

ELS MÈTODES DE CANT

1750-1860

Giuliana Montanari
Maria Lluïsa Cortada

Els mètodes de cant (1750-1860)

1a edició: juny de 2006

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb el suport de la Generalitat de Catalunya

Disseny coberta: Studi DF

Maquetació: DINSIC GRÀFIC

© de l'apartat "Observacions sobre la tècnica vocal": **Giuliana Montanari**

© de l'apartat "Aspectes del cant a la península ibèrica": **Maria Lluïsa Cortada**

© de la traducció de l'apartat "Observacions sobre la tècnica vocal": **Maria Lluïsa Cortada**

© Drets d'edició cedits a **DINSIC Publicacions Musicals, S.L.**

Santa Anna, 10, E 3a, 08002 - Barcelona

Imprès a: Càlamo - Produccions Editorials

Unió, 2 - 1r 1a

08302 Mataró

Dipòsit legal: B-27.698-2006

ISBN: 84-95055-34-1

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, comprènent-hi la reprografia i el tractament informàtic, com també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

DISTRIBUEIX: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.
Santa Anna, 10 - E 3 - 08002 Barcelona
tel. 34.93.318.06.05 – fax 34.93.412.05.01
e-mail: dinsic@dinsic.com
<http://www.dinsic.es> - <http://www.dinsic.com>

Giuliana Montanari

El 1974 es llicencia en Enginyeria Civil i el 1988 obté el Diploma en Disciplines de la Música, Arts i Espectacles per la Universitat de Bolonya. El 1986 obté el diploma de cant del Conservatori de Bolonya. La seva llarga permanència a l'estranger li ofereix la possibilitat de parlar correctament l'espanyol i l'alemany, també domina el francès i l'anglès. Aquest fet li ha permès desenvolupar una bona activitat professional com a traductora a l'italià de les esmentades llengües.

En el camp organològic, el 1989 ha estat assistent d'un documental sobre la història del pianoforte produïda per l'ORF (TV austríaca). Durant anys ha pres part en la recerca de l'Arxiu de l'Estat de Florència, particularment en el fons *Guardaroba Medicea i Imperiale e Real Corte Lorenese*, fruit de la qual ha pogut publicar diversos documents. També ha publicat articles sobre *Bartolomeo Cristofori a Early Music*; *Strumenti ad arco della corte granducale fiorentina* a la Revista *Liuteria*; biografia sobre la família Ferrini a *Musicus perfectus*; *Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini* a *Recerca* i sobre els claviòrgans florentins (s. XVI-XIX) a *The Galpin Society*.

Entre 1991-1995 ha publicat articles referents a la vocalitat del *Quattrocentoquindici* a les revistes: *Musica Antica*, 1997; *Informamusica*, 1997-2003; *Hortus musicus*, 2000-2003.

Durant cinc anys impartí classes d'organologia i *Pianoforte Storico e Musica Antica* al *Conservatorio de Vicenza* i actualment les imparteix a l'*Istituto Professionale "Rosselli"* de *Castelfranco, Veneto*.

També ha excel·lit com a conferenciant en diverses institucions: *Scuola Civica di Milano*, *Scuola di Musica di Milano*, *Scuola del Testaccio* a Roma, *Fondazione Cini* a Venècia, *Museo dell'Accademia* a Florència...

Maria Lluïsa Cortada. Clavicembalista

Maria Lluïsa Cortada va nèixer a Barcelona i estudià al Conservatori Superior de Música de la seva ciutat on aconseguí el títol superior. Més tard es traslladà a Munic (Alemanya) per estudiar a la Hochschule für Music on s'especialitzà en clavicèmbal, baix continu i música històrica. També ha seguit cursos amb els professors Keneth Gilbert i Gustav Leonhardt. És llicenciada en Història de l'Art per la U.B. i doctora en musicologia per la U.A.B. amb una tesi doctoral sobre "Anselm Viola, compositor, pedagog, monjo de Montserrat (1738-1798)". Publicacions Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998. Actualment és professora de clavicèmbal i baix continu al Conservatori Municipal de Música de Barcelona.

Articles publicats: "L'obra per a teclat d'Anselm Viola (1738-1798)". Recerca Musicològica XIII, (1998); "Anselm Viola, II Centenari de la seva mort". Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1998; "Anselmo Viola, compositor". S.G.A.E. Madrid. Cuadernos de Música Iberoamericana. 1998, vol. 5; "La música a la Revolució francesa". Revista Musical Catalana, (1989); "La refinada discreció de Gustav Leonhardt". Revista Musical Catalana (1993); "Aspectes de la personalitat humana de J. S. Bach". Revista Musical Catalana, (2000); "Alguns aspectes de l'evolució del digitat des del segle XVI al XVII". Anuario musical, 52. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución "Milà i Fontanals". (1997); "Els instruments de teclat". Enciclopèdia Catalana de la Música. Barcelona, 2001-2002; "Teoria i pràctica del baix continu". Quadern. DINASIC. Barcelona, 2003.

