

Principios y prácticas del *bel canto* según Cornelius L. Reid

por Verónica Murúa

Escrito en inglés, el libro *Bel Canto, Principles and Practices* de Cornelius L. Reid (1911-2008) consta de más de doscientas páginas con una estructura capitular que hace un recorrido histórico por el arte lírico, explica los registros de la voz, la respiración y el *vibrato*; y dedica una última sección a los descubrimientos foniatrícos de su época. (Este primer libro se publicó en 1950, seguido de *The Free Voice: A Guide to Natural Singing*, en 1965 y *Voice: Psyche and Soma*, en 1975).

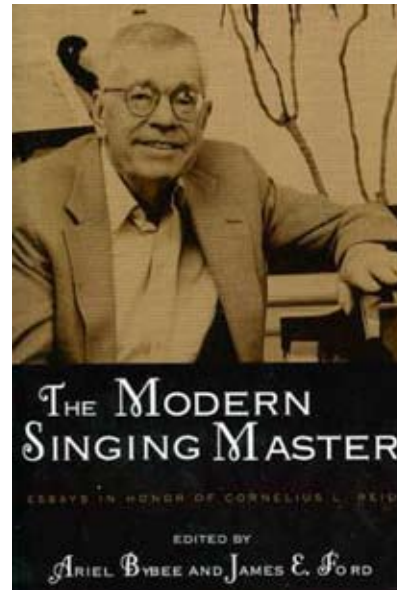
En las conclusiones de *Bel Canto* se consigna el por qué del ocaso de este arte y las razones por las que nunca volverá a ser lo que fue durante los siglos XVII y XVIII. También se incluye una muy recomendable bibliografía que va desde los apuntes del tenor Giulio Caccini (1550-1618) en *Le nuove musiche* (*La nueva música*), de 1601, o del *castrato* Pier Francesco Tosi (1653-1732) en *Osservazioni sopra il canto figurato* (*Observaciones sobre el canto florido*) de 1723, hasta libros que hablan de acústica en el siglo XX.

El autor comenta reseñas hechas a los cantantes famosos del siglo XVII, donde se criticaba su nasalidad o guturalidad, argumentando que el ideal del canto en esa época, por consecuencia, no debió haber sido nasal, ni estar en la garganta o escucharse liso. El autor afirma entonces que con tan sólo buscar emparejar los registros y cantar vocales claras la emisión será correcta. Bajo este principio reduccionista, remarcado en todos los capítulos, el libro aún muestra ser valioso para entender distintas terminologías y esclarecer dudas acerca de ciertos conceptos que atañen al *bel canto*.

Displícencia y presunción

El primer capítulo describe *grosso modo* cómo la polifonía fue dando paso a la monodía y cómo el teatro fue el lugar donde se gestaron los grandes belcantistas. Desde el surgimiento de la Camerata de Bardi en Florencia y las primeras óperas escritas con libretos de Ottavio Rinuccini (1562-1621) y música de Jacopo Peri (1561-1633) —*Dafne*, de 1597, y *Euridice*, de 1600—, el surgimiento de la *dramatis personae* paulatinamente se fue liberando de la cárcel de la polifonía y surgió la monodía. Con esta tendencia, surgió el *aria da capo*, una de las primeras formas con las cuales el cantante tenía la obligación de improvisar, cantando una versión distinta cada vez que regresara a la primera parte del *aria*, y no sólo eso, sino cantar una versión distinta cada vez que era interpretada. Lo que primero fue un inocente *ad libitum*, se convirtió en displícencia y presunción por parte de los cantantes. Así, los ideales de la Camerata Fiorentina dieron paso a los grandes virtuosos del siglo XVII y XVIII (particularmente los *castrati*).

En una reseña escrita en el panfleto *Il teatro alla moda* (1720), Benedetto Marcello (1686-1739) describe los horrores que tenían

