la ocasion única en que sereis el cantante N. y no el personaje de la ópera ó

zarzuela. Mas como de aqui resulta una transicion que se ha de efectuar siempre que os aplaudan, no hareis vénia alguna cuando esteis en escena, aunque el público aplauda, porque la diferencia que existe ó debe existir, por ejemplo, de Attila á Fornassari, de Belisario á Salvatori, de Beatrice á la Frezzolini, etc., haria patente el engaño al público, y esto enfria mas de lo que parece. Se esceptúan los casos en que hagais tanto efecto que el público interrumpa con sus aplausos repetidos la representacion, pero volved lo antes posible á tomar el carácter del personaje.

Evitareis la coquetería y exageracion al dar gracias. Debe hacerse con naturalidad, elegancia, finura y sin gestos ni movimientos afectados: con una vénia modesta y humilde basta. Si estando ya entre bastidores, os hacen salir mas de una vez los aplausos no interrumpidos del público, avanzad la primera, dos varas próximamente de los bastidores; la segunda os adelantareis mas, y asi sucesivamente. El justo agradecimiento y modesta alegría la manifestareis con la cara, la vénia, y no con contorsiones que á nada bueno conducen. Esta gratitud la marcareis mas, segun que os hagan salir mas veces seguidas; y repito una y mil veces que os presenteis con esa clase de modestia que no rebaja al hombre en lo mas mínimo, y hace simpático á quien no la finje.

DEL USO DE LAS ARMAS EN ESCENA.

Los cantantes deben saber tambien manejar con destreza, ó sea, tirar toda clase de armas, si no con perfeccion, al menos para, siendo blancas, desenvainarlas y envainarlas sin torpeza, ponerse en guardia y marcar bien algunos golpes á ataques de buen efecto visual. Tampoco debe limitarse el artista á tirar las armas á la española solamente. Esto bastaria si no hiciese mas personajes que españoles; pero no siendo asi, necesita ponerse al corriente en los usos de todas las naciones antiguas y modernas, ó por lo menos, cuando ocurra hacer un personaje que tenga que batirse en escena, y el artista no conozca la fórmula y modo de efectuar el desafio en aquel pais, acuda á un buen profesor de esgrima, el que puede en estos casos ser muy útil para sacar al actor del compromiso. Además es preciso, para que el efecto resulte, combinar con el ó los adversarios el cómo y qué golpes se han de marcar para evitar una contusion ó una herida involuntaria. En cuanto á las armas de fuego estamos en el mismo caso. Este es el modo de no hacer nunca un mal papel.

ÚLTIMAS OBSERVACIONES ACERCA DE LA MÍMICA.

1.ª Nunca será perdonable en un buen actor lirico el hacer un movimiento de mal efecto, sea cual fuese la situacion ó el personaje que interprete. Efectivamente, en las ansias de la muerte, en la locura, en la simplicidad ó idiotismo, en el delirio, en el descuido mismo, todos sus movimientos, actitudes, miradas, pasos, etc., han de ir acompañados inseparablemente de naturalidad, verdad y buena visualidad. De manera que asi como el compositor músico ha de pintar al caos, al mismo infierno con melodia y armonía bien sonantes, y quien canta debe expresar la pasion mas odiosa, la mas infame con sonidos gratos, asi el buen actor lirico debe moverse de un modo decoroso, digno y vistoso al remedar al personaje mas ridiculo sin dejar por eso de estar en carácter. Preguntado Garrik por un cómico francés qué tal lo habia hecho en la representacion de la noche anterior, contestó el famoso actor inglés: «muy bien; solo que su pié izquierdo de V. estuvo en tal escena sin expresion.» Ved aqui si es preciso atender aun á lo que parece mas insignificante.

2.ª Tened presente que los defectos se ven tanto mas claros y patentes cuanto menos se prodigan; y aunque

el público los tolera á veces, no creais que sea porque no los ve, sino porque las otras buenas dotes que poseeis resarcen á aquel, si son estas mas en número, mejores en calidad ó importancia del mal efecto que le produce una pierna torcida, una mirada sin objeto, un paso desaliñado ó desmesurado, etc., etc. En el artista mediano se toleran cosas que en un buen actor lírico serian tal vez defectos imperdonables; y si bien es verdad que al paso que crece el mérito se aumenta el lucro, la ovacion y fama, tambien crecen de dia en dia las exigencias de los públicos precisamente para con los artistas que mas los complacen. De modo que para estos públicos aparecereis cada vez mas pequeños, mas imperfectos, si no os haceis ver mas grandes, mas correctos, mas sublimes. De lo contrario menguan á sus ojos las dotes recomendables y crecen los lunares, las imperfecciones, por pequeñas que en sí sean. En los teatros de la antigua Roma no se silbaba menos á un artista que hacia una actitud, un movimiento fuera de su lugar ó incorrecto, que al que se equivocaba en las palabras ó *piñaba* un sonido, una nota.

