

Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México.
ISSN 2707-2207 / ISSN 2707-2215 (en línea), enero-febrero 2025,
Volumen 9, Número 1.

https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v9i1

**LOS CANTANTES CASTRADOS Y LA LÍNEA VOCAL
DE MOZART. LA PERCEPCIÓN BELCANTISTA DE
MOZART A INICIOS DEL SIGLO XX SEGÚN
HERMAN KLEIN DE ACUERDO CON LA
VOCALIDAD PROPUESTA POR MANUEL GARCÍA**

CASTRATED SINGERS AND MOZART'S VOCAL LINE.
MOZART'S BEL CANTO PERCEPTION AT THE BEGINNING OF
THE 20TH CENTURY ACCORDING TO HERMAN KLEIN IN
ACCORDANCE WITH THE VOCALITY PROPOSED BY
MANUEL GARCÍA

Salvador Ginori Lozano
Facultad Popular de Bellas Artes

Los cantantes castrados y la línea vocal de Mozart. La percepción *belcantista* de Mozart a inicios del siglo XX según Herman Klein de acuerdo con la vocalidad propuesta por Manuel García

Salvador Ginori Lozano¹

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 trabajo contiene el resultado de una investigación documental sobre la estética del canto de los maestros castrados del siglo XVIII, los métodos de canto del siglo XIX y los inicios del siglo XX. Se considera que el modelo vocal *belcantista* iniciado por los cantantes castrados es universal y no se limita a los autores italianos de la primera mitad del siglo XIX, por el contrario, está presente en la producción vocal de los compositores que se trabajaron directamente con ellos. La cantidad de obras que compuso Wolfgang A. Mozart directamente para cantantes castrados permite valorar la capacidad musical y vocal de estos cantantes, y más aún, permite considerar que muchos de sus preceptos en la técnica vocal podrían considerarse fundamentales en la actualidad. Esta tradición *belcantista* de los cantantes castrados pasada por el filtro de un estilo de composición instrumental aplicada al canto parece ser heredada a Manuel Patricio García por su padre, Manuel del Popolo. La percepción de este fenómeno por un experto en el canto, Herman Klein, sufre también las influencias de las corrientes de su tiempo.

Palabras clave: respiración, resonancia, registros vocales, legato, máscara

¹ Autor principal

Correspondencia: salvador.ginori@umich.mx

Castrated singers and Mozart's vocal line. Mozart's bel canto perception at the beginning of the 20th century according to Herman Klein in accordance with the vocality proposed by Manuel García

ABSTRACT

This work contains the result of a documentary investigation into the aesthetics of the singing of the castrated masters of the 18th century, the singing methods of the 19th century and the beginning of the 20th century. The *bel canto* vocal model initiated by castrated singers is considered to be universal and is not limited to Italian authors of the first half of the 19th century; on the contrary, it is present in the vocal production of the composers who worked directly with them. The number of works that Wolfgang A. Mozart composed directly for castrated singers allows us to assess the musical and vocal capacity of these singers, and furthermore, it allows us to consider that many of his precepts in vocal technique could be considered fundamental today. This *bel canto* tradition of castrated singers filtered through a style of instrumental composition applied to singing seems to have been inherited by Manuel Patricio García from his father, Manuel del Popolo. The perception of this phenomenon by an expert in singing, Herman Klein, is also influenced by the currents of his time.

Keywords: breathing, resonance, vocal registers, *legato*, mask

Artículo recibido 05 enero 2025
Aceptado para publicación: 15 febrero 2025



INTRODUCCIÓN

La vocalidad de los cantantes castrados del siglo XVIII puede reinterpretarse parcialmente a través de la descripción estética y de la terminología descrita en su tratadística en combinación con la música que se escribía específicamente para sus habilidades técnicas. En el caso del compositor Wolfgang A. Mozart, quien componía y desarrollaba la línea vocal de sus personajes en relación con las capacidades de los cantantes encargados de estrenar las obras, se puede hacer una valoración sobre la técnica vocal desarrollada en el momento del estreno de sus obras. A pesar de que resulta imposible recrear el fenómeno de la interpretación del canto de los castrados, el grado de la dificultad técnica en la escritura de un compositor tan preciso como Mozart puede dar mayor certidumbre sobre el nivel de ejecución de su tiempo. Las posturas sobre este tema llegan a ser muy disímiles, ya que hay tendencias que afirman que el canto del pasado fue de excelencia irreplicable y que se ha ido degradando con el tiempo, mientras que otras posturas afirman que el nivel del canto en la actualidad es claramente mejor que en el pasado. Por lo tanto, la valoración de la vocalidad del pasado a partir de la escritura musical resulta un ejercicio fenomenológico muy valioso para quien se dedica al canto operístico. Por último, se considerará el *bel canto* como una práctica permanente y ecuménica en la ópera occidental que no tendría que ser limitada a la ópera italiana.

Breve marco referencial y planteamiento del problema

No hay datos conocidos de una colaboración directa en la tratadística de los maestros castrados con la música de Wolfgang A. Mozart, sin embargo, su escritura musical puede ser un vértice para comprender el desarrollo vocal a partir de la colaboración de cantantes castrados con su estilo de composición. La investigación será siempre incompleta si se toma en cuenta que no hay modelos vivos de referencia para su estudio y que el repertorio del siglo XVIII escrito para cantantes castrados se canta muy poco en relación con las óperas de repertorio. A esto se le suma que en la actualidad los varones cantan en el registro de cabeza este repertorio y en su gran mayoría se interpretan los papeles escritos en la tesitura de contralto castrado, dejando en su mayoría los papeles de soprano castrado para las mujeres.

Sobre la valoración de los maestros castrados en el siglo XIX se puede mencionar que en lo general hay un reconocimiento profundo a un pasado canoro que se consideraba excelente, en comparación con los cantantes de su propio tiempo, a quienes algunos tratadistas como Francesco Lamperti no consideraba



verdaderos cultivadores del canto (Lamperti, 1864). Los métodos de los representantes de las grandes escuelas de los maestros castrados se seguían replicando en las lenguas más habladas de Europa como modelo de la formación. Es importante mencionar que la influencia del positivismo llevó a considerar a la tratadística de los maestros castrados como “aproximada y confusa” y a la descripción de sus tradiciones como “vaga e incompleta”, como lo refiere Manuel Patricio García (García, 1840). Cuando una afirmación como esta proviene de uno de los maestros de canto más prestigiados de su tiempo, seguramente influyó en el ánimo de sus contemporáneos y las generaciones que lo precedieron, por lo que puede ser una de las razones por las que se buscaron nuevas maneras de explicar el canto a través de la comprensión de la fisiología, siguiendo la tendencia que estaba en boga. Continuó la veneración al pasado, pero se fue convirtiendo en un modelo arcaico ante la novedad de la incorporación de la ciencia para la explicación de la construcción del canto.

En las últimas décadas ha vuelto a surgir el interés de los contratenores y mujeres de todas las tesituras por reinterpretar el canto de los castrados y por realizar interpretaciones “históricamente informadas.” A esto se unen investigaciones que buscan una aproximación a esta música apasionante y sumamente compleja en la línea melódica. En esta empresa, sin embargo, sigue quedando pendiente la traducción al español de toda la literatura escrita por los maestros castrados, misma que debe ser tomada en cuenta en la reconstrucción de la música que interpretaban. Los escritos de Mancini son fundamentales en cualquier cita que se haga sobre el canto de los castrados; investigadores como Miguel Bernal Menéndez menciona las diferentes ediciones que se imprimieron del tratado de Mancini: de 1774 en Viena, de 1776 en París, de 1777 en Milán, de 1795 en París y de 1807 en Florencia, algo que permite apreciar la gran circulación e influencia que tuvo este autor en el medio del canto durante su vida e incluso después de su muerte, además de usar constantemente traducciones de diversos temas de los escritos originales de Mancini (Bernal, 2019). Se hace también en este artículo una breve mención sobre la genealogía de las escuelas de los maestros castrados, información que resulta muy valiosa por tratarse de la apreciación del mismo Mancini sobre el desempeño artístico de los cantantes contemporáneos a su época. Por otra parte, John S. Jenkins presenta en su trabajo de investigación el contacto que tuvo Mozart con los cantantes castrados para quienes escribió especialmente en determinadas óperas. Esta información es fundamental para entender el tipo de relación que tuvo el compositor con cantantes de todas las tesituras, pues escribió tanto

para castrado-soprano como para castrado-contralto. Este trabajo proporciona un orden cronológico sobre las asociaciones de Mozart con los cantantes castrados para quien se le asignó componer y desarrollar personajes en su capacidad vocal personal (Jenkins, 2010). En estas, como en cualquier valoración sobre el repertorio del pasado, es conveniente tener las referencias propias de su propio tiempo, especialmente de aquellas que entrelazan los puntos de convergencia aquí planteados: *belcanto* de los castrados-línea vocal de Mozart-percepción vocal de ese binomio a inicios del siglo XX.