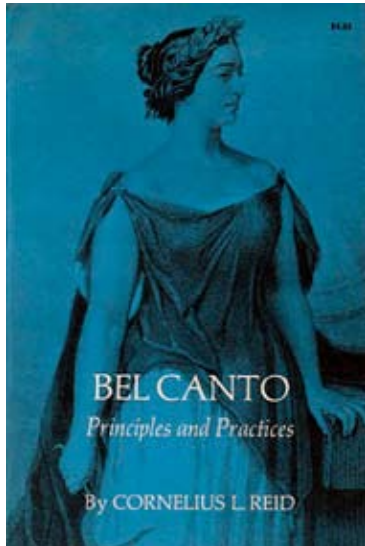


que aguantar compositores y directores de orquesta por parte de los cantantes, quienes “no tenían respeto por el carácter del personaje, la armonía, o los *tempi*; las cadencias las cantaban a la velocidad que se les antojaba y hacían ornamentos donde mejor les placía”. Por otro lado, el libro *Historica Musica* de Angelini Bontempi (1624-1705), de 1695, elogia al cantante Baldassarre Ferri (1610-1680), el primer gran divo entre los *castrati*, declarando que poseía “una voz límpida, agilidad, justeza de afinación, brillo en su trino, respiración inexhausta, uso de creciendo-disminuyendo y era capaz de hacer escalas cromáticas”. Para la audiencia, los malabares vocales eran preferibles a la historia contada. Las óperas se convertirían en largos fragmentos de vocalización. Los libretos más decadentes se enaltecieron por consecuencia con el arte del *bel canto*.

De regreso al aula

En el siguiente capítulo, Reid nos transporta del teatro al aula de canto. Desde el siglo IV, dentro del clero, los miembros del coro dependían directamente de la *Schola Cantorum*, un conservatorio establecido por el Papa Silvestre (314-336 dC), donde ejercieron sinnúmero de maestros famosos. Se narra tanto la forma de enseñanza como las herramientas que los cantantes desarrollaban desde pequeños; los estudios tenían una duración de nueve años y los alumnos se convertían en maestros cantores con una buena técnica vocal.

Sin existir tanto conocimiento científico ni el uso de instrumentación médica, el maestro de canto era empírico y educaba a los alumnos sin esas herramientas. Para remontarse a la



(1685-1756), quien le ayudó a reconstruir y potenciar su voz. En las notas del primero, encontramos los preceptos aprendidos del segundo.

¿Y cuáles son esos principios de enseñanza del *bel canto*? De inicio es el entendimiento de que las habilidades vocales de un instrumento están limitadas a las capacidades mecánicas y limitaciones fisiológicas del cuerpo humano; y que la calidad vocal refleja el grado de eficiencia con el cual se utiliza o responde su mecanismo.

Reid afirma que cuando un sonido es verdaderamente bello es porque existe armonía entre los principios estéticos y la destreza con la que el mecanismo vocal utiliza las leyes de la naturaleza. Los conceptos de belleza deben surgir no del gusto, ni de la experiencia, ni del prejuicio, sino en franco equilibrio con estas leyes para no confundir gran musicalidad con habilidad técnica. La belleza del timbre debe entenderse como la pureza de la entonación y la mezcla correcta de los registros. Un cantante debe tener la habilidad de realizar ajustes musculares que mejoren la calidad de su sonido; el objetivo debe ser que el instrumento vocal sea capaz de producir un tono con vocales puras y claras, que sea capaz de sostener un sonido, de variar la intensidad y de reproducir diferentes alturas.

Si estos requisitos se ignoran y sólo se busca la belleza del timbre no se le podrá llamar *bel canto*. El canto debe estar controlado por un proceso mental donde se reconozcan ciertos principios estéticos para que la búsqueda o entrenamiento muscular se realice hacia ese lugar; debe contener una “imagen mental del sonido deseado”.

Es importante aclarar que en la enseñanza del canto, el maestro puede hacer uso de imágenes vocales, pues el alumno tiene la capacidad inconsciente de corregir mediante la imitación; ejemplificar o comparar con otros estudiantes es más fácil que dar una explicación teórica que puede confundirlos más, ya que además serán incapaces de controlar los músculos que intervienen directamente en el canto puesto que son ingobernables, se controlan siempre de manera indirecta por músculos más grandes con los cuales puede hacerse una injerencia directa voluntaria, como el diafragma, la lengua y la mandíbula, entre otros.

De nada sirve darle al alumno una explicación como la siguiente,

enseñanza de ese tiempo puede consultarse el manual de Caccini, que describe los problemas para entrenar a un cantante, o el libro de Tosi, y también *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* de 1774 (*Reflexiones prácticas sobre el arte figurativo*) del castrato Giovanni Battista Mancini (1714-1800). Con la voz lastimada, Mancini acudió con el también castrato Antonio Maria Bernacchi

pues de poco servirá para hacer cambios en la calidad de su sonido: “Tus cuerdas vocales están vibrando a lo largo de toda su longitud, la cual es una posición incorrecta para el tono que estás cantando. Sólo permite que vibren en las orillas para los tonos más agudos y acorta la distancia de la superficie vibratoria. Encontrarás que tu producción será más fácil y libre. De esta manera se producirán tonos más bellos”.

