

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament d'Art i Musicologia

Tesi Doctoral

Dirigida per Josep Maria Gregori Cifre

**Els corrents metodològics de la tècnica vocal a Europa i la  
seva recepció a la Fundació Conservatori Liceu**

Oriol Rosés Palacios

Curs 2022-2023



**Universitat Autònoma  
de Barcelona**



*A tots els meus professors de cant, del primer a l'últim*

*A tots els meus alumnes de cant, del primer a l'últim*

*A Cecília Fondevila*

*The mantle of my Father, Francesco Lamperti, fell upon me. It now descends to you, for you have grasped the truth of the Old Italian School of Singing, which descended from the Golden Age of Song, by word to mouth. It is not a method. There is no “bel canto” system of teaching. Mental, physical and emotional reactions are the fundamentals of this old school.*

*G. B. Lamperti to Wm. Earl Brown.*

BROWN, William Earl, *Vocal Wisdom. Enlarged Edition. Maxims of Giovanni Battista Lamperti.* New York: Taplinger Publishing Company, 1931, p. 127.



## RESUM

Des de 1837 fins a l'actualitat, la Fundació Conservatori Liceu ha desenvolupat la seva tasca docent ininterrompudament. El seu Departament de Cant ha estat conformat per professors i alumnes rellevants en l'àmbit local, nacional i internacional. El que ens porta a les següents qüestions: pot una institució docent en actiu durant quasi 200 anys, combinar la recepció de les diferents tradicions vocals i, a la vegada, dur a terme una aproximació pedagògica pròpia? En quin grau s'han implementat els corrents metodològics forans? Quins han tingut més pes? És possible crear criteris tècnics característics o línies pedagògiques pròpies gràcies a les diferents cadenes de transmissió de coneixement formades al llarg del temps?

L'estudi dels orígens, del desenvolupament i de l'obra de tractadistes rellevants de les principals tradicions tècniques vocals de l'àmbit europeu en permeten traçar una caracterització (escola italiana, escola francesa, escola alemanya i escola anglesa) i conèixer l'evolució de la tècnica vocal a Europa durant els darrers 3 segles. L'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu conté, entre molta d'altra, documentació on figuren els noms i anys de docència de la majoria de professors vinculats al seu Departament de Cant, així com el nom, anys d'estudi i professors de la majoria d'alumnes. L'estudi de la formació, del repertori i de l'espai geogràfic on van desenvolupar la seva activitat artística o docent els professors i alumnes més rellevants, i l'encreuament d'aquestes dades, aporten evidències sobre la recepció de les diferents tradicions tècniques vocals europees al Conservatori del Liceu i sobre les característiques de les línies pedagògiques i cadenes de transmissió de coneixement creades en l'àmbit del seu Departament de Cant.

**Paraules clau:** tècnica vocal, escola de cant, escoles nacionals de cant, corrents metodològics de la tècnica vocal, tradició vocal, *Belcanto*, escola francesa de cant, escola alemanya de cant, escola anglesa de cant, departament de cant, Fundació Conservatori Liceu, línia pedagògica de cant

## ABSTRACT

Since 1837, the *Fundació Conservatori Liceu* has carried out its teaching work uninterruptedly. Its Vocal Department has been formed of professors and students who have become relevant in the national and international opera scene. Can a teaching institution, active for almost 200 years, combine the reception of different vocal traditions and, at the same time, carry out its own pedagogical approach? To what degree have foreign methodological currents been implemented? Which one has outweighed? Is it possible to create characteristic technical criteria or own pedagogical lines thanks to the different chains of knowledge transmission formed over time?

The study of the origins, development, and work of important treatises of the main vocal technical traditions in Europe (Italian school, French school, German school, and English school) allows us to trace a characterization of each of them and learn about the evolution of vocal technique in Europe during the last 3 centuries. The *Fundació Conservatori Liceu* archive contains, among other documents, the names, and years of teaching of most teachers linked to its Department of Singing, as well as the name, years of study and teachers of most students. The study of the training, the repertoire, and the geographical space where the most relevant teachers and students developed their artistic or teaching activity, and the crossing of these data, provided evidence of the reception of the different European vocal technical traditions at the *Conservatori del Liceu* and on the characteristics of the pedagogical lines and chains of knowledge transmission created in the scope of its Singing Department.

**Keywords:** vocal technique, singing school, conservatory, national schools of singing, vocal technique methodological ways, vocal traditions, Belcanto, French school of singing, German school of singing, English school of singing, singing department, *Fundació Conservatori Liceu*, singing pedagogical line



## AGRAÏMENTS

El meu primer agraïment és per al musicòleg, cantant i director d'aquest treball doctoral Josep Maria Gregori Cifre per la seva ajuda, correccions i ànims durant aquests darrers quatre anys.

En segon lloc, vull agrair a la Fundació Conservatori Liceu i, en especial, a la seva directora general, Maria Serrat, les facilitats d'accés i consulta a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu i el seu suport. La informació dels diferents documents consultats ha estat imprescindible per a l'elaboració d'aquest treball. També vull agrair a Víctor Estapé, director pedagògic del Conservatori Superior del Liceu, haver-me adreçat al Departament de Musicologia de la UAB.

En tercer lloc, vull agrair la col·laboració desinteressada dels meus col·legues del Departament de Cant del Conservatori del Liceu, grans cantants, experimentats pedagogs i excepcionals companys de qui tant aprenc: Carme Bustamante, Eduard Giménez, Dolors Aldea, Marisa Roca, Marta Mathéu, Elena Copons, Fiorenza Cedolins i Carlos Chausson. En especial a Dolors Aldea pels seus savis consells i per haver-me posat en contacte amb Lamperti. També als exprofessors i exalumnes Maria Soler, Enriqueta Tarrés i Mirna Lacambra. El testimoni de la seva experiència ha estat part essencial d'aquest estudi.

Un agraïment també, per l'ajut pràctic i tecnològic, a Mireia Arguijo, Leyna Díaz, Noemí Gallardo, Cecília Rosés, Mercè Fitó, M. Eugènia Palacios, Ma Lourdes Pérez Molina i Núria Pedraza. Sense elles hauria estat quasi impossible la presentació actual d'aquest document.

I finalment, vull fer un sentit agraïment a en Martí, a la Cecília, a en Bernat i, sobretot, a la Mercè per acceptar amb amor la meva absència física i mental i permetre'm tenir el temps necessari per a investigar i redactar aquest treball.



## ÍNDIX

<b>1. INTRODUCCIÓ</b>	<b>20</b>
<b>1.1 Elecció del tema</b>	<b>20</b>
<b>1.2 Objectius</b>	<b>23</b>
<b>1.3 Estat de la qüestió</b>	<b>26</b>
1.3.1 Tractats sobre tècnica vocal	26
1.3.2 La primacia del <i>Belcanto</i>	28
1.3.3 Treballs doctorals sobre el tema	29
<b>1.4 Marc metodològic i fonts</b>	<b>33</b>
1.4.1 Corrents metodològics de la tècnica vocal a Europa des del segle XVIII	33
1.4.2 El Departament de Cant del Conservatori del Liceu	35
<b>2. ELS CORRENTS METODOLÒGICS DE LA TÈCNICA VOCAL A EUROPA DES DEL SEGLE XVIII</b>	<b>39</b>
<b>2.1 L'escola italiana de cant</b>	<b>39</b>
2.1.1 L'antiga escola italiana de cant	39
2.1.2 Tractadistes de tècnica vocal de l'àmbit italià	42
2.1.2.1 Pier Francesco Tosi (1654-1732)	44
2.1.2.2 Giovanni Battista Mancini (1714-1800)	47
2.1.2.3 Enrico Delle Sedie (1824-1907)	53
2.1.2.4 Francesco Lamperti (1813-1892)	58
2.1.2.5 Giovanni Battista Lamperti (1839-1910)	62
2.1.2.6 Richard Miller (1926-2009)	68
2.1.3 Característiques tècniques de l'escola italiana	72

2.1.4	Recapitulació: escola italiana de cant	76
<b>2.2</b>	<b>L'escola francesa de cant</b>	<b>82</b>
2.2.1	L'escola francesa de cant i l'escola francesa de fisiologia de la fonació	82
2.2.2	Tractadistes de tècnica vocal de l'àmbit francès	86
2.2.2.1	Jean Antoine Bérard (1710-1792)	89
2.2.2.2	Bernardo Mengozzi (1758-1800)	92
2.2.2.3	Manuel García pare (1775-1832)	97
2.2.2.4	Manuel García fill (1805-1906)	98
2.2.2.5	Raoul Husson (1901-1967)	105
2.2.2.6	Alfred Tomatis (1920-2001)	110
2.2.3	Característiques tècniques de l'escola francesa	115
2.2.4	Recapitulació: escola francesa de cant	118
<b>2.3</b>	<b>L'escola alemanya de cant</b>	<b>123</b>
2.3.1	Orígens i evolució de l'escola alemanya de cant	123
2.3.2	Tractadistes de tècnica vocal de l'àmbit alemany	126
2.3.2.1	Heinrich Ferdinand Mannstein (1806-1872)	129
2.3.2.2	Friedrich Schmitt (1812-1884)	133
2.3.2.3	Ferdinand Sieber (1822-1895)	137
2.3.2.4	Mathilde Marchesi (1821-1913)	142
2.3.2.5	Julius Hey (1832-1909)	146
2.3.2.6	George Armin (1871-1963)	153
2.3.2.7	Paul Bruns (1867-1934)	155
2.3.2.8	Franziska Martiensen-Lohmann (1887-1971)	159

2.3.3	Característiques tècniques de l'escola alemanya	163
2.3.4	Recapitulació: escola alemanya de cant	168
<b>2.4</b>	<b>L'escola anglesa de cant</b>	<b>174</b>
2.4.1	Orígens i evolució de l'escola anglesa de cant	174
2.4.2	Tractadistes de tècnica vocal de l'àmbit anglès	177
2.4.2.1	Joseph Corfe (1740-1820)	180
2.4.2.2	Emil Behnke (1836-1892)	183
2.4.2.3	John William Thomas Shakespeare (1849-1931)	189
2.4.2.4	Nellie Melba (1861-1931)	193
2.4.2.5	Esther Salaman (1914-2005)	198
2.4.3	Característiques tècniques de l'escola anglesa	203
2.4.4	Recapitulació: escola anglesa de cant	207
<b>2.5</b>	<b>Anàlisi comparativa de les escoles nacionals de cant</b>	<b>211</b>
2.5.1	Anàlisi comparativa segons Miller	211
2.5.1.1	Atac del so	214
2.5.1.2	Respiració i suport	215
2.5.1.3	Formació de les vocals	216
2.5.1.4	Ressonància	217
2.5.1.5	Posició laríngia	219
2.5.1.6	Vibrat	220
2.5.1.7	Modificació vocàlica	221
2.5.2	Principals aspectes tècnics de les escoles nacionals de cant	222
2.5.2.1	Suport	222

2.5.2.2	Ressonància	228
2.5.2.3	Atac del so	232
2.5.2.4	Formació de les vocals i articulació	236
2.5.2.5	Posició de la laringe	239
2.5.2.6	Pedagogia del cant	241
<b>3.</b>	<b>EL DEPARTAMENT DE CANT DEL CONSERVATORI DEL LICEU</b>	<b>248</b>
<b>3.1</b>	<b>La Fundació Conservatori Liceu</b>	<b>248</b>
3.1.1	Història del Conservatori del Liceu	250
3.1.2	L'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu	258
<b>3.2</b>	<b>El Departament de Cant del Conservatori del Liceu</b>	<b>261</b>
3.2.1	Referències biogràfiques dels professors	264
3.2.1.1	Joan Barrau	266
3.2.1.2	Marià Obiols (1840-1851)	267
3.2.1.3	Joan Cuyàs (1884-1890)	268
3.2.1.4	Concepció Bordalba (1905-1910)	269
3.2.1.5	Gonçal Tintorer Dumont (1885-1910)	270
3.2.1.6	Giovanna Bardelli (1987-1914)	271
3.2.1.7	Joaquim Vidal Nunell (1910-1932)	271
3.2.1.8	Louise Pierrick (1914-1919)	273
3.2.1.9	Camila Clerici (1920-1935)	274
3.2.1.10	Dolors Frau (1935-1963)	274
3.2.1.11	Joan Raventós (1939-1946)	276
3.2.1.12	Celestino Sarobe (1945-1948)	277

3.2.1.13 Mercè Plantada (1945-1971)	278
3.2.1.14 Eugenia Kemeny (1948-1969)	279
3.2.1.15 Pau Civil (1863-1984)	280
3.2.1.16 Carme Gombau (1970-1983)	281
3.2.1.17 Cecília Fondevila (1984-1999)	282
3.2.1.18 Carme Bustamante (1983)	283
3.2.1.19 Francisco Kraus (1987-1995)	284
3.2.1.20 Eduard Giménez i Maria Soler (1992)	284
3.2.1.21 Enriqueta Tarrés (1999-2015)	286
3.2.1.22 Dolors Aldea (2006)	287
3.2.1.23 Ana María Sánchez (2008-2012)	287
3.2.1.24 Oriol Rosés (2011)	288
3.2.1.25 Professors a partir del 2012	289
3.2.1.26 Altres professors	290
3.2.2 Alumnes més rellevants	293
3.2.2.1 Rossend Dalmau	294
3.2.2.2 Melcior Vidal	295
3.2.2.3 Concepció Bordalba	296
3.2.2.4 Francesc Viñas (1886-1887)	297
3.2.2.5 Conrad Giralt (1897-1901)	301
3.2.2.6 Elvira de Hidalgo (1891-1980)	302
3.2.2.7 Conxita Badia (1911-1912)	304
3.2.2.8 Mercè Capsir (1911-1915)	306

3.2.2.9 Miguel Fleta (1917-1919)	308
3.2.3.10 Pau Civil (1920-1925)	310
3.2.2.11 Carme Gombau (1926-1930)	310
3.2.2.12 Victòria dels Àngels (1939-1942)	310
3.2.2.13 Montserrat Caballé (1948-1954)	312
3.2.2.14 Carme Lluch (1948-1954)	313
3.2.2.15 Mirna Lacambra (1949-1955)	314
3.2.2.16 Cecília Fondevila (1951-1956, 1964-1965)	315
3.2.2.17 Carme Bustamante (1955-1959)	315
3.2.2.18 Francisco Lázaro (1956-1960)	315
3.2.2.19 Maria Soler (1956-1965)	316
3.2.2.20 Dolors Aldea (1957-1965)	316
3.2.2.21 Joan Pons (1970-1973)	317
3.2.2.22 Oriol Rosés (1992-1999)	318
3.2.2.23 Altres alumnes del Departament de Cant	318
3.2.2.24 Alumnes a partir del 1990	319
3.2.3 Altres cantants rellevants alumnes del Conservatori del Liceu	321
3.2.3.1 Joan Cuyàs (1844-1896)	321
3.2.3.2 Joan Raventós (1883-1947)	321
3.2.3.3 Conxita Supervía (1895-1936)	322
3.2.3.4 Conchita Velázquez (1899-1974)	323
3.2.3.5 Manuel Gas (1905-1995)	323
3.2.3.6 Carmen Gracia (1914-2003)	324



3.2.3.7 Manuel Ausensi (1919-2005)	324
3.2.3.8 Margarita Casals-Mantovani (1923-1980)	325
<b>3.3. Recepció de tradicions vocals</b>	<b>326</b>
3.3.1 Recepció al segle XIX	327
3.3.2 Recepció a la primera meitat del segle XX	327
3.3.3 Recepció a la segona meitat del segle XX	328
3.3.4 Recepció a principis del segle XXI	328
3.3.5 Recepció a partir de 2012	329
<b>3.4. Connexions i línies pedagògiques</b>	<b>331</b>
3.4.1 Línia pedagògica Vidal → Llàcer/Elvira de Hidalgo	331
3.4.2 Línia pedagògica Tintorer → Viñas/Colomé → Plantada	332
3.4.3 Línia pedagògica Bordalba → Elvira de Hidalgo → Callas	333
3.4.4 Línia pedagògica Vidal Nunell → Capsir/Badia → Caballé/Bustamante	333
3.4.5 Línia pedagògica Pierrick → Fleta	334
3.4.6 Línia pedagògica Clerici → Civil → Fondevila → Rosés	335
3.4.7 Línia pedagògica Frau → Victòria dels Àngels/Lázaro/Fondevila/ Bustamante/Aldea	336
3.4.8 Línia pedagògica Hey → Ribera/Armin → Raventós	337
3.4.9 Línia pedagògica Kemeny → Caballé/Lacambra/Soler	337
3.4.10 Línia pedagògica Carme Bustamante	338
3.4.11 Línia pedagògica Dolors Aldea	338
<b>3.5 Testimonis d'exalumnes, exprofessors i professors: recepció de tradicions i creació de línies pedagògiques</b>	<b>340</b>
3.5.1 Dolors Frau i la influència de Francesc Viñas	348

3.5.2 Jordi Albareda i l'escola alemanya	349
3.5.3 Liselotte Eggar i l'escola vienesa	350
3.5.4 Giovanni Battista Lamperti i l'escola italiana	351
3.5.5 Galli Markoff i l'escola russa	351
3.5.6 Conxita Badia i la interpretació musical	352
3.5.7 Josep Maria Colomer i Carme Bracons	352
3.5.8 Vladimiro Badiali i la cobertura de la veu	353
3.5.9 Mafalda Favero i l'elecció del repertori	353
3.5.10 Alfredo Kraus alumne de Markoff i de Llopart	354
3.5.11 Eugenia Kemeny, l'escola alemanya i l'escola vienesa	355
3.5.12 Concepció Callao i l'Escola Municipal de Música de Barcelona	356
3.5.13 Francisco Lázaro alumne de Markoff i l'escola alemanya	357
3.5.14 <i>L'Escuela Superior de Canto</i> de Madrid	358
<b>4. CONCLUSIONS</b>	<b>359</b>
<b>4.1 Escola italiana de cant</b>	<b>359</b>
4.1.1. Característiques generals i aportacions de la tradició italiana	359
4.1.2 Tractadistes rellevants de l'àmbit italià	360
<b>4.2 Escola francesa de cant</b>	<b>361</b>
4.2.1. Característiques generals i aportacions de la tradició francesa	361
4.2.2 Tractadistes rellevants de l'àmbit francès	361
<b>4.3 Escola alemanya de cant</b>	<b>363</b>
4.3.1 Característiques generals i aportacions de la tradició alemanya	363
4.3.2 Tractadistes rellevants de l'àmbit alemany	364

<b>4.4 Escola anglesa de cant</b>	<b>366</b>
4.4.1 Característiques generals i aportacions de la tradició anglesa	366
4.4.2 Tractadistes rellevants de l'àmbit anglès	367
<b>4.5 Línies pedagògiques relacionades amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu</b>	<b>368</b>
<b>4.6 Recepció de tradicions de la tècnica vocal al Departament de Cant del Conservatori del Liceu</b>	<b>370</b>
<b>4.7 Conclusions finals</b>	<b>372</b>
<b>5. APÈNDIXS</b>	<b>374</b>
<b>5.1 Continguts de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu catalogats per Serrat</b>	<b>374</b>
<b>5.2 Relació de consultes realitzades a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu</b>	<b>379</b>
<b>5.3 Descobertes realitzades en l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu relacionades amb el Departament de Cant fins al 1990</b>	<b>381</b>
<b>5.4 Taula de professors de les assignatures vinculades al Departament de Cant segons Serrat</b>	<b>383</b>
<b>5.5 Entrevistes a professors i exalumnes</b>	<b>384</b>
5.5.1 Entrevista a Dolors Aldea. Barcelona, 20.07.22	384
5.5.2 Entrevista a Carme Bustamante. Barcelona, 21.07.22	388
5.5.3 Entrevista a Eduard Giménez. Sitges, 27.07.22	392
5.5.4 Entrevista a Maria Soler. Sitges, 27.07.22	394
5.5.5 Entrevista a Enriqueta Tarrés. Barcelona, 29.10.22	397
5.5.6 Entrevista a Marisa Roca. En línia, 02.02.23	400

5.5.7 Entrevista a Carlos Chausson. En línia, 18.06.23	404
5.5.8 Entrevista a Marta Mathéu. En línia, 19.06.23	407
5.5.9 Entrevista a Fiorenza Cedolins. En línia, 21.06.23	409
5.5.10 Entrevista a Elena Copons. En línia, 29.06.23	413
5.5.11 Entrevista a Mirna Lacambra. Sabadell, 10.07.23	416
<b>6. ÍNDEX ONOMÀSTIC DE CANTANTS, PROFESSORS DE CANT I TRACTADISTES</b>	<b>420</b>
<b>7. ÍNDEX DE TERMES I CONCEPTES DE LA TÈCNICA VOCAL</b>	<b>438</b>
<b>8. ÍNDEX DE TAULES I ESQUEMES</b>	<b>443</b>
<b>9. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA</b>	<b>444</b>

# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1 Elecció del tema

L'elecció del tema del present treball respon, en primer lloc, a una àvida curiositat per la veu cantada. Aquest interès només es pot entendre com una vocació i, en el meu cas, s'ha desenvolupat en una doble dedicació: cantant i pedagog del cant. En una etapa ben primerenca em vaig sentir cridat a cantar i poc temps després, vaig sentir la crida per ser-ne docent. Amb el temps aquestes dues professions es van convertir en dues cares de la mateixa moneda: en l'esforç de ser millor cantant aprenc el que transmeto com a professor i a la inversa.

De l'interès per la veu cantada i pel seu aprenentatge i transmissió se'n deriven dues qüestions estretament relacionades. D'una banda, el concepte de línia pedagògica o cadena de transmissió de coneixements teòrics i pràctics mestre/alumne al llarg del temps. I de l'altra, la plasmació per escrit d'aquests coneixements per part dels tractadistes de la tècnica vocal.

El cantant es forma, generalment, seguint les instruccions i l'exemple dels seus predecessors (professors o col·legues). L'estudi biogràfic d'una gran mostra de cantants forma una part substancial del present treball. D'aquest estudi també s'extreu que només una minoria de cantants no s'han dedicat a la docència en un moment o altre de la seva carrera professional. En l'evolució de l'instrument cant és molt rellevant el treball tècnic i interpretatiu desenvolupat pels cantants de les generacions anteriors.

Amb el tractat de Tosi de 1723, s'inaugura la publicació de tractats moderns de cant.<sup>1</sup> És per aquest motiu que he escollit el segle XVIII per iniciar el desenvolupament del marc teòric del present treball. L'estudi dels diferents tractats de tècnica vocal des del segle XVIII fins a l'actualitat mostren l'evolució dels conceptes tècnics i estilístics en l'àmbit

---

<sup>1</sup> BOYD, Malcolm. "Tosi, Pier Francesco", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28201>> [Consulta: 10/4/23].

de la pedagogia del cant. La transmissió de coneixements teòrics i, sobretot, procedimentals ha estat clau per entendre el desenvolupament de la veu cantada i dels diferents estils vocals. Seguir l'evolució dels tractats de cant permet entendre millor aquest desenvolupament. Aquesta realitat és doblement important si tenim en compte que l'instrument cant, a diferència de la resta, ha estat fisiològicament invariable al llarg del temps.

Un estudi preliminar dels tractats de la tècnica vocal ens aboca a tenir en compte les seves diferents particularitats geogràfiques. Miller planteja la relació entre l'existència de les diferents escoles nacionals de cant i el desenvolupament dels mitjans de comunicació i transport.<sup>2</sup> Si bé la professió de músic sempre ha comportat, en un grau o un altre, l'intercanvi entre professionals de diferents espais geogràfics, aquesta possibilitat de contacte ha augmentat exponencialment a mesura que ha estat més fàcil viatjar i comunicar-se. Això s'ha donat durant el segle XX i encara s'ha accelerat en el canvi de mil·lenni.

L'interès pels tractadistes del cant i per les diferents escoles de cant i la seva evolució està relacionat amb l'interès pels cantants que ens han precedit. Molts són els tractadistes que citen cantants històrics per explicar determinats conceptes teòrics, procedimentals o estilístics. Saber què, com i on cantaven els nostres avantpassats aporta informació de valor sobre el coneixement de l'instrument cant i, sobretot, aïlla la pràctica del cant i del seu ensenyament del punt de vista actual. Fins a l'arribada de l'enregistrament sonor només podem saber com cantaven els nostres avantpassats per mitjà de l'estudi bibliogràfic de ressenyes fetes per oients (públic en general en textos privats, escriptors professionals, crítics periodístics i professors de cant en els seus tractats o memòries). En canvi, l'estudi del repertori es pot fer directament adreçant-nos als programes que interpretaren o al repertori que van estrenar, que van cantar més sovint o que els va fer més famosos.

---

<sup>2</sup> MILLER, Richard. *National Schools of Singing*. Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2002, pp. xiii-xiv.

El segon aspecte determinant en l'elecció del tema ha estat la meva vinculació amb el Conservatori del Liceu. Aquesta vinculació s'ha donat des de fa més de trenta anys: en una primera etapa com alumne i, posteriorment, com a professor i cap del Departament de Cant. Aquesta llarga vinculació m'han unit emocionalment a la institució, als seus espais i professors al llarg dels anys i —el que més interessa per aquest treball— m'ha possibilitat l'accés a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu.

L'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu és un valuós recurs. No només conté tota la documentació que fa referència als orígens físics, legals i econòmics del Conservatori sinó que també és dipositari de gran quantitat de material interessant per entendre la institució en l'àmbit acadèmic. En aquest sentit, es pot conèixer com s'organitzaven els estudis musicals en diferents moments històrics, les diferents assignatures vinculades al Departament de Cant, el nom i els anys de docència dels professors, la quantitat i el nom dels alumnes per curs, assignatura, instrument i professor, les diferents assignatures, la manera com s'avaluava i qualificava, els diferents programes d'estudi i, posteriorment, els diferents plans d'estudi. És de gran valor, conèixer, per exemple, el repertori d'examen dels alumnes de cant a principis del segle XX i poder-lo comparar amb els programes actuals. O saber com s'estructuraven temàticament i temporal els estudis de cant equivalents als estudis de Grau Professional i de Grau Superior d'avui. Sense aquest llarg contacte amb el Conservatori i sense l'accés a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu hauria estat impossible la redacció d'aquest treball.

## 1.2 Objectius

L'objectiu general del present treball és el d'aprofundir en el coneixement de la veu cantada, la seva tècnica i com se n'ha produït la transmissió. Aquest objectiu general es pot subdividir en els següents punts:

1. Conèixer, aprofundir i posar en context aspectes tècnics fonamentals de la veu cantada i de la pedagogia del cant:
  - 1.1. Aprendre, tenir en compte i ampliar aspectes pedagògics del cant.
  - 1.2. Entendre en profunditat la relació existent entre tècnica vocal i estil.
  - 1.3. Aprendre, tenir en compte i ampliar conceptes tècnics i estilístics relacionats amb l'avaluació de la veu cantada.
  - 1.4. Aprendre, tenir en compte i ampliar conceptes tècnics i estilístics relacionats amb el desenvolupament de l'instrument cant.
  
2. Estudiar els tractats en l'àmbit de l'ensenyament del cant a Europa:
  - 2.1. Conèixer el nombre més gran possible de tractadistes de la tècnica vocal des del segle XVIII fins a l'actualitat.
  - 2.2. Conèixer els temes i conceptes més freqüentment abordats pels tractadistes de la tècnica vocal des del segle XVIII fins a l'actualitat.
  - 2.3. Conèixer i posar en valor la trajectòria i la tasca dels pedagogs del cant més rellevants dels darrers quatre-cents anys.
  
3. Conèixer els diferents corrents metodològics de la tècnica vocal o les tradicions vocals a Europa des del segle XVIII fins a l'actualitat:
  - 3.1. Identificar els trets distintius tècnics, idiomàtics i estilístics de les principals tradicions vocals de l'àmbit europeu des del segle XVIII fins als nostres dies.
  - 3.2. Identificar el radi d'influència geogràfica i temporal de les tradicions vocals europees més rellevants.
  - 3.3. Identificar l'existència d'escoles nacionals de cant.



4. Conèixer en l'àmbit històric i en profunditat el funcionament del Departament de Cant del Conservatori del Liceu de Barcelona des dels seus orígens:
  - 4.1. Conèixer l'origen i història del Conservatori del Liceu.
  - 4.2. Conèixer l'origen i història del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
  - 4.3. Conèixer i posar en valor la trajectòria i la tasca dels professors de cant relacionats amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
  - 4.4. Conèixer i donar a conèixer la trajectòria dels alumnes més rellevants formats al Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
  - 4.5. Descobrir la relació entre cantats lírics rellevants de l'àmbit europeu i el Conservatori del Liceu.
  
5. Tenint en compte els punts anteriors, tractar de respondre a la hipòtesi de si existeix o no una escola de cant pròpia del Departament de Cant del Conservatori del Liceu de Barcelona:
  - 5.1. Entendre com s'han transmès i quins han estat els coneixements tècnics i estilístics donats a conèixer de mestre a alumne al llarg de la història del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
  - 5.2. Descobrir cadenes de transmissió de coneixement basades en la relació mestre/alumne al llarg dels anys d'existència del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
  - 5.3. Descobrir i caracteritzar línies pedagògiques en l'àmbit de l'esmentat Departament.
  - 5.4. Descobrir l'abast de la influència dels professors més rellevants de l'esmentat Departament tenint en compte el nombre d'anys que van exercir la docència, la quantitat d'alumnes als quals van ensenyar, la rellevància d'aquests darrers i el fet que els seus alumnes hagin esdevingut professors al Conservatori del Liceu o a altres institucions docents.

6. Tenint en compte els punts anteriors i, conèixer la recepció de les diferents tradicions vocals europees per part de l'esmentat Departament.

## 1.3 Estat de la qüestió

### 1.3.1 Tractats sobre tècnica vocal

La pràctica i la pedagogia del cant han pertangut i pertanyen encara a la tradició oral, concentrades com estan a *l'hic et nunc* de l'execució. Encara avui, a l'anàlisi dels tractats de cant pot donar, indirectament i a posteriori, nombrosos indicis sobre la praxi vocal: en virtut de la seva impostació sistemàtica i pedagògica, els tractats formulen hipòtesis sobre models de tècnica i d'expressivitat vocal vigents en un determinat context historicogeogràfic.<sup>3</sup>

Sigui per la pressió dels alumnes o per l'interès de deixar un llegat, els mestres de cant han tendit a deixar per escrit el seu mestratge. La transmissió del cant es basa a aconseguir que l'alumne faci aprenentatges que són clarament procedimentals. La transmissió oral de coneixements de generació en generació ha estat la base del desenvolupament de l'instrument. El tractat de Tosi publicat l'any 1723 a Londres, recull la tradició de l'antiga escola italiana de cant i és l'inici d'una sèrie de tractats que arriben al segle XX. Els tractats relacionats amb el *Belcanto* que van tenir major ressò en l'àmbit italià i francès van ser, segons Juvorra:<sup>4</sup>

1. *L'arte del canto* (1755) de Jean Antoine Bérard
2. *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (1777) de Giambattista Mancini
3. *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi* (1803) de Bernardo Mengozzi
4. *Metodo completo di canto* (1840) de Luigi Lablache
5. *Theoretical and Practical Vocal Method* (1886) de Mathilde Marchesi
6. *Arte e fisiologia del canto* (1876) d'Enrico Delle Sedie
7. *L'arte del canto* (1883) de Francesco Lamperti
8. *Meine Gesangkunst* (1902) de Lilli Lehmann

---

<sup>3</sup> MONTANARI, Giuliana; CORTADA, Maria Lluïsa. *Els mètodes de cant 1750-1860*. Barcelona: Dinsic, 2006, p. 9.

<sup>4</sup> JUVARRA, Antonio. *I segreti del belcanto. Storia delle tecniche e dei metodi vocali dal settecento ai nostri giorni*. Milano: Edizioni Curci, 2006, p. 3.

Però els tractats sobre tècnica vocal assoliren el seu punt culminant amb l'obra de Manuel García fill i la de Giovanni Battista Lamperti. L'obra d'aquest darrer arribà al públic gràcies a la publicació de William Earl Brown<sup>5</sup> i és el pont entre la tradició vocal italiana i l'ensenyament del cant als EUA. En l'àmbit francès del segle XX també destacaren:

1. *La voix chantée* (1960) de Raoul Husson
2. *L'oreille et la voix* (1987) d'Alfred Tomatis

Segons Whitener, els següents tractats van ser molt rellevants en l'àmbit alemany:<sup>6</sup>

1. *Die grosse italienische Gesangschule* (1848) de Heirich Ferdinand Mannstein
2. *Grosse Gesangschule für Deutschland* (1854) de Friedrich Schmitt
3. *The Art of Singing* (1872) de Ferdinand Sieber
4. *Deutscher Gesangs-Uterricht* (1884) de Julius Hey
5. *Das Stauprinzip* (1909) de George Armin
6. *Minimalluft und Stütze* (1929) de Paul Bruns
7. *Der wissende Sänger* (1988) de Franziska Martienssen-Lohmann

En l'àmbit anglès han sigut rellevants els següents tractats:

1. *A Treatise of Singing* (1799) de Joseph Corfe
2. *The Mechanism of Human Voice* (1882) d'Emil Behnke
3. *The Art of Singing* (1898-1899) de John William Thomas Shakespeare
4. *Melba Method* (1926) de Nellie Melba
5. *Unlocking your voice* (1989) d'Esther Salaman

---

<sup>5</sup> BROWN, William Earl. *Vocal Wisdom. Maxims of Battista Lamperti*. New York: Taplinger Publishing Company, 1931, p. 127.