Marco teórico

El *bel canto*, en una concepción muy amplia, es el estilo canoro que nació en Italia a partir de la ejecución virtuosística que desarrollaron los cantantes castrados en el repertorio de los siglos XVII y XVIII, hasta consolidarse en todas las tesituras durante el inicio del siglo XIX con características sonoras propias de los órganos vocales de los adultos. Es decir, es una práctica constante que va adaptándose a las diferentes vocalidades de los países en donde va permeando la ópera italiana. El objetivo común es siempre adquirir la fuerza y resistencia para abordar el repertorio operístico; se puede argumentar que la voz debe ser emitida con belleza, pero eso es una consecuencia de un entrenamiento que logra ser eficaz para abordar el repertorio con suficiencia estilística y sin producir fatiga vocal. Son las voces femeninas en el siglo XVIII las que de manera natural y espontánea imitan a las voces de los castrados por su naturaleza vocal con muchas similitudes tímbricas y poco tiempo después comienza la evolución de las voces masculinas hasta llegar en el siglo XIX a un nivel que es considerado en el presente como uno de los paradigmas de la vocalidad operística. Dado que el repertorio del siglo XVIII requiere una disciplina formativa tanto en la precisión musical como vocal, es adecuado reconsiderar los preceptos estético-vocales de los maestros castrados como parte de la educación en países de habla hispana que no cuentan con traducciones al español de esta literatura y especialmente en aquellos que no cuenten con un programa sistematizado en el área vocal de educación superior.

En este punto las interrogantes que surgen son, dado que Mozart trabajó directamente con cantantes castrados cuando se trasladó a Italia para asimilar el estilo de su ópera, ¿no tendría que ser considerada la ejecución de su música vocal idéntica al *bel canto*? ¿la escritura musical de Mozart analizada a partir de la vocalidad extinta de los castrados puede revelar el grado de desarrollo alcanzado en la técnica vocal de su tiempo y con ello dar más certidumbre a las interpretaciones “históricamente informadas”? Ahora bien,

si la mecánica para la producción vocal es la misma independientemente de las dimensiones de los aparatos vocales, ¿no sería este un buen argumento para reconsiderar la tratadística del pasado como información fundamental en el montaje y la representación del repertorio del siglo XVIII como parte necesaria en la formación vocal?

Objetivos

Generar interés por la investigación de los tratados de canto y fuentes primarias en cuanto al canto operístico del siglo XVIII, reinterpretar conceptualmente el fenómeno sonoro de la voz de los castrados como modelo de vocalidad apta para el repertorio *belcantista* y fomentar el montaje de repertorio que prioriza la preparación y precisión musical a la par que el desarrollo muscular de la voz.

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.

Un modelo vocal para el *bel canto*

El término *bel canto* debe ser considerado en varios rubros. Sin duda está relacionado con una producción vocal relacionada con la técnica de canto italiana que produce un sonido amplio, resonante, ágil y capaz de interpretar el repertorio operístico de periodos que van del barroco hasta inicios del siglo XX. Se identifica con el canto de los maestros castrados durante los siglos XVII y XVIII y posteriormente con la producción de los compositores Rossini, Bellini y Donizetti en el siglo XIX (Stark, 2000). Como parte de lo que se pretende reflexionar en el presente trabajo, el *bel canto* abarca fronteras más amplias que el campo sembrado por la escuela italiana, pues las manifestaciones vocales ajenas a las italianas se convertían en hibridaciones de identidad cultural continental y posteriormente en identidad universal.

Un tema que parece un camino de entendimiento hacia la vocalidad de los castrados es la contrastación del aparato crítico y analítico que los mismos castrados produjeron con la producción hecha a su medida por un genio como Mozart, no solo en la composición, sino en el entendimiento de la tímbrica instrumental y sin duda de la tímbrica vocal. Sin embargo, este compositor no está considerado como un modelo paradigmático del *bel canto*, seguramente por su origen no italiano y por ser condicionante de

arquetipos formales en la ópera que es más popular en nuestros días, como aquellas producidas con Da Ponte o la nacionalista germana Flauta Mágica. Pero es precisamente con cantantes castrados cuando Mozart asimila el estilo de la ópera seria italiana, hecho que no podía ser de otra forma dada su hegemonía en el mundo operístico. La sutileza por resaltar es la comprensión de Mozart sobre la mecánica y naturaleza de la voz humana, algo que tuvo que partir de quienes habían llegado al máximo nivel de su tiempo.

Como describe Rodolfo Celletti, la voz de los niños que no han entrado a la pubertad y que se entrenan para el canto, se extiende una octava más una sexta aproximadamente en la gama natural, o sea voz de pecho, lo que da como resultado el dominio de una voz llena de plenitud y resonancia en un rango amplísimo. En cierto sentido, se puede comparar al mecanismo vocal de los tenores cuyo rango de registro de pecho es muy amplio en comparación con el registro mixto que construyen a partir del Fa4. Es decir, los castrados desarrollaban técnicamente el registro de pecho y lo utilizaban plenamente en el transcurso de las obras que interpretaban uniéndolo imperceptiblemente al registro de cabeza como las voces femeninas, los tenores y en general los varones en sus respectivas tesituras en la actualidad. En términos generales, también las mujeres hacen este mecanismo con la salvedad de que su registro de cabeza es más amplio que el registro de pecho: “Esto significa un rango de doce a catorce notas en el registro de pecho en comparación con la mitad o poco más que la soprano femenina (Celletti, 1967).” Esto nos lleva a comprender mejor el “abismo que nos separa de la era de los castrados” que menciona Celletti, pues en la actualidad se canta en el registro de cabeza el repertorio de los castrados ya que no hay posibilidad de hacerlo de otra manera.

Dada la anatomía de la laringe de los cantantes castrados, es imposible tener la absoluta certeza del timbre de sus voces en cualquiera de sus clasificaciones, puesto que su enorme tamaño corporal, su laringe no desarrollada como adulto y un entrenamiento musical sumamente riguroso, hacían que sus voces no parecieran totalmente de niños, posiblemente en algunos momentos fueran como voces de mujer y muy seguramente tendrían menos coincidencias con las voces de los hombres... nunca se sabrá a pesar de la enorme cantidad de intérpretes masculinos que se dedican en la actualidad a cantar el repertorio escrito para cantantes castrados, pues sus instrumentos vocales son muy diferentes. A eso se suma la dedicación “sacerdotal” a la disciplina vocal y musical que no tenía que no se veía perturbada por las preocupaciones



propias de familia e hijos, lo que los convertía músicos formados al nivel de compositores capaces de improvisar sobre cualquier línea melódica dados sus conocimientos de armonía y contrapunto, práctica que ya no forma parte de la disciplina formativa de los cantantes en la actualidad (Celletti, 1967).

Por lo anterior es posible considerar que el desarrollo vocal llegó al clímax de la capacidad laríngea de los cantantes castrados, algo que puede compararse con los cantantes del máximo nivel de cualquier época de la cual ya se cuenta con registro fonográfico. Es decir, no solamente los cantantes considerados como ejemplos históricos del arte canoro han alcanzado esa estatura artística de la que se teoriza a partir de las grabaciones, sino que puede suponerse que los castrados llegaron a ese máximo de capacidad y la limitante se daba por el estilo de composición que destacaba las líneas vocales ornamentadas antes que la fuerza, volumen vocal y capacidad de emitir por más tiempo el registro agudo. Es por esta razón que los tratados de canto de los castrados deben considerarse no como documentos históricos anacrónicos a la actualidad vocal, sino como referencias de una escuela que dejó de existir y cuyo entrenamiento ha sido casi totalmente olvidado. Lo anterior debido a que la creencia generalizada por generaciones, incluso por los más grandes cantantes, es que los castrados sólo eran capaces de cantar en un estilo “decorativo y ornamental” y que la herencia al canto de los varones era una emisión vocal “discontinua y bisexual” (Lauri-Volpi, 1955).

Esa afirmación no puede considerarse como punto de partida para el análisis del canto de los castrados, puesto que los que están siendo juzgados en este texto son los varones y especialmente los tenores a quienes se compara con un modelo de voz que ya estaba extinto. Lauri-Volpi menciona incluso la diferencia estilística entre Nourrit y Duprez, los tenores más destacados de la ópera de París en las décadas de 1820 y 1830, a quienes ubica relacionados con la escuela de los castrados y la nueva escuela respectivamente. Aquellos varones que no se habían adaptado a la nueva estética vocal que lleva el timbre masculino hasta las notas tope del registro agudo, son los que están fuera de la posibilidad de abordar el nuevo estilo decimonónico. Pero la problemática sobre el desarrollo de la técnica vocal no corresponde al canto de los castrados sino a los tenores propiamente. Y aunque la tratadística de los cantantes castrados toca toda clase de defectos vocales que se deben evitar, en ningún momento se hace referencia a alguna limitación al interpretar el repertorio de ninguno de los compositores de su época. Es decir, los cantantes castrados no encontraron límites vocales en la música que se escribía en su tiempo.