Reid está convencido de que si se busca siempre la pureza de la vocal se evitarán imitaciones baratas tanto de cantantes famosos o de la voz del mismo maestro de canto. El objetivo es imitar la función muscular y no la voz del maestro; no con esto queda prohibido escuchar a cantantes famosos, porque al escucharlos la idea mental del alumno mejorará y estimulará la musicalidad, el fraseo o la interpretación.

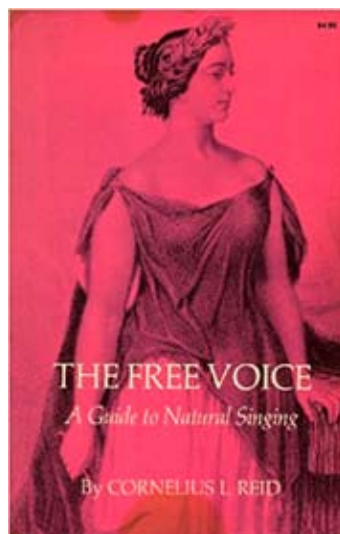
Purificación de la vocal

Cuando se es principiante, el maestro no debe decretar la tesitura ni la calidad de la voz puesto que esto está determinado por la estructura anatómica, el temperamento, la forma de las cuerdas, la forma de las cavidades y otros factores. No debe buscarse el canto natural sino la purificación de las vocales. Esto creará el auténtico color de la voz y en consecuencia determinará su tesitura.

En uno de los capítulos, Reid dedica buen número de páginas a hablar de las formas de clasificación de los registros y de cómo este concepto se fue distorsionado desde el surgimiento del espejo laringoscópico de Manuel Patricio Rodríguez García (1805-1906), haciendo difícil poner de acuerdo a los interesados en el tema sobre cuántos registros existen realmente. En la época del apogeo del *bel canto* se hablaba únicamente de dos registros: la “*voce di testa*” y la “*voce di petto*”.

El concepto de registro surge haciendo referencia a los registros del órgano que varían por una serie de llaves que hacen variar el color del instrumento. Ya en el siglo XIX se habla de mecanismos que producen un grupo de notas de color similar que, agrupadas, se llaman “registro”.

Nuevamente, en este capítulo Reid regresa a Tosi, reiterando que se puede eliminar la nasalidad, la voz en la garganta (engolada) y la voz “espesa o gorda” con la purificación de la calidad de las vocales y el fortalecimiento de los registros.



En esta sección se citan muchos libros que valdría la pena revisar de primera mano. Por ejemplo, el laringólogo Sir Morell Mackenzie (1837-1892) explica que la laringe tiene condiciones definidas de apertura para cada nota pero que los principios mecánicos son sólo dos. Para otros autores, basados en análisis

laringoscópicos posteriores, el número de registros asciende a cinco: “espeso bajo”, “espeso alto”, “medio”, “delgado bajo” y “delgado alto”. Esta división hace muy compleja y errónea la enseñanza pues sugiere la idea de que los graves deben ser espesos y los agudos delgados.

Para Reid, el cambio de registro o quiebre se da en el mismo lugar, tanto para la mujer como para el hombre, pero para la primera una octava más arriba. Con las investigaciones fonoiátricas el debate persiste. Reid recomienda recurrir a los conceptos de los maestros belcantistas del siglo XVIII. Ya desde el siglo XVI Marchetto Cara (1470-1525) describe el paso del pecho a falsete como un *yodel* (canto a la tirolesa), y describe la “*vox integra*” (de pecho) y la “*vox ficta*” (falsete).

Tosi también habla de las voces de pecho y de cabeza, y del “quiebre” entre las dos. Mancini señala que el falsete y la *voce di testa* son lo mismo y que *voce piena* es voz de pecho. Asimismo, Caccini menciona que en la voz de mujer debe cultivarse la *voce di finte* que es la que une a los dos registros, es decir una voz media o *mezzo falso*.