3.ª Vuestro camarín, en el teatro, debeis considerarlo como un pequeño escenario donde os preparareis. Es la sala de meditacion en la que, ya vestido, fabricareis en vuestra mente el sugeto que el traje indica; y con el cerebro lleno de esta ilusion, saldreis á la escena verdadera. Con esta ayuda todo os será fácil, todo natural, todo bueno.

4.ª Sostened en el público la ilusion é interés, muy especialmente en las escenas que terminan cada acto del drama musical, y procurad en lo posible que no solo vosotros, sino todos los que tomen parte, estén en sus puestos y cumplan con sus respectivos deberes hasta un momento despues de caido el telon. Hago esta advertencia, porque no hay cosa que mas desilusione al espectador, que á la mitad del descenso de aquel se vea á los artistas correr cada uno á su cuarto, pasear familiarmente, y aun lo he visto, levantarse los muertos, como si el rumor de la cortina fuese la trompeta que nos ha de reunir en el valle de Josafat. Estas faltas son imperdonables.

5.ª Si tuviérais que figurar en escena el acto de escribir ó leer una carta, ocupad en ello el tiempo que tardarais en hacerlo de prisa fuera de ella. Ejecutado, como suelen, en tan corto espacio que en realidad no lo habria para leer ni escribir un renglon, dá á conocer que nada se escribió ni leyó: de aqui la inverosimilitud y la falta de ilusion.

6.ª No olvideis que la considerable parte del público no inteligente en el arte que como á tertulia concurre á los cafés, donde se habla de todo y de poco bien, se goza en exagerar no solo en dichos establecimientos, sino en toda clase de reuniones á que asisten, los defectos que notaron en los cantantes que tomaron parte en tal ópera; defectos que en el teatro los sufrieron. De este modo creen aquellos, que presumen entender de todo, dar una alta idea de su pretendida inteligencia en bien juzgar de música, para lo que todos se creen competentemente autorizados por desgracia, y que sus amigos de ambos sexos les tengan por autoridad. Estos pedantes escudriñan los mas leves deslices de los artistas con el fin de darse tono despues, haciéndoselos observar á los que no los vieron. Si nada han atisbado, preguntan con reserva á algun cándido inteligente, y parapetados con la opinion de este publican como suyo cuanto ofrecieron callar, con el fin de darse importancia entre los profanos, hacerse buen lugar con un cantante envidioso é indiscreto que goza oyendo hablar mal de su compañero, ganar terreno á los ojos de una vana prima donna á quien galantean, ambicionan agradar, ó fines de género semejante. He buscado, con esmero, queridos educandos, un arma que daros contra esta falange, harto numerosa, y por fin encontré una magnífica, cual es *el aumento de vuestro mérito real*. Con esta tizona los herireis en buen terreno, sin malos amaños, y hasta mellareis las armas de aquellos de tal manera, que los golpes de vuestros mas encarnizados enemigos apenas levantarán el pelo á vuestra ropa. Para conseguirlo, es preciso que el vencimiento de las dificultades como cantante y como actor, sea en vosotros tan sólido que no dé lugar á equivocaciones por parte vuestra: porque ya os he dicho que asi en el canto como en la declamacion (si cantais zarzuelas) como en la mimica, sonido

dado, palabra dicha y actitud hecha, no admite retoque de ningun género. Desventaja que no tienen el poeta, el compositor músico ni el pintor, pero que es preciso sobreponerse á ella, teniendo vuestros papeles tan perfeccionados en todos sentidos, que los canteis y accioneis sin cuidaros de lo que aprendisteis, único modo de tomar tal hábito de hacerlo bien, que si lo hubiérais de hacer mal tengais necesidad de proponéroslo con empeño.

7.ª Doy fin avisándoos que terminada cada representacion no habeis concluido todavia, no; os resta casi lo principal, que es daros cuenta á vosotros mismos del papel que habeis desempeñado; os queda que analizar con sangre fria las faltas en que habeis incurrido en el canto, ó mejor, en la emision, espresion, diction, respiracion, actitudes, pasos, apartes, escenas mudas, etc., etc., y señalar con órden en vuestra memoria todos los lunares, todas las manchas que hayan oscurecido la representacion con respecto á vosotros, ya solos ó con relacion al papel que haciais con otro ú otros personajes. Al dia siguiente estudiad sin esceso la mejora de cuanto hayais observado, y si haceis este estudio continuo como resultado de la investigacion de vuestros propios defectos, siempre sereis mañana mejor que hoy, y no lo dudeis, el término será llegar á ser la admiracion de inteligentes y profanos; la mordacidad y amarga censura se tornará en alabanzas, y vuestro valor intrinseco será reconocido y acatado universalmente.

BREVES NOCIONES ACERCA DEL MODO DE PINTARSE PARA APAREGER EN ESCENA CON LA FISONOMÍA EN CARÁCTER.

El deseo de que los que estudien mi escuela ayuden con la buena manera de preparar sus semblantes respectivos á caracterizar sus papeles, es el móvil que me ha impulsado á darles una ligera idea de lo que para ello deben hacer.