Las escuelas de canto del pasado

Una de las referencias, quizás la más precisa respecto a la disciplina a la que eran sometidos los cantantes castrados es ofrecida por Giovanni Bontempi, cantante castrado también, en su tratado de 1695 sobre teoría musical. Una dedicación total destinada a producir cantantes capaces de sortear cualquier prueba, no solamente en lo vocal sino con la capacidad de creación e improvisación musical de un compositor, tenían como parte de su entrenamiento evitar cualquier manifestación corporal inadecuada y más importante, escuchar su propia voz en el eco. No había posibilidad de engaño en la autopercepción como sucede con las grabaciones en la actualidad, que no permiten dimensionar si la voz llena un espacio teatral adecuadamente, sino que cada cual tenía la posibilidad de comparar su voz la de los demás y valorar la capacidad sonora de su instrumento. Aunque sea por breves instantes aquellos cantantes podían escuchar sus propias voces desde afuera de su cuerpo y podían construir con todo el conocimiento adquirido, el modelo estético vocal y el músculo necesario para sostener un sonido que no parecía interesado solamente en construir filigranas. Finalmente se dedicaba un tiempo a la reflexión sobre los cantantes que estaban en el ejercicio cotidiano de su arte. Todo esto generaba una atmósfera llena de vitalidad y continua búsqueda de mejoras en la vida del canto:

Las Escuelas de Roma obligaban a los Discípulos a dedicar una hora cada día a cantar cosas difíciles y exigentes, para adquirir experiencia; otra en el ejercicio del *Trillo*; otra en el de *Passaggi*; otra en estudios de literatura; & otra en las enseñanzas y ejercicios de Canto bajo el oído del Maestro y frente a un espejo, para acostumbrarnos a no hacer ningún movimiento inconveniente, ni de la cintura, ni de la frente, ni de las pestañas, ni de la boca. Y todos estos fueron los trabajos de la mañana. Después de media hora, se dedicó media hora a las enseñanzas pertenecientes a la teoría musical: otra media hora al contrapunto sobre el *cantus firmus*; una hora recibiendo más instrucción sobre elementos de Contrapunto por escrito; otra en estudios de literatura; y el resto del día practicando el sonido del clavecín; en la composición de algún Salmo o Motete o Canzonetta u otro tipo de Cantilena, según el propio genio. Y estos eran los ejercicios ordinarios de aquel día en el que los Discípulos no salían de la Casa. Los ejercicios entonces fuera de la Casa consistían en ir a menudo a cantar y escuchar la respuesta de un Eco fuera de la Porta Angelica, hacia Monte Mario, para hacerse juez de su propia pronunciación, yendo a cantar casi en toda la música que se hacía en las iglesias de Roma; y observar las maneras de cantar de muchos cantantes



ilustres que florecieron en el pontificado de Urbano VIII; practicando con ellos y dando las razones al Maestro, al regresar a casa: quien luego, para grabarlas mejor en la mente de los Discípulos, pronunció los discursos necesarios sobre ellos y dio las advertencias necesarias. (Bontempi, 1695)²:

Para el momento en que se escribían los tratados de canto del siglo XVIII por Pierfrancesco Tosi (1723) y Giambattista Mancini (1774), ya se percibía la intromisión de otras maneras de concebir el canto de manera diferente a como lo hacían los italianos, especialmente los castrados. Para ellos significaba una corrupción a la estética sonora que habían creado a través de siglos de perfeccionamiento, pero la mezcla cultural es un proceso natural en la convivencia humana, imposible de detener y calcular en su dimensión. Por otra parte, es evidente que las escuelas no italianas ya están a la vista de las escuelas de los castrados y reconocen su capacidad de generar productos de alta estima estética: “Los ultramontanos merecen ser imitados y estimados, pero sólo en aquello en que son excelentes (Tosi, 1723).”³ Sin embargo, no dejaban los italianos de sentirse invadidos en un arte en donde se consideraban pioneros y dueños de una escuela superior a las existentes. Y eso se manifestaba en la declaración de vivir una decadencia respecto a su pasado:

Pobre Italia. ¡Que por la gracia se me diga! ¿Acaso los cantantes de hoy no saben dónde se deben hacer las *Apoggiaturas* si no las señalan con el dedo? En mi época lo indicaba la inteligencia. ¡Oh culpa eterna de quienes introdujeron por primera vez estas puerilidades extranjeras en nuestra nación, que tiene el orgullo de enseñar a otros la mayoría de las más bellas artes, particularmente el canto! ¡Oh gran debilidad de quien sigue su ejemplo! (Tosi, 1723)⁴:

Era natural, puesto que los italianos tenían una tradición en la que se destacaban por sus cantantes castrados que se convertían en los maestros encargados de cultivar el arte del canto en cualquier país

² P. 170: Le Scôle di Roma obbligavano i Discepoli ad impiegare ogni giorno un'ora nel cantar cose difficili e malagevoli, per l'acquisto della esperienza; un'altra nell'esercizio del Trillo; un'altra in quello de Passaggi; un'altra negli studi delle Lettere; & un'altra negli ammaestramenti & esercizi del Canto, e sotto l'udito del Maestro, e davanti ad uno Specchio, per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente, ne di vita, ne di fronte, ne di ciglia, ne di bocca. E tutti questi erano gl'impieghi della mattina. Dopo il mezzo di s'impiegava mezza hora negli ammaestramenti appartenenti alla Teorica: un'altra mezza hora nel Contrapunto sopra il canto fermo; un'ora nel ricevere e mettere in opera i documenti del Contrapunto sopra la Cartella; un'altra negli studi delle Lettere; & il rimanente nel giorno nell'esercitarsi vel suono del Clavicembalo; nella composizione di qualche Salmo o Motetto o Canzonetta o altra sorte di Cantilena, secondo il proprio genio. E questi erano gli eserciti ordinari di quel giorno nel quale i Discepoli non uscivano di Casa. Gli eserciti poi fuori di Casa, erano l'andar spesse volte a cantare e sentire la risposta da un'Echo fuori della Porta Angelica, verso Monte Mario, per farsi giudice da se stesso de propri accenti, l'andare a cantar quasi in tutte le Musiche che ti facevano nelle Chiesi di Roma; e l'osservare le maniere del Canto di tanti Cantori insigni che fiorivano nel Pontificato di Urbano Ottavo; l'esercitarsi sopra quelle & il renderne le ragioni al Maestro, quando si ritornava a Casa: il quale poi per maggiormente imprimerle nella mente de Discepoli, vi faceva sopra i necessari discorsi e ne dava i necessari avvertimenti.

³ P. 23: Gli Ultramontani meritano d'esser imitati, e stimati ma in quelle cose però dove sono eccellenti.

⁴ P. 10: Povera Italia. Ma mi si dica di grazia! Non sanno forse i Cantori d'oggi di dove vadano fatte le *Apoggiature* se non gli si mostrano a dito? A mio tempo le indicava l'intelligenza. O eterno biasimo di chi primo introdusse queste puerilità forestiere nella nostra Nazione, che ha il vanto d'insegnar all'altre la maggior parte dell'Arti più belle, particolarmente il Canto! ¡O gran debolezza di chi ne siegue l'esempio!

donde fueran recibidos. Pero dado el cultivo frecuente de destacar la melodía en la voz superior, la más aguda, no solamente los cantantes castrados sino las sopranos femeninas, eran parte intrínseca de la percepción del canto como una identidad nacional. El punto de reflexión es que quienes llevaban una vida monástica en la preparación musical eran los cantantes emasculados, mientras que las mujeres no tenían accesos a una preparación musical tan temprana, rígida y brutal como ellos, y sin embargo, se destacaban no solo vocalmente sino musicalmente, ya que el estilo de canto de los siglos XVII y XVIII exigía capacidad de improvisar y componer líneas melódicas sobre la marcha. No hubieran sido reconocidas como iguales por los maestros castrados de no mostrar habilidades musicales destacadas, y Mancini hace la mención muy clara sobre la importancia de las voces femeninas:

Varios han sido y son los sistemas que han dirigido las escuelas de este hermoso arte; de hecho, varios han sido y son los sistemas que en una misma escuela han sostenido y sostienen a cada Maestro erudito, sabiamente según las cualidades, habilidades e ingenio de sus alumnos; sin embargo, de todas estas escuelas y de todos los sistemas han surgido para el público Hombres muy virtuosos y Mujeres muy virtuosas; todo dependiendo, en mi opinión, del éxito de un excelente cantante de la sabia conducta y correcta dirección de un buen Maestro, que conoce el talento de los jóvenes a los que enseña (Mancini, 1774).⁵

Mancini destaca el canto italiano como el más conmovedor, reconociendo al mismo tiempo la existencia de otras manifestaciones canoras. También considera las más destacadas escuelas de acuerdo con su apreciación, lo cual se confirmó al paso de los años:

No tengo intención de hablar más que del canto *figurado* nacional italiano, ya que es el que, según la opinión de cada nación, es el más adecuado para conmover el corazón humano. Las más célebres y famosas escuelas de gran renombre, que desde hace unos cincuenta años tenían nombre y fama, fueron la de Francesco Antonio Pistocchi en Bolonia, la de Brivio en Milán, la de Francesco Peli en Módena, la de Francesco Redi en Florencia, el de Amadori en Roma, y los de Nicolò Porpora, Leonardo Leo y

⁵ P. 10: Vari sono stati, e sono i sistemi, che hanno diretto le scuole di questa bell'arte, anzi vari tuttavia sono stati, e sono i sistemi, che in una scuola medesima ha tenuto, e tiene ogni dotti Maestro, secondando saviamente le qualità, abilità, ed ingegno de' suoi scolari; ciò non ostante da tutte queste scuole, e da tutti i sistemi sono usciti al pubblico Uomini virtuosissimi, e virtuosissime Donne; tutte dipendendo, a mio credere, la riuscita di un ottimo Cantante dalla condotta savia, e giusta direzione d'un Maestro bravo, conoscitore dei talenti dei Giovani, a cui insegna.

