Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México.
ISSN 2707-2207 / ISSN 2707-2215 (en línea), julio-agosto 2024,
Volumen 8, Número 4.

https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v8i4

EL SOPRANO COMO EJE DE EVOLUCIÓN VOCAL DE 1695 A 1811. HISTORIOGRAFÍA DE LOS TRATADOS DE CANTO DE LOS CANTANTES CASTRADOS

THE SOPRANO AS THE AXIS OF VOCAL EVOLUTION FROM 1695 TO 1811. HISTORIOGRAPHY OF THE SINGING TREATISES OF CASTRATED SINGERS

Salvador Ginori Lozano
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo - México

DOI: https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v8i4.12675

El soprano como eje de evolución vocal de 1695 a 1811. Historiografía de los tratados de canto de los cantantes castrados

Salvador Ginori Lozano[1]
salvador.ginori@umich.mx
https://orcid.org/0000-0002-9842-7330
Facultad Popular de Bellas Artes
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
México

RESUMEN

El presente artículo contiene el resultado de una investigación en las fuentes primarias sobre la estética del canto de los maestros castrados y los recursos técnicos que utilizaron para construir una emisión vocal capaz de interpretar el repertorio operístico del siglo XVIII. Se recurrió a los tratados y métodos de canto de los *castrati* Giovanni Bontempi, Francesco Tosi, Giambatista Mancini, Giuseppe Aprile y Girolamo Crescentini, cantantes que por su vocación pedagógica se les denomina en el presente trabajo maestros castrados. Se interpretaron la terminología y los conceptos en los idiomas originales a partir de la experiencia como cantante y maestro de canto del autor; la terminología para identificar intelectualmente el concepto sonoro de la vocalidad de los cantantes castrados y los conceptos para reconstruir sensaciones corporales que se puedan incorporar a la práctica cotidiana de quienes se dediquen al canto operístico occidental.

Palabras clave: cantante castrado, legato y portamento, fiato, escuela italiana, posición de la boca

[1] Autor Principal
Correspondencia: salvador.ginori@umich.mx

The soprano as the axis of vocal evolution from 1695 to 1811. Historiography of the singing treatises of castrated singers

ABSTRACT

This article contains the result of an investigation into primary sources on the aesthetics of the singing of the castrated masters and the technical resources they used to construct a vocal emission capable of interpreting the operatic repertoire of the 18th century. The treatises and singing methods of the castrati Giovanni Bontempi, Francesco Tosi, Giambatista Mancini, Giuseppe Aprile and Girolamo Crescentini were used, singers who, due to their pedagogical vocation, are called castrated masters in this work. The terminology and concepts were interpreted in the original languages based on the author's experience as a singer and singing teacher; the terminology to intellectually identify the sound concept of the vocality of castrated singers and the concepts to reconstruct bodily sensations that can be incorporated into the daily practice of those who dedicate themselves to Western operatic singing.

Keywords: castrated singer, legato and portamento, fiato, italian school, mouth position

Artículo recibido 09 julio 2024
Aceptado para publicación: 10 agosto 2024

INTRODUCCIÓN

La reconstrucción fenomenológica del canto de los castrados y su dominio del arte vocal debe partir del reconocimiento e interpretación de las fuentes originales puesto que no existen referencias sonoras; el discernimiento mismo del canon vocal occidental a través de la tratadística es una tarea permanente y apasionante. La ausencia de traducciones al español de los tratados de canto de los maestros castrados y su aparente obsolescencia hace que su contenido no sea considerado de interés en el campo de la enseñanza actual en los países de habla hispana, sin embargo, la revalorización de los principios y postulados que nacieron como resultado de la interpretación de un repertorio de gran exigencia en la técnica vocal, deben aportar necesariamente conocimiento a muchas interrogantes que surgen en la vida cotidiana de la práctica vocal. Es por esta razón que, resulta del todo pertinente traducir y reinterpretar el conocimiento que surgió en el momento en el que se escribía y consumía la ópera en sus diferentes estilos del *bel canto* como el barroco y el clásico.

Enunciación del problema

¿Es posible considerar los conceptos estéticos de los métodos de canto de los castrados como punto de inflexión para revalorizar el canto operístico? ¿La terminología utilizada por los maestros castrados tiene valor en la actualidad como punto de referencia para una enseñanza orgánica y sistémica? ¿Es el soprano masculino el responsable del establecimiento del canon estético del canto actual?

Marco referencial

Como dato histórico del siglo XIX se puede mencionar a Bernardo Mengozzi, cantante y compositor italiano que fue contratado por el Conservatorio de música en París para organizar y establecer junto con una comisión especial, un método de canto basado en la “buena escuela italiana”. La obra pasó por la revisión de la comisión, es decir, se puede considerar un trabajo colectivo pasado por diversos filtros intelectuales, entre ellos el compositor Luigi Chérubini. Después de deliberar, la comisión aprobó el método por unanimidad de votos para ser usado en los estudios del canto en el conservatorio de París. El método al que hizo referencia Mengozzi fue al establecido por la escuela de Antonio Bernachi de Bologna, de lo que presumía tener el conocimiento; por tratarse de un cantante castrado tiene un vínculo natural con la voz de soprano. Mengozzi murió en 1800 antes de terminar su obra en la que recopiló durante toda su vida el conocimiento que tenía sobre la escuela de canto italiana, pero se publicó en

1804. Debido al interés que despertó también se publicó alrededor de 1810 en edición bilingüe francés-alemán en Leipzig, aunque también existe la edición en alemán solamente. A pesar de tratarse de un compendio de información cuyo origen supuestamente venía de un cantante castrado, presenta un criterio conceptual novedoso y con elementos que no se consideraban en los métodos del siglo XVIII. El punto es que el modelo de canto provenía de un soprano y considerado adecuado para ser tomado como base de la educación vocal de una institución nacional en uno de los países más poderosos culturalmente en Europa:

> Es oportuno informar al lector que Bernardo Mengozzi, miembro del conservatorio, alejado demasiado pronto de la música y especialmente del arte del canto, formó parte de la comisión que estableció el método de canto del conservatorio. Quienes hayan oído a este hábil cantante y hayan apreciado su método sólo tendrán que lamentar las partes fugaces de su talento; el sentimiento, el sabor y la pureza que lo caracterizaban; ya que depositó en esta obra los principios que había extraído de la escuela del célebre Bernachi, y que los apoyó con excelentes observaciones sobre la buena escuela italiana, y sobre los vicios que se introdujeron, desde hace algún tiempo, en el arte de cantar, incluso en Italia (Mengozzi, 1804).[2]

En bibliografía reciente Patrick Barbier en su libro "Historia de los castrati", recopila y ordena información sobre el acontecer de la vida de los castrados, sin que sea su interés central utilizar las fuentes originales como medio de verificación (Barbier, 1990). Ángel Medina en su libro "Los atributos del capón" hace una valiosa investigación sobre los castrados en España especialmente para la música eclesiástica y las memorias de Farinelli en su paso por ese país y tampoco es su objeto valorar las fuentes de los maestros castrados (Medina, 2002). Richard Miller en sus diferentes escritos hace continuamente alusiones al *bel canto* y a la capacidad que el cantante debe tener para dos tipos de emisión vocal: la coloratura y los pasajes floridos por una parte y las largas líneas sostenidas en el *legato* como complemento a este estilo vocal (Miller, 1996). Y aunque es de los autores que abordan la interpretación

[2] p. vi : *Il est convenable d'informer le lecteur que Bernardo Mengozzi membre du conservatoire, enlevé trop tôt á la musique et surtout á l'art du chant, faisait partie de la commission qui a établi la méthode de chant du conservatoire. Ceux qui ont entendu cet habile chanteur et qui ont apprécié sa méthode, n'auront plus á regretter que les parties fugitives de son talent ; le sentiment, le gout et la pureté qui le caractérisaient ; puisqu'il a déposé, dans cet ouvrage, les principes qu'il avait puisé dans l'école du célèbre Bernachi, et qu'il les a appuyés d'observations excellentes sur la bonne école italienne, et sur les vices qui se sont introduits, depuis quelques tems, dans l'art du chant, même en Italie.*

de conceptos y lleva a cabo descripciones sobre la técnica vocal y sus diferentes acepciones, no es la capacidad vocal de la voz de soprano su tema central, a excepción del libro *Training Soprano Voices (*Miller, 2000), en donde incorpora conceptos generales de la tradición italiana digeridos por la escuela de canto anglosajona, pero en ningún momento se mencionan conceptos o criterios del canto provenientes de los tratados de canto de los maestros castrados. Martha Feldman en su libro *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds* (Feldman, 2015) realiza un estudio fenomenológico basado en fuentes primarias sobre las implicaciones sociales de la castración y cita incluso a Anna Maria Pellegrini Celoni, primera autora soprano de un método de canto en 1810, cuando se comenta sobre la *messa di voce* como aspecto técnico del canto, pero no es su objeto el análisis de la estética vocal de los castrados.

