

DDC

DE

170

170

170

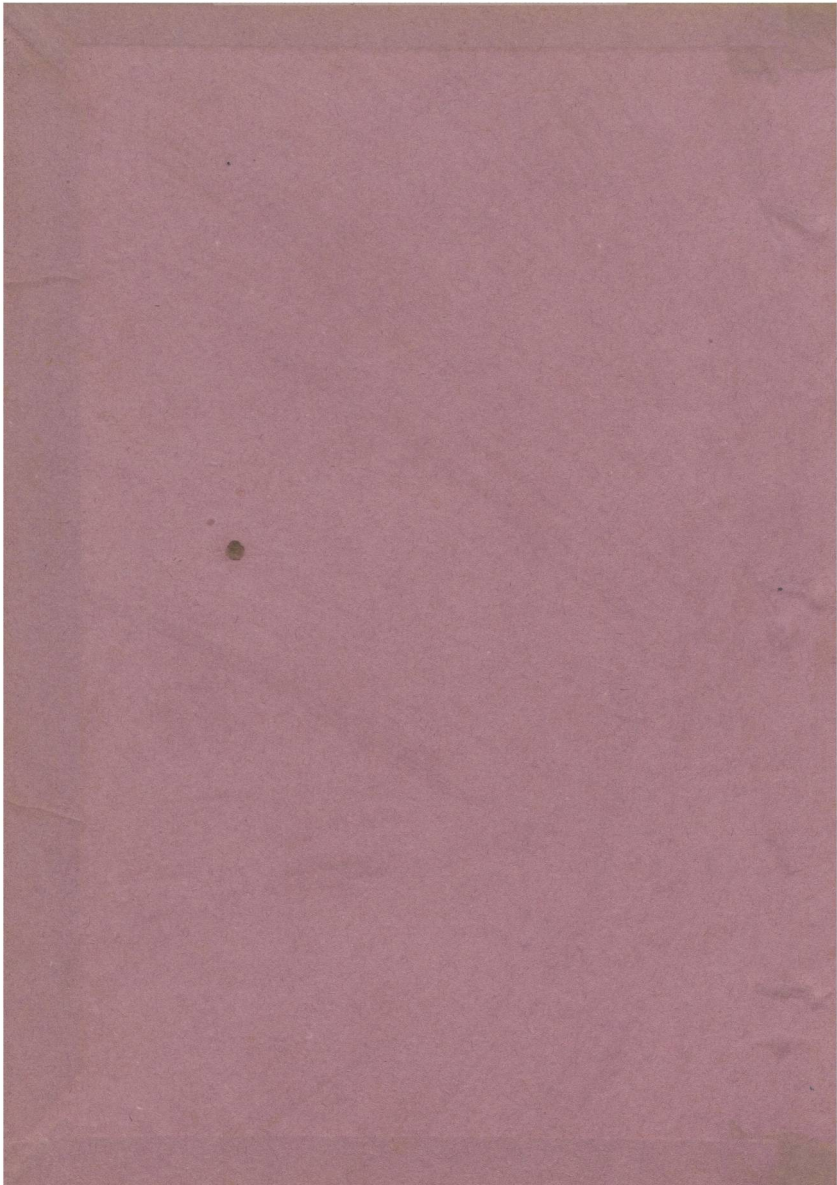
G  
E3  
R  
17

MÉTODO  
DE  
CANTO

BIG  
XIX-3  
COR  
tra













Cap. 848091



TRATADO ABREVIADO 7.<sup>a</sup> EDICION.

ó  
**Método elemental**  
DE  
**CANTO**

EN TODOS SUS GÉNEROS

Y PRINCIPALMENTE EN EL DRAMÁTICO ESPAÑOL É ITALIANO

por

**ANTONIO CORDERO Y FERNANDEZ**

Propiedad.



Pr. fijo 15 Ptas.

ZOZAYA, EDITOR.

PROVEEDOR DE LA REAL CASA Y DE LA ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA.  
ALMACEN DE MÚSICA Y PIANOS, CARRERA DE SAN JERONIMO 34.

MADRID.

[1872]







## INTRODUCCION.

Proceded con escrupuloso criterio al elegir maestros; despues atended, reflexionad sintiendo, perseverad y cantadlos.

EL AUTOR.

Son varios los tratados elementales destinados á la enseñanza del Canto que, ya traducidos ya originales, se han publicado en España; pero á mis manos no ha llegado ninguno, que reuna las circunstancias de favorecer la pronta y buena enseñanza de los aficionados al par que la de los jóvenes que aspiran á ejercer en breve la carrera, por carecer de medios de fortuna.

Amalgamar *la utilidad, economia y brevedad*, es el intento que me movió á tomar la pluma para escribir la presente edición económica de mi *Escuela Completa de Canto*. Me deciden á publicarla las instancias de los amantes del arte, que la han visto manuscrita, por que afirman ser provechosa á todos y es muy poco costosa su adquisicion.

No siendo mi ánimo eliminar de la sólida educacion del artista la edicion 1.<sup>a</sup> ya citada, en especial para aquellos que con justicia se puedan prometer brillar en primer término en el Canto, aconsejóles no solo que estudien por la edicion grande, si que no desdeñen la presente; que en ello nada perderán. Aquella les dará conocimientos sólidos y abundantes medios, así materiales como referentes á la inteligencia y al sentimiento; y la 2.<sup>a</sup> les pondrá al alcance de los adelantos, que posteriormente se han hecho en este interesantísimo ramo del arte.

Mis deseos son los mejores; si no los lleno, no es por falta de voluntad.

## CUALIDADES FÍSICAS Y CONOCIMIENTOS PRELIMINARES NECESARIOS Á QUIEN ASPIRE Á SER CANTANTE DE TEATRO.

1. Ser joven de 18 á 25 años: 2.ª tener robustez general y especialmente en los órganos de la fonación: 3.ª poseer una voz afinada, agradable, sonora y estensa: 4.ª soffer bien (1): 5.ª tener buena talla y formas proporcionadas, ó por lo menos una presencia simpática.

### DEL APARATO RESPIRATORIO Y DE LA VOZ.

Ese aparato es, *un instrumento elástico, que la voluntad de quien bien le estudia amolda, á beneficio de un arte bello: Mas conciso; un elástico instrumento natural cuyos efectos son, el arte.*

La Naturaleza, sapientísima en todas sus obras, dió á cada uno de los órganos que nos constituyen, la forma, consistencia y acción propias para su buen uso, y los hizo además, de la materia mas á propósito para llenar su cometido á la perfección. Hablaré brevemente de los de la fonación como base de mi objeto.

Los pulmones se componen de innumerables bolsitas elásticas que ordenadamente agrupadas, forman una masa muelle; la que se ensancha y llena de aire, que despues expelen ya de golpe ó poco á poco, segun nuestro deseo. Los bronquios son conductos comunicativos con las dichas bolsitas ó vejiguillas y compuestos de anillos abiertos. En sus elásticos movimientos de contracción y de dilatación, que les permite y facilita la dicha circunstancia de no estar cerrado ninguno de sus círculos anulares componentes, reciben, contienen ó ausilian la marcha ya aspirativa ó ya expirativa de la columna de aire, que absorbemos y expelemos, alternativa y constantemente. El fluido atmosférico, entra en nosotros por la boca y nariz en una cantidad, cuyo impulso de absorción y peso no podria resistir impune, por mucho tiempo, la ténue materia pulmonar. Por eso nótese que la *Mano Invisible*, que todo lo hace para el bien, dispuso que le antecedian la laringe, la traquea y los bronquios, á fin de que repartiendose mas y mas la columna de aire que la boca abarca, éntre suave, y á manera de menuda lluvia, por las vejiguillas que constituyen cada pulmon.

Ese aire ha de desalojar pronto su recipiente; mas entre tanto podemos hacerle sonar y

(1) El que se den organizaciones privilegiadas que, con solo oír una pieza melódica unas cuantas veces la retienen y la cantan, es excepcional y por consecuencia deja ilusa la utilidad del estudio del solfeo.



con ese sonido logramos deleitarnos y deleitar, conmovernos y conmover hasta un punto tal que, de la simple expulsión de esa exigüísima dosis de atmósfera, de que somos instantáneos depositarios, hemos formado un arte ilustre, bello, semi-divino; cuya fuerza procreatriz dió la vida á todo lo que hoy llamamos música y á sus agentes.

He ahí la voz. Dando fácil salida á ese aire, sin poner de nuestra parte mas que la voluntad, el querer cantar, se emite la mejor voz posible.

Tened bien presente, estudiosos alumnos, que *la voz sale tanto mas perfecta, cuanto menos la queráis perfeccionar*. No somos nosotros los encargados de formarla. La Naturaleza lo quiso antes que nadie y su alta idea fué dárnosla ya hecha, sin dejarnos derecho de eleccion; por tanto hemos de tomarla, si queremos cantar bien por mucho tiempo, tal y como nos la dé. Esta sencilla idea y la de que al cantar no se debe trabajar y si se trabaja nunca se hace impunemente, me han dado resultados prodigiosos en la enseñanza del canto, en lo que respecta á la emision. Por eso las consigno presuroso en beneficio de quien corresponda.

La voz afinada, mirandola como fenómeno puramente físico, es pues, *el producto de la perfeccion anatómico-fisiológica del órgano respiratorio y del auditivo, dulcemente incitados por la voluntad*.

Usará bien su voz para el arte, *todo el que se conforme con la que espontaneamente le resulte de ambos organos en accion, previa la debida enseñanza*. Para utilizarse de ese maravilloso fenómeno hay que fijarse, en primer término, en la calidad de los sonidos, que es para el profesor, el Norte, *la estrella* que mejor le guiará si ha de ir certero en la calificación.

#### DE LAS CUERDAS EN LAS VOCES DE AMBOS SEXOS.

Entiendese por cuerda en las voces, *la naturaleza fisonómica marcada en el fondo de sus sonidos, los cuales abrazan un diapason determinado*. Facil es apreciar la verdadera cuerda á que una voz pertenece, fijandose bien en la primera circunstancia sentada en esa definición.

Existen diversas cuerdas en las voces cuya variedad, á mi juicio, se origina de muchas circunstancias físicas; pero principalmente de las distintas dimensiones de los órganos respectivos. *El individuo emite voz, sonidos tanto mas graves, cuanto mayor es la longitud y capacidad local de su region respiratoria, y viceversa*. Hay, pues, tantas cuerdas en las voces como magnitudes en los órganos que las producen. Se destacan de entre esas cuerdas, dos en

cada sexo que son, el Bajo y el Tenor en las de los hombres, la Contralto y la Tiple en las de las mugeres. Estas cuatro son los tipos originales, los modelos que la naturaleza nos dió, y por ello se distinguen en la hermosura resonante de los sonidos y en la escelente calidad de los mismos.

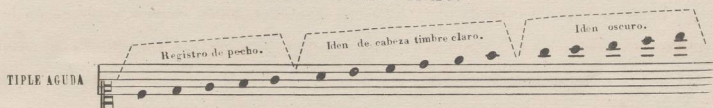
*Las voces son mas ó menos estensas, en razon directa de la elasticidad del órgano productor.* Las hay por consiguiente de mayor y de menor estension,<sup>(1)</sup> como no podemos, por ser tan vária la naturaleza en la distribución de esos dones.

Procedamos á ordenar el

### CUADRO DE LA ESTENSION DE LAS VOCES, EN GENERAL, DESPUES DE EDUCARLAS. (2)

Reconozco por educadas á, *las voces bien emitidas que, superan fácilmente las exigencias del arte.*

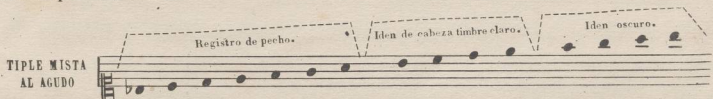
#### VOCES FEMENINAS.



Esta voz se presta al género de agilidad y al de gracia, por ser facil de manejar á causa de su poco volumen.



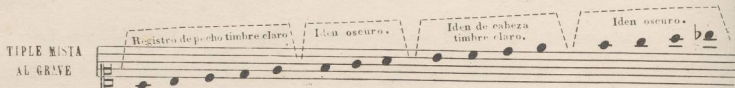
Esta clase de voz se suele prestar al género de fuerza por su intensidad; pero algunas son poco flexibles.



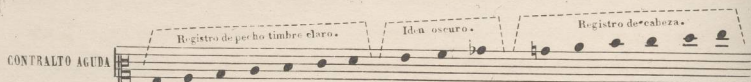
Esta voz se presta al género declamado; suele tener el centro debil y ser poco agil.

(1) Quien desee mas pormenores, consulte mi *Escuela de Canto* primera edicion.

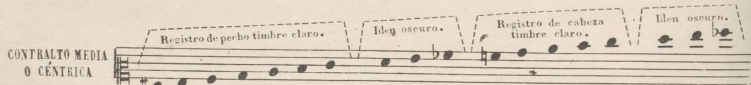
(2) Los registros y timbres no tienen limites fijos; y sus notas de empalme son comunes al anterior y al posterior; pero los marco aqui limites por parecerme así mas facil su comprension para el escolar. Al practicarlos cuidará el maestro de patentizar los casos en que se han de usar.



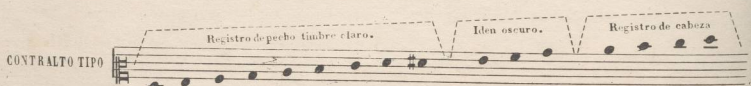
Esta clase de voz se distingue de la de Contralto aguda en la calidad de los sonidos céntricos principalmente, que son en aquella un tanto blancos y debiles. Se presta al género heroico.



Esta clase de voz se presta al género florido, sin dejar de ser varonil en toda su estension.

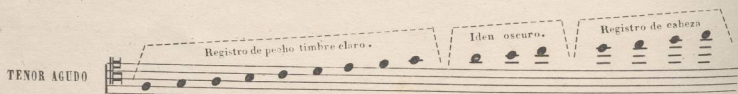


Esta voz es la mas frecuente en esta cuerda y sus sonidos son poderosos y brillantes, prestandose al género de fuerza.

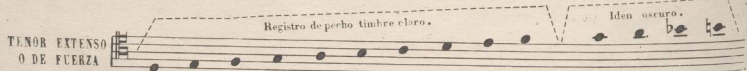


Esta es la verdadera voz de Contralto, que ha sustituido á los antiguos castrados y que se distingue por su varonilidad, intensidad y volumen.

### VOCES MASCULINAS



Esta clase de voces, que escasean bastante, son las usadas en los Templos católicos como Contraltos; pero en realidad son tenores. Suelen ser ágiles y propias para el género *di fioritura* ó *graziosa*.



Esta voz suele carecer de registro de cabeza; pero su estension es buena y sus sonidos mucho mas fuertes, sonoros y varoniles que los del tenor agudo.



TENOR TIPO

Registro de pecho timbre claro. Idem oscuro. Registro de cabeza.

Esta es la verdadera voz de tenor, modelo en su cuerda, y la que mejor amalgama, la buena calidad, igualdad y belleza de los sonidos, Se presta así al género dramático como al de fuerza.

TENOR GRAVE

Registro de pecho timbre claro. Idem oscuro.

Este es el tenor llamado impropriamente sério; en lo antiguo, bajete. Se presta en extremo al género declamado y es voz agíl y propia para expresar las pasiones intensas; Estas voces son hoy tratadas como varitonos.

VARITONO AL AGUDO

Registro de pecho timbre claro. Idem oscuro. Registro de cabeza.

Esta voz es atenorada, abunda mas que la de verdadero varitono y se presta á hacer galanes de caracter, por su semejanza con el tenor grave, de que se origina. Suele ser agíl y vibrante en extremo.

VARITONO AL GRAVE

Registro de pecho timbre claro. Idem oscuro.

Esta voz, cuya cuerda puede considerarse creada por Tamburini y establecida por su sucesor Giorgio Ronconi, es una mistura del bajo y del tenor; pero para llenar bien su cometido, debe ser de calidad semejante á la del bajo: La tuvo tal el primero, el segundo nó.

BAJO AGUDO

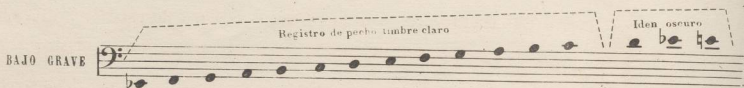
Registro de pecho timbre claro. Idem oscuro.

Este es el bajo que llamaban (impropriamente) cantante. Suele ser la voz mas agíl y bella de las de su clase.

BAJO TIPO

Registro de pecho timbre claro. Idem oscuro.

Esta es la verdadera voz de bajo, y es notable por la magestuosidad de que goza en el fondo de sus sonidos. Se presta á todo.



Esta voz, la mas grave de todas, suele destinarse en el teatro á papeles de ancianos, sacerdotes etc., por que su volumen, inagilidad y caracter, tienen cierta tardia resonancia propia para manifestar la decrepitud de los personajes, á que generalmente se aplica.