Francesco Feo en Nápoles. Nunca se puede elogiar lo suficiente el mérito de estas escuelas, de los estudiantes y de los profesores (Mancini, 1774)⁶:

Una característica que marcaba la calidad de una buena escuela de canto era la longevidad vocal y por supuesto una especial habilidad para tocar el corazón de los escuchas. Se hablaba de algunos cantantes capaces de continuar en la vida activa del canto hasta muy entrada la edad como Matteuci que después de haber servido con plena satisfacción en la corte española regresó a Nápoles, su patria, a vivir su vejez. Pasados los ochenta años, cada sábado asistía a la iglesia a cantar por su propia devoción “con una voz florida, clara, en cada estilo con flexibilidad y agilidad, que quien no lo veía se imaginaba a un joven en la flor de la edad. Un don similar de haber conservado en su vejez una voz florida, pastosa y flexible fue el admirable Gaetano Orsini, quien murió colmado de buena reputación al servicio de la corte imperial de Viena (Mancini, 1774)”. Este pasaje resulta sumamente revelador en cuanto a la descripción de las características de una voz óptima para la ejecución del repertorio de su época.

Mancini no dejó de manifestar su admiración y reconocimiento a las cantantes mujeres, quienes indudablemente tuvieron menos oportunidades de cultivarse e instruirse como los cantantes castrados. Sin embargo, su capacidad musical y vocal les permitió rivalizar contra una estirpe artificial creada por el hedonismo de una sociedad déspota. En ambos casos, los cantantes dependían solamente de las habilidades musicales y vocales que pudieran desarrollar notablemente en una competencia feroz. Menciona a Francesca Cuzzoni, a quien califica como “angelical” y encuentra en ella las cualidades por las que los cantantes castrados se habían hecho famosos: *canto spianato*, *legato*, *portamento*, agilidad para enfrentar cualquier pasaje, firmeza para sostener líneas vocales y frasear con elegancia, capacidad para colorear y aclarar la voz e igualdad de registros. Hasta el punto de ser reconocida como “Maestra”, algo muy poco común en un mundo operístico creado por hombres (Mancini, 1774).

La sabiduría del maestro y el estudio arduo del estudiante daba siempre como resultado una buena escuela de canto, pero para Mancini esa formación ya estaba casi extinta al momento de escribir su tratado. Entre los alumnos del maestro castrado Antonio Bernacchi que menciona como capaces de ser representantes

⁶ P. 11: Non intendo parlare se non del solo Canto figurato nazionale italiano, siccome quello, che, a parere d’ogni Nazione, è il più atto a muovere il cuore umano. Le più celebri, e famose scuole rinomatissime, che da circa cinquant’anni a questa parte ebbero nome, e fama, furono quella di Francesco Antonio Pistocchi in Bologna, quella di Brivio in Milano, quella di Francesco Peli in Modena, quella de Francesco Redi in Firenze, quella di Amadori in Roma, e quelle di Nicolò Porpora, Leonardo Leo, e Francesco Feo in Napoli. Non si può abbastanza encomiare il merito di queste scuole, degli Allievi, e de’ Professori.

de una continuidad de la escuela italiana, lo que significa la vocalidad y la preparación musical que les permitía ejercer como compositores son: “Giovanni Tedeschi conocido como Amadori, el buen Tommaso Guarducci y el famoso y renombrado Antonio Raaff (Mancini, 1774)”, tenor con quien Mozart tendría una estrecha relación. Y este reconocimiento a intérpretes dignos de ser considerados ejemplos de la vocalidad ideal, ya no está limitado a los italianos: el *bel canto* extiende sus fronteras y empieza a convertirse en un bien cultural universal. A partir de ese reconocimiento innegable de la asimilación de la escuela italiana por otras escuelas de canto europeas, se puede inferir que el crecimiento en las habilidades vocales de todas las naciones en donde el *bel canto* hizo presencia fue incrementándose, tomando como ejemplo el canto de los maestros castrados. Los alemanes dejaron varios testimonios sobre el interés y devoción que tuvieron siempre por el canto italiano, como la traducción ampliada por comentarios propios de 1757 del tratado *Opinioni de’ cantori antichi e moderni* de Pier Francesco Tosi realizada por parte del compositor, organista, cantante y teórico Johann Friedrich Agricola, titulada *Anleitng zur Singkunst* (Instrucciones para el arte de cantar) y en el siglo XIX la obra *Das System de la grande Méthode de Chant de Bernacchi de Bologne* de Heinrich Ferdinand Mannstein.

Relación de Mozart con los castrados

Aunque en el imaginario general sobre las óperas de Mozart prevalecen hoy en día personajes provenientes de la trilogía asociada con Da Ponte o la germánica Flauta Mágica, lo cierto es que muchos de los personajes principales masculinos de sus óperas serias de formato italiano fueron escritas para cantantes castrados. El primer contacto del niño Mozart con un cantante castrado fue con el soprano Giovanni Manzuoli en el viaje que realizó con su familia a Londres en 1764. Asistieron a las funciones de ópera del King’s Theatre en donde escucharon al famoso *primo uomo* en la ópera *Ezio* de Händel. Se relacionaron de inmediato con el cantante, ya que el padre de familia, Leopold, tuvo siempre muy claro que su hijo se instruyera en todos los estilos de composición que estaban en boga, incluso logró que tomara sus primeras lecciones de canto con el famoso divo (Jenkins, 2010). Se menciona incluso por Estrella Aráuz que Mozart poseía una bella voz de tenor (Estrella Aráuz, 2024). Daines Barrington dejó en 1771 un testimonio sobre el conocimiento y dominio musical del infante ante un músico formado en los más altos estándares de su tiempo:



Supé que Manzoli, el famoso cantante que vino a Inglaterra en 1764 se fijó mucho en el pequeño Mozart. Le dije al niño que me alegraría escuchar una canción de amor improvisada, como la que su amigo Manzoli elegiría en una ópera. El chico en esto (que seguía sentado frente a su clavicémbalo) miró hacia atrás con mucha picardía e inmediatamente comenzó cinco o seis líneas de un recitativo de jerga propiamente dicho para introducir una canción de amor. [...] Encontrando que estaba de humor, y como si estuviera inspirado, entonces le pedí que compusiera una canción de ira, como podría ser apropiada para el escenario de la ópera. El muchacho volvió a mirar hacia atrás con muchas reverencias y comenzó cinco o seis versos de un recitativo propio de la jerga que precede a una canción de ira. Esto duró también aproximadamente el mismo tiempo que el canto de amor; y en medio de ella, se había excitado hasta tal punto, que golpeaba su clavicémbalo como un poseso, incorporándose a veces en su silla. La palabra que lanzó para esta segunda composición extemporánea fue *Perfido* (Barrington, 1771)⁷.

Mitridate, re di Ponto

La primera ópera seria que Mozart presentó al mundo fue *Mitridate, re di Ponto* el 26 de diciembre de 1770 en el Teatro Regio Ducal en Milán. Fue en este tiempo en que su padre programó su primera visita a Italia para que su hijo se familiarizase y conociera de fondo la gran empresa de la ópera seria italiana, pues significaba uno de los mercados de mayor demanda en toda Europa. A través de su propia actividad Mozart se dio a conocer dentro del medio musical en Milán hasta entrar en la mecánica de las contrataciones: un aristócrata relacionado con el teatro en cuestión aprobaba la participación de un compositor que lo había impresionado gratamente; se determinaba un tema que usualmente estaba relacionado con un suceso político de la época; para los tiempos de Mozart la gran mayoría de los temas de las óperas serias ya habían sido abordados por otros compositores, por lo que se debía dar un enfoque diferente; el compositor debía trabajar en los recitativos para conformar el esqueleto dramático o libro de escena para ser revisado por la dirección del teatro; después de esto se procedía a la composición de arias y conjuntos expresamente diseñados para los cantantes que las iban a interpretar (Batta, Neef, 1999):

⁷ Pp. 60-61: "Happening to know that little Mozart was much taken notice of by Manzoli (sic), the famous singer, who came over to England in 1764, I said to the boy, that I should be glad to hear an extemporary Love Song, such as his friend Manzoli might choose in an opera. The boy on this (who continued to sit at his harpsichord) looked back with much archness, and immediately began five or six lines of a jargon recitative proper to introduce a love song. [...] Finding that he was in humour, and as it were inspired, I then desired him to compose a Song of Rage, such as might be proper for the opera stage. The boy again looked back with much archness and began five or six lines of a jargon recitative proper to precede a Song of Anger. This lasted also about the same time with the Song of Love; and in the middle of it, he had worked himself up to such a pitch, that he beat his harpsichord like a person possessed, rising sometimes in his chair. The word he pitched upon for this second extemporary composition was, Perfido."

Para ese momento las reformas a la ópera barroca habían sustituido a las arias *da capo* por un estilo de composición tendiente a la búsqueda de la expresión del drama, sin abandonar la simetría y proporción del estilo clásico; sin embargo, se mantiene en estas primeras óperas serias el estilo de la escuela napolitana con la estructura de repetición de temas que evocan la reminiscencia del estilo barroco. Mozart compuso nueve arias para esta ópera, para tres personajes interpretados por cantantes castrados quienes fueron asignados dentro de un elenco de siete cantantes. De acuerdo con la correspondencia de la familia Mozart, el mismo Giovanni Manzuoli estaba interesado en cantar en esta nueva ópera, aunque para el estreno no fue incluido en el cast. Los cantantes castrados asignados para la primera presentación fueron Pietro Benedetti (soprano) en el papel de Sifare, hijo de Mitridate; Giuseppe Cicognani (alto) en el papel de Farnace, primer hijo de Mitridate; y Pietro Muschietti (soprano), en el papel de Arbate, Governatore di Ninfea. Las arias para soprano escritas para Benedetti son mucho más virtuosas que la que fue escrita para Muschietti, aunque todas son de tesitura central, que no sobrepasan hacia el extremo agudo el Sib5 o Si5 que ocasionalmente aparecen como parte del movimiento de la línea vocal, lo que permite observar el tipo de vocalidad desarrollada por los cantantes castrados en la escritura de Mozart. Las arias escritas para Cicognani son también muy mesuradas en cuanto a la extensión vocal de un contralto, ya que no sobrepasan hacia el extremo agudo el Mi5 (Mozart, 1966).