1.º Se unta la cara y carnes que se hayan de ver con *colcren* ó pomada blanca: se deja tres ó cuatro minutos y se quita con una toalla seca. Acto continuo se pasa por las mismas partes una borla impregnada en polvos blancos: se dejan estos el mismo tiempo, y se quitan suavemente con una toalla seca y fina. Se pasa segunda vez la borla, cuidando de no ponerse muchos polvos, y pasado el tiempo dicho se estienden con un paño muy fino, á fin de que queden repartidos con suma igualdad, y parezca la tez tersa y blanca. Límpiense las cejas, entradas de la cabeza, etc., con un cepillo á propósito.

2.º Tómese un poco de polvo ó pasta de color fuerte de rosa, con una bolita de algodón en rama, y se dá con ella un toque en cada *pómulo* ó sea hueso de cada mejilla. Este color se estiende con otro poco de algodón limpio, y cuidese de distribuir bien la fuerza del color. Debe quedar el mas subido en el *pómulo* y perderá gradualmente su fuerza bajando por la mejilla hasta desaparecer, confundién dose con el blanco insensiblemente. En direccion al ojo se aclarará mas pronto por ser menor la distancia.

3.º Mójese un pincel fino en tinta de China y con cuidado hágase una linea sobre las pestañas superiores lo mas delgada y lo mas próxima posible al vello. Hágase otra en el párpado inferior menos gruesa y mas clara. *En el ángulo* esterno de cada ojo (union de los dos párpados) distante de esta union, el canto de un duro y en direccion al hueso que lo divide de la sien, practíquese una linea mas gruesa que las dos anteriores juntas cuya longitud no esceda al grueso del canto de un duro. Lo primero se hace para que parezcan los ojos mas anchos: lo segundo para que parezcan mas rasgados. Hágase otra linea mas gruesa, aun que la última en el centro de cada una de las cejas, la cual se estenderá adelgazando por grados hasta el extremo exterior de cada ceja perdiéndose en él.

4.º Póngase en los labios un poco del color rosa el que se estiende con un paño, hasta que queden aquellos un

poco mas sonrosados de lo que naturalmente están. Sobre dicho color se les dá un poco de pomada á fin de que con la humedad de la boca no desaparezcan los polvos. Este modo de pintarse hermosea y rejuvenece la fisonomia. Si se quiere tener un semblante mas varonil, mas enérgico, cuidad de que no quede el cutis tan blanco, que el color rosa quede mas fuerte y las cejas mas cargadas, mas teñidas, mas espesas. Si debeis representar mas edad v. gr. de 38 á 45 años os dareis menos blanco, menos sonrosado y menos cargadas las cejas, con la idea de apagar un poco la fisonomia.

Si tuvieseis defectos notables en la configuracion particular de las facciones, podeis remediarlos con el arte. Por tanto si sois romo (chato) os pondreis mas blanca la quebradura de las narices y desaparecerá el defecto en gran parte, y quizá totalmente, si os pintais bien. Si fueseis por el contrario narigudo, daos un leve viso con los polvos rosa sobre el lomo de la nariz estendiendo bien el color para que quede una sombra sonrosada. Si teneis la barba muy pronunciada hácia afuera, os dareis un toque á guisa de perilla, y este defecto se corregirá: caso que un defecto de este ó de otro género parecido fuese muy grande usareis en vez del color rosa, la tinta, si bien de un modo ténue. Pretendiendo pintaros grandes ojeras ó queriendo aparecer muy delgado os dareis una sombra con la tinta en la parte baja del párpado inferior ó en las mejillas. Por último poniéndose mas blanco, resaltan las facciones, en que se efectúe el aumento de dicho color; quitádoselo retroceden. Caso de necesitar aparecer muy grueso daos una sombra del color rosa mas ó menos fuerte por la frente, los carrillos y demas, eliminando casi totalmente el blanco si fuese necesario.

Cuidareis de que las pelucas no estén muy cargadas de pelo, que dejen bien descubierta la frente y por lo comun que tengan *entradas*.

Supongo que como debeis, no tendreis barba dejada: las postizas procurad si haceis el jóven, que sean poco pobladas y que al aproximarse á sus bordes esté menos espeso el vello gradualmente (†).

Al disponer ó pintaros la cara para hacer el papel de anciano os pondreis muy poco color rosa. Respecto á la colocacion y dimension de las arrugas, las que os podeis pintar con pincel y tinta, corcho, orquillas, etc., no encuentro mejor modelo para que os sirva de norma que vuestra propia fisonomia. Arrugad la frente y ella os presentará los surcos que el tiempo os tiene reservados sopena de la vida: pues en cada uno de estos surcos pintaos una linea negra siguiendo sus direcciones y longitud. Haced lo mismo con el entrecejo, con los ángulos de los ojos y demas, y si lo ejecutais con cuidado el efecto os responderá de esta verdad. Debiendo ser el viejo muy decrepito os pintareis al lado de cada linea negra otra con pintura rosa claro. Las arrugas deben aumentar ó disminuir su número segun lo avanzado de la edad del personaje. Inútil es advertir que cuando os pinteis dichas señales no olvideis en la escena los años que representan; de consiguiente vuestros movimientos, vuestro andar todo debe llevar el sello de tal edad.