Habrásenotado que uso en las voces de tiple y en las de varitonos las palabras *mista al agudo y mista al grave*. Tambien habrá llamado la atencion el que no llame tercer registro á la parte céntrica de las voces femeninas, como lo hacen la mayoría de los autores mas justamente acreditados; que la denominan *voz mista, registro medio ó de medium, voz de falsete ó de falsete cabeza etc. etc.*

Hora es de manifestar las razones que tengo para diferir asi de mis honorables coautores, si bien lo haré muy sucintamente, reservandome para otra ocasion, en que disponga de mas espacio, el consignar de lleno mis creencias en esta materia.

Con las palabras *Tiple mista al agudo*, pretendo significar que, la tiple de que se trata participa mas del caracter de tiple aguda que del de la tiple grave, de cuyas voces procede. Entiendase en sentido contrario respecto de la *Tiple mista al grave*. Lo mismo se entenderá en uno y en el otro caso respecto del varitono. Esta palabra la escribo con *v* y no con *b*, por las razones de procedencia manifestadas en la nota de la pagina 40 de la 1.ª edicion de mi *Escuela de Canto*.

No admito que las voces de muger tengan tres registros, por ser esto contrario á las leyes que en ello estableció la naturaleza. Esta en nada ha preferido, en cuanto á voz musical apta para el arte, el hombre á la muger ni viceversa. En consecuencia, dos registros tienen las voces de los primeros y dos tienen tambien las de las segundas. Basta escuchar con atencion para no dudar de que, al pasar toda voz femenina del registro de pecho á su inmediato superior, el sonido cambia de naturaleza, ó sea de procedimiento emitivo, de calidad fundamental, de potencia, de volumen y de caracter transformandose en otra voz, que parece proceder de distinto sugeto. Este cambio tan radical y evidente, no tiene jamas lugar en las voces sino al pasar de un registro á otro. Hasta aqui convienen conmigo los indicados autores.

Como llamaremos á esa nueva voz? Voz de cabeza ó registro de cabeza. Se me objetará que despues de ascender seis ó siete notas en este registro, se verifica en la voz de toda muger otro cambio. Cierto; mas ese dá origen á otra cuestion no tan importante, pero tambien trascendental. Indiquémosla.

Ese segundo cambio entraña, penetra en el fondo de las notas desnaturalizando la especie, la clase de voz? ¿Se varia de una manera fundamental el mecanismo orgánico de la emision? ¿Los sonidos que mas arriba resultan son esencialmente distintos de los 6 ó 7 anteriores mas graves? Todos afirman y por eso se imaginan que en ese punto ó paso empieza otro registro, cosa que yo no concedo á las voces en cuestion. Dos palabras acerca del porqué.

Basta á un observador práctico atender con el oido para asegurarse de que, ese segundo cambio modifica de una manera parcial la calidad, el color de los sonidos; no la naturaleza de los mismos. He ahí la razon por la cual no se le debe ni puede, en buena escuela, llamar registro sino cambio de timbre. Quede sentado que en mi concepto las voces de muger constan, como las de los hombres no de tres sino de *dos* registros; á saber: Registro de pecho, el que empieza por abajo su diapason, y registro de cabeza, el que usan desde el 1.º cambio hasta terminar por arriba su estension, sea la que fuere.

Los hombres hacen un uso constante y á veces exclusivo del registro de pecho, por que con él les basta á algunos para abrazar un diapason de dos 8<sup>as</sup>, conservando en ellas el vigor de caracter y dignidad del sexo fuerte. Las mugeres necesitan, por el contrario, hacer á su vez un uso casi exclusivo del de cabeza, á causa de lo elevado de su diapason, y de caracterizar la dulzura, el amor delicado, la ternura y amabilidad que, son los distintivos morales de su sexo.

La debilidad que se nota en las primeras notas del registro de Cabeza en las voces femeninas nace, de que estas son las mas graves del registro, las mas cercanas al de pecho, (cuya brillantez hace aparecer mas opacas á sus vecinas) y las mas descuidadas en la educacion que en general se dá hoy á las voces, así en España como en el extranjero.

Algunas cantantes emiten la voz añada y chillona en esas notas medias á causa de que, se empuñan en permutar la cantidad por la buena calidad de los sonidos, cambio desventa-



joso siempre. Las que se hallan en este caso, dejan mas participacion de la justa al pecho, y el paso á la cabeza no se verifica en regla. De consiguiente, emiten mal y no pueden obtener un buen

### MECANISMO.

Se entiende, en el arte del Canto, por mecanismo, *todo aquello que el sujeto puede hacer sin gran instruccion artistica, ni interesar su espiritu.* Lo definiremos así:

Mecanismo es, *la facultad de decir melodias con letra, usando bien la mejor voz y pronunciaci6n pros6dica de que seamos capaces.*

Corresponden al mecanismo, la emision en todas sus fases, la respiracion, la vocalizacion, la articulacion, la prosodia, la naturalidad y soltura en la posicion del cuerpo, boca, lengua y cuanto contribuir pueda á que se cante con *facilidad y pureza*, que son las que nos dán el dominio.

### DE LOS MATICES EN SU APLICACION MECANICA.



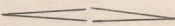
Son matices, *el bello sombreado que el buen artista distribuye por el cuadro palpitante, que presenta al público.*

Me apresuro á dar idea de los matices, por creerlos en extremo útiles desde luego que se empieza á aprender á cantar.

Los matices son al Canto lo que la luz á los objetos; ellos no tienen color sino en cuanto lo reciben de aquella. Su variedad nace de la repulsion de unos rayos para dar paso á otros.

Así mismo, la música sobre el papel no es mas que una serie de manchas ordenadas que por sí nada dicen. El ejecutor, encargado de vivificarlas, debe darlas no solo animacion, sino belleza; y esta es hija, en parte, de la regulada variedad de tintas á que llamamos en música *matizar*.

Es por tanto de la mayor importancia, el que el profesor sea gradualmente exigente en esta materia cuya importancia es vital; no debe consentir nunca que sus educandos den una sola nota completamente inerte, descolorida, sin siquiera flexibilizarla.

Este ángulo  indica que la nota ó notas que le tienen se han de crecer gradualmente. Espresa lo contrario así . Manifiesta que debe crecerse y disminuirse sucesivamente, cuando se unen así . (Si se desean detalles, recúrrase siempre á mi primera edici6n.) Aqui se encierran, las tres maneras de emitir.

Pasemos á tratar brevemente de la

### EDUCACION DE LAS VOCES NO DEFECTUOSAS NI VICIADAS.

La educacion de una buena voz, que se emite bien sin el auxilio del arte, es cosa delicada, pero no muy difícil, dadas las condiciones de un buen director que, sea prudente y cuidadoso. Esa dificultad se aménigua tanto mas, cuanto mayor sea la disposicion intelectual y sentimental del educando.

Todos los tratados de Canto, que conozco, parecen hechos para disposiciones privilegiadas, y por eso son insuficientes para la enseñanza del ramo. Si la naturaleza fuera tan pródiga en crearlas que ellas bastasen para servir el arte en el mundo culto, las voces buenas en el fondo, pero viciadas ó defectuosas y las disposiciones medianas, habrian de ser desechadas. Mas como las naturalmente perfectas son rarísimas, (sin tratar ahora de investigar la causa) hay necesidad de buscar recursos, en bien del arte y de los que no poseen el don de una voz sin tacha. Repito, pues, que

La enseñanza del Canto sería facil tratandose solo de educar voces perfectas, por que con adiestrarlas en filar notas, portar, articular sonidos, usar todo género de agilidad, pronunciar y demas exigencias del arte, consignadas en los citados métodos, bastaría. Empero en el que tengo el honor de presentar al público se avanza mas, en razon de que ademas de encontrarse en él cuanto pueden necesitar las buenas disposiciones, se acude tambien á aquellos sujetos que emiten mal, á los que tienen defectos en la pronunciacion etc. etc.

El profesor prescindirá, pues, de los ejercicios especiales en casos dados, ó los utilizará á su criterio, cuando los crea necesarios. Advierto que varios de los ejercicios dispuestos para las voces defectuosas, pueden aplicarse á las perfectas sin mas que despojarlos de lo accesorio. Por ejemplo; en el uso de las vocales pueden los alumnos que emitan bien, empezar á vocalizar con la *a* en vez de hacerlo con la *o*, *u* etc. por no necesitar de ese medio estratégico.

Veamos, siquiera sea someramente, cual suele ser el principio,

#### LAS CAUSAS QUE DAN ORIGEN A LOS DEFECTOS Y VICIOS EN LA EMISION DE LAS VOCES.

Imposible es detallar con seguridad todas y cada una de las causas generatrices de los defectos y vicios que en la emision se observan. Solo indicaré las mas frecuentes y visibles á mi razon, pudiendo estas servir de norma para la investigacion de otras.

Mal satisfecho, casi siempre, el hombre de los dones de que la naturaleza le hizo gracia, aspira á acomodar á su voluble deseo esos dones mismos, torciendo su uso y desvirtuando los resultados que de ellos podria prometerse. La imitacion, frecuente parto de la envidia, y el amor propio, morbo que parece inoculado en nosotros por mano enemiga, son las fuentes de donde brotan la mayoria de los defectos en la emision de las voces (1)

No puedo ser tan concreto respecto de los vicios; pero precisaré cuanto pueda mi doctrina en esta materia, de suyo complicada.

El aire que aspiramos para con él cantar, tiene que salir, en marcadas proporciones relativas, por la boca y por la nariz. El desnivel de estas proporciones produce los sonidos mal sonantes ó de mala especie. Si sale mayor cantidad de aire por la boca de la necesaria, á causa de la obstruccion ó estrechez de las fosas nasales, se produce la voz nasal. Si por el contrario sale por la nariz mas aire del preciso, tambien resulta *gangoso* ó nasal el sonido, si bien su efecto no es igual al anterior.

Cuando se contrae la laringe impidiendo el paso franco al aire, sale este, despues de luchar en vano con aquel obstáculo, en menor proporcion de la justa y el sonido es de *gañotillo*. Si ademas de contraer la laringe se ahueca y eleva con exceso el velo del paladar, en donde reside la *úbula* ó campanilla ó se levanta en vez la base, ó la punta de la lengüa, sucede que antes de salir el aire por la boca y nariz, se introduce y rechaza sobre la faringe ó tragadero, y la voz sale *velada*, ó *de gola*. Todo esto se evita practicando en regla lo que en su lugar se dirá y lo marcado en los ejercicios, que pongo *expreso*.

Ahora procederé á dar una idea

DE LOS MEDIOS PARA CORREJIR LA MALA EMISION DE LAS VOCES DEFECTUOSAS O VICIADAS.

Lo primero que conviene hacer para emitir la voz sin tacha es, que el alumno prescinda de la clase de sonidos que él quisiera producir (2) Pretendiendo utilizar nuestra voz, repito que habremos de tomar la que nos den nuestros órganos, dejandolos obrar libremente; ellos seguiran y cumpliran su destino: de este modo se logrará mejor voz que de ningun otro. Para obtener esa voz, pone en juego el buen profesor medios varios, imposibles

(1) Entrar en detalles seria muy largo: Ofrezco hacerlo en otra ocasion que disponga de mas espacio. No se trata tampoco ahora de las voces, que deban sus vicios emitirse á la anómala configuracion de la region respiratoria ó á la auditiva sino de las mal sonantes por culpa del individuo.

(2) Ninguno logra eso hasta haberse penetrado bien de lo manifestado al tratar del órgano respiratorio, que el discípulo ha debido leer.



de consignar, por ser tantos como los defectos y vicios que suelen tener en sus voces los sujetos que estudian esta carrera. Sin embargo; indicaré alguno que otro que he hecho practicar con buen éxito, en muchos individuos cuya emision era incorrecta.

Consiste uno de ellos en decir hablada y piano una sílaba: por egemplo *lo*, repetirla varias veces, cada una mas fuerte, hasta llegar á darla entonada sin esfuerzo, resultando una nota cualquiera. Procedáse del mismo modo, al entonar á su vez los signos inmediatos en la escala, al que cómodamente se dió primero con dicha precaucion.

Otro es, el dar un hondo suspiro sin que el aire produzca sonido apreciable al salir; seguidamente se alienta y se dá otro con el que se obtenga un especie de rumor; otro despues, que dé por resultado un ruido algo mas intenso, y el siguiente ya con sonido entonado. Estos dos medios son escelentes.

La vocal, que se ha de elegir para cimentar la buena emision, será aquella en que con menos dificultad se saque bien una nota cualquiera en el registro de pecho puro, (1) que generalmente son la *o* y la *u*. (la *a* pocas veces en las voces viciadas; véase la 1.ª edicion) Si se trata de voces femeninas y el mejor sonido lo producen en el registro de cabeza, se educa el centro de este y aun los agudos, á ser preciso, antes que el de pecho. Al paso que avanzan las voces en su buena educacion, se predispone el organismo á vencer dificultades, aun antes de emprender en serio su estudio.

Con la predicha vocal se trabajan, con prudencia siempre y sin permitir el mas leve esfuerzo, las notas próximas á la que se dá bien, sin preferir ninguna. Una á una se van uniendo en calidad primero y sucesivamente en volumen é intensidad, procediendo del mismo modo despues con las restantes.

Vencida dicha vocal y apoyada con ella la voz, como dice Lamperti, (2) se procede á unir la cuidadosamente á aquella otra, que presente menos dificultad emitiva y asi sucesivamente (3) A esos procedimientos he solido añadir, en casos extremos de contraccion laringea en el alumno,

(1) El registro de cabeza es siempre menos propenso á vicios emitivos que el de pecho y por eso suele resistirse menos á satisfacer las exigencias del arte, el porqué lo manifestaré en otra ocasion y obra ya indicada.

(2) El Sr. D. Francisco Lamperti en su *Guía teórico-práctica-elementare per lo studio del Canto*, habla con suma insistencia del apoyo de la voz, *L'appoggio della voce*, sin definirlo que yo sepa. De forma que sus lectores no pueden comprender ni practicar sus buenos consejos, por ignorar qué es apoyar la voz y porqué medios se ha de lograr esa gran cualidad.

(3) Al estudiar los ejercicios prácticos se comprenderá esto con mas claridad no dejando duda al alumno si el profesor es inteligente y celoso.

el medio de hacerle marcar (mientras emite cada nota) un movimiento con la cabeza ya volviendo la cara al lado derecho, ya al izquierdo alternativamente, hasta nivelarla y formar vertical, en lo posible, con el hombro; ó bien verificar jiros rotatorios constantes, durante el sonido. Estos movimientos del cuello impiden la contraccion estrema de la laringe, que tiene que ceder para seguir los jiros de la cerviz, consiguiendo de esta manera resultados lisonjeros. En los individuos de constitucion endémica, general ó parcial del organismo de la fonacion, he logrado grandes ventajas con las abluciones ó baños de agua fria al levantarse de la cama, cuidando de que se procuraran la necesaria reaccion en seguida, por medio de una hora de gimnasia higiénica, que es lo mejor con mucho; ó bien dando un largo paseo, hasta producir abundante sudor, que cuidaban de guardar y reposar cautelosos, mudandose despues la ropa interior. Ya haré un tratado de gimnasia con aplicacion al Canto.

Parece regular que ahora trate de definir, ó cuando menos, de dar una idea, lo mas clara y breve que pueda.

#### DEL APOYO DE LA VOZ.

¿Que se entiende ó debe entenderse por *plantar, colocar, montar, apoyar* la voz?

*Sentarla y sentirla bien, dentro del aire que nos queda en el fondo del órgano fónico;*  
mas breve: *Sentarla bien en el ámbito del órgano vocal.*

**Aclaraciones:** Para apoyar bien la voz, hay que hacer, por lo menos, esta cuádruple intencion:

1. Preparar el órgano ensanchandole lo mas posible, en proporecion de lo que lo permita la perfecta afinacion de la nota que nos proponemos dar. A ello contribuirá en gran manera *el abandono intencional* de todo el aparato respiratorio, ayudado de la buena colocacion de la lengua.

2. Despedir el aire con aquella fuerza y en las dosis mas adecuadas á la intensidad y volumen que el sonido necesite, para producir un efecto dado.

3. Ahondar *blanda y cuidadosamente* el punto de partida, base de la columna de aire vibrante que vamos despidiendo.

4. Impulsar suavemente hácia el fondo del pecho el aire, que vibrando forma el estremo superior de la columna, (como si quisieramos irle devolviendo á lo mas profundo del recipiente ó

caja toráxica) revibrando sin cesar, hácia adentro, mientras se emite. Este acto último es ilusorio en su esencia; pero conviene que el discípulo le intente al principio, para lograr con él un fin real cual lo es, el de colocar la voz inmejorablemente, en el registro de pecho.