Ascanio in Alba Festa Teatrale in due parti

Debido a la buena recepción que tuvo su primera ópera seria en Milán, el joven Mozart recibió el encargo de otra obra para estrenar en 1771 en conmemoración de las bodas del archiduque Fernando de Austria con María Beatriz d'Este. A esta obra de dos actos se le denominó *Ascanio in Alba Festa Teatrale in due parti*, debido a que se trató como una alegoría pastoral de la emperatriz María Teresa como Venus y su hijo y futura esposa como Ascanio y Silvia. La obra se estrenó el 17 de octubre en el mismo Teatro Regio Ducal en Milán, opacando el estreno de la ópera principal del evento, *Il Ruggiero overo L'eroica gratitudine* de Johann Adolf Hasse. En esta ocasión el cantante castrado Giovanni Manzuoli (por cierto, mencionado y reconocido por Mancini) estuvo presente en ambas obras, algo que puede dar muestra de su capacidad musical, ya que las obras se estrenaron con un día de diferencia; Manzuoli fue el protagonista en ambas obras como Ruggiero y Ascanio. Dado que Mozart componía para los cantantes en específico que estrenarían las obras, es de notar que, las arias están escritas para una voz de contralto que ejecutaba

en esos días Manzuoli, a pesar de ser considerado en su momento por Charles Burney (citado por Jenkins) como el soprano más poderoso y voluminoso vocalmente desde los tiempos de Farinelli. De ninguna manera pueden considerarse esas arias sencillas o superfluas pero no tienen el virtuosismo de las arias escritas para el soprano Adamo Solzi, encargado de interpretar el Fauno, posiblemente porque Manzuoli contaba con 46 años y no estaba en su mejor momento y sin duda porque Solzi tenía gran capacidad para las *fiorituras* además de un rango vocal que se extiende en la partitura hasta el Mib⁶. Esta exploración hacia los límites de la voz se puede entender como la misma evolución del joven Mozart y la capacidad técnica del cantante que le permitió avanzar en el entendimiento del manejo de la voz (Mozart, 1956).

Lucio Silla

La tercera ópera donde Mozart involucra un cantante castrado fue *Lucio Silla, Drama per musica*, nuevamente para el Teatro Regio Ducal en Milán, en donde el estreno tuvo lugar el 26 de diciembre de 1772. Es una obra de lucimiento del virtuosismo individual de cada uno de los cantantes (como solía serlo en la época), ya que, de 23 números, 18 son piezas solistas de gran complejidad virtuosística. Para esta ópera le fueron asignados seis cantantes, dos tenores y cuatro sopranos para cubrir los personajes de la obra, en donde es interesante observar que en estas tres óperas italianas no aparece ninguna voz grave masculina, por el contrario, ahora aparece una variante no usada por Mozart hasta el momento: el *papel con calzones*, es decir, un personaje de hombre interpretado por una mujer vestida como varón (Mozart, 1986). Al parecer esa decisión no cayó en Mozart sino en las autoridades del Teatro Regio Ducal que le asignaron los cantantes para las obras, ya que en sus óperas anteriores si usó voces graves masculinas, como es el caso de *La finta semplice*, *Bastien und Bastienne* y *Apollo et Hyacinthus*. Lo que es innegable es que la voz de soprano es omnipresente en toda la producción vocal de Mozart, tanto por la relevancia de la melodía superior en el concepto clásico que asume un acompañamiento armónico menos polifónico y por el aún dominio de la escena operística de los cantantes castrados. Para esta nueva ópera se asignaron dos figuras de renombre: la soprano Anna de Amicis-Buonsolazzi, a quien ya conocía Mozart y el soprano Venanzio Rauzzini (ambos cantantes mencionados y reconocidos por Mancini) quien era desconocido para él pero que llegaría a ser de gran relevancia en la inspiración de obras futuras como el motete *Exsultate jubilate* escrito expresamente para su voz.

Venanzio Rauzzini era también un hábil compositor, incluso era casi de la misma edad que Mozart. Leopold lo encontró insuperable y pensó que el castrado cantaba como un ángel. La famosa soprano Anna de Amicis esperaba conocer los bosquejos de sus arias, pero Mozart le entregó el trabajo terminado, lo que ella encontró exquisito por sus pasajes portentosos de agilidad, lo que deja de manifiesto el respeto que se había ganado el joven compositor, puesto que es él quien propone el material temático y no hay espacios para ninguna intervención de los cantantes. Pero Mozart no deseaba solamente música hermosa, era la dramaturgia su pasión principal. La posibilidad de expresar cualquier gama de emociones a través de la escenificación de todos los recursos musicales existentes fue lo que se convirtió en su pasión. La descripción del final del acto I es un claro ejemplo de esto: “La atmósfera de muerte se consigue gracias a movimientos rítmicos y monótonos y majestuosos acordes de orquesta (trompetas y trombones). El monólogo de Cecilio (en forma de recitativo acompañado), el coro fúnebre (en una ópera seria, de escasa importancia) y el dúo feliz de la pareja de enamorados fluyen de la misma fuente; las virtuosas melodías demuestran que el joven Mozart incluso aprovechaba el reformador operístico Gluck.” (Batta, Neef, 1999)

La finta giardiniera

La cuarta ópera en donde participó un cantante castrado fue *La finta giardiniera*, estrenada el 13 de enero de 1775 en el Carnaval de Múnich. Esta obra fue encomendada a Mozart por el Conde Joseph von Seeau, superintendente del teatro, quien pidió una *opera buffa* e incluyó al soprano Tommaso Consoli, algo inusual, ya que los castrados estaban más relacionados con la ópera seria; también se incluye un *basso* en el elenco (Jenkins, 2010). En las ediciones del *Internationale Stiftung Mozarteum. Online Publications (2006)* aparece en la portada como *Dramma Giocoso*, descripción que aparece por primera vez en una ópera de Mozart. En esta obra además de las arias para el lucimiento de cada personaje en la misma forma de la ópera napolitana, aparece una introducción y escenas en conjuntos vocales en donde se anticipa la posibilidad futura de desarrollar el drama en una acción musical en donde los cantantes interactúan y la misma orquesta tiene un papel para describir el tono expresivo del momento. También es de destacar que el cantante castrado sigue haciendo gala de su virtuosismo a través de sus arias muy lejanas al género *buffo* pero no es el personaje sobre el que gira la trama. Las situaciones típicas de la ópera *buffa* y la ópera

sería se ven envueltas en una trama común, anticipando la genialidad de la fusión de géneros que se manifestarían en *Le Nozze di Figaro* y *Don Giovanni* (Mozart, 1978).

Il re pastore

La quinta ópera de Mozart en donde apareció un cantante castrado fue *Il re pastore*, estrenada en el Palacio del arzobispo el 23 de abril de 1775 como parte de las festividades de bienvenida al archiduque Maximiliano Francisco. Para el personaje de Aminta se invitó al soprano Tommaso Consoli ya que no había cantantes castrados en Salzburgo y la reciente colaboración en Múnich seguramente fue satisfactoria para Mozart. En esta ópera aparecen elementos que va incorporando Mozart a su lenguaje musical, como el aria en *rondeaux*, *L'amerò, sarò costante*, escrita para Consoli, e donde el virtuosismo de las *fioriture* desaparece en favor de grandes líneas *legato* y expresión dramática a través del lenguaje armónico de la pieza, seguramente como resultado de la capacidad de Consoli para un tipo de canto emotivo más allá de la habilidad en el ornamento (Mozart, 1985).

Idomeneo, re di Creta

La sexta ópera en la que Mozart escribió para un cantante castrado fue otra ópera seria: *Idomeneo, re di Creta*, nuevamente para el Carnaval de Múnich por encargo del nuevo príncipe elector de Baviera, Karl Theodor y fue estrenada el 29 de enero de 1781. En el elenco contaba con conocidos: como Idomeneo el tenor Anton Raaff (mencionado y reconocido por Mancini como uno de los muy pocos cantantes no italianos) y como Iliá y Electra las sopranos Dorothea y Lisel Wendling. El papel de Idamante fue dado a Vincenzo dal Prato quien era desconocido para Mozart. Al parecer, la edad de Raaff, que tenía 66 años y la falta de virtuosismo de dal Prato dieron pie para que Mozart no escribiera las acostumbradas líneas llenas de *fioriture* para lucimiento de los cantantes, esto unido a un cambio profundo en la concepción de la expresión dramática a partir de una nueva concepción estética de la estructura en el estilo de composición, que se alejaba cada vez más de toda forma del barroco, especialmente porque la Ilustración necesitaba una representatividad también en la música. Curiosamente esa disminución de virtuosismo en las líneas vocales propició un efecto dramático que identifica un estilo de composición a toda una corriente de pensamiento de racionalidad, en donde la declamación de las palabras permitía a la audiencia discernir sobre su significado y con ello adoptar una postura intelectual y no solamente como receptor de una manifestación estética. En 1786 Mozart transcribe el papel de Idamante para tenor (Mozart, 1972) y

no vuelve a escribir para un cantante castrado hasta 1791. No hay una razón clara para ello, pero el descubrimiento de su propia vena creativa inigualable en el *dramma giocoso* lo hacía sentir más cómodo y la ópera seria estaba llegando a un punto que era difícil superar.