Para pintarse cuando el personaje es un africano, un negro, se valen los artistas de varios ingredientes. En invierno suelen usar para teñirse la cara chocolate hecho muy espeso como para beberlo, especialmente cuando el negro debe ser cobrizo. En verano se usa el humo que queda pegado en el reverso de un plato blanco y fino teniéndolo colocado algun tiempo sobre la luz de una vela de cera. Otros usan almendras tostadas hasta que se carbonizan; las hacen polvo muy sutil y con ellos se tiñen perfectamente. Sea cual fuere el medio que adopteis, os pintareis del modo siguiente: Tomad con un dedo un poco de chocolate, por ejemplo, estendedlo levemente por la palma de la mano izquierda, y tomándolo poco á poco con dos dedos de la derecha, untad con él la cara mas ó menos hasta graduar perfectamente el color de que esta debe quedar. Para quitároslo os untareis manteca pasándoos despues una tohalla

(†) Los cantantes se suelen desfigurar todo menos la cara: en todas las óperas y zarzuelas se vé casi siempre al mismo hombre con distinto traje. Esto es reprobable, porque la verdad desaparece. Los que con mas frecuencia incurren en dicha impropiedad son los tenores. Estos pretenden disculparse diciendo que hacen siempre el galan. Yo creo que todos los papeles de galanes no son iguales bajo ningun concepto y que por lo menos podian variarse, los tenores, la fisonomia, poniéndose en cada papel distinta forma en las barbas que es una de las modificaciones que mas desfiguran.

seca. En las manos os pondreis guantes de seda del mismo color de que queda la fisonomia, y los pintareis de un color mas claro por las palmas ó bien que sean del color de que deban quedar estas, y teñidlos un poco con tinta por el dorso. Si debeis quedar negro absolutamente, colocareis sobre los guantes, en el lugar de las uñas, papel ú obleas de color de rosa claro, y bien cortadas las pegareis al guante.

DE LA HIGIENE.

El temor de escederme al tratar esta materia por las muchas páginas que ocuparia si tratase de hablar de ella como su importancia requiere, tal vez me haga pecar de demasiado lacónico. Pero como todos sabemos por experiencia lo que conviene ó perjudica á nuestra salud, no me ha parecido indispensable el darle gran estension, á causa de que todos conocemos nuestro propio temperamento y los medios de no contrariarlo, único modo de conservar la salud, que es el significado de la palabra *higiene*. Por tanto solo diré lo que generalmente conviene hacer cuando el cantante empieza el viaje de traslacion desde el punto donde esté hasta aquel á que va ajustado ó á hacer una oposicion, etc., incluyendo los dias que precedan al debut ó ejercicios, incluso éste, en razon á que es el momento mas peligroso y mas árduo de la carrera teatral y el mas temible de la carrera de capilla: momento que sufre el artista en todos y cada uno de los teatros donde se presenta por primera vez ó donde quiera que actúa en una oposicion. Empiezo pues.

Privaos mientras el viaje de todo escitante. En el curso de aquel tomad en ayunas, calculando que sea dos ó tres horas antes del almuerzo, lo que se coja con una cuchara de las de café, de magnesia calcinada, y diluidla en un cortadillo ó jicara llena de agua. Al almorzar tomad una taza de sopas de puchero, un asado que no sea cerdo, y un postre ligero. En la comida lo mismo, y si tuviéseis mas apetito añadid carne de vaca ó ave cocida. Sed parcios, á fin de que el estómago no se cargue mucho, en razon á que se remueve la bilis con el movimiento del carruaje ó buque, con las frecuentes variaciones de temperatura, con la privacion del sueño, etc., y es fácil ocurra una indigestion al mas leve esceso. Si cenais, tomad un té, chocolate sin canela y sin leche ó vianda muy ligera. Siendo el viaje largo conviene que tomeis dos vasos de refresco al dia caso de digerir bien los alimentos.

Arribo. Suponiendo que llegueis de noche al término de vuestro viaje, tomad un té despues de estar en la cama para promover un poco la transpiracion. Si llegais de dia, os alimentareis ligeramente, os recojereis temprano y la cena será un té. A la mañana siguiente tomad un purgante suave y estad aquel dia á dieta: esto si la travesía ha sido muy larga. Siendo corta, podeis escusar el purgante caso que os encontréis en plena salud, y tomad en su lugar la antedicha cucharada de magnesia un par de mañanas. Cuando empecéis á ensayar (comunmente se hace á las doce del dia) os levantareis á las diez próximamente. A las once tomareis una pequeña taza de sopas de puchero, en el que se hayan hervido vaca, gallina y jamon, sin tocino. El objeto es tomar poca cantidad de alimento, pero que sea muy nutritivo y sano. Si os es muy poco, añadid un asado. La comida la hareis una hora por lo menos, despues de haber cantado, y se compondrá de sopa de arroz, un poco de carne cocida, un asado, y como postre compota de manzanas ó frutas semejantes. A las dos horas de haber comido, tomad una taza de café puro. Suponiendo que comais á las cuatro no es probable que tengais mucho apetito á la hora de la cena, que hareis temprano: de consiguiente tomad unas sopas, té, ó cosa de fácil digestion. Usad este régimen interin los ensayos y preparacion del debut ú oposicion. La vispera de cualquiera de estos trances se unen media onza de aceite fresco de almendras dulces con igual cantidad de jarabe de violetas, y despues de batirlo perfectamente, se toma una cucharada por la mañana temprano, y acto continuo un buche de agua. Si el ensayo general fuese por la mañana, tomad