Marco teórico

Cuando migraba en el pasado la escuela de canto italiana a otros países se fueron construyendo o utilizando los métodos de canto que daban cierta certidumbre sobre el tipo de emisión vocal requerida y ejercicios vocales específicos para el desarrollo vocal. Y se debe considerar "cierta" certidumbre porque la descripción en un texto no alcanza a describir las sutilezas sonoras que solamente un oído experimentado puede detectar en la formación de una voz; la certidumbre sólo se garantiza en la enseñanza personalizada de un maestro experimentado. De manera que los italianos producían y editaban sus métodos de canto en el más profundo espíritu de la Ilustración y por supuesto, como un medio de progreso económico. Se comercializaba el conocimiento en sociedades ávidas de aprender los secretos del canto italiano y al mismo tiempo se dejaba un testimonio de los conceptos estéticos y procedimientos utilizados para desarrollar la voz, es decir, mediante el método se expandía un arte que parecía reservado a cierto estrato de la sociedad italiana. Y es precisamente la voz del soprano masculino quien inicia esta labor de conceptualización y sistematización sobre la estética y la técnica vocal, en donde los varones tuvieron la supremacía en una tesitura que es natural para las mujeres. Los castrados sustituían a la voz femenina no sólo en la música religiosa sino también en la secular y esto propiamente por el nivel de educación que recibían los varones. Es en los inicios del siglo XVII cuando la voz femenina comienza a tener un papel crucial en la historia moderna por la insustituible sustancia femenina en una sociedad patriarcal. Es hasta los inicios del siglo XIX cuando aparece el primer tratado de canto

escrito por una mujer, Anna Maria Pellegrini Celoni, quien podría ser revalorada como expositora de los principios del *bel canto*, no solo histórica sino como pedagoga de vigencia incuestionable (Pellegrini, 1802).

Objetivo general

Reconocer y reinterpretar los postulados, reflexiones y principios de la técnica vocal a partir de los tratados de los maestros castrados

Objetivos particulares

Identificar la terminología de los métodos de canto de los cantantes castrados

Contrastar las visiones sobre la técnica y la estética vocal de los sopranos masculinos con la visión actual del canto

METODOLOGÍA

Investigación documental de naturaleza monográfica e historiográfica, dadas las características de un tema que no puede recrear con certidumbre el fenómeno estético del canto de los siglos pasados. Traducción e interpretación de los tratados de canto referenciados. Elaboración de un marco bivalente descriptivo y explicativo, encaminado a un tratamiento cualitativo de la información obtenida.

La escuela italiana

Esa escuela italiana a la que se hace referencia continuamente tenía un carácter mítico en toda Europa y las descripciones del canto de sus exponentes pueden corroborar el por qué. El cantante castrado y teórico musical Giovanni Bontempi deja un testimonio sobre uno de los más reconocidos cantantes de su tiempo, el soprano Baldassare Ferri. El dominio y conocimiento de la técnica vocal parecen tener uno de los niveles más altos alcanzados en la historia del canto. Tratar de reproducir la descripción del canto de Ferri parece una tarea imposible para los estándares actuales del canto, incluso para cualquier profesional:

> ¿Y qué mayor experiencia se puede encontrar para autentificar esta verdad que el canto divino del Caballero Baldassare Ferri, nuestro compatriota? Lo que un Cantante tan sublime no ha explicado con su voz, que nadie crea que lo puede demostrar. Porque él, más allá de la claridad de la voz, la alegría de los pasajes, el batimento de los trinos, la agilidad de arribar dulcemente a cualquier cuerda después de la continuación de un larguísimo y hermoso pasaje con trino, en cuya medida

> otros no habrían podido contener la respiración, el estallaba sin respirar en un larguísimo y hermoso trino y de éste pasaba a otro pasaje mucho más largo y más vigoroso que el primero, sin movimiento alguno ni de frente, ni de boca o cintura, inmóvil como una estatua (Bontempi, 1695).[3]

Pero no fue la única descripción histórica sobre el canto de Ferri. Giambatista Mancini, otro cantante castrado y tratadista hace referencia a una estética de un canto pleno de un dominio técnico, a quien calificaba como poseedor de "la más bella, la más extensa, la más flexible, la más dulce y la más armoniosa de todas las voces" (Mancini, 1774).[4]

> Fue un cantante único y prodigioso, que durante su vida fue buscado y colmado de honores y riquezas por los soberanos de Europa y después de su muerte celebrado por las musas de Italia. Nada escribieron sus contemporáneos que puede expresar la belleza de su voz y la gracia de su canto. Tenía en el mayor grado todas las características de la perfección en todo tipo; era alegre, orgulloso, grave, tierno ante su placer; robaba los corazones con su patetismo. De un solo suspiro subía y bajaba dos octavas completas, trinando continuamente y marcando todos los grados cromáticos con tal precisión, incluso sin acompañamiento, que si de repente la orquesta tocaba esa nota en la que se encontraba, fuera bemol o sostenido, se podía escuchar al mismo tiempo un acorde tan perfecto que sorprendía a todos (Mancini, 1774).[5]

Esta manera de cantar estaba directamente relacionada con una especie de libertad en la emisión, lo que hace parecer algo tan complicado como el canto, en algo muy sencillo. Pero esa naturalidad se debe entrenar a lo largo de los años para que la coordinación muscular se vuelva un reflejo condicionado, ya

[3] p. 110: *E qual maggiore esperienza per autenticar questa verità si può trovare, che il canto divino del Cavalier Baldassare Ferri, nostro compatriota? Ciò che non ha spiegato con la voce un si sublime Cantore non pensi alcuno di poterlo mostrare. Poiché egli, oltre la chiarezza della voce, la felicità de' passaggi, il battimento de' trilli, l'agilità d'arrivar dolcemente a qualsivoglia corda; dopo la continuazione d'un lunghissimo e belli Trino passaggio, sotto la qual misura, altri non avrebbe potuto contener la respirazione, egli prorompeva senza respiro in un lunghissimo e bellissimo trillo, e da questo passava ad un altro passaggio assai più lungo e più vigoroso del primo, senza movimento alcuno ne di fronte, ne di bocca, ne di vita, immobile come una statua.*

[4] p. 11

[5] p. 12: *Era Cantante unico, e prodigioso, che fu in vita ricercato a gara, e colmati d'onori, e di beni da' Sovrani dell'Europa, e dopo morte celebrato dalle Muse d'Italia. Niente, scrivono i suoi contemporanei, può esprimere la bellezza della sua voce, e le grazie del suo canto. Egli aveva nel maggior grado tutti i caratteri di perfezione in ogni genere; era gaio, fiero, grave, tenero a suo piacere; rapiva i cuori il suo patetico. Egli in un sol fiato saliva, e discendeva due piene ottave, continuamente trillando, e marcando tutti i gradi cromatici con tanta aggiustatezza, anche senza accompagnamento, che se all'improvviso l'Orchestra toccava quella nota, in cui egli si ritrovava, fosse Bmolle, o fosse Diesis, si sentiva nel medesimo istante un accordo così perfetto da sorprendre ognuno.*

que no existe ninguna función en el cuerpo relacionada con el canto. Lo primero que se entrena es la postura correcta, la espalda derecha y la cabeza en alto, con el fin de dar todo el espacio de expansión al cuello, a la posición de la laringe y al flujo del aire. La desarticulación de los músculos que intervienen en la fonación da como resultado una voz con defectos. El canto resulta en una paradoja, pues es una imitación del hombre sobre los fenómenos sonoros de la naturaleza, la cual evoluciona hasta ser parte del compendio de los productos de la alta cultura occidental y todo esto usando un órgano que no tiene como función de supervivencia la producción de un valor estético:

> Durante el transcurso del estudio del arte de cantar el maestro debe tener cuidado para asegurar que el estudiante mantenga la cabeza en alto y en su posición natural, de modo que las partes de la garganta estén libres y dejen pasar libremente la voz. Este defecto que se produce se llama comúnmente voz áspera, voz ahogada o estrangulada y siempre viene de que el cantante aprieta su glotis y la voz se ahoga en su paso. Es fácil que las partes de la garganta se acomoden en situación forzada y se les impida actuar libremente, así la voz se encuentra con obstáculos en su camino y con ello se pierde necesariamente su brillo, fuerza y la flexibilidad de la garganta (Mancini, 1776).[6]

Basta analizar un tipo de desempeño vocal de tal magnitud para imaginar el dominio de una técnica vocal muy desarrollada. Una capacidad pulmonar con la destreza para controlar desde la salida del aire en frases interminables hasta la más inverosímil *messa di voce*; la emisión vocal con énfasis en la claridad del timbre y el dominio muscular laríngeo para la articulación de los adornos como el trino y *passaggi* que adornaban con sus improvisaciones las arias, dan como resultado el modelo de *bel canto* barroco y clásico en un esquema que no es un canon en la actualidad por la tendencia decimonónica de un repertorio más enfocado en la expresividad del texto que en una línea melódica virtuosística. Esta problemática ya era observada por uno de los más importantes representantes de la escuela de canto italiana, Francesco Lamperti, quien criticaba la sustitución de las agilidades vocales por una

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

declamación musical que tendía a producir “gritadores” en vez de cantantes (Lamperti, 1864).[7] Esto si bien es una visión muy parcializada ante la aparición de estéticas vocales nuevas, es también una observación muy aguda ante la desaparición paulatina de cantantes con un entrenamiento como el que recibían los castrados.