Com a clavicembalista ha actuat amb diversos conjunts, com l'Orquestra de Cambra d'Israel, Orquestra de Cambra de la Filharmònica de Berlín, Dresden Barok Orchester, etc.

La seva discografia inclou un disc de Sonates del P. Soler (AHMC) i una col·lecció de Danses i variacions dels s. XVI i XVII (Columbia). Per a la discogràfica DISCANT ha gravat un CD dedicat a l'Escola de Montserrat i un altre CD, conjuntament amb l'organista Montserrat Torrent, que reuneix els sis concerts per a dos instruments de teclat del P. A. Soler. L'últim CD, porta el títol de "Sonates, toques i fandangos del Barroc català".

Pròleg

Afrontar la relació que lliga el signe, o millor dit el sistema de signes i la seva evolució en el temps, del pensament musical implica una recerca de tipus musicològic que un segle de recerques en aquest sentit no ha pogut exhaurir. Curiosament, en el camp de la grafia musical al llarg dels segles hi ha quelcom d'anàleg en la recuperació dels instruments antics: quan hom s'apropa més als principis constructius del passat arriba a comprendre les insubstituïbles peculiaritats mecàniques i sonores dels instruments. Això vol dir que a cada època correspon un univers sonor propi, el qual, en cas de modificar-se, pot canviar el missatge de l'obra musical.

En relació a l'escriptura ha passat quelcom de similar. La seva modernització ha portat fatalment a incórrer en errors derivats d'èpoques successives amb la consegüent desorientació de l'interpret.

Els signes, com es sabut, canvien el significat d'una escola nacional a una altra, d'una època a una altra, fins i tot d'un autor a un altre (pensem, com a exemple, en els signes d'ornamentació), i això comporta que l'interpret també hagi de ser, en part, musicòleg. D'altra banda, el text musical, sota la responsabilitat de l'interpret, l'obliga a aprofundir la teoria musical i els fonaments compositius, per tal de conèixer el repertori que ha d'afrontar.

Com be diu Pierluigi Petrobelli en un article que porta per títol: "Escriure música a l'època barroca":¹ "La musica es un sistema de comunicació autosuficient, que inevitablement perd quelcom quan es transfereix en un altre mitjà que no es el propi". La dificultat de descriure un esdeveniment musical sorgeix de la dificultat d'escriure la musica. Naturalment aquestes afirmacions tenen validesa en major o menor dimensió segons els estils i el repertori musical de les diferents èpoques i, en alguns casos, el que es guanya per una banda, es perd per l'altra".

Tot això, als estudiosos moderns ens porta a descobrir que en l'exploració, perquè d'això es tracta, del repertori que més interessa conèixer no es pot prescindir de la pràctica de la lectura directa de l'escriptura musical antiga, ni de la freqüentació dels textos teòrics antics de l'època, ni de l'adaptació, en el camp didàctic, dels mètodes d'ensenyament d'aleshores.

Aquesta complexa problemàtica que hem sintetitzat fa que a la pràctica interpretativa s'hi afegeixi una lectura guiada dels textos teòrics de l'època, igualment com en el camp didàctic.

En aquest punt es podria objectar: no és suficient amb el gust i la capacitat tècnica de l'interpret? Quina es la finalitat de tant d'esforç exploratiu? Amb l'intent -i la resposta pot sem-

¹ "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: classe di Lettere e Filosofia", sèrie III. Vol. XXIII, 2 Pisa 1993.

blar paradoxal- d'aconseguir aplegar i transmetre allò que hi ha més enllà de les notes, els continguts expressius de l'obra que l'escriptura musical indica sense definir, ho suggereixen sense limitació.

A aquest fet hi podem afegir la "lectura" personal de cadascú, conjuntament amb l'objectivitat i la subjectivitat del gust i de la pròpia personalitat interpretativa.

Aquí rau la importància de la publicació d'aquesta obra que abraça la teoria i la interpretació des del segle XVII fins al XX.

Emilia Fadini

La finalitat d'aquesta obra es la de donar a conèixer l'opinió dels teòrics sobre l'ornamentació i la tècnica del cant dels segles i les diverses escoles d'opinió del s. XVI al XX. Confegida en quatre parts, la primera està dedicada a *El naixement de la tècnica vocal en el Renaixement*, la II *La tècnica vocal en ple Barroc*, el III *Aspectes del cant entre 1750-1860* i IV *La tècnica vocal en el període romàntic tardà*.

El volum que presentem estudia l'evolució dels plantejaments sonors, didàctics i estilístics dels diversos mètodes de cant italians, francesos, alemanys i espanyols des de 1750 fins cap al 1860.