Al educar en las voces el registro de cabeza, cuide el maestro de que los sonidos conserven cierto tinte que revele la procedencia, aunque lejana, del origen suyo *que es del pecho*. En tal caso, el sonido bien colocado resuena mas en aquella que en este con mucho; pero el oído avezado, descubre *cierto brillo*, que le dá la vibración relativa de la caja armónica ó acústica fundamental, que es la que presta esa potente y brillante sonoridad *grata*, que *tanté prime donne e anche i suoi maestri* buscan en vano, para las voces predestinadas al teatro.

Practicando con naturalidad esos procedimientos, se consigue siempre dar á toda voz humana la mas grata calidad, el mayor volumen é igualdad, la mas potente y enérgica fuerza y el metal ó sonoridad mas hermoso posibles, sin deterioro del organismo ni cansancio del ejecutor.

(1) Esto dicho, me ocuparé

#### DE LA RESPIRACION

El dominio y administracion del aire, que en cantidad determinada tenemos que depositar en la region respiratoria al cantar, es uno de los estudios mas necesarios y útiles al artista lírico. Precicado á frecuentar el acto de inspirar, por la exigüa dosis de aire de que dispone, necesita de la mano del arte y del talento para hacerla durar lo mas posible, atendida la capacidad de los pulmones, sin fatigarlos. Para ello conviene empezar por no llenarlos con exceso ni con innecesaria frecuencia, cuidando de que nunca se vacien hasta el extremo de fatigar al individuo. El aliento es tesoro, que pocos saben conservar cantando.

La respiracion puede ser completa, media y cuarto. La segunda es la que debe usarse con mas frecuencia, por ser la que menos cansa. Obsérvese, como regla general la de no *frecuentar*, sin necesidad, *el acto de la aspiracion*.

Si se quiere lograr el tomar aliento sin hacer ruido, ni elevar los hombros visiblemente y con la debida tranquilidad, se ha de calcular instantaneamente la dosis de aire que vamos á necesitar, por la duracion é intensidad que pensemos dar á las notas, y por la longitud de las frases. El discípulo debe tomarse, para ello, el tiempo preciso, que hurtará á la nota precedente al acto de aspirar, si no hay páusa ó silencio; y así tomará aliento con reposo; de

(1) Lo cual se debe á que la buena colocacion de la voz convierte en resonador á todo el cuerpo relativamente. De aquí resultan, en cierto modo, dos voces simultaneas; una que vibra en el exterior y otra que resuena por simpatía en el interior á manera de murmullo.



lo contrario, sentiria el temible cansancio bien pronto.

La respiracion, como todas las facultades humanas, es susceptible de aumento y desarrollo. Con un ejercicio módico y bien regularizado, se gana aliento; si hay juiciosa persistencia y acertada direccion. Discípulos míos podria citar (sin que esto se tome por jactancia) que han empezado por alcanzar apenas diez oscilaciones del M. M. al 60 — negra, y llegado á triplicar ese número, sin fatiga ni mas estudio que el de los ejercicios que á continuacion indico.

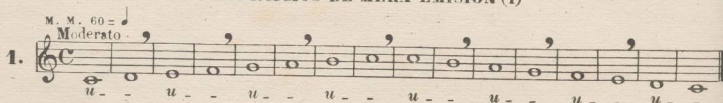
1. Tomar aspiracion completa, é irla vaciando lentamente y sin hacer ruido á manera de *baa*, siempre contando mentalmente las oscilaciones del Metrónomo.

2. Repetir la misma operacion, dando un solo sonido, primero piano y despues creciendolo.

3. Practicando el ejercicio que mas adelante pongo.

Sin mas que estas ligeras nociones, puede procederse á trabajar en los siguientes.

EGERCICIOS DE MERA EMISION (1)

1. 

En estos ejercicios fáciles no pongo acompañamiento por no ocupar mas espacio.

2. 

Hasta haber perfeccionado en una intensidad y volumen naturales las notas componentes del 1. ejercicio, no se pasará al 2.º

(1) Las voces bien emitidas prescindan de la *ú* si quieren, y usen la *a*.

(2) Si la voz es corta por falta de agudos, convendrá que solo haga la parte ascendente de los ejercicios saltando despues de 8.º y viceversa. Los harán tal cual estan, las voces que presenten desde luego la estension propia de su cuerda.

Empiezo con la *u*, por ser la vocal que por esperiencia he visto corrigen antes la inmensa mayoría de los alumnos. Esto consiste en que es de las que alteran menos la posición del reposo en la laringe.

Para lograr su correcta emision, es necesario insistir en que el alumno imite la acción de soplar al expeler el aire y que sienta con vehemencia las vibraciones de ese aire dentro del cuerpo. Para ello se colocará una mano estendida sobre el pecho. Notará tambien cierto cosquilleo en los labios, producido por el aire, que debe impulsar desde luego como si fuera á apagar lentamente una antorcha. Tambien la *o* la he usado con ventajas.

Pongo inflexiones en cada parte del compas en el 2º ejercicio, porque conviene, como deo dicho, acostumbrar la voz desde el principio á la elasticidad. De este proceder se obtienen dos buenos resultados. 1º que la voz se acostumbra á variar de intensidad, evitando así la dureza que es tan frecuente. 2º que el discipulo adquiere el hábito de recoger y arrojar el aire á su arbitrio; cosas ambas de suma importancia para el porvenir del artista.

Vencido el primer ejercicio con la *u*, tarde lo que tardare en conseguirse, y en tanto que se practica el 2º, se repite el 1º alternando la *u* con la *o*. Insisto en que se trata de las voces muy rebeldes á la buena, á la pura emision.

Ej. 3.  etc. Ej. 4.  etc.

Ej. 5.  etc. Ej. 6.  etc.

Ej. 7.  etc.

Ej. 8.  etc.

Ej. 9.  etc.

Ej. 10. 

Vencidas las vocales en ese orden se invierte este, empezando ya con la *a* ya con la *e* etc, ó bien usando de mil combinaciones que debo dejar al criterio del profesor.

Al practicar el cambio de vocal hay que cuidar de que, el alumno mueva solo los labios y poco ó nada, si es posible, la barba. Hacedle comprender que las modificaciones que los demas organos han de hacer para producir la *e* la *a* la *i* y la *o*, las verifican ellos solos, previa la voluntad *no de moverlos*, sino de producir la vocal perfecta sin alterar la posicion. El discípulo no adelanta nada en esta materia con conocer los medios; debe atenerse sola y sucintamente á los efectos. La naturaleza orgánica se encarga de lo demas, sin necesitar escitantes que la embarazan é inutilizan en gran parte.

No se olvidé el maestro de que, al tratarse de la perfecta emision de la voz, está reducida su obligacion á devolver á la naturaleza sus derechos, siempre que haya sido despojada de ellos por una causa cualquiera. Esta suele ser la presuncion, la ignorancia ó el capricho, de los jóvenes aspirantes á la carrera del Canto; ó de los que los adulan antes de resolverse á aprender en sério; en los méramente aficionados, es disculpable.

Practíquese yá el ofrecido

**EGERCICIO PARA AUMENTAR LA DURACION DEL ALIENTO.**

Ej. 11. 

Se toma respiracion entera, se *attaca* cada nota piano y se sostiene cuanto se pueda, contando mentalmente las oscilaciones del metrónomo. Cada ocho dias, próximamente, se exige al alumno una oscilacion mas, para la primera que ha de ganar principalmente, aunque para las otras se le aumente el plazo en proporcion de lo que avance, ó bien se le abrevie.

Ya podemos pasar al



## EGERCICIO PARA LA SUSPENSIÓN DEL ALIENTO,

BUEN ATTACCO Y DEJO DE LOS SONIDOS.

Ej. 12 M. M. 60  $\text{♩}$



Este ejercicio sirve tambien para cuando se resiste en el *attacco* la buena emision de una vocal, sin precederle otra ú otras distintas. En este caso, como al suspender el aliento se deja la misma vocal que se toma luego, lógrase al fin emitirla bien aun aislada; cosa que suele costar trabajo á muchos discípulos: iden el *dejo*. Quedando inmobil, en absoluto, todo el órgano mientras la suspension momentanea del aliento, la vocal que se dejó bien, tiene necesariamente que reproducirse al repetir la accion de soplar, ó sea vaciar el aire que retuvimos con esa intencion. Ese es un gran medio para conseguir, repito, atacar y dejar las notas con perfeccion y facilidad.

Ya contamos con la buena emision de las cinco vocales usadas diatónicamente en intervalos conjuntos; ahora practíquense en los disjuntos. No es lo mismo entonarlos y medirlos sofeando que vocalizando. Ahora se trata no solo de la buena entonacion y medida, si que tambien de emitir sonidos homojeneos en calidad, cantidad y volumen. Pongo con tal fin y á continuacion esos intervalos, en sucintos y fáciles

### ORACION.


### EGERCICIOS.

Ej. 13. Andante M. M. 72  $\text{♩}$  (1)  
De 3.<sup>as</sup>



(1) Transportense por semitonos. Si se resiste alguna vocal, desemejandose mas de lo justo de sí misma, se va á ella por grados conjuntos saltando despues con igualdad y sellura.

Ej. 14.  
De 4.<sup>as</sup>


Andante M. M. 65 =  TRISTE.

PIANO



a a a a a a a a  
o u a e i o u e i o u i e o u

Ej. 15.  
De 5.<sup>as</sup>

Larghetto M. M. 60 =  AMOROSO.

PIANO



a etc.

abandonantose

coll' canto

Ej. 16.  
De 6.<sup>as</sup> y 7.<sup>as</sup>

Cantabile M. M. 69 =  IRACUNDO.

PIANO



e etc.

p

3



diminuendo

diminuendo

cantadas

ALEGRE.

Andante (1) M. M. 84 = ♩

Ej. 17.

De 8.<sup>a</sup>

*i etc.*

**PIANO** *p*

*rit.*

*pp coll'canto*

MALICIOSO Ó TRAIÐOR.

Largo (solemne) M. M. 84 = ♩

Ej. 18.

De 9.<sup>a</sup>

*o etc.*

**PIANO** *p*

*sentidas*

*rit.*

(1) Todos se dir. a con las 5 vocales sin preferir ninguna, estas, alternando en cada frase una vocal distinta á voluntad del maestro.



Escala propia del modo menor: Intervalos de 2ª aumentada ascendente y descendente: 7ª ma-  
yor y disminuida.

APASIONADO.

Ej. 19.

Andante (flebile) m. m. 72 =  $\text{♩}$  (1)  
*en eco*

PIANO  
(1)

*mf*  
Tómese respiración completa u etc.

*con elegancia* *animandolo poco a poco y crecien-*

*coll' canto cres*

*dolo* *stentate* *a tiempo*

*ligadissimas*

*a tiempo* *p*

*morendo* *estinto*

*ten.* *pp* *secundando la voz* *una corda*

(1) Debo advertir que si yo dirigiera una orquesta me doblegaría al uso, ó mejor, al uso que del Andante se hace hoy en todas partes, como lo tolero en la enseñanza. Mas al escribirlo en una frase mía, lo pongo como puramente moderado ó sea al 72.º del M. M., que en mi juicio es su genuino movimiento desde que se estableció, hasta que los cantantes de teatro lo han ido superando, so pretexto de favorecer la expresión.

En los estudios precedentes ha ejercitado el alumno los intervalos, que los buenos compositores usan en sus mejores melodías. Si se practican dando á las vocales sus caracteres ortológicos correspondientes á la mayor ó menor elevacion, que en su diapason tenga la nota que ocupa cada vocal, creo que el discípulo *tiene ya el cimiento*, sobre el cual ha de gravitar despues su altar en el templo del arte.

Pueden añadirse tambien combinaciones varias. Entre ellas las de usar en una sola nota diptongos y triptongos, con los que se facilitará en extremo el buen uso de las vocales. Supuesto este estudio, que dejo á la pericia del maestro, le recomiendo que lo haga utilizar en frases melódicas, y pasaré á tratar

#### DEL ORIGEN DE LOS REGISTROS; DE LOS TIMBRES, Y DE SU UNION EN LA PRÁCTICA.

Sentada mi opinion acerca del número de registros que concibo en las voces, diré aquí dos palabras acerca de su origen y naturaleza, antes de escribir ejercicios para unirlos con perfeccion.

Quando el áire encuentra libre paso á la cabeza, que le franquea el cambio de posicion de la epiglottis, (1) esta, con su inclinacion hacia abajo, hace variar en parte la direccion de la columna de aire, impidiendo así su inmediata salida por la boca. Con este procedimiento se obtiene el *registro de pecho en timbre oscuro*. Si esa inclinacion es precedida de la elevacion suavemente contractil de la laringe toda, elevacion que tambien afecta á la misma epiglottis, haciendola tomar una forma semejante á media caña cortada verticalmente, la columna de aire se dirige directamente á la cabeza. No hallando salida por ella, retrocede y sale por la boca y nariz. Pero como la columna de aire no se ha interrumpido y sostiene su contacto de continuidad dentro de todos los organos por donde ha pasado, resuena en ellos. Esta resonancia resulta mayor en la cabeza que en el pecho, á causa de estar expedita la comunicacion á aquella, y obstruida en parte á este por la predicha angostura de la laringe. El órgano se estrecha en este caso no solo por obedecer á la voluntad, que exige los sonidos *muy oscuros*, si que tambien le es necesario por la elevacion de los mismos. Este último fenomeno produce el *registro* que llamamos *de cabeza*. (2)

(1) Llámase así á un fibro-cartilago, que hace entre otros oficios el de tapadera de la laringe.

(2) El registro de pecho en timbre claro es el producto de la salida espontanea del aire, que del pecho pasa directamente á la boca á las alas de la nariz, conservando el órgano casi en estado de reposo. El aire resuena en el pecho. El registro de cabeza es susceptible de producir timbres cual el de pecho; solo que se destacan menos que los de este. Para producir el timbre claro se ensancha un poco la vocal, para el oscuro se redondea.

La union de los registros suele entorpecer en alto grado ó imposibilitar la perfecta educacion de las voces. Yo de mí (á pesar de eso) puedo asegurar, que si me han dado tiempo, ninguna voz se me ha resistido hasta ahora de una manera insuperable á la union de los registros ni menos á la de los timbres. Lo atribuyo á la insistencia en la buena emision de las vocales, al esmerado ejercicio del centro de las voces femeninas y á que en caso necesario he puesto en práctica los ejercicios siguientes para la

**UNION DE LOS REGISTROS** (LA P LÉASE PECHO; LA C CABEZA)

A voluntad

Ej. 20. Ej. 20. *u - - - o u o u o u* Traspórtese por semitonos.

Ej. 21. Ej. 21. *o - - - a o a o a o*

Ej. 22. Ej. 22. *o - - - a - - - o a o a o - - -*

Ej. 25. Ej. 25. *a - - - o a - - - o - - - a*

Ej. 24. Ej. 24. *a - - - o a - - - o - - - i*

Ej. 25. Ej. 25. *e - - - i o - - - e*

Ej. 26. Ej. 26. *a - - - o a e a o i i e*

Para perfeccionar la union



Pongo á proposito vocales mas blancas por su naturaleza ortológica en los sonidos que se darán en registro de cabeza que en los de pecho, á fin de que sea mas facil al alumno el nivelar *en lo posible* la calidad y la fuerza del primer sonido de aquel registro con el último de este, (que *debe ser de timbre oscuro* en todas las voces al empalmar) injiriendose ambos.

Esos mismos ejercicios pueden aplicarse, trasportandolos, a la union de los timbres. El maestro será dueño de aumentarlos y de hacer otras combinaciones en las vocales, segun lo requieran las circunstancias especiales del alumno, imposibles de preveer.

Lograda la union de los registros y timbres con las 5 vocales, es hora de practicar el necesario estudio

### DE LAS CONSONANTES.

A la facultad que de producir las consonantes tenemos, se le llama *articulacion*. Esta es muda é insonora y por eso las letras que la representan se llaman *con-sonantes*, esto es, *con las sonantes; con las que suenan*, que son las vocales.

Pretender articular consonantes sin el preciso auxilio de las vocales, seria una gimnastica labial, ligual etc. que produciria un especie de castañeteo murmuloso insoportable. Decir *S* sin preceder y seguir vocal *e-s-e* seria mandar callar: *T* sin añadirle *e*, *a* etc. así *t-e* un tartamudeo horrible; la *R* imitaria el redoble del tambor, y asi de las demas.

Empiezo el estudio de la articulacion con esa advertencia, con el objeto de que el alumno se penetre bien desde luego de esta verdad. *La articulacion es un fenómeno no solo distinto de la vocalizacion, sino que sus medios de egecucion y sus buenos resultados estan en sentido opuesto*. La perfecta vocalizacion, hija de la buena emision, es un fenómeno natural basado en la libertad con que funcione el órgano, en la espontaneidad, suavidad y hasta en el abandono del mismo. La articulacion, por el contrario, es un fenómeno esencialmente artificial debido á la fuerza con que se choquen y jueguen los labios, la lengua y la parte superior de la laringe. El primero no se domina hasta que se consigue no trabajar. El segundo no se alcanza hasta que se trabaja con ahinco.