La manera de representar la expresión de las emociones, sin embargo, también fue cambiando con el tiempo incluso para los cantantes castrados. Girolamo Crescentini fue un soprano masculino muy apreciado y reconocido tanto en Italia como en Francia, hasta el punto de que Napoleón I lo nombró el Primer Cantor de los conciertos particulares de la corte y lo condecoró como Caballero de la Orden de la Corona de Hierro como lo atestigua la portada de su método de canto, publicado alrededor de 1811. Sin duda influido por el entorno estético de la música operística que se estaba posicionando en el gusto del público, cuando las arias *da capo*, el recitativo seco, las tramas argumentales de las óperas serias y el protagonismo de los castrados ya estaban pasando de moda, Crescentini se incorpora a una estética lejana a exaltar solamente el virtuosismo vocal. Utiliza nueva terminología el acento, el color y la flexibilidad: el acento se refiere al grado de fuerza que se le da en una nota más que en otra; el color se refiere a la inflexión de la voz para expresar cualquier tipo de emoción; y la flexibilidad que se refiere a la elasticidad y morbideza que la práctica da a la voz para el dominio de todo el rango dinámico y la articulación de las notas en los pasajes floridos. Se vislumbraban nuevos tiempos y los castrados estaban preparados para ellos:

> *“LOS EJERCICIOS adjuntos están compuestos para ser VOCALIZADOS, estudio de lo más necesario para la perfección del canto, después de haber trabajado otros Solfeggios, nombrando las notas; y aunque a primera vista parezca difícil dar la expresión adecuada a la melodía, sin la ayuda de letra; los estudiantes estudiosos podrán encontrarlo y sacarlo en observando exactamente EL ACENTO, el COLOR y la FLEXIBILIDAD, cualidades necesario, no sólo al cantor, sino a cualquiera que interprete música, siendo los únicos que forman la verdadera expresión* (Crescentini, 1811)*.”*[8]

[7] pp. v-ix
[8] p. 2 : *LES EXERCICES ci-joins sont composes pour être VOCALISÉS(a), étude la plus nécessaire à la perfection du chant, après avoir travaille' sur d'autres Solfèges, en nommant les notes ; et quoiqu'au premier abord, il semble difficile de donner*

Legato y portamento

Los cantantes castrados tenían muy claro cuáles eran las funciones corporales en las que tenían que concentrar su entrenamiento. Sin tener un conocimiento profundo de la anatomía, ni de la fisiología del aparato respiratorio desarrollaron una técnica de respiración en articulación con la producción sonora que parece inigualable. El método parece algo tan simple que no se creería si no estuviera testimonio en las fuentes primarias: la preparación mental de la respiración suficiente para cantar las frases largas sin abandonar el *legato*, es decir, la continuidad del sonido al momento de pronunciar las palabras; y "el *portamento* que se entiende como el pasar de una nota a la otra con la voz en proporción y unión, tanto al ascender como al descender el cual será más bello y perfeccionado a medida que no tenga que interrumpirse para tomar aire, ya que se debe producir una justa y limpia graduación en la salida del aire que produce la voz (Mancini, 1774)."[9]

Cuando se describe ese tipo de particularidades del canto, es conveniente identificar de igual manera aquellos tipos de emisión vocal que no tienen libertad y espontaneidad al momento de la emisión vocal. Se busca evitar estos defectos puesto que estropean no solamente el sonido estético, sino que la misma desarticulación en el aparato fonatorio evitan que se pueda racionar el aire para producir frases largas. Esta concepción de una voz estética ya había trascendido fuera de Italia y el tratado de Mancini se tradujo al francés como parte de esa tendencia a asimilar el canto italiano, a pesar de que en Francia los cantantes castrados no eran aceptados como en el resto de Europa:

> En cuanto a la voz fuerte, dura y acre, es difícil contenerla, sobre todo en los sonidos agrios que siempre tienen más necesidad de ser suavizados y despojados por completo de esta aspereza y esta acidez que hiere el oído. Esto es lo que sólo conseguiremos poco a poco, mediante una vocalización compuesta de notas de valor, pasando del bajo al medio y de ahí volviendo al bajo, hasta que, finalmente suavizando estos sonidos, subamos por gradación a las notas agudas, a las

l'expression convenable à la mélodie, sans le secours des paroles; les Elèves studieux pourront la trouver, et la faire ressortir en observant exactement L'ACCENT, le COLORIS et la FLEXIBILITE, qualités nécessaires, non seulement au chanteur, mais à qui conque exécute de la musique, étant les seules qui forment la véritable expression.

[9] pp. 91-92

> que el maestro debe esforzarse al máximo para darles una fuerza y una suavidad proporcionadas a las demás (Mancini, 1776).[10]

Hay una relación directamente proporcional entre la emisión limpia y plena de la voz con el resultado estético; algo que podría describirse como una voz "natural", sin afectaciones, sin apariencias, sin pretensiones… algo que no tiene una raíz etimológica pues los tratados de canto rondan apenas los 300 años de antigüedad:

> La belleza y perfección de la voz consiste en su registro, en su suavidad, en su ligereza, en su flexibilidad, en su timbre, en su armonía, etc. Sus defectos son numerosos; Sólo hablaré aquí de los más comunes. Hay personas que tienen la voz dura, fuerte y acre: hay otras que tienen la voz limitada, débil y velada; finalmente otros que tienen una voz rica en registro, pero sin consistencia. El primero sólo necesita ser suavizado y purificado; el segundo, reforzado, clarificado y extendido: el tercero parecería, por la misma razón, necesitar sólo consistencia; pero el arte suele fallar con respecto a este tipo de voz. Aquí, sin embargo, están los medios que pueden emplearse para tratar de darle cuerpo y cierta consistencia (Mancini, 1776).[11]

Para Giuseppe Aprili, cantante y maestro de canto castrado, era necesario tener una expresión de tranquilidad, ya que cualquier rastro de esfuerzo en el semblante era una señal de una tensión negativa que afectaba la voz. En esto coincidían todos los autores, por lo que debe considerarse un punto a tomarse en cuenta para quienes se dedican al canto por las paradojas que se presentan en la enseñanza y en la ejecución; por una parte, es necesaria una gran cantidad de energía tanto física como emocional para transmitir en canto excitante, pero al mismo tiempo no puede haber proyección esfuerzo a pesar de que existe un trabajo muscular muy activo. Esta es una sensación que solo quien canta puede entender, ya que es una especie de catarsis muscular y sonora que se puede transmitir al público. Cualquier tensión

---

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

[11] p. 3 : *La beauté et la perfection de la voix consistent dans son étendue, dans sa douceur, dans sa légèreté, sa flexibilité, son tymbre, son harmonie, etc. Ses défauts sont en grand nombre ; je ne parlerai ici que des plus communs. II est des personnes qui ont une voix dure, forte et acre : il en est d'autres qui l'ont bornée, foible et voilée ; d'autres enfin qui ont une voix riche en étendue, mais sans consistance. La première n'a, besoin que d'être adoucie et épurée : la seconde d'être renforcée, éclaircie et étendue : la troisième semblerait, par la même raison, n'avoir besoin que de consistance ; mais l'art est ordinairement en défaut à l'égard de cette espèce de voix. Voici toutefois les moyens qu'on peut emploier pour tâcher de lui donner du corps et quelque consistance.*

que impida este estado se debe evitar a toda costa: “En el ejercicio del canto, nunca descubrir ningún dolor o dificultad por distorsión de la boca, o mueca de ningún tipo, lo cual será mejor examinando el rostro en un espejo, durante los pasajes más difíciles (Aprili, 1791).”[12]

En la actualidad hay posturas para la descripción de este fenómeno y curiosamente son emitidas por una autora soprano, Daniela Bloem-Hubatka, quien considera que la escuela italiana de canto del pasado es la encarnación de la naturalidad. Quien llega a entender esta manera de emitir la voz ofrece un canto claro y brillante, de entonación pura, con largas líneas *legato* de fraseo musical ingenioso y brillante, de pronunciación clara e interpretación fiel a las intenciones del compositor y gran emotividad que parece salir del corazón (Bloem-Hubatka).[13] Más allá de la idealización de un pasado remoto e irrecuperable, hay una resistencia hacia ciertas tendencias contemporáneas de abordar tempranamente en la carrera de un cantante el repertorio de finales del siglo XIX y principios del XX, pues por las exigencias del mismo se tiende a oscurecer la voz y aparentar una voz madura, lo que normalmente atenta contra la salud y longevidad vocal.