<sup>6</sup> WHITENER, Joshua J. *The German School of Singing: a Compendium of German Treatises 1846-1965*. Indiana University, 2016, pp. 1-5.

Aquests llistats d'obres són una mínima mostra de la gran quantitat de tractats sobre tècnica vocal publicats a Europa des del segle XVIII fins a l'actualitat. Si bé la quantitat constitueix una dificultat, fer un seguiment d'aquests tractats ens aporta valuosa informació sobre els diferents corrents metodològics. El criteri de selecció aplicat ha estat centrar-se en els autors que van tenir més ressò a la seva època o que han arribat fins als nostres dies. El lloc de naixement, de formació i d'actuació (com a cantants o com a professors) dels diferents tractadistes, juntament amb els conceptes i temes que aborden i l'aproximació que en fan, m'han permès emmarcar la seva obra en una tradició vocal concreta.

### 1.3.2 La primacia del *Belcanto*

Què és *Belcanto*? Des d'un punt de vista didàctic, *Belcanto* designa un món referencial de pràctiques: els continguts d'ensenyament i el treball de les millors didàctiques són definits a partir del que representa aquest *Belcanto*. (...) Pels cantants, el *Belcanto* es pot assimilar generalment a "cantar bé". Fins i tot en el cas que el concepte *Belcanto* sigui poc definit, aquesta noció constitueix un referent regularment invocat, per exemple a les classes magistrals de professors considerats generalment mestres reconeguts. Aquests professors rarament fan referència a documents nascuts de la recerca, sinó que invoquen, en la major part dels casos, la seva pròpia experiència. Autors de diferents èpoques han provat de definir *la buona maniera* o *Belcanto*. A partir dels resultats de l'anàlisi del nostre corpus d'escrits i enregistraments sonors, podem afirmar que aquesta noció pot ser diferent d'un autor a un altre, d'un lloc a un altre, d'un període a un altre.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> MARTIN-BALMORI, Isabel. *Didactique du belcanto: approche épistémologique des contenus d'enseignement et des pratiques de transmission*, 2016, p. 10: "Qu'est-ce que le belcanto? D'un point de vue didactique, le belcanto désigne un monde référentiel de pratiques : les contenus d'enseignement et le travail sur des milieux didactiques sont définis d'après ce que représente ce belcanto. (...) Pour les praticiens, le belcanto est généralement assimilé au «bien» chanter. Même si le belcanto reste pour beaucoup un objet peu défini, cette notion constitue un référent régulièrement invoqué, par exemple lors de master classes par des professeurs qui se situent généralement dans la lignée de maîtres reconnus. Ces professeurs font rarement référence à des documents précis issus de la recherche, mais invoquent dans la plupart des cas leur propre expérience. Des auteurs de différentes époques ont essayé de définir la buona maniera ou belcanto. Suite aux résultats des analyses de notre corpus d'écrits et d'enregistrements sonores, nous pouvons affirmer que cette notion peut s'avérer différente d'un praticien/auteur à un autre, d'un lieu à un autre, d'une période à une autre."

Si alguna de les diferents tradicions vocals europees s'ha imposat sobre les altres és l'escola italiana de cant. El *Belcanto* com a aproximació tècnica, pedagògica i estilística, va transcendir l'àmbit italià des dels seus inicis i es desenvolupà de maneres diferents, al llarg dels segles, depenent de l'autor, el lloc i l'època. L'origen de l'òpera està lligat a l'origen de l'antiga escola italiana de cant i la gran difusió que va tenir el gènere a escala internacional pot explicar aquest fet. El concepte *Belcanto* s'ha utilitzat tant per anomenar l'escola italiana de cant com per anomenar l'estil vocal dels seus darrers exponents: Bellini, Donizetti, Rossini i Verdi.<sup>8</sup> L'estil musical belcantista juntament amb les característiques idiomàtiques del gènere influïren decisivament no només en la creació d'un concepte de so concret sinó també en el desenvolupament d'un corrent metodològic de la tècnica vocal que a partir del segle XX es va anomenar "escola italiana" en contraposició a la resta d'escoles nacionals de l'àmbit europeu.

La influència italiana estigué present en la creació de les diferents escoles nacionals de cant, com es pot veure en els nombrosos autors de l'àmbit francès, alemany i italià, que directament ho reconeixen o, indirectament, en fan servir conceptes i vocabulari tècnic i estilístic.

Al llarg del segle XX, multitud d'autors publicaren sobre *Belcanto*. Els més recurrents:<sup>9</sup> Vittorio Ricci, Philip A. Duey, Cornelius Reid, Lucie Manén i Rodolfo Celletti. També l'il·lustre alumne del Conservatori del Liceu, el tenor Francesc Viñas, en el seu *El arte del canto*, compta, en la seva primera part, amb els apartats *Los evirados y su era gloriosa* i *Italia y el "bel canto"*.<sup>10</sup> Són també de destacar les aportacions sobre el tema que fa Richard Miller -autor de *Structure of singing*- al seu llibre *English, French, German and Italian techniques of singing*.

### 1.3.3 Treballs doctorals sobre el tema

---

<sup>8</sup> JANDER, Owen. "Bel canto", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02551>> [Consulta: 23/04/23].

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> VIÑAS, Francisco. *El arte del canto*. Barcelona: Grafos, 1963, p. 9.

La tesi doctoral més propera al meu treball és la de Maria del Coral Morales Villar. Morales aborda de manera tangencial els dos temes principals tractats en aquest estudi. En primer lloc, la influència del *Belcanto* als tractats espanyols abans i després del segle XIX. En recopilar i estudiar els diferents tractats de tècnica vocal usats a Espanya durant el segle XIX, Morales passa ineludiblement per l'escola italiana de cant anterior i posterior al segle XIX i pels principals tractats belcantistes que es van recepcionar a la península fins a arribar a Manuel García fill<sup>11</sup>. L'autora aporta evidències de què l'escola italiana de cant anterior al segle XX té una influència total en la resta d'escoles de cant occidentals. També es pot veure aquesta preeminència als tractats que l'autora presenta al seu apartat *Métodos extranjeros de canto traducidos al castellano y publicados en España en la segunda mitad del siglo XIX*<sup>12</sup>. En segon lloc, l'origen i evolució del Departament de Cant del Conservatori del Liceu de Barcelona en el mateix període: l'autora presenta, en el tercer capítol del seu treball, el professorat del Conservatori del Liceu de Barcelona durant el segle XIX<sup>13</sup>.

Morales dirigí el treball doctoral de Patricia M<sup>a</sup> Llorens Puig publicat el 2017. Llorens, deixant de banda l'estudi històric dels diferents corrents metodològics de la tècnica vocal, els aborda de manera tècnica segons la utilització d'uns mecanismes o uns altres. Aquest treball aporta una àmplia informació sobre la tasca que els professors de cant més rellevants segons l'autora, fan en l'actualitat i entra de ple en quins són els conceptes bàsics de la tècnica vocal.<sup>14</sup>

La tesi d'Isabel Martin-Balmori estudia en profunditat i desenvolupa el concepte de *Belcanto* com a mètode pedagògic. És rellevant el treball d'entrevistes que realitzà a una llarga llista de professionals de la pedagogia del cant (en la seva majoria de nacionalitat espanyola) sobre els conceptes tècnics que van marcar el seu aprenentatge i les que marcaren el seu ensenyament de la tècnica i la interpretació vocals. És una bona guia per

---

<sup>11</sup> MORALES VILLAR, Maria del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada, 2008, p. 111.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 822.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 437.

<sup>14</sup> LLORENS PUIG, Patricia M<sup>a</sup>. *Estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI*. Universitat Politècnica de València, 2017, pp. 1-4.

l'execució d'entrevistes que tinguin com a objectiu detectar la influència de les diferents escoles nacionals en els professionals del cant.

Joshua J. Withener, per la seva banda, en la seva tesi doctoral *The German Schools of Singing: A Compendium of German Treatises 1848-1965*, presenta un acurat treball al voltant de la tècnica vocal en l'àmbit germànic. A tal efecte analitza el context històric, l'obra i els conceptes tècnics de destacats tractadistes alemanys, aconseguint una interessant caracterització de la gènesi i desenvolupament de l'escola alemanya de cant. L'autor cita freqüentment les aportacions de Miller a *National School of Singing*.

Amy Cobb-Jordan en el seu TFM *The Study of English, French, German and Italian Techniques of Singing Related to the Female Adolescent Voice*, fent també contínues referències al treball de Miller, presenta de manera tangencial una caracterització de les quatre principals tradicions vocals europees per emmarcar el seu estudi sobre veus adolescents femenines.

També és de destacar, per la relació que manté amb el present treball, l'article *Reseña histórica de la pedagogía vocal: Un recorrido des de los tratados de canto hasta las ciencias de la voz* publicat per Rebeca Viales-Montero (*Universidad Nacional de Costa Rica*) el 2020.

El 2017 Maria Serrat i Martín (directora general de la Fundació Conservatori Liceu des de 1999) publicà la seva tesi doctoral *Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967). Una recerca en els seus arxius administratius i acadèmics*. En aquest treball es descriuen els orígens i evolució social, econòmica i administrativa de la Societat que fundà el 1837 el Conservatori del Liceu, el Teatre del Liceu i el Cercle del Liceu. S'hi inclou l'organització i creació d'escoles d'ensenyaments artístics i un llistat de professorat per matèries i alguns alumnes destacats. Encara que el treball de Serrat comprèn des de l'origen del Conservatori del Liceu fins al 1967 i no tracta directament l'àmbit pedagògic de la institució, en el seu apartat 3 (Els professors de la Societat Liceu), aporta un rastre d'informació bàsica pel present treball, on, per exemple, es



menciona a Pau Civil Costa, Carme Gombau i Carme Bustamante com a alumnes del Departament de Cant que en un futur n'esdevindran professors. A més a més, el treball de Serrat aporta abundant informació sobre l'organització del Conservatori del Liceu i el seu Departament de Cant.

Altres treballs consultats han estat la tesi doctoral de Sarah Potter *Changing Vocal Style and Technique in Britain during the Long Nineteenth Century* i la de María del Pilar Páez Martínez *Enriqueta Tarrés (1934): una voz de Gracia en la lírica catalana del siglo XX*.

## 1.4 Marc metodològic i fonts

### 1.4.1 Corrents metodològics de la tècnica vocal a Europa des del segle XVIII

En la primera part del marc teòric del treball s'estudien els conceptes i aportacions més rellevants de tractadistes de la tècnica vocal que van del segle XVIII fins a l'actualitat, dividits en les quatre principals escoles de cant europees: italiana, francesa, alemanya i anglesa. Aquesta classificació dels diferents tractats entre les diferents escoles nacionals, s'ha fet tenint en compte:

1. Lloc de naixement, de formació i de treball artístic i docent de cada autor.
2. Influències rebudes d'autors anteriors.
3. Comentaris crítics d'altres autors.
4. Aproximació tècnica i pedagògica: conceptes aportats o desenvolupats.

L'estudi dels diferents tractats s'ha dut a terme mitjançant la seva lectura i síntesi i la selecció de les seves parts més significatives. En la seva selecció s'ha tingut en compte els següents criteris:

1. Rellevància històrica
2. Accés a l'obra
3. Fonts secundàries

Aquest darrer criteri ha sigut possible gràcies a l'acurat comentari crític dels tractadistes relacionats amb el *Belcanto* pertanyents a l'àmbit italià i francès, que Juvorra fa al seu llibre *I segreti del Belcanto*, i la recopilació de tractadistes de l'àmbit alemany que Whitener fa a la seva tesi doctoral *The German Schools of Singing: A Compendium of German Treatises 1848-1965*.

L'apartat 3 del treball es basa en una recerca eminentment bibliogràfica. Tenint en compte el lloc de naixement, formació i actuació dels diferents professionals del cant

(cantants, professors i tractadistes) és possible emmarcar-los en una escola de cant concreta. Aquesta caracterització es pot veure reforçada amb l'estudi del repertori abordat, els anys de professió i les ressenyes sobre llur tasca de cantants. També si com a mestres de cant han publicat els seus coneixements tècnics en algun tractat. Aquesta metodologia també fou d'útil aplicació en l'estudi de professors i alumnes del Departament de Cant del Conservatori del Liceu, estudiats en l'apartat 3 del present treball a partir de les informacions consultades a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu.

L'apartat 2 també compren un estudi comparatiu entre els conceptes tècnics de les diferents escoles nacionals de cant que ajuda a comprendre les diferències entre aquestes tradicions i atenua el possible biaix comès en classificar els diferents tractadistes. Aquest apartat s'aborda des de dos punts de vista. El primer és una font secundària de remarcable valor: la caracterització que Miller en fa en el seu llibre *National Schools of Singing. English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. El segon és la recopilació de dades característiques dels diferents tractadistes estudiats.

Per elaborar ambdós estudis comparatius, a més de les diferències idiomàtiques, he escollit els conceptes que, donada la meua experiència com a docent, considero més rellevants en l'avaluació i ensenyament de la tècnica vocal:

1. Atac
2. Respiració
3. Formació vocàlica
4. Ressonància
5. Posició laríngia
6. Vibrat
7. Modificació vocàlica

El fet de poder identificar diferents conceptes tècnics, exercicis, característiques procedimentals i concepte de so de cada corrent metodològic, resulta essencial per poder seguir la pista de les diferents tradicions vocals i la seva recepció al Departament de Cant del Conservatori del Liceu.

#### **1.4.2 El Departament de Cant del Conservatori del Liceu**

Aquesta part del treball intenta fer una descripció dels orígens, història i funcionament del Departament de Cant del Conservatori del Liceu així com de la recepció que ha fet dels diferents corrents metodològics de la tècnica vocal de l'àmbit europeu.

Després de la corresponent contextualització de l'esmentat departament en l'origen i història general del Conservatori i la seva relació amb les altres entitats que porten el seu mateix nom (Gran Teatre del Liceu i Cercle del Liceu), passo a fer un profund estudi de la comunitat educativa que l'ha conformat. Aquest estudi es basa en la consulta de dades referents a assignatures, professors i alumnes del Departament de Cant des de la seva creació (1837) fins a l'actualitat. Es tracta de la consulta de la major part dels estudiants, les assignatures, els anys d'estudi, el professorat, el repertori que presentaren als exàmens i les qualificacions, premis i títols que obtingueren. Cal mencionar que en el present treball s'han deixat de banda les interessants informacions sobre repertori, qualificacions, premis i títols obtinguts pels estudiants. L'anàlisi d'aquesta extensa base de dades ha fet possible demostrar el pas pel Conservatori d'eminents professionals del cant líric de l'àmbit nacional i internacional.

La possibilitat d'accés a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu ha estat vital per dur a terme aquest treball. Des d'un primer moment va caldre fer un cribratge i localitzar quins documents podien aportar informació rellevant per aquesta recerca. En termes generals, la documentació catalogada per Serrat consta de:

1. Llibres dels òrgans de govern
2. Junta General

3. Junta Directiva
4. Llibres Comissions Directives del Gran Teatre del Liceu
5. Actes de les Comissions de Música i Art Dramàtic
6. Llibre d'Actes de la República
7. Reglaments orgànics
8. Reglaments de règim intern
9. Memòries de la Comissió de Música
10. Memòries de la Junta Directiva
11. Altres memòries i informes
12. Documents constitutius i altres escrits jurídics i administratius
13. Llibres de qualificacions d'estudiants

El present treball d'investigació s'ha dut a terme malgrat l'estat de catalogació parcial de l'arxiu i de la necessitat de trobar informació necessària per a la recerca i que no figura al catàleg. Malgrat això ha estat fonamental comptar amb el treball de Serrat, que catalogà, estudià i analitzà per primera vegada gran part de la documentació. Fruit d'aquest treball pot accedir, per exemple, a l'històric de professorat de tot el Conservatori i, en concret, al del Departament de Cant fins a l'any 1967<sup>15</sup> i la quantitat d'alumnes per especialitat.<sup>16</sup> El cinquè punt de la catalogació (llibres de qualificacions d'estudiants) que presenta en el seu treball ha estat crucial per aquesta recerca. També han estat de gran utilitat l'apartat 1 *Del Liceo Filarmónico Barcelonés de S.M. la Reina D<sup>a</sup> Isabel II al Conservatorio del Liceo* i l'apartat 2.1 *Organització dels ensenyaments artístics*.

No s'han tingut en compte en el present treball els alumnes i professors pertanyents a etapes formatives inferiors al Grau Superior o equivalent (segons el moment històric).

Fases del treball de camp a l'Arxiu de la Fundació Conservatori del Liceu:

---

<sup>15</sup> SERRAT I MARTÍN, Maria. *Orígen del Conservatori Liceu (1837-1967)*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2017, pp. 267-275.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 307-309.

1. Estudi del fons de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu. Selecció de la documentació útil per a la recerca:

1.1 Coneixement i anàlisi de la documentació: Llibres de matriculació, Actes d'exàmens, Actes de qualificacions, Llistats d'alumnes graduats, Actes de les Juntes Directives i base de dades informatitzades.

1.2 Discriminació entre els alumnes i professors de les diferents especialitats del Conservatori (d'altres assignatures i instruments). Discriminació entre l'assignatura Cant i les altres assignatures vinculades al Departament de Cant, com són: Italià, Francès, Alemany, Anglès, Català, Esgrima, Òpera, Lied, Sarsuela, Repertori, Declamació i Art Dramàtic, Introducció a l'Escena Escenes Líriques i Cor.

2. Lectura exhaustiva dels llistats d'alumnes i professors del Departament de Cant des del 1886. Cribratge de les dades considerades importants per a la recerca.

3. Identificació i selecció dels alumnes més rellevants del Departament de Cant. Els criteris utilitzats per aquesta selecció han estat: trajectòria artística, trajectòria docent, i relació amb el Conservatori del Liceu.

4. Identificació dels alumnes del Departament de Cant que han esdevingut professors del mateix Departament.

Fonts consultades per períodes històrics:<sup>17</sup>

1. Període 1837-1885: *Actas Comisión de Música*.
2. Període 1886-1898: Registres d'examen (Arxiu Nou de la Rambla).
3. Període 1898-1977: Llibres de qualificacions (Arxiu Nou de la Rambla).
4. Període 1978-1988: Llibres de qualificacions (Secretaria Centre Superior) i Base de dades informatitzades.
5. Període 1989-2005: Llibres de qualificacions (Arxiu Rambles) i Base de dades informatitzades.
6. Període 2005-2010: Base de dades informatitzades.

---

<sup>17</sup> Veure apartat 5.1 Continguts de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu catalogats per Serrat.

7. Període 2000-2010 Escola Superior d'Òpera: Base de dades informatitzades (Secretaria Urquinaona).
8. Període 2010 fins a l'actualitat: Base de dades informatitzades.

A més de la informació pertanyent a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu, aquest apartat també s'ha nodrit dels testimonis directes de professors, exprofessors i exalumnes. Així com de fonts indirectes entre les quals cal destacar el *Diccionario de cantantes líricos españoles* de Joaquín Martín de Sagarmínaga. En aquest exhaustiu recull, l'autor fa constar el lloc de formació i professors de molts cantants lírics espanyols rellevants, entre els quals figuren nombrosos professors i alumnes del Departament de Cant del Conservatori del Liceu. Algunes d'aquestes informacions no han pogut ser confirmades amb documentació de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu. En concret les que es refereixen al període comprès entre el 1837 (any de la seva fundació) i el 1886 (primer any del qual disposem Llibres de qualificacions).

Altres fonts secundàries que s'han consultat en la recerca biogràfica d'alguns professors i alumnes han estat publicacions d'altres autors especialitzats, tesis doctorals, TFG i TFM monogràfics, articles, blogs i documentals de diversos mitjans de comunicació. El fet que molta informació no es trobi en fonts especialitzades sinó en publicacions de divulgació o en webs no especialitzades, ha fet seguir un ordre de preferència a l'hora de referenciar les informacions biogràfiques:

1. *Grove Music Online*
2. *Diccionario Música Española e Hispanoamericana*
3. Enciclopèdia Catalana
4. Wikipèdia i altres webs no especialitzades

## 2. ELS CORRENTS METODOLÒGICS DE LA TÈCNICA VOCAL A EUROPA DES DEL SEGLE XVIII

### 2.1 L'escola italiana de cant

#### 2.1.1 L'antiga escola italiana de cant

Un grup d'artistes, literats i músics reunits a Florència a finals del segle XVI al voltant de famílies poderoses com els Bardi i, posteriorment, els Corsi, conformaren la *Camerata fiorentina*. Músics com Peri i Caccini, van crear una nova forma musical caracteritzada per:<sup>18</sup>

1. Expressió de sentiments individuals
2. Abandó de la polifonia en favor de la melodia
3. Representació dramàtica fora de l'església
4. Representació de temes profans
5. Gust per les tragèdies antigues gregues i italianes
6. Retorn a l'hel·lenisme

Aquesta nova forma musical fou coneguda a l'època com a *dramma in musica* i el seu estil s'ha anomenat *recitar cantando* des de les darreres dècades del segle XX. Jacopo Peri (1561-1633), amb motiu de les noces de Maria de Medici, estrenà a Florència el 1600 l'òpera *Euridice*, considerada la primera del seu gènere. Es tractà d'una creació de la *Camerata fiorentina* en el seu intent per ressuscitar la tragèdia grega.<sup>19</sup> Giulio Caccini (1550-1618), que també estrenà l'any 1600 una òpera anomenada *Euridice*, posà per escrit les bases del nou estil en el seu tractat *Le nuove musiche*, publicat a Florència el 1602. Quant a la veu, es caracteritzava per:<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> PALISCA, Claude V. "Camerata", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04652>> [Consulta: 23/04/23].

<sup>19</sup> PORTER, William V; CARTER, Tim. "Peri, Jacopo", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21327>> [Consulta: 4/5/23].

<sup>20</sup> CARTER, Tim; HITCHCOCK, Wiley. "Caccini, Giulio Romolo", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.013.90000380257>> [Consulta: 3/4/23].



1. Ús de la declamació dramàtica
2. Ús de passatges melòdics per solista
3. Acompanyament per part del baix continu

És en aquest context que s'originà l'*opera buffa*.<sup>21</sup> Els músics romans de l'època adoptaren les innovacions florentines, però l'escola romana mantingué característiques diferenciades com l'ús més gran de cors (potser per la forta tradició polifònica) i d'escenes còmiques. Diferents membres de la família Barberini foren patrons de compositors com Domenico Mazzocchi (1590-1645), que estrenà *La catena d'Adone* el 1626, Stefano Landi (1587-1639), que estrenà *La morte d'Orfeo* el 1619 i *Sant'Alessio* el 1632, i Luigi Rossi (1598-1653), que estrenà *Il palazzo d'Atlante incantato* el 1641 a Roma i *Orfeo* el 1647 a París.<sup>22</sup>

A partir de 1647 l'òpera va ser prohibida a Roma amb l'ascens d'Inocenci X al tro papal i Venècia recollí el seu llegat musical. El 1637 s'inaugurà a Venècia el *Teatro di San Cassiano*, primer teatre públic a taquilla i en els següents cinquanta anys s'obriren vuit teatres d'òpera més i s'estrenaren tres-cents cinquanta títols. Els arguments operístics seguiren sent majoritàriament mitològics, però l'òpera es feu popular. En l'àmbit formal augmentaren els solos i disminuï el paper del cor desenvolupant-se l'ària com a element central, començaren a utilitzar-se seccions instrumentals com el *ritornello*, l'obertura i la simfonia i es posicionà l'orquestra al davant de l'escena. Claudio Monteverdi (1567-1643) va néixer a Cremona, treballà de mestre de música a la cort de Mantua i, posteriorment, fou mestre de capella de la basílica de Sant Marc a Venècia. El 1607 estrenà *L'Orfeo*. A partir de 1637 esdevingué el gran compositor operístic del seu temps amb l'estrena de *Il ritorno di Ulisse in patria* (1641) i de *L'incoronazione di Poppea* (1642).<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> WEIS, Piero. "Opera buffa", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43721>> [Consulta: 3/4/23].

<sup>22</sup> MURATA, Margaret. "Barberini", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01998>> [Consulta: 10/4/23].

<sup>23</sup> CARTER, Tim; CHEW, Geoffrei. "Monteverdi, Claudio", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44352>> [Consulta: 10/4/23].

Nicola Porpora (1686-1768) fou un dels màxims representants de l'escola napolitana. Famós per les seves composicions operístiques, fou mestre de cèlebres cantants com Regina Mingotti, Giovanni Ansani, Antonio Hubert (Porporino), Gaetano Majorana (Caffarelli) i Carlo Broschi (Farinelli).<sup>24</sup>

Amb la publicació del seu tractat el 1723, Pier Francesco Tosi (1653-1732), que es formà a Itàlia, és considerat el primer tractadista de l'àmbit italià.<sup>25</sup> El tractat de Tosi fou versionat per Giambattista Mancini (1714-1800), alumne d'Antonio Maria Bernacchi (1685-1756), representant de l'escola bolonyesa.<sup>26</sup> Bernardo Mengozzi (1759-1800), que havia estudiat amb Tommaso Guarducci (1720-1803) a Florència, fou el principal autor del *Méthode du Chant du Conservatoire de Paris* (1804) juntament amb Garat, Cherubini i Langlé.<sup>27</sup>

L'antiga escola italiana de cant va evolucionar a causa dels canvis tècnics vocals que va suposar per als cantants l'ampliació dels teatres i l'augment de la capacitat i mida de les orquestres cap a finals del segle XVII i començaments del segle XVIII.<sup>28</sup> D'una tècnica basada en:

1. La *messa di voce*<sup>29</sup>
2. El control del *fiato*<sup>30</sup>
3. L'*altezza del suono*<sup>31</sup>
4. L'articulació del text
5. La no utilització de la dinàmica forte
6. La puresa de l'entonació

---

<sup>24</sup> MARKSTROM, Kurt. "Porpora, Nicola", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22126>> [Consulta: 13/05/23].

<sup>25</sup> BOYD, Malcolm. "Tosi, Pier Francesco", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28201>> [Consulta: 10/4/23].

<sup>26</sup> ROSSELLI, John. "Mancini, Giambattista", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17595>> [Consulta: 13/3/23].

<sup>27</sup> NOIRAY, Michel. "Mengozzi, Bernardo", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47887>> [Consulta: 13/3/23].

<sup>28</sup> KELSEY, Franklyn. *The foundations of singing*. London: Williams and Norgate, 1950, pp. 11-16.

<sup>29</sup> En el context de la tècnica vocal, defineixo *messa di voce* com l'efecte tècnic-estètic consistent en començar una nota amb dinàmica piano, passar progressivament a dinàmica forte i, a continuació, disminuir progressivament la dinàmica fins a tornar a la dinàmica piano inicial.

<sup>30</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *fiato* com l'aire utilitzat per cantar.

<sup>31</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *altezza del suono* per posició o col·locació alta del so.

## 7. La recerca del color amb relació als sentiments derivats del text

Els cantants van passar a utilitzar:

1. Nous mecanismes de projecció
2. Eixamplament del registre
3. Abandó dels sons fixos
4. Potenciació del treball de les ressonàncies faringi-bucals
5. Suport en les cavitats cranianes

### 2.1.2 Tractadistes de tècnica vocal de l'àmbit italià

**Taula 1.** Tractats rellevants de l'àmbit italià per ordre cronològic

Any de publicació	Títol	Autor
1723	<i>Opinioni de'cantori antichi e moderni</i>	Tosi (1654-1732)
1774	<i>Pensieri e riflessione pratiche sopra il canto figurato</i>	Mancini (1714-1800)
1864	<i>Guida teorico pratica per lo studio del canto</i>	F. Lamperti (1813-1892)
1876	<i>Arte e fisiologia del canto</i>	Delle Sedie (1824-1907)
1890	<i>The Art of Singing</i>	F. Lamperti (1813-1892)
1905	<i>Die Technik des Bel Canto</i>	G. B. Lamperti (1839-1910)
1930	<i>Vocal Wisdom</i>	Brown-Lamperti
1986	<i>The Structure of Singing</i>	Miller (1926-2009)

Pier Francesco Tosi (1654-1732), castrat soprano italià (fill del també músic Giuseppe Tosi), va fer carrera a Alemanya interpretant el repertori italià i s'establí com a professor de cant a Londres. Es va formar a Itàlia (d'on sorgien o on es formaven la quasi totalitat dels castrats) i va seguir aquests fonaments tècnics al llarg de la seva

carrera de cantant i de pedagog. La seva obra va ser traduïda al francès, a l'anglès i a l'alemany.<sup>32</sup>

El cas de Giovanni Battista Mancini (1714-1800) és similar: castrat soprano i compositor d'origen italià, es va formar a Bolonya amb Giovanni Battista Martini i Antonio Maria Bernacchi<sup>33</sup> i, posteriorment, es va establir com a professor de cant a Viena.<sup>34</sup>

Enrico Delle Sedie (1824-1907) va néixer, es va formar (va ser deixeble de Galeffi i Domeniconi) i va interpretar com a baríton el repertori italià a Itàlia. Va ser professor de cant del Conservatori de París del 1867 al 1871.<sup>35</sup> Per tant, la seva formació i repertori foren clarament italians, tot i estar vinculat com a docent durant uns anys a la capital francesa.

Francesco Lamperti (1813-1892) va estudiar al Conservatori de Milà, en va ser professor de cant del 1850 al 1875 i també va ser director del *Teatro Filodrammatico di Lodi*.<sup>36</sup> Així doncs, va viure, es va formar i va desenvolupar la seva tasca docent a Itàlia.

El seu fill, Giovanni Battista Lamperti (1839-1910), infant cantor soprano de la Catedral de Milà i, posteriorment, compositor i pianista format al Conservatori de Milà (on també va ser professor de cant en substitució del seu pare), s'establí com a professor de cant a Alemanya (primer a Dresden i després a Berlín) a partir de 1879.<sup>37</sup> El seu llegat docent arribà als EUA gràcies a les publicacions del seu assistent William Earl Brown.

---

<sup>32</sup> BOYD, Malcolm. "Tosi, Pier Francesco", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28201>> [Consulta: 12/4/23].

<sup>33</sup> El castrat Antonio Maria Bernacchi (1685-1756) va ser alumne del també castrat i compositor Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726) i un dels principals representants de l'escola bolonyesa.

<sup>34</sup> ROSSELLI, John. "Mancini, Giovanni Battista", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17595>> [Consulta: 15/4/23].

<sup>35</sup> FORBES, Elizabeth. "Delle Sedie, Enrico", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07494>> [Consulta: 27/4/23].

<sup>36</sup> FORBES, Elizabeth. "Lamperti, Francesco", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15924>> [Consulta: 27/4/23].

<sup>37</sup> *Ibidem*.

El tenor i estudiós de la veu d'origen nord-americà Richard Miller (1926-2009) es va formar a Michigan, Marsella i a l'*Accademia di Santa Cecilia di Roma*. Debutà a l'òpera de Zuric i, a partir del 1957, s'establí als Estats Units com a investigador i professor de cant.<sup>38</sup>

Excepte en el cas de Miller i, en grau més baix, en el de Delle Sedie, la resta de tractadistes de l'àmbit italià estudiats (Tosi, Mancini i Lamperti pare i fill) eren d'origen italià i desenvoluparen la major part de la seva tasca musical a Itàlia. Delle Sedie i Miller són considerats tractadistes de l'àmbit italià pel contingut de les seves publicacions tot i dur a terme gran part de la seva carrera artística i docent fora d'Itàlia. Delle Sedie, per la seva part, durant deu anys va viure a París i durant quatre anys exercí de professor de cant al Conservatori de l'esmentada ciutat. Miller va néixer als EUA on es formà i on, posteriorment, desplegà la seva tasca docent i d'investigació de la veu. També va estudiar breument a Marsella amb el baríton Edouard Tyrand i a l'*Accademia di Santa Cecilia* de Roma, on va ser becat durant dos anys.