Dada esta breve esplicacion, es obvio que la articulacion ha de ser siempre fuerte sea cualquiera la intensidad de los sonidos. Estemos en la firme inteligencia de que estos sonidos en nada sufriran á causa de la exajerada articulacion, por mucha que esta sea, toda vez que cuando se articula, en unos casos *aun no ha sonado* y en otros *ya no suena*.

La articulación es instantánea, veloz como el pensamiento casi siempre. La emisión, la vocalización es la que llena el todo de las notas representativas de los sonidos. Estos se suspenden siempre que han de hacer plaza á la articulación de una ó mas consonantes.

No tema pues el joven educando llegar á la exageración en el articular. Evite sí, la dureza ó sea el brusco comienzo de las consonantes, y el hacer ruido interior inmediatamente antes de articular.

De mas está, para la mayoría, el advertir que, al conjunto de vocalización y articulación se ha convenido en llamarle pronunciación.

Procedamos á la práctica de los

**EJERCICIOS DE ARTICULACION (1)**

Ej. 27. *Lento*

Ba, baba baba baba ba      Be, be be be be be be be      Bi, bi bi bi bi bi bi bi

Bo, bo bo bo bo bo bo bo      Bu, bu bu bu bu bu bu bu      Ba, ba ba ba ba ba ba ba

Be, be be be be be be be      Bi, bi bi bi bi bi bi bi      Bo, bo bo bo bo bo bo bo      Buhububububububu

Repítase con todas las demas consonantes siguiendo el orden alfabético. Después se mezcla cada consonante con la que inmediatamente le sigue, formando palabras de dos sílabas conexas á ser dable. Siendo preciso, se añade otro ejercicio que contenga palabras de tres sílabas combinando consonantes lejanas. En seguida se cantan las frases siguientes y otras de género semejante, si la necesidad así lo exige. Ese trabajo, si he de suponer en el profesor la suficiencia que esta enseñanza requiere, lo debo dejar á merced de su ilustración y pericia.

**ADVERTENCIA.** Para articular bien y con rapidez, es preciso mover poco la barba y abrir poco la boca, á fin de que no se alejen los órganos de la articulación entre sí al funcionar. Cuidese de que las vocales no se desfiguren al pronunciar, es decir, que sostengan la buena emisión y vocalización ya adquirida.

(1) Úsense con preferencia para los sujetos que tengan defectuosa, viciada ó débil, para los cuales los ejercicios se ejecutaran muy lentos al principio y se irán apresurando, á medida que se vanzan, hasta llegar grado á grado al 208 = *M. M.* que suele ser el paso mas usado en el género *viffo*.

ridas, añadiéndoles la articulación sin que aquellas sufran el menor deterioro. Así mismo ha de tratar de evitar el profesor que el discípulo emita la voz, al pronunciar con rapidez, mas delgada, blanca y rasgante que de ordinario. Defecto es este en que incurren con frecuencia en especial los que se dedican al género *buffo*. Evítense en las frases que siguen.

Frase 1.<sup>a</sup> A

Fj. 28.  
(1)

All.<sup>to</sup> (Marcial) M. M. 92

¡Al - ar - ma pai - sa - nos! Que a - sal - tan la  
pla - za; la pla - za a - sal - tan... ¡al - ar - ma ar - mal

PIANO

decisivo

trémolo

### DEL LIGADO O LIGADURA.

Ligar es, producir dos sonidos distintos alternativos, con sola la percusión dada al primero. La ligadura es una articulación musical. Cuando es breve ó abraza pocas notas, se debe ejecutar acentuando la primera de ellas, ligando las otras entre sí y soltando la última, que pierde la segunda mitad de su valor. El uso de la ligadura es importante y frecuente, en especial cuando se ponen en juego los recursos estimables

### DE LA MEDIA VOZ.

Esta no es mas que la misma voz llena en pequeño. Los que otra cosa creen y practican cogen á cada paso los frutos amargos de su error, que entre otros son, el no poder filar bien.

(1) He colocado adrede algunas sílabas, que tienen dos vocales, con el objeto de habitar al discípulo á decir también en de esta especie pronto y ligadas.



ni portar, ni flexibilizar en regla sonido alguno, so pena de hacer oír un especie de escalon desagradable al pasar desde el fuerte y medio fuerte al piano. No faltará ocasión propicia para dilucidar esta y otras varias materias importantes, cosa que pienso verificar en otro trabajo como ya he dicho.

Frase 2.<sup>a</sup> E.

Ej. 99.

Cantabile. Supplicante M. M. 65 =  $\text{♩}$

Sed juez cle - me - n - te. ; Ved me po-bre y cie - go!  
ga!

A media voz

PIANO

oppure

Sed juez cle - men - te, sed cle - men - te sed cle - me - n - te.

vibradas *rallentando*

Es cosa muy comun en el día el uso de la excesiva vibracion en las voces al cantar. Empieza generalmente como recurso, se convierte en vicio y concluye por arruinar la frescura de la voz. Empero no por que se desapruebe el abuso hemos de prohibir el uso; nos privariamos de un gran medio de espresion en las pasiones veh-mentes, cuyos momentos de arre-bato son preciosos para el artista que sabe serlo. Las tres notas marcadas en crescendo y con la palabra *vibradas* en la frase precedente, deben llevar cierto nervioso estremecimiento en el fondo de la voz, sin cuyo medio de espresion terrible no es facil que hagan su efecto. En el mismo caso estaremos si trasladamos ese efecto al *oppure*. Los quejidos son otro poderoso medio de espresion, que interesa estudiar y aplicar á la práctica, no con menos sobriedad que el *tremor* de la voz. El alma á quien se le escapa un involuntario quejido en

una escena dramática, conmueve sin remedio á los corazones mas duros. La ciencia está en hacer creer que se escapa al ócultarle.

Frase 5.<sup>a</sup> I. And.<sup>te</sup> mosso (con gratitud) M. M. 72 = ♩

Ej. 50.  
(1)

PIANO

Í - ris di - vi - no me vi - vi -

- fi - cas me vi - vi - fi - - cas Í - ris di - vi - - no.

apresurando  
con la voz

Frase 4.<sup>a</sup> O. All. Mod.<sup>to</sup> (con entusiasmo) M. M. 100 = ♩

Ej. 51.

PIANO

Ho - nor y glo - - ria so - lo am - bi - cio - - no.

cres.

so - lo am - bi - cio - no hanor y glo ria glo - - ria

cres.  
staccato  
marcadas

(1) Aunque las letras son vocales, que los compositores corrientes esquivan en los pasos agudos, como aquellos son muy pocos y el cantante debe estar en disposición de ejecutar las obras de todos, hago practicar dichas vocales sin restriccion de ningún género.

Frase 5ª U.

Ej. 52.

Adagio (1) (pavoroso) M. M. 66 =

PIANO

una corda

legatto

du - la. Hu - ye del mur - mu - llo su run - run un -

du - la un - du - la hu - ye

Lento y á flor de labio

diminuen. é ritard. molto

PARA LA RAPIDEZ DE LA PRONUNCIACION.

Ej. 53.

Bé - be - te - le, Bé - be - te - le, Bé - be - te - le, Bé - be - te - le,

Bé.be.te.le, Bé.be.te.le, Bé.be.te.le, Bé.be.te.le, Bé.be.te.le, Bé.be.te.le, Bé.be.te.le, Bé.be.te.le,

Bé - be - te - le, Bé - be - te - le, Bé - be - te - le, Bé - be - te - le,

(1) He puesto el aire Adagio, no usado hasta hoy, por creer que hace falta ese duntativo entre los aires. Las razones que he tenido para adoptarlo desde luego las consigné ya en los nº 8 y 9 del semanario artístico *El Arte Musical* que se publicaba en esta corte en 1860; allí puede dirigirse el que desee detalles.



En este sentido se vá trasportando por semitonos hasta recorrer la mayor parte ó toda la extensión de la voz. Así se recorre todo el abecedario y despues se vá aumentando la presteza y el número de sílabas indefinidamente. Tambien deben recorrerse todos los grados de intensidad; pero cuidando el profesor de que constantemente pronuncie el alumno con igual precision, energia y limpieza ya cante *fortissimo*, *fuerte*, á *media fuerza*, *piano* ó en *eco*. Yo suelo llegar hasta hacer practicar de una vez varias oraciones; por ejemplo. (1)

Ej. 54. *Presto; vivace*

Mue\_ran los in\_fa\_mes, trai\_do\_res, que ven\_die\_ren sus la\_res, sus hi\_jos, su ho\_nor ó su pa\_tria.

Mue\_ran los in\_fa\_mes, trai\_do\_res, que ven\_die\_ren sus la\_res, sus hi\_jos, su ho\_nor ó su pa\_tria.

Mue\_ran los in\_fa\_mes, trai\_do\_res, que ven\_die\_ren sus la\_res, sus hi\_jos, su ho\_nor ó su pa\_tria.

Mue\_ran los in\_fa\_mes, trai\_do\_res, que ven\_die\_ren sus la\_res, sus hi\_jos, su ho\_nor ó su pa\_tria.

Mue\_ran los in\_fa\_mes, trai\_do\_res, que ven\_die\_ren sus la\_res, sus hi\_jos, su ho\_nor ó su pa\_tria.

Mue\_ran los in\_fa\_mes, trai\_do\_res, que ven\_die\_ren sus la\_res, sus hi\_jos, su ho\_nor ó su pa\_tria. etc.

Bájese por los mismos intervalos hasta llegar al dó en que se empezó.

Debe procurarse que la voz no sufra deterioro al pronunciar, (por mucha que sea la rapidéz con que se digan las palabras) en su volumen, en calidad, en sonoridad, en cantidad ni en su pureza. Así mismo conviene que el profesor sea exigente en que se distingan bien todas las consonantes en especial las dobles, si la letra es italiana, y las que terminan sílaba ó palabra;

(1) Cuidese de que la primer sílaba sea siempre acentuada, porque de lo contrario no se acomodan las demás á colocarse en un mismo sonido, con rapidéz y buena acentuación.

sobre todo la *m*, la *n*, la *d*, la *z* la *r*, la *l* y la *s*. aspire el discípulo á decir en dos alientos todo el ejercicio; uno para la subida y otro para la bajada. Numerosísimas son las modificaciones que pueden obrarse en ejercicios de esa especie, las que debo dejar al talento del profesor así en la música como en la letra. Si al maestro no le ocurren mas ejemplos de letra, use las palabras de las piezas de las operas que el alumno ha de estudiar como repertorio, que su utilidad no es dudosa.

Ya puede procederse á empezar el importante estudio

### DE LA AGILIDAD EN EL GÉNERO DIATÓNICO.

Tengo por agilidad, á *la rápida marcha de la voz, recorriendo su estension en formas y direcciones varias.*

Son ágiles por tanto, las voces que salen de una laringe flexible, es decir, cuyos ligamentos y cartílagos se mueven con facil prontitud. Son, por el contrario, ináguiles las de los disipulos cuyo órgano fónico es tardío en sus movimientos. Esa torpeza desaparece poco á poco, merced al metódico estudio. La experiencia me ha enseñado que, el arte tiene fuerza bastante para vencer casi siempre en esta lucha, si hay constancia y buena direccion.

La agilidad debe ser 1.<sup>o</sup> afinada; 2.<sup>o</sup> limpia, 3.<sup>o</sup> igual; 4.<sup>o</sup> granada; 5.<sup>o</sup> susceptible de usarla en todos los grados de intensidad; 6.<sup>o</sup> clausulada; 7.<sup>o</sup> espresiva y 8.<sup>o</sup> facil en la ejecucion. Al hacer su estudio, veo el mayor grado de dificultad (tratandose de los escolares que no tienen disposicion para este género) al llegar á la escala; la que hacen imperfecta por mucho tiempo. Por eso la coloco en último término entre los ejercicios que á ese género destino.

El medio mejor que me ha ocurrido para hacer comprender y practicar bien á mis discípulos la agilidad es, el de insistir en que *al ascender los sonidos, la laringe baja por grados y que al bajar, sube*; desaciendo lo ya andado. De manera que, la *glotis* obra en sentido opuesto á las notas. Bien sé que ese efecto es imaginario; pero muy util el proponersele. No escribo acompañamiento á los ejercicios, cuando aquel es sencillo, porque seria ofender la ilustracion del profesor.

### EJERCICIOS PREPARATORIOS.

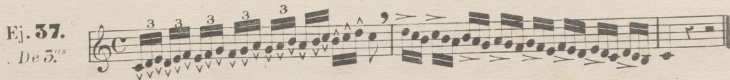
Ej. 35. Lento M M 56 = ♩ (1)  
De 2.<sup>as</sup>

(1) Apresérense grado á grado, despues que se dominen todos los ejercicios bien en uno de aquellos. Transportense por semitonos como los demás.

Ej. 36.



Ej. 37.  
De 3.<sup>a</sup>



Ej. 38.



Ej. 39.  
PREPARACION DE LA 4<sup>a</sup>



Ej. 40.



Ej. 41.  
De 4.<sup>a</sup>



Ej. 42.





Ej. 45.

La garganta necesita impulso para subir las escalas como lo necesita el cuerpo para subir una escalera; impulso que no hace falta al bajar. Resulta de aquí que el procedimiento no es igual al subir que al bajar, el efecto tampoco: por eso marco mas las subidas que las bajadas.

PREPARACION DE LA 5:

Ej. 44.

Llegando en estos ejercicios, y sus equivalentes en el modo menor, siquiera al grado 120 del M. de M., ya puede el discípulo hacer cualquier paso de agilidad en grupos sueltos diatonicos de á 4 notas. (1)

8ª. PREPARADAS

Ej. 45.

(1) No me cansaré de repetir que se practiquen siempre los ejercicios con las 5 vocales indistintamente. Prepara la 5ª, ya se ejecuta la 8ª sin molestar al alumno con la 6ª y 7ª, ni perder tiempo.

The first two staves of Ej. 46 show a melodic line in the upper voice and a corresponding bass line. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The bass line provides a harmonic foundation with similar rhythmic patterns.

Ej. 46.

Ej. 47. <sup>8<sup>va</sup> seguidas</sup>

Ej. 48.

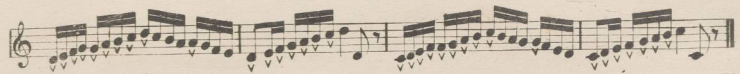
Ej. 49

Musical score for Exercise 49, consisting of seven staves of music in treble clef with a common time signature. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The melody is primarily in the upper register of the staff, with frequent slurs and accents. The accompaniment consists of dense, rhythmic patterns in the lower register, often using sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a final note and a fermata.

Ej. 50

Musical score for Exercise 50, consisting of five staves of music in treble clef with a common time signature. The piece features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The melody is primarily in the upper register of the staff, with frequent slurs and accents. The accompaniment consists of dense, rhythmic patterns in the lower register, often using sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a final note and a fermata.





INDICACION DEL TRINO

Ej. 51.



Ej. 52.



Ej. 53.



Ej. 54.



Ej. 55.

CUIDAD DEL ATTACCO

Ej. 56.

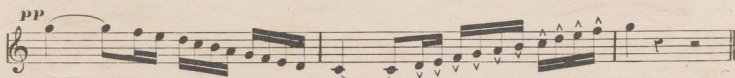
Ej. 57.

*ff* *mf*

(4) Claro es que quien no tenga las dos 8<sup>as</sup> de estension, que sean por lo comun los tenores y los varitones no pasaran de la quince, y transporte sabido.



Cuidese de la pureza del deajo, en este ejercicio, sin mover la boca. El buen deajo resulta de la simple suspension del aliento, sin mover el órgano vocal.



Practíquense los precedentes ejercicios de agilidad así en el modo mayor como en el menor. En este no los escribo por creerlo innecesario. Basta advertirlo para que el profesor, tomando por norma los que van consignados, cambie de modo. Haciendolo así, creo que no hallará el discípulo ya paso alguno de agilidad diatónica, en escalas, que se le resista. Pasemos á la



AGILIDAD EN ARPEGIOS.

Ej. 63. 

Ej. 64. 

Ej. 65. 

Ej. 66. 

Ej. 67. 

Ej. 68.

Estúdiense despacio y váyanse apresurando por grados, empezando á seguida la practica de las

### NOTAS FILADAS

*Filar es, el arte de hacer girar la voz por todas las intensidades, con una sola nota y aliento.*

El filar notas con perfeccion es una de las dificultades mayores que el mecanismo encierra. La causa es, que se necesita gran dominio sobre la voz y sobre el aliento, si la nota filada ha de reunir las condiciones siguientes.