El fiato

Se trata pues de un proceso de aprendizaje neuronal parecido a la actividad motora del caminar o del lenguaje. Desde temprana edad los músculos encargados de sostener la respiración se acondicionaban a la ejecución de frases de una longitud mucho mayor que las que se usan en la cotidianeidad del habla. Las emociones están íntimamente ligadas a la fonación y con ello se relaciona con el tono expresivo necesario en el canto, lo que permitía desarrollar también elasticidad en el tracto vocal para la producción de timbres y colores vocales en una gama muy extensa. Así, cada frase se planeaba en función de ejercer una impresión en el escucha, ya sea por su extensión o por la expresividad del texto que declamaba, siempre y cuando la respiración fuera lo suficientemente entrenada y controlada para no agitarse y terminar las frases con suficiencia. El término italiano para describir la respiración aplicada al canto es *fiato,* el cual se refiere al aire o aliento empleado en el mecanismo de fonación: “En cada composición se haga conocer el sitio de respirar y de respirar sin fatiga, ya que hay cantantes que con el afán de quien

[12] p. 2: *In the Exercise of Singing, never to discover any Pain or Difficulty by distortion of the Mouth, or Grimace of any kind, wich will be best avoided by examining the Countenance in a Lookingglass, during the most difficult Passages.*
[13] pp. 5-7

sufre como los asmáticos que luchando por recuperar el aliento en todo momento llegan a las últimas notas *desfiatados* a muerte (Mancini, 1774)."[14]

Cualquiera que se dedique al canto sabe que el entrenamiento de la respiración para ejecutar las frases completas como están escritas por los compositores es una labor que nunca termina y aún en la madurez se debe seguir entrenando la flexibilidad del cuerpo para sostener la voz con la calidad y frescura de la juventud. En una época como el siglo XVIII en donde las posibilidades de mejora en la escala social eran casi nulas, el acto mismo de la respiración significaba en los cantantes la clave para dejar atrás la miseria. El nivel de concentración en el entrenamiento del *fiato* debía llegar a un grado altísimo si se quería estar al nivel de la competencia del mercado. Sin tener conocimientos profundos de anatomía y fisiología se comenzaron a elucubrar los mecanismos que atrofiaban la elasticidad de la respiración, es decir, el espíritu científico comienza a involucrarse en una actividad puramente estética. En diferentes momentos tanto Tosi como Mancini aluden al pecho como el sostén del *fiato*, pero Mancini agrega que hay una fuerza que pone en movimiento el aire y la denomina "el fuelle de la voz". La falta de destreza en la mecánica corporal para manejar el *fiato* en la producción vocal es el origen de un sinnúmero de defectos y aunque no se menciona expresamente el diafragma, la descripción sensorial hace notar que se manejaba un tipo de respiración muy completa apoyada en ese músculo:

> Naturalmente aturde de tal manera que nada menos por este defecto se hace insoportable, defecto que se ve y se manifiesta cuando el cantante empuja el aliento y tensa con violencia el fuelle de la voz; obsérvese que la entonación es entonces muy incierta, se pierde la claridad y ligereza de la voz, aumenta el ahogo y la angustia y el sufrimiento es el mismo para el que canta y para el que oye cantar (Mancini, 1774).[15]

En la época de Mancini no había una denominación especial para el tipo de respiración que se consideraba apropiada para el canto. Solamente se consideraba la capacidad que se desarrollaba mediante la práctica de años para cantar frases largas. Por la poca información que se encuentra en su

[14] p. 37: *In ogni composizione gli faccia poi conoscere il sito di respirare e di respirar senza fatica, poiché ci sono de' Cantanti, che con affanno di chi sente penano come gli asmatici ripigliando stentatamente fiato ad ogni momento o arrivando all'ultime note sfiatati morti.*

[15] p. 52: *Stuona naturalmente per modo ch'egli non men per quello, che per questo difetto si rende insoffribile, il qual difetto si vede e si manifesta quando il cantante spinge il fiato, e sforza con violenza i mantici della voce; e notate, che l'intonazione allora è incertissima, ruba la chiarezza e leggerezza della voce, accresce l'affanno e l'angoscia e il patimento è uguale di chi canta e di chi ode cantare.*

tratado no es posible hacer alguna afirmación sobre la manera en que se entrenaba el cuerpo para obtener esa capacidad, pero por la forma como Mancini se lamenta sobre los maestros que obligan a los alumnos a forzar la voz a estudiantes jóvenes, y hace referencia a la fuerza del pecho, se puede considerar que la respiración torácica tenía cercanía con la práctica de la época:

> Pero esta regla me parece bastante tosca, ya que un estudiante de doce, trece y catorce años, no puede tener un pecho tan fuerte para soportar un cansancio tan irregular: en verdad estoy persuadido de que esto no aporta nada, o por lo menos a los débiles los debilita, la poca fuerza que pueden tener en esa edad. Preferiría no tener en cuenta el acuerdo sobre tal método haciendo cantar en voz alta al colegial, que ya había formado la robusteza del pecho (Mancini, 1774).[16]

Para Giuseppe Aprili no hay tampoco una manera especial de respirar descrita en instrucciones precisas. En su método práctico son las frases las que determinan el entrenamiento de la respiración y los momentos en donde se debe tomar aliento. El principio es no respirar en medio de las frases, puesto que además de cortar las palabras, el sentido musical se ve trastocado. Lo más interesante a observar es que el método fue publicado alrededor de 1791, fecha cercana en la que se encuentran las primeras referencias de la respiración torácica que se mencionará en lo inmediato y como en los tratados pasados no hay ningún dato al respecto, solamente la atención al buen término de las frases:

> Descansar o tomar aliento entre los pasajes y en el tiempo propio, es decir, tomarlo solo cuando los períodos o miembros de la melodía están terminados: estos períodos o porciones de aire, generalmente terminan en las partes acentuadas de un compás. Y esta regla es tanto más necesaria cuanto que al detenerse demasiado en la última nota de un período musical, el cantante pierde la oportunidad que le brinda de respirar sin romper los pasajes o incluso ser percibido por la audiencia (Aprili, 1791).[17]

[16] p. 80: *Ma questa regola mi sembra alquanto scabrosa, poiché uno studente di dodici, tredici, e quattordici anni, non può avere un petto sì robusto per sopportare una si irregolare fatica: anzi sono persuaso che questa gli tolga affatto, o almeno gli fiacchi e indebolisca anche quella poca forza, che egli può avere in una tale età. Piuttosto non avrei riguardo di accordare per buono un simile metodo facendo cantare a tutta voce quello scolare, che avesse già formata la totale robustezza del petto.*
[17] p. 2: *To rest or take breath between the Passages and in proper Time, that is to say, to take it only when the Periods or members of the Melody are ended: which Periods or Portions of the Air, generally terminate on the accented parts of a Bar. And this Rule is the more necessary as by dwelling too long upon the last Note of a musical Period the Singer loses the Opportunity it affords of taking Breath without breaking the Passages or even being perceived by the Audience.*

Bernardo Mengozzi explica una técnica de respiración que afirma proviene de un soprano masculino y dista mucho de lo que hoy se considera una respiración apropiada para el canto; se refiere a la respiración torácica ampliamente difundida en los tratados del siglo XIX y completamente inapropiada en la enseñanza actual:

> La respiración es la acción de los pulmones para aspirar y expulsar aire. Esta acción se divide en dos movimientos alternativos, inhalación y exhalación. En la aspiración, los pulmones se expanden para introducir aire exterior en el tórax; y en la exhalación, se hunden para sacarlo. Debe observarse que la acción de respirar para cantar difiere en algo de respirar para hablar. Cuando respiramos para hablar, o simplemente para renovar el aire de los pulmones, el primer movimiento es el de aspiración; luego el vientre se hincha y su parte superior avanza un poco; luego se hunde, este es el segundo movimiento, el de la exhalación: estos dos movimientos se realizan lentamente, cuando el cuerpo está en su estado natural. Por el contrario, en la acción de respirar para cantar, al inhalar, es necesario aplanar el vientre y hacerlo subir rápidamente, inflando y adelantando el pecho. Al exhalar, el vientre debe volver muy lentamente a su estado natural y el tórax debe bajar a medida que avanza, para conservar y ahorrar el mayor tiempo posible el aire que se ha introducido en los pulmones; sólo debe dejarse salir lentamente y sin sacudir el pecho: debe, por así decirlo, fluir (Mengozzi, 1804).[18]

Este es un tema que se ha estado reconsiderando, pues la lógica nos dice que si hubo una época en la que el canto florecía de manera espectacular, no es posible considerar que la técnica de respiración era inapropiada e incompleta. La respiración descrita por Mengozzi era ya una práctica a finales del siglo XVIII, pero no estaba descrita como tal en los métodos de los maestros castrados. La expansión del pecho y la contracción del vientre no es una práctica común en la actualidad, puesto que los principios