como almuerzo una taza de sopas de puchero y otra de café puro. En este último se echará y batirá una yema de huevo de gallina puesto en el día, si lo podeis adquirir, ó lo mas fresco posible. Si el ensayo es de noche, comereis cuatro horas antes, siguiendo el régimen antedicho, y salid de casa para el teatro con precaucion y puntualidad. Tomad en este dia algun mas alimento que en los anteriores, con tal de no escederos.

Día del debut ó primera salida. Por la mañana temprano tomad una cucharada bien grande de los mismos líquidos que la anterior. A las dos horas una jícara de chocolate sin canela, y pan tostado, si os agrada, sin manteca. En el chocolate podeis echar un poco de manteca fresca de vacas. Todo esto lo tomareis estando en la cama. Levantaos á las doce, supongo que no ensayais aquel dia, y si no os es absolutamente preciso, no salgais de la alcoba á la pieza inmediata hasta pasado un cuarto de hora. A las dos tomad sopa de arroz que no esté muy caldosa ni muy espesa ó enjuta, gallina asada en horno, y si acostumbrais á beber vino, tomaros un cortadillo de buen Burdeos despues de dicho plato. Como postre tomad orejones cocidos en vino blanco con azúcar. Para reposar la comida sentaos en una butaca ó donde esteis mas cómodo, y procurad que sin el auxilio de brasero ni lumbre artificial alguna, esté la habitacion en una buena temperatura, á fin de que no sintais calor ni frio. Una hora antes de salir de casa para el teatro ó lugar donde la oposicion se efectúe, hareis algun breve ejercicio de canto sin forzar la voz en ninguna de las notas que recorrais, y á poco rato tomareis media taza de café, en la que batireis una yema de huevo. Os dirigireis al teatro, etc., bien abrigado y con tiempo: bueno será que lleveis un cocimiento de salvado no muy espeso pasado por un tamiz y no muy azucarado. Todos los líquidos que se tomen en dicho dia se endulzarán (los que lo necesiten) con azúcar piedra, y aun lo que se coma estará en un temple natural, para evitar á la garganta toda impresion fuerte. Preparado entre bastidores para salir á la escena, tomad un buche de agua y enjuagaos la boca con él arrojándolo en el momento de salir. Es probable que tengais la boca seca al concluir la primera pieza: por lo que, si debiendo quedar en escena teneis ocasion de entrar un momento á los bastidores, tomad y tragad despacio un buche del agua de salvado. La prevision de tener en vuestro camarín algunos huevos de gallina bien frescos, será buena por si en los entreactos sentis debilidad en el estómago: en cuyo caso tomareis un par de yemas solas; es decir, sin azúcar. Terminada la ópera, zarzuela ú oposicion, y ya tranquilo en casa, tomad un buen caldo, un asado, un cortadillo de Burdeos y un postre ligero. Si en la noche que precede al debut, etc., os encontráis mal de voz, tomareis, despues de acostado, una taza de cocimiento de salvado con una cucharada pequeña de manteca fresca de vacas, una yema de huevo del dia, y azúcar piedra, todo bien batido. El dia del debut procurad tambien hablar poco. Esta rigida conducta se observa como preparacion de la voz, para que esté lo mas limpia, tersa, sonora y fuerte posible en el dia del estreno. Despues de estar el artista bien recibido del público, ó haber adquirido la plaza á que aspiraba, cesa dicho régimen, aunque siempre le es preciso á todo cantante el cuidar mucho de la higiene. Asi que, mientras esteis ajustados, debeis variar poco de manjares, y haced el menor uso posible de verduras cocidas ó crudas, y fijad las horas de comer. Los fumadores dejen el vicio siquiera el dia en que se estrenan como cantantes, ó por lo menos desde antes de comer hasta que se termine la representacion.

El cantante con mas razon que nadie debe cuidar de no cometer exceso alguno en el uso de la fruta prohibida con que nos brindan las hijas de Eva, porque las consecuencias son muy temibles.

Todo lo dicho respecto de la higiene, claro es que no puede aplicarse estrictamente á todos los temperamentos. Lo que he pretendido es dar á los principiantes una idea de lo que se debe hacer para precaverse de estar mal de voz en un caso tan crítico como el estreno. Por lo demas tome cada uno lo que mas le aproveche y las cantidades de alimento que necesite, con tal de que contribuya todo á conseguir dicho objeto. Tampoco se aviene en todas sus partes el plan propuesto para los que usen el sistema *homeopático*.