1. buen attacco; 2. pureza de emision; 3. afinacion perfecta; 4. espontaneidad; 5. movilidad incesante en la intensidad; 6. tersura; 7. que sea toda de un solo registro y timbre; 8. larga de 20 segundos por lo menos; 9. que el *crescendo* sea igual en longitud al *diminuendo*; 10. igualdad ortológica; 11. espresiva y 12. deajo perfecto.

Como el abuso en el estudio de las notas filadas puede producir cansancio á las voces, para evitarlo acostumbro á hacerlas practicar del modo siguiente.

A piacere

Ej. 69.

a a a a a - - - - a a a a

e e e e e - - - - e e e e

i i i i i - - - - i i i i

o o o o o - - - - o o o o

u u u u u - - - - u u u u

Quando hago empezar este estudio, se canta ese ejercicio no mas que las cinco veces arriba marcadas. A la lección siguiente lo transporto un semitono mas alto, y así sucesivamente hasta llegar á aquella nota aguda en que el discipulo file aun con comodidad. El Metrónomo, puesto al 60 = ♩, marca los segundos que el sonido dura. El alumno cuenta mentalmente esos


segundos á fin de que, sabido el total, pueda emplear la mitad en crecer y el resto en disminuir.

Llegado el caso de sostener la nota en buenas condiciones durante 20 oscilaciones del M. M., procedo á otro ejercicio que consiste en subir medio tono al filar cada vocal, resultando filados cinco signos cromáticos diferentes, que componen una tercera mayor diatónica. A la leccion siguiente se empieza medio grado mas arriba y así sucesivamente. No siempre hago empezar con la *e* pues que conviene alternar á fin de que, el alumno no adquiera preferencias en el uso de ninguna de las vocales. Vencidos esos ejercicios, se filan notas aisladas. Cuidemonos ahora

### DEL PORTAMENTO.

Se llama portamento, *el acto de conducir la voz desde una nota á otra distinta, rozando por las intermedias sin poderlas apreciar el oido.* El portamento es, un especie de puente que se interpone entre dos notas, para que la voz transite de la una á la otra sin interrupcion ni dureza. El portamento se ejecuta creciendo cuando asciende y disminuyendo cuando descende.

#### EJERCICIO PARA EL PORTAMENTO.

Adagio (1) M. M. 66 = 

Ej. 70.

*tristísimo y lloroso todo*

PIANO *pp todo*

*origina el alto*

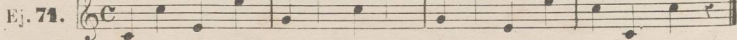


(1) Recuerdese que el *Adagio* lo usa como diminutivo de *Adagio* á sea como aire intermedio entre el *Adagio* y el *Andante*, siendo por consiguiente el *Adagio* mas aprisa que el *Adagio* y mas lento que el *Andante*. De ese modo queda el *Andantino* como mas movido que el *Andante* á lo cual en su vez disminutivo. Por este medio se dá cima á las cuestiones que, respecto del andamento que el *Andantino* debe tener, se han suscitado en varias ocasiones dentro y fuera de España entre escritores y artistas de gran valía.



EJERCICIOS DE SALTOS MEZCLADOS A VECES CON DIAPASONES O ARPEGIOS

Lento. CUIDESE DE LOS ATTACCOS Y DE LOS



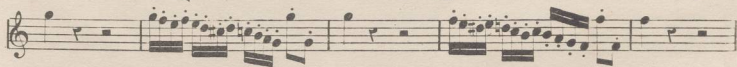
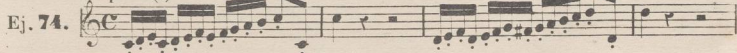
DE LAS ARTICULACIONES EN MÚSICA

Se entiende en música por articulación, la habil manera de unir y separar los sonidos entre sí. La acción de unirlos se llama ligado ó articulación ligada. La de separarlos se llama destacado; *staccato*. Este puede ser poco, medianamente y muy marcado. Escribiré algún ejercicio para el destacado, con el cual quedan fácilmente vencidos los demás; quien apetezca mayor número de explicaciones y ejercicios, acuda á la Rediccion de mi Escuela. El ligado, explicado y practicado ya, no ofrece dificultad.

Para ejercitar bien las notas picadas, ó sea agilidad articulada, es preciso verificar á cada nota un movimiento especial con el vientre, semejante al que haríamos al sentir en él una punzada venida del exterior. De no practicar y repetir ese retroceso defensivo, por decirlo así, del vientre, (estando contraído hacia adentro tambien el estómago) la articulación sale gutural é imperfecta, resultando un especie de *cacareo* de mal efecto. El aliento se suspende de una nota á otra.


APRESURENSE SEGUN VAYAN FACILITANDOSE.

Despacio (1)



(1) Es de sumo interes el que el discipulo se acostumbre á tomar aliento sin faltar á la medida rigorosa.

Los cinco restantes, importa ejecutarlos en todos los grados de intensidad.

Ej. 75. 

Ej. 76. 

Ej. 77. 

Ej. 78. 

Ej. 79. 

Ej. 80. 

Ej. 81. 

Ej. 82. 

A estos ejercicios pueden añadirse otros muchos; entre ellos los de la agilidad en arpejos, articulandolos mas ó menos á juicio del profesor; pásese ya desde luego á ocuparse

**DE LAS NOTAS DE ADORNO.**

Son tales, *las que sirven de flor ó corona á la cabeza de una nota, aumentandole donaire y elegante distincion.*

De tres clases son las notas de adorno, á saber; *apoyatura, mordente y trino.*

La apoyatura es un acento melódico que se ha de marcar con preferencia á sus notas colaterales. Se escribe, por lo comun, con una notita cuya figura manifiesta el valor que el compositor quiere que se le dé.

EJERCICIO PARA LA APOYATURA

Andantino (1) M. M. 80 =  $\text{♩}$

Ej. 80.

PIANO

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides harmonic support with chords. The second system continues this pattern. The third system introduces triplets in the right hand and includes performance markings: 'stentate' (staccato) and 'coll' canto' (colla parte).

DEL MORDETE

Este adorno puede constar de una, dos, tres, cuatro y aun de cinco notas. Pueden ser los mordentes rectos y tambien circulares. Consisten los primeros, en dos, tres y aun cuatro notitas, que van en direccion recta desde una nota real á otra (2) Los segundos, forman una especie de curva al rededor de la nota real, con la que por decirlo así, juguetea. Los rectos se ejecutan con rapidez, los otros algo mas vivo que el andamento de la pieza.

(1) Si se adopta el *Adagio*, como es de esperar, resulta que el *Andantino* tiene que ser algo mas vivo que el *Andante*. En esta inteligencia lo pongo siempre.

(2) Llamanse notas reales, á las que constituyen los acordes.



EJERCICIO PARA LOS MORDENTES DE UNA NOTA, Y LOS RECTOS DE 2, 3 Y 4.

Ej. 81.

All.<sup>o</sup> grazzioso M. M. 90 =

PIANO

*Nota.* Todos los ejercicios van hechos en tono mayor, con el objeto de que el discípulo se cuido á la vez del menor número de dificultades posible. Bastante le presenta su propio organo al cantar según el arte, para cargarle con las de tonos de muchos accidentales y otras que he procurado evitarle. Los acompañamientos son también fáciles y la armonía sencillísima, á fin de que el profesor no distraiga su atención nunca del objeto esencial aquí, que es el alumno. Síguense los

**MORDENTES CIRCULARES**

Estos se escriben con notitas ó abreviados en esta forma ∞ ó en esta 2. Cuando está esa abreviación horizontal, como en el primer ejemplo, se empieza el mordente por la nota más aguda que él debe tener; y cuando vertical, como en el segundo, se empezará por la más grave. Como se abrevian con el mismo carácter los circulares de 3 y de 4 notas, se ha convenido en distinguirlos, colocando los de 3 sobre signo ordinario ó sobre puntillo, y los de 4 notitas, entre dos notas ordinarias que no tengan puntillo. Sin embargo, no los usaré abreviados, para facilitar al alumno la comprensión del siguiente

EJERCICIO PARA LOS MORDENTES CIRCULARES.

Cantabile M. M. 60 = ♩

Ej. 82

PIANO

The musical score consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

- System 1:** The vocal line begins with the instruction *respiración entera*. The piano accompaniment is marked *como meciendose*. The system concludes with *respiración*.
- System 2:** The vocal line includes the instruction *perezosas*. The piano accompaniment is marked *coll' canto*. The system ends with *a tiempo*.
- System 3:** The piano accompaniment features a *ritenuto* section followed by *a tiempo*. The vocal line continues with *creciendo y acelerando*.
- System 4:** The vocal line starts with *ó así*. The piano accompaniment includes a section marked *adormecidas*.
- System 5:** The piano accompaniment is marked *abandonandose* and *coll' canto*. The vocal line includes the instruction *a placer* and *lentas*.

Nos queda la mas dificil de las llamadas notas de adorno; pero la insistencia, conducida con acierto, puede darla artificialmente al que no la tenga por naturaleza, estudiando los ejercicios que pongo al tratar

DEL TRINO

Llámase trino *al mecanismo de batir dos notas conjuntas, distantes entre si un semitono ó lo mas un tono.* La nota que sirve de base al trino es la mas baja, que se llama nota principal; la mas alta denominase ausiliar. Para conseguir ejecutar bien el trino, es preciso medirlo; el Metrónomo, con sus grados de lentitud y presteza gradual, ayudan mucho cuando se sabe usar por el maestro.

Las condiciones que un trino necesita para ser bueno son, 1.<sup>a</sup> atacarlo con pureza y decision; 2.<sup>a</sup> afinar bien el intervalo que lo compone; 3.<sup>a</sup> ser rápido; 4.<sup>a</sup> iguales las dos notas en calidad, fuerza, duracion y volumen; 5.<sup>a</sup> ser susceptible de filarse; 6.<sup>a</sup> ser espontaneo; 7.<sup>a</sup> ligar bien ambas notas, sin deteriorar su limpieza y claridad; 8.<sup>a</sup> dejarlo con pureza, elegancia y facilidad. (1)

Ej. 83.

M. M. 60 =  $\text{♩}$

The exercise consists of two systems of musical notation. The first system shows a treble clef staff with a trill on a single note and a bass clef staff with a whole note. The second system shows a treble clef staff with a descending trill and a bass clef staff with a whole note.

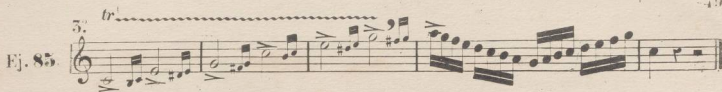
Sígase así la escala, descendiendo lo mismo; y apresúrese grado á grado al paso que se vaya venciendo cada uno de estos, sin prisa.

Ej. 84.

The exercise is written in treble clef. It begins with a trill on a single note, followed by a series of trills on descending notes. The notation includes slurs and trill markings (tr) to indicate the specific technique.

(1) Suele practicarse tambien el trino tomando como principal la nota superior; pero no lo hago usar á mis discípulos, porque tampoco lo admiten las autoridades del arte como de buen gusto.





Vamos á terminar el árido mecanismo vocal, emprendiendo el trabajo.

### DE LA AGILIDAD EN EL GENERO CROMÁTICO

La agilidad en escalas cromáticas se resiste á los cantantes, mas por falta de costumbre que por ser ella difícil. Habitados la laringe, el oído y la mente á tratar casi siempre intervalos de un tono, cuya série constante se vé interrumpida de vez en cuando por algun semitono aislado, encuentran no poca dificultad en formar, con afinación y rapidez, una no interrumpida sucesion de semitonos, sin dar cabida á ningun grado entero. Por eso es mas bien cuestion de persistencia, la de adquirir buena agilidad cromática, que de dificultad real.

Téngase presente cuanto se dijo acerca de la agilidad diatónica y márchese con pié de plomo en los ejercicios siguientes.



Sígase del mismo modo hasta la 8.ª bajando en sentido contrario.



(1) Apreúrense grado por grado despues de dominar cada uno de ellos.

Ej. 92. <sup>7</sup> 

Ej. 93. <sup>8</sup>  Súbase hasta la 8ª.

Ej. 94. <sup>9</sup>  Sígase etc.

Desde aquí, en tres grados; Fuerte, media fuerza y piano.

Ej. 95. <sup>10</sup>  Sígase etc.

Ej. 96. <sup>11</sup>  Sígase etc.

Ej. 97. <sup>12</sup>  Sígase toda la estension de la voz.

Ej. 98. <sup>13</sup>  Sígase toda la estension de la voz.

Ej. 99. <sup>14</sup> 

Ej. 100. <sup>15</sup> 



Dueños ya del mecanismo, vamos á ocuparnos

### DE LO QUE CORRESPONDE A LA INTELIGENCIA.

Si hubiera de definir lo que se entiende por inteligencia en el Canto, diría que es, la *científica y oportuna aplicación de los modismos de buena Escuela á la práctica del arte*. El buen gusto sirve de brújula; el talento sugiere y coloca los buenos efectos.

Cantan con inteligencia, *los que saben el arte, y practican sus principios doctrinales con acierto (nacido del criterio) y desembarazo*.

El que ejerza el canto sin ilustrar previamente su entendimiento, y desconozca los principios y reglas que le son propios ¿Como ha de embellecer la verdad escénica con la conciencia y tino debidos? ¿Es posible que ignorando la ley la sepa observar? De ningun modo.

La *noción*, madre de la acertada aplicación del buen mecanismo y de la expresión entrañable, es la sola defensa que el cantante tiene en esta materia. A esa defensa poderosa, nada la dá la potencia, la fuerza que el estudio bien dirigido. Es arte, el conocimiento; no, el uso.

Una de las señales mas fieles de que el cantante sabe lo que hace y porqué lo hace es, la de verle seguir fiel y fácilmente los elegantes giros, así poéticos como melódico-musicales,

### DE LA PROSODIA.

Es la prosodia *el complemento doctrinal de la pronunciación*: ella dá orden y claridad á las palabras aisladas y donosura á sus relaciones mútuas. El acento y la cantidad ó duracion de las sílabas son sus ejes, y sobre ellos deben girar los conceptos con orden y buen tacto.

La aplicación al Canto de esa teoría se reduce, á graduar la duracion que el ritmo determina á cada sílaba, y la intensidad que, en razon directa de su importancia en la oracion, corresponde á todas y á cada una. No deben hacerse, cantando, dos sílabas seguidas con la misma intensidad, por la idéntica razon que no lo hacemos en el lenguaje. Siendo el *Canto el idioma mas sublime que conocemos*, exige del artista mas rigidos procedimientos prosódicos que el habitual ó social, con mas el ténér que abultar, por decirlo así, los acentos en razon de lo que se aleja el Canto del habla familiar.

Sea exigente el maestro en lo concerniente á la prosodia, y sus discípulos, que ya deben articular bien, tendran la apreciable dote de no hacer perder al público ni una letra de las que digan; cualidad escasisima hoy, especialmente en las cantantes.

Verdad es que no basta serbir con perfeccion las reglas prosódicas, si nó se manifiesta, en la práctica, que se sabe responder á la siguiente interrogacion de un modo preciso.



### ¿CUANDO SE DEBE RESPIRAR AL CANTAR CON LETRA?

Mucho tendría que escribir para contestar á esa pregunta; pero en obsequio á la brevedad, manifestaré solo que el cantante que tenga conciencia de lo que hace, repugnará siempre todo contrasentido en las oraciones. Estos son muy frecuentes, porque en el día es *comidilla* usada la de que se corten, sin el menor escrúpulo, las palabras al inspirar; lo peor es que ese bochornoso abuso lo estan autorizando con su reprehensible ejemplo, cantantes que pretenden y aun logran pasar por buenos á los ojos miopes de la generalidad. ¿Quién duda, teniendo siquiera sentido común, de que al decir *r. g. hermo . . . sura* partimos por medio esas cuatro sílabas destrozando la unidad indispensable á esa palabra? ¿De que si decimos *yo' . . . te . . . ano* desunimos el pronombre del nombre que son inseparables etc. etc.? Insistir en la demostracion de esos abortos de la holganza y el prosaismo, seria dudar de la ilustracion del lector, quien por poca que posea, proveerá lo que falta por lo que dejo escrito.

Para aspirar sin faltar á las reglas de ese modo escandaloso, es preciso conocer el idioma en que se canta y cuidarse esmeradamente

### DEL FRASEO

Por frasear bien se dá *el arte de subdividir el discurso en pequeños miembros, sin menoscabo de la bella hilazon del todo.*

El elemento principal del arte de bien frasear es, el aliento. A este sigue la elegancia en el decir, la habilidad en matizar y el buen gusto en adornar, á ser preciso, el discurso melódico.

Las frases se dividen bien, cuando se toman los alientos correcta y oportunamente; la ocasion la marca casi siempre el buen compositor. De no hacerlo este, tiene el ejecutor varios medios ingeniosos de que valerse para no desnaturalizar la estructura melódica, conciliando tambien la unidad y variedad convenientes al todo.