[18] p. 6: *La respiration est l'action que sont les poumons pour attirer et repousser l'air. Cette action se divise un deux mouvements alternatifs, l'aspiration et l'expiration. Dans l'aspiration les poumons se dilatent pour introduire l'air extérieur dans la poitrine ; et dans l'expiration, ils s'affaissent pour le faire ressortir. Il faut observer que l'action de respirer pour chanter, diffère en quelque chose de la respiration pour parler. Quand on respire pour parler, ou pour renouveler simplement l'air des poumons, le premier mouvement est celui de l'aspiration ; alors le ventre se gonfle et sa partie supérieure s'avance un peu ; ensuite il s'affaisse, c'est le second mouvement, celui de l'expiration : ces deux mouvements s'opèrent lentement, lorsque le corps est dans son état naturel. Au contraire, dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant, il faut aplatir le ventre et le faire remonter avec promptitude, en gonflant et avançant la poitrine. Dans l'expiration, le ventre doit revenir fort lentement à son état naturel et la poitrine s'abaisser à mesure, afin de conserver et de ménager, le plus longtemps possible, l'air que l'on a introduit dans les poumons ; on ne doit le laisser échapper qu'avec lenteur, et sans donner de secousses à la poitrine : il faut pour ainsi dire qu'il s'écoule.*

fisiológicos fundamentales hicieron abandonar ese mecanismo muscular. Sin embargo, parafraseando las palabras de Alessandro Patalani en su libro *La scuola del respiro*, por razonable que parezca esta afirmación, se tendría que considerar necesariamente que todos los autores, cantantes, compositores y público vivieron una etapa de mediocridad vocal, lo cual parece un tema mucho más complejo de lo que parece por la cantidad de contradicciones que presenta y nos lleva a replantear la información de pasado (Patalani, 2015).[19]

Una práctica que se volvería sumamente popular en el siglo XIX es aquella que, al momento de tomar aire para preparar una frase, mantiene la expansión de las vías áreas superiores para no permitir ningún tipo de ruido del aire al momento de entrar a los pulmones. Se encontró que respirar de esa manera permitía mantener una posición favorable para el canto por la expansión de la faringe y el resultado tímbrico. Sin embargo, Crescentini incorpora elementos relacionados con la expresividad para dar mayor patetismo a la interpretación, fenómeno producto de la trasformación de la ópera de un alto nivel virtuosístico a la búsqueda de recursos más cercanos a la espontaneidad de las emociones:

> También es necesario que el alumno evite hacer oír que toma la respiración. Es un falso principio que algunos cantantes afirmen que para dar expresión es necesario hacer sentir el momento en que se respira; hay pocas circunstancias en las que el carácter de la canción requiere este método. Es en los arranques de furia, de alegría o de dolor que uno puede permitirse respirar interrumpida, entrecortada o dolorosamente aspirada. En las otras emociones hay que evitar siempre hacerla oír para no privar al canto del encanto y de la dulzura que requiere: el cantor debe estar imbuido de esta verdad, que siempre que la ejecución de una pieza parece para ser doloroso, hace compartir el mismo cansancio a quienes lo escuchan.[20]

Los registros vocales

[19] pp. 3-4

[20] p. 9 : *Il faut aussi qu'un Elève évite de faire entendre, qu'il prend la respiration. C'est un faux principe que celui de quelques chanteurs, de prétendre que pour donner de l'expression, il soit nécessaire de faire sentir le moment où l'on respire ; il n'y a que peu de circonstances où le caractère du chant comporte cette méthode. C'est dans les accès de fureur, de joye ou de douleur, qu'on peut se permettre la respiration entrecoupée, apparente, ou péniblement aspirée. Dans les autres caractères, on doit toujours éviter de la faire entendre, afin de ne point ôter au chant, le charme et la douceur qu'il exige : il faut que le chanteur se pénétré de cette vérité, que, toutes les fois que l'exécution d'un morceau parait lui être pénible, il fait partager la même fatigue à ceux qui l'écoutent.*

Para identificar ese rango agudo de las voces en el que resultaba más atractivo al escucha el desempeño de los cantantes, los estudiosos de la voz identificaron principalmente dos mecanismos de producción vocal, uno grave y central relacionado con la voz hablada y uno agudo siempre fuera del rango normal en la comunicación verbal. En 1601 Giulio Caccini denominó al primero *voce piena* y al segundo *voce finta* (Caccini, 1601),[21] lo que resulta posiblemente la primera definición terminológica en la tratadística del canto. Esto parece ser el origen del término *falsete*, o sea, voz falsa. La transformación y evolución de estos términos seguramente transcurrieron en la práctica diaria, que siempre ha sido inmensamente mayor que su teorización, por lo que se encuentran hasta Tosi referencias sobre el tema. A estos dos tipos fundamentales de emisión vocal les llama *voce di petto* y *voce di testa* muy posiblemente por la sensación corporal de las vibraciones de la voz en el cuerpo, aunque nunca lo especifica de esta manera. Así mismo usa el término falsete de manera permanente para referirse a la voz de la extensión aguda y como sinónimo de la *voce di testa*, la cual debe unirse en homogeneidad sonora a la voz grave para entrar en el canon técnico y estético deseado:

> Muchos maestros hacen cantar a sus discípulos como Contralto porque no saben encontrar el falsete o por evitar la molestia de buscarlo. Un instructor diligente sabiendo que si tienes a un soprano sin falsete, que canta entre las ansiedades de un rango pequeño, no sólo debe adquirir uno más amplio, ni dejar piedra sin remover hasta unir a él la voz de pecho, que en realidad no se distingan la una de la otra, que, si la unión no es perfecta, la voz será de más registros, y por lo tanto se perderá su belleza (Tosi, 1723).[22]

Para Tosi la voz natural es la voz de pecho y es evidente su interés en demostrar que hay un camino para su unión con el falsete. Considera que especialmente cuando la voz está activa en el falsete es más difícil abordar el retorno a la voz natural, o sea, de pecho y ahí consiste la dificultad de la unión de los dos tipos de emisión a los que hace referencia. En esta parte de la teorización del tratado de Tosi aparece una descripción muy valiosa para la comprensión de la vocalidad de sopranos hombres y mujeres.

[21] p. 11

[22] p. 14: *Molti Maestri fanno cantare il Contralto ai loro Discepoli per non sapere in essi trovar il falsetto, o per sfuggire la fatica di cercarlo. Un diligente Istruttore sapendo, che un Soprano senza falsetto bisogna, che canti fra l'angustie di poche corde non solamente proccura d'acquistar glielo, ma non lascia modo intentato acciò lo unisca alla voce di petto in forma, che non si distingua l'uno dall'altra, che se l'union non è perfetta, la voce sarà di più registri, e conseguentemente perderà la sua bellezza.*

Cuando se refiere a las mujeres que cantan *il Soprano*, de lo que se entiende que están cantando en el registro agudo, menciona que se percibe en ocasiones una voz toda de pecho, mientras que en los varones es muy raro que la mantengan *passata* cuando ya no están en edad infantil. No se vuelve a utilizar este término en todo el documento, pero es un claro testimonio de que el registro agudo, falsete o *voce di testa* se cantaba con una calidad sonora de mixtura o unión de registros y se menciona a la soprano femenina como ejemplo de este dominio técnico, mientras que en los varones al llegar a la edad adulta eso no era una constante.

Otra novedad es que el autor considera a la letra "i" para colocar la voz de falsete, algo que está fuera de norma, puesto que se consideraba una vocal prohibida al momento de ejecutar los adornos virtuosísticos: "Todo Maestro sabe que los *Passaggi* sobre la tercera y quinta vocal son de mal gusto, pero no todos saben que las buenas Escuelas no permiten un poco sobre la segunda y cuarta vocal, cuando estas dos vocales se pronuncian estrechas o cerradas (Tosi, 1723)."[23] Esto es un testimonio de que la práctica y la experimentación estaban más adelantados que algunos preceptos considerados como reglas generales: "En las mujeres que cantan la soprano, a veces se escucha una voz toda de pecho, pero sería raro que los varones la mantuvieran *passata*, si son de edad infantil. Quien tenga curiosidad por descubrir el falsete en quienes lo ocultan debe saber que quien lo utiliza expresa la vocal "i" en las notas altas con más vigor, y menos esfuerzo que la "a" (Tosi, 1723).[24]

Mancini agrega otro término a la misma concepción de dos tipos de emisión vocal. Continúa con la denominación de la percepción vibratoria corporal de pecho y cabeza o falsete, pero al origen del sonido se sustituye el término de "voz" por el término de "registro", dejando un antecedente que perdurará hasta el presente con diversas transformaciones a lo largo del tiempo:

> La voz, por su constitución natural, se divide ordinariamente en dos registros, que se llaman, uno de pecho, el otro de cabeza o falsete. Digo ordinariamente, porque también hay algunos raros ejemplos, que alguien recibe de la naturaleza el don muy singular de poder hacerlo todo con sólo