Si en cualquier caso estuviéseris constipado sin estar inútil para cantar, tomad el específico siguiente. En cuartillo y medio de horchata de almendras echad una onza de goma en polvo, media onza de aceite de almendras dulces, onza y media de jarabe del que los italianos llaman *di licherizia* y nosotros *de regaliz, palo dulce ú orozuz*, y dos yemas de huevo. Todo esto se agita en una botella y en los descansos ó intermedios tomadlo á buches, que está muy indicado.

DE LOS AUXILIARES PARA TENER BUENA LA VOZ.

Los cantantes necesitan, como he anotado, hacer un estudio de su naturaleza y temperamento á fin de poder escoger los alimentos que mas les convenga, evitando de este modo digestiones trabajosas y cuanto no aproveche á su estómago. El estado mas ó menos normal de este órgano contribuye muy poderosamente á que la voz esté mal ó bien. Cuando hay que cantar una obra de compromiso, debe llevar el artista lo que conozca que le hace bien para prevenir una indisposicion accidental, en la voz, de poca importancia. Lo que han solido y suelen usar con dicha idea los cantantes mas célebres y previsores, no guarda regla ni proporcion alguna. Cada uno toma lo que mejor le cuadra: de consiguiente no hay mas que hacer antes unas cuantas pruebas y elegir lo mejor.

ADVERTENCIA INTERESANTE.

En la tercera y cuarta parte de la presente obra pensé poner una série de piezas originales, cuya dificultad fuese de una en otra delicadamente graduada, y con letra española. El no tener versos que me satisficiesen para llenar mi objeto, y el temor de que resultase la escuela muy larga me hicieron desistir de esta idea, que sin duda era la mejor; tratándose de conducir á los discípulos como por la mano desde el recitado simple hasta la pieza mas difícil. Perdida la esperanza de llevar á cabo mi primer plan, adopté el partido de tomar piezas de todos géneros y dar una coleccion completa así de las de óperas como de las de zarzuelas, de las del género religioso y de *camera* ó sociedad. Tampoco lo he podido realizar por razones absolutamente estrañas á mi voluntad y que no es del caso manifestarlas aquí. Además he tenido presente al decidirme á no dar las piezas ofrecidas como complemento, que el interés de su publicacion hecha por mí no tiene si se quiere ninguna importancia, porque casi todas están publicadas ya, y no creo que haya maestro alguno que desconozca la progresiva importancia de una porcion de piezas dadas y que fácilmente las podrá calificar. La mayor dificultad de la enseñanza de un cantante es la educacion primaria de la voz, principalmente si tiene defectos de consideracion. Esta materia que es tambien la mas desconocida por la generalidad de los profesores está tratada con estension y claridad en la primera y segunda parte de mi obra. Por tanto me he ceñido á decir despues cuando deben practicarse las piezas de cada género dejando la eleccion y práctica de estas por el discípulo, al criterio del maestro. Hé aquí los motivos principales de no dar como complemento el tomo suelto que ofrecí. Antes que darlo mal graduado é incompleto he preferido suprimirlo.

FIN DEL APÉNDICE.

TABLA DE MATERIAS.