Para cortar bien las oraciones melódicas, conviene que el alumno estudie el cuadrado de las frases, su division y sus análisis. Este se ve hecho, aunque muy compendiado, en la página 188 de la 1.<sup>a</sup> edicion de mi Escuela: véase antes de pasar á la práctica

### DEL RECITADO

En música comprendemos por bien recitar, *el mejor uso de cierto lenguaje, fronterizo entre el arbitrario y el de rígida medida.*

El recitado es la piedra de toque en donde se prueba, digámoslo así, si el metal que el cantante nos dá por bueno lo es, ó si está falsificado. Quiero decir que, al recitar manifiesta el artista si lo es en realidad ó si pretende serlo, sin contar con toda la *ley* que necesita para ello.

El cantante que recita mal, no puede ser buen artista; en prueba de ello nótese que, son rarísimos los que poseen esa cualidad en el grado debido. El recitado necesita cierta medida que sin ser compas, guarde un ritmo inesplicable que solo adivina el artista de conciencia y buen gusto.

No tema, pues, el profesor el dedicar á sus discípulos por un tiempo excesivo al estudio del recitado en todas sus fases, porque esos alumnos acabaran por cantar bien.

Empezaremos por el recitado simple, que es el que está mas próximo al lenguaje propiamente dicho; él servirá de base para preparar el heróico y pasar despues al canto melódico, en su afeccion mas pura, con la debida graduacion que es la que todo lo facilita: El *todo* es el orden.

ADVIERTO que solo apuntaré el comienzo de los recitados, que en mi juicio deben en general practicarse; que solo pondré los primeros compases de las frases, que deben seguirles y que poseyendo las piezas en que se hallan, puede el alumno estudiarlos hasta la saciedad. Copiar los unos y las otras háfia muy difuso este compendio, sin fruto alguno.

La pureza de la pronunciacion, la gracia y vivacidad en el decir, la soltura y naturalidad de los sonidos, son las condiciones principales á la buena ejecucion del recitado simple. Sea el maestro exigente en esas tres cosas y el objeto se logrará.

#### TIPLES - RECITADO SIMPLE.

##### BARBERO (ROSSINI) (1)

ROSINA *dopo la capatina* etc.

Si, si, la vin-ce-ré. Po-tes-sial me-no man-dar-gli ques-ta let-te-ra.

##### N.º 17. D. BUCEFALO (CAGNONI)

GIANNETTA AGATA GIAN. etc.

A ga-ta, sai la nuo-va? Non so nulla! Non sai che Ro-sa ren-ne scri-ta-ra-ta per pri-mis-si ma don-na ed es-so-lu-ta?

#### RECITADO CANTABLE Ó MISTO.

##### CAVATINA SONNAMBULA (BELLINI)

AMINA etc.

Ca-re com-pa-gne, e vo-i te-ne-ria-mi-ci

##### SORTITA DI LINDA (DONIZETTI)

LINDA etc.

Ah! tar-dai trop-po, al nos-tro fa-vo-ri-to con-ve-gno

##### N.º 6. D. PASCUALE (DONIZETTI)

NORINA etc.

E il Dot-tor non si ve-de: oh! che im-pa-zi-en-za!

(1) Me limito á presentar los tipos mas marcados; al profesor le queda la eleccion de otros entre los muchisimos que en las operas se encuentran. El recitado misto requiere ternura, elegancia y gusto, en el ejecutante.

RECITADO HEROICO O LLÁMESE OBLIGADO. (1)

**ARIA. LUCREZIA BORGIA (DONIZETTI)**

LUCREZIA

Pres - so Lu - cre - zia Bor - gia Si - son la Bor - gia En - bal - lo etc.

**CAVATINA. NORMA (BELLINI)**

imponente

NORMA

Se - di - zio - se vo - ci vo - ci di guer - ra etc.

**CONTRALTOS - RECITADO SIMPLE.**

**SCARAMUCCIA (RICCI) Recit? che precede al? Duetto - Se vuoi far la banderola.**

CONTINO

En - tra - te, en - tra - te. A - mi - ci in sa - la - an - da - te, E per po - chi mo - men - ti etc.

**RIGOLETTO (VERDI) Recit? e scena che segue al Cuartetto del atto 3?.**

MADDALENA

As - - pet - ta - - te mio fra - te - - llo vie - ne etc.

**RECITADO MISTO.**

**DUETTO EN LUISA MILLER (VERDI)**

FEDERICA

Du - ches - sa tu m'ap - pel - li! Fo - de - ri - ca son i - o etc.

**DUETTO. ROMEO E GULIETTA (BELLINI)**

ROMEO

Oh! mia Gin - liet - tal qual ti - ri - tro - vo io ma - - ! etc.

**RECITADO OBLIGADO.**

**I CAPULETTI E MONTECHI**

(BELLINI) Recit? che precede al final 1?

ROMEO

Al mio pe - - ri - glio pen - sar pos - si - o, quan - do un ri - val s'ae - cin - ge etc.

**SEMIRAMIDE (ROSSINI) SCENA E DUETTO**

ARSACE

(Os - - lo er - go - glio) De - lla mi - a, e tua Re - gi na un cen - no, etc.

(1) El recitado heroico se presta á hacer alarde de voz, de buena dicitcion y de maestría.



## TENORES — RECITADO SIMPLE.

## BARBERO DE SEVILLA (ROSSINI)


CONDE etc.



Oh é lui sen zaL-tro Fi-ga-ro. . . . rit-to zit-to pru-den-za qui ren sen co-nos-ci-u to

ELISIR (DONIZETTI) *Recit? que precede al Duetto con Adina*

NEMORIMO etc.



Ca-ro E-li-sir sei mi-o. . . . si, tut-to mi-o!

## RECITADO CANTABLE Ó MISTO.

## SONNAMBULA (BELLINI) DUETTO

ELVINO etc.



Per-do-na, o mia di-let-ta il bre-ve in-du-gio

PURITANOS (BELLINI) *Recit? que precede a la canción: Acto 3.º*

etc.



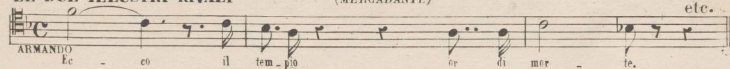
Sen sal-vo, al fin son sal-vo.

## RECITADO OBLIGADO.

## LE DUE ILLUSTRI RIVALI

(MERCADANTE)

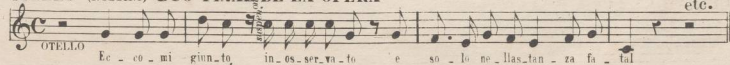
ARMANDO etc.



Ec-co il tem-pio or-di mer-te.

## OTELLO (ROSSINI) DUO FINAL DE LA OPERA

OTELLO etc.

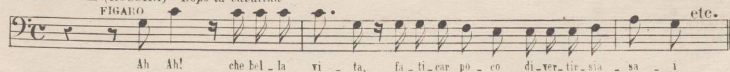


Ec-co mi-gion-to in-es-ser-va-to e so-lo ne-llas-tan-za fa-tal

## VARITONOS — RECITADO SIMPLE.

BARBIERE (ROSSINI) *Despo la cavatina*


FIGARO etc.



Ah Ah! che bel-la vi-ta, fa-ti-car po-co di-ver-tir-sia-sa-i

BARBIERE (ROSSINI) *Scena che precede al? Aria di D. Basilio*

D. BARTOLO etc.



Ah dis-gra-zia-to Fi-ga-ro Ah in-dol-gno ah mal-le-det-to ah se-lle-ra-to

## RECITADO SIMPLE Ó CANTABLE.

## LINDA DE CHAMOUNIX (DONIZETTI) ARIA BUFFA ACTO 3.º

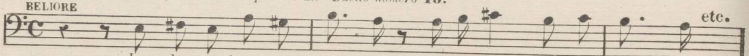
MARQUES etc.



Ec-co-clan-co-ra qui. . . . Vo-la-ti-sia-mo da Pa-ri-gial cas-tel-lo:

**ELISIR (DONIZZETTI)** *Recit? che precede all' Duetto número 15.*

**BELIORE**

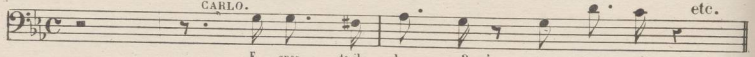


La den-na éuna ni - ma - le stra - va - gan - te da vo - ro! etc.

**RECITADO OBLIGADO.**

**ERNANI (VERDI) ESCENA E CAVATINA N.º 15 Y 16.**

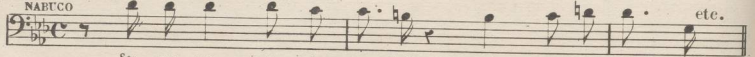
**CARLO.**



E ques - to il lo - co? E lo - ra? . . . etc.

**NABUCO (VERDI) ARIA N.º 21.**

**NABUCO**




Son pur ques - te mie - m - bra! Ah! fra le sel - ve etc.

**BAJOS - RECITADO SIMPLE.**

**BARBIERE (ROSSINI)** *Recit? che precede all' Aria.*

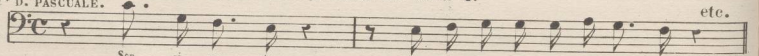
**BASILIO**



Eh, voi di - te be - nis - si - mo, e ap - jun - to io qui ve - ni - va ad av - vi - sar - vi etc.

**D. PASCUALE (DONIZZETTI)** *Recit? che precede al Duo número 4.*

**D. PASCUALE.**

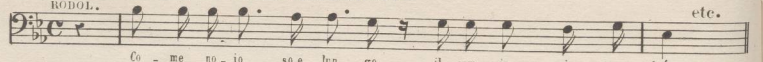


Sen ri - na - te. Or si par - li, al ni - pó - ti - no. etc.

**RECITADO SIMPLE CANTABLE.**

**SONNAMBULA (BELLINI) CAVATINA DE RODOLFO**

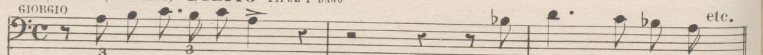
**RODOL.**



Co - me no - jo - so e len - go il cam - min mi san - bró etc.

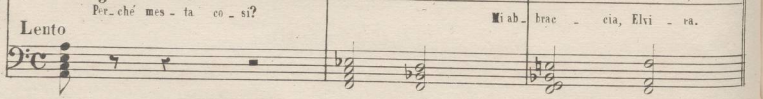
**PURITANI (BELLINI) DUETTO TIPLE Y BAJO**

**GIORGIO**



Per - ché mes - ta co - si? Mi ab - brae - cia, Elvi - ra. etc.

**Lento**



**RECITADO HEROICO U OBLIGADO.**

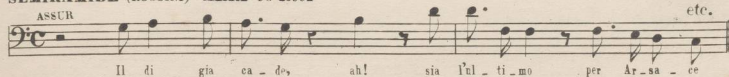
**NORMA (BELLINI) ARIA DE OROVESO**

**OROVESO**



Guer - rie - ri, a voi ve - nir - ne, cre - do - a fo - rie - ro d'av - ve - nir mi - glio - re etc.

## SEMIRAMIDE (ROSSINI) ARIA DE ASSUR



Inmediatamente que haya vencido el discípulo el materialismo de los recitados precedentes (propios de su cuerda) y dádoles el colorido que en sí requieren, se procederá á decirlos con expresivo interes; para lo cual voy á ocuparme brevemente

## DE LA ESPRESION.

Entiéndese por sentimiento ó espresion *nell' bell' Canto, el arte de impresionarse bien de cuantas emociones transmisivas podemos sentir, inspirandolas.* Canta, por consiguiente, con buena espresion, *quien concibe, siente y dá á luz la belleza suprasensible.*

El mecanismo dispone al órgano para que esté pronto á secundar los cálculos de la inteligencia, ilustrada por el estudio y rejida del buen gusto. El alma del artista se pone en desusada actividad y se apresta á dar vida á las ideas, exaltada por el entusiasmo que la inspiracion engendra; he ahí el verdadero arte.

El *summun* de esa arte es personificar la belleza ideal, que instintivamente amamos todos. Ella, si bien es indefinible hasta hoy como lo son la nada, la verdad, la luz, etc., en cambio la adivina el alma, la crea el génio, la concibe el talento, la siente el corazon, la dá vida individual la fantasía, la engalana el buen gusto, la goza el espíritu público ilustrado y por último, hace del artista un ser superior á sí; de una vez: tener en la sangre el sentimiento de lo bello, cuan entero pueda sér, es lo que interesa; sin definirle se han verificado portentos en las artes. Con él puede avanzar tanto, que se llegue al *fanatismo - artístico*, único que realiza hechos y causa efectos pasmosos, *sin dañarse ni dañar.*

El sentimentalismo artístico se utiliza tambien con provecho, de las insinuaciones delicadas y afables

## DEL BUEN GUSTO.

Lo que he llegado á comprender por *buen gusto* en el arte de cantar es, *la mas simpática manifestacion de que se saben conocer, penetrar, discernir, elegir y aplicar efectos y modismos bellos á la voz, impresionada real y oportunamente* (1)

(1) Bien veo que esa definicion no es breve; pero á no usar la de Artega (*Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano*) que dice es el buen gusto *el ánteojo de la razon* definicion que es bellísima; pero que no me acaba de satisfacer, para su aplicacion al Canto exclusivamente, no doy con otra mas breve que la siguiente. El buen gusto es *el airoso y simpático tino en el bien decir.* La B, aunque larga, me parece la mas aceptable de las dos mias. El público juzgue y decida, que su fallo será ley para mí.



Cantará, pues, con buen gusto, el que acierte á *vestir y revestir sus acentos, con las preciosas galas que sean mas adecuadas para que resalte bien la belleza*. El buen gusto, como facultad estética, hace conocer, y sentir al público *el bello ideal*, que es lo que entiendo, en Canto, por *gusto reflejo*.

El cantante necesita para eso poseer una inteligencia vivaz, clara y sagaz, al par que una sensibilidad esquisita *y especial*, rejidas ambas por el tacto mas perfecto en la *eleccion, orden, graduacion y ejecucion* de los efectos, que es lo que santifica la *feliz cópula de la variedad con la unidad*. El buen gusto, tiene mucho de instintivo.

Ese buen gusto se estiende al todo en el artista teatral, puesto que manifestarse debe en *los adornos, en las fermatás, en los matices*, en la eleccion y combinacion del género y colores del traje, en el modo de vestirle y llevarle, en el de presentarse y moverse, en la apostura, en las actitudes, en una palabra; en el descuido, en la muerte misma en escena.

Si á eso se añade la *gracia*, que hay quien dice, *es mas bella que la misma belleza*, la ilusion es perfecta.

El buen gusto es un *don*, que pocos poseén; no se aprende, no se transmite, se demuestra tan solo; es innato en los escasos escogidos por la Madre Naturaleza. La buena educacion social y artística pueden, sin embargo, suplirle en parte ó bien descubrirle y cultivarle (cuando desde luego no se manifiesta) á fuerza de ejercitar mucho y bien la inteligencia, ademas de escitar y educar con esmero la sensibilidad, que son sus dos fuentes principales.

#### DE LOS GÉNEROS.

Se ha convenido en denominar géneros en el Canto, á ciertos *modismos melódicos, propios para expresar pasiones de la misma ó análoga índole*.

Los géneros en este sentido son tantos, cuantas son las clases de sentimientos de que puede impresionarse el alma humana, en los azares de la vida. Los mas frecuentes en el teatro son, *el de gracia ó alegría, el amoroso, el iracundo, el apasionado y el maticioso ó traidor*. (1) Cada uno de ellos está á la cabeza de una numerosa hueste, cuyos componentes subalternos pueden modificar las formas; no deben desnaturalizar la esencia, ni el objeto de la pasion de que proceden en principio.

(1) Géneros llamamos tambien, en el Canto al *spianato*, al de agilidad, al de fuerza etc.; pero estos corresponden nos bien al mecanismo y á la inteligencia que á la expresion, que es, puramente, de lo que ahora se trata.

El amor, por ejemplo, puede presentarse bajo fases innumerables y con variados grados de intensidad. De consiguiente, en toda melodía que espresese amor, inyecta el compositor concienzudo ciertos giros adecuados al objeto y tales, que pinten en el fondo las pasiones con la verdad necesaria y no mas. Ellos podran marcarse mas ó menos segun la malicia ó platonismo del amor; pero, sin embargo, se notará en el *cuerpo* del discurso poético y en el del musical, cierta manera, ciertos giros, ciertas pinceladas, que no hallariamos en cantos de otro género.

El egecitante, al interpretar el pensamiento del poeta secundado por el músico compositor, debe ceñirse ante todo, á espresar bien el mejor sentido de la letra, y á *encarnar* en su voz el color mas fiel á la representacion de ese amor matizado de la ira, malicia ó inocencia que le sean debidas. Laternura impresa á los sonidos, la limpieza en la pronunciacion y el acento de verdad gravado en el todo, con buen gusto y sentimiento, haran la egecucion perfecta.