### 2.1.2.1 Pier Francesco Tosi (1654-1732)

Pier Francesco Tosi, nascut a Cesena el 1654 i mort a Faenza el 1732, fill del també músic Giuseppe Tosi, fou castrat soprano i compositor. Després d'haver adquirit renom en els principals escenaris d'Alemanya interpretant repertori italià s'establí a Londres, on fundà una acadèmia de cant. És considerat el primer tractadista modern de la tècnica vocal.<sup>39</sup>

El seu tractat teòric adquirí molta celebritat. Titulat *Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (1723), va ser editat per Arnaldo Forni el 1985, va ser traduït a l'anglès, al francès, i a l'alemany per Agricola durant el segle XVIII,<sup>40</sup> el 1874 per Lemaire i el 1904 per L. Leoni a Nàpols. El 2007 va ser

---

<sup>38</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Richard Miller" [en línia]. Disponible a: <[https://es.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Miller](https://es.wikipedia.org/wiki/Richard_Miller)> [Consulta: 20/06/2023].

<sup>39</sup> BOYD, Malcolm. "Tosi, Pier Francesco", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28201>> [Consulta: 12/4/23].

<sup>40</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 23.

traduït al català per Salvador Parron. Es tracta més d'un assaig de crítica teatral que d'un text de tècnica vocal. Tosi criticava el cant posterior a la seva època de cantant per la seva superficialitat, limitació expressiva, manca de profunditat i divisme, però no per una tècnica vocal errònia. Es tracta de la diatriba entre l'exaltació dels aspectes naturals, expressius i musicals, d'una banda, i l'exaltació dels aspectes tècnics, mecànics i virtuosístics de l'altra. Defensor de l'antic *canto spianato*,<sup>41</sup> expressiu i patètic, Tosi defensava que quan l'art no és exhibició i afectació sinó discreció, entra en contacte i es fon amb la natura aprofitant-ne tota l'energia i la potència.

Aquell trino que es fa sentir sovint, encara que sigui bellíssim, no agrada. Aquell que s'emet amb desigualtat de moviment desagrada. El caprí fa riure, perquè neix a la boca, com el riure i la soltesa a la mandíbula. Aquell que està produït per dues veus fent terceres disgusta. El lent avorreix. I el desafinat espanta.<sup>42</sup>

a) Evitar les tensions musculars<sup>43</sup>

Segons l'autor, l'emissió vocal, la respiració i la pronúncia es basaven en no accentuar els moviments musculars. Altrament, calia descobrir i respectar els impulsos naturals profunds. Guiar la natura, sintonitzant-hi i no contraposant-s'hi. Pel que fa a la respiració, Tosi defensava que la respiració del cant és més profunda que la de la parla, però ha de ser natural, evitant les contraccions i les tensions musculars que es manifesten en una respiració sorollosa. Per l'autor la coordinació muscular exigia l'eliminació de qualsevol tensió.

b) Somriure, *ardire*<sup>44</sup> i postura

---

<sup>41</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *canto spianato* per cant pla o cant llis.

<sup>42</sup> Tosi, Pier Francesco. *Opinioni de'cantori antichi e moderni* (1723). Torí: Paravia, 1933, p. 34: "Quel trillo, che si fa sentire sovente, ancorché fosse bellissimo, non piace. Quel che si batte con disuguaglianza di moto dispiace. Il caprino fa ridere, perché nasce in bocca, come il riso e l'ottimo nelle fauci. Quel ch'è prodotto da due voce in terza disgusta. Il lento annoia. E il non intonato spaventa."

<sup>43</sup> Tosi, Pier Francesco. *Opinioni de'cantori antichi e moderni*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1723, p. 57.

<sup>44</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *ardire* per valentia.

Tosi feia al·lusió al somriure com a posició base de la boca en el cant, tant fent referència a l'absència total de tensió al rostre com a l'estat psicològic i bioenergètic del cantant. Tosi utilitzava el concepte d'*ardire* per parlar del mitjà psicològic per trobar l'energia necessària per cantar. També defensava la veu mòrbida i la veu desplegada com a conceptes complementaris, no antagònics; i insistia en una postura noble a peu dret per cantar, per aconseguir que la veu fos lliure en tota l'organització corporal.<sup>45</sup> Es tracta d'una precursora intuïció de la funció de la postura en la correcta emissió de la veu.

#### c) Piano i forte<sup>46</sup>

Per l'autor, l'habilitat del piano en espais amplis no era més que el fruit d'una hàbil estratègia d'atenció. En relació amb el joc de les dinàmiques, va introduir el concepte de *chiaroscuro*:<sup>47</sup> la veu fosca resulta brillant i la clara resulta mòrbidament fosca. Aquesta característica vocal reunia la brillantor i la morbidesa i era comú tant al forte com al piano. El fet d'emetre amb el mateix color el forte i el piano fa aparèixer el recurs estilístic belcantista que anomenem *messa di voce*: passar del piano al forte i tornar al piano ininterrompudament i sense arribar ni a debilitar la veu ni a cridar en cap moment. Les notes agudes, segons Tosi, s'havien de tocar amb dolçor, sense cridar, sense empènyer. Aquest era, pel tractadista, el control tècnic de la veu.

#### d) Puresa del so

La veu havia de sorgir neta i clara. Ni ofegada a la gola ni nasal.<sup>48</sup> Havia de ser el resultat de la ressonància lliure estretament lligada amb l'articulació de les vocals i les consonants. Seguint aquesta idea, Tosi defensava fer treballar l'alumne primer amb

---

<sup>45</sup> TOSI (1723), *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>47</sup> En el context de la tècnica vocal, defineixo *chiaroscuro* com la qualitat del so cantat caracteritzada per una ressonància equilibrada.

<sup>48</sup> TOSI (1723), *op. cit.*, pp. 7-8.

consonants i vocals<sup>49</sup> abans de passar a practicar les vocalitzacions<sup>50</sup> primer amb una sola vocal i, posteriorment, combinant vocals.

### 2.1.2.2 Giovanni Battista Mancini (1714-1800)

Giovanni Battista Mancini, castrat soprano i mestre de cant italià, va néixer a Ascoli Piceno el 1714 i va morir a Viena el 1800. A Bolonya fou deixeble del religiós Giovanni Battista Martini i d'Antonio Maria Bernacchi, cèlebre representant de l'escola bolonyesa. El 1757, l'emperadriu Maria Teresa el cridà a la cort de Viena perquè ensenyés cant a les grans duquesses. No tornà a abandonar Àustria, exercint el càrrec de *Kemmermusikus*. Va compondre l'òpera *Endimione* (Bolonya, 1728), diverses cantates i solfeigs didàctics. A més, va escriure *La libertà del cantare* (Lucca, 1752) i *Sopra la musica* (Viena, 1796).<sup>51</sup>

*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, publicat a Viena el 1774, és el seu tractat més rellevant. L'obra es caracteritza per la gran quantitat de dades sobre els cantants i el món musical de l'època, però també és un important estudi de la tècnica i l'estil vocal del segle XVIII. L'autor basà la seva obra en el desplegament de l'obra de Tosi.

A *Pensieri e riflessioni pratiche*, l'autor criticà la manca de coneixements dels mestres de cant i la decadència de l'art del cant per culpa dels interessos, manca de gust dels compositors i narcisisme dels cantants. També feu una superficial aproximació anatomicofisiològica defensant l'organització de les diverses parts que intervenen en la producció del cant perquè aquesta sigui bella, forta i clara. L'autor estructurà el seu tractat de la següent manera:

1. Excel·lències i virtuts de la música.

---

<sup>49</sup> En el context de la tècnica vocal, aquesta pràctica s'anomena amb el terme italià de *sofeggio*.

<sup>50</sup> En el context de la tècnica vocal, s'anomena vocalitzacions als exercicis de veu sense consonants.

<sup>51</sup> ROSSELI, John. "Mancini, Giovanni Battista", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17595>> [Consulta: 14/2/23].



2. De les diverses escoles.
3. De l'estricta obligació que tenen els progenitors i de les cristianes precaucions que han de prendre, abans de destinar un fill a l'art del cant.
4. De la veu de pit i de cap, o sigui, falset.
5. De l'entonació.
6. De la posició de la boca.
7. De la manera de treure, modular i parar la veu.
8. De la unió dels dos registres, portament i appoggiatura.
9. De la *messa di voce*.
10. Del trinat i del mordent.
11. De les cadències.
12. De l'agilitat de la veu.
13. De les condicions que ha de tenir qui vol ser bon actor.
14. Del recitatiu i de l'acció.
15. Del bon ordre, regulació i gradació de l'estudi del cant.

a) La puresa del so<sup>52</sup>

Mancini defensava que l'educació vocal consistia en la recerca de la puresa del so. Per l'autor l'objectiu de la tècnica vocal es basava a fer que la veu adquirís les característiques de puresa, lleugeresa i suavitat, característiques d'una veu bella. Per altra banda, la veu havia de ser clara i alta. El primer concepte respon a la ressonància que fa audible la veu en amplis espais i que sintonitza amb l'amplificació acústica del so. El segon té relació amb el so lliure *sul fiato*.<sup>53</sup> No es pot emetre un so que sigui fort si no és també alt per una qüestió fisiològica d'estructuració i funcionament intrínsec de la laringe. Emetre un so fort amb la veu dura seria cridar.

---

<sup>52</sup> MANCINI, Giovanni Battista. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Viena: Ghelen, 1774, pp. 61-75.

<sup>53</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *sul fiato* per "sobre l'aire" o "amb l'aire". Aquest concepte tècnic vocal característic de la tradició italiana està relacionat amb la gestió de l'aire durant l'emissió del so.

## b) Posició de la boca, de la gola i del so

Segons l'autor, hi havia una obertura de la boca per parlar i una per cantar. L'autor defensava la posició del somriure.<sup>54</sup> Considerava que quan obrim la boca per parlar trobem la punta i concentració de la veu i que quan obrim la boca per cantar trobem l'espai i la rodonesa de la veu. Mancini defensava l'equilibri entre aquests dos elements. També defensava que l'obertura de la boca no podia ser fixa perquè aquesta fusió es produís. Cal pensar en l'obertura de la boca com una tendència dinàmica, no com una posició. Mancini descrivia l'emissió engolada quan la boca era tan oberta (mandíbula fixa i excessivament oberta) que la veu sonava ofegada, crua i pesant. I considerava l'emissió entubada quan la boca no estava prou oberta i en forma rodona (llengua fixa i laringe massa baixa). Aquesta emissió enfosquiria el so i faria que la veu sonés sepulcral i empesa.

L'autor defensava l'equilibri entre obertura de gola i boca, que considerava les dues cavitats més importants de ressonància de la veu. I mantenia que incrementar la claredat de l'emissió feia que la gola funcionés com a sintonitzador de la ressonància lliure de la veu en relació amb la cavitat bucal en l'articulació de vocals i consonants. Utilitzava l'expressió *la gola con moto leggero*.<sup>55</sup> El concepte de *gola morta* o *non avere gola quando si canta*<sup>56</sup> reflecteix la necessitat que la gola es mogui, no es fixi i no resti passiva ni tancada.

Mancini criticava la veu nasal. L'autor la caracteritzava com aquella qualitat vocal que només usa les cavitats altes i la definia amb l'expressió *cantare avanti*.<sup>57</sup> També descrivia el concepte de sintonització amb la posició cranial alineada verticalment amb el coll i el tors: cap alt, però amb la mandíbula baixa. Utilitzava l'expressió *testa alta ma*

---

<sup>54</sup> MANCINI (1774), *op. cit.*, p. 68.

<sup>55</sup> Tradueixo l'expressió *la gola con moto leggero* per “gola amb moviment flexible”.

<sup>56</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *gola morta* i *non avere gola quando si canta* per “gola morta” i “no tenir gola quan es canta”. El concepte tècnic vocal fa referència a la no-intervenció muscular conscient en l'àmbit de la laringe.

<sup>57</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *cantare avanti* per col·locar la veu a la màscara.

*non il mento*.<sup>58</sup> L'autor relacionava la ressonància lliure del *Belcanto* amb la pronunciació en la línia de sintonitzar el so.

### c) Articulació i vocals

Segons l'autor totes les vocals havien de pronunciar-se amb una boca sense tensions que tendís al somriure menys la [o] que obligava lleugerament els llavis i la [u] que demana avançar-los encara més que la [o]. En l'idioma italià les vocals que predominen són les que es pronuncien amb boca en forma de somriure. En l'idioma francès, en canvi, hi ha més vocals amb arrodoniment de boca i llavis endavant, en concret, les neutres. Aquest fet diferencia l'aproximació a la posició de la boca i la producció del so no només entre la tradició italiana i francesa sinó també amb l'alemanya i l'anglesa.

Mancini considerava prohibides o conflictives les vocals [u] i [i], ja que amb elles costa trobar el formant del cantant. Les vocals obertes i anteriors són més indicades per trobar l'amplificació natural del so. Mancini defensava la diferència entre el so clar de les vocals italianes [a, e, i] (posició horitzontal) i el so fosc de les vocals italianes [o, u] (posició vertical). En la llengua italiana predomina el primer. Malgrat tot, Mancini mantenia la necessitat de què la boca mai no estigués fixa ni en una única posició.

Però la gran descoberta de l'autor de *Pensieri e riflessione pratiche* fou que el moviment natural dels elements articuladoris (llengua, llavis i mandíbula) equivalien a la natura d'equilibri dinàmic i no estàtic de la veu cantada. D'aquesta manera se sintonitzava amb la ressonància lliure. Resultà innovadora la idea que la pronunciació normal de les síl·labes i l'articulació natural i solta de les vocals fossin els dos mitjans que cooperessin per trobar la ressonància lliure de la veu cantada.

### d) *Fiato* i *sostegno*<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Tradueixo l'expressió *testa alta ma non il mento* per "cap alt i mandíbula flotant".

<sup>59</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *sostegno* per suport de la veu.

L'altra gran contribució de Mancini fou la descoberta del rol del *fiato* en l'emissió cantada i la seva relació amb el sistema d'articulació i ressonància. L'autor sostenia que existeix un *fiato leggero*<sup>60</sup> que és el que es fon amb el so i que el sosté i un *fiato grosso*<sup>61</sup> que resta irremeiablement separat del so i que l'expulsa o l'apaga. En relació amb el primer tipus de *fiato* tenim l'expressió cantar *sul fiato*. El *fiato* condiciona la vibració de les cordes vocals que alhora estan condicionades també per l'ordre mental del so que volem produir i que al seu torn també condiciona el *fiato*. Pensar directament el so independentment de la respiració pot comportar una coordinació muscular rígida i contra natura. La fusió del *fiato* i el so dona vida al resultat sonor. Mancini localitzava l'*appoggio*<sup>62</sup> al pit. Utilitzava l'expressió "Sostenir o governar la veu amb la robustesa del pit".<sup>63</sup>

L'autor el definia com la funció d'amortització de les tensions de la laringe i de la faringe que ell anomenava *fauci*.<sup>64</sup> La *forza del peto*<sup>65</sup> no era la tensió dels músculs pectorals ni tampoc la pressió de la musculatura abdominal cap dins, era la coordinació muscular del sistema toràcic-diafragmàtic-abdominal. Aquest acte muscular complex comprèn la postura amb cap alt i està relacionada amb el concepte de *sostegno*,<sup>66</sup> ja que la sensació pel cantant és la de mantenir o sostenir.

Segurament Mancini es referia a la regió estern-epigàstrica quan parlava del *petto*. Defensava una expansió de la part superior abdominal en el moment de l'atac del so seguida d'un control de la sortida de l'aire durant la frase musical que l'autor definia

---

<sup>60</sup> Tradueixo *fiato leggero* per aire suau.

<sup>61</sup> Tradueixo *fiato grosso* aire fort.

<sup>62</sup> Tradueixo *appoggio* per suport.

<sup>63</sup> MANCINI (1774), *op. cit.*, p. 80.

<sup>64</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *fauci* per maxil·lars.

<sup>65</sup> En el context de la tècnica vocal italiana, tradueixo *forza del peto* per "suport intercostal."

<sup>66</sup> Segons Juvarrà hi ha certa diferència entre aquest concepte de *sostegno* i el concepte de suport modern, que s'anomenarà *appoggio* a partir de la segona meitat de l'*Ottocento*. El primer demana una obertura toràcica i una elevació de la base de l'estèrnum a l'atac del so i una dinàmica en la musculatura durant l'emissió del so. No es tracta d'una tensió muscular voluntària, és natural i no força la veu sinó que la reforça.

com *l'arte di graduare dolcemente il fiato*.<sup>67</sup> Aquest control està directament lligat amb el *legato*.<sup>68</sup>

e) Altres conceptes

*Natura*: el concepte de *natura* està molt present a l'obra de Mancini. L'autor parlà de moviment natural, de veu natural i de posició natural. L'ús freqüent d'aquesta expressió és causat per la profunda convicció de què la tècnica vocal és un mitjà per descobrir i deixar funcionar en nosaltres la natura i no un esforç per substituir-la: "L'art consisteix a conèixer on et porta la natura".<sup>69</sup>

Aprenentatge del cant: segons Mancini, era el mitjà per descobrir aquesta natura, que no sempre ve donada, i que demanaria l'estudi dòcil, pacient, regulat i assidu. La disciplina en la recerca vocal provocaria en certa manera una fatiga mental i té com a resultat la facilitat.

*Legato*: l'autor el definia com el reflex de *l'arte di graduare il fiato*. Consistiria en la capacitat de distribuir de manera regular, uniforme i progressiva l'energia evitant "cops" que trenquessin l'equilibri acústic de la veu.

*Messa di voce*: per Mancini era l'essència mateixa de tot so bell. Comportava:

1. Control de l'atac des del no-res
2. Capacitat de crear un perfecte i lleuger empast de veu
3. Capacitat de reforçar el so sense forçar-lo amb violència
4. Capacitat de graduar l'obertura de la boca.

---

<sup>67</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *l'arte di graduare dolcemente il fiato* per "l'art de dosificar suaument l'aire".

<sup>68</sup> En el context de la tècnica vocal, *legato* es refereix a la continuïtat en l'emissió de sons successius. És sinònim de "canar amb línia" i està relacionat amb el concepte de fraseig.

<sup>69</sup> MANCINI (1774), *op. cit.*, p. 45.

Aquest concepte obliga el cantant a trobar l'equilibri dinàmic de la veu impedit-li de romandre atrapat en la coordinació muscular que en un primer moment li dona sensació de seguretat i d'estabilitat.

Tranquil·litat-suport i agilitat: eren per Mancini els dos pols de la veu. Aquests conceptes recullen alhora els conceptes d'estabilitat i flexibilitat. En aquest sentit, la capacitat de trinar indicaria que la veu és flexible.

Tot bon estudiant ha de saber per no errar, que la bellesa de qualsevol mena de passatge, per aconseguir-la, ha de consistir en l'entonació, i que la veritable execució ha d'estar produïda gràcies a la lleugeresa del tracte vocal, acompanyada, i sostinguda per la robustesa del pit.<sup>70</sup>

Control mental de l'emissió i *spirito*:<sup>71</sup> mentre canta, hom ha de mantenir la concentració, no ser present només en ell mateix i no distreure's ni divagar. Alhora ha d'haver cultivat una volguda alegria, jovialitat i vivacitat que li farà més fàcil el cant i l'independitzarà del seu estat d'ànim puntual.

*Previsione*:<sup>72</sup> Mancini va descriure per primera vegada el concepte d'anticipació fonatòria o prefonació. Es tracta de la idea de no atacar el so sense preparació muscular. Aquesta anticipació consistiria a sentir on s'iniciarà i on ressonarà la veu abans de l'inici del so.

### **2.1.2.3 Enrico Delle Sedie (1824-1907)**

Enrico Delle Sedie, baríton i mestre de cant nascut a Livorno el 1824 i mort a París el 1907, cursà estudis musicals amb Galeffi i de declamació amb Domeniconi. El seu debut com a baríton data del 1851. El seu repertori abastà els principals rols operístics de Rossini, Verdi, Donizetti i les seves actuacions es donaren principalment en petits

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 135: "Ogni scolare deve dunque sapere per non errare, che la bellezza di ogni genere di passaggio, per bene eseguirlo, consistere deve nell'intonare, e che la vera ma esecuzione deve essere prodotta dalla leggerezza delle fauci, accompagnata, e sostenuta dalla robustezza del suo petto."

<sup>71</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *spirito* pel terme motivació.

<sup>72</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *previsione* per anticipació o preparació.

teatres italians fins al 1861 en què debutà a París i s'hi instal·là. Del 1867 al 1871 fou professor de cant al Conservatori de París. El 1874 s'acomiadà dels escenaris i es dedicà a l'ensenyament privat amb la col·laboració de la seva esposa Margherita Tizzoni, exalumna del Conservatori de Milà<sup>73</sup>. Les seves publicacions inclouen:

1. *L'art lyrique. Traité complet de chant et de déclamation lyrique* (París, 1874)
2. *Arte e fisiología del canto* (Milà, 1876)
3. *Riflessioni sulle cause della decadenza della scuola di canto in Italia* (1881)
4. *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica* (1885)

Delle Sedie fou el primer tractadista que es recolzà en les aportacions fisiològiques del reconegut investigador hongarès establert a París, Louis Mandl (1812-1881).<sup>74</sup> Aquestes aportacions van ser desenvolupades en gran part en el seu llibre sobre higiene de la veu publicat el 1876. Aquestes estan relacionades amb l'estudi del suport de la veu a partir de l'estudi de l'acte inspiratori i la seva relació amb el correcte equilibri muscular durant l'inspiració. Escriu Mandl a la introducció del tractat de Delle Sedie:

Aquest treball d'alentiment de l'inspiració constitueix el que vulgarment s'anomena "recolzar la veu" sobre una part o altra del tòrax. Per tant, l'artista haurà de tenir molta cura a espirar de la manera menys cansada possible. Això depèn de la manera com s'executa la inspiració.<sup>75</sup>

Al prefaci d'*Arte e fisiologia del canto*, Delle Sedie deixa clar el seu propòsit d'oferir al lector un recull de les regles més importants de l'escola lírica.

#### a) Boca i llengua

<sup>73</sup> FORBES, Elizabeth. "Delle Sedie, Enrico", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07494>> [Consulta: 27/4/23].

<sup>74</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Ludwig Mandl" [en línia]. Disponible a: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_Mandl](https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Mandl)> [Consulta: 20/06/2023].

<sup>75</sup> DELLE SEDIE, Enrico. *Arte e fisiologia del canto*. Livorno: A spese dell'autore, 1876. vol. 1, p. 11: "Questo lavoro di rallentamento nell'espiazione costituisce ciò che volgarmente si chiama "appoggiare la voce" sull'una o sull'altra parte del torace. Cura principale per tanto dell'artista dovrà essere quella d'impiegare la minore fatica possibile nel modo di espirare. Ora ciò dipende dalla maniera in cui fu eseguita l'inspirazione."

Delle Sedie observà que la llengua tenia dues funcions en el cant. La primera era la de l'articulació, que es desenvolupa amb la punta. La segona era la de crear espai de ressonància i es du a terme amb la part posterior que limita amb la gola. L'autor explicava que el que resulta complicat és coordinar les dues parts de manera que una deixi lliure i mòbil l'altra.

En la línia de Mancini i García, Delle Sedie descrivia que la boca ha de presentar-se somrient, sense ajuntar les comissures, mai rodona o ovalada, que les mandíbules han d'estar moderadament separades (massa separades fan disminuir la vibració, massa juntes provoquen una veu sufocada i gutural) i que la mandíbula inferior s'ha de mantenir sense rigidesa per aconseguir la morbidesa i flexibilitat de la veu.

Les idees sobre la llengua de Delle Sedie seguien les idees de Mandl sobre la fixació d'aquest òrgan de forma aplanada. Però aquesta fixació no l'entenia com una posició prefixada i rígida sinó com el punt d'equilibri o equidistància entre una llengua alçada en la seva part posterior i una llengua amb la punta rígida. El mateix defensava per la vocal [a], que no s'ha de concebre com una conformació ideal i fixa de la cavitat de ressonància sinó com l'exemple d'obertura natural de la boca que facilita la percepció de la "boca plena de so".

#### b) Ressonància lliure

Però el centre de l'educació del cantant per Delle Sedie era el concepte de ressonància lliure de la veu. Es tracta d'un concepte fonètic-acústic de la veu molt avançat pel seu temps. Delle Sedie descobrí la relació entre la "sintonització del so" (basat en els ressonadors mòbils o cavitat oral) i el grau de suport: com més alt és el grau de sintonització menys ha de ser el de suport. Si la sintonització és dèbil el suport necessari per compensar-la ha de ser major i el resultat és una ressonància forçada:



El so cal que trobi a la cavitat oral i a la faringe la ressonància completa sense el recurs de la pressió imposada per la respiració. Serà necessari evitar forçar massa la respiració perquè això provocaria alteracions en el timbre i en l'homogeneïtat dels sons.<sup>76</sup>

L'autor aprofundí en el fenomen de la ressonància vocàlica, és a dir, la relació entre els diversos colors vocàlics i els sons intervocàlics d'una part i la ressonància de les diferents notes de l'altra. Utòpicament, arribà a elaborar una *tavola comparativa delle gradazioni foniche inerenti alla scala vocale*.<sup>77</sup> La necessitat de fer servir les “vocals intermèdies” per cantar era el que distingia una veu modulada d'una veu articulada. Delle Sedie defensava d'aquesta manera que no hi hagués posicions fixes ni dels llavis ni de la llengua. Els elements articuladoris es deixen lliures de manera que la veu pugui sintonitzar lliurement amb la ressonància. El seu encert consistí a trencar els compartiments estancs de les vocals concebut un so únic que, amb petits moviments de llengua, llavis i mandíbula, pren la coloració de les diferents vocals.<sup>78</sup>

L'autor insistia en el seu descobriment de què la veu no és un bloc monolític sinó una intersecció de dimensions diverses. En aquest sentit, els seus mitjans pedagògics versaren sobre la seva *tavola comparativa delle gradazioni foniche*, el mètode del *giro delle vocale*<sup>79</sup> i la *messa di voce*. L'autor criticava repetidament la tendència a què el forte es convertís en un crit. Considerava que el crit privava sempre la veu de la seva bellesa i morbidesa. L'autor encoratjava al cantant a *distinguere le grida piazzose dagli accenti veri ed espressivi*.<sup>80</sup>

c) “So alt” i “rodonesa del so”

El concepte més innovador presentat per Delle Sedie fou el del control de la veu gràcies al desenvolupament de la percepció acústica del so. El descobriment dels harmònics

---

<sup>76</sup> DELLE SEDIE (1876), *op. cit.*, p. 8: “Il suono deve trovare nella cavità orale e nella faringe la risonanza completa senza il ricorso della soverchia pressione del respiro. Sarà d'uopo evitare di forzare troppo la respirazione, perché ciò porterebbe alterazione nel timbro e nell'omogeneità dei suoni.”

<sup>77</sup> Taula comparativa de les gradacions fonètiques inherents a l'escala vocal.

<sup>78</sup> DELLE SEDIE (1876), *op. cit.*, p. 26.

<sup>79</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo el concepte *giro delle vocale* per “cobertura de les vocals”.

<sup>80</sup> Distingir els crits tediosos dels accents veritables i expressius.

superiors és el que obre la “dimensió alta” de la veu. Aquesta dimensió segons l’autor portava a dos tipus d’alçada: l’“alçada bona” i, en contraposició, l’“alçada negativa” caracteritzada per buscar la nota aguda des del greu. El concepte de *suono alto*<sup>81</sup> fou descrit per Delle Sedie quan explicava que cal pensar el so una octava per sobre de les notes reals que es canten. L’autor defensava que les notes viuen només si tenen l’eco intern de la *risonanza dell’ottava alta*.<sup>82</sup>

A més a més, Delle Sedie fou el descobridor del concepte de *colonna di fiato*<sup>83</sup> a través de la qual el cantant fa ressonar les notes agudes a l’octava greu i les notes greus a l’octava alta i aconsegueix la rodonesa baixa i la lleugeresa alta, origen del concepte belcantista del *chiaroscuro*<sup>84</sup>. La cobertura de les notes agudes no pot venir de la imposició de la coordinació muscular típica de les notes greus. La cavitat de ressonància ha d’estar en sintonia amb la freqüència de les notes agudes i no imposada rígidament d’acord amb una idea predeterminada d’espai. Aquest aspecte està relacionat amb el de la fusió entre registre de pit i registre de cap. L’autor determinava que l’un sense la ressonància de l’altre, resta incomplet. Es tracta d’arrodonir el so sense donar-li pes i d’alleugerir-lo sense aclarir-lo; o sigui, trobar l’equilibri entre alçada i profunditat.<sup>85</sup>

Per l’autor la *giusta altezza del suono* o ressonància lliure apareix quan es donen els següents punts:

1. Atac del so pur i dolç
2. Ús mòrbid de la musculatura respiratòria
3. Capacitat de fer *mezza voce*<sup>86</sup>
4. Dosificació regular de l’aire

---

<sup>81</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *suono alto* per so alt en referència a la posició de la veu.

<sup>82</sup> Ressonància de l’octava alta.

<sup>83</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *colonna di fiato* per columna d’aire.

<sup>84</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *chiaroscuro* per equilibri ressonancial.

<sup>85</sup> DELLE SEDIE (1876), *op. cit.*, p. 16.

<sup>86</sup> En el context de la tècnica vocal, s’utilitza el terme *mezza voce* per designar una emissió de mitjana intensitat.

La justa rodonesa del so apareix segons l'autor quan preparem el just "continent" o espai de ressonància:

Serà indispensable treballar per tal que les parets de la cavitat oral es despleguin convenientment, la llengua s'aplani i la gola s'allargui, per tal que el so pugui vibrar dins un ampli ressonador.<sup>87</sup>

Delle Sedie també parlava del modern concepte de preparació mental o disponibilitat: possibilitat de la gola d'adaptar-se de manera dúctil i instantània a les exigències físiques de les notes agudes impedit que l'exigència de major espai de les notes agudes es tradueixi en una obertura de la part baixa de la gola. Es tracta d'una coordinació global que compren la *postura nobile*,<sup>88</sup> la *colonna del fiato* i la conciliació d'alçada i profunditat del so.

#### 2.1.2.4 Francesco Lamperti (1813-1892)

Nascut de Savona el 1813, Francesco Lamperti va ser alumne del Conservatori de Milà on, a partir del 1850, va impartir classes durant un quart de segle. També va ser director al *Teatro Filodrammatico di Lodi*. A partir del 1875 es va dedicar a l'ensenyament privat. Morí a Como el 1892. Els seus mètodes eren molt similars als mètodes italians més antics. Va ser professor de famosos cantants i va escriure diversos tractats de tècnica vocal<sup>89</sup>:

1. *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto* (Milano: Ricordi, 1864)
2. *Studi di bravura per soprano* (New York, 1875)
3. *8 Solfeggi secondo lo stile moderno* (Milano: Ricordi)
4. *L'arte del canto* (Milano: Ricordi, 1883)

---

<sup>87</sup> DELLE SEDIE (1876), *op. cit.*, p. 8: "Sarà indispensabile adoperarsi onde le pareti della cavità orale si distendano convenientemente, la lingua si spiani e la gola si allarghi, acciò il suono possa vibrare entro un ampio risuonatore".

<sup>88</sup> En el context de la tècnica vocal, el concepte *postura nobile* es refereix a la disposició equilibrada del cos.

<sup>89</sup> FORBES, Elizabeth. "Lamperti, Francesco", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15924>> [Consulta: 27/4/23].

5. *Osservazioni e consigli sul trillo*
6. *Prime Lezioni di Canto per lo Studio degli intervalli secondo lo stile moderno* (Milano: Ricordi).

a) Respiració i suport

El gran mèrit de Francesco Lamperti va ser el de donar veritable importància a la respiració i al suport. L'autor utilitzava controvertits conceptes o expressions com *trattenere il fiato*, *colpo di glottide all'indietro*, *posizione del soldato* o *atto suplichevole*,<sup>90</sup> però defensava constantment la idea de cantar sobre l'ona d'expansió de la inspiració. L'autor recomanava iniciar el so quan el moviment muscular de distensió i dilatació no ha acabat encara i "invertir el sentit" per mitjà de la suspensió elàstica, mai per mitjà del bloqueig rígid de l'aire.

Francesco Lamperti combinava conceptes organicistes com la idea que *l'apparecchio vocale è naturalmente dilatato e mórbido*<sup>91</sup> amb conceptes mecanicistes molt estàtics i simplistes com la norma del somriure per la posició de la boca o la posició aplanada de la llengua.

Com el seu predecessor Delle Sedie, Francesco Lamperti també es recolzà en els descobriments sobre respiració i suport de Mandl.