	Págs.		Págs.
Prólogo.	5	De la union de los registros.	51
Introduccion y plan de la obra.	8	De la union de los timbres.	53
PARTE PRIMERA.			
Del maestro de canto y cualidades que debe tener.	10	De algunos de los caracteres y palabras que se usan para indicar el colorido en su parte mecánica y de aquellas que alteran accidentalmente el tiempo.	54
Materias que debe enseñar y cuándo.	12	Primer grado de agilidad: ejercicios.	55
Reglas generales.	id.	De la agilidad.	57
Del modo de clasificar y juzgar las voces.	14	Del portamiento.	58
Procedimientos generales para corregir los vicios de las voces.	id.	Matices y palabras que alteran el tiempo.	61
Defectos naturales que las voces suelen tener y medios de corregirlos.	16	Punto de reposo.	id.
Voz de mala calidad.	17	Advertencias.	64
Voz corta por falta de sonidos agudos ó graves.	18	Ejercicios para los graves débiles.	id.
Voz dura.	19	De cuando debe respirarse al cantar sin palabras y en que cantidades.	65
Voz desafinada.	id.	Ejercicios para el centro débil.	68
Vicios que las voces suelen adquirir y medios de corregirlos.	20	Agudos pequeños: para preparar la adquisicion del <i>fa</i> sostenido.	69
Voz nasal.	21	Ejercicios para el <i>sol</i> bemol, sirviendo de preparacion al <i>sol</i> natural.	71
Delgadez acerada en los agudos.	id.	Id. para el <i>sol</i> natural, id. id. al <i>la</i> bemol.	72
Graves excesivamente abiertos.	22	Id. para el <i>la</i> bemol, id. id. al <i>la</i> natural.	73
Voz sin agilidad.	23	Id. para el <i>la</i> natural, id. id. al <i>si</i> bemol.	75
Voz dura.	24	Id. para el <i>si</i> bemol, id. id. al <i>si</i> natural.	76
Desafinacion.	id.	Id. para el <i>si</i> natural, id. id. al <i>do</i>	77
Voces inútiles de todo punto para la carrera del canto y trasladadas de una cuerda á otra.	25	Id. para el <i>do</i> natural.	78
Cualidades que debe tener una voz para merecer la calificación de buena.	id.	Sonidos filados.	83
Sobre la manera de acompañar.	26	Segundo grado de agilidad (advertencia respecto á los tresillos).	86
Consecuencias del abuso en la fuerza.	id.	De las notas de adorno.	90
De la pronunciacion mirada en general.	id.	Del mordente.	92
De lo que debe hacer el maestro al empezarse el estudio ó interpretacion moral de una pieza.	27	Mordente de una nota.	93
De la interpretacion y perfección de las piezas por el discípulo.	29	Mordentes de dos y tres notas.	94
De los efectos de la exagerada aplicacion.	id.	Id. de tres, cuatro y cinco notas.	96
PARTE SEGUNDA.			
Edad en que se debe empezar el estudio del canto.	32	Tercer grado de agilidad.	100
Cualidades físicas que el discípulo debe tener.	33	Matices y palabras que alteran el tiempo.	101
De lo que el discípulo debe saber en música al empezar el estudio del canto.	id.	De la media voz.	101
De la eleccion de maestro.	id.	Portamientos de quinta y sexta (2.º grado).	105
Descripcion del aparato vocal.	34	Cuarto grado de agilidad.	108
Manera de funcionar estos órganos.	37	Notas filadas sin resolucion.	112
De la voz.	id.	Quinto grado de agilidad.	114
De las diferentes cuerdas que existen entre las voces.	40	De los matices y palabras que alteran accidentalmente el tiempo.	118
Cuadro de la estension de las voces cultivadas.	41	Tercero y último grado del portamento.	119
Posicion del cuerpo.	43	Sesto grado de agilidad.	122
Manera de disponer la boca.	id.	De las articulaciones.	128
Posicion de la lengua.	44	Sétimo grado de agilidad (diseños repetidos).	137
Emision del sonido y vicios que en ella deben evitarse.	id.	De la agilidad en arpeggios (8.º grado).	143
De la respiracion.	45	Entonaciones difíciles.	150
Del ligado.	47	Del trino.	155
Del origen de los registros.	49	De la agilidad en el género cromático. (Último grado).	163
De los registros y timbres que tienen las voces de ambos sexos.	50	De las vocales.	169
		De las consonantes.	170
		De la pronunciacion.	171
		De si basta vocalizar bien para cantar seguidamente con letra sin otra preparacion.	173
		De la prosodia.	174
		De cuando se debe respirar en el canto con palabras.	175

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

	Págs.
De la distribución de las letras, sílabas y palabras bajo las no- tas musicales	477
Del recitado simple.	481

PARTE TERCERA.

Del arte del canto considerado en su parte sublime.	185
De la palabra canto.	486
De la estética.	id.
Del fraseo.	487
Del acento.	490
De la sensibilidad.	id.
De la verdad escénica.	491
De lo que el discípulo debe hacer para investigar el carácter del personaje que ha de interpretar.	492
De los medios de que puede valerse el cantante para quedar bien en el caso de inutilizársele momentáneamente parte de sus medios vocales.	493

PARTE CUARTA.

De los adornos sobrepuestos y cuándo se deben usar para que hagan el mejor efecto.	495
De los cortes y cuándo conviene hacerlos.	496
De los transportes.	497
Del mejor modo de cantar los concertantes.	id.
De los géneros.	498
Elección de óperas.	id.

	Págs.
Del canto en el género religioso.	499
Del cantante de zarzuela.	201
Del canto en el género buffo.	202
Del canto de salón.	203

APÉNDICE.

De la mímica con aplicación al canto.	205
De las manos y brazos.	209
De la manera de andar en escena.	210
De las posiciones.	211
De la fisonomía.	213
De las salidas.	id.
Observaciones generales.	214
Del modo de sentarse.	217
Del modo de hincarse de rodillas.	218
De las escenas en que se figura morir.	id.
De las retiradas.	220
De las escenas mudas.	224
De la actriz lírica.	id.
Del mejor modo de dar gracias.	id.
Del uso de las armas en escena.	222
Últimas observaciones acerca de la mímica.	id.
Breves nociones acerca del modo de pintarse para la escena.	224
De la higiene.	226
De los auxiliares para tener bien la voz.	228
Advertencia interesante.	id.

TABLA DE LAS ERRATAS MAS IMPORTANTES Y SUS CORRECCIONES.