Las frases que pongo á continuacion salvaran bien, ó mucho me engaño, el paso que existe desde el recitado, al Canto melódico propiamente dicho. El maestro cuidará de empezar por aquellas que representen emociones fáciles de impresionar á cada alumno en particular, teniendo en cuenta su caracter, inclinaciones y su disposicion moral para el arte. Lo mas natural me ha parecido ponerlas con cierto orden, aumentando en cada una algo de intensidad moral relativa al objeto, que es pasar despues á cantar piezas en todos los géneros con la debida perfeccion.

FRASES PARA TIPLES (1) DE GRACIA Y ALEGRIA.

ELISIR (DONIZETTI) DUETTO N.º 18. *con coqueteria*

ADINA

Allegro *p*

*staccato sempre*

U - na te - ne - ra - ce - chia - ti - na, nu - ser - ri - si, u - na ca -

rez - za, sin cer - pú - chi - piú - vig - ti - na, am - mi - lir - chi - piú - cis - rez - za

(1) Comprendo ahora bajo esta denominacion á todas las voces de mujer excepto á las de Contralto.

**TRAVIATA (VERDI) BRINDISI N.º 3.** *Desenvuelta*

VIOLETTA

All.<sup>to</sup> Tra vo - i tra vo - i sa - pró di -

- vi - de - re il te - m - po mio gio - co - n - do

**BARBIERE DI SIVIGLIA (ROSSINI) DUETTO ROSINA E FIGARO** (*Dunque io sono*) *Graciosa*

ROSINA

All.<sup>to</sup> (2)

giá mell e - ra in ma - gi - na - to lo sa - pe - va pri - a di

te giá lo sa - pe - ba pria di te lo sa - pe - va pri - a di to

**DE AMOR.**

**LINDA DE CHAMOUNIX (DONIZETTI) DUETTO N.º 14.**

LINDA

Larghetto

Si ca - ro mio si t'a - - - mo quan to a mar puo - te un

(1) No se estráe que tome frases de enmedio de las piezas y no siempre del principio; pues siendo mi objeto el facilitar con una todas las que contiene el andamento, á ser posible, transcribo la que mas favorece ese intento.



co - - re, per te m'e del ceil vi - ve - re, ar - - do per

te per te ah! si, per te per te d'a - mor

### SONNAMBULA (BELLINI) DUETTO PRIMO

AMINA

Ah! vor - rei tro var pa - - ro - la a spie - gar com' i - o t'a -

*apiacere*

- do - ro! ma la vo - ce o mio - to - so - ro, non ris - - pen - de al mio pen - sier ah! no, no

### BEATRICE DI TENDA (BELLINI) CAVATINA.

BEATRICE

Largo

Ma' la so - la òhi me òhi me sen i - - o che po -

- nar ché pe nar per lui si ve - - da o mie gen - ti e su l' o stol na

- ti u o mi e gen - ti di chi mai vi die - di vi die - - di in pre - da

DE IRA.

**NORMA (BELLINI) TERZETTO.**

NORMA

oh! non tre - ma - re, oh non tre ma - re o per - fi - do!

All:

no, non tre - ma - re ah! non tre - mar per lo - i.

**NABUCO (VERDI) TERZETTINO**

ABIGALE

Andante lo t'a ma - - va! . . . . il re gno il co - re pel tuo

co - re io da - to a - i! U - na fu - ria é gues - ta.

*sofocada*

- mo - re vi - ta o mor - te vi - ta o mor - te e - i ti può dar.

**POSCARI (VERDI) CAVATINA**  
*con impeto*

LUCREZIA

0 pa - tri zj, tre ma te.... l'E - te - r - no l'o pre vos - tre dal cie - lo mi -

All.<sup>o</sup> mosso.

- su - ra... d'on - ta e - ter - na, d'in - men - sa scia - gu - ra, e - gli!

gins - to pà - ga - r - vi sa - grá, sa -

*decidida*



GIURAMENTO (MERCADANTE) DUETTO (Oh! qual nome pronunziaste)

ELISA

*p* Il mio cor bat-te - va ap - pe - na e - ra

All. Mod.<sup>o</sup>

*p* *craso* *reconcentrada*

fa - ce sul mo - rit a quel no me in o - gni ve - na *passo a passo* *trist* tor - no il

*ff*

sa -

*ff*

*stentato a piacere* *resuelta* *tr.*

- n - gue, tor - to il san - gue tor no il sa - a gue a ri - bel - lir.

MUY APASIONADO.

PURITANI (BELLINI). ARIA

EIVIRA

And.<sup>te</sup> O ren - de - te - mi la s - pe - me o la - scia - te la scia - te - mi mo -

*balbuciente*

ri-re o rea de-tem la s-pe-me o la scia-te la scia-te mi mo-ri

**LUCREZIA BORGIA (DONIZETTI) ARIA FINAL**

LUCREZIA

Largo M'è di an mò-di io n'ùn plo-ro per vo-lèr ser-bar-mi in vi-ta mil-le

vo-lèr i-te a-gior-no io mo-ro mil-le vol-te mil-le vol-te in cor-fe-ri-ta.

**VENGANZA (TRAIOR)**

**LUCREZIA BORGIA (DONIZETTI) DUETTO, TIPLE Y BAJA**

LUCREZIA

All.<sup>o</sup> mosso. Oh! a te ba-da, a te stes-so pen

men-te Don Al-fon-so mio-lar-to ma-ri-to

SEMIRAMIDE (ROSSINI) DUETTO N. 11.

SEMIRAMIDE

Se la xi - ta an co - r t'e ca - ra:

**Allegro.**

vá, t'in vo - la as - gua - ri mi - i va tin

*despótica*

- vo - la, va t' in - la ra t' in - vo - la a - guar - di

mie - i se - gur - di mi - i

*con entereza*

NABUCO (VERDI) ARIA

ABICAILF

Sal go gia del tro - no an - ti - ti. I sga - bel - lo in - sen - gui -

**All. moderato.**

*declamato*



na - to ben sa - prá la mia ve - u - d' - da qual - se - gio ful - mi - nar.

**CONTRALTOS —DE GRACIA Y ALEGRIA.**

**LÚCREZIA BORGIA (DONIZETTI) BALLATA**

MAFFIO ORSINI

Il se - gre - to per es - ser fe - li - ci só - per pro - va e l' in - seg - no a - gli a -  
All: non troppo.

- zi - ei sia se - re - no sia nu - bi - lo il cie - lo o - i tem - pia al - ... - si - ge - ...

**MARIA DI ROHAN (DONIZETTI) BALLATA.**

GONDI

Per non is - ta - re a llò - zio un gior no or son due me -

*burlon*

- ai Don na ge - si e no - bi - le a cor - log - gia, re - pre - si

**GIULIETTA E ROMEO (VACCAJ) DUETTO TIPLE Y CONTRALTO**

**ROMEO**

*Allegro*

Pin di - vi - si no non sa - re - mo non ver - ra - i pin to - l - ta a

me pin di - vi - i non ra - re - mo non ver rai pin tol - ta a

*a piacere*

me non ver ra - i pin tol - ta a me

**DE AMOR.**

**SEMIRAMIDE (ROSSINI) CAVATINA.**

**ARSACE**

*Andante*

Ah! quel gior - no o - gior ram - me - a - to; di mia

glo - ria, e di co - n - te - n - ti; ab - ba - ri po

*espansivo* *f*

te - i, vi-ta, no - re a le - i ser-bar;

**LA DONNA DEL LAGO (ROSSINI) ARIA N.º 6.**

MALCOLM

And.<sup>te</sup>

E - le - na oh tu che chia - mo ch

tu che chia - mo deh vo-la a me deh vo-la a me un is-tan-te.

**IL GIURAMENTO (MERCADANTE) CAVATINA N.º 9.**

BIANCA

And.<sup>te</sup>

de - li, sull' on - da, col pen - sier mi - o,

ver l'al - tra spen - da, al scuol na - ti - o,



fra dol - ciim - ma - gi - ni vo - la - va vo - la - va il cor

DE IRA.

I CAPULETI E I MONTECCHI (BELLINI) CAVATINA N.º 3.

ROMEO

La tre - men - da ul - tri - ce spa - da a bran - dir Ro - me - o sap -

All. marziale sostenuto

- pre - sa - ta e qual fol - go - re fu - nes - ta, mi - lle mor - trappor - te - rá.

fiero

IL TEMÍSTOCLE (PACINI) DUETTO

SENSE

Per - fi - do non an - dra i no

All. giusto.

a con - quis - tar - vi al - lo - ri no a con - quis - tar - vi al - lo - ri

**SEMIRAMIDE (ROSSINI) ARIA CON COROS N.º 15.**

ARSACE

All. vivace

Si ven-di-ca-to il Ge-ni-to-re,  
a lu-i sve-na-to il tra-di-to-re

MUY APASIONADO.

**LA STRANIERA (BELLINI) DUETTO N.º 2.**

ISOLETTA

All. animato.

tu che sai gli spa-si-mi di que-sto er-pia-ga-to  
Tu so-lo puoi com-pren-de-re se-guius-to é il mio ter-ror

**CARITEA (MERCADANTE) CAVATINA ah s' estinto ancor non sei**

DIEGO

Adagio

Ah s'es-tin-to an-cor mi vo-i se pie-ta-de in cor non

see - li al mon - set - to - i - gu - a - r - di - tuo - - - i - deh mi - las - cia - deh mi - las - cia - o - à - Dio - mo - rir

**LA DONNA SELVAGGIA (COCCHIA) Deciso ya mi vedi**

MATILDE

Ah se inlo - del mi cre - di vi bra un ac - ciar - ro o - ma - i

*Sostenuto*

vi bra un ac ciar - - - o ma - i pa - sa mi il cor - ve dra - - - i

pa - sa - mi il cor - ve dra - - - i se fi - da è l'al - ma in me

**DE VENGANZA.**

**MONTECCHIE CAPULETTI (BELLINI) DUETTO N. 19.**

ROMEO

Ella è mor - ta o scia - gu - ra - to! per t' mor - ta di do -

*All. Mod.º* a piacere a tempo -



- lo - re! Ah! pa-gaal fi - ne è del tno co - re, l'es ti - na - ta cru - del ta!

**LUISA MILLER (VERDI) DUETTO N.º 10.**

FEDERICA

Ma da ge-lo - so co - re non as - pettar ta - vo - re a -  
 mor spre - za lo e fu - ria che per - do - nar per - do - nar non sa!

**TENORES. (1) DE GRACIA Y ALEGRÍA.**

**LA FIGLIA DEL REGIMENTO (DONIZETTI) CAVATINA N.º 5.**

TENORIO

Oi - bó! che can-gia - men - til! oi - bó! che can-gia - men - til! Che pom - pe e com - pli - men - til! Che pom - pe e com - pli -  
 men - til! I - o son un uom di mon - do Non cer - co in - cen - si e -  
 fu - mi - ne - la - scio i miei cos - tu - mi per fas - ti e di - gui - tà

(1) Los incluyo á todos por abreviar

### L' ITALIANA IN ALGER (ROSSINI) N.º 4 DUO

LINDORO

All.<sup>o</sup> Se in cli nas siaprender mo glie, ci vor.reb ber tan.te co - se se in cli nas sia pren der

mo - glie, ci vor.reb ber tan.te co - se. un' ap - pe - na in cen - to s.

- po - - se un ap - pe - na in cen - to s po - - se si po - treb be com - bi -

- na - re si po - treb - be si po - - treb - be com - bi - nar

### LA PIETRA DI PARAGONE (ROSSINI) TERZETTO DE TENOR Y DOS BAJOS

GIOCONDO

All.<sup>o</sup> vivo. Fra tan - te dis - fi - de la piaz - za e gia re - sa giam -

mai non si vi - de piú no - bi - le im - pre - sa d'ae - cor - do noi - sia - mo can -

- tia - mo bal - lia - mo la gio - ja sul vi - so ri - tor - ni a bril - lar

DE AMOR.

SONNAMBULA (BELLINI) DUETTO PARA TIPLE Y TENOR

ELVINO

Pren - di l'a nel ti do - no chenn di che un di re - ca - va all'

And.<sup>te</sup> sostenuto

- a - ra l'al - ma he - a - ta e ca - ra che - arri - de al

no - s - tro al nos - tro a - mo - re al no - s - tro a - mor

stent



76° ELISIR (DONIZETTI) DUETTO N° 5.

NEMORIMO

Cantabile

Chie dial rio per ché ge - mo - te, dall a bal - za o - v'eb - be  
 vi - ta, corre al mar che a se' l'in - vi - ta e nel mar se van a mo - rir

BARBIERE (ROSSINI) CAVATINA

CONTE

And<sup>te</sup>

Ee - co ri - den - teil cie - lo, spun - ta la bel - la an - ro - ra,  
 e tu non sor - ian - co - ra, pnoi dor - mir co - si? ah!

DE IRA.

ALZIRA (VERDI) ARIA

ZAMORO con impeto

All: maestoso

Non di co - dar - de la - - qui me di san - que l'o - ra e que - - s - ta!...

al ri-to che s'ap-pres-ta non in-vi-ta-to an-dro!

**LUISA MILLER (VERDI) ARIA**

RODOLFO

L'a-rao l'a-vel-lo ap-pres-ta-mi... al fa-toio mab-ban-do-no non

All<sup>o</sup> mod<sup>o</sup>

**MARINO FALLIERO (DONIZETTI) ARIA**

FERNANDO  
con *forza*

Mi tor-ra-no pre-sen-ti gli scel-le-ra-tiac-

All<sup>o</sup> mod<sup>o</sup>

-ce-n-ti ve-dra-i qual dian-ris-pos-ta les-po-se dei Fal-

*affrett* *rall* *amenzante* *in tempo.* *vibrata*

lier; si les-po-se dei Fal-lier, ve-dra-i che san-gue cos-ta l'in-sul-to al men-so-gner

MUY APASIONADO.

FAVORITA (DONIZETTI) ROMANZA

FERRANDO

*dot*  
Spir-to gentil no' sog-ni mie - i brillas-tion di ma ti per-de - i fug-gi d'al cor

*Larghetto*

*cres*  
*collando*  
men - ta spe - me lar - ve d'amor lar - ve d'amor fug-gi te insie - me lar - ve d'amor

GUGIELMO TELL (ROSSINI) TERZETTO DE TENOR Y DOS BAJOS

ARNOLDO

*sombrio*

*And.<sup>no</sup>*  
Ten - car suoi di quell'em - piar di - - va ed il mio ciar non sis - - an-

*tétrico*  
*sentido*  
- dá ten - car suoi di quell'em piar di - - va ed il mio ciar non sis - - an- dá il Pa - dre mi tal

*reflexivo*  
*llorando*  
di - - va ed io la Pa - - tris aller tra di - - va Cie - - l mai pin - - na pin lo ri - - ve - dro



**SAFFO (PACINI) ARIA**

TAON  
Cantabile

Ahi giu-ta pe - naio col - si dall' i - re mie fu - ne - - s - te!

Res - pin - si un cor ce - le - - ste che un Dio per me - - ch' un Dio per me pr me for - mo

**GUGLIELMO TELL (ROSSINI) ARIA**

ARNOLDO *atrevido*  
Allegro

Ah si cor - riam del du - - ce al la ven -

- det - - ta di quell' em - - pioeghe pri gion la sua di - fe - sa a noi tut - ti s'as - pet - ta

**ERNANI (VERDI) STRETTA DEL FINAL 1°**

ERNANI *rencoroso*  
All. mod.<sup>o</sup>

Io tuo fi - do sa - r'ia tut - te l'o - re co - mes - pet - tro che cer - ca ven -

- de - - tta dal tuonc - ci - soil mio pa - dre l'as - pet - tu; l'om - bra ira - - ta placa re sa - prò.

MARIA PADILLA (DONIZETTI) CAVATINA N.º 19.

RUIZ *soffocato*

Mod.<sup>o</sup>

U - na gio - - ja an - cor mi re - s - ta e les tre - - - mo mio sor - - ri - so, fra i pia ce - - ri di lor fes - ta mia ven - det - ta com - pi - ró

VARITONOS DE GRACIA Y ALEGRIA

BARBIERE DI SIVIGLIA (ROSSINI) CAVATINA

FIGARO

All.

Lar - - go al fac - to - tum del - la cit - ta Lar - - go la la la la la la la la la

RIGOLETTO (VERDI) STRETTA DELL' INTRODUZIONE

RIGOLETTO *con caricatura*

Sostenuto assai

Voi con - gin - ra - s - te voi con - gin - ras - te con - tro noi, si - gno - re;

*a piacere*

*a figure* **burlesco**

e no - i e noi ci' mea ti in va ro per do - nam - mo...