Cal puntualitzar que aquesta obra ha estat plantejada a partir del treball que sobre el cant ha escrit la cantant i musicòloga Giuliana Montanari, treball que he traduït tot afegint-hi la part ibèrica dels mètodes publicats.

Maria Lluïsa Cortada

I PART

LA QUANTITAT DINÀMICA I LES MODALITATS DE L'ATAC

L'objectiu d'aquest estudi és el de posar en evidència, mitjançant l'examen d'alguns dels principals tractats de cant italians, alemanys, francesos i espanyols publicats entre 1750 i 1860 (tot fent referència, també, a alguns tractats fonamentals anteriors), els principals aspectes tècnics i expressius de la vocalització d'aquell període, subratllant-ne, d'una banda, les prescripcions compartides entre tots o la majoria dels tractats examinats i, per altra banda, les observacions peculiars i pròpies de les diverses escoles o d'alguns autors concrets.

La pràctica i la pedagogia del cant han pertangut i pertanyen encara a la tradició oral, concentrades com estan a l'*hic et nunc* de l'execució. Encara avui, l'anàlisi dels tractats de cant pot donar, indirectament i *a posteriori*, nombrosos indicis sobre la praxi vocal: en virtut de la seva impostació sistemàtica i pedagògica, els tractats formulen hipòtesis sobre models de tècnica i d'expressivitat vocal vigents en un determinat context històrico-geogràfic. Podem constatar, en efecte, com l'atenció dels diversos autors esmentats gira a l'entorn de les qüestions centrals de l'estil vocal del cant: l'estructura de la síl·laba, la quantitat de les vocals i de les consonants, els accents dinàmics, el ritme de l'*eloquio* (elocució) cantat, el timbre i l'ornamentació. Aquests aspectes, examinats des d'un punt de vista que podríem definir com a sintàctico-gramatical, estan, malgrat això, constantment en contacte amb l'expressió entesa com a representació dels "objectes" del món extern i del món intern. En aquesta primera part, hem recollit i sintetitzat d'entre els tractats pertinents les consideracions més rellevants sobre la quantitat i la durada, sobre la força i la intensitat, i sobre les formes del *legato* i l'*staccato*. En aportacions successives ens ocupem de l'anàlisi del timbre i del to o altura del so. Aquest darrer paràmetre està estretament lligat a la praxi interpretativa de l'ornamentació vocal.

En qualsevol cas, no ens podem enganyar en "reconstruir" un so vocal del passat, avui irremediablement perdut: l'objectiu pot ser més aviat el d'enriquir l'actual concepte de la vocalitat a través del coneixement de la modalitat d'emissions diverses (sovint estranyes a la mentalitat avui dominant en la didàctica del cant) i disposar dels instruments més apropiats per a la comprensió i interpretació de les obres vocals del passat, nascudes en un context cultural tan divers i interpretades segons criteris tan diferents dels d'avui dia.

II PART

L'ORNAMENTACIÓ

Aquesta segona part la dediquem a l'ornamentació tal com la concebien les principals escoles europees. Atès que és un tractament ja esgotat per ara, i fora de tota qüestió, profundirem sobretot en la utilització de l'*appoggiatura*, ja sigui com a modalitat interpretativa, ja sigui en les seves connotacions expressives (i és aquest segon aspecte el més interessant, perquè és així com l'ornamentació es manifesta com a llenguatge). Posteriorment, examinarem altres embelliments però de manera menys detallada. La tractadística alemanya, per raons que la lectura d'aquest mateix capítol aclareix, representa probablement, almenys durant el segle XVIII, la millor aproximació al coneixement de l'estil de cant italià. L'escola francesa del segle XVIII, meticulosament analítica com l'alemanya, difereix radicalment, en canvi, de l'escola italiana. Solament cap a les acaballes del 1700 la tradició francesa renuncia gradualment (però no del tot) als caràcters estilístics propis i peculiars i, a l'inici del 1800, el *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi* recull la tradició italiana, en reconèixer-li la funció del llenguatge esdevingut ja universal. Per aquesta raó, l'escola francesa vuitcentista la tractem juntament amb la italiana.