Les meves opinions sobre respiració coincideixen amb les expressades pel cèlebre Dr. Mandl de París, en el seu tractat de les malalties de la laringe. Cito diversos passatges d'aquest valuós treball sobre aquesta matèria: La respiració és de tres tipus: la diafragmàtica o abdominal, la lateral i la clavicular... Aquests diferents tipus de respiració es donen sovint de manera combinada o se succeeixen una a l'altra; per exemple, una respiració abdominal contínua esdevindrà també lateral.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo aquests conceptes per contenir l'aire, cop de glotis interior, postura de soldat o gest de súplica, respectivament.

<sup>91</sup> L'aparell vocal està naturalment dilatat i tou.

<sup>92</sup> LAMPERTI, FRANCESCO. *The Art of Singing*. Revised Edition with Translation by J. C. Griffith. New York: Schirmer, 1890, p. 24: "As my opinions with regard to respiration coincide with those expressed by the celebrated Dr. Mandl of París, in his treatise of the maladies of the larynx. I quote a few passages from his valuable work bearing upon that subject: Respiration is in three types- the *Diaphragmatic* or *Abdominal*,

L'autor subscriu la definició de suport com l'acte de natura antagonista (en l'àmbit diafragmàtic-abdominal) que permet el control de l'inspiració durant el cant. Aquest suport ha de ser percebut pel cantant com tranquil·litat, distensió, allargament, relaxament i no com tensió o contracció. Ha de tenir un sentit mental i físic de llibertat per al cantant. Francesco Lamperti descrivia el concepte de suport com un equilibri dinàmic, fent esment dels esforços en el cantant que impedeixen el suport:

És correcte que l'alumne no faci amb el coll cap esforç, per a evitar aquells defectes del rostre que se'n derivarien, per exemple: arrugar el front, la contracció de la llengua, ulls desorbitats.<sup>93</sup>

Francesco Lamperti aprofundí en el concepte utilitzant les següents definicions de suport:

1. Equilibri natural que s'autososté
2. Acció muscular real
3. Resistència elàstica i no força activa
4. Suspensió dinàmica de l'inspiració
5. Subtil equilibri entre forces contraposades

Per l'autor, el resultat de la utilització del correcte suport era un cant que s'autososté sense ser empès. Plantejava una subtil diferència entre que el cantant sostingui o que hi hagi quelcom que el sosté. Aquesta era la diferència entre compensació i equilibri, ressonància forçada i ressonància lliure. Fer cantar la veu o deixar que la veu canti. Defensava que havent recolzat el primer so era possible limitar-se en certa manera a "assistir" a l'inspiració com si aquesta anés sola. Per Francesco Lamperti qui no respirava bé no donava suport; qui no donava suport no podia cantar *legato*; i qui no

---

the *Lateral* and the *Clavicular*... These different types of respiration are often combined, or rather succeed one another; for instance, a continued abdominal respiration will become lateral."

<sup>93</sup> LAMPERTI, FRANCESCO. *Guida teorico-pratica per lo studio del canto*. Ricordi, 1864, p. 16: "sarà bene che l'allievo non faccia col collo alcuno sforzo, onde evitare quei difetti del volto che ne deriverebbero, cioè corrugarsi della fronte, la contrazione della lingua, lo stralunar degli occhi."

podia cantar *legato* no podia cantar. Considerava la bona respiració com la base per sobresortir en l'art del cant.<sup>94</sup>

## b) Amplificació del so i ressonància lliure

Resulta particularment brillant el plantejament (posteriorment desenvolupat i aprofundit pel seu fill Giovanni Battista) de la connexió belcantista del so i l'aire, i l'automàtica amplificació del primer. Francesco Lamperti defensava que només un so pur pot emparellar-se amb l'aire i donar lloc a la ressonància lliure o emissió *sul fiato*. La justa correlació entre so i *fiato* que crea el *Belcanto* depèn d'un so petit i d'un gran volum d'aire que cal saber regular. L'autor advocava contra la tendència dominant de la seva època de col·locar obsessivament el so davant, a la màscara.

S'adopta el "timbre obert" perquè amb aquest es corregeixen més fàcilment els defectes de la veu, i es facilita l'emissió dels sons aguts, es fa eixir la veu més neta i sobretot no es cansa l'orgue vocal. (...) però això no s'ha de confondre amb el "timbre blanc" o "timbre sorollós". L'emissió del timbre, com oportunament observa Duprez, s'aconsegueix en el cant amb la vocal [a] de la paraula *anima*, ha de formar-se al fons de la gola, i cal prestar atenció en què no canviï a [o], perquè tal inflexió comportaria el "timbre gutural", que podrà donar a la veu un caràcter més "rodó" en una sala, però que la fa muda i sense vibració en un teatre.<sup>95</sup>

El contacte "màgic" amb l'aire era, segons Francesco Lamperti, l'element que amplifica i transfigura el so simple i pur de la parla en cant i dona origen a la ressonància lliure característica del *Belcanto*. Per l'autor, l'ideal sonor belcantista era la veu *límpida, clara e sonora*<sup>96</sup> que no s'obté empenyent el so a la màscara sinó que és possible gràcies a:

1. Que el so neixi simple i espontani.

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p.4: "Si adotta il Timbro aperto perché con esso si correggono più facilmente i difetti de la voce, si rende facile l'emissione dei suoni acuti, si fa sortire la voce più límpida e soprattutto non si stanca l'organo vocale. (...) Ma questo non va confuso col Timbro *bianco* e *sguaiato*. L'emissione del Timbro, come opportunamente osserva Duprez, deve essere presa nell'emissione del canto colla vocale A della parola *anima*, deve formarsi nel fondo della gola, e vuol si far attenzione che non si cambi in O, poichè tale inflessioni trascinerrebbe al timbro gutturale, locchè potrà dare alla voce un carattere più rotondo in una sala, ma la rende muta e senza vibrazione in un teatro."

<sup>96</sup> Neta, clara i sonora.

2. Que el so s'emeti naturalment *sul fiato*.

c) Articulació<sup>97</sup>

La importància de l'articulació fluida i essencial com a font del so pur del *Belcanto* és present en la concepció de Francesco Lamperti. L'autor considerava que l'articulació de les consonants era el punt neuràlgic de la pronunciació de les paraules. Dedicà un ampli espai del seu tractat a la pronunciació basant-se en el concepte de so parlat com a font del so pur. Veia en el moviment d'articulació simple, fluid i natural de la consonant l'element que permet trobar i mantenir a la veu el seu equilibri. L'autor prenia la síl·laba [la] com la síl·laba didàctica per antonomàsia. La utilitzava com a mitjà per obtenir el correcte atac del so o origen natural del so.

#### 2.1.2.5 Giovanni Battista Lamperti (1839-1910)

Giovanni Battista Lamperti va néixer a Milà el 1839 i va morir a Berlín el 1910. Fill de Francesco Lamperti, a sis anys començà els estudis de piano i de nou a onze anys fou primer soprano a la catedral de Milà. Posteriorment, va ser acceptat al Conservatori de la mateixa ciutat. Durant aquest període acompanyava els alumnes de cant del seu pare en les lliçons impartides per aquest. A catorze anys deixà el conservatori havent completat els estudis de composició i piano i es dedicà a fer de correpetidor de cantants professionals acumulant una gran experiència com a mestre de cant.<sup>98</sup>

Va escriure *12 Solfeggi* i va compondre l'òpera *Cristoforo Colombo*. El 1858 els seus alumnes començaren a aparèixer als teatres d'òpera i va esdevenir molt famós com a *maestro concertatore* encarregant-se de la preparació, direcció i presentació d'espectacles operístics. Posteriorment, publicà *Scuola di Canto* (8 volums de vocalitzacions i *solfeggi* per totes les veus) i *12 Vocalises per soprano*.

Recomano l'ús diari d'aquests exercicis, particularment a les sopranos i contralts que canten el repertori melodramàtic; ja que

---

<sup>97</sup> LAMPERTI (1864), *op. cit.*, p. 13.

<sup>98</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, pp. 118-126.

aquest tipus d'exercicis mantenen una llarga respiració i retarden el deteriorament i el trèmolo de la veu. Pels principiants caldrà usar una extensió de tessitura regular que no debiliti el centre de la veu, i estendre-la segons els progressos i el desenvolupament que faran els estudiants.<sup>99</sup>

El 1861, en caure malalt el seu pare, es va fer càrrec dels seus alumnes i de les seves classes al Conservatori de Milà. Molts dels seus alumnes van esdevenir cantants professionals i professors de cant a les principals ciutats d'Europa i Amèrica. El 1870 va rebre el Diploma del Conservatori de Milà. El 1876 va rebre el títol de Cavaller de l'ordre de Carles III i va ser escollit membre honorari de l'*Accademia di Santa Cecilia di Roma* com a mestre de composició i també de l'*Accademia Filarmonica di Bologna*. El 1879 es traslladà a Dresden i el 1905 a Berlín on contractà al seu exalumne William Earl Brown com assistent.<sup>100</sup> L'autor publicà:

1. *Preparatory Vocalises* (Ricordi, 1879)
2. *Decadència de l'Art del Cant* (Dresden, 1887)
3. *Die Technik des Bel Canto* (Dresden, 1905)

Giovanni Battista Lamperti a William Earl Brown:

La capa del meu pare, Francesco Lamperti, em va cobrir. Ara descendeix cap a tu, perquè entenguis la veritat de l'antiga escola italiana de cant, descendent de l'edat d'or del cant, de boca a orella. No és un mètode. No hi ha un sistema per ensenyar *Belcanto*. Les reaccions mentals, físiques i emocionals són els fonaments d'aquesta antiga escola.<sup>101</sup>

William Earl Brown, a partir de les notes directament preses de les classes impartides per Giovanni Battista Lamperti a Dresden del 1891 al 1893, publicà el 1931, al seu

---

<sup>99</sup> LAMPERTI, Giovanni Battista. *Vocalizzi preparatori per la Scuola del Canto. Per Soprano*. Milano: Ricordi. p. 1: "Avvertenza. Raccomando l'uso giornaliero di questi esercizi, particolarmente ai Soprani e Contralti che cantano il repertorio melodrammatico; poiché questo genere di esercizi mantiene la lunga respirazione e ritarda il deterioramento ed il tremolio della voce. Per i principianti si dovrà attenersi ad un'estensione di tessitura regolare onde non indebolire il centro della voce, ed estendersi a seconda dei progressi e dello sviluppo che faranno gli allievi."

<sup>100</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, pp. 118-126.

<sup>101</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, p. 127: "Lamperti to W. E. B. The mantle of my Father, Francesco Lamperti, fell upon me. It now descends to you, for you have grasped the truth of the Old Italian School of Singing, which descend from the Golden Age of Song, by word of mouth. It is not a method. There is no *bell canto* system of teaching. Mental, physical and emotional reactions are the fundamentals of this old school."



llibre *Vocal Wisdom*, les ensenyances i les màximes del seu mestre. *Vocal Wisdom* és un treball d'aprofundiment i desenvolupament de les idees de Giovanni Battista Lamperti més que no pas una defensa d'idees del mateix Brown, però constitueix el primer pont entre l'antiga didàctica belcantista i la didàctica moderna del cant. A la seva mort, el 1945, Brown llegà aquestes notes a la seva alumna Lillian Strogin, que les suplementà i edità l'any 1957<sup>102</sup>.

#### a) L'aprenentatge del cant com a presa de consciència corporal

La idea més innovadora del llibre de Brown-Lamperti fou que l'aprenentatge del cant és una presa de consciència. Assistir com a espectador als mecanismes i funcionament de la mateixa veu és el punt de partida per descobrir el veritable cant. La ressonància de la veu en certes zones del cos és una percepció mental. És la manifestació externa de què la veu ha trobat el punt d'equilibri que anul·la les tensions oposades. Per l'autor les sensacions eren la base del cant.

La imatge mental del so crearia automàticament la coordinació muscular necessària per produir-lo. És l'origen de la "metodologia de la consciència corpòria". Brown-Lamperti no trobava sentit en l'exercitació mecànica de la musculatura respiratòria si no s'origina en les emocions i les sensacions vitals i una plena consciència de l'"ara i aquí" o presència mental contínua. Per tant, el cant és el resultat d'una "reeduació mental" que resulta en una "educació muscular" i no a la inversa.

#### b) Respiració

Per l'autor, la respiració baixa era complementària (mai contrària) de la respiració alta. La relació entre les dues creava el que denominava la "columna d'aire". Segons l'autor aquesta "columna d'aire" es percep amb la sensació de cavitat buida:

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 4.

El vostre cap, boca i pit estan buits o ressonant amb la nota en tot moment. No desfeu la sensació de buit. Respireu a través d'aquest.<sup>103</sup>

Sentir-se buits el cap, el coll i el pit fins a l'extrem, indueix al control profund de la respiració integral. Dosificar els pulmons sense perdre aquesta sensació és el secret del cant.<sup>104</sup>

La respiració prengué el màxim protagonisme en l'obra de Brown-Lamperti: una quantitat d'aire excessiva que posa en tensió la musculatura o una correcta inspiració que determina l'obertura mòrbida i natural de la cavitat de ressonància, impedeixen o determinen la correcta emissió. Només amb la inspiració es pot compensar la reducció de l'espai causada naturalment per la pronúncia i impedir que la gola es tanqui.

Quan la respiració silenciosa esdevé una segona natura, el cantant opta per no respirar mai apressadament ni espasmòdica, i de tenir sempre aire en abundància als pulmons. La respiració sorollosa i ràpida localitza l'aire sols a la part alta dels pulmons i és la gola la que aleshores ha de regular la seva sortida. La inspiració, lenta i silenciosa, comença del fons i omple gradualment els pulmons fins a dalt, involucrant en aquest acte també l'abdomen.<sup>105</sup>

Un altre important concepte per Brown-Lamperti fou el de *compressed breath*.<sup>106</sup> Segons l'autor no és l'aire que permet el so inicial sinó l'energia continguda en aquest aire. Aquesta energia s'acumula si l'aire és pressionat en la inspiració (mitjançant la postura, coordinació muscular i motivació) i es manifesta de manera contínua en l'expiració gràcies a l'ús elàstic i coordinat del diafragma, dels músculs abdominals i del correcte concepte de so. L'autor utilitzava el concepte "energia potencial" per definir el que anomenem la preparació del so, que precedeix l'acció de cantar. Es tracta de la precisa vitalitat i el precís pensament de ment i de cos. Brown-Lamperti distingia entre

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 23: "Your head, mouth and chest are hollow or resounding with tone all the time. Never dissipate the hollow feeling. Breathe through it."

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 42: "Feeling *hollow* in head, neck and chest –down to the waist –compels deep control of complete breathing. *Satisfying* the lungs without dissipating the hollow feeling is the secret of song."

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 106: "When silent breathing becomes second nature, the singer finds that he never breathes hurriedly nor spasmodically, and always has plenty of air in the lungs. Loud fast breathing sucks the air into the top part of the lungs only. The throat must control its exit. Slow noiseless inhaling commences at the bottom and fills gradually toward the top, retaining the abdominal participation in the act."

<sup>106</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *compressed breath* per l'expressió "aire pressionat."

una “energia lleugera” invisible i relacionada amb l’acció calmada i una “energia pesant” muscular associada a l’esforç, la contracció i la tensió localitzada.

En el moment que tingueu la suficient energia de la respiració per la frase, re-ajustable per tots els detalls i tots els tons de la frase, i, a més, des de l’inici fins a la fi, podreu cantar.<sup>107</sup>

### c) La coordinació global

L’acció coordinada per Brown-Lamperti era contrària a la segmentació i es manifestava com l’equilibri dinàmic de forces contraposades. L’autor aconsellava no localitzar, no fixar, no contreure, no agafar-se i no relaxar. Defensava la indefinició i impalpabilitat del cant: el cant apareix amb l’aire, però no és aire; flueix gràcies als músculs, però no és muscular; necessita petits moviments que acaba per superar i no és a cap lloc concret. L’autor recomanava trobar un símbol, una imaginació, un pensament que fes de guia i d’element unificant de tots els moviments musculars. Brown-Lamperti proposava la idea abstracta de “continuïtat” i d’“energia no muscular”. Recomanacions que feia als estudiants de cant:<sup>108</sup>

1. L’energia del cant és impalpable i invisible i cal deixar-la fluir lliurement.
2. Es produeix per mitjà d’un cos solt i una ment calmada i conscient de les sensacions corpòries i de les imatges mentals.
3. Es controla gràcies a una coordinació muscular global.

### d) Posició de la veu i concentració del so

L’autor considerava que la màgica unió entre paraula i aire es provoca i manté gràcies al desig de plaer i a la joia del cant i no gràcies al mètode o a la força. Encoratjava a buscar en la natura profunda de cada alumne l’origen del poder creatiu independent del cos i de la ment, que resulten en la projecció de sons i harmònics impensables.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, p. 64: “The moment you have energy of breath sufficient for the phrase, re-ajustable for all details i all pitches in the phrase, yet constinuous from start to finish, you can sing.”

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 100.

La posició i concentració del so i la seva relació amb el concepte de so pur i de “pronúncia essencial” era per Brown-Lamperti un dels temes cabdals de la pedagogia vocal. La “pronúncia essencial” és aquella que no implica els músculs externs de la gola i del coll i permet que els músculs interns de la laringe puguin funcionar correctament i lliure per produir el so.<sup>110</sup>

e) So pur i l’“alçada del so”

A diferència del seu pare, Giovanni Battista Lamperti va fer, per mitjà de Brown, una defensa del so a boca closa com a nucli vital de la veu o essència lluminosa del so. L'autor relacionava l'emissió lliure de tensions articulatòries (mandibulars, palatals, linguals i labials) i l’“espai buit o sols ple de ressonàncies” amb el so pur. La boca closa és un camí per trobar la brillantor del so pur i “l’energia intrínseca de l’aire” que l'alimenta. Per Brown-Lamperti aquesta ressonància era l’essència pura del so que transcendeix totes les variacions tonals, tímbriques, vocàliques i dinàmiques i fa possible el veritable *legato* del cant.

f) *A focused tone*<sup>111</sup>

Per l'autor aquesta “lleï de continuïtat de les vibracions i de l’energia” era la substància del *Belcanto*. La presentava com el camí per veure la part alta, l’ànima lluminosa i immaterial del so. L'autor situava l’epicentre immaterial de la veu cantada en un punt alt sota el paladar. Però advertia que la percepció d’alçada és el simple efecte de l’equilibri acústic del so i s’aconsegueix deixant els músculs del cos distesos, deixant que els harmònics de la veu apareguin i deixant que el so trobi la seva posició. Mai amb esforç muscular, empenyent la veu vers la cavitat alta ni col·locant la veu a la precisa posició. Per l'autor, una veu col·locada no era una veu limitada a una posició, era una veu percebuda a la màscara, alta al cap i profunda a la gola. Per tant, per Brown-Lamperti l’alçada del so era concebuda més com una percepció mental que com una sensació física.

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, pp. 47-48.

<sup>111</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *focused tone* per so projectat.

Per què la vibració sempre “colpeja” al mateix espai a la part superior de la faringe? Per què allí hi ha un pas obert cap a aquell espai. Què em pot ajudar a “sentir” l’inici de la vibració en aquest espai postnasal del cap?

La reverberació simpàtica del sinus mitjà del crani –una cavitat tancada en el cap situada just sobre de la faringe. De fet, l’estructura òssia del crani reporta tot el que passa a la gola.<sup>112</sup>

#### g) Paraula, afinació i respiració

Brown-Lamperti defensava que a aquesta percepció mental de l’alçada del so calia unir els moviments solts i fluids de la “pronúncia essencial” que incorporen brillantor natural i coexisteixen amb els moviments posteriors d’ampliació mòrbida de l’espai de ressonància. Així es produeix la fusió entre pronúncia i emissió.

Si un dels tres (pronunciació, vibració, respiració) fallen, la gola se sobrecarrega; aquesta es tensa i l’afinació de la veu es desajusta. Si un dels components del trio (paraula, afinació, respiració) intenta de dominar, els altres dos es rebel·len i el resultat és una rigidesa muscular que perjudica els tres. Cadascun dels tres primer s’estudien i analitzen per separat i després es practiquen i exerciten alhora, fins que la pronúncia assumeix el control general.<sup>113</sup>

#### 2.1.2.6 Richard Miller (1926-2009)

Richard Miller va néixer a Ohio el 1926 i va morir a la mateixa ciutat el 2009. Es va formar a Ohio, al Conservatori de Marsella (amb el baríton Edouard Tyrand), al *Westminster Choir College*, a la Universitat de Michigan i a l’*Accademia di Santa Cecilia di Roma*. Va debutar professionalment com a tenor líric a l’òpera de Zuric.

---

<sup>112</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, p. 113: “Why does vibration always *hit* the same spot at the top of the pharynx? Because there is an open path to that spot. What helps me to *feel* the start of vibration at this post-nasal spot in the head? The sympathetic reverberation of the middle sinus in the skull –an enclosed cavity in the head directly above the pharynx. In fact, the bony structure of the skull reports all that happens in the throat.”

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 100: “If one of the three (pronunciation, vibration, breathing) fail, the throat is over-taxed; it tightens and pitch of voice is disturbed. When one of the trio (word, tone, breath) tries to dominate, the other two are rebellious, and rigidity of muscle endangers all three. Each must be studied and analyzed separately, then practiced, exercised unitedly, before diction can take command.”

A partir de 1957 residí als Estats Units i fou fundador i professor de cant a l'*Oberlin College Conservatory of Music*. Reconegut especialista sobre cant i pedagogia del cant a escala internacional, fou autor de nombrosos articles i vuit llibres sobre la matèria:

1. *National Schools of Singing* (Scarecrow, 1977, reeditat, 1997)
2. *The Structure of Singing* (Schirmer Books/Macmillan, 1986).
3. *Training Tenor Voices* (Schirmer Books/Macmillan, 1993).
4. *On the Art of Singing* (Oxford University Press, 1996).
5. *Singing Schumann: An Interpretive Guide for Performers* (Oxford University Press, 1999).
6. *Training Soprano Voices* (Oxford University Press, 2000).
7. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers* (Oxford University Press, 2004).
8. *Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices* (Oxford University Press, 2008).

En col·laboració amb la *Cleveland Clinic*, dirigí un pioner laboratori d'acústica de la veu amb el que recollí dades del procés fonador i proporcionà informació visual i auditiva al cantant. Entre les conferències i classes magistrals que impartí en l'àmbit internacional, cal destacar la seva col·laboració amb el Conservatori de París o amb la *Mozarteum International Summer Academy* durant vint-i-vuit anys. Va ser membre del *Collegium Medicorum Theatri and American Academy of Teachers of Singing* i fou guardonat amb la *Chevalier/Officier into the French Order of Arts and Letters*, per la *New York Singing Teachers' Association* i amb el *Voice Education Research Awareness Award from the Voice Foundation*.<sup>114</sup>

Els conceptes tècnics de Miller segueixen en gran part la tradició tècnica de l'escola italiana passada pel sedàs de la metodologia pràctica i el rigor científic. Les seves aportacions dels conceptes bàsics de tècnica vocal (atac, suport, respiració, cavitat de ressonància, registres de la veu i aproximació a la pedagogia del cant) van ser

---

<sup>114</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 237.

desenvolupats en el seu llibre *The Structure of Singing* i, en gran part, estaven en la línia dels principis tècnics del *Belcanto*.

a) *Appoggio* i respiració

Per Miller el suport diferia tant d'empènyer voluntàriament la musculatura abdominal cap dins com d'empènyer-la voluntàriament cap enfora. Segons l'autor, la primera resultava en una disminució del volum pulmonar i un augment de la pressió subglòtica mentre que la segona resultava en una tensió a la base del tronc, la rigidesa de la zona laríngia i la pèrdua de l'alineament corporal cos-coll-tronc. L'autor defensava una inspiració calmada, relaxada i silenciosa que satisfés els pulmons i no els sobrecarregués.<sup>115</sup>

L'antiga escola italiana no diferenciava entre el motor de ressonància i les altres facetes de la fonació, com fan altres pedagogies. *Appoggio* és un sistema per combinar i balancejar músculs i òrgans del tronc i del coll, controlant les seves relacions amb els ressonadors supraglòtics, de manera que una funció exagerada d'un d'ells no destorbi el conjunt. Quant a la gestió de la respiració, l'*appoggio* manté durant un remarcable període de temps una postura similar a la de l'inici de la fase inspiratòria del cicle respiratori. Aquesta postura inicial assegura una activitat cooperativa en les regions pectoral, epigàstrica i umbilical, i un control diafragmàtic. Tot el tors hi és implicat. La potent musculatura abdominal dona suport al mecanisme respiratori.<sup>116</sup>

b) Cavitat de ressonància

L'equilibri tonal ideal segons Miller no era donat per la dimensió absoluta d'un dels dos ressonadors principals del tracte vocal (boca i faringe), sinó per la manera com aquests

---

<sup>115</sup> MILLER, Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. Schirmer Books, 1986, pp. 23-29.

<sup>116</sup> *Ibidem*, pp. 23-24: "The historic Italian School did not separate the motor and resonance facets of phonation as have some other pedagogies. Appoggio is a system for combining and balancing muscles and organs of the trunk and neck, controlling their relationships to the supraglottal resonators, so that no exaggerated function of any one of them upsets the whole. With regard to breath management, appoggio maintains for a remarkable period of time a posture near that which pertained at the beginning of the inspiratory phase of the breath cycle. This initial posture ensures cooperative muscle activity in the pectoral, epigastric and umbilical regions, and diaphragmatic control. The total torso is involved. The powerful abdominal musculature undergirds the breath mechanism."

dos es relacionen i s'equilibren. En lloc de considerar les cavitats nasals i paranasals com una cavitat de ressonància, feia referència al "ressonador bucofaringi". Aquest ressonador s'adapta a les exigències de "sintonització del so" gràcies als moviments solts i coordinats de llengua, llavis i mandíbula.

L'autor entenia per "cavitat alta" la part superior de la faringe diferenciant-la de la cavitat nasal. Tot i que reconeixia que la part més alta de la cavitat faríngia coincideix amb el nivell nasal (punt rinofaringi).<sup>117</sup>

#### c) Boca i musculatura facial

Pel que fa a la posició de la boca, Miller considerava que l'obertura màxima de boca i mandíbula és un acte muscular rígid i contraproductiu pel cant, ja que l'eix horitzontal a escala bucofaringia és el que aporta brillantor a la veu. Miller no creia en una posició fixa o ideal de la boca sinó en la facilitat de moviment dels llavis quan es canta.

La musculatura facial que afavoreix la configuració de la cavitat de ressonància és una lleugera elevació dels músculs zigomàtics (músculs responsables d'eleva la comissura labial i situats a l'alçada dels pòmuls) que és perfectament compatible amb la baixada mòrbida i relaxada de la mandíbula. Aquesta concepció de la cavitat de ressonància acostà a Miller al concepte del "somriure belcantista".

#### d) Registres de la veu i pedagogia del cant

Miller desenvolupà a bastament els registres de la veu i com treballar el canvi de registre tant en veu masculina com en veu femenina. Segons l'autor, el primer i segon registre corresponen a la veu de pit i a la de cap, respectivament, en el cas de les veus masculines, i al registre central i al de cap, respectivament, en el cas de les veus femenines. Pel que fa a la veu masculina defensava l'existència de:

##### 1. *Voce di petto*<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, pp. 48-61.

<sup>118</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *voce di petto* per veu de pit.



2. *Voce mista*<sup>119</sup>
3. *Voce di testa*<sup>120</sup>
4. *Voce finta*<sup>121</sup>
5. *Falsetto*<sup>122</sup>

En la veu masculina, l'autor defensava l'existència d'un *primo passaggio*<sup>123</sup> col·locat aproximadament una quarta per sota del canvi de registre (canvi entre el primer i el segon registre) que estableix el límit de l'extensió de la veu parlada, el *secondo passaggio* i una *zona di passaggio*.<sup>124</sup> Pel que fa a la veu femenina, Miller defensava l'existència de:

1. Veu de pit
2. Veu mixta de pit
3. Veu de cap

L'autor inclogué en el seu tractat tot un seguit d'exercicis per tal que l'alumne desenvolupés el registre greu, la veu mixturada de cap i d'altres perquè experimentés les sensacions de la veu de cap.<sup>125</sup>

L'autor desplega, a la darrera part del seu tractat, abundants conceptes relacionats amb la pedagogia del cant en un apartat titulat *Pedagogical Attitudes: The Aesthetics of Vocal Timbre*.<sup>126</sup> En aquest apartat tractà, entre d'altres, i des del punt de vista del pedagog, temes relacionats amb les primeres classes, els professors més orientats a la tècnica o a la interpretació i l'aspecte místic de la docència del cant.<sup>127</sup>

### 2.1.3 Característiques tècniques de l'escola italiana

---

<sup>119</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *voce mista per* veu mixta.

<sup>120</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *voce di testa per* veu de cap.

<sup>121</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *voce finta per* veu falsa.

<sup>122</sup> Falset.

<sup>123</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *passaggio per* zona de canvi de registre.

<sup>124</sup> MILLER (1986), *op. cit.*, pp. 115-125.

<sup>125</sup> *Ibidem*, pp. 136-144.

<sup>126</sup> Aproximació pedagògica: l'estètica del timbre vocal.

<sup>127</sup> MILLER (1986), *op. cit.*, pp. 205-211.

La inquietud per part dels integrants de la *Camerata fiorentina* per recrear els ideals estètics de l'antiguitat clàssica va potenciar l'ús de la monodia acompanyada per aconseguir l'expressió dels afectes. Aquest estil musical fou l'origen de nous gèneres dramàtics en un nou estil representatiu que es concretà en les primeres òperes a Itàlia i constituí els fonaments del que s'anomenà l'antiga escola italiana de cant. Aquesta escola evolucionà en el *Belcanto*. Per aquesta raó sovint s'identifica *Belcanto* amb la tradició vocal italiana o escola italiana de cant. Aspectes tècnics bàsics del *Belcanto*:<sup>128</sup>

1. *Chiaroscuro*
2. Respecte pel cant natural
3. "Sintonització del so"
4. "Alçada del so"
5. "Plena articulació"
6. *Sostegno*
7. *Colonna di fiato*
8. *Sorriso belcantista*<sup>129</sup>

Els conceptes tècnics bàsics del cant exposats en el tractat de Tosi (1723) són el *canto spianato*, l'expressivitat, el *chiaroscuro*, la  *messa di voce* i la puresa del so. Per aconseguir-ho l'autor aconsellava no accentuar moviments musculars, sintonitzar amb la natura, tendir a la postura noble i evitar la tensió al rostre.

El tractat de Mancini (1777) desenvolupa l'obra didàctica Tosi, per tant, l'autor va seguir la mateixa línia tècnica, tractant aspectes com:

1. Puresa del so
2. Posició de la boca
3. Posició de la gola
4. Moviment dels elements articuladoris
5. Articulació de les vocals

---

<sup>128</sup> JUVARRA, Antonio. *Il canto e le sue tecniche. Trattato*. Milano: Ricordi, 1987, pp. 81-84.

<sup>129</sup> En el context de la tècnica vocal, *sorriso belcantista* es refereix a la posició de l'obertura de la boca amb la forma del somriure.

6. Cantar *sul fiato*
7. *Sostegno*
8. Relació amb la pròpia natura
9. *Legato*
10. *Messa di voce*
11. *Spirito*
12. *Previsione*

Delle Sedie incorporà a la tradició belcantista (es formà a Itàlia i, del 1851 al 1861, interpretà Rossini, Verdi i Donizetti exclusivament a teatres italians) les aportacions fisiològiques de Mandl relacionades amb la respiració i el suport. Al seu tractat (1876), Delle Sedie va desenvolupar aspectes estretament lligats a la tradició belcantista:

1. Moviment de boca i llengua
2. Ressonància lliure
3. “Ressonància vocàlica”
4. “Percepció acústica del so”
5. *Colonna di fiato*
6. “So alt”
7. “Rodonesa del so”

Si bé Francesco Lamperti és considerat un seguidor dels preceptes de l’antiga escola italiana de cant, també es recolzà en els descobriments sobre respiració i suport de Mandl, essent el precursor del concepte de suport entès com un equilibri dinàmic. Francesco Lamperti, en el seu tractat (1883), va combinar aspectes mecanicistes estàtics (més propers a la concepció científica i fisiològica de l’emissió vocal) amb conceptes belcantistes com:

1. Amplificació del so
2. Ressonància lliure
3. Articulació fluida i essencial

Per la seva banda, Giovanni Battista Lamperti va treballar com a mestre correpetidor dels alumnes del seu pare. Per tant, la seva base tècnica provenia de l'escola paterna. L'autor desenvolupà aquesta base i hi incorporà importants aportacions:

1. Consciència corporal
2. Imatge mental del so
3. Suport com acció coordinada
4. *Compressed breath*
5. “Llei de continuïtat de les vibracions i de l'energia”

Aquestes aportacions de caràcter científic convisqueren amb les típicament belcantistes:

1. *Colonna di fiato*
2. “So pur”
3. “Pronúncia essencial”
4. “So alt”

Els ensenyaments de Giovanni Battista Lamperti van arribar al públic gràcies al tractat publicat pel seu assistent William Earl Brown l'any 1931. Brown i la resta d'alumnes americans del mestre són el nexa d'unió entre l'escola europea i la dels EUA.