[23] p. 34: *Ogni Maestro sa, che sulla terza e quinta vocale i Passaggi sono di pessimo gusto, ma non tutti sanno, che dalle buone Scuole non si permettono tampoco sulla seconda e quarta, allorché queste due vocali vanno pronunziate strette o chiuse*.
[24] p. 15: *Nelle Femmine, che cantano il Soprano sentesi qualche volta una voce tutta di petto, ne' Maschi però sarebbe rarità se la conservassero passata, che abbiano l'età puerile. Chi fosse curioso di scoprire il falsetto in chi lo fa nascondere badi, che chiunque se ne serve esprime su gli acuti la vocale i con più vigore, e meno fatica dell'a.*

la voz de pecho. No estoy hablando de este regalo. Hablo sólo de la voz en general dividida en dos registros, como suele suceder (Mancini, 1774).[25]

Resulta muy difícil concebir una voz de soprano que funcione solamente en el registro de pecho, especialmente en la región aguda, lo que hace suponer que se hace referencia a voces que tenían la capacidad de homogeneizar los registros de manera imperceptible y dar la percepción sonora de un solo timbre robusto que se extendía hasta la extensión aguda. Esto es posible dada la gran variedad de naturalezas vocales, ya que es más común que en el proceso de unión de los registros la región más grave de la voz tenga un diámetro más amplio, especialmente en los varones y sopranos fuertes, lo que da como resultado que la parte aguda sea de menor sonoridad: "Ahora bien que esta mutación no es otra cosa que el cambio de la voz, la cual habiendo llegado al final del primer registro, entrando en el segundo se encuentra necesariamente más débil (Mancini, 1774)."[26] En esta variedad de naturalezas vocales, también se menciona algunas voces que tienen más fuerte el registro agudo y el proceso es a la inversa, ya que el registro de pecho en el proceso de homogenización es menos amplio en sonoridad. Pero lo esencial a mencionar es que Mancini establece la existencia de dos naturalezas vocales en cualquier tipo de voz, ya sean los sopranos y las voces únicamente masculinas como tenores y bajos: "Cualquier estudiante sea soprano, contralto, tenor o bajo puede por sí mismo con toda facilidad conocer la diferencia entre estos dos registros separados. Basta que comience a cantar la escala (Mancini, 1774)."[27] Y efectivamente, sigue siendo el método más efectivo para reconocer las dos naturalezas vocales básicas que tiene la voz humana.

Aprili también considera la existencia de dos registros vocales y los denomina voz de pecho y voz de cabeza, esta última también llamada falsete, misma postura que Mancini. Y por supuesto busca también la unión de los registros para que toda la extensión vocal se perciba como un mismo tipo de mecanismo de emisión:

---

[25] p. 43*: La voce, per costituzione sua naturale, ordinariamente è divisa in due registri, che chiamansi, l'uno di petto, l'altro di testa, o sia falsetto. Ho detto ordinariamente, perché si dà anche qualche raro esempio, che qualcheduno riceve dalla natura il singolarissimo dono di poter eseguir tutto con la sola voce di petto. Di questo dono non parlo. Parlo solo della voce in generale divisa in due registri, come comunemente succede.*

[26] p. 44: *Ora questa mutazione non è altro che il cambiamento della voce, la quale arrivata al termine del primo registro, entrando nel secondo si trova per necessità più debole.*

[27] pp. 43-44: *Ogni Scolare, sia egli Soprano, sia Contralto, sia Tenore, sia Basso può da per sé con tutta facilità conoscere la differenza di questi due separati registri. Basta che cominci a cantare la scala.*

> Nunca forzar la voz, para extender su compás en la Voce DI PETTO hacia arriba, sino cultivar la VOCE DI TESTA en lo que se llama FALSETTO para unirlo bien, e imperceptiblemente a la VOCE DI PETTO, por temor a incurrir en el desagradable hábito de cantar en la garganta o por la nariz; imperdonables faltas en un cantante (Aprili, 1791).[28]

Solo como dato sobre la trascendencia que los principios de los maestros castrados dejaron para la tratadística y la terminología en el canto se mencionará un evento posterior al periodo analizado en el presente trabajo. Antes de que Manuel Patricio García inventara el laringoscopio en 1854 y se convirtiera en el primer ser humano en observar el funcionamiento de la glotis al producir la voz, ya había conceptualizado el término de "registro" a manera de postulado. La descripción que realizó tuvo una exactitud que le permitió tener una vigencia hasta nuestros días, lo cual resulta más sorprendente por no haber tenido ninguna certeza científica, solamente la percepción sonora de la voz y los antecedentes literarios de los tratados del pasado. Al utilizar la idea de un principio mecánico para la producción de un sonido con una naturaleza determinada, se hace un adelanto en la comprensión del funcionamiento de la laringe a pesar de que continuaba siendo un completo misterio:

> Por la palabra registro, se entiende a una serie de sonidos consecutivos y homogéneos que van del grave al agudo, producidos por el desarrollo del mismo principio mecánico y cuya naturaleza es esencialmente diferente de otra serie de sonidos igualmente consecutivos y homogéneos producidos por otro principio mecánico (García, 1840).[29]

La posición de la boca

Para Tosi no hay un énfasis especial u obligado en la posición de la boca al cantar, pero hace referencia a una expresión placentera, que no se relacione a una situación de tensión o estrés. También hace referencia nuevamente a corregir cualquier expresión en el rostro que afecte la posición placentera de la voz: "Corríjale rigurosamente si hace muecas o expresiones con su cabeza y rostro, principalmente de su boca, la cual debe estar compuesta de una manera (si el sentido de las palabras lo permite) que se

[28] p. 2: *Never to force the Voice, in order to extend its Compass in the Voce DI PETTO up wards, but rather to Cultivate the VOCE DI TESTA in what is called FALSETTO in order to join it well, and imperceptibly to the VOCE DI PETTO, for fear of incurring the disagreeable Habit of singing in the Throat or through the Nose, unpardonable Faults in a Singer.*

[29] pp. x-xi : *Par le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique.*

incline más a la dulzura de una sonrisa, que a la gravedad severa (Tosi, 1723)".[30] Mancini sí dedica un capítulo entero a los efectos y consecuencias de la posición de la boca al cantar; lleva a cabo una serie de descripciones sobre el tipo de defectos que se ocasionan con una articulación inadecuada. Hay una regla que considera inamovible por los efectos secundarios que ocasiona y que el estudiante debe aprender a manejar:

> Conviene que el alumno aprenda desde el principio y sepa abrir bien la boca y sepa hacerlo según las reglas y no según su voluntad. Valoro esto de saber abrir bien la boca en un principiante y saber colocarla bien, tanto es así que de ahí viene la claridad de la voz y la nitidez de la expresión; así, por el contrario, la posición defectuosa de la boca vicia absolutamente la voz, hace la cantilena de mal gusto, ridículo al cantante y repulsivo por la desfiguración del rostro (Mancini, 1774).[31]

Este es uno de los capítulos en donde Mancini hace un estudio más profundo sobre un tema, posiblemente debido a ser un fenómeno que se puede observar directamente y no era necesario tener conocimientos sobre anatomía o fisiología para llegar a conclusiones deductivas sobre su práctica diaria. Es posible que debido a estas conclusiones se haya generado una influencia sobre la tratadística posterior, ya que era una premisa que todos los autores tomaron por cierta e incuestionable. Pero no solamente habla de su experiencia, sino que afirma que sus maestros y contemporáneos practicaban esta posición de la boca y enseñaban bajo este principio:

> Ahora ten presente esta regla mía, que con mucho gusto te la doy como regalo. Regla, que saqué de mis Grandes Profesores y del infatigable estudio que hice de todas las reflexiones y advertencias que me dieron. Regla probada por mí y por mis alumnos, adoptada por todas las buenas escuelas de la antigüedad y por los modernos profesores dignos. He aquí: esto es, que todo cantor debe poner la boca como suele ponerla cuando sonríe naturalmente, esto es, de tal manera

[30] p. 16: *Lo corregga rigorosamente se fa smorfie di testa, di vita, e principalmente di bocca, la quale deve comporsi in guisa (se il senso delle parole lo permette) che inclini più alla dolcezza d'un sorriso, che ad una gravità severa.*

[31] pp. 63-64: *Conviene, che da bel principio l'allievo apprenda, e sappia aprir la bocca bene, e sappia aprirla secondo le regole, e non sua voglia. Io valuto questo saper bene aprire la bocca in un principiante, e saper ben situarla, tanto che, siccome da questa proviene la chiarezza della voce, e la nettezza della espressione; così per il contrario la posizione difettosa della bocca vizia assolutamente la voce, rende disgustosa la cantilena, ridicolo il Cantante, e ributtante per l'aggiunta della sconciatura del volto.*

que los dientes de arriba queden perpendicular y moderadamente separados de los de abajo (Mancini, 1774).[32]