Les posicions que els tractadistes europeus assumeixen sobre les prescripcions de l'ornamentació per part del compositor són essencialment dues. Els autors italians, d'altra part, consideren, a més a més, un abús el fet que els compositors escrivissin els embelliments, retornant a la praxi didàctica oral, com si fos l'únic lloc possible en la tradició de l'art; els tractadistes alemanys, pel contrari, tot i admetent el fet de no posseir la innata propietat estilística del cantant italià, expliciten molts aspectes que els tractats italians de referència (principalment els de Tosi i Mancini) a penes al·ludeixen, i defineixen de manera extremament detallada l'ornamentació i el seu ús i desitgen indicis concrets per part del compositor sobre la modalitat interpretativa dels ornaments. També ho assenyala Agricola, traductor i comentarista del cèlebre tractat de Tosi (1757, p. 58). D'altra part, Anselm Bayly (1771, pp. 47-49), autor anglès d'una 'paràfrasi' del tractat de Tosi, manté el punt de vista 'italià': els embelliments prescrits pel compositor serien fins i tot nocius per a la influència, o àdhuc el fre, que exercirien sobre la imaginació de l'intèrpret: "L'única excusa que un compositor pot al·legar per a aquesta pràctica és la manca d'especialització de la majoria dels cantants". Fet aquest aclariment, és oportú de precisar també el significat relatiu de dos termes utilitzats en aquesta aportació: 'embelliment' i *passaggio*. Els autors de l'època estan d'acord sobre la necessitat de distingir aquestes dues formes de

III PART

EL RECITATIU

Hem cregut oportú d'introduir en aquest estudi un capítol expressament dedicat al recitatiu: en primer lloc, perquè actualment la seva importància es troba llargament menysvalorada; i a més, perquè la seva forma d'interpretació presenta marcades diferències respecte a les àries. En particular, l'ornamentació és un escull del tot específic.

Recitatiu musical i declamació

“El recitatiu, de la paraula italiana *recitare* (que vol dir *declamar*), és una declamació musical lliure”, que “té per base la prosòdia gramatical, de la qual segueix rigorosament les lleis. Així, subordina el valor de les notes, el de les pauses, el moviment de l'elocució i els accents (amb la llargada o la brevetat prosòdica de les síl·labes) a la puntuació. En una paraula, al moviment del discurs” (García, 1847, II, pp. 62-63).

Aquesta definició concorda amb tots els autors de l'època, que formulen, al seu moment, el mateix concepte de maneres diverses i força suggestives, que enriqueixen els contorns semàntics.

Bayly (1771, p. 60), en considerar el recitatiu “una manera expressiva i elegant de parlar”, d'executar “amb sensibilitat i gràcia, talment com ho pronunciaria un orador”, subratlla un necessari refinament executiu i la referència a l'art de l'eloquència. Schuback (1775, p. 5) dirigeix l'atenció a l'adherència de “l'èmfasi i l'afecte de la dicció en el contingut del discurs”, eixamplant el significat de la declamació musical a “un llenguatge adequat al conjunt dels afectes que desvetllen les particulars circumstàncies”. Com a exemple de la irrupció dels afectes parla d'expressar-se “amb intensitat o indiferència, tendresa o ràbia, amb un lament o alegrement, amenaçant o pregant, amb veu forta o dèbil, lentament o bé amb rapidesa, etc.” (*ibid.*, p. 35).

Mancini (1777, p. 237) posa de relleu la naturalesa i la peculiar escriptura vocal, explicant que el recitatiu “és naturalíssim, perquè les notes simples, que el componen, no solament estan situades en les cordes naturals de cada veu, sinó marcades si s'entreveuen, i de tal manera repartides, que imiten perfectament un discurs natural, de manera que cada període es pot

IV PART

EL TIMBRE

Després de les consideracions que segueixen, cal entendre el timbre vocal en aquest punt en la seva accepció més àmplia i comprèn totes les modificacions del so laringi per mitjà de la cavitat del tub fonatori.

Les vocals en el cant

En general, les fonts precedents al 1750 no assenyalen per al cant un ús de les vocals diferent al del llenguatge parlat. La sola excepció llargament compartida és la prohibició d'executar *passaggi* sobre les vocals I i U. Per exemple, Pier Francesco Tosi (1723, p. 46) recomana, durant l'estudi del cant, de “vocalitzar sobre les tres vocals obertes, sobretot sobre la primera [A], però no sempre sobre la mateixa” per tal que l'alumne “no confongui l'una amb l'altra, i pugui apropar-se més fàcilment a l'ús de la paraula”; prescriu, a més a més, que el *passaggio* “s'executi sobre la segona i quarta vocal quan es pronuncien tancades [É, Ó], i molt menys sobre la tercera i cinquena [I, U]” (*ibid.*, p. 127). Tota vegada que, en qualsevol cas, sempre es demana una pronúncia clara i intel·ligible del text poètic, no existeixen fonemes bandejats del cant i les limitacions d'aquest tipus es refereixen solament a determinades ornamentacions; ho podem comprovar en l'apartat següent relatiu a la pronúncia. La constant referència a l'orador com a model del cantant confirma que en el cant regeixen les mateixes regles de pronúncia vàlides per la declamació.