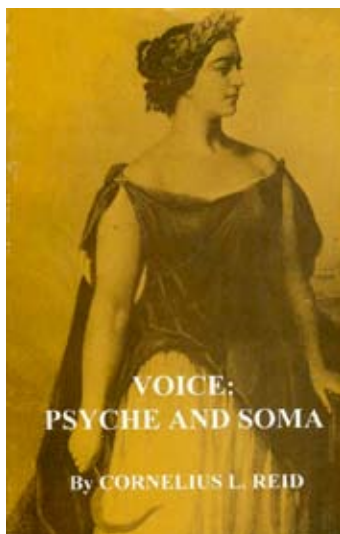
Funcionalidad y coexistencia

Con el declive de los *castrati*, la voz de cabeza del hombre dejó de estimularse pues se consideró al falsete como la voz remanente de la voz de niño y se forzó la voz de pecho en todo el registro, generando un retroceso en el *bel canto*. Reid insiste en que las notas de paso deben ser fuertes y comenta que cantantes como Marietta Alboni (1826-1894) fueron criticadas por sus notas de paso opacas y frágiles. Para Reid el “*gap*” o quiebre no tiene que ver con el aire o la colocación la voz, sino con entender cómo se interrelacionan los mecanismos.

No hay diferencia funcional entre tésituras, ni entre hombre y mujer. Para la segunda, las cuerdas sólo son más pequeñas y suenan una octava arriba. Es primordial desarrollar ambas voces y su coexistencia no puede evadirse. Con base en los registros, las voces pueden:

1. Tener una perfecta coordinación de cada registro y desarrollar una unión casi imperceptible;
2. Tener una adecuada pero no ideal coordinación donde se oye un hueco que separa a los registros;
3. Usar solamente el falsete o usar sólo el pecho; y
4. La menos adecuada de todas: tener dos voces que se desarrollan para empalmarse y se trabajan siempre juntas sin perfeccionar ninguna de las dos.

Como a muchos maestros no les queda claro esto, surgen problemas como cantar graves con voz de falsete donde se lastima la voz al forzar su volumen, o perder notas agudas por la falta de un registro, o que un *vibrato* se convierta en trémolo, o que se pierda aire al cantar y sea incapaz de hacer *mesa di voce*. El



desarrollo de los registros, recalca Reid, nada tiene que ver con los términos “colocar la voz” o “buscar la resonancia nasal”. Si una voz aprende a mezclar mal, será imposible de resolver y “esconder el quiebre no será la solución”. El desarrollo vocal debe ser tal que ambos registros suenen igual en el punto de quiebre. Sólo así el paso puede ser imperceptible. Las cualidades se van mezclando. Los ejercicios con *mesa di voce* son la herramienta ideal para mezclar ambas voces.

Talento y trabajo

Los maestros de *bel canto* no hacían diferencia en el entrenamiento de todas las voces; estaban cimentados en los mismos conceptos. La única limitante a una voz que está bien trabajada en sus registros viene cuando el alumno es deficiente en talento. Es mejor enseñar a cantar sin etiquetas de manera sana, que enseñar a cantar como barítono o tenor. Reid recalca: sólo se puede definir bien una tésitura hasta que se desarrollen los registros y se purifiquen las vocales. Sólo hasta entonces surgirá la verdadera naturaleza de cada voz. Por ello asegura que no hay malas voces, sino malos cantantes.

Según Reid, las voces más complicadas de resolver son las de contralto y tenor porque su tésitura atraviesa el quiebre; el tenor arriba del Fa debe cultivar el falsete porque si no se convertirá en un *baritenor* o tenor corto. Una contralto mal entrenada se resigna a ser una *mezzo* con malos agudos y graves débiles.

Cada voz es especial y aun cuando la mecánica es la misma, el sinnúmero de combinaciones son tantas que cada alumno debe encontrar un remedio específico relativo a cada uno a tal grado que puede decirse que hay tantos métodos como número de alumnos.

Las recomendaciones específicas del autor para la mezcla de registros son intentar hacer *crescendo* en cualquier nota cercana al quiebre hasta que la calidad de los dos registros juntos sea igual.

Para la práctica de la *mesa di voce* se recomienda tomar en cuenta lo siguiente:

1. El falsete debe ser el dominante, jamás resolver el hueco forzando el volumen del pecho sino fortaleciendo el primero;
2. El pecho no debe extenderse más allá del quiebre, al contrario, el falsete fortalecido bajará hacia el pecho;
3. La *mesa di voce* sólo funciona 2 ó 3 semitonos alrededor del quiebre. Fa arriba del Do central es lo más arriba que puede hacerse este ejercicio. Arriba de eso todos los tonos, aún en *forte*, pertenecen al falsete o a la voz falsa;
4. El falsete nunca se elimina, en la escala ascendente colabora con el pecho antes del quiebre y cobra importancia y notoriedad después del mismo;
5. Los registros deben parecerse en calidad antes de que se unifiquen, en el registro de transición siempre debe privilegiarse el falsete. Otra habilidad que debe desarrollarse es la *esclamazio viva*, > < contraria a la *mesa di voce* <, o la *esclamazio languida* p < f > p < ff.