La clemenza di Tito

La séptima y última ópera en la que escribió para cantante castrado fue *La clemenza di Tito* como parte de las celebraciones de la coronación de Leopoldo II como rey de Bohemia con el fin de que se le identificara con el benevolente gobernante *Titus*. Se estipuló en el contrato de la ópera que en el elenco se debía incluir un cantante castrado como *primo uomo* y Domenico Bedini, desconocido por Mozart, fue seleccionado para cubrir el papel de Sesto. El papel de Titus se asignó al tenor Antonio Baglioni y el papel de Vitellia a Maria Marchetti Fantozzi, ambos conocidos de Mozart. Gracias a la solvencia musical de los tres los ensayos ocurrieron sin mayor complicación y la ópera se presentó con todo el decoro de la supervisión del mismo Mozart, aunque existe la anécdota no documentada de que Maria Luisa, esposa del recién coronado Leopoldo, se refirió a la obra como “*porcheria tedesca*”. El aria más conocida escrita para Bedini, *Parto, parto, ma tu ben mio*, tiene características interesantes de mencionar en lo referente a la vocalidad del intérprete para quien fue escrita. En primer lugar, la forma de aria napolitana ha quedado atrás y es evidente un nuevo estilo de composición vocal en donde las líneas ornamentales tienen una intención expresiva muy relacionada con el texto; y como fue con las otras obras escritas para la vocalidad de las obras pasadas, esta obra define o antecede una nueva clasificación vocal. Se mueve en una tesitura más alta que los contraltos castrados sin llegar al extremo agudo de los sopranos castrados y en la actualidad calza a la voz femenina de *mezzosoprano* (Mozart, 1970).

Mozart a inicios del siglo XX

Herman Klein fue un alumno muy cercano de Manuel Patricio García (inventor del laringoscopio y autor del *Traité Complet de L'Art du Chant*) pero no conocido por sus dotes como cantante. Su cercanía iba más allá del interés vocal, pues su relación era también de amistad y es precisamente por eso que se puede considerar una percepción si no del todo objetiva, si honesta y con un valor profundo para el análisis. En el prefacio hace una primera afirmación que resulta controversial, pero que argumenta a lo largo de su escrito y ofrece la posibilidad de reconstruir el fenómeno vocal de finales del siglo XIX en cuanto a la interpretación de Mozart y el cambio de paradigma estético sobre la emisión vocal en los inicios del siglo

XX. La afirmación es que el *bel canto* debe ser asociado particularmente con el nombre de Mozart, ya que considera el canto de su periodo “haya sido igualado desde entonces y ciertamente nunca ha sido superado”. Esta apreciación está relacionada con una estética del canto en donde los castrados todavía tenían una presencia y preponderancia en los escenarios y de alguna manera influían en la emisión vocal de todas las tipologías vocales. Es de destacar que el autor considere que la demanda por escuchar Mozart era uno de los “pocos puntos brillantes en la historia de nuestro escenario lírico”, es decir, ya se consideraba que el desarrollo vocal en Londres no era uniforme en su entorno como lo fue en la época de Mozart cuando los castrados todavía eran parte de la cotidianeidad operística (Klein, 1923).

Mozart, de acuerdo con Klein, era un autor sumamente querido y conocido en los teatros londinenses, al punto de no dejar de presentarse ante la creciente demanda de los autores nuevos que exigían demandas vocales más complejas en sonoridades y volumen. Claro, esas nuevas tendencias no se escribían para cantantes castrados y de ahí la preocupación del autor por intérpretes que no tenían formación para responder ni a la fineza requerida por Mozart, ni a la emisión musculosa del verismo. El oído de Klein recordaba a cantantes tradicionales de Mozart cuya instrucción se remontaba a las generaciones inmediatas que convivieron con el compositor o con los alumnos de estos, lo que les permitía tener asegurada una visión exacta del estilo en el que nacieron óperas como “La flauta mágica” o “Idomeneo”. Esa convivencia temporal coincide con las estirpes de familias tratadistas como los García y los Lamperti, quienes a pesar de sus diferencias tenían lazos de coincidencias que se alimentaban siempre de la tradición de canto italiana. “Era el método que Wagner proclamaba abiertamente indispensable para la interpretación satisfactoria de la difícil música declamatoria de sus óperas y dramas musicales. De hecho, prácticamente la totalidad de los artistas alemanes experimentados que crearon los héroes y heroínas de El anillo de los Nibelungos y Parsifal se formaron en la escuela italiana.” (Klein, 1923)

Para Klein la dificultad de cantar este repertorio estriba en la sencillez con que debe ser ejecutado, lo que resulta en una paradoja porque la línea vocal no es precisamente sencilla. Ya que Mozart tuvo la oportunidad de trabajar con extraordinarios vocalistas, la música concebida para ellos debió ser completamente transparente y equilibrada con la orquesta, sin embargo, Klein afirma que dado que los herederos de esa tradición fueron desapareciendo se fue perdiendo esa sonoridad. El reto consiste en encontrar la emisión vocal que responda a la precisión musical instrumental que requiere la estética del

estilo clásico y que se pueda realizar con sonoridad brillante sin mostrar rastros de agotamiento vocal. Se debe añadir, que Klein considera que cada una de estas inflexiones musicales corren el riesgo de ser interpretadas de manera superflua al tratar de ser cantadas solamente con pureza de estilo, pues la profundidad del contenido emocional es el más grande reto ante un canto que debe parecer al mismo tiempo sereno y sin estridencias. Es decir, desde los inicios del siglo XX se percibe una desconexión con un pasado del que se tenía una referencia presencial de primera mano. Es seguro que las nuevas exigencias en volumen y diámetro vocal del repertorio de fines del siglo XIX e inicios del XX, coadyuvaran al alejamiento de un desarrollo vocal producto de una tradición de siglos, lo que revela que no es una problemática de las últimas décadas. Exactamente la misma preocupación del presente se refleja en un escrito de hace 100 años, lo que lleva a la reflexión de que la complejidad de Mozart no ha perdido su vigencia. Una de las problemáticas más recurrente es que se considera que las personas ya no tienen las voces hermosas del pasado por la falta de un entrenamiento apropiado:

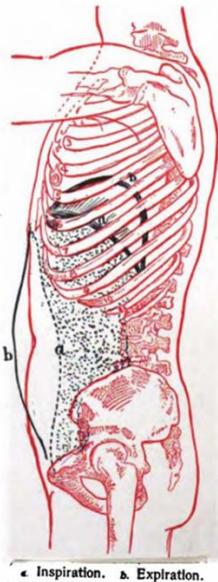
Mozart lo exige todo. Para empezar, una hermosa voz controlada y dirigida por una correcta respiración científica; amplia resonancia; una escala igual lograda por la combinación perfecta (o si se prefiere, la obliteración) de los registros; un ataque limpio; un *sostenuto* constante; un *legato* suave y puro; un uso elegante del *portamento*; una *messa di voce* bien graduada o manejo de *crescendos* y *diminuendos*; flexibilidad, agilidad y brillantez de ejecución; y, no menos importante, la capacidad de cantar absolutamente afinado. Aparte de las consideraciones físicas y técnicas, todavía quedan cuestiones importantes como la inteligencia y la cultura musical, el sentido rítmico, el sentimiento dramático y el don instintivo para la interpretación (Klein, 1923).

La referencia sobre la técnica de García

Respiración

La tratadística del siglo XVIII de los maestros castrados no menciona un mecanismo muscular para la respiración enfocada al canto, aunque es más que evidente la capacidad y dominio sobre una técnica respiratoria que les permitía emitir las frases más complicadas de su repertorio. En el siglo XIX con la irrupción de la ciencia en el canto, apareció la figura del maestro de canto que no era necesariamente un cantante notable, pero que podía dirigir el entrenamiento de un cantante gracias a su experiencia auditiva y musical y especialmente a su capacidad para transmitir los conocimientos adecuados para su desarrollo.

Tal fue el caso de Manuel Patricio García, reconocido por muchos debido a sus aportaciones documentales y cuestionado por quienes tienen un enfoque diferente en la construcción de la vocalidad operística. Existe una constante en la visión decimonónica que tiene aparentemente un punto de conexión muy fuerte con el pasado: el pecho como punto de apoyo y control de la espiración en coordinación con los músculos abdominales. Bernardo Mengozzi explica que la respiración para el canto debe ser diferente a la cotidiana, puesto que al momento de inhalar es necesario aplanar el vientre y hacerlo subir rápidamente, inflando y adelantando el pecho, esto para permitir que, en la exhalación, el vientre vuelva a su estado natural y el tórax vaya bajando muy lentamente para conservar y ahorrar el mayor tiempo posible el aire empleado en la producción de la voz (Mengozzi, c. 1804). Esta descripción no es tan común en la actualidad, pero se observa que se tiene concordancia con Giovanni Battista Lamperti en el diagrama en el que explica la respiración para el cantante. Lo interesante es que la imagen corresponde a un método escrito casi cien años después, lo que demuestra una concepción sobre la respiración muy similar durante todo el siglo XIX (Lamperti, 1905).