La major part dels tractats entre la meitat del 1700 i la meitat del 1800 contenen seccions més o menys extenses sobre l'ornamentació, sobre la quantitat i sobre la dinàmica del so vocal, però l'interès per al timbre és bastant menys constant. Per exemple, els tractats de Denis (1760, *ca.*), Duval (1775) i Durieu (1795) ometen del tot aquest punt de vista. D'altres es limiten a posar de relleu la necessitat d'obtenir un timbre vocal “correcte” –idealment bell– i només s'interessen pels timbres defectuosos per assenyalar la necessitat d'evitar-los o ensenyar la manera de corregir-los. Com en èpoques precedents, el timbre sense defectes està relacionat estretament amb la bona qualitat de la pronúncia.

Són diversos els autors que posen de relleu l'específica funció de les vocals, després d'haver considerat els fonemes més idonis al cant, ja que, “en la correcta articulació de les vocals la

Entendiment

Conte

MOZART
Nozze di Figaro
Duetto



cru - del per-chè fi - no - ra far - mi lan-guir co - sì

To persuasiu

Zerlina Andante Grazioso

MOZART
Don Giovanni
Ària



bat - ti bat-ti o bel Ma-set-to la tua po-ve-ra Zer-li - na

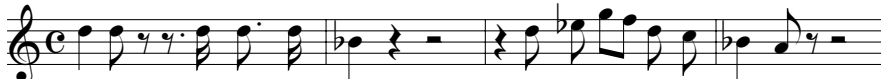
“La indignació, la imprecació, l’amenaça i l’ordre sever arrodoneixen la veu i la fan brusca, arrogant”; “l’exaltació marcial o religiosa arrodoneix la veu fent-la clara i llampant”; per expressar aquestes passions cal recórrer al timbre fosc i metàl·lic.

Exemples (*ibid.*):

Indignació

Don Giovanni


DONIZETTI
Favorite
Recitativu



si - re je vous dois tout ma for-tu - na ma vi - e

Amenaça

ROSSINI
Otello
Ària



or or ve - drai

Imprecació

DONIZETTI
Anna
Rondo



cop - pia i - ni qua l'es - tre - - ma ven - det - ta

Exaltació marcial

Arnold
ROSSINI
Guillaume Tell
Aria

a - mis a - mis se - con - dez ma ven - ge - an - ce

Exaltació religiosa

Moïse
ROSSINI
Moïse
Recitativu

e - ter - no im - men - so in - com - pren - si - bil Di - o
ar - bi - tre su - prê - me du ciel et de la ter - re

“L’amença reprimida, el dolor profund i la desesperació concentrada prenen un timbre cavernós”; “el terror i el misteri apaguen els sons, i els tornen foscos i roncs”: aquestes passions s’expressen amb un timbre molt cobert i opac. Exemples (*ibid.*, p. 56):

Amença excitada per l’odi reprimat

Duca Larghetto
DONIZETTI
Lucreza
Terzetto

guai se ti sfuggen-det to - se ti tra-dis-ce un mo - to

Dolor profund

Andante
ROSSINI
Moïse
Quartetto

mi man-ca la vo - ce mi sen-to mo - ri - re

Terror

Semiramide
ROSSINI
Semiramide
Finale

Andantino

qual mes-to ge - mi-to da quel - la tom - ba

Consideracions generals sobre la didàctica del cant a la Península Ibèrica

L'art del cant té per naturalesa manifestar l'expressió dels sentiments de l'ànima, mitjançant el meravellós instrument de la veu humana, que pot disposar de la paraula unida al so musical.

Pier Francesco Tosi. *Opinioni de' cantori...*, 1647

Des de l'Edat Mitjana, l'aprenentatge del cant generà a tota Europa la publicació de llibres i tractats dedicats a aquesta matèria. En aquest sentit, un dels treballs pioners és el llibre *Opinioni de' cantori antichi e moderni* de Pier Francesco Tosi, publicat a Bolonya el 1723¹. També són destacables les cites d'una altra obra escrita pel mestre de cant, tractadista i soprano Giambattista Mancini: *Pensieri, riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, de 1774, que uns anys més tard va ampliar amb *Riflessioni pratiche sul canto*². Tosi, d'una època precedent, adreça la seva obra als cantants d'església, de cambra i de teatre. Mancini, en canvi, escriu de manera específica per al teatre: això ja demostra, a l'època, el pes específic d'aquest gènere. El predomini de mètodes italians, francesos i alemanys en la didàctica del cant va contribuir a mantenir en segon pla la presència d'una bibliografia pròpiament ibèrica. Malgrat aquest fet, i ultra els tractats de cant posteriors, cal citar i comentar alguns mètodes escrits a finals del segle XVIII i començament del XIX.