Pág. Lin.	Dice.	Debe decir.	Pág. Lin.	Dice.	Debe decir.
5 29	el arte	al arte	34 19	escepcionates	escepcionales
6 13	didáctidas	didácticas	36 4	y el cartilago epiglótico las dos arithenoides ó guturales.	las dos arithenoides ó guturales y el cartilago epiglótico.
7 9	y los daré	y lo daré			
8 12	hacer durables	hacerlos durables			
8 31	conseguirlo	corregirlos			
9 10	Tambien la cantidad	Tambien hablo de la cantidad	36	faringe	laringe.
9 11	al alumno	el alumno	5		
10 32	muy pocos ó ningunos	muy pocos ó ninguno	17		
11 34	si la tiene	si lo tiene	21		
13 13	vocalizada	vocalizado	26		
13 22	hicieren	hicieron	32		
16 35	si ejercitan	se ejercitan	37		
19 26	santido	sentido	37	unido	unida.
21 26	un especie	una especie	37 6	isthimo	isthmo.
21 29	id	id	37 28	la primera esplicacion	la esplicacion
22 25	defecto	vicio	37	faringe	laringe.
22 26	de registro	del registro	18		
22 31	60 por 100 en pro, aunque	60 por 100, aunque	23		
23 6	locales	bucales	25		
24 20	al 130	al 120	38 14	producido	producida
24 36	pero esto podria	esto podria	38 45	intimas	intima
26 19	defecto	vicio	44 10	faringe	faringe
26 34	Ella	Esta	44 14	de canal	ó canal
28 11	hacerse comprender del	hacer que lo comprenda el	45	faringe	laringe
28 14	aprendido esta de	aprendido de	4		
28 21	discipulo que al vaciar	discipulo al vaciar	22		
28 28	profesor	profesor	45 28	Mosset	Masset
29 15	le hará intérprete	hará que la interprete	47 10	descentes	descendentes
			49 8	toma nombre	toma el nombre
			49	faringe	laringe
			10		
			18		
			50 4	faringe	laringe
			58 19	esixte	existe

Página Línea Compas

Dice

Debe decir

Página Línea Compas

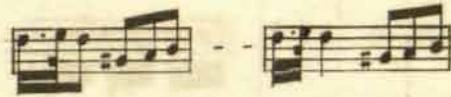
Dice

Debe decir

70

7

1



75

7

9



76

10

3



80

4

2



84

6

irregular - - regular

85

3

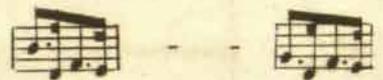
4



88

7

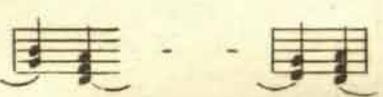
1



89

2

2



89

5

4



89

6

4



89

11

7



90

8

apiana - - apianad

90

10

hacerlos - - hacerlo

90

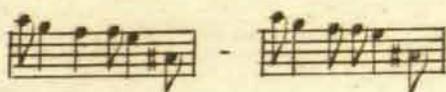
12

determina - - determinar

90

24

4



91

6

5



91

7

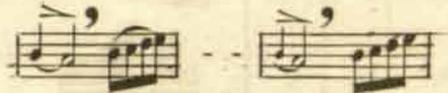
1



91

7

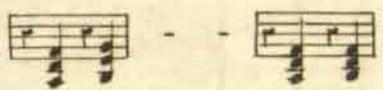
2



91

8

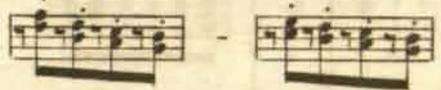
3



93

14

5



93

6

ejercicio 30 - ejercicio 35 (sigase este orden en los demas)

95

9

1



96

7

Natas - - - - - Notas

96

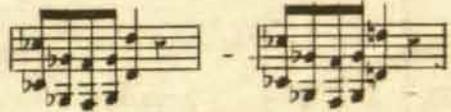
22

Caracte - - - - - Caracter

99

3

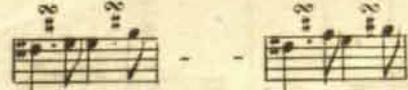
1



99

10

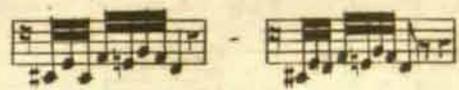
1



102

2

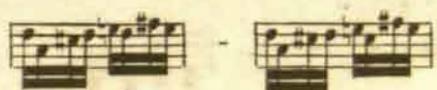
2



102

10

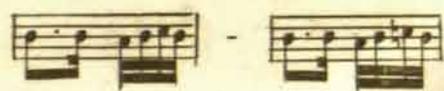
3



103

1

2



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

Página Línea Compas

Dice

Debe decir

Página Línea Compas

Dice

Debe decir

103

2

3



145

2

3



105

adelantar - - alentar

152

10

4



113

1

3



152

12

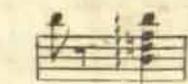
2



117

2

4



118

23

Sensibles, sentidos - Sensible, sentido

168

13

Conocido - - Conocida

118

26

suelos, - - - - - suelto,

170

22

re, mi bemol al - - re, al mi bemol

121

8

5



175

15

el - - - - - al

125

9

4



180

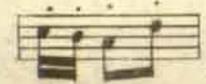
16

astacando - - atacando

128

10

4



181

17

va á procede - - va á proceder

128

17

2



182

15

3

guitarra - - - - - ghitarra

128

19

3



204

13

pasarias - - - - - pasariais

152

3

2



221

29

lacedemona - - lacedemonia

153

8

2



153

13

2



154

8

2



155

11

3



Hay otras varias asi en el testo como en la musica pero le es facil el conocerlas á cualquier profesor y basta saber leer para encontrar las demas.

60

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

RCSMM
REAL CONSERVATORIO
SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