Un dels receptors del treball de Brown als EUA fou Miller. Si bé una part de la seva formació com a cantant va ser a l'*Accademia di Santa Cecilia di Roma*, podem entendre la seva línia belcantista gràcies a la figura de Brown. Segons Juvarrà, Miller, tot i formar-se i desenvolupar la seva tasca pedagògica als EUA, segueix la tradició de l'escola italiana i la completa amb la seva metodologia pràctica i el seu rigor científic.<sup>130</sup> Cal destacar la seva faceta d'investigador com a col·laborador de la *Cleveland Clinic* on dirigí un pioner laboratori d'acústica de la veu. Molts dels postulats de Miller estan en sintonia amb els corrents menys mecanicistes del *Belcanto*. Així doncs, la seva defensa d'un suport allunyat de la intervenció muscular voluntària equivaldria al tradicional concepte italià del *sostegno*. El concepte de “ressonador bucofaringi” -que l'autor

---

<sup>130</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 233.

relaciona amb la “sintonització del so”-, ja era conegut pels tractadistes de l'àmbit italià. I la seva concepció de la cavitat de ressonància la podem relacionar amb el “somriure belcantista”.

Miller considerava que les tècniques que es basaven en el control muscular de la laringe van en contra d'un funcionament sa de la veu i, per la seva experiència didàctica, sostenia que les imatges imaginàries relacionades amb la ressonància, podien ser menys nocives per al cant que les tècniques que fan un mal ús de les informacions fisiològiques.

#### **2.1.4 Recapitulació: escola italiana de cant**

Si bé l'àmbit de formació, de desenvolupament de la carrera artística i de desenvolupament de la carrera docent dels diferents tractadistes o professors de cant, són trets que estan relacionats amb la pertinença a una determinada escola (nacional) de cant, aquests aspectes no són definitius. Les característiques tècniques són l'aspecte definatori de les distintes tradicions.

Excepte en el cas de Miller i, en grau més baix, en el de Delle Sedie, la resta de tractadistes considerats de l'àmbit italià (Tosi, Mancini, Francesco Lamperti i Giovanni Battista Lamperti) eren italians i desenvoluparen la major part de la seva tasca musical a Itàlia. Delle Sedie i Miller són considerats tractadistes de l'àmbit italià pel contingut de les seves publicacions tot i dur a terme gran part de la seva carrera artística i docent fora d'Itàlia. Delle Sedie, per la seva part, durant deu anys va viure a París i durant quatre anys exercí de professor de cant al Conservatori de l'esmentada ciutat. Mentre que Miller va néixer als EUA on es formà i on, posteriorment, desplegà la seva tasca docent i d'investigació de la veu. També va estudiar breument a Marsella amb el baríton Edouard Tyrand i a l'*Accademia di Santa Cecilia* de Roma, on va ser becat durant dos anys.

Però quins són els ideals sonors, els conceptes tècnics i les instruccions concretes comuns als diferents tractadistes de l'escola italiana de cant? Els conceptes tècnics exposats per Tosi en el seu tractat van ser:

1. *Canto spianato*
2. Expressivitat
3. *Chiaroscuro*
4. *Messa di voce*
5. Puresa del so

Les instruccions que Tosi inclogué en el seu tractat foren:

1. No accentuar moviments musculars.
2. Sintonitzar amb la natura.
3. Tendir a la postura noble.
4. Evitar la tensió al rostre.

Exceptuant el concepte de *canto spianato* (que podem entendre per la proximitat de l'autor amb l'estil que anomenem *recitar cantando*, característic dels inicis de l'òpera a Itàlia en el context de la *Camerata fiorentina*), Tosi tractà sobre prestacions vocals i indicacions tècniques que, en endavant, es consideraren característiques del *Belcanto*.

En el seu tractat, Mancini (que prengué com a punt de partida i desenvolupà l'obra de Tosi) desplega els següents aspectes, seguint clarament la línia del seu predecessor:

1. Puresa del so
2. Posició de la boca
3. Posició de la gola
4. Moviment dels elements articuladoris
5. Articulació de les vocals
6. *Sul fiato*
7. *Sostegno*

8. Relació amb la pròpia natura
9. *Legato*
10. *Messa di voce*
11. *Spirito*
12. *Previsione*

Delle Sedie es formà a Itàlia i, del 1851 al 1861, interpretà Rossini, Verdi i Donizetti exclusivament a teatres italians. Però incorporà a la tradició belcantista les aportacions fisiològiques de Mandl relacionades amb la respiració i el suport. Aquesta influència francesa es pogué donar pel seu establiment a França a partir del 1861 i pel seu càrrec de professor del Conservatori de París del 1867 al 1871. Tot i que es pot considerar que és un representant de l'escola francesa de cant, l'autor desenvolupà els següents aspectes en la línia del *Belcanto*:

1. Moviment de boca i llengua
2. Ressonància lliure
3. “Ressonància vocàlica”
4. “Percepció acústica del so”
5. *Colonna di fiato*
6. “So alt”
7. “Rodonesa del so”

Francesco Lamperti també es recolzà en els descobriments sobre respiració i suport de Mandl, essent el precursor del concepte de suport entès com un equilibri dinàmic. Si bé és considerat un representant rellevant de l'escola italiana de cant, va combinar aspectes mecanicistes estàtics i simplistes (més propers a la concepció científica i fisiològica de l'escola francesa) amb conceptes belcantistes com són l'amplificació del so, la ressonància lliure i el paper principal de l'articulació fluida i essencial. Delle Sedie, Francesco Lamperti i Mandl eren coetanis. Aquest fet pot explicar la influència que el fisiòleg va exercir sobre els dos professors de cant i tractadistes.

Per la seva banda, Giovanni Battista Lamperti va treballar com a mestre correpetidor dels alumnes del seu pare. Seguidor de l'escola paterna, l'autor desenvolupà aquesta base i hi incorporà les següents aportacions:

1. Consciència corporal
2. Imatge mental del so
3. Suport com acció coordinada
4. *Compressed breath*
5. “Llei de continuïtat de les vibracions i de l'energia”

El concepte de suport com acció coordinada de Giovanni Battista Lamperti ja havia estat anunciada pel seu pare. Les noves aportacions de caràcter científic de l'autor, convisqueren amb les característiques de l'escola italiana de cant:

1. *Colonna di fiato*
2. So pur
3. “Pronúncia essencial”
4. “So alt”

Miller seguí la tradició de l'escola italiana i hi incorporà el punt de vista científic. L'autor considerà que els EUA eren la nació que millor havia acollit la tècnica belcantista. Alguns dels seus postulats fonamentals foren:

1. Suport allunyat de la intervenció muscular voluntària (que equivaldria al tradicional concepte italià del *sostegno*).
2. Concepte de “ressonador bucofaringi” (que l'autor relaciona amb la “sintonització del so” i que ja era conegut pels tractadistes de l'àmbit italià).
3. Cavitat de ressonància (que podem clarament identificar amb el “somriure belcantista”).

Les cadenes de comunicació de coneixement entre tractadistes o entre professors i alumnes són el mitjà espontani pel qual una tradició evoluciona. En aquest sentit, les



noves exigències dels compositors es tradueixen en reptes tècnics que els cantants superen fent evolucionar la seva tècnica vocal. Aquests aprenentatges pràctics seran transmesos d'una generació professor-alumne a la següent. Per exemple, Manuel García (1775-1832) va ser alumne a Nàpols de Giovanni Ansani (1744-1826), que havia sigut alumne de Nicola Porpora (1686-1768), i Manuel García fill (1805-1906) havia estat present en aquelles classes. De tal manera que els alumnes de Manuel García fill com, per exemple, Matilde Marchesi (1821-1913). Serien dipositaris dels ensenyaments que el mateix Porpora hauria impartit a finals del segle XVII i primera meitat del segle XVIII.<sup>131</sup>

Miller també abordà l'evolució de la tècnica vocal italiana quan afirmà que només calia observar l'evolució de les composicions vocals per comprendre els reptes tècnics a superar pel cantant solista des dels inicis de l'òpera en endavant.<sup>132</sup>

L'antiga escola italiana de cant evolucionà a causa dels canvis tècnics vocals que van suposar per als cantants l'ampliació dels teatres i l'augment de la capacitat i mida de les orquestres cap a finals del segle XVII i començaments del XVIII.<sup>133</sup> Aquesta evolució fou considerada com una decadència de l'art del cant a causa de l'abandó de l'antic mètode italià, tal com Giovanni Battista Lamperti l'anomenà.<sup>134</sup> O com Kelsey expressava trobant a faltar quelcom que els antics cantants posseïen i els moderns havien perdut.<sup>135</sup> D'una tècnica basada en:

1. *Messa di voce*
2. Control del *fiato*
3. *Altezza del suono*
4. Articulació del text
5. No utilització del *forte*
6. Puresa de l'entonació
7. Recerca del color amb relació als sentiments derivats del text

---

<sup>131</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 80.

<sup>132</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 31.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>134</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, pp. 1-11.

<sup>135</sup> KELSEY (1950), *op. cit.*, p. 11.

Els cantants van passar a utilitzar-ne una basada en:

1. Nous mecanismes de projecció
2. Eixamplament del registre
3. Abandó dels sons fixos
4. Potenciació del treball de les ressonàncies faringoorals
5. Suport en les cavitats cranianes

## 2.2 L'escola francesa de cant

### 2.2.1 L'escola francesa de cant i l'escola francesa de fisiologia de la fonació

L'òpera francesa va tenir els seus orígens en l'*air* i el *ballet de cour* que es representaven amb gran èxit a França des de finals del segle XVI. Una de les mostres més antigues conservades és el *Ballet comique de la Royne* estrenat a París el 1581 i que es representà continuadament durant un segle. Es tractava d'una representació coreogràfica, dramàtica, musical i escènic-tècnica estructurada en un pròleg, dues parts i un *grand ballet* final. Aquestes representacions, que contenien poesia, música vocal i instrumental, coreografia i escenografia, van diferenciar el panorama musical francès de l'italià fins a finals del segle XVII malgrat els inevitables contactes socials, culturals i musicals entre els dos països.<sup>136</sup> Però la influència musical italiana a França fou molt important. Giulio Caccini (1551-1618)<sup>137</sup> va visitar la cort d'Enric IV a París i el 1647 es va representar, a la mateixa ciutat, l'òpera *Orfeo* de Luigi Rossi. No fou fins al 1669 que Robert Cambert (1628-1677), estimulat per l'èxit de l'òpera italiana, creà l'Acadèmia de Música. El 1671 hi estrenà *Pomone*, considerada la primera òpera francesa conservada.<sup>138</sup>

El florentí Jean-Baptiste Lully (1632-1687), violinista, ballarí, compositor de cambra i director dels ballets reials de Lluís XIV, va ser el veritable impulsor de l'òpera francesa en la forma de l'òpera-ballet. El 1670 s'estrenà la seva òpera-ballet *Le bourgeois gentilhomme*, amb text de Molière. Aquest gènere, a diferència de l'òpera italiana, utilitzava textos d'alt nivell literari, com per exemple, dels escriptors Corneille i Racine. La importància del text i la seva correcta pronunciació i declamació caracteritzà la interpretació vocal d'aquestes obres. A més, Lully donà una major importància a la melodia, a la declamació de recitatius i a la utilització de les danses, la tramoia, la

---

<sup>136</sup> ANTHONY, James R. "Ballet de cour", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01894>> [Consulta: 14/2/23].

<sup>137</sup> CARTER, Tim; HITCHCOCK, H. Wiley. "Caccini, Giulio", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380257>> [Consulta: 14/2/23].

<sup>138</sup> BASHFORD, Christina. "Cambert, Robert", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04634>> [Consulta: 14/2/23].

música instrumental i els cors.<sup>139</sup> A la mort de Lully començaren les lluites entre els partidaris de l'òpera italiana i els seguidors de l'òpera francesa. Aquest conflicte culminà amb l'enfrontament dels seguidors de Lully i els de Jean-Philippe Rameau (1683-1764)<sup>140</sup> i amb la *Querelle des Bouffons*, que no només va ser una discussió sobre estils musicals diferents i sobre l'hegemonia entre melodia i harmonia, sinó també una discussió en el pla moral i religiós entre jansenistes i jesuïtes.<sup>141</sup>

Jean-Philippe Rameau (1683-1764), considerat italianitzant pels seus detractors, estrenà les seves primeres tragèdies líriques als anys trenta del segle XVIII: *Hyppolite et Aricie* (1733) i *Les Indes galantes* (1735). La seva darrera òpera va ser *Les Bóreades* (composta el 1765 i estrenada pòstumament el 1982). Rameau va ser un continuador de Lully pel que fa a la utilització del *ballet*, dels cors i de l'aspecte descriptiu de les melodies. L'estil vocal de l'òpera francesa fins a Gluck s'allunyà de la melodia i del *legato* belcantistes i restà més propera a la declamació del text.<sup>142</sup>

L'estrena el 1671 de l'òpera *Pomone* de Cambert, considerada la primera òpera francesa, coincideix amb els primers tractats de l'escola francesa de fisiologia de la fonació. França tingué una important tradició en l'estudi de la fonació des de principis del segle XVII. El 1627 Martin Mersenne (1588-1648) va descriure en el seu *Traité* les bases de la fisiologia de l'articulació de la paraula. El 1666 Géraud de Cordemoy (1626-1684), feu aportacions rellevants al seu *Discours*. I el 1715 Bernard Lamy (1640-1715) ja va intuir el funcionament de les cordes vocals i ho plantejà al seu llibre *La réthorique ou l'art de parler*. El 1680 Claude Perrault (1613-1688) va plantejar a *Du bruit* que la veu resultava de la sortida violenta de l'aire que, en el seu pas cap a l'exterior, fregava les dues membranes que configuraven la glotis i explicà les diferents

---

<sup>139</sup> DE LA GORCE, Jérôme. "Lully, Jean-Baptiste (i)", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278219>> [Consulta: 14/2/23].

<sup>140</sup> SADLER, Graham; CHRISTENSEN, Thomas. "Rameau, Jean-Philippe (i)", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832>> [Consulta: 14/2/23].

<sup>141</sup> COOK, Elisabeth. "Querelle des bouffons", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50010>> [Consulta: 14/2/23].

<sup>142</sup> SADLER, Graham; CHRISTENSEN, Thomas. "Rameau, Jean-Philippe (i)", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832>> [Consulta: 14/2/23].

tonalitats de la veu degudes a les variacions de longitud i tensió dels plecs vocals. El seu alumne Denis Dodart (1634-1707), metge personal de Lluís XIV, presentà el 1700 a l'Acadèmia Reial de Ciències de París, la seva *Mémoire* on desenvolupava les següents idees:

1. L'acció muscular toràcica que empeny l'aire per produir la veu
2. La laringe com a cos sonant
3. La ressonància com a continuació del so
4. La boca com a correctora de la ressonància
5. La funció del lligament vocal
6. La relació entre la llargada dels plecs vocals i l'augment de freqüència

Denis Dodart (1634-1707) degué coincidir amb Jean-Baptiste Lully (1632-1687) a la cort de Lluís XIV. Per la seva banda, Antoine Ferrein (1693-1764) és considerat com l'iniciador de la fisiologia experimental de la laringe, ja que fou el primer a parlar de les cordes vocals anomenant-les "cintes de la glotis". Al seu tractat presentà la teoria segons la qual les cordes vocals, situades a la laringe, vibraven per acció del corrent d'aire pulmonar i que modificant la tensió d'aquestes cordes vocals s'obtenien sons més o menys aguts. L'autor comparava els plecs vocals a les cordes dobles del clavicordi. El 1800 Henri Dutrochet (1776-1874), a la seva *Nouvelle théorie*, assenyala la gran importància del múscul tiroaritenoidal en la modificació del to i, posteriorment, François Magendie (1783-1855) experimentà sobre els canvis que es produeixen amb la secció dels nervis laringis conclouent que el tancament de la glotis depenia del nervi laringi superior i que l'obertura de la glotis depenia del nervi laringi inferior. El 1825 Felix Savart (1791-1867) presentà a la seva *Mémoire*, les seves experiències sobre els sons produïts per tubs de parets membranoses i humides amb què comparava la laringe. Amb l'aspiració de l'aire a través d'aquest tub artificial, aconseguí sons similars als que produeix la laringe humana i va concloure que els plecs vocals regulaven el flux aeri. El 1831 Joseph François Malgaigne (1806-1865) publicà les seves idees sobre la producció

vocal on considerava el múscul de les cordes vocals com el més important respecte a la producció de la veu, donat que era l'únic que responia a la voluntat.<sup>143</sup>

A mitjan segle XIX els metges fisiòlegs francesos van ser també els protagonistes de la revolució del concepte de la respiració en el cant amb les seves aportacions sobre el diafragma i la seva intervenció en el suport de la veu. El 1876 el fisiòleg Ludwig Mandl (1812-1881) publicà el llibre *Hygiene de la voix*. En aquesta obra Mandl aprofundí en l'estudi del mecanisme del suport, en el reconeixement del rol fonamental de l'acte respiratori i en el correcte equilibri muscular durant l'inspiració. L'autor desenvolupà les següents idees:<sup>144</sup>

1. L'equilibri dels grups musculars antagonistes inspiratoris i espiratoris
2. El suport com a alentiment (i no bloqueig) del moviment de retorn del diafragma
3. La importància de la dosificació de l'aire durant l'emissió

Els estudis de Mandl entroncaven amb la línia d'investigació sobre la veu de l'escola francesa de fisiologia de la fonació caracteritzada per un acostament científic a la realitat del funcionament de l'aparell fonador. L'autor va influir fortament en l'àmbit internacional en el treball de tractadistes de tècnica vocal posteriors com Enrico Delle Sedie (1824-1907), Francesco Lamperti (1813-1882) i, sobretot, Manuel García fill (1805-1906).

Manuel García fill protagonitzà un punt d'inflexió en la història de la tècnica vocal i l'estudi de la fonació en inventar el laringoscopi el 1854. És considerat l'iniciador de la laringologia com a especialitat mèdica. Donada l'estreta relació entre les dues disciplines en l'àmbit francès, l'aparició de la laringologia va ser de gran importància per la pedagogia del cant primerament a França i, ben aviat, a la resta d'Europa. Els procediments d'experimentació relacionats amb la veu duts a terme des del segle XVI fins al segle XIX van ser realitzats sobre laringes de cadàvers o sobre laringes artificials

---

<sup>143</sup> CLARÓS, Pedro. *El origen de la voz en el hombre. ¿Desde cuándo, cómo y porqué el hombre habla?*. RAED Tribuna Plural. La revista científica. Barcelona: Reial Acadèmia Europea de Doctors, 2019, monogràfic núm. 4., Ponències Roma, 2018, pp. 341-377.

<sup>144</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Ludwig Mandl" [en línia]. Disponible a: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_Mandl](https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Mandl)> [Consulta: 20/06/2023].

i no fou fins a l'aparició del laringoscopi que no es pogué observar el funcionament de l'aparell fonador en viu ni tenir una visió d'inici a fi de la funció fonatòria en la seva situació fisiològica natural.<sup>145</sup>

## 2.2.2 Tractadistes de tècnica vocal de l'àmbit francès

Els tractadistes de l'àmbit francès tenen en comú l'aproximació anatòmica en major o menor mesura. posaren atenció en un grau o un altre en els seus treballs, el punt de vista anatòmic. Jean-Antoine Bérard (1710-1792)<sup>146</sup> incorporà en el seu tractat la tradició francesa de recerca científica relacionada amb la veu encetada el 1627 per Martin Mersenne (1588-1648). Entroncat amb el racionalisme i la tradició de recerca científica, va introduir en l'estudi del cant l'anatomia i la fisiologia tant de la laringe com de l'aparell respiratori fins al punt de caure en l'error d'entendre mecànicament el funcionament laringi en un esforç per poder-lo controlar tècnicament. Considerava la glotis com l'aspecte més important de la creació de la veu. S'allunyà dels principis belcantistes que relacionen impostació i articulació creant un conflicte entre emissió i pronúncia. Seguidor del gust francès pel cant natural ben proper a la veu parlada, prengué el model fonatori parlat com l'origen de la veu cantada i desenvolupà un subtil concepte de declamació relacionat amb les emocions i els sentiments.<sup>147</sup>

**Taula 2.** Tractats rellevants de l'àmbit francès per ordre cronològic

Any de publicació	Títol	Autor
1755	<i>L'art du chant</i>	Bérard (1710-1792)
1810	<i>Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris</i>	Mengozzi (1758-1800)
1868	<i>340 exercices, thèmes variés et vocalises</i>	García pare (1775-1832)
1840	<i>Ecole de Garcia. Traité complet de l'art du chant par Manuel Garcia fils</i>	García fill (1805-1906)

<sup>145</sup> CLARÓS (2019), *op. cit.*, pp. 341-377.

<sup>146</sup> CYR, Mary. "Bérard, Jean Antoine", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02743>> [Consulta: 14/2/23].

<sup>147</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, pp. 23-29.

1960	<i>La voix chantée</i>	Husson (1901-1967)
1987	<i>L'oreille et la voix</i>	Tomatis (1920-2001)

Bernardo Mengozzi (1758-1800)<sup>148</sup> és considerat el teòric encarregat de la formalització en l'àmbit francès dels principis i la impostació de la tradició belcantista italiana. Si bé gran part de les seves bases tècniques eren d'arrel italiana (“somriure belcantista”, *portare la voce*,<sup>149</sup> “sintonització del so” i relació articulació-emissió entre d'altres), hi trobem cert dogmatisme en la utilització de certes vocals i en la posició de la boca. A més, va ser el primer a desplegar la mecànica respiratòria i la intervenció, en el suport, de la musculatura toràcica i abdominal des del punt de vista fisiològic.<sup>150</sup>

El fet que el tractat de Manuel García fill (1805-1906)<sup>151</sup> sigui el primer que es recolza plenament en aportacions derivades de la investigació científica situa al tractadista en una posició de pont entre la tradició italiana que va heretar del seu pare i la francesa amb la qual va estar en contacte al Conservatori de París i a la que va contribuir amb la invenció del laringoscopi. Com a metge i inventor i, donada la seva etapa de formació, investigació i exercici de la medicina duta a terme a París, presenta característiques afins a les dels representants de l'escola francesa de fisiologia de la fonació. El seu *Traité* es considera el primer plenament recolzat en bases científiques, però si bé la *Première partie* és un compendi de reflexions tècniques, anatòmiques i fisiològiques, la *Seconde partie* està plena d'exemples i fragments pertanyents al repertori italià. Aquest fet, juntament amb l'herència (tècnica i estilística) paterna, ha fet que tradicionalment se l'alineés amb l'escola italiana, si bé també se l'ha considerat representant de l'escola espanyola de cant.<sup>152</sup> En la seva obra hi trobem aspectes tècnics típicament belcantistes:

1. Concepte de *chiaroscuro* pel que fa al timbre de la veu
2. Canvi de registre
3. Recerca de la bellesa del so

<sup>148</sup> NOIRAY, Michel. “Mengozzi, Bernardo”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47887>> [Consulta: 14/2/23].

<sup>149</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo l'expressió *portare la voce* per cantar lligat.

<sup>150</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, pp. 53-60.

<sup>151</sup> FITZLYON, April. “García, Manuel (ii)”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380458>> [Consulta: 22/4/23].

<sup>152</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, pp. 78-80.



#### 4. Articulació del text com a creador de la cavitat de ressonància

En canvi, s'allunyen dels principis de l'escola italiana de cant, els seus conceptes de:

1. Respiració abdominal (justificada per les característiques dels pulmons i el funcionament del diafragma).
2. Cop de glotis (explicació científica i mecanicista de l'origen del so)
3. Modificació vocàlica.

Una mostra de la divergència entre les escoles italiana i francesa és que el mateix Manuel García fill recomanava el coneixement científic de l'aparell fonador als mestres de cant mentre que el considerava innecessari i, fins i tot nociu, per als alumnes.<sup>153</sup> Existeix una tradició crítica sobre les aportacions tècniques d'aquest autor, que reflecteixen aquest allunyament dels principis fonamentals de l'antiga escola italiana de cant apresos del seu pare, en favor d'una aproximació científica a l'art del cant.<sup>154</sup>

Les aportacions de Raoul Husson (1901-1967)<sup>155</sup> i Alfred Tomatis (1920-2001),<sup>156</sup> estudiosos de la veu d'origen, formació i desenvolupament professional estrictament francesos, constitueixen la darrera expressió de l'escola francesa de fisiologia fonatòria. De formació estrictament mèdica (tot i que Tomatis era fill i net de cantants), ambdós autors es recolzaren en les seves investigacions científiques per proposar nous conceptes lligats a la tècnica vocal i demostrar-ne d'altres. Els dos autors foren fundadors o membres d'importantes institucions científiques: l'*Ecole de physiologie vocale de la Sorbonne* i els Centres Tomatis de tractament, respectivament. Són de destacar, per part de Husson, els conceptes d'esquema corporal vocal, d'impedància i de "timbre extra vocàlic", així com les classificacions de les diverses tècniques vocals i els diversos mètodes pedagògics. Les aportacions més rellevants de Tomatis en el context de la

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>154</sup> MOZART2006. "Antonio Juarra - Manuel Garcia JR". (1/06/2018) [Entrada de blog]. A *Wordpress*. Disponible a <<https://mozart2006.wordpress.com/2018/06/01/antonio-juarra-manuel-garcia-jr/>> [Consulta: 02/12/2023].

<sup>155</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Raoul Husson" [en línia]. Disponible a: <[https://es.frwiki.wiki/wiki/Raoul\\_Husson#google\\_vignette](https://es.frwiki.wiki/wiki/Raoul_Husson#google_vignette)> [Consulta: 25/04/2023].

<sup>156</sup> MÉTODO TOMATIS. "La investigación y el legado de Alfred Tomatis" [en línia]. Disponible a: <<https://www.tomatis.com/es/alfred-tomatis>> [Consulta: 19/03/2023].

tècnica vocal són el concepte d'“escolta” en relació amb la predisposició física al cant i el de “veu òssia” relacionat amb els conceptes d'emissió lliure i de ressonància interna.

Les aportacions d'ambdós autors representen la justificació científica de molts dels procediments pedagògics utilitzats en tècnica vocal. A diferència de la concepció plenament empírica de l'escola italiana, l'escola francesa va prendre els coneixements científics sobre fisiologia de la fonació com una de les bases de la seva aproximació pedagògica al cant.

### 2.2.2.1 Jean Antoine Bérard (1710-1792)

Jean Antoine Bérard, nascut a Lunel el 1710 i mort a París el 1772, fou cantant i professor de veu establert a França. A partir de 1733 actuà com a tenor a l'Òpera a París, l'*Académie Royale de Musique*, la *Comédie Italienne* i en projectes d'òpera de Jean-Philippe Rameau. El 1745 abandonà la interpretació i es dedicà a la docència.<sup>157</sup> El 1755 publicà *L'art du chant*.<sup>158</sup> Es tracta d'un llibre sobre tècnica vocal que dona una bona visió de la tècnica i la interpretació vocals en l'àmbit de la música francesa del segle XVIII.

#### a) Anatomia i fisiologia de l'aparell fonador

Entroncant amb el racionalisme francès i la tradició de recerca científica francesa relacionada amb la veu, Bérard va introduir el coneixement de l'anatomia i la fisiologia de l'aparell fonador als estudis vocals. Segons l'autor el coneixement directe i detallat del mecanisme laringi comportava una millor capacitat de control vocal.

Bérard utilitzà per primera vegada una terminologia precisa i moderna amb paraules tècniques com tensió, dilatació, allargament i alçament i també una terminologia de tipus mèdic com cordes vocals, diafragma, tràquea i glotis. L'autor utilitzà els

---

<sup>157</sup> CYR, Mary. “Bérard, Jean Antoine”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02743>> [Consulta: 11/5/23].

<sup>158</sup> BÉRARD, Jean-Antoine. *L'art du chant. Dédié à Mme de Pompadour*. París: Dessaint & Saillant, 1755.

descobriments de Ferrein en els diferents capítols dedicats a la descripció fisiològica o funcional de l'aparell fonador.

La coneixença de la mecànica de la veu és necessària per tothom, però l'és sobretot per a un mestre de cant: aquest no només ha d'estudiar els òrgans, sobretot ha d'estudiar els dels seus estudiants: si els coneix fins a l'extrem, no posarà a la seva boca res més que els sons anàlegs als seus òrgans: no sotmetrà la seva veu a la seva, sinó que sotmetrà la seva a la d'ells.<sup>159</sup>

#### b) Respiració

La primera part del seu llibre tracta sobre la mecànica de la veu. Després de descriure els diversos òrgans de la fonació, Bérard entra en el tema de la respiració. L'autor demostrà un coneixement precís de la fisiologia respiratòria en intuir que la “gran respiració”, necessària per cantar, compren components musculars diafragmàtics, abdominals i toràcics que treballen de manera harmònica i sinèrgica.<sup>160</sup>

Tenint en compte les investigacions fonològiques posteriors, és possible concloure que Bérard relacionava erròniament la potència del so amb la velocitat d'expulsió de l'aire, considerant que la *mezza voce* exigia disminuir físicament la sortida de l'aire.

#### c) Glotis i laringe

L'autor considerava la glotis com l'aspecte més important en la creació de la veu. Basant-se en teories mecanicistes, utilitzà l'analogia entre veu i instrument musical relacionant els moviments d'abaixar o pujar la laringe amb l'entonació de les diverses notes.

Si hom fa una anàlisi minuciosa dels llavis de la glotis, eliminant les parts que les rodegen, i s'hi dirigeix amb ull

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 3: “La connoissance de la mécanique de la Voix est nécessaire à tout le monde; mais elle l'est sur-tout à une Maître de Chant: Il ne doit past seulement étudier ses Organes; mais encore ceux de ses Ecoliers: si'l vient à bout de les connoître, il ne mettra dans leur bouche, que des Sons analogues a leurs Organes: il ne pliera point leur Voix à la sienne, mais il pliera la sienne à la leur.”

<sup>160</sup> *Ibidem*, pp. 9-11.

curios, observa que són una espècie de cintes llargues d'una línia, esteses horitzontalment, sospeses pels dos extrems, susceptibles de diferents graus de tensió, i de diferents vibracions o oscil·lacions, i separades l'una de l'altra per l'interval de la glotis. De manera que l'aire no podrà sortir sense desplegar contra elles la seva acció.<sup>161</sup>

Seguidor del gust francès pel cant natural, molt proper a la veu parlada, considerava el model fonatori parlat com l'origen de la veu cantada si bé era conscient que això podia comportar la fatiga de les cordes vocals i que calia equilibrar les reaccions de la laringe mitjançant la relaxació dels seus músculs externs.<sup>162</sup>

Portant a l'extrem el mecanicisme tècnic, l'autor caigué en l'error de crear una fórmula matemàtica per calcular quant havia de pujar o baixar la laringe a cada nota. D'aquesta manera Bérard allunyava l'innovador coneixement foniàtric adaptat al cant del principi bàsic de l'antiga escola italiana de cant que es basava en el respecte per la naturalitat del funcionament de l'aparell fonador.

#### d) Pronúncia i articulació

La segona part del seu tractat versa sobre la pronúncia i l'articulació. Bérard va descriure amb detall mecanicista com col·locar els diferents elements articuladoris per tal de pronunciar correctament cada consonant i cada vocal.<sup>163</sup>

L'autor diferenciava pronúncia i articulació, però caigué en contradiccions al respecte. Creà un conflicte entre emissió i pronúncia que s'allunyava del principi belcantista que posava en relació impostació i articulació. Aquest distanciament del concepte d'impostació mitjançant l'articulació, tan propi de l'escola italiana de cant, es revela com una de les característiques diferenciadores entre ambdues tradicions i té com una

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 14-15: "Si l'on fait un Analyse exacte des lèvres de la Glotte, si on les dépouille des parties que les environnent, & qu'après on porte un œil curieux sur elles, on observera qu'elles son une spèce de rubans larges d'une ligne, arrêtés par les deux bouts, susceptibles de plusieurs degrés de tension, & de différentes vibrations, ou oscillations, & séparés l'un de l'autre par l'intervalle de la Glotte, de sorte que l'air ne sauroit sortir sans déployer contr'eux son action."

<sup>162</sup> *Ibidem*, pp. 12-18.

<sup>163</sup> *Ibidem*, pp. 55-63.

de les seves principals explicacions les característiques de la pronunciació de la llengua francesa i el gust per un cant més natural i proper a la declamació.