Abans, però, voldríem esmentar alguns dels tractats més importants del nostre país, anteriors a l'època que comentem. En primer lloc, destacarem l'obra de Juan Bermudo³, així com la de l'italià Pietro Cerone, *El Melopeo y Maestro* (1613) que es publicà en castellà a Nàpols i va servir de model a molts altres tractats. Un altre autor, Andrés Lorente⁴, relaciona certs aspectes de la fisiologia de la veu i la seva pedagogia, tot comentant també els diferents tipus de veu, afegint consells dietètics que cal valorar a través de la distància cronològica⁵. Cal citar l'obra de

1 Tosi, Pier Francesco: *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Reeditat per Forni, Nàpols, 1904. És una obra de gran difusió a Itàlia amb traduccions a l'holandès (1731), anglès (1742) i alemany (1757).

2 Mancini, Giambattista: *Pensieri, e riflessioni pratiche sul canto figurato*. Milà, Apresso Giuseppe Galeazzi, 1777. Tercera edició.

3 Bermudo, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555, fol. Vv, "Que diferencia ay entre cantante, cantor y musico, cap. V".

4 Lorente, Andrés: *El Por qué de la Música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672: edició facsimil Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 2002.

5 *Op. cit.*: "El ajo comido crudo, clarifica la voz. El Benjay (Benjuí) deshecho en agua y bebido, es bueno para la aspereza de la garganta, y adelgaza la voz ronca. La Sandáracca (Dic. de l'IEC: Resina grogenca usada principalmente per a fer vernisos i que es treu de diferents coníferes) lamida con miel, purifica, y adelgaza la voz. El Oleo Sesamino (Sesámeo= alegría) corrige las asperezas de la garganta y aclara la voz..."

Imaginem-nos que la veu de pit te aquest volum

Veu de pit

i la de cap aquest

Veu de cap

la unió d'ambdues veus

Veu de pit disminuint per unir-se a la **Veu de cap**



Veu de pit disminuint per unir-se a la **Veu de cap**

De la respiració (pàg. 12).

“La respiració és la força motriu de la veu: una respiració prolongada és el millor avantatge que pot tenir un cantant.

La respiració es divideix en dues parts: aspiració i expiració (...). Els que estudien cant s’han d’exercitar molt en aspirar amb facilitat i en introduir el major volum d’aire possible en els seus pulmons, sense que es noti. Un esforç massa visible del cantant en aspirar fatiga als oients i destrueix la bellesa del cant; solament en pocs casos és adequat (...).”

“L’expiració també presenta grans dificultats: és necessari tenir molta cura en que l’aire introduït no surti amb violència; cal contenir-lo i economitza-lo, procurant no deixar-lo sortir abans que s’articuli el so (...).”

“La respiració s’ha d’adequar a la puntuació del discurs musical. Els acabaments de les frases, un calderó o, com diuen els francesos, *point d’orgue*, són en rigor els casos on s’ha d’agafar aire: de tota manera, pels que tenen un pit dèbil, s’han de permetre les mitges respiracions, després d’una nota de llarga durada, abans d’un trinat, i després dels membres de la frase musical: fet que el mestre podrà explicar amb la pràctica i els exemples (...).”

De la flexibilitat de la veu (pàg. 13).

“Hi ha individus que tenen una gran facilitat per executar amb claredat i rapidesa tota mena de passatges que pertanyen a la flexibilitat de la veu; d’altres la tenen pels passatges ascen-

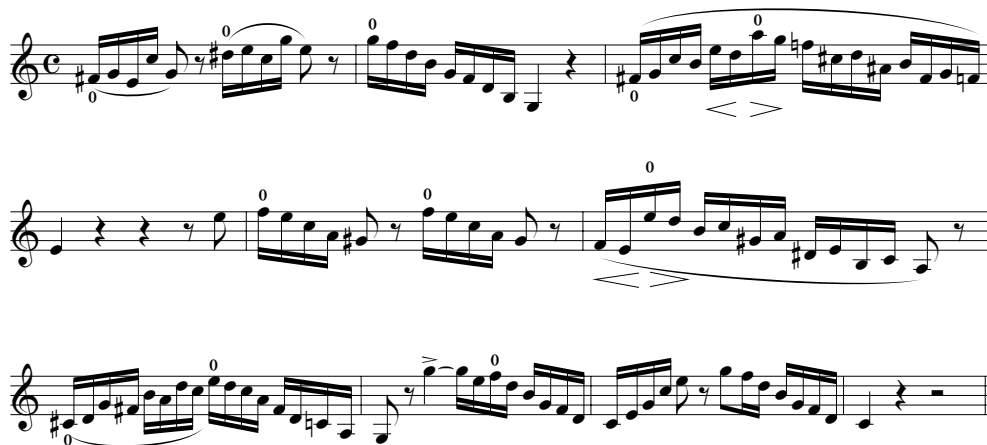
dents i no pels descendents i al contrari. Tot plegat ve d'un estat de rigidesa o de flexibilitat d'algunes parts de la gorja (...). La epiglòtis és un cos mòbil que està situat damunt de la laringe; aquest cos que per natura és elàstic, es posa en moviment segons es contrauen més o menys els músculs de la faringe i en proporció a l'impuls que dóna a la columna d'aire que conforma la veu (...).