Podría pensarse que es un asunto de simpatía e identidad cultural con la escuela de canto de los castrados y con lo que representaría socialmente tener una postura diferente a la tradición italiana o que incluso era un tipo de respiración favorable a las voces agudas que requieren cierto tipo de presión subglótica. Sin embargo, también las voces graves emplean este mecanismo de respiración, como lo demuestra el método de canto de Luigi Lablache, destacado bajo experto en repertorio de Mozart, Rossini, Bellini y Donizetti. En este método se recomienda practicar la respiración indicada para el canto, incluso sin cantar, como

medio de concientización sobre su mecanismo. Lablache instruye sobre la respiración de la siguiente manera: aplanar el estómago al momento de la inhalación y hacer que el pecho se hinche y se eleve lo máximo posible. Permanecer en esta posición el mayor tiempo posible y luego dejar fluir la respiración muy lentamente hasta que la pared abdominal y el pecho vuelvan a su posición natural. Hacer este ejercicio hasta lograr la capacidad de hacer un sonido bien posicionado por 18 ó 20 segundos (Lablache, 1840).

¿Pero que dice el mismo Manuel Patricio García sobre la respiración? Hay que destacar que su padre, Manuel del Popolo, fue un distinguido intérprete de Don Giovanni, aunque su voz no era de barítono sino de tenor. Había estado relacionado con toda una tradición generacional del canto mozartiano original, pues contaba con dieciséis años a la muerte del compositor. Es muy complicado concluir que esas generaciones no eran solventes en la interpretación del canto mozartiano como fue concebido por el mismo autor, simplemente porque hay posturas que afirman que la técnica vocal en mejor en la actualidad, como lo es la técnica para la construcción de instrumentos musicales. Por el contrario, la cercanía con los maestros castrados puede suponer un alto nivel de ejecución y para ello se requería la aplicación de su manera de construir su técnica vocal. En este sentido se corrobora que Manuel Patricio García coincide con la interpretación decimonónica de la respiración de los maestros castrados. Insiste en un precepto básico que es mantener el cuerpo muy bien erguido, con la cabeza recta, los hombros relajados y el pecho libre. Al momento de inhalar el pecho se levanta y se contrae la boca del estómago; para que el aire entre a los pulmones, las costillas deben separarse y el diafragma debe bajar. A esta inhalación lenta y completa se le llama *respiro*, mientras que a la inhalación ligera e instantánea se le llama *mezzo-respiro*. Si las costillas vuelven a su estado de reposo o el diafragma se eleva, el aire escapa abruptamente. Solo se debe soltar lenta y paulatinamente este mecanismo de inhalación lo necesario para alimentar los sonidos. (García, 1840)

En su último libro de 1894, cincuenta y cuatro años después de la publicación del *Traité Complet de L'Art du Chant*, Manuel Patricio García menciona la respiración abdominal, la cual describe como la usada para la vida cotidiana o para el *mezzo-respiro*, mientras que para la respiración completa se deben expandir las costillas y aplanar la pared abdominal. García considera que en la respiración abdominal o parcial las costillas no se expanden, aunque contribuyen al aplanamiento del diafragma, pero en un segundo paso se



deben elevar las costillas y contraer la pared abdominal para que la acción muscular para el control de la salida de aire sea de un lado a otro, de adelante hacia atrás y de arriba hacia abajo y la llama torácica o intercostal. (García, 1894)

Aparentemente Klein tiene grandes coincidencias con la descripción de García, aunque la importancia que da al inicio de la respiración completa depende de la respiración abdominal. Según Klein el llenado de la parte inferior de los pulmones mediante la expansión del estómago es lo que aplana y localiza el diafragma oculto, y con ello lo prepara para su contracción cuando el estómago se contrae y las costillas se elevan, dando así el impulso necesario para la expulsión del aliento mediante presión muscular desde debajo de la mitad del cuerpo, no desde la región del pecho. Como se puede apreciar, esta visión de inicios del siglo XX le da una mayor relevancia al papel del diafragma mientras que el pecho deja de ser el protagonista como en los libros de los maestros castrados. Como verificación la siguiente cita explica cada paso en el entrenamiento de la respiración:

Este modo de inhalación es doblemente beneficioso: (1) porque sólo podemos inflar completamente la parte inferior de los pulmones introduciendo lentamente el aire allí primero y llenando la parte superior durante la misma inhalación después; (2) porque, donde sentimos que va el aliento, de allí lo expulsaremos y: dado que la estabilidad y la pureza del tono sólo se pueden obtener mediante esta presión hacia arriba desde entre las costillas inferiores, justo encima del estómago, de ese modo aprendemos cómo evitar toda presión superflua o mal dirigida; aprendemos a controlar nuestra acción respiratoria desde la región del diafragma; y cómo, finalmente, mantener el pecho alto y firme, utilizándolo como receptáculo para el aire que no se inhala directamente desde el exterior, sino que se presiona desde los espacios pulmonares que se encuentran debajo. Así concentrada, la respiración prácticamente se convierte en aire comprimido, es decir, en aire que posee una fuerza inherente propia. De ahí su mayor poder, moviéndose siempre por contracción muscular en dirección ascendente (la necesaria), y realizando así su trabajo de crear tono en todos los grados de intensidad con el mínimo de acción o esfuerzo físico, y con total ausencia de tensión. Creo que este es el antiguo sistema italiano de respiración, tal como lo enseñó Manuel García y como lo he enseñado yo mismo durante muchos años. El secreto de su éxito radica principalmente en el poder de control del soporte y la acción abdominal. Sin embargo, mucho depende de una actitud correcta del cuerpo, de la capacidad de retención y expulsión del aliento en cualquier volumen



o grado requerido, y de la capacidad de realizar las funciones mecánicas del aparato respiratorio, ya sea lenta o rápidamente, según sea necesario, con la misma precisión automática subconsciente, suavidad y silencio de funcionamiento (Klein, 1923).

Richard Miller describe en su libro *National Schools of Singing* las diferencias entre las técnicas de respiración de las escuelas inglesa, francesa, alemana e italiana y de acuerdo con su apreciación, solamente la italiana tiene similitudes con las referencias bibliográficas recién referidas, lo que resulta tema de reflexión, porque Klein se refiere a un tiempo en donde se tenía mucho contacto con una escuela de canto cercana a Mozart. (Miller, 1997)

Registros vocales

Klein no considera el tema del entrenamiento de los registros una práctica común, como se hacía en muchos sentidos en la tratadística de los maestros castrados, pues su unión depende de no alterar el mecanismo principal cuando la voz se desplaza a los extremos, especialmente al agudo. Resulta interesante la valoración del por qué Klein no consideró este un tema central en la formación vocal, puesto que es un tema medular en la tratadística de los maestros castrados, de Manuel García en particular y de los métodos de canto del siglo XIX. De hecho, la primera conceptualización y afirmación de este término se le debe a Manuel García: 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). Para Klein no hay mención alguna del entrenamiento por separado de los registros, sino que busca mantener la uniformidad vocal en la respiración, en la sensación de vibración de la voz y de sensación de resonancia. Por supuesto esto se puede interpretar de muchas maneras y resultar confuso y contradictorio por lo que se debe ampliar un poco. De acuerdo con este autor el *legato* es el recurso más efectivo para conseguir la unificación de los registros. Con los instrumentos musicales hay una clara percepción del *legato*, lo que no ocurre de manera tan espontánea con la voz, ya que como imagen visual se le compara como un collar de perlas representando cada nota. Sin embargo, la emisión vocal se debe visualizar como un collar del mismo grosor, sin importar las alturas que componen la línea melódica, en donde cada nota se ajusta con la siguiente en cualidad y color idénticos, sin interrupciones ni rupturas a lo largo de la frase. Para esto, se parte de notas centrales en donde sea más

cómoda la emisión, misma que se tomará como pivote hacia los extremos de la extensión vocal. Se debe cuidar que la voz esté bien soportada en el diafragma con el grado de presión que se requiere, ya que, a mayor altura, mayor grado de presión y viceversa (Klein, 1923). Esto resulta una manera muy ilustrativa de comprender ese concepto tan recurrente en la actualidad, de una vocalidad “instrumental” para interpretar Mozart, según lo refiere Francisco Araiza, uno de los intérpretes más distinguidos del compositor. (Matheopoulos, 1987)

Resonancia

Este tema tan común en la actualidad no era objeto de estudio para la tratadística de los maestros castrados, ni para los métodos de canto del siglo XIX. Se observa que Klein ya comenzaba a considerar como un elemento imprescindible para la obtención de un sonido vocal apto para el teatro, la zona facial conocida como “la máscara”, que, de acuerdo con su apreciación, los italianos conseguían de manera natural a través de las vocales abiertas propias la fonética de su idioma. En esta apreciación propia de un angloparlante, se direcciona hacia una tendencia que no parece tan cercana al tipo de canto heredado de los castrados y para el cual Mozart escribió sus óperas serias. Se trata del imaginario sobre la colocación de la voz, en la cual el cantante considera que puede controlar mentalmente la dirección en donde la voz tiene resonancia, especialmente el puente de la nariz, la faringe nasal, los senos nasales, los pómulos, la parte posterior de los dientes, el arco del paladar, etc., a través del manejo de una columna de aire maleable que puede dirigirse a voluntad y con ello ubicar una función vocal correcta (Stark, 2000). Klein consideraba que la voz, para adquirir todo su poder vibrante, debía contar con la ayuda de un reflector o resonador. A la fecha, existen una cantidad considerable de estudios que demuestran que es la articulación del tracto vocal en coordinación con la vibración correcta de las cuerdas vocales, la que produce la resonancia vocal necesaria para el teatro (Miller, 1986). Titze concluye que la sensación de vibración del cantante depende de la localización de los máximos de presión de las ondas estacionarias en el tracto vocal (Titze, 1994), lo que lleva a considerar que el tracto vocal vibra de manera parcial. Esta podría ser una de las razones por las cuales el canto se fue alejando de su emisión original, ya que se estaba generando una tendencia bastante generalizada sobre cantar hacia “adelante” con el fin de obtener resultados más eficientes con menor esfuerzo en la capacidad de la voz para ser escuchada con más sonoridad en el teatro.