La messa di voce

Una constante ineludible en toda la tratadística del canto es la *messa di voce*, esto sin importar si los autores son italianos, franceses, alemanes, ingleses o españoles, ya que implica la conexión y correcta articulación entre el *fiato*, los registros y una voz sin defectos de emisión, todo esto en la terminología del siglo XVIII. Se necesita entonces inspirar el aire y controlar su salida para que las frases sean tan largas como sea posible. Esto se debe hacer en un principio con la menor cantidad de voz posible y se debe incrementar paulatinamente hasta llegar al *forte*, para acto seguido y sin respirar hacer el movimiento dinámico contrario hasta llegar nuevamente al menor volumen posible. Tosi ya tenía definida completamente esta habilidad y se consideraba un recurso intrínseco del estilo del estilo de la época: "Con las mismas lecciones se enséñele el arte de meter la voz, que consiste en dejarla salir suavemente del *piano* más bajo, para que vaya poco a poco al mayor *forte*, y luego vuelva con el mismo artificio del *forte* al *piano* (Tosi, 1723)."[33]

Mancini también reconoce este recurso vocal como parte cotidiana de la estética del canto y un recurso que se debía dominar por cualquiera que se dedicara a este. Las variaciones en el tono expresivo van de la mano con las variaciones dinámicas, por lo que las emociones como el dolor, la ira, el llanto, la sorpresa, el arrobo, etc., están relacionadas con la capacidad de manejo del *fiato*, el volumen de voz que producen y el estado anímico que se quiere representar: "Se llama *messa di voce* al acto por el cual el profesor da cada nota de valor largo su graduación, colocando al principio poca voz y después con proporción ir reforzándola proporcionalmente hasta el *forte* retirándola finalmente con la misma graduación que usó para ascender (Mancini, 1774)."[34]

---

[32] 67-68: *Tenete ora a mente questa mia regola, che io di buona voglia ve ne faccio un dono. Regola, che io ho ricavata dai miei Gran Professori, e dallo studio indefesso da me fatto di tutte le riflessioni, ed avvertimenti, ch'eglino mi davano. Regola sperimentata da me, e sopra de miei scolari, adottata da tutte le buone scuole dell'antichità, e de moderni Professori valenti. Eccola: questa si è, che ogni Cantante deve situar la sua bocca come suole situarla quando naturalmente sorride, cioè in modo, che i denti di sopra siano perpendicolarmente, e mediocremente distaccati da quelli di sotto.*

[33] p. 17: *Coll'istesse lezioni gl'insegni l'arte di metter la voce, che consiste nel lasciarla uscir dolcemente dal minor piano, affinché vada poco a poco al più gran forte, e che poscia ritorni col medesimo artificio del forte al piano.*

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

Pero no era una tarea fácil la ejecución óptima de la *messa di voce*, por lo que se consideraba el resultado de la articulación de otras habilidades, todas ellas difíciles. Mancini considera que la adquisición de habilidades es gradual y secuencial, es decir, no se puede llegar a buen término de una destreza si no se ha dominado la anterior. Esto se verá en otros autores por lo que debe ser considerado como un consejo apropiado en la enseñanza actual:

> Replico que el estudiante no debe suponer que puede ejecutar la *messa di voce*, si antes no ha adquirido el arte de conservar, reforzar y retirar el *fiato* en la forma antes indicada, ya que de esto sólo depende el dar la justa y necesaria graduación a la voz. Encontrándose pues en estado de sostener las notas de valor largo, el estudiante deberá practicar dando a cada nota la graduación y ese valor proporcionado, que pueda resistir sin gran dolor: es decir, desde el principio pondrá una vocecilla sobre él, y luego proporcionalmente lo irá reforzando hasta cierto grado debido, del cual finalmente lo retirará con los mismos grados que usó en su incremento de volumen (Mancini, 1774).[35]

Para Aprile no hay cambios en la *messa di voce*, el ejercicio es el mismo, sostener con firmeza una nota redonda desde el menor volumen vocal hasta el mayor volumen y viceversa hasta el menor volumen nuevamente. El control de la respiración, la correcta posición de la laringe y el cierre de la glotis para evitar el escape de aire, así como la conformación del tracto vocal para la calidad del sonido, todo esto se articula para emitir la voz en una fisiología que produce la estética del canto desarrollado en gran medida por los cantantes castrados. Claro que en su momento no se conocía la fisiología del aparato vocal, pero la intuición auditiva les iba dictando el camino para la construcción de un criterio general que se probaba día a día por los mismos cantantes:

> Cantar la escala, o gama, con frecuencia, dejando a cada sonido una BREVE o dos SEMIBREVES, que deben ser cantadas en el mismo soplo; y esto debe hacerse, en ambos, A MESSA DI VOCE, que es engrosando la voz, comenzando *pianissimo*, y aumentando

[35] p. 103*: Replico, che lo scolare non deve presumere di poter eseguire la messa di voce, se prima non avrà acquistata nel modo di sopra additatogli l'arte di conservare, rinforzare e ritirare il fiato: giacché da questo solo dipende il dare la giusta, e necessaria graduazione alla voce. Trovandosi dunque in stato di sostenere le note di valore, dovrà lo scolare esercitarsi a dare a ciascuna nota la graduazione, e quel proporzionato valore, a cui possa senza sua gran pena resistere: vale a dire, da principio vi metterà poca voce, e poi con proporzione l'anderà rinforzando a un certo grado dovuto, dal quale finalmente la ritirerà con quei medesimi gradi, che aveva adoprato nel salire.*

gradualmente a *forte*, en la primera parte del tiempo, y así disminuyendo gradualmente hasta el final de cada nota, que así se expresará (Aprili, 1791).[36]

CONCLUSIONES

Los conceptos estéticos de los tratados y métodos de canto de los maestros castrados siguen vigentes hoy en día a pesar de la imposibilidad de recrear esa tipología vocal. Se tenían identificados los defectos vocales provenientes de una mala articulación del aparato vocal sin más ayuda que el entrenamiento del oído y el conocimiento empírico para poder corregirlos. Como consecuencia de lo anterior también se entendía cuando una voz desarrollaba sus potencialidades. De acuerdo con la propia descripción de los tratados la voz debe desarrollar amplia extensión, lo cual es solo posible con la unión de los registros; debe ser flexible y ágil para ser capaz de hacer frases largas con dominio de la graduación dinámica alternando con todo tipo de adornos propios del estilo musical y perfecta entonación. Para que la notación musical tenga un sentido en la percepción del interlocutor debe dar énfasis al drama del texto mediante una pronunciación clara y el vibrar de las palabras de acuerdo con su verdadero sentido. La modulación de la voz adquiere cualidades tímbricas como la claridad o pastosidad y con ello se expresa dulzura, armonía, gracia, felicidad, fiereza, gravedad, ternura. Todo esto debe ser acompañado del cambio facial y gesto apropiado que sean acordes con el sentido de la dramaturgia para llegar a la posesión de la escena. Finalmente, el cuerpo debe apoyar expresivamente al gesto y nunca manifestar la angustia que produce una mala emisión vocal. La historiografía nos describe con esto una estética refinadísima, por eso es necesaria la reconsideración continua y dinámica de las fuentes originales ante la explicación inacabada de este fenómeno interpretado de maneras muy diversas.

La terminología usada en los tratados y métodos de canto de los maestros castrados era incipiente e insuficiente para la descripción de un fenómeno tan complejo como la ejecución del repertorio *belcantista* barroco y clásico, sin embargo, es capaz de transmitir un concepto general sobre una emisión vocal muy completa. El canto *legato* y el *portamento* son de los rasgos más apreciados en la estética *belcantista*, ya que también existe la articulación de pasajes ornamentados con aire entre las notas,

[36] p. 2: *To sing the Scale, or Gamut frequently, allowing to each sound one BREVE or two SEMIBREVES , which must be sung in the same Breath; and this must be done, in both, A MESSA DI VOCE, that is by swelling the Voice, beginning Pianissimo, and increasing gradually to Forte, in the first part of the Time, and so diminishing gradually to the end of each Note, which will be expressed in this way.*

práctica no referida en los escritos de los cantantes castrados. Manuel del Popolo García, descendiente de la tradición italiana, explica claramente que esa práctica no es aceptable y la cataloga como un defecto vocal (García, 1824).[37] De las fuentes fonográficas de la primera mitad del siglo XX, la referencia más cercana al canto de tiempos pasados, se entiende el uso del *portamento* como una práctica anticuada e inapropiada a los estándares actuales, pero no se puede estar seguro de que esa era la manera en que los cantantes castrados la ejercían, por lo que eso seguirá siendo una incógnita imposible de resolver.