Asimismo, Reid recalca que el ataque o inicio del sonido es primordial para una voz sana, y debe ser realizado con una vocal clara, afinación y volumen definido al mismo tiempo. En los escritos de Giovanni Battista Lamperti se recomienda cantar

siempre a voz completa para no forzarla, es decir, el *pianissimo* y las notas *filadas* son un segundo paso siempre y cuando se ha logrado la mezcla. La *messa di voce*, *esclamatio viva* o *lánguida*, los adornos y las *appoggiaturas* deben ejercitarse hasta el final.

Vibrato

Además de una deliciosa selección de anécdotas sobre el aprendizaje de cantantes célebres como Enrico Caruso (1873-1921) o Lilli Lehmann (1848-1929), el libro incluye una interesante sección que trata del *vibrato*, término conocido desde el siglo III; descrito por Marin Mersenne (1588-1648) en Francia en 1636 o Christopher Simpson (1602/1606-1669) en Inglaterra en 1659 y por Francesco Saverio Geminiani (1687-1762) en Italia en 1751.

Cuando el *vibrato* está sano presenta una variación ligera de la afinación, le da a la voz vida, brillo, vitalidad y energía. Se controla de manera indirecta, regulando la intensidad. El *vibrato* ayuda al cantante a moverse de un tono a otro, para hacer pasajes ligados; sin el *vibrato*, explica Reid, las voces son opacas e inflexibles, particularmente cuando se canta con la voz completa.

Cuando la voz está madura, el *vibrato* debe estar presente. Como es un desarrollo indirecto, es resultado del entrenamiento y no debe ejercitarse como una característica. El *vibrato* existe agradablemente en una correcta emisión de la voz; nada tiene que ver con el trémolo o temblor (“wobble”) que es una constricción

de la garganta o por abusar del canto en *forte* o por cantar con la voz lisa, que muscularmente no es eficiente. Cuando la voz está en declive el *vibrato* se convierte en trémolo.

El libro, por el contenido apuntado y por otro que el lector podrá descubrir y reflexionar con detalle, es de riqueza indispensable para entender conceptos y reforzar los conocimientos de la emisión vocal. También resulta de gran valor la tabla “Ocaso del *bel canto*”, al final del libro, donde se comparan los errores o deformaciones de conceptos a lo largo del tiempo. Quizá estas modificaciones vocales que provocaron el ocaso del *bel canto* tuvieron que ver con las demandas vocales generadas por las nuevas formas musicales del siglo XIX, el crecimiento de las orquestas y las sonoridades cada vez más heroicas solicitadas por compositores como Richard Wagner y sus contemporáneos, pero eso será una pregunta a resolver en otra oportunidad.

Por lo pronto, queda recomendar el libro para quienes tienen inquietudes o buscan alguna respuesta sobre su canto. ●

Verónica Murúa es soprano, maestra de canto y coordinadora de carrera de la Licenciatura de Canto en la Facultad de Música, UNAM

Ocaso del *bel canto*

Procedimientos* de los siglos XVII y XVIII de Caccini, Tosi y Mancini

1. Solfeo cantado.
2. Formación de vocales.
3. Establecer registros de voz de pecho y de cabeza en todos los tipos de voces.
4. Desarrollar cada registro como una entidad separada.
5. Mezclar registros como un cambio perfecto.
6. Desarrollo simultáneo de los puntos siguientes en orden de dificultad:
 - a) solfeo
 - b) legato
 - c) portamento
 - d) adornos sencillos
 - e) adornos olvidados
 - f) *messa di voce*
 - g) agilidades
7. Énfasis en la calidad de las vocales en todo el registro.

* Todos los ejercicios eran hechos a capella.

Procedimientos* del siglo XIX de Lamperti y García

1. Respiración
2. Resonancia
3. Formación de vocales
4. Sostenuto
5. Legato
6. Portamento
7. *Messa di voce*
8. Agilidades
9. El tema de los registros se abordaba ligeramente y estaba esencialmente de acuerdo con los procedimientos naturales.

*Transición gradual a ejercicios acompañados

Finales del siglo XIX y siglo XX. Procedimientos Shakespeare, Schoen-René y otros modernos.

1. Respiración
2. Relajación
3. Agilidades
4. ‘Colocación’ de la voz
5. Apoyo (*appoggio*)
6. Cantar sobre el aliento
7. Garganta abierta