Bérard anticipà els conceptes de *chant claire* i *chant obscur*.<sup>164</sup>

Divisió de les diferents maneres de pronunciar. Aretin, monjo ferrarès, és cèlebre per haver dividit el cant en tres tipus: en cant dur, en cant dolç i en cant natural, que participa dels dos primers. Jo m'atreveixo a afegir dos tipus més, el cant fosc i el cant clar, que cal distingir depenent del tipus de pronunciació.<sup>165</sup>

L'autor desplega un subtil concepte de declamació distingint diversos graus d'intensitat i de coloració de la pronúncia en relació no només amb les característiques acústiques de l'espai on es cantava sinó també amb les emocions i els sentiments a expressar. D'aquesta manera existiria una “pronúncia dura i fosca” per expressar dramatisme i passió i una “pronúncia clara i dolça” per expressar sentiments tranquils, tendres i amables.<sup>166</sup> Aquests dos tipus de pronúncia serien els dos extrems d'una gradació d'intensitat que tindria al centre el grau zero de pronúncia, que com diu Juvorra,<sup>167</sup> podem considerar equivalent al concepte de “pronúncia natural” o pronúncia neutra que no és ni dura ni dolça. Per Bérard, aquesta pronúncia neutra era destinada a expressar aspectes indiferents com per exemple els versos destinats a preparar o finalitzar una escena.

### 2.2.2.2 Bernardo Mengozzi (1758-1800)

Bernardo Mengozzi, cantant d'òpera, compositor i professor de cant, va néixer a Florència el 1758 i va morir a París el 1800. Els seus professors van ser els castrats Tommaso Guarducci i Antonio Maria Bernacchi. Es donà a conèixer en els teatres de províncies i després cantà a Londres i París, sent contractat per l'empresa del *Teatre*

---

<sup>164</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo les expressions *chant claire* i *chant obscur* per “pronúncia clara” i “pronúncia fosca”. Aquests conceptes de la tradició francesa estan directament relacionats amb el concepte italià del *chiaroscuro*.

<sup>165</sup> BÉRARD (1755), *op. cit.*, p. 65: “División des diferentes sortes de Prononciation. Aretin, Moine Ferrarois, est cèlebre pour avoir divisé les Chant en trois espèces, en Chant dur, en Chant doux, & en Chant naturel, lequel participe des deux premiers: j'ose ajouter deux nouvelles espèces, le Chant obscur, & le Chant clair: on doit distinguer tout autant des sortes de prononciations.”

<sup>166</sup> *Ibidem*, pp. 66-76.

<sup>167</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 29.

*Monsieur*, en el que va romandre fins a l'època de la Revolució Francesa. A partir d'aleshores es dedicà a l'ensenyament particular fins que, en l'època de l'organització del Conservatori de París, fou nomenat professor de cant d'aquesta institució.<sup>168</sup>

El 1803 publicà el *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris* per encàrrec de Luigi Cherubini, inspector del Conservatori de París. El tractat estava dividit en tres parts:

1. *Partie première. Concernant le mecanisme de la voix*
2. *Partie seconde. Solfèges*
3. *Partie troisième. Airs de differens caractères*

En aquest tractat s'inclou gran part de l'obra teòrica de Mengozzi a més de la d'altres autors com són Cherubini, Garat, Gossec, Mehùl, Richer, Ginguené, Langlé, Plantade i Guichard. Constitueix la formalització en l'àmbit francès dels principis tècnics vocals de la tradició belcantista italiana referents a la impostació de la veu. En comparació amb altres tractats precedents, el *Méthode* de Mengozzi no presenta el mateix nivell de sotilesa i detall. Malgrat això, l'autor desplegarà temes poc freqüents en altres tractadistes com, per exemple, el capítol que dedicà a la muda de la veu tant femenina com masculina. Mengozzi també presentà, a la primera part del tractat, una àmplia sèrie d'exercicis vocals pràctics amb objectius ben concrets:

1. Exercicis per “atacar” els sons
2. Exercicis per practicar el *portare* de la veu
3. Exercicis per donar agilitat a la veu
4. Exercicis per practicar el pas d'un a un altre registre
5. Exercicis per practicar els diferents abelliments de la línia melòdica: grupets, trinats, appoggiatures
6. Exercicis per desenvolupar el *fiato*

---

<sup>168</sup> NOIRAY, Michel. “Mengozzi, Bernardo”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47887>> [Consulta: 13/3/23].

## a) Respiració

Una de les aportacions importants de Mengozzi està relacionada amb el rol de la respiració i del *fiato* per aconseguir la coordinació adequada per sostenir la veu i la relació *fiato*-so.

Mengozzi va ser el primer tractadista a presentar i desplegar un punt de vista fisiològic sobre la mecànica respiratòria que considerava decisiva pel cant. L'autor feu ressaltar els components toràcics: defensava que el tòrax s'alça amb la inspiració i s'abaixa amb l'expiració i que aquesta reté el moviment de baixada per dosificar/regular l'energia-*fiato* de la que nodrim el cant. L'autor sostenia que la musculatura abdominal s'aplana en inspirar i torna a sortir durant l'expiració. Aquesta idea de Mengozzi coincideix plenament amb la belcantista: en l'expiració el ventre retorna al seu estat natural i el pit s'abaixa. És causada per l'efecte del moviment natural que fa l'ona respiratòria: primer s'alça al centre del cos amb la inspiració i s'abaixa en la fase espiratòria. Mengozzi també explicà al seu tractat el concepte de la compressió de l'aire. Aquest concepte estava relacionat amb el fet que la “gran respiració” del cant no té tant a veure amb la quantitat d'aire inspirat com amb la capacitat del cos d'expandir l'espai intern.<sup>169</sup>

Altrament, en l'acció de respirar per cantar, en la inspiració, cal aplanar el ventre i fer-lo créixer ràpidament, inflant i fent avançar el pit. En l'expiració, el ventre ha de retornar lentament i amb força al seu estat natural i el pit baixa progressivament, a fi de conservar i de gestionar, el màxim de temps possible, l'aire que s'ha introduït als pulmons; se l'ha de deixar escapar lentament, i sense donar cops al pit: d'aquesta manera es pot dir que flueix.<sup>170</sup>

## b) Emissió i atac del so

---

<sup>169</sup> Aquest concepte equival al de *compressed breath*, defensat per Brown-Lamperti.

<sup>170</sup> MENGOZZI, Bernardo. *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris*. Leipzig: Breitkopf, 1810, p. 6: “Au contraire, dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant, il faut aplatir le ventre e le faire remonter avec prontitude, en gonflant et avançant la poitrine. Dans l'expiration, le ventre doit revenir fort lentement à son état naturel et la poitrine s'abaisser à mesure, a fin de conserver et de ménager, le plus longtemps possible, l'air que l'on ha introduit dans le poumons: on ne doit le laisser échapper qu'avec lenteur, et sans donner des secousses à la poitrine: il faut pour ainsi dire qu'il s'écoule.”

De l'emissió del so. El so, una vegada format, cal que sigui emès lliurement i amb un impuls ràpid, a fi d'evitar que aquest esdevingui defectuós. El so pot esdevenir-se de dues maneres. Si l'emissió del so no es fa amb promptitud, aquest esdevé gutural i, si és massa forçat envers el cap, esdevé nasal.<sup>171</sup>

De com s'ataquen els sons. Cal atacar el sol de manera franca i justa, sense preparar i sense arribar a aquest so empenyent.<sup>172</sup>

### c) Registres de la veu

Després de la classificació de les veus utilitzant la nomenclatura francesa i comparant-la amb la italiana, Mengozzi atribuï a les veus masculines dos registres o qualitats de veu que anomenà veu de pit i veu de cap. Aquesta darrera, impròpiament anomenada *fausset*,<sup>173</sup> segons l'autor. A les veus femenines els atribuï un tercer registre denominat "registre mitjà" situat entre el de pit i el de cap. L'autor dedicà diversos capítols del seu treball a exposar exercicis concrets per a explicar i practicar com fer correctament els canvis de registre.

### d) Requisits per vocalitzar correctament

Mengozzi defensava una posició de la boca convenientment oberta i somrient i una posició del cos que anomenà "postura noble" amb el cap alt i absència de tensió de les parts mòbils de la cara. Respecte a la producció del so, l'autor defensava els següents punts per tal de vocalitzar correctament:

1. Atacar els sons.
2. Passar d'un a un altre registre de la veu de manera inaudible.
3. *Portare* la veu.
4. Executar els abelliments del cant amb gràcia, lleugeresa i precisió.
5. Frasejar musicalment el cant.

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 7: "De l'emission du son. Le son une fois formé, doit être émis librement et par une impulsion prompte, afin d'éviter qu'il ne devienne défectueux. Il peut le devenir de deux manières. Si l'émission du son ne se fait pas avec promptitude, il devient guttural; si le son est trop forcé vers la tête, il devient nasal."

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 15: "De la maniere d'attaquer les sons. On doit attaquer le son franc et juste, sans préparer et sans arriver à ce son par aucune traînée."

<sup>173</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *fausset* per falset.



Mengozzi s'adonà de la necessitat de distingir l'ús subtil i concentrat de l'energia. Plantejà que aquesta energia era necessària per a la "sintonització del so", pel que fa a la laringe i als ressonadors. I utilitzà el concepte *forza*,<sup>174</sup> entès com el resultat final de la correcta coordinació muscular global de les notes agudes.

#### e) Pronunciació-articulació

Mengozzi, a diferència de Mancini, acusà un cert dogmatisme en aspectes com les vocals més adients per vocalitzar o la posició de la boca. Però el fet que ratifiqués el precepte de Tosi i del mateix Mancini de fer precedir l'estudi de la vocalització pel del *soffeggio* demostra la importància que la didàctica del cant assignava a l'articulació com a mitjà per desenvolupar correctament la veu. L'autor defensava que:

1. Pronunciació-articulació i emissió treballen i s'ajuden recíprocament i resulten interdependents. Per tant, exagerant-ne una es perjudica l'altra.
2. La nitidesa de la dicció (pronunciació-articulació) no depèn ni de la força de les consonants ni de la grandària dels moviments articuladoris.
3. La dicció facilita l'emissió si ambdues s'originen foses harmoniosament.

De la pronunciació. Hom confon generalment la pronunciació i l'articulació. És essencial distingir-les. La pronunciació consisteix a donar a cada síl·laba, i a cadascuna de les lletres, siguin vocals, siguin consonants que s'hagin d'entendre, el so que han de tenir, segons el bon ús de la llengua en la qual es canta. L'articulació és la manera de fer sentir allò que distingeix les síl·labes entre elles, és a dir les consonants, amb el grau de força que convé segons els sentiments que hom expressa o al lloc on hom canta.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Concepte relacionat amb el suport de la veu.

<sup>175</sup> MENGOZZI (1810), *op. cit.*, p. 75: "De la prononciation. On confon assez ordinairement la prononciation avec l'articulation. Il est essentiel de les distinguer. La prononciation consiste à donner à chaque syllabe, et à chacune des lettres, soit voyelles, soit consonnes qui s'y font entendre, le son qu'elles doivent avoir, selon le bon usage de la langue dans laquelle on chante. L'articulation est la manière de faire sentir ce qui distingue principalement les syllabes entre elles, c'est-à-dire les consonnes, avec le degré de force qui convient aux sentiments qu'on exprime et aux lieux où l'on chante."

### 2.2.2.3 Manuel García pare (1775-1832)

Manuel del Pópulo Vicente García va néixer a Sevilla el 1775 i va morir a París el 1832. A 6 anys entrà a formar part del cor de la catedral de Sevilla i a 17 anys ja era conegut com a cantant de *tonadillas*, sarsuela, cançons, òperes i operetes, compositor de les mateixes i director d'orquestra. La seva primera òpera va ser *El seductor arrepentido* i la seva òpera primerenca *El poeta calculista* es va representar tant a Espanya com a Itàlia.<sup>176</sup>

Perfeccionà els seus estudis a Nàpols amb el castrat Giovanni Ansani, reconegut deixeble de Nicola Porpora i, probablement, darrer representant de l'antiga escola italiana de cant. Les seves capacitats vocals i musicals li permeteren actuar a París i, posteriorment, arreu d'Europa interpretant *Otello* de Rossini i *Il barbiere di Siviglia*, el rol de tenor protagonista del qual havia escrit per a ell el mateix compositor. García va estrenar aquesta òpera de Rossini a París, Londres i Nova York i també va actuar a Amèrica interpretant els principals rols operístics mozartians per a tenor.

La seva escola i mètode de cant unia 3 tradicions vocals ben diferenciades:

1. Espanyola: hereva dels intèrprets de *tonadilla* o *actores de cantado*.<sup>177</sup>
2. Italiana o belcantista: hereva de l'antiga escola italiana de cant gràcies als ensenyaments de Porpora adquirits per mitjà d'Anzani.
3. Moderna: desenvolupada per ell mateix als escenaris de tot el món al llarg de la seva carrera professional.

Considerat fundador i màxim representant de l'anomenada escola espanyola de cant, publicà *Exercices pour la voix* (London, 1824), *Exercices and method for singing with an accompaniment for the pianoforte* (Madrid, 1831) i altres reculls de vocalitzacions i

---

<sup>176</sup> RADOMSKI, James. "García, Manuel (i)", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380457>> [Consulta: 17/2/23].

<sup>177</sup> Aurèlia Pessarrodona planteja un exhaustiu estat de la qüestió sobre els estudis de la *tonadilla* fins al 2010 a la seva tesi doctoral *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2010. Publicada posteriorment com *Jacinto Valledor y la tonadilla (1744-1809): un músico de teatro en la España ilustrada*. Sant Cugat del Vallès: Arpeggio, 2018.

exercicis com l'editat a París el 1868. Va compondre un total de divuit òperes espanyoles, vint-i-una òperes italianes, vuit òperes franceses, música per ballet i la cantata a tres veus *Endimión*.<sup>178</sup>

Fou professor de cant de la seva segona esposa Maria Joaquina Sitches, coneguda per Briones (1780-1854),<sup>179</sup> dels seus fills Josefa García (1803-1845?),<sup>180</sup> Manuel García,<sup>181</sup> María Malibrán<sup>182</sup> i Pauline Viardot<sup>183</sup> i de molts altres cantants de l'època. Seguint la tradició tècnica vocal italiana recollida de Porpora, introduí la utilització d'una veu de cap més plena aplicada sobretot al repertori rossinià a més de l'exercitació per mitjà de vocalitzacions pensades per cada tipus de veu i la pràctica de la improvisació i de les variacions.<sup>184</sup>

#### 2.2.2.4 Manuel García fill (1805-1906)

Manuel Patricio Rodríguez Sitches (conegut com a Manuel García) va néixer el 1805 a Madrid i va morir a Londres el 1906. Fill del cèlebre tenor, empresari, compositor i professor de cant sevillà Manuel García, va heretar la seva vocació per la pràctica i l'estudi de la veu cantada. Va assistir a les classes que Giovanni Ansani va impartir al seu pare a Nàpols. Germà de les cantants internacionals Maria Malibrán i Pauline Viardot, després d'una breu carrera com a baix-baríton, decidí estudiar la veu en l'àmbit fisiològic exercint de metge i, a partir del 1840, dedicar-se a preservar i ampliar l'herència pedagògica del seu pare. Inventor del laringoscopi amb un joc de miralls per

---

<sup>178</sup> RADOMSKI, James. "García, Manuel (i)", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380457>> [Consulta: 17/2/23].

<sup>179</sup> BRIONES, Joaquina. "García (III)", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 392-393.

<sup>180</sup> RUÍZ-GARCÍA, Josefa. "García (III)", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Sociedad General de Autores y Editores, 2002, p.393.

<sup>181</sup> Veure apartat 2.2.2.4 Manuel García fill (1805-1906).

<sup>182</sup> MALIBRÁN, María. "García (III)", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 395-396.

<sup>183</sup> VIARDOT, Pauline. "García (III)", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5. Sociedad General de Autores y Editores, 2002, pp. 396-400.

<sup>184</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Editorial Acento, 1997, p. 21.

poder observar les cordes vocals en funcionament, és considerat l'iniciador de la laringologia.<sup>185</sup>

Manuel García, un professor de cant (1805-1906) explicà que un dia el 1854, passejant pels jardins del *Palais Royal* de París, veié com es reflectia el sol en un vidre d'una finestra i tingué la intuïció de què de la mateixa manera podria veure les cordes vocals. Amb aquesta finalitat adquirí un mirallet de dentista muntat sobre un mànec i en tornar a casa se'l posà a la boca, després d'haver-lo submergit en aigua calenta per tal que no s'entelés i aprofitant un raig de sol s'explorà les cordes vocals mentre emetia un do de pit.<sup>186</sup>

Va ser nomenat professor de cant del Conservatori de París. El 1848 es traslladà a Londres on va ser professor de la *Royal Academy of Music* i on formà a gran quantitat de cantants i professors de cant que, posteriorment, desenvoluparen la seva activitat artística i docent per tota Europa.<sup>187</sup>

El seu *Traité complet de l'art du chant* publicat el 1840 a París, compta amb informació molt valuosa sobre tècnica vocal i interpretació operística a Europa durant el segle XIX. Es tracta del primer tractat recolzat en bases anatòmiques i fisiològiques resultants de la investigació científica.<sup>188</sup> Però el seu valor recau, sobretot, en el fet que conserva part de l'empirisme, la intuïció i el coneixement profund de la veu de l'antiga tradició docent del cant.

La primera part del seu tractat va ser publicada per primera vegada el 1840 a París i és un compendi de reflexions tècniques, anatòmiques i fisiològiques relacionades amb l'emissió vocal. La segona part del tractat conté informacions de caràcter tècnic i

---

<sup>185</sup> FITZLYON, April. "García, Manuel (ii)", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380458>> [Consulta: 27/4/23].

<sup>186</sup> CLARÓS (2019), *op. cit.*, p. 368: "Manuel García, un profesor de canto (1805-1906) contó que un día en 1854, paseando por los jardines del Palais Royal de París, vio cómo se reflejaba el sol en un cristal de una ventana y tuvo la intuición de que del mismo modo podría ver las cuerdas vocales. Para ello adquirió un espejillo de dentista montado sobre un mango y al volver a casa se lo puso en la boca, después de haberlo sumergido en agua caliente para que no se empañara y aprovechando un rayo de sol se exploró las cuerdas vocales mientras emitía un do de pecho."

<sup>187</sup> FITZLYON, April. "García, Manuel (ii)", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380458>> [Consulta: 27/4/23].

<sup>188</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 246.

exercicis destinats a la formació vocal de cantants professionals del repertori belcantista. Està conformada per:

1. *De l'articulation dans le chant*
2. *Art de phraser*
3. *Des changements*<sup>189</sup>
4. *De l'expression*
5. *Des styles divers*
6. Recull de cadències i fragments cantats

L'edició del 1847 conté també el *Rapport sur le mémoire sur la voix humaine*,<sup>190</sup> que correspon a un resum del document que l'autor va presentar a l'*Académie des Sciences de Paris* el 1840. És interessant veure la diferència entre les idees tècniques de caràcter estàtic del *Rapport sur le mémoire* i les de caràcter mecanicista del *Traité*.

L'esmentat tractat comença amb unes referències sobre les disposicions de l'alumne, unes informacions sobre el que actualment anomenariem higiene vocal i unes observacions sobre la manera d'iniciar i desenvolupar la pràctica de l'aprenentatge tècnic vocal. Exposa la cura amb què cal tractar l'instrument fent freqüentment referència a la seva fragilitat. Per això insisteix molt a tractar bé l'estat físic en general i, particularment, la laringe i la faringe quan es fan exercicis i en la pràctica professional.

L'educació que correspon, doncs, al cantant es compon de l'estudi del solfeig, del d'un instrument, i, finalment, de l'estudi del cant i de l'harmonia. També el coneixement d'aquesta darrera és indispensable; ja que gràcies a això, sense necessitat d'un mestre, pot el cantant per si mateix adaptar les diferents tessitures a la seva veu, ornamentar la música, sempre respectant el caràcter degut, fer-ne ressaltar les bel·leses, i corroborar amb el seu el geni del compositor.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *changements* per canvis de registre.

<sup>190</sup> GARCÍA, Manuel. *Trattato completo dell'arte del canto. Parte 1 (1847)* Milano: Ricordi, 1992. pp. v-vii.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 1: "L'educazione che spetta dunque al cantante componesi dello studio del solfeggio, di quello d'uno strumento, e dello studio infine del canto e dell'armonia. Anche la conoscenza di quest'ultima è indispensabile; poichè è per essa che, senza bisogno di maestro, può il cantante da sè solo adattare le differenti tessiture alla sua voce, ornare la música, sempre rispettando il carattere che le è dovuto, farne risaltar le bellezze, e corroborare col proprio il geni del compositore."

Malgrat el seu important treball d'investigació científica sobre el funcionament de l'aparell fonador, el seu tractat transmet la idea de la necessitat del coneixement científic per part dels estudiosos de la veu però no per part de l'alumne de cant. Per a aquest darrer, aquest coneixement pot ser superflu i arribar a ser nociu. Amb aquesta idea, l'autor marcà una clara diferenciació entre ciència, didàctica i aprenentatge del cant.<sup>192</sup>

#### a) Classificació de les veus i registres

El mètode conté una classificació tradicional de la veu humana i els diferents registres de la veu:

1. Veu de pit
2. Veu de cap o falset
3. Veu mixta

En aquest capítol l'autor donà importància a l'esforç per llimar la diferència entre els diferents registres per tal d'arribar a una tessitura el màxim d'extensa i igualada possible. Seguint el concepte de Bérard, també feu una classificació del timbre de la veu:

1. *Timbre clair*:<sup>193</sup> produït per una laringe alta i un vel del paladar baix (aconsegueix una veu brillant i penetrant).
2. *Timbre sombre*:<sup>194</sup> produït per una laringe baixa i un vel del paladar alt (aporta arrodoniment, plenitud i dolçor).

L'autor conferia a la faringe la responsabilitat d'adquirir una conformació mitjana, entre els dos extrems tímbrics (clar i fosc), que fa que tots dos es corregeixin mútuament i comuniquin al so les seves millors qualitats.

---

<sup>192</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 80.

<sup>193</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *timbre clair* per so descobert.

<sup>194</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *timbre sombre* per so cobert.

Ambdós colors, clar i fosc, poden també aplicar-se al *falsetto*, (...): el primer comunica envergadura i robustesa, el segon cos i rotunditat. L'acció del *colore oscuro* en el registre de cap és molt característica, i és preferible a la del *colore chiaro*: però l'exageració del mateix color falseja la veu, i la fa velada i ronca.<sup>195</sup>

Manuel García fill donava gran importància a la definició i ubicació dels registres. Els definia com:

(...) una sèrie de sons consecutius i homogenis (...) produïts pel desenvolupament del mateix principi mecànic i que difereix de la naturalesa d'una altra sèrie de sons consecutius i homogenis produïts per uns altres principis mecànics.<sup>196</sup>

#### b) Tècnica respiratòria

L'autor defensava aferrissadament la respiració abdominal justificant-la amb les característiques fisiològiques dels pulmons i el funcionament del diafragma. Parlava també de la veu sostinguda gràcies al moviment gradual tant de l'estómac com del pit. L'autor parlava de descartar els moviments bruscos i violents en favor de moviments suaus que ajudin a augmentar la capacitat pulmonar en la inspiració i a crear la pressió d'aire oprimint els pulmons en l'emissió de la veu.<sup>197</sup> Es tracta d'acompanyar la presa d'aire amb un moviment cap avall de l'abdomen i l'emissió del so amb un alçament del tòrax. Tot això entès des de la màxima flexibilitat de tot el cos i, en especial, de la laringe.<sup>198</sup>

#### c) Cavitat de ressonància

---

<sup>195</sup> GARCÍA (1992), *op. cit.*, p. 7: "Ambedue i colori, chiaro ed oscuro, possono pure applicarsi al falsetto, qualora per altro sieno puri e sicuri: il primo comunica spicco e robustezza, il secondo corpo e rotundità. L'azione del *colore oscuro* sul registro di testa è assai caratteristica, ed è preferibile a quella del color *chiaro*: ma l'essagerazione dello stesso *colore* falsa la voce, e la rende velata e rauca."

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 8: "(...)una serie di suoni consecutivi ed omogenei (...) prodotti dallo sciluppo d'uno stesso principio meccanico, e la cui natura differisce essenzialmente da un'altra serie di suoni del paro consecutivi ed omogenei prodotti da un altro principio meccanico."

<sup>197</sup> Aquest concepte equival al de *compressed breath* de Brown-Lamperti.

<sup>198</sup> GARCÍA (1992), *op. cit.*, pp. 7-8.

Manuel García fill defensava que l'element més valuós del cant és la bellesa de la veu. No deixava de sorprendre que lluny d'esmentar la tessitura, el volum o d'altres característiques més quantitatives, l'autor s'inclinés vers la bellesa del so. Cal entendre aquesta característica en el sentit d'autenticitat del so seguint el concepte de "so pur" de l'antiga escola italiana de cant. La veu havia d'arribar a ser rodona, vibrada i pastosa dins els límits de cada instrument. La possibilitat d'arribar a aquest punt s'havia de donar mitjançant les infinites inflexions de l'aparell vocal.

L'autor conformava l'aparell vocal de la glotis als llavis, amb els següents elements:

1. Faringe
2. Pilars del paladar
3. Volta palatina
4. Llengua
5. Separació dels maxil·lars
6. Separació dels llavis

L'autor recomanava crear l'espai per la veu aplanant la llengua, elevant lleugerament el vel del paladar i apartant els pilars del paladar de la seva base cap a dalt. També defensava la flexibilitat de la faringe i l'obertura natural de la boca amb la forma del somriure per tal de no interferir en absolut en el treball d'emissió.<sup>199</sup>

#### d) Cop de glotis

Manuel García fill va defensar el concepte del *coup de glotte*<sup>200</sup> al llarg de tota la seva vida. Es tracta d'una explicació científica i mecanicista de l'origen del so. Si el so comença gràcies a la vibració de les cordes vocals, el tancament de la glotis és el seu mecanisme desencadenant, el mitjà mecànic per obtenir el so pur. Cal relacionar aquesta teoria amb la descoberta del laringoscopi, que aportà, per primera vegada a la història, informació científica de primera mà i inèdita sobre la fisiologia i funcionalitat de la glotis en viu. Aquest concepte és un dels punts més controvertits del seu tractat.

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>200</sup> En el context de la tècnica vocal, el concepte *coup de glotte*, equivalent al de *colpo della glottide*, es refereix a l'inici del so, altrament dit "atac del so".



En aquesta posició aspiri's tranquil·lament i llarga. Fet això, a penes els pulmons estaran plens d'aire, ataquí's el so amb tota netedat sobre la vocal [a] ben clara mitjançant un petit cop sec de la glotis, i sense causar la més mínima tensió a l'òrgan vocal, ni a cap altra part del cos. La vocal [a] ha de ser emesa precisament del fons de la gola, a fi que cap obstacle s'oposi a la sortida del so. (...) Aquest cop de gola pot assimilar-se també a l'acció de la volta palatina provocada pel moviment necessari per articular la síl·laba [ka].<sup>201</sup>

Alguns cantants i professors de cant criticaren obertament el concepte de *coup de glotte*. Per exemple, Giovanni Battista Lamperti,<sup>202</sup> representant de la tradició italiana. Altres volgueren fer evolucionar el nom del concepte a “carícia de la glotis” per desvincular-lo de la violència del mot “cop” i per mantenir-se en la línia de l'objectiu belcantista d'allunyar el so de la gola. En aquest aspecte, García s'aproximà més a la tradició fonològica de l'escola francesa de fisiologia de la fonació que a la tradició de l'antiga escola italiana de cant, que defensava la sensació d'inexistència de la gola. La seva deixeblla Mathilde Marchesi, fou una gran defensora del concepte i desenvolupadora de l'escola de la glotis.<sup>203</sup>

#### e) Articulació i *chiaroscuro*

L'autor relacionava el color vocal amb l'ús d'unes vocals o altres. Defensava que la veu cantada es produeix pels mateixos òrgans que la veu parlada i que ambdues s'expandeixen en les dues mateixes cavitats: boca i fossa nasal. La primera és la més important donat que els seus òrgans (llengua, volta palatina, dents i llavis) són els artífexs de l'articulació de les paraules.

Segons l'autor, les vocals es formaven automàticament pensant-les i eren aquestes les que aconseguien modificar indirectament la configuració de la cavitat de ressonància.

---

<sup>201</sup> GARCÍA (1992), *op. cit.*, p. 9: “In tale posizione si aspiri *tranquillamente e lungamente*. Ciò fatto, appena i polmoni saran riempiti di aria, attacchisi il suono con tutta nettezza sulla vocale A ben chiara mediante un piccolo colpo secco della glottide, e senza cagionare la minima tensione nè all'organo vocale, nè a qualunque altra parte del corpo. La vocale A sia spiccata precisamente dal fondo della gola, affinché nessun ostacolo si opponga all'uscita del suono. ... Questo colpo di gola può assomigliarse anche all'azione della volta palatina allorch' esegue il movimento necessatio all'articolazione della sillaba ca.”

<sup>202</sup> Veure apartat 2.1.2.5 Giovanni Battista Lamperti (1839-1910).

<sup>203</sup> Veure apartat 2.3.2.4. Mathilde Marchesi (1821-1913)

Manuel García fill feia una separació entre vocals obertes [a, è, ò] i tancades [i, é, u]. Sobre la seva diferència per trobar la rodonesa i la brillantor de la veu, va construir la base de la teoria del canvi de registre.<sup>204</sup> Per l'autor el “model parlat” era útil per trobar la puresa de la veritable articulació. L'espai de la cavitat de ressonància, segons García, era causat per la flexibilitat dels moviments articularis del text i no a la inversa. En aquest sentit, la “il·lusió de la uniformitat” de la veu seria causada pels petits ajustos compensatoris de les vocals que depenen de les exigències de la tessitura.

El *timbre clair* era el que donava vivacitat i feia penetrant una veu. Mentre que el *timbre sombre* era el que produïa una veu rodona, plena i dolça. Aquests colors eren possibles, segons l'autor, si el tracte vocal<sup>205</sup> es mantenia flexible durant l'emissió del so.<sup>206</sup>

#### 2.2.2.5 Raoul Husson (1901-1967)

Raoul Husson, nascut el 1901 a Corcieux i mort el 1967 a Nantes, va ser un científic i assagista pertanyent a l'*École de physiologie vocale de la Sorbonne* i especialitzat en la fonació. El 1960 publicà *La voix chantée*, que fou un punt culminant en l'evolució de l'escola francesa de fisiologia de la fonació. L'obra fou de gran rellevància per als estudiosos de la veu pel seu enfocament global de l'acció de cantar i pel desenvolupament de conceptes innovadors com esquema corporal vocal, impedància i sensibilitat interna. Husson fou també l'autor de la ja superada teoria neurocronàctica de la fonació, així com de la classificació de les escoles de cant segons el punt de vista pedagògic.<sup>207</sup>

Una tècnica vocal és una manera d'utilitzar els nostres òrgans fonadors amb veu cantada, sobre la base d'automatismes sensitivomotors estabilitzats per l'educació, que permeten al subjecte obtenir un cert rendiment vocal en freqüència, en intensitat, en timbre i en no-fatigabilitat.<sup>208</sup>

---

<sup>204</sup> GARCÍA (1992), *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>205</sup> Manuel García fill utilitza l'expressió *tubo percorso della voce*. En el context de la tècnica vocal, tradueixo aquesta expressió per tracte vocal.

<sup>206</sup> GARCÍA (1992), *op. cit.*, p. 8.

<sup>207</sup> WIKIPEDIA (n.d). “Raoul Husson” [en línia]. Disponible a: <[https://es.frwiki.wiki/wiki/Raoul\\_Husson#google\\_vignette](https://es.frwiki.wiki/wiki/Raoul_Husson#google_vignette)> [Consulta: 16/05/2023].