Una constante para el canto que no corta la línea de emisión vocal, especialmente en un repertorio de frases regulares que no tiene grandes exigencias en volumen, es que se activa un control del gasto de aire de manera espontánea. El concepto de planificar mentalmente la frase musical para que el aire tomado sea suficiente, como lo proponen los maestros castrados, es muy similar al cálculo mental de cualquier actividad física como subir una barda o saltar un río, es decir, se entrenaba la respiración como una actividad integral del cuerpo sin ningún tipo de análisis de la fisiología. Esta simplicidad puede resultar una broma para la pedagogía actual, la cual está influenciada por el entrenamiento que busca el control del diafragma en una posición baja mediante una acción muscular coordinada entre los músculos intercostales y la pared abdominal. La única preocupación fisiológica de los cantantes castrados era el abastecimiento suficiente de aire para emitir las frases completas y ese era su parámetro. La capacidad de hacer frases largas era el parámetro para valorar una buena mecánica laríngea y nada más cierto que eso. Partiendo del principio que el sonido de la voz sea estéticamente correcto, es necesaria una presión subglótica proporcional a la capacidad del cierre de la glotis que sea tan eficiente que haga vibrar la mayor cantidad de masa de las cuerdas vocales con el mínimo de aire. Los maestros castrados nunca mencionaron empujar hacia afuera o adentro la pared abdominal. A todo el mecanismo de control de la respiración para el canto, en todas las variantes posibles, conocido hoy como *appoggio*, los tratados de canto del pasado lo conocen simplemente como el *fiato*.

Posiblemente la más representativa de las conceptualizaciones técnicas para la construcción integral de una voz en los métodos del pasado es la unión de los registros vocales. Se identifican dos tipos de naturalezas vocales básicas llamadas en su momento voz de pecho y voz de cabeza o *falsetto*, esto a

[37] p. 2

partir de la sensación de vibración que produce la voz en el cuerpo del cantante. De ahí se han derivado diferentes terminologías para la descripción de las diferentes mecánicas laríngeas, desde dividir en más categorías a los registros vocales, hasta afirmar que la voz debe ser entrenada a partir de un solo tipo de sonido homogéneo que se extiende a sus extremos con la misma calidad o naturaleza vocal. Independientemente de la justificación y veracidad por la cual surgieron estas premisas, el principio descriptivo de los métodos del pasado tiene una funcionalidad práctica y efectiva hasta el presente. Haciendo cualquier prueba o ejercicio recomendado se puede comprobar que sigue siendo actual esa concepción, simplemente porque la anatomía del ser humano sigue siendo la misma que hace 300 años. Por lo que nuevamente esa simplicidad resulta eficiente en la construcción integral de cualquier tipo de voz.

La posición de la boca está ligada íntimamente a la expresión del rostro del cantante. Una emisión vocal defectuosa se refleja como gesto de angustia o desesperación mientras que una expresión que se acerque a la dulzura de una sonrisa natural dejando que los dientes de arriba queden perpendicular y moderadamente separados con los de abajo es la recomendada incluso en la mayoría de los tratados hasta el siglo XIX, salvo algunas excepciones que no son relevantes en este momento. Más allá de la posición de la sonrisa, vista en la actualidad como inadecuada para el repertorio del siglo XIX en adelante, se debe considerar una articulación clara de las vocales, la cual se vuelve más complicada con una apertura exagerada de la boca. El mayor volumen vocal y el uso de tesituras agudas sostenidas como parte de la estética posterior al apogeo de los cantantes castrados requirieron nuevas estrategias técnicas para resolver las exigencias de un repertorio cada vez más enfocado a la fuerza sostenida en la línea vocal. Sin cuestionar la efectividad se ese recurso, se trata de revalorar la posición de la boca en una apertura que no desfigure el rostro y que pueda pronunciar el texto correctamente sin importar el idioma que sea, entendiendo que en el extremo agudo se tiene que ampliar el mecanismo de apertura. Pero no hay que olvidar que la posición de una sonrisa articula el tracto vocal de manera favorable para el canto y por lo tanto, su activación explosiva es todavía mejor; basta escuchar la sonoridad de una carcajada (cuando la voz está timbrada) para concientizar que ese mecanismo está muy relacionado con la voz cantada: “De hecho, en la risa estruendosa, la cavidad bucal y el tracto vocal se agrandan, la región de los pómulos se eleva, el velo del paladar también se eleva y la pared faríngea se expande. En un evento

tan natural, la mandíbula baja considerablemente, pero no se sale de su cavidad temporomandibular (Miller, 2004)".[38] Ya que la voz cantada se articula en diferentes partes del cuerpo, se pueden observar los puntos de coincidencia con la risa en la función del cierre de cuerdas vocales y la fatiga muscular que se produce en el vientre, datos de la mayor simpleza que corroboran los preceptos en la tratadística de los cantantes castrados y que con frecuencia se olvidan al tratar de materializar teorías muy elaboradas sobre la respiración.

La *messa di voce* es también uno de los rasgos estilísticos más representativos del *bel canto*. Y la razón es que es un parámetro para valorar la calidad de la emisión. Una voz que mantiene su calidad sonora y afinación perfecta con todas las cualidades que ya se han enunciado, desde el sonido más *piano* al más *forte*, tiene sin duda una mecánica adecuada. Así la voz en *piano* debe ser lo suficientemente sonora para ser escuchada en un espacio teatral, mientras que el *forte* no debe ser estridente ni provocar tensión. La voz debe tener un cuerpo y timbre tal que pueda reconocerse entre un conjunto de voces e instrumentos y aún así, ser ágil y elástica, como el modelo que describió Anna Maria Pellegrini Celoni.

Consideraciones finales

Aunque casi todos los tratados y métodos italianos de los siglos XVIII y XIX fueron traducidos al francés, alemán o inglés, muchos de ellos también al español, están pendientes las traducciones al español de los métodos de canto de los maestros castrados como parte de la cultura formativa y conceptual de los cantantes de habla hispana. Es posible que con esta pequeña acción se pueda contribuir a la preservación y fomento del arte del canto en la muy numerosa población que habla solamente español. Cabe señalar que ningún manuscrito puede sustituir todas las sutilezas auditivas que un cantante debe construir y articular una a una para que su canto manifieste una propuesta artística integral, y eso se va construyendo con el respaldo de un profesor experimentado, sin embargo, el camino de la ciencia siempre buscará nuevos caminos para satisfacer la curiosidad humana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[38] p. 123: *Indeed, in uproarious laughter, the mouth cavity and the vocal tract are both enlarged, the fascia of the cheek region (mask) is elevated, the velum is raised, and the pharyngeal wall is expanded. In such natural event, the jaw lowers considerably. But it does not drop out of its temporomandibular socket.*

APRILI, Sig. D. G.: *The Modern Italian Method of Singing with a Variety of Progressive Examples and Thirty-Six Solfeggi*. London: Rt. Birchall, at his Musical Circulating Library, 133 New Bond Street, c. 1791

BARBIER, Patrick: Historia de los Castrati. Argentina: Javier Vergara Editor S. A., 1990

BLOEM-HUBATKA, Daniela: *The Old Italian School of Singing: a theorical and practical guide.* North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2012

BONTEMPI, Giovanni Andrea Angelini: *Historia Musica*. Perugia, s/e, 1695

CACCINI, Giulio: *Le Nuove Musiche*. Firenze: Appresso I Marescotti, 1601

CRESCENTINI, Girolamo: *Raccolta di Esercizi per il Canto all'uso del Vocalizzo con Discorso Preliminare*. Paris : Au Mont d'Or, Rue Saint Honoré, No 123, près de celle des Poulies, c. 1811

FELDMAN, Martha: *The Castrato, Reflections on Nature and Kinds*. Oakland: University of California Press. 2015

GARCIA, Manuel : *Exercices pour la voix (avec un Discours Préliminaire), dédiés à Madame Mercedes de Sta, Cruz Baronne Merlin, née Comtèse de Tarnes,* Paris : Pb. Petit, 1824

GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant.* Paris : E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840

LAMPERTI, Francesco: *Guida Teorico-Pratica-Elementare per lo studio del canto*. Milano: Ricordi, 1864

MANCINI, Giambatista: *Pensieri, e Riflessioni Pratiche sopra il Canto Figurato*. Vienna: Nella Stamparia di Ghelem, 1774

MANCINI, J. B. : *L'Art du Chant Figuré*. Maître de Chant de la Cour Impériale de Vienne, e Membre de l'Académie des Philarmoniques de Bologne ; Traduit de l'Italien par M. A. Désaugiers. Paris: Cailleau, Imprimeur-Libraire, rue Saint-Severin, 1776

MEDINA, Ángel: *Los atributos del capón*. Madrid: Instituto complutence de ciencias musicales, 2002

MENGOZZI, Bernardo : *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris en 3 parties*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, c. 1804

MILLER, Richard: *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press, Inc., 1996

MILLER, Richard: *Solutions for Singers. Tolls for every performer and teacher*. New York: Oxford University Press, Inc., 2004

MILLER, Richard: *Training Soprano Voices*. New York: Oxford University Press, Inc., 2000

PELLEGRINI CELONI, Anna Maria: *GRAMMATICA o siano regole di ben cantare*. Leipzig: F. Peters Bureau de Musique, c. 1802