**CENERENTOLA (ROSSINI) CAVATINA**

DANDINI

*jovial*

Co - me un a - - pe ne' gior - ni d'a - pri - - le' va vo -

Alf. moderato

- la - n - do leg - gie - ra e scher - zo - sa cor - re al gi - glio poi sal - ta alla

ro - sa dol - - ce un fio - re a - - cer - car - e per sé

**DE AMOR**

**IL FURIOSO (DONIZETTI) ROMANZA**

Rag - gio d'a - mor pa - re - - a nell' pri - mo April de - gl'a - - ni

And.

ma - quan - to bel - la re - - a ma es - tra ma es - trae - ra d'in gan - - ni



**ERNANI (VERDI) N.º 15. ARIA**

CARLOS *3 caballeresco*

Vie - ni me - co, sal di ro - - se in tree - ciar ti vo la  
 Mod.<sup>to</sup>

vi - ta, vie - ni me - co, o - re pe - no - se *p* per te il tem - po no no no non a vrá

**MARIA PADILLA (DONIZETTI) N.º 24. ROMANZA**

D. PEDRO

Ah quel - lo fù per me di pa - ra di - so un di  
 Larghetto

un' a - - ni - ma non ve' ro, no che sap - pia a - mar co - si

**ERNANI (VERDI) ARIA**

CARLOS

**DE IRA.**

*despótico*

Lo ve - dre - - mo ve - glian - da - - se re - sis - ter - mi se re - sis - ter - mi po -  
 And.<sup>te</sup> mosso

*sarcástico*


tra - i se tran quil - lo sfi - de ra - i la ven detta del tuo re la ven det - ta la ven detta del tuo re.

**MOSÉ IN EGITTO (ROS. INI) ARIA**

FARAONE



Ca - de dal ci-glio i - l ve - lo, gia l'em - pia tra - ma in -

*And.<sup>te</sup> maestoso*



- ten-do gia l'em-pia tra - main - te - n do

**PURITANI (BELLINI) FINAL E PRIMO**

RICARDO



Fer - ma, in van in va - n ra - pi - r pre - ten - di o - gni

*All.<sup>te</sup> agitato*



ben eh'io a-ve-a in ter - ra og - ni ben chia - ve-a in ter - ra,

**MARIA PADILLA (DONIZETTI) N.º 10. DUETTO**

D. PEDRO

*Larghetto*

Ah! no mio ben non cre de re, no aun inno- cen- te er- ro- re l'in- gan- no ah! tu per- do- na- mi, ah! fin- si per trop- po a- mo- re

**BELISARIO (DONIZETTI) DUETTO** *Se vederla a me non lice*

BELISIO

*Cantabile*

Be- ne- di- ce quel- l'in- fe- li- ce non si vie- ti ah no no non si vie- tal ge- ni- tor

**RIGOLETTO (VERDI) N.º 7. DUETTO**

RIGOLETTO

*And.<sup>te</sup>*

con *rapres* Ah!... Deh non par- la- real mi- se- ro del no per- du- to he- ne



el — la sen-tia, quél an - ge - lo pié - tá del - lo mie pe - - ne...

DE VENGANZA.

LUCIA DE LAMERMOOR (DONIZETTI) DUO DE TENOR Y BARITONO

ASTON

Andante

On - de pu-nir l'of - fe - - sa de' mie - i de' mie - i las - pa - da

vin - di - ce pen - de su te sos - pe - - sa on - de pu-nir l'of - fe - - sa

RIGOLETTO (VERDI) DUETTO *tutte le feste al tempio*

RIGOLETTO

All.<sup>o</sup> vivo

Si, ven - de - - ta tro-men - - da ven - de - - ti - ta

di' ques - t'a - - ni - ma; so - - lo de - si - - o...

**BEATRICE DI TENDA (BELLINI) ARIA**

FILIPPO

All. mod.<sup>to</sup>

Non son i - o che la con dan - na e la sn - - a l'al trui bal -

- da - n - za em - pia le - i non me ti - ran no al - - la ter - ra al - la ter - ra mos - tre - ro

**BAJOS—DE GRACIA Y ALEGRÍA.**

**LEONORA (MERCADANTE) CAVATINA DE STRELITZ**

STRELITZ

All.<sup>o</sup>

Bo - - po il fis - - - chio il fis - chio dell - e bom - be

gon - - fio il cor d'im - m - on sa bra - ma

**GIANNI DI CALAIF (DONIZETTI) DUETTO DE TENOR Y BAJO**

RUSTANO

All.<sup>o</sup> poco.

Io l'as - tro lo - go non fú, nó, l'ar - te ma - gi ca non ho, nó ma viag -

- gian do na - vi - gan do, ser - ni nan do il mon do to - - - - - do

**L' ILATIANA IN ALGERI (ROSSINI) TERZETTO (T. y 2 B.)**

MUSTAFÁ

Allegro

Bel - la vi - - ta che bel pia - ce - - re io di piú, no io di piú non so bra -

- ma - re bel - la vi - - ta, bel pia - ce - - re io di piú, no io di piú non so fra mar

DE AMOR.

**ERNANI (VERDI) CAVATINA**

SILVA

Andante

Ah per cheperche l'e ta dein se - - no gio - vin co - re m'ha - ser ha - to mi do -

- - ve - van gli an - ni al me - no far di ge - lo tar di ge - lo an - co rail cor

**LE VESPRE SICILIANI (VERDI) CAVATINA**

PINTO

Largo

*allarg*

o sa - cra ter ra suo - lo a do ra - to a me si ca - ro ri so d'a mor, ah!.....



**MARINO FALLIERO (DONIZETTI) DUETTO FINAL**

FALLIERO

San - ta vo - ce al cor mi suo - na se da Di - o bra - mi pie - tà - de

Larghetto

**MAOMETTO 2º (ROSSINI) ARIA**

MAOMETTO

Du - ce di tan - ti di tan - ti E - ro - i crell - a - x fu ro gli in - pe - ri

Energico

**DE IRA.**

**ATTILA (VERDI) DUO BARITONO Y BAJO**

ATTILA

Va - ni - to - sil... che ab bie ti e der men - ti pur del mon - do te - ne - te la

Allº giusto.

po - sa, so - vra mon - ti di polve ros - sa il mio bal - do cor - sier vo - le - va;

**MARINO FALLIERO (DONIZETTI) ARIA**

FALLIERO

Fos - ca not - te not - to re - na - da, tan - te col - pe in van tu

Moderato

ce - li; l'i - ra mi - - a sa - rá tre men - da, mor - to vnn que spar - ge - rà.

**SEMIRAMIDE (ROSSINI) ARIA**

ASSUR *con entereza*

Que' Nu - mi fu - ren - - ti, quell' em - fre fre

Allº maestoso.

- men - ti; l'or - vor del - le tem - be vóar - di - - to a sfi - dar

**DE VENGANZA.**

**LOMBARDI (VERDI) ARIA**

PAGANO

ò spe - ran - - za di ven - det - - ta, gia sfa - vil - li sul mi - o

Allº

vo - i - to da tan - fan - - ni a me di - let - - ta al - tra vo - cen non as - col - to;

decidido

**ROBERTO DE VEREUX (DONIZETTI) DUETTO PARA TIPLE Y BAJO**

NOTTINGRAM

Non sa - i, che non - me vin - di - ce han - noi tra - di - ti in cie - lo?

All.<sup>o</sup> poco

e - gli con man - ter ri - li - le fran - ge alle col - peil ve - lo!... Sper -

*eco*

- gin - va in me pa - ven - ta - lo quel Dio ven di - ca - tor! si.

*desgarrador*

**ERNANI (VERDI) STRETTA DELL' TERZETTO N.º 12.**

SILVA

No, ven det - ta pin tre men - da vuò ser -

Vivo

ba - ta al - la mia ma - no; vien, ti ce - la o -



- gu - - - no in - va - no rin - re - nir - ti ten - te - rá

Habrásenotado que muchos de los recitados y frases que preceden corresponden á piezas en que toman parte mas de un personaje. De intento lo he hecho con el fin de que, el profesor pueda hacer aplicacion de ellos á uno ó mas alumnos á la vez. De ese modo se economiza tiempo y se empiezan á ejercitar los discipulos en cantar en union de otros, cosa asaz importante para su porvenir. De lo contrario, al cantar simplemente á *Duo*, les cuesta acostumbrarse á oír á otra voz al par con la de ellos.

Dichos modelos son tomados de operas conocidas, por tres razones que debo manifestar: 1.<sup>a</sup> que mi suficiencia es poca para presentar modelos originales, tan perfectos como los que se hallan á raudales, á veces, en las obras de algunos de los célebres autores citados. 2.<sup>a</sup> que aunque yo hubiera sido capaz de considerarme apto para dar un paso tan gigante, y suponiendo que lo hubiera conseguido á satisfaccion, su utilidad para los alumnos no hubiera sido tan inmediata, como con esas frases tomadas de obras conocidas; por la sencilla razon de que, de aquellas pasarán los jóvenes con facilidad mayor á aprender á decir bien el resto de las piezas en su dia, por ser continuacion inmediata de la frase que aprendieron con todas las exigencias propias del *bell' Canto*. Lo que sí haré en cuanto se establezca la tan ansiada opera nacional y haya un repertorio de buenas obras, como es de esperar, es, sustituir las frases que ahora pongo con letra italiana, con otras que tengan letra española, y música de autores del pais.

Aprendidas y egecutadas convenientemente las citadas frases ú otras análogas á juicio del profesor, creo que está el discipulo en disposicion de proceder á estudiar piezas enteras ya á solo, ya á duo ó ya concertantes. Despues de bien cantadas estas, solo le falta preparar repertorio; despues de lo cual y de estudiar mímica y cuanto, fuera del

canto propiamente dicho, necesita para ausiliarle, empezará la carrera con probabilidades de buen éxito. Si lo alcanza y le ha de aprovechar, aprenda bien y pronto á censurarse, y *jamás* á engreírse.

#### OBSERVACIONES FINALES.

Concluido el trabajo necesario á este compendio, me permitiré aun consignar las breves ideas que siguen.

1. Cantar bien es: *El arte de patentizar las pasiones con nuestra mejor voz musical, embelleciéndolas con verdad, correccion, buen gusto y entusiasmo.*

2. Es cantante *artista*, el que realiza el ideal (haciendose ver, oír, comprender, enviar) y logra conmover deleitando.

3. Es cantante *artífice* el que obliga al público á escuchar, mirar, dudar y desear, aunque (sin eso) llegase á deleitar.

4. La sublimidad en el Canto es incorpórea, como lo es el acento con que fecunda el artista su voz:

Sabéis *sentir*, sabéis *llorar*; sabéis *llorar*, sabéis *amar*: Quién sabe amar y transmitir bien sus emociones todas, *ese es artista*.

#### MAS CLARO Y BREVE.

5. Sin *voz afinada*, *no se canta*.

6. Sin *instruccion ó talento*, *se canta mal*.

7. Sin *corazon impresionable*, *se ejerce el oficio*.

8. Sin *buen gusto*, *todo es insulso en el arte*.

Son necesarias, pues, estas cuatro cosas (voz, talento, buen gusto é impresionabilidad transmisiva) para cantar bien, para profesar ese arte dignamente.

Dicho arte le he examinado á grandes rasgos en sus tres principios, *mecánico, intelectual y moral*. Solo resta decir dos palabras respecto á sus principales accesorios en

la escena que son cinco; á saber: 1.º el estudio del idioma en que se canta; 2.º el del personaje, en que se incluyen sus costumbres, caracter, posicion social y religion 3.º el de la época, en que entra el trage y la cultura social del siglo; 4.º la situacion de los individuos con quienes se roza el que el artista representa; lugar de la accion etc. y 5.º la mímica ó locomocion de la figura en el palco escénico.

Permitaseme dar una ligerisima idea de la importancia de cada uno de ellos.

Cantar en un idioma que no se sabe siquiera traducir es, exponerse con frecuencia á cometer contrasentidos en la letra, á acentuar mal las sílabas, á pronunciar incorrectamente y á tergiversar la expresion, tan necesaria á las situaciones musicales y dramáticas de la obra. Ademas; las operas aprendidas (sin conocer el idioma medianamente cuando menos) se olvidan pronto y con facilidad, por buen solfista que el egecutor sea; puesto que podrá *tararear* la música; pero la letra, que es la que forma el argumento, tengo observado que se olvida pronto, cuando solo se aprendieron las palabras, y no se pudo comprender ni retener su genuino significado. Es pues preciso, como ya dije al tratar de la respiracion, aprender bien el idioma con que se canta.

El del personaje es un estudio muy interesante tambien, en virtud de que, sin enterarse á fondo de las circunstancias particulares que le rodeaban en el lugar y época en que le representa la accion del drama, sin saber sus hábitos, sus creencias y cuanto le caracterizaba en vida, es imposible modelarle ni reproducirle con fidelidad: La mímica lo logra á veces.

Tambien es arto interesante el tomar conocimiento de la época, del trage que entonces se usaba, modo de llevarle ó manejarle y prenderle, el grado de cultura que en aquel siglo se alcanzaba etc. etc. para que haya verdad histórica: El buen actor suple mucho en estos casos.

No interesa menos el conocer tambien las cualidades especiales de los personajes que acompañan en la accion al artista, á fin de dar á cada cual la importancia que su posición social reclame, así como las circunstancias de localidad, afecciones é intenciones etc. etc. que les sean propias. En el teatro, *nunca se merece bastante*: No olvidadlo.



El cantante que desee *valer y durar*, necesita ser *prudente, casto, estudioso, sobrio, modesto, activo, observador* y juez íntegro de sus actos artísticos, en lo posible.

No se alcanza, por medios nobles, el alto y glorioso calificativo de artista de un modo unánime, sin imponerse sacrificios; mas ellos son recompensados por el público. Este se complace en premiar, con espléndidez siempre á quien le abstrae, porque le presta una existencia ideal, que le conduce lejos de las ordinarias amarguras *que el hombre se buscó*; las que de otro modo no sabe ni puede aun esquivar.

Si con esta reducida edicion logro hacer bien á los jóvenes estudioso en pró del arte, habré conseguido mi principal objeto.

FIN DE ESTE TRATADO.

*Madrid 7 de Diciembre de 1872.*

## TABLA DE MATERIAS.

	Paginas	
<i>Introduccion.....</i>	2	
<i>Cualidades físicas y conocimientos preliminares necesarios</i>		
<i>á quien aspire á ser cantante.....</i>	3	
<i>Del aparato respiratorio y de la voz.....</i>	3	
<i>De las cuerdas en las voces d: ambos sexos.....</i>	4	
<i>Cuadro de la estension de las voces en general, despues de educarlas.....</i>	5	
<b>PRIMERA PARTE. Mecanismo.....</b>	10	
<i>De los Matices en su aplicacion mecánica.....</i>	10	
<i>Educacion de las voces no defectuosas ni viciadas.....</i>	11	
<i>Las causas que dan origen á los defectos y vicios en la emision de las voces.....</i>	11	
<i>De los medios para corregir la mala emision de las voces defectuosas ó viciadas.....</i>	12	
<i>Del Apoyo de la voz.....</i>	14	
<i>De la Respiracion.....</i>	15	
<i>Ejercicios de mera emision.....</i>	16	
<i>Ejercicio para aumentar la duracion del aliento.....</i>	18	
<i>Ejercicio para la suspension del aliento, buen attacco y deajo de los sonidos.....</i>	19	
<i>Ejercicios para emitir bien en intervalos disjuntos.....</i>	19	
<i>Del origen de los registros; de los timbres, y de su union en la práctica.....</i>	23	

	De las consonantes.....	Paginas	25
	Ejercicios de articulacion.....		26
	Cinco frases para las cinco vocales á fin de unir la buena emision á la articulacion; frase 1. <sup>a</sup> .....		27
	Del ligado ó ligadura.....		27
	Ejercicios para la rapidez de la pronunciacion.....		30
	De la agilidad en el género diatónico.....		32
	Agilidad en arpeggios.....		40
	Notas filadas.....		41
	Del portamento.....		42
	De las articulaciones en música.....		43
	De las notas de adorno.....		44
	Ejercicio para la apoyatura.....		45
	Del mordente: ejercicio.....		45
	Mordentes circulares: ejercicio.....		46
	Del trino: ejercicios.....		48
	De la agilidad en el género cromático: ejercicios.....		49
<b>SEGUNDA PARTE.</b>	De lo que corresponde á la inteligencia.....		51
	De la Prosódia.....		51
	¿Cuándo se debe respirar al cantar con letra?.....		52
	Del fraseo.....		52
	Del recitado: Recitado simple: ejemplos.....		52
	Recitado Cantable ó Mista.....		53
	Recitado Heroico.....		54
<b>TERCERA PARTE.</b>	De la Espresion.....		57
	Del buen gusto.....		57
	De los géneros.....		58
	Frases melódicas entresacadas de óperas.....		59
	Observaciones finales.....		92





100  
3.55