<sup>208</sup> HUSSON, Raoul. *La voix chantée*. Paris: Gauthiers-Villars, 1960, p. 119: “Une technique vocale est un mode d'utilisation de nos organes phonateurs en voix chantée, sur la base d'automatismes

Entre els nombrosos articles i llibres relacionats amb la fisiologia de la fonació i el cant publicats per Husson al llarg de la seva carrera, es poden destacar:

1. *Réflexions sur le chant* (Benharoche, 1938)
2. *La Réponse de l'effecteur laryngien aux impulsions* (Conférences du Palais de la Découverte, 1953)
3. *Physiologie de la phonation* (Masson, 1962)
4. *Le chant* (Presses universitaires de France, 1962)
5. *Étude théorique et expérimentale de la sirène glottique* (Service de documentation scientifique et technique de l'armement, 1965)
6. *Mécanismes cérébraux du langage oral et structure des langues* (Masson, 1968)

a) Esquema corporal vocal i *sensibilités internes*<sup>209</sup>

Husson mantenia que la complexitat de l'aparell fonador se simplifica amb el domini de les sensibilitats internes fonatòries o esquema corporal vocal. La rellevància d'aquesta aportació recau en el fet que l'autor argumentà des d'un punt de vista científic per primera vegada un concepte que fins aleshores havia estat utilitzat intuïtivament per cantants i professors de cant. Durant anys, fisiòlegs i foniatres no donaren importància a les sensibilitats internes, i no fou fins al període 1951-1960, en el context de l'*École de physiologie vocale de la Sorbonne*, que es prengueren en consideració per a la investigació científica i es començà a fer servir la denominació d'esquema corporal vocal.<sup>210</sup>

b) *Impédance*<sup>211</sup>

---

sensitivomoteurs stabilisés par l'éducation, permettant au sujet d'obtenir un certain rendement vocal en fréquence, en intensité, en timbre et en non fatigabilité.”

<sup>209</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *sensibilités internes* per sensibilitats internes. Aquest concepte està relacionat amb el de propiocepció.

<sup>210</sup> HUSSON, Raoul, *Le chant*. Traducció de Dorothy Ling. París: Presses Universitaires de France, 1962. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, pp. 73-79.

<sup>211</sup> En el context de les ciències físiques, tradueixo *impédance* per impedància o resistència. En el context de la tècnica vocal, Husson estudia els efectes de la impedància reflectida a la laringe.

Una altra important aportació de Husson fou el concepte d'impedància o resistència. El 1951 l'autor ja parlà de la impedància reflectida a la laringe com a mecanisme de la conducta vocal per ajustar els moviments adequats per aconseguir optimitzar així l'emissió. Aquesta era la base del treball de cobertura i treball de *passaggio*: la configuració instantània del pavelló bucofaringi. Segons aquest concepte (que també és una interpretació científica de l'*École de physiologie vocale de la Sorbonne*) l'autor sostenia que els pavellons laringis, al mateix temps que propaguen el so, ofereixen també una resistència que rep la denominació o terme físic d'impedància. Husson va fer servir a partir de 1951 la taxa d'impedància reflectida sobre la laringe com a criteri de classificació vocal i de les tècniques vocals. Segons l'autor la impedància depenia de les actituds faríniques, de l'obertura vocàlica i de l'acústica exterior i condicionava el tancament glòtic, la pressió subglòtica, els timbres vocàlics i extra vocàlics, les sensibilitats internes a escala farínica i les adaptacions faríniques.<sup>212</sup>

### c) Teoria de la fonació neurocronàctica

El 1950 Husson presentà al públic la teoria de la fonació neurocronàctica que va reemplaçar a la teoria mioelàstica que datava del 1898. Segons l'autor, les obertures de la glotis es produïen per contraccions ràpides del múscul tiroaritenoidal intern obeint a impulsos nerviosos centrals a través del nervi recurrent. L'autor considerava que els plecs vocals tenien una funció activa. El mecanisme regulador de l'alçada del so (freqüència d'impulsos recurrents) seria independent del de la intensitat (pressió subglòtica). La freqüència dels impulsos motors procedents del nervi laringi recurrent, condicionaria l'alçada del so. Aquesta teoria atribuïa al sistema nerviós un paper primordial en la fonació essent imprescindibles els seus estímuls per l'emissió del so laringi. Les cordes vocals es mourien gràcies a un sistema de fibril·les entrecreuades (que es poden tensar lateralment i longitudinal) i mitjançant els impulsos nerviosos motors provinents dels nervis recurrents que es contrauen. El so el produiria l'aire en passar entre les obertures glòtiques, no per vibració de les cordes sinó per multitud de separacions i unions per segon. Segons això no seria un fenomen elàstic sinó de fisiologia nerviosa. La teoria neurocronàctica es considera actualment superada per

---

<sup>212</sup> HUSSON (1965), *op. cit.*, pp. 27-32.

l'aerodinàmica- mioelàstica enunciada per Van den Berg el 1958 que es basa en la vibració dels plecs vocals i el manteniment de la vibració d'aquests.<sup>213</sup>

d) *Timbre extra-vocalique*<sup>214</sup> i classificació de les veus

Husson defensà l'existència de dos timbres en cada veu humana: el timbre vocàlic (que permet la diferenciació de les vocals) i el *timbre extra-vocalique* (que resulta d'eliminar per filtratge les bandes vocàliques). El timbre extra vocàlic no correspondria a una vocal, però variaria enormement en cada individu. Les qualitats del timbre extra vocàlic serien: volum, gruix, mordent, color i vibrat. L'autor classificà les veus segons les qualitats del *timbre extra-vocalique*.<sup>215</sup>

1. Volum: veus petites i veus grans. El volum depèn de la pressió subglòtica que determina la intensitat del so original. La pressió subglòtica és produïda pel corrent d'aire, així que el volum dependrà de la capacitat respiratòria.
2. Gruix: veus gruixudes o primes. El gruix depèn del volum de les cavitats bucofaríngies.
3. Mordent o brillantor: veus brillants o timbrades i veus opaques o “destimbrades”. La brillantor de la veu és el resultat de la tonicitat laríngia, que possibilita fermesa en el tancament glòtic.
4. Color: veus clares i veus fosques. El color de la veu depèn de la tècnica utilitzada. Pot ser oberta (vocal clares) o coberta (vocal arrodonides).
5. Vibrat: veus vibrades i veus llises. El vibrat depèn del suport i és provocat per la contracció de tots els músculs de l'aparell fonador. Aquesta contracció muscular té unes oscil·lacions de tensió. Si aquesta contracció és molt forta, pot produir un vibrat descontrolat que condueix al trèmolo.

e) Classificació de les tècniques vocals

---

<sup>213</sup> CORNUT, Guy. *La voz*. Mèxic D.F.: Fondo de Cultura Econòmica, 1998. [Original: *La voix*. París: Presses Universitaires de France, 1983. pp. 27-32].

<sup>214</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *timbre extra-vocalique* per timbre extra vocàlic.

<sup>215</sup> HUSSON (1965), *op. cit.*, pp. 62-72.

Husson classificava les diferents tècniques vocals basant-se en el criteri de la taxa d'utilització d'impedància reflectida. Segons la seva classificació existirien dos corrents tècnics vocals oposats: el caracteritzat per un nivell d'impedància reflectida molt dèbil i el caracteritzat per un nivell d'impedància reflectida molt fort. La resta d'escoles tècniques se situarien entre l'un i l'altre:<sup>216</sup>

1. El primer es caracteritzaria per una pressió subglòtica dèbil, inspiracions poc profundes, laringe alta, mandíbula poc oberta, boca oberta horitzontalment, cavitat bucal reduïda, timbre vocàlic clar, forta direccionalitat de la veu, passatge obert, sensacions nasals, facials i cranials i suport abdominal dèbil.
2. El segon es caracteritzaria per una pressió subglòtica forta, inspiracions profundes, laringe molt baixa, mandíbula molt oberta, boca oberta verticalment, cavitat bucal ampliada, vocals ombrejades, escassa direccionalitat de la veu, veu molt coberta (passatge inclòs), sensacions palatals i suport abdominal acusat.
3. L'autor afegí un tercer grup de tècniques vocals que denominava nasalitzades, que utilitzen un nivell d'impedància reflectida exagerat i que considerava patològiques. Aquest tipus de tècniques es caracteritzaven per una baixada conscient del vel del paladar i una nasalització tímbrica permanent.

#### f) Classificació dels mètodes pedagògics

Un mètode d'educació de la veu cantada és un conjunt d'instruccions sistematitzades, que poden ser de naturalesa diversa, la realització progressiva de les quals per part d'un subjecte sa qualsevol li permet de fixar a poc a poc una tècnica vocal determinada, és a dir, li permet certs rendiments concrets d'alçada, d'intensitat, de timbre i de no-fatigabilitat.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, pp. 120-142.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 145: "Une méthode d'éducation de la voix chantée est un ensemble de directives systématissées, de natures pouvant être très diverses, dont la réalisation progressive par un sujet sain quelconque doit peu à peu stabiliser en lui une technique vocale déterminée, c'est-à-dire lui permettre certaines performances définies de hauteur, d'intensité, de timbre, et de non-fatigabilité."

L'autor arribà a una classificació complexa dels mètodes pedagògics a partir de dos criteris de classificació:

1. Utilització d'accions directes o indirectes sobre l'activitat muscular o de sensibilitats internes per desvetllar esquemes corporals vocals.
2. Desenvolupament d'un dels següents aspectes: respiració, ubicació de l'òrgan fonador, conformació dels pavellons de ressonància i mecanismes neuromotors.

Husson dividia els mètodes pedagògics en:

1. Mètodes que utilitzen una acció directa sobre les activitats i les postures musculars.
2. Mètodes que utilitzen una acció directa sobre els timbres vocàlics i extra vocàlics.

#### **2.2.2.6 Alfred Tomatis (1920-2001)**

Alfred Tomatis, otorrinolaringòleg, investigador científic i terapeuta francès, va néixer a Niça el 1920 i va morir a Carcassona el 2001. Fill i net de cantants lírics, es va dedicar professionalment a estudiar els processos que relacionen l'escolta i el llenguatge especialitzant-se en les relacions existents entre oïda, cervell i veu. Des del 1947 investigà sobre audiologia i fonologia i el 1957 presentà a l'Acadèmia de les ciències de París les lleis que posteriorment van passar a denominar-se Lleis de Tomatis.<sup>218</sup>

La veu només reproduïx el que l'oïda escolta. Si l'escolta es modifica, també es modifica la veu de forma immediata i inconscient. És possible transformar la veu de forma permanent gràcies a una estimulació sonora mantinguda durant cert temps (lleï de romanència).<sup>219</sup>

---

<sup>218</sup> MÉTODO TOMATIS. “La investigación y el legado de Alfred Tomatis” [en línia]. Disponible a: <<https://www.tomatis.com/es/alfred-tomatis>> [Consulta: 17/04/2023].

<sup>219</sup> *Ibidem*: “La voz solo reproduce lo que el oído escucha. Si la escucha se modifica, también se modifica la voz de forma inmediata e inconsciente. Es posible transformar la voz de forma permanente gracias a una estimulación sonora mantenida durante un cierto tiempo (ley de remanencia).”

Aquests descobriments aprofundiren en els estrets vincles existents entre oïda, veu i sistema nerviós i foren la base del mètode que porta el seu nom i que s'aplica en l'actualitat a tot el món basant-se en el fet que modificant les facultats auditives s'obtenen transformacions en el comportament, en el llenguatge i en l'emissió de la veu. Tomatis fou el creador de l'Oïda Electrònica, dissenyada per a la reeducació de l'escolta. Tomatis detectà una diferència fonamental entre audició i escolta: l'audició només inclouria la recepció passiva del so, mentre que l'escolta consistiria a seleccionar la informació sensorial per dotar-la de sentit. Alfred Tomatis va publicar catorze obres de gran èxit, entre les quals destaquen:

1. *L'oreille et le langage* (1963)
2. *L'oreille et la vie* (1977)
3. *L'oreille et la voix* (1987)

En aquestes publicacions l'autor explicà el seu enfocament dirigint-se directament a un públic profà, cosa que va suscitar una crítica ferotge per part d'alguns dels seus col·legues. L'autor va ser molt controvertit a causa de les intuïcions que no pogué demostrar. Aquest fet va fer que abandonés la medicina el 1974, abans de ser expulsat del Col·legi de Metges.<sup>220</sup>

Tomatis sorprengué el públic el 1987 amb la publicació del seu llibre *L'oreille et la voix*, que és el més rellevant pel que fa a tècnica vocal. L'autor va dividir l'obra en tres parts:

1. Algunes reflexions sobre el cant
2. A propòsit de l'orella
3. La "tècnica àudio-vocal"

L'autor va recollir, en la primera part del llibre, la seva experiència teatral, el seu concepte de bellesa vocal, la seva experiència com a otorrinolaringòleg i alguns exemples. Sorprenen els conceptes de cant com a font d'energia i la relació entre cantar

---

<sup>220</sup> *Ibidem.*



i escoltar. En la segona part, Tomatis va descriure l'orella anatòmicament i fisiològica i introduí el concepte d'escolta i el de l'orella com a “sensor de control”. En la tercera part desplega el que anomenà la “tècnica àudio-vocal”, que basà en la postura, el concepte de la *voix osseuse*,<sup>221</sup> la respiració, la vocalització i el *falsetto*.

Al preludi del seu llibre Tomatis deixà clares les seves intencions:

El nostre objectiu ha estat el de posar l'accent sobre diversos fets que hem volgut explicitar, ja que són generalment descuidats o desconeguts:

1. El rol capital de l'orella en la seva funció d'escolta com a factor dispensador d'energia per al sistema nerviós i en tant que controlador de l'acte de cantar.
2. Les postures sovint esbossades i, tanmateix, no estudiades pel que fa a la seva necessitat.
3. La veu òssia equivalent a la veu de qualitat, emesa sense massa esforç en realitat.
4. Les vocals, una altra clau per entendre el cant amb naturalitat.<sup>222</sup>

a) *L'écoute*<sup>223</sup>

A *L'oreille et la voix*, Tomatis presentà la innovadora idea que existeixen més aspectes en el cant i en la veu dels que imagina la foniatria. L'autor afirmà que l'oïda es prepara per a regular l'acte de l'emissió de manera que sigui conforme a allò que el cervell ha comunicat que vol rebre. En altres paraules: la capacitat d'escolta no és passiva sinó que és l'element que pot adaptar el cant en funció de què es vol sentir.

Aquesta acció de cantar produeix els sons, el sensor auditiu, des del moment en què s'inicia l'activitat sonora, recull una part dels sons produïts a fi d'assegurar el control. Això significa que

---

<sup>221</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *voix osseuse* per veu òssia. Aquest concepte està relacionat amb el de ressonància cranial i el concepte belcantista de l'*altezza del suono*.

<sup>222</sup> TOMATIS, Alfred. *L'oreille et la voix*. París: Éditions Robert Laffont, 1987, p.13: “Notre but était de mettre l'accent sur plusieurs faits que nous avons voulu d'autant plus expliciter qu'ils sont généralement négligés ou inconnus: 1° le rôle capital de l'oreille dans sa fonction d'écoute comme facteur dispensateur d'énergie pour le système nerveux et en tant que contrôleur de l'acte chanté, 2° les postures si souvent ébauchées sans être toutefois étudiées quant à leur nécessité, 3° la voix osseuse équivalente de la voix de qualité, émise sans grand effort en réalité, 4° les voyelles, autre clef pour appréhender le chan avec aisance.”

<sup>223</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *écoute* per autoescolta.

aquest envia al cervell unes informacions amb l'objectiu que l'acció de cantar següent segueixi uns criteris que responguin a la intencionalitat inicial que ha determinat el gest vocal.<sup>224</sup>

Però l'escolta, per tal que funcioni al màxim de les seves capacitats, exigeix, per una banda, que el cos es predisposi en el que l'autor defineix com la *posture d'écoute*<sup>225</sup> (caracteritzada per la verticalitat de la columna vertebral) i per l'altra, que el rostre es predisposi en el que l'autor defineix com la "tranquil·litat facial" (distensió de la musculatura de la cara). Quan hom aconsegueix aquesta actitud d'escolta, els sons que escolta i que emet canvien. Aquest entrenament de l'escolta és sobretot autoescolta en el sentit d'autoobservació del cos o propiocepció.

Un dels principals agents d'activació de la funció d'escolta es troba, sense cap mena de dubte, en la postura corporal que permet accedir a aquesta facultat d'alt nivell.

Aquesta postura interpel·la totes les parts de l'ésser humà. Principalment, el cervell que es veu estimulat i el conjunt del sistema nerviós que mobilitza els diferents circuits associats i eferents, motors i sensorials.<sup>226</sup>

#### b) Emissió ideal

Tomatis considerava que la ressonància interna de l'aparell esquelètic era la causa anatomicofisiològica de l'emissió ideal i lliure. Aquesta veu òssia que intuï l'autor equivaldria, en la pràctica, a la veu *sul fiato* de l'escola italiana de cant.<sup>227</sup>

Però cal recordar també que, durant una emissió correcta, la laringe s'acobla a la part anterior de la columna cervical. Aquesta darrera, excitada a causa de les vibracions transmeses a la laringe per les cordes vocals, es posa a cantar, i canta pel seu

---

<sup>224</sup> TOMATIS (1987), *op. cit.*, p. 159: "Cet acte chanté produisant des sons, le capteur auditif, dès lors que l'activité sonore est enclenchée, recueille une partie des sons produits afin d'en assurer le contrôle. Ceci signifie en clair qu'il envoie au cerveau des informations ayant pour but de poursuivre l'acte chanté suivant des critères répondant à l'intentionnalité initiale qui a déterminé le geste vocal."

<sup>225</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *posture d'écoute* posició-actitud d'escolta. Aquest concepte té relació amb la idea belcantista de la *postura nobile*.

<sup>226</sup> TOMATIS (1987), *op. cit.*, p. 198: "L'un des principaux agents d'activation de la fonction d'écoute se trouve sans aucun doute, dans la posture corporelle qui permet d'accéder à cette faculté de haut niveau. Cette posture interpelle toutes les parties de l'être humain, notamment le cerveau qui se trouve stimulé et l'ensemble du système nerveux qui mobilise les différents circuits afférents et éfferents, moteurs et sensoriels."

<sup>227</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, pp. 248-251.

propi compte. En efecte, la laringe, en aquesta circumstància, juga el rol d'excitadora igual com ho fan les cordes d'un violí. És la corda que vibra i el violí que canta. La columna imposa la seva presència introduint la seva ressonància específica lligada a la seva estructura òssia.<sup>228</sup>

L'autor proposà les següents característiques relacionades amb l'emissió ideal:

1. Ressonàncies a boca closa
2. Pronunciació essencial
3. Articulació solta o lliure
4. So pur
5. Emissió mòrbida
6. Postura noble
7. Absència de tensions musculars localitzades
8. Distensió dels músculs facials

c) Indicacions tècniques

Tomatis, a partir dels seus descobriments de la relació entre veu i escolta, descrigué tota una sèrie d'indicacions tècniques per a l'emissió lliure de la veu.

1. Importància dels músculs extensors (d'obertura, estirament i verticalitat).<sup>229</sup>
2. Suport respiratori com a equilibri natural (no hiperactivació muscular).<sup>230</sup>
3. Falset com a dimensió neutra entre l'emissió de pit i la de cap.<sup>231</sup>
4. Ús de la vocalització (treball amb vocals) per aconseguir la sintonització automàtica en la freqüència del so pur o lliure.<sup>232</sup>

---

<sup>228</sup> TOMATIS (1987), *op. cit.*, p. 221: "Mais on se rappelle aussi que, lors d'une emission correcte, le larynx s'accrole à la partie antérieure de la colonne cervicale. Cette dernière, excitée du fait des vibrations transmises au larynx par les cordes vocales, se met à chanter, et à chanter pour son propre compte. En effet, le larynx, en la circonstance, joue le rôle d'excitateur tout comme le font les cordes d'un violon. C'est la corde qui vibre et le violon qui chante. La colonne impose dès lors sa présence en introduisant sa résonance spécifique liée à sa structure osseuse."

<sup>229</sup> *Ibidem*, pp. 212-216.

<sup>230</sup> *Ibidem*, pp. 244-245.

<sup>231</sup> *Ibidem*, pp. 290-300.

<sup>232</sup> *Ibidem*, pp. 259-270.

5. Superació de les formes estàtiques preconcebudes que porten a la ressonància forçada i a la distorsió acústica.<sup>233</sup>

### 2.2.3 Característiques tècniques de l'escola francesa

L'escola francesa de fisiologia de la fonació va tenir una gran influència en el desenvolupament de la tècnica vocal a França. No es poden deslligar les aportacions que des del segle XVII feu l'esmentada escola a la manera com s'ensenyava i s'entenia el cant en l'àmbit d'aquest país. El coneixement de la fisiologia de la laringe i de l'aparell respiratori va aportar informacions que modificaren la tradició italiana arribada a França gràcies a l'expansió del gènere operístic i que redefiniren la concepció de l'ensenyament del cant i, consegüentment, de la manera de cantar, centrant l'atenció del cantant més en el funcionament fisiològic que en la sensació, per tal d'arribar a un determinat rendiment vocal.

Segons el tractat de Bérard (1755), el coneixement directe i detallat del mecanisme de la laringe comportava una millor capacitat de control vocal. L'autor va introduir el coneixement de l'anatomia i la fisiologia de l'aparell fonador en l'ensenyament del cant. Per la seva banda, Mengozzi va dedicar la primera part de la seva aportació al *Méthode de chant du Conservatori de Musique à Paris* (1810) al mecanisme de la veu. L'autor també va desplegar una aproximació fisiològica sobre la mecànica respiratòria. García fill, inventor del laringoscopi, representarà un paper cabdal en l'estudi de la veu des del punt de vista fisiològic. La primera part del seu tractat (1840) és un compendi de reflexions tècniques, anatòmiques i fisiològiques relacionades amb l'emissió vocal. El seu concepte de *coup de glotte* s'ha interpretat com un intent d'explicar l'atac del so des d'un punt de vista fisiològic. El treball de Husson, desplegat en les seves publicacions relatives a la veu des de 1938 a 1968, també parteix de l'estudi científic per abordar l'aprenentatge vocal, introduint conceptes físics com el de la impedància reflectida sobre la faringe. Les investigacions sobre audiologia i fonologia de Tomatis presentades en el seu llibre *L'oreille et la voix* (1987) aprofundiren en el coneixement sobre els vincles entre oïda, veu i sistema nerviós.

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, pp. 301-304.

Un altre aspecte rellevant en l'àmbit de la pedagogia de la tècnica vocal és la influència de la dicció de l'idioma propi. En el cas de l'escola nacional francesa, la sonoritat nasal i les vocals tancades pròpies de l'idioma francès poden fer tendir a un so poc natural i de timbre fosc i apagat segons alguns autors, mentre que altres consideren que l'escola francesa de cant busca la claredat i nitidesa de l'articulació. Segons aquesta idea, la importància donada a la pronunciació correcta del text pot portar inclús a perjudicar la qualitat de l'emissió.<sup>234</sup>

Juvarra sosté que l'oposició timbre clar/timbre fosc, més que una dialèctica entre diferents tendències estètiques (la italiana i la nòrdica, respectivament), és també el resultat de la influència exercitada per l'italià i el francès sobre el cant i sobre la tècnica vocal. Per l'autor, la *voix sombrée* neix com a resultat d'una fonètica caracteritzada per les vocals mixtes, les vocals tancades i pels sons nasals respecte a la claredat de les vocals italianes. La cavitat de ressonància resultant de l'articulació de les vocals mixtes determinarà un enfosquiment del timbre i farà que la *voix sombrée* s'anomeni també *voix mixte*. Manuel García fill ja explicà al seu *Traité* que aquesta modalitat coordinatòria enriqueix la veu amb certa rodonesa, però comporta donar pes a l'emissió i la pèrdua de la facilitat i de la naturalitat típicament belcantista.<sup>235</sup> És característica essencial de l'escola francesa de cant, la prioritat per la pronunciació:

1. Efectuada frontalment amb una notable mobilitat labial.
2. Efectuada amb el contacte constant de la punta de la llengua amb les dents inferiors.
3. Efectuada amb moviments articuladoris de la mandíbula derivats de l'acció de parlar.

Certa manca d'atenció en el suport del so fa que aquest arribi a la màscara però privat en gran manera de capacitat dinàmica i amb menys energia que en l'emissió italiana. Són també característiques d'aquesta escola de cant la posició bastant alta de la laringe i una obertura horitzontal de la boca en la línia de la "naturalitat del parlar". El resultat és

---

<sup>234</sup> MORALES (2008), *op. cit.*, pp. 92-94.

<sup>235</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 81.

sovint, una emissió en màscara resultant d'una fonètica nasalitzada. El mètode francès, escollint una sonoritat més moderada a causa del respecte per la fonètica parlada, tendeix a ignorar el *passagio* al registre agut i el suport.<sup>236</sup>

Segons Miller, la tècnica vocal francesa es caracteritza per:

1. Un baix grau d'energia a l'atac.<sup>237</sup> A causa d'una respiració natural o instintiva més que a una respiració exercitada, la tècnica francesa tendeix a un baix nivell d'energia en el so.<sup>238</sup>
2. Preservar el so del llenguatge parlat en el cant, elevat pòmuls, utilitzant el somriure en la forma dels llavis i una boca generosament oberta.<sup>239</sup>
3. Una ressonància nasal i bucal, buscant portar el so als llavis i elevat la llengua a les notes superiors. És freqüent en la tradició pedagògica francesa la instrucció *chanter dans le masque*<sup>240</sup> a causa de les tendències idiomàtiques i l'ideal de so que es persegueix.<sup>241</sup>

És ben sabut que l'estès concepte de *chanter dans le masque* ha dominat la pedagogia vocal a França durant aquest segle. De Reszke és el responsable de donar rellevància a aquest sistema a França, però, semblaria més lògic que fos el resultat de les tendències lingüístiques i els ideals sonors nacionals.<sup>242</sup>

L'objectiu és portar la veu davant i la recerca d'un so obert com a qualitat vocal. La posició laríngia es caracteritza per ser elevada resultant de la barbata suaument aixecada, la mandíbula alta i enfora i la llengua en posició alta.

---

<sup>236</sup> JUVARRA (1987), *op. cit.*, p. 83.

<sup>237</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 6.

<sup>238</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>239</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

<sup>240</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo l'expressió *chanter dans le masque* per cantar a través de la màscara.

<sup>241</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 75-76.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 75: "It is well known to what extent concepts of *chanter dans la masque* have dominated vocal pedagogy in France in this century. De Reszke (Jean de Reszke) is credited with bringing the system to prominence and acceptance in France, but it would seem more logically to be the result of national linguistic tendencies and tonal ideals."

El *vibrato*<sup>243</sup> en la tradició francesa és generalment ràpid a causa d'una faringe generalment reduïda i una llengua i laringe elevades.<sup>244</sup>

La recerca de la veu natural deixa en segon pla la modificació vocàlica i, per tant, no es presta massa atenció al canvi de registre i s'evita al màxim la característica cobertura alemanya. Si bé l'escola francesa pot utilitzar la modificació vocàlica a la veu mixta, el resultat de l'anterior resulta sovint en la característica *voix blanche*,<sup>245</sup> que equivaldria, en la tradició italiana, al concepte de *voce finta*.

Tant les veus masculines com les femenines de l'escola francesa sovint pateixen de *voix blanche*. Aquesta expressió descriu tant una manca d'obertura de la vocal no modificada en el transcurs de l'escala ascendent, com una producció generalment mancada del suport i la ressonància produïts per la *voce piena* de l'escola italiana.<sup>246</sup>

#### 2.2.4 Recapitulació: escola francesa de cant

De les dades recollides en aquest apartat es pot concloure que les principals característiques de l'escola francesa de cant tenen relació amb tres aspectes:

1. La tradició de recerca científica derivada de l'escola francesa de fisiologia de la fonació.
2. La gran influència dels principis belcantistes.
3. L'aspecte prioritari de la pronunciació en el cant.

França tingué una important tradició en l'estudi de la fonació des de principis del segle XVII. El 1627 Mersenne va descriure també les bases de la fisiologia de l'articulació de la paraula, el 1666 Cordemoy feu aportacions rellevants en aquest sentit i el 1715 Lamy ja va intuir el funcionament de les cordes vocals. El 1680 Perrault va plantejar que la

---

<sup>243</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *vibrato* per vibrat.

<sup>244</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 96.

<sup>245</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *voix blanche* per veu blanca. Aquest concepte es refereix a veu no col·locada o veu immadura.

<sup>246</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 137: "Yet the female as well as the male Singer of the French School often suffers from *voix blanche*. This expression describes both an openness of the unmodified vowel during the course of a mounting scale, and a shallow production in general which is lacking in the support and resonance which produce the *voce piena* of the Italian School."

veu resulta del fregament de l'aire en les membranes que configuren la glotis. El seu alumne Dodart presentà el 1700 a la seva *Mémoire*, les següents idees:

1. L'acció muscular toràcica empeny l'aire per produir la veu.
2. La laringe com a cos sonor.
3. La ressonància com a continuació del so.
4. La boca com a correctora de la ressonància.
5. La funció del lligament vocal.
6. La relació entre la llargada dels plecs vocals i l'augment de freqüència.

Ferrein és considerat com l'iniciador de la fisiologia experimental de la laringe, ja que és el primer a parlar de les cordes vocals anomenant-les "cintes de la glotis". El 1800 Dutrochet, assenyalà la gran importància del múscul tiroaritenoidal en la modificació del to i, posteriorment, Magendie experimentà sobre els canvis que es produeixen amb la secció dels nervis laringis. El 1825 Savart presentà les seves experiències sobre els sons produïts per tubs de parets membranoses i humides amb què comparava la laringe. El 1831 Malgaigne publicà les seves idees sobre la producció vocal, on considerava el múscul de les cordes vocals com el més important respecte a la producció de la veu. A mitjan segle XIX els metges fisiòlegs francesos tractaren el tema de la respiració en el cant. El 1876 el fisiòleg Mandl publicà el llibre *Hygiene de la voix*, on aprofundí en l'estudi del mecanisme del suport desenvolupant les següents idees:

1. L'equilibri dels grups musculars antagonistes inspiratoris i espiratoris.
2. El suport com a alentiment (i no bloqueig) del moviment de retorn del diafragma.
3. La importància de la dosificació de l'aire durant l'emissió.

Els estudis sobre fisiologia respiratòria de Mandl influïren fortament en tractadistes de tota Europa com foren Delle Sedie, Giovanni Battista Lamperti i, sobretot, Manuel García fill. Aquest darrer fou l'inventor del laringoscopi el 1854. L'aparició de la laringologia va ser de gran importància per a la pedagogia del cant, primerament a França i, ben aviat, a la resta d'Europa. Els hereus d'aquest corrent científic francès



d'estudi de la veu es pot considerar que foren, ben entrat el segle XX, els científics Husson, que el 1960 va publicar *La voix chantée*, i Tomatis, que el 1987 va publicar *L'oreille et la voix*.

Els tractadistes de l'àmbit francès es caracteritzaren per posar l'atenció en el punt de vista anatòmic. Bérard va introduir en l'estudi del cant l'anatomia i la fisiologia tant de la laringe com de l'aparell respiratori i les aportacions de Husson i Tomatis constituïren una de les darreres expressions de l'escola francesa de fisiologia fonatòria. Ambdós darrers autors es recolzaren en les seves investigacions científiques per proposar nous conceptes lligats a la tècnica vocal i demostrar-ne d'altres. Són de destacar els següents conceptes desenvolupats per Husson:

1. Esquema corporal vocal
2. *Impédance*
3. *Timbre extra-vocalique*

Així com els següents conceptes desenvolupats per Tomatis:

1. *L'écoute*
2. *Voix osseuse*

Les aportacions d'ambdós autors representen la justificació científica de molts dels procediments pedagògics utilitzats en tècnica vocal. A diferència de la concepció plenament empírica de l'escola italiana, l'escola francesa prengué aquests coneixements científics i molts d'altres com a base de la seva tècnica.

La influència de la tradició italiana en el desenvolupament de la música vocal francesa fou el resultat de la implantació del gènere operístic a França. L'òpera francesa fou sovint una reacció nacional al fenomen de l'òpera italiana que s'exportava arreu d'Europa. Resulta lògic que aquesta relació d'influència i reacció es donés també en les respectives escoles nacionals de cant. En aquest sentit, Mengozzi és considerat el teòric

encarregat de la formalització en l'àmbit francès dels principis de la tradició italiana. Però, gran part de les seves bases tècniques són d'arrel italiana:

1. *Sorriso belcantista*
2. *Portare la voce*
3. “Sintonització del so”
4. Relació articulació-emissió

També hi trobem aspectes que l'alineen a l'escola francesa de cant, com són:

1. Cert dogmatisme en la utilització de certes vocals.
2. Cert dogmatisme en la posició de la boca.
3. El fet de ser el primer a desplegar la mecànica respiratòria i la intervenció en el suport del so de la musculatura toràcica i abdominal des del punt de vista fisiològic.

Manuel García fill, per la seva banda, en ser el primer a recolzar-se en aportacions derivades de la investigació científica, també feu de pont entre la tradició italiana i la francesa. La primera part del seu *Traité* és un compendi de reflexions tècniques, anatòmiques i fisiològiques, mentre que la segona part està plenament conformada per exemples i fragments pertanyents al repertori italià. En la seva obra hi trobem aspectes tècnics *belcantistes*:

1. El concepte de *chiaroscuro*, pel que fa al timbre de la veu.
2. El canvi de registre.
3. La recerca de la bellesa del so.
4. L'articulació del text com a creador de la cavitat de ressonància.