Formación vocal y ataque

Es en este apartado donde Klein toma parcialmente la doctrina de García y en general, de los métodos del siglo XIX. Cabe señalar que los tratados de canto de los maestros castrados no habían generado conceptos como el “golpe de glotis” de García, tan polémico y malinterpretado, puesto que su conocimiento de la anatomía era escaso o nulo. La acción de producción glótica de la voz se fue sustituyendo por la percepción de la vibración en diferentes partes de la cara y cabeza. La descripción de Klein de la vibración al momento de tararear una canción con la boca cerrada, en la “máscara”, es al parecer, la preponderancia de atención al efecto y no a la causa. A pesar de los esfuerzos por permanecer en preceptos fundamentales de los tratados del pasado, como la conformación de la vocal “a” como principio básico de la vocalización y considerar a la faringe como “la boca real del cantante” (García, 1894), los problemas que describe en la vocalidad de su época, como vibrato fuerte o tremolo tembloroso (Klein, 1923), tienden a considerar una descompensación en el equilibrio entre el flujo de aire y la vibración del sonido en el tracto vocal y eso se debe a la concepción de un sonido construido en la frontalidad sensorial de la voz: “Entonces, no en la garganta ni con ninguna acción perceptible de la glotis, sino en la última zona "adelante" hacia la cual ha sido proyectado, comienza realmente el ataque del tono vocal”. (Klein, 1923)

CONCLUSIÓN

El conocimiento que adquirió Mozart sobre la vocalidad y sus posibilidades técnicas fue adquirido en gran medida a través de los cantantes castrados. Sin la colaboración que tuvo con ellos posiblemente no hubiera nacido la Reina de la Noche o simplemente la pasión de Mozart por la ópera no hubiera nacido, nunca se sabrá. Pero la oportunidad de trabajar con cantantes tan excepcionales, con una preparación musical de altísimo nivel, no podría dejar sin satisfacciones a un genio creador que se topaba a menudo con la incomprensión y la mediocridad. Es muy posible que el sentimiento fuera mutuo y los cantantes se entusiasmaran ante la capacidad creativa del joven compositor y que dieran su mejor esfuerzo para recrear la música pensada para sus voces. Esta combinación debió ser un detonante en el universo de los cantantes, de la historia no escrita que transforma la historia de manera misteriosa. La pasión de los cantantes por el dominio de sus instrumentos seguramente se enardeció ante los retos de la música que nacía para ellos y así nacía la tradición de una vocalidad propia para Mozart, nacida directamente de los



más grandes representantes del *belcanto*. Posiblemente no se pueda encontrar una fuente documental sobre esto, pues el referente meramente auditivo no siempre deja un testimonio escrito.

Esa vocalidad no tuvo otras herramientas que las que tenían en su tiempo, por eso querer cantar Mozart como hoy se concibe el verismo da un resultado cuestionable. Llama la atención la respiración torácica, contraria a muchas corrientes de enseñanza actuales, aunque se debe reconocer que, dada la elasticidad del cuerpo humano, las posibilidades de su entrenamiento son incontables. La identificación y entrenamiento de los registros vocales como elemento de la tratadística de la escuela de los maestros castrados, parece haber desaparecido por lo menos en el ámbito en el que se encontraba Klein, lo que no debió ser poco, dada su reputación. También se identifica la proliferación de una tendencia hacia la búsqueda de la resonancia como herramienta para solventar el volumen vocal en el teatro, lo que posiblemente sea la ruptura con la tradición del canto de los castrados y su apostolado por los métodos de canto del siglo XIX. Mozart se cantaba entonces hasta finales del siglo XIX en la concepción vocal heredada de los cantantes castrados, por lo tanto, de manera belcantista, sin los defectos que mencionaban los tratados de Tosi y Mancini: la voz debe salir limpia y clara, sin nasalidad ni ahogarse en la garganta, no debe ser dura, acre, débil, limitada o velada, ni debe presentar *tremolo* o vibrato *caprettino*. Ese tipo de vocalidad es la que se percibe en García y es la que parece comenzar a corromperse en los inicios del siglo XX, lo que puede ser el origen de diferentes tendencias en la técnica del canto operístico, en ocasiones desafortunadas y también sorprendentemente afortunadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRICOLA, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst* (1757). Reimpr. Kassel: Bärenreiter, 2002

BATTA ANDRÁS, NEEF SIGRID: *Ópera: Compositores, Obras, Intérpretes. Traducción del alemán: Cristina Ballesteros, Francisco González, Ana María Gutiérrez, Marc Jiménez, Lucrecia Keim.* Madrid: Mateu Cromo Artes Gráficas, 1999

BARRINGTON, Daines: *An account of a remarkable young man*, in *Philosophical Transactions of the Royal Society* vol. 60 (1771)

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

BURNEY, Charles: *A general history of music (1776-1789)*. New York: edited by Frank Mercer, 1935



- GARCÍA, Manuel : *École de Garcia. Traité Complet de L'Art du Chant*. Paris : E. Troupenas, Éditeurs de Musique, 1840
- GARCÍA, Manuel: *Hints on Singing. Translated from the French by Beata García*. London: E. Schuberth & Co., 1894
- LABLACHE, Luigi : *Méthode complète de chant ou analyse raisonnée des principes d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût*. Paris : 1840
- LAMPERTI, G. B.: *The Technics of Bel Canto. (Translated from the German by Dr. Theodor Baker)*. Berlin: Albert Stahl, 1905. New York: G. Schirmer: 2012
- LAMPERTI, Francesco: *Guida Teorico-Pratica-Elementare per lo studio del canto*. Milano: Ricordi, 1864
- LAURI-VOLPI, Giacomo: *Voci parallele*. Milano: Aldo Garzanti Editore. 1955
- MANNSTEIN, Heinrich F. : *Das System de la grande Méthode de Chant de Bernacchi de Bologne*. Dresde et Leipzig : Chez Arnold, Libraire, c. 1834
- MATHEOPOULOS, Helena: *Bravo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor S. A., 1987
- MENGOZZI, Bernardo : *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris en 3 parties*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, c. 1804
- MILLER, Richard: *National Schools of Singing*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1997
- MILLER, Richard: *The Structure of Singing*. London, Collier Macmillan Publishers, 1986
- MOZART, Wolfgang Amadeus: *Mitridate, Re di Ponto*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1966, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006
- MOZART, Wolfgang Amadeus: *Ascanio in Alba*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1956, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006
- MOZART, Wolfgang Amadeus: *Lucio Silla*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1986, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006
- MOZART, Wolfgang Amadeus: *La finta giardiniera*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1978, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006



MOZART, Wolfgang Amadeus: *Il re pastore*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1985, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006

MOZART, Wolfgang Amadeus: *Idomeneo*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1972, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006

MOZART, Wolfgang Amadeus: *La clemenza di Tito*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1970, Internationale Stiftung Mozarteum, Online Publications, 2006

STARK, James: *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press, 2000

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

ARTÍCULOS

BERNAL MENÉNDEZ, Miguel: *Las Escuelas de canto en el siglo XVIII desde la perspectiva de Giambattista Mancini (1714-1800), castrato y maestro de canto de Ascoli Piceno*
<http://hdl.handle.net/10017/43370> ISSN: 1134-8615. Accessed 7 Ap. 2024

CELLETTI, Rodolfo: *La vocalità al tempo di Tosti*. Nuova Rivista Musicale Italiana, 1967

ESTRELLA ARÁUZ, Hugo Roberto. (2024). *El canto según Mozart: análisis de sus cartas, partituras, una mirada estética y técnica vocal*. AV NOTAS revista de investigación musical, (16).
Recuperado de <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/414/297>

JENKINS, JOHN S. "Mozart and the Castrati." *The Musical Times*, vol. 151, no. 1913, 2010, pp. 55–68.
JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25759517>. Accessed 6 Nov. 2024

KING, T. A. (2006). The Castrato's Castration. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 46(3), 563–583.
<http://www.jstor.org/stable/3844521>

SOTIN, Yves : « Les secrets des castrats à portée de voix : bel canto d'hier et art vocal d'aujourd'hui », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], La revue du Conservatoire, Le septième numéro, Sources – Traditions – Inspirations, mis à jour le : 10/05/2019, URL :
<https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=2038>.