“Per tal que els alumnes adquireixin la flexibilitat necessària que la natura no els va donar, cal que s'exercitin constantment amb escales ascendents i descendents en els modes major i menor, començant-les per un moviment lent i impulsant la veu en cada interval tenint molt en compte que cada so es produeixi separat o *staccato* del so immediat, a fi i efecte que mai es lliguin entre ells; el moviment s'anirà accelerant, en proporció a la facilitat que s'adquireixi. Aleshores es podrà observar que quan més viu sigui el moviment, els sons s'aniran lligant de manera natural els uns amb els altres (...). Cal tenir cura que no es confonguin entre ells (...).

Escala *staccata legata*.



“Aquest és un dels mitjans més adequat per educar la gorja d'aquells a qui la natura no va donar suficient elasticitat dels òrgans que ajuden a aconseguir la flexibilitat de la veu (...). Hi ha persones que, malgrat estar ben dotades, no poden fer, per debilitat o mala direcció en l'estudi del cant, un so sostingut o el que anomenen els italians una *messà di voce*, circumstància absolutament necessària per a un cantant (...).



És una obra dedicada a les variacions. En destaquem tres mostres:

“Variacions per a la part de soprano d’*El Barbero de Sevilla*”⁵⁰.

U - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi si suo -

nò il mio cor fe - ri - to é già e Lin - do - ro fu che il pia -

gò si Lin - do - ro mio sa - rà lo giu -

rà - i la vin - ce - rò si Lin - do - ro mio sa -

rá lo giu - ra - i la vin - ce -

rò il tu - tor ri - cu se - rò io l'in - ge - gno a - guz - ze -

rò a - lla fins' ac - che - te - rà e con - ten - ta io resc - te - rò si Lin -

do - - - ro mio sa -

50 Subirá, José: *La música en la casa de Alba*. Madrid 1927, p. 289. “De todos es sabido el afecto que Gioachino Rossini -el creador de *Guillermo Tell*, *El barbero de Sevilla* y otras muchas óperas- sintió siempre por España, en donde había morado algún tiempo”; Subirá, José: “*Historia de la música*. Salvat Editores, Barcelona, 1951, p. 613, vol. II. “El 29 de septiembre de 1816 se da a conocer en Madrid *La italiana en Argel*, con la que se entroniza definitivamente el “rossinismo”.

Bibliografia

- Agricola, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*. Berlín: George Ludewig Winter 1757; reed., prefaci d'Erwin R. Jacobi, Celle: Hermann Moeck Verlag, 1966.
- Aliaga, López, Matías: *Resumen Musical en diez lecciones. Para poder cantar y tocar cualquier instrumento*. Madrid, 1860.
- Alier Aixalà, Roger: *L'òpera a Barcelona*. Facultat de Geografia i Història. Universitat de Barcelona. Barcelona, 1979.
- Andrade, A.: *Metodo de Canto. Adoptado por el Conservatorio Nacional de Música, precedido de un tratado de Manfredini sobre el arte del canto, y de la higiene del cantante por un doctor de la facultad de Paris, Médico principal del Hospital Beaujon*. Andres Vidal y Roger, Barcelona [18..].
- Aprile, Giuseppe: *The Modern Italian Method of Singing With a Variety of Progressive Examples and Thirty Six Solfeggi*. London: Birchall, 1795.
- Aviñoa, Xosé; Jaume Carbonell; Francesc Cortès: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*. Edicions 62. Barcelona, 2000, vol III.
- Barrau i Esplugues, Juan: *Método de canto para la voz de soprano*. 2a Edició. Barcelona: Lit. De Eduardo Lange, [s.d.]
- Bastús, Vicenç Joaquim: *Pedagogia teatral i teorització*. Barcelona, Hereus de D. A. Roca, 1833.
 - *Tratado de declamación o arte dramático*. Barcelona, Hereus de D. A. Roca, 1848.
- Batllori, Miquel: *Estètica i musicologia neoclàssiques: Esteban de Arteaga*. Biblioteca d'estudis i investigacions. Tres i Quatre, 1999.
- Bayly, Anselm: *A Practical Teatrise on Singing and Playing with Just Expression and Real Elegance*. London: J. Ridley, 1771.
- Berard, Jean-Antoine: *L'art du chant, dédié à Madame de Pompadour*. Paris: Dessaint & Saillant, Prault, Lambert, 1755.
- Bermudo, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555.
- Bordays, Christiane de: *La música española*. Presses Universitaires de France. Colec. EDAF Universitaria. Madrid, 1978.
- Bordogni, [Giulio, Marco]: *36 Vocalizaciones para voz de tiple y tenor. Compuesto según el gusto moderno*. Barcelona: Vidal e Hijo y Bernareggi Editores, s.d.
- Calegari, Antonio: *Modi generali del canto premessi alle maniere parziali onde adornare e fiorire le nude e semplici melodie e cantilene, giusta il metodo di Gaspare Pacchiarotti*. Milano-Firenze: Ricordi, s. d. [però 1836].
- Castilla, Marcelino: *Escuela teórico-práctica de solfeo y canto*. Madrid: Hijo de Don Francisco Martínez Dávila, 1830.
- Castro, Juan de: *Nuevo Método de canto teórico-práctico*. Madrid. Almacenes de Música de Carrafa, s.d. [1856].