I d'altres que, en canvi, s'allunyen dels principis de l'escola italiana de cant:

1. La respiració abdominal (justificada per les característiques dels pulmons i el funcionament del diafragma).

2. L'explicació científica i mecanicista de l'origen del so per mitjà del controvertit concepte del "cop de glotis".
3. El seu particular sistema de modificació vocàlica.

Seguint la tradició francesa de l'estudi de la fisiologia de la fonació, l'autor recomanava el coneixement científic de l'aparell fonador als mestres de cant mentre que el considerava innecessari i, fins i tot nociu, per als alumnes. Juarra fa una crítica de les seves aportacions tècniques, que representen un allunyament de les bases fonamentals de l'antiga escola italiana de cant apreses del seu pare.

Bérard, considerat un dels primers tractadistes de l'àmbit francès i seguidor del gust francès pel cant natural ben proper a la veu parlada, prengué el model fonatori parlat com l'origen de la veu cantada i desenvolupà un subtil concepte de declamació relacionat amb les emocions i els sentiments. Aquest respecte de la tècnica vocal francesa per la pronunciació de la llengua esdevindrà cabdal per entendre'n el desenvolupament. La sonoritat nasal i les vocals mixtes pròpies de l'idioma francès poden aportar a la veu cantada un so menys natural, fosc i apagat o bé la claredat i nitidesa de l'articulació poden fer que el cant esdevingui poc cobert i tendent a la *voix blanche*. Segons Juarra, la prioritat per la pronunciació és una característica essencial de l'escola francesa. Segons Miller, la tècnica francesa intenta preservar el so del llenguatge parlat en el cant i això comporta la tendència a *chanter dans la masque*. La recerca de la veu natural deixa en segon pla la modificació vocàlica. El vibrat esdevé generalment ràpid a causa d'una faringe sovint reduïda i una llengua i laringe elevades resultants de donar prioritat a la pronunciació.

## 2.3 L'escola alemanya de cant

### 2.3.1 Orígens i evolució de l'escola alemanya de cant

El 1757 Johann Friedrich Agricola (1720-1774), que havia estat alumne de Johann Sebastian Bach i Johann Joachim Quantz, famós organista, compositor de la cort de Frederic el Gran i director de l'orquestra reial, publicà *Anleitung zur Singekunst*. Es tracta d'una traducció del tractat de cant publicat el 1723 per Tosi. Responia a l'interès pel cant que havia de tenir un músic d'alt nivell com Agricola. Les seves anotacions afegides a l'original de Tosi són una important informació sobre les opinions del mateix Bach.<sup>247</sup> També és un exemple del freqüent contacte que la tradició de cant a Alemanya tingué amb la predominant tradició italiana.

Durant el segle XVIII s'utilitzava a Alemanya el terme “estil parlat” per definir la manera correcta de cantar. En els manuals de cant es posava molt èmfasi en allò que el cantant no havia de fer quan actuava. En el primer desenvolupament de l'escola alemanya de cant no hi ha evidències d'una direcció tècnica determinada i, com en els primers períodes de l'escola italiana de cant, l'atenció es posava en la postura i l'aspecte del cantant.<sup>248</sup> A finals del segle XVIII l'escola alemanya de cant es considerava superior a la italiana malgrat que els cantants alemanys s'exercitessin amb els mètodes italians.<sup>249</sup>

La investigació en fisiologia de la fonació i en foniatria també tingué els seus exponents a Alemanya a principis del segle XIX. El 1837 el professor de fisiologia berlinès Johannes Müller (1801-1858) va presentar el resultat de les seves experiències treballant amb llengüetes membranoses elàstiques i, posteriorment, sobre laringes aïllades obtingudes de cadàvers d'animals i d'humans. Els estudis de Müller també es van ampliar a l'estudi de les cavitats de ressonància i el seu efecte sobre el timbre i l'esforç de la veu. Aquests estudis donaren lloc a la teoria mioelàstica de la fonació difosa el

---

<sup>247</sup> HELM, E. Eugene. “Agricola, Johann Friedrich”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00312>> [Consulta: 8/2/23].

<sup>248</sup> DUEY, Philip A. *Bel canto in its Golden Age*. New York, 1951, p. 73.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 10.

1958 per Janwillem van den Berg (1920-1985). El 1857 Ludwig Turk (1810-1865) i Johann Nepomuk (1828-1873) començaren a utilitzar a Viena la tècnica de la laringoscòpia per mitjà de l'ús clínic d'un mirall, seguint els passos de Manuel García fill, i propagaren aquest mètode per tot Europa. El 1877 Adolf Kussmaul (1822-1902) publicà *Die Störungen der Sprache* (considerat el primer manual de rehabilitació foniàtrica), inaugurant l'estudi i la pràctica de la logopèdia.<sup>250</sup>

Des de principis del segle XIX i fins ben entrat el segle XX, un moviment musical nacional dominà Europa. Els compositors estaven interessats a crear un estil distintiu que reflectís el seu propi país. A Alemanya aquest sentit nacionalista es feu particularment evident amb Richard Wagner (1813-1883) i la seva creació d'un nou tipus d'òpera alemanya. El *Musikdrama* wagnerià fou un nou estil operístic sense precedents que combinava art, poesia i música. Wagner intentà crear una relació més propera entre la paraula i el so en les seves òperes donant més importància a la interconnexió entre música i text. Aquest aspecte i l'augment de la mida de l'orquestra, tenien un clar propòsit dramàtic. La fusió entre text i orquestra fou la base del concepte wagnerià de *Gesamtkunstwerk*, concepte que unia paraula i so creant un resultat complet.<sup>251</sup>

L'escola vocal alemanya, en els seus orígens, estigué enormement influenciada per la tradició italiana. Es basà en els tractats italians més rellevants i adoptà els principis generals belcantistes de respiració, mixtura dels diferents registres i equilibri de la ressonància. Però durant el segle XIX i, particularment, durant el segle XX, alguns pedagogs alemanys, de manera més o menys conscient, començaren clarament a refusar o exagerar alguns principis tècnics italians creant mètodes tècnics propis.<sup>252</sup>

A partir de mitjan segle XIX els pedagogs alemanys començaren a refusar la influència tècnica italiana en favor de l'estil wagnerià. Els mestres de cant alemanys es veieren moguts a desenvolupar una tècnica que donés resposta a la necessitat de servir a la natura de l'idioma alemany i a les exigències de l'orquestració wagneriana. Es requerí

---

<sup>250</sup> CLARÓS (2019), *op. cit.*, pp. 341-377.

<sup>251</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 145-147.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 159.

una tècnica amb major capacitat d'articulació textual i presència vocal. Però malgrat els intents de separar-se de la tradició vocal italiana, els pedagogs alemanys no van poder descartar absolutament els elements tècnics italians, sobretot pel que fa a la utilització òptima de la fisiologia vocal. Els conceptes bàsics de respiració, de ressonància, de canvi de registre i de fonació perduraren -encara que modificats o alterats- per tal d'adaptar-se als nous principis tècnics alemanys. En conseqüència, el mètode alemany no es va dur a terme de manera estandarditzada i es pot considerar que l'escola alemanya de cant es recolzà en alguns principis tècnics italians fonamentals degudament personalitzats i modificats.<sup>253</sup> Els pedagogs de l'escola alemanya de cant es va dividir en tres grups:

1. Els que es basaven en principis de la tradició italiana.
2. Els que usaven un estil d'ensenyament alemany.
3. Els que crearen una combinació entre ambdues tradicions.

El desenvolupament de l'escola alemanya de cant pròpiament dita començà el 1848 amb els primers escrits de Heinrich Ferdinand Mannstein (1806-1872). L'autor és la mostra del predomini de la tècnica italiana a Alemanya fins al segle XIX. Poc després, Friedrich Schmitt (1812-1884) va seguir Mannstein amb la seva temptativa de crear la primera escola alemanya de cant.<sup>254</sup> El mètode pedagògic alemany es va construir sobre la tècnica vocal italiana, tret molt comú en el desenvolupament de les escoles nacionals de cant. La influència de la tècnica vocal italiana es mantingué mentre trets concrets de la tècnica alemanya evolucionaren i s'expandiren creant una escola nacional de cant pròpia.<sup>255</sup>

En l'àmbit de l'escola alemanya de cant, existeix una diferenciació entre l'escola vienesa i l'escola wagneriana. L'escola vienesa estaria caracteritzada per l'adaptació del *legato* belcantista a la pronunciació de l'idioma alemany i per la recerca d'una interpretació estilística subtil del *lied* i l'oratori. Aquest estil de cant està molt relacionat amb la interpretació de les obres vocals de Wolfgang Amadeus Mozart. Aquesta escola

---

<sup>253</sup> *Ibidem*, pp. 145-147.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>255</sup> DUEY (1951), *op. cit.*, p. 10.

restaria més pròxima a l'antiga escola italiana de cant, ja que no estigué tan influïda pel romanticisme musical. Les característiques de la dicció alemanya demandarien una major sonorització de les consonants que en la dicció italiana. Aquesta sonorització activa les ressonàncies nasals i frontals. Aquesta posició vocal manté el so alt i evita un excessiu *vibrato* de la veu. L'escola vienesa també es caracteritzaria per:

1. La *messa di voce* utilitzada en les paraules que comencen amb vocal
2. La respiració abdominal
3. El *falsetto* reforçat en el registre agut
4. La pujada dels pòmuls per aconseguir la correcta forma de la boca

Lilli Lehmann (1848-1929),<sup>256</sup> Elisabeth Schwarzkopf (1915-2006)<sup>257</sup> i Lucia Popp (1939-1993)<sup>258</sup> es consideren tres representants de l'escola vienesa de cant.

D'altra banda, l'escola wagneriana de cant es caracteritzaria, per una adaptació de la tècnica romàntica italiana a la forta articulació de la pronunciació alemanya. El volum orquestral obligaria a usar el passatge de la veu i uns aguts potents. L'estil de cant romàntic italià abandonaria els cànons belcantistes de l'antiga escola italiana de cant. El recurs d'intensificar l'emissió de la veu per poder ressaltar les emocions per sobre d'una orquestra ampliada obligà a un canvi tècnic que influí en la interpretació i en el desenvolupament vocals. En general, amb aquesta adaptació tècnica es guanyà en presència vocal i es va perdre en *legato*, en musicalitat i en dicció del text. Es tractaria de l'adaptació de l'escola germànica-vieneses (estretament lligada a la tradició italiana) a les noves demandes orquestrals i interpretatives de la segona meitat del segle XIX.<sup>259</sup>

### 2.3.2 Tractadistes de tècnica vocal de l'àmbit alemany

---

<sup>256</sup> FORBES, Elizabeth. "Lehmann, Lilli", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257564>> [Consulta: 10/1/23].

<sup>257</sup> PORTER, Andrew. "Schwarzkopf, Elisabeth", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25198>> [Consulta: 10/1/23].

<sup>258</sup> PORTER, Alan. "Popp, Lucia", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22112>> [Consulta: 10/1/23].

<sup>259</sup> FERRER SERRA, Joan S. *Teoría y práctica del canto*. Barcelona: Herder, 2001, pp. 198-200.

**Taula 3.** Tractats rellevants de l'àmbit alemany per ordre cronològic

<b>Any de publicació</b>	<b>Títol</b>	<b>Autor</b>
1848	<i>Die grosse italienische Gesangschule</i>	Mannstein (1806-1872)
1854	<i>Grosse Gesangschule für Deutschland</i>	Schmitt (1812-1884)
1872	<i>The Art of Singing</i>	Sieber (1822-1895)
1884	<i>Deutscher Gesangs-Unterricht</i>	Hey (1832-1909)
1900	<i>Theoretical and Practical Vocal Method</i>	Marchesi (1821-1913)
1909	<i>Das Stauprinzip oder, die Lehre von dem Dualismus der menschlichen</i>	Armin (1871-1963)
1913	<i>Der kleine Hey</i>	Hey (1832-1909)
1929	<i>Minimalluft und Stütze</i>	Bruns (1867-1934)
1988	<i>Der wissende Sänger: Gesangsexikon in Skizzen</i>	Martienssen-Lohman (1887-1971)

L'escola alemanya de cant començà amb els primers escrits de Heinrich Ferdinand Mannstein (1806-1872) el 1848. Aquests escrits estaven fortament influïts pels principis tècnics italians. Aquest tractadista representà el punt d'inflexió entre l'heretada tradició italiana i el naixement de la tradició alemanya a més de demostrar la gran influència que la primera havia tingut sobre la segona.<sup>260</sup>

Friedrich Schmitt (1812-1884) treballà en la creació de la primera escola alemanya de cant.<sup>261</sup> L'evolució de l'escola alemanya de cant continuà al segle XX amb el tractat de Frederick Husler (1884-1969), on l'autor detallà la veritable natura de l'escola germànica.<sup>262</sup> L'esforç de Schmitt fou seguit pel de Julius Hey (1832-1909), que, després d'haver treballat estretament amb Richard Wagner, va presentar el 1912 el seu reconegut treball sobre la recitació.<sup>263</sup> La influència de Wagner fou transcendental en la creació de la nova escola alemanya de cant. Ferdinand Sieber (1822-1895), en canvi,

<sup>260</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>261</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>263</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.



publicà el 1885 un tractat que reflectia la influència dels principis de la tradició italiana.<sup>264</sup> Al mateix temps, Bruno Müller-Brunow (1853-1890)<sup>265</sup> presentà una aproximació fisiològic-mecànica del cant aportant l'innovador concepte *Tonbildung*.<sup>266</sup> Aquest concepte també fou seguit per George Armin (1871-1963) el 1909 amb la publicació del seu controvertit mètode, que desplegava el concepte *Stauprinzip*,<sup>267</sup> on la tècnica de la “respiració continguda” s'utilitzava per unificar la doble naturalesa de la veu.<sup>268</sup> Aquesta tècnica va ser fortament criticada per Paul Bruns (1867-1934), que en el seu tractat defensà el concepte *Minimalluft*,<sup>269</sup> tècnica basada a fer servir el mínim aire possible i en implementar la relaxació de la musculatura respiratòria.<sup>270</sup>

A mitjan segle XX, Franziska Matienssen-Lohmann (1887-1971) publicà un tractat que contenia elements dels seus predecessors pedagogs alemanys així com dels antics mestres italians.<sup>271</sup>

Els tractats originals escrits per Julius Stockhausen (1826-1906),<sup>272</sup> Mathilde Marchesi (1821-1913)<sup>273</sup> i Lilli Lehmann (1848-1929) van ser considerats internacionalment com a textos estàndard de pedagogia del cant. Stockhausen i Marchesi exemplificaren la tradició apresada del seu mestre Manuel García fill, les idees del qual foren molt populars a Alemanya durant el segle XIX i el segle XX. Les aportacions de Marchesi, fent pesar el coneixement científic més que l'empíric sensorial, posen en contacte l'escola alemanya amb els conceptes de la tradició foniàtrica francesa. L'“escola de la glotis” de Marchesi és considerada tradicionalment oposada a l'“escola de la respiració” de l'antiga escola italiana de cant.<sup>274</sup>

---

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>265</sup> *Ibidem*, pp. 72-73.

<sup>266</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Tonbildung* per “construcció del so”.

<sup>267</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Stauprinzip* per principi de contenció.

<sup>268</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 81.

<sup>269</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Minimalluft* per “aire mínim.”

<sup>270</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 96.

<sup>271</sup> *Ibidem*, pp. 108-109.

<sup>272</sup> PASCALL, Robert J. “Stockhausen, Julius”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380397>> [Consulta: 10/1/23].

<sup>273</sup> FORBES, Elizabeth. “Marchesi, Mathilde”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17730>> [Consulta: 10/1/23].

<sup>274</sup> JUVARRA, Antonio (2006), *op. cit.*, p. 113.

Els conceptes *coup de glotte*, la mixtura dels registres mitjançant la modificació vocàlica, el concepte de so *clair* i so *sombre* i l'èmfasi en la respiració diafragmàtic-costal demostren la gran influència de la tradició tècnica italiana i francesa en l'escola alemanya de cant. Lehmann també incorporà alguns d'aquests principis. És de destacar la combinació que va fer la tractadista del vocabulari de la pedagogia del cant i del llenguatge científic.

### 2.3.2.1 Heinrich Ferdinand Mannstein (1806-1872)

Heinrich Ferdinand Mannstein va néixer a Saxònia el 1806 i va morir a Dresden el 1872. Va ser cantant, professor de cant, crític musical i escriptor. Va estudiar de nen a Dresden i a la *Thomaskirche* de Leipzig, església on Johann Sebastian Bach va fer de cantor. De jove va estudiar teologia a la Universitat de Leipzig, però es va decantar professionalment per la música. Va ser contractat com a baix al cor del *Hoftheater* de Dresden i va ser alumne de Johannes Miksch (1765-1845), amb qui també va estudiar Sieber. La seva formació tècnica vocal estigué basada en els preceptes de l'antiga tradició italiana de cant heretada dels *castrati* a través de l'escola bolonyesa i del seu representant més important: Antonio Bernacchi (1690-1756). Aquesta formació va influir fortament en els seus posteriors escrits sobre pedagogia vocal.<sup>275</sup>

El 1848 va publicar l'original tractat *Die grosse italienische Gesangschule*, que va tenir molt ressò entre els estudiants i professors de cant de la seva època. Aquest tractat fou revisat i editat per segona vegada sota el títol *Das System der großen Gesangschule des Bernacchi von Bologna*. La importància del tractat de Mannstein radica en el fet que és el darrer autor plenament influït per la tradició italiana. És la prova de la forta influència de l'escola italiana a Alemanya i assenjala la fi del domini absolut de l'esmentada escola.<sup>276</sup>

L'autor va estructurar *Die grosse italienische Gesangschule* de la següent manera:

---

<sup>275</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 22.

1. Secció teòrica. On tracta aspectes tècnics de la veu: fisiologia, respiració, atacs, categories vocals, registres i reeducació de la veu.
2. Secció pràctica. On tracta la classificació de les veus, la postura, la producció del so, l'agilitat, el *portamento* i la mixtura dels registres.
3. Aprenentatge d'agilitats.
4. Estètica del cant. On tracta la presència escènica, la dicció i l'expressió.
5. Preservació de la veu.
6. Exercicis i repertori. On presenta vocalitzacions i una selecció, amb criteris pedagògics, de cançons i àries.

#### a) Respiració

El concepte de respiració que defensava Mannstein està basat en els principis de l'antiga escola italiana de cant. L'autor descrivia el procés de la respiració per cantar en dos passos:

1. En la inhalació el pit s'expandeix i l'abdomen hauria de restar immòbil.
2. En l'exhalació, la caixa toràctica hauria d'anar retornant lentament a la seva posició inicial retardant el procés d'expiració.

Aquest sistema de respiració fou molt popular a Alemanya durant el segle XIX tot i que resultava en un control menys eficient de la respiració, ja que el bloqueig de l'expansió abdominal no permetia que el diafragma pogués descendir completament. Es tractava de l'aplicació d'una part del model respiratori de l'escola italiana, que defensava també l'expansió de l'abdomen en el moment de la inspiració.<sup>277</sup>

#### b) Ressonadors

Mannstein defensava el concepte de *chiaroscuro*. L'autor sostenia l'existència de tres tipus de possibilitat quant a la ressonància:<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>278</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.

1. *Kehlton*:<sup>279</sup> so que cau de la volta faríngia. La sonoritat amb aquest ressonador seria reduïda, relacionada amb una emissió pressionada, típica de la veu de baix. Per corregir aquest so, el tractadista recomanava exercir una pressió lleu en la laringe mentre es cantava. És a dir, atenuar tensió i pressió a la laringe.
2. *Nasenton*:<sup>280</sup> sonoritat afectada per les obertures nasals posteriors. Es caracteritzaria per la seva reprovable nasalitat. Per corregir aquest so, l'autor recomanava a l'alumne tapar-se els orificis nasals mentre cantava per tal de percebre aquest tipus de ressonància. Si el so canviava, hi havia nasalitat al so.
3. Ressonància equilibrada: emplaçada al paladar dur i fortament connectada amb la sensació de ressonància simpàtica d'aquesta part del tracte vocal. Aquesta ressonància seria desitjable per la seva flexibilitat, plenitud i noblesa. Aquesta sonoritat coincideix amb el *chiaroscuro* desenvolupat per l'antiga escola italiana de cant. Segons l'autor, la correcció de la ressonància laríngia i nasal conduirien a aquesta sonoritat.

Mannstein mai va utilitzar el terme *chiaroscuro* tot i ser aquesta la seva sonoritat preferida. Es pot considerar que la ressonància laríngia correspondria a l'*oscuro*, la nasal correspondria al *chiaro* i la intermèdia (proposada pel tractadista) correspondria al *chiaroscuro*.

### c) Posició de la boca

Mannstein defensava que la correcta posició de la boca necessàriament resultava en el *chiaroscuro*. Les normes per aquesta correcta posició eren, segons l'autor:<sup>281</sup>

1. La natural posició el·líptica o oval de la llengua seria l'única que possibilitaria la correcta pronunciació de la vocal [a].
2. Les dents haurien d'estar una mica separades.
3. La mandíbula no hauria de moure's endavant ni lateralment. Els llavis haurien d'estar estirats.

<sup>279</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Kehlton* per so engolat.

<sup>280</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Nasenton* per so nasal.

<sup>281</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 27.

4. La llengua hauria d'estendre's plana i estirada, tocant les dents inferiors i hauria d'evitar una gran forma.
5. El llavi superior no hauria de cobrir les dents frontals, ja que aquesta acció reduiria el so.
6. La correcta posició de la boca hauria de formar-se abans de l'atac del so i no hauria de canviar quan es canta la mateixa vocal consecutivament.
7. Mandíbula, llavis i llengua no haurien de moure's o tremolar en les agilitats.

Els elements proposats per Mannstein per aconseguir la correcta posició de la boca resulten en la producció d'una sonoritat equilibrada. El tractadista defensava certa obertura de la gola mitjançant les instruccions que recomanava per la posició de la boca.

#### d) Fonació

Mannstein sostenia que en l'atac del so s'havia d'evitar cap so involuntari respiratori o glòtic. L'alumne havia d'evitar el portament quan atacava el so. L'atac havia de ser lliure i ràpid. L'atac havia de preparar-se per mitjà d'una lleu obertura. Si la boca estava massa oberta, esdevindria descuidat i amb la característica tímbrica del plor. El so no hauria de ser empès fora de la boca sinó més aviat dibuixat. Aquesta pràctica conduiria a l'equilibri entre la pressió subglòtica, la respiració i la musculatura respiratòria.<sup>282</sup>

#### e) Altres aspectes

Mannstein defensava també els següents principis tècnics:

1. Totes les veus, excepte les de soprano, tindrien dos registres: veu de cap i veu de pit. Per unificar els registres recomanava certa modificació vocàlica.<sup>283</sup>
2. El *falsetto* no hauria de ser evitat, ja que seria important per al desenvolupament de la veu.<sup>284</sup>

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>283</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 31.

3. La pràctica de les agilitats seria fonamental per desenvolupar la veu.<sup>285</sup>
4. La *messa di voce* seria un sistema per guanyar força, plenitud de so i una poderosa i expansiva respiració. Seria l'únic mètode per connectar la respiració amb el registre superior.<sup>286</sup>

### 2.3.2.2 Friedrich Schmitt (1812-1884)

Friedrich Schmitt fou un tenor d'òpera i un reconegut pedagog. Va intentar per primera vegada, la creació d'una escola de cant basada en els principis tècnics germànics. Va néixer a Viena el 1812 i va estudiar a Darmstadt amb Mangold i a Munich amb Stutz. El 1833 va debutar com a tenor a la *Hofoper* de Munic. També va actuar a Leipzig i Dresden fins que, a causa d'una mala utilització de la veu, donà per finalitzada la seva carrera com a cantant el 1837. A la recerca d'una nova ocupació, Schmitt es va decantar per l'ensenyament del cant.

El seu primer treball com a professor de cant fou a Munic, on Richard Wagner el va convidar a participar en la recentment creada *Deutsche Musikhochschule*. De fet, Wagner li va encarregar el desenvolupament d'una nova tècnica vocal basada en els principis alemanys. Però una posterior disputa entre el pedagog i el compositor va fer que el primer es traslladés a Berlín, on continuà amb la seva tasca docent. Entre els seus cèlebres alumnes hi havia Julius Hey, que va tenir un important impacte en la pedagogia vocal en l'àmbit alemany. Schmitt va detectar rellevants mancances en l'ensenyament del cant a l'Alemanya de la seva època. Per aquest motiu i per la manca de bons professors, creia que els estudiants de cant alemanys es veien forçats a marxar a l'estranger. Va observar problemes amb els principals mètodes (francès i italià) adoptats a Alemanya. A més a més, considerava que els cantants alemanys no comptaven amb una gran precisió tècnica, i per això un alt percentatge d'aquests perdia la veu i la possibilitat de fer una carrera destacada.<sup>287</sup>

---

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>287</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

El 1854 va publicar el seu tractat *Große Gesangsschule für Deutschland*. Schmitt va enfocar el seu tractat a solucionar les dificultats que havia identificat en l'ensenyament del cant a Alemanya i es va proposar cinc objectius:

1. Ensenyar als joves estudiants alemanys a Alemanya. No a l'estranger.
2. Dotar als professors de cant alemanys de recursos.
3. Dotar d'eines als cantants que necessitessin un reciclatge.
4. Fer que la instrucció dels cantats fos el més natural, simple i planera possible.
5. Detenir la malaltia i ruïna de les veus alemanyes per mitjà d'un mètode segur, natural i agradable.

A *Große Gesangsschule für Deutschland*, Schmitt presentà les seves idees sobre la situació de l'ensenyament del cant a Alemanya i la necessitat de crear una nova escola alemanya de cant, especificant els principis que la farien funcionar correctament. En la primera secció del tractat, plantejà els següents principis:

1. Construcció de la veu com un instrument: tracta els temes de la respiració, de la ressonància, de l'afinació, de la connexió entre els registres i del desenvolupament de la bellesa de la veu.
2. Educació tècnica de la veu com un instrument: tracta els temes de l'atenció als atacs, de la connexió amb l'afinació amb *portamento*, de les agilitats i de la  *messa di voce*.
3. Educació intel·lectual de l'estudi vocal: es basa en el coneixement de propietats materials com la respiració, la clara dicció, els accents musicals, el ritme, la precisió i els matisos.
4. Educació de capacitats intel·lectuals com el correcte caràcter teatral, l'expressió dels sentiments, l'entusiasme, la importància de la paraula i del to i el bon gust.
5. Altres aspectes tractats: extensió i registre de la veu, respiració, procés d'estudi vocal i salut vocal.

En una segona secció, Schmitt tractà sobre vocalitzacions i filosofia de l'ensenyament del cant. L'autor ho estructurà en els següents apartats:

1. Estudi del llenguatge musical
2. Dificultat dels patrons de les agilitats
3. Exercicis amb diversos salts
4. Adquisició de les dinàmiques
5. *Trino*
6. *Portamento*
7. *Staccato*

#### a) Respiració

Schmitt considerava que la respiració utilitzada per cantar era diferent que la respiració utilitzada per parlar. La primera consistia en una major expansió de la caixa toràcica. Segons l'autor, l'expansió del pit estaria creada durant la inhalació i mantinguda durant la fonació.

El concepte de respiració que exposava Schmitt al seu tractat era el diafragmàtic-costal. De totes maneres, posava l'èmfasi en l'expansió del pit arribant a la sobre respiració o respiració forçada, pràctica allunyada del concepte italià de l'*appoggio*. La seva opinió de què la inhalació hauria de produir-se al més ràpidament possible era totalment contrària a la tradició italiana i a la de molts professors de cant moderns que, posteriorment, defensaren un mètode basat en el *respiro*<sup>288</sup> o inhalació lenta i llarga.<sup>289</sup>

#### b) Ressonància

Segons Schmitt, la nasalitat ajudaria al so cantat i seria la característica que donaria color i poder a la veu. Les vocals davanteres [i] i [e], així com les consonants nasals, serien beneficioses per trobar la ressonància nasal. No es pot assegurar si l'autor de *Grosse Gesangschule für Deutschland* defensava o no el so nasal. Del seu discurs es pot extreure que era partidari de la ressonància nasal simpàtica.<sup>290</sup>

---

<sup>288</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *respiro* per inspiració.

<sup>289</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 39.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 47.



### c) Fonació

Per l'autor, l'atac era vital per la bellesa del so. La correcció en l'atac es produïa quan la postura del cos, la boca i la llengua es trobaven en la correcta posició. L'atac havia de ser fresc i curt, com el cop d'un martell sense dificultat ni força, i s'havia de desenvolupar a partir de la veu parlada. És destacable la similitud del discurs de Schmitt amb el concepte de *coup de glotte*.<sup>291</sup>

Schmitt considerava que un “atac fosc del so” en el qual la laringe fos conscientment pressionada cap avall era perjudicial per a la salut vocal i destorbava la prestació musical.<sup>292</sup>

### d) Registres

L'autor de *Große Gesangschule für Deutschland* expressava que tota classe de veu tenia un únic registre a excepció del *falsetto* en la veu de tenor. Tanmateix, també expressà la idea que si es donés el cas que el registre es trenqués, el cantant hauria de fondre'l o unificar-lo, admetent l'existència de diferents registres vocals. Per Schmitt, el *falsetto* és un mecanisme únic i molt útil per la veu de tenor. L'autor recomanava treballar per desplegar-lo i per mixturar-lo amb el registre de pit.

Per Schmitt, la correcta adquisició del registre superior de la veu depenia dels següents aspectes:

1. La laringe havia de pujar.
2. La glotis havia d'estreñer-se.
3. La llengua havia d'estar davant, estesa plana cap a les dents frontals inferiors.
4. Un bon atac seria necessari.

---

<sup>291</sup> Veure apartat 2.2.2.4 Manuel García fill (1805-1906).

<sup>292</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 41-42.

5. Les notes agudes haurien de moure's a través de les parts del cap i la faringe, essent aquesta la diferència més gran entre la ressonància del registre agut i la del registre greu.

e) Dicció

L'autor considerava la dicció com el més important aspecte del cant. La dicció faria que la veu fos musicalment més expressiva que la música instrumental. La correcta adquisició de la dicció en el cant esdevindria de l'ús de les vocals en estat pur i de l'articulació forta i ràpida de les consonants.<sup>293</sup>

### 2.3.2.3 Ferdinand Sieber (1822-1895)

Ferdinand Sieber va ser un cèlebre baix i professor de cant nascut a Viena el 1822. La seva família es va traslladar a Dresden i ell es va formar com a nen cantor i, posteriorment, amb Johannes Miksch. El 1842 va debutar com a solista. Va formar part de l'*ensemble* del Teatre de Detmold de 1844 a 1847 interpretant els principals rols mozartians de baix i baix-baríton. Va actuar arreu d'Alemanya, Àustria, Suïssa i Itàlia, on va estar en contacte amb els professors Girolamo Fiorini i Felice Ronconi. A partir del 1849 es va traslladar a Dresden on es va dedicar a la docència. A partir del 1854 es va incorporar a la *Königliche Musikademie* de Berlín, on va rebre el títol de professor el 1864.<sup>294</sup>

El tractat escrit per Sieber va estar fortament influït pels principis de l'antiga escola italiana dels *castrati*, gràcies a l'estudi amb Miksch i a les seves experiències a Itàlia. De la mateixa manera que el seu antecessor i preceptor Mannstein, Sieber va ser un clar exponent de la influència dels mètodes de cant italians a Alemanya durant el segle XIX. L'objectiu del seu tractat va ser intentar solucionar la pobra situació en què es trobava l'ensenyament del cant a Alemanya.<sup>295</sup>

---

<sup>293</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>294</sup> "Sieber, Ferdinand", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009837>> [Consulta: 10/1/23].

<sup>295</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 50.

L'autor va estructurar el seu tractat en sis àries:

1. Higiene vocal
2. Principis bàsics de pedagogia
3. Tipus de so possibles i com aconseguir-los
4. Dicció i articulació
5. Agilitat
6. Interpretació i presència escènica

a) Respiració

Sieber defensava que la inspiració es dividia en tres parts que es donaven de manera simultània:

1. Una considerable quantitat d'aire havia de ser inhalat en silenci i sense pressa.
2. El pit havia de créixer gradualment, expandint el tòrax endavant i lateralment.
3. El diafragma havia de descendir.

Sieber mantenia que l'inspiració era el procés més difícil en el cant. El cantant havia de retenir l'aire en equilibri mentre duia a terme el procés fonatori. Per obtenir una respiració gradual, l'autor defensava inspirar