Glossari

Abbellimento. Ornament (fr. Agrément). Nota o grup de notes lligades a la nota essencial d'un compàs amb una finalitat ornamental o virtuosística.

Acciacatura. Nota d'ornament que s'executa abans de la nota principal (o s'hi insereix), però que se'n desprèn immediatament.

Affetto. Literalment “afecció”, però més exactament sentiment o estat de l'ànima. Un afecte o passió com els que –segons les “teories dels afectes” dels segles XVI, XVII i XVIII- podien ser suscitats o provocats per la música.

Agògica. Fluctuació del moviment (generalment relacionada amb les modificacions d'intensitat) per mitjà de la qual hom vol obtenir una interpretació ben expressiva. Aquest terme fou adoptat per Hugo Riemann. (GEC).

Anschlag/Nachschlag/Vorschlag/Doppelvorschlag. Ornaments.

Appoggiatura. Ornament musical propi del segle XVIII d'una nota auxiliar no harmonitzada. Consisteix en fer precedir una nota adjacent a la nota essencial per tal de donar-li relleu.

Appoggiatura superior. Coulé, note de goût, port de voix, nota di volta superiore.

Appoggio. Recolzament, suport. Recolzament de les notes successives ressaltades i estretament connectades. Regió on es verifica la màxima tensió muscular en l'emissió de la veu.

Aspiration. Nota di volta superiore (appoggiatura).

Battere. Indica els temps forts del compàs.

Battuto. Articulat (martellejat).

Cadence. Cadència, part final de la frase, o període musical que sovint conté un ornament.

Cantar di sbalzo. Vg. Di sbalzo.

Coloratura. Ornament elaborat inclòs en els passatges ràpids d'escalles i trinats, tant si són escrits com improvisats. La coloratura és habitual en el cant dels segles XIX i XX. És un terme aplicat a un estil àgil i florit. (Soprano coloratura=soprano amb una veu adient per fer floritures).

Coup de gorge. Atac fort d'una vocal.

Índex

Pròleg.....	5
Observacions sobre la Tècnica vocal.....	7
I PART	9
LA QUANTITAT DINÀMICA I LES MODALITATS DE L'ATAC	9
La quantitat.....	10
La dinàmica	12
Les formes del <i>legato</i> i de l' <i>staccato</i>	15
II PART	21
L'ORNAMENTACIÓ	21
Les raons i l'oportunitat de l'ornamentació.....	22
L' <i>appoggiatura</i> segons l'escola francesa (1750-1800 circa).....	23
L' <i>appoggiatura</i> segons l'escola alemanya	25
L' <i>appoggiatura</i> segons l'escola italiana	38
Altres embelliments segons l'escola francesa del segle XVIII.....	43
Altres embelliments segons l'escola alemanya	45
Altres embelliments segons l'escola italiana.....	47
III PART	53
El recitatiu	53
Recitatiu musical i declamació.....	53
Durada relativa de les notes en el recitatiu.....	54
Les classificacions del recitatiu.....	55
Ornaments del recitatiu en general	59
Les <i>appoggiature</i> del recitatiu: convencions cadencials.....	60
Altres embelliments del recitatiu	65
Els <i>passaggi</i> en el recitatiu	70
IV PART	75
El timbre	75
Les vocals en el cant.....	75
Pronúncia i articulació	77
El timbre vocal i els seus defectes	80

Timbre i fisonomia.....	82
El timbre i la representació dels objectes del món intern i extern	84
Conclusions	97
 El cant a la Península Ibèrica	 99
Consideracions generals sobre la didàctica del cant a la Península Ibèrica.....	101
Manuel García (fill). <i>Scuola di García. Trattato completo.</i>	106
Manuel García: <i>Exercices pour la voix.</i>	107
Mariano Rodríguez de Ledesma: <i>Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización.</i>	109
Juan de Castro: <i>Nuevo Método de canto teórico-práctico.</i>	115
Antonio Cordero Fernández: <i>Escuela completa de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano.</i>	117
José Inzenga. <i>Escuela de canto. Contiene variaciones y fermatas.</i> 189... ..	133
Miguel López Remacha: <i>Arte de cantar y compendio de documentos músicos respectivos al canto.</i>	139
 Bibliografia.....	 151
 Glossari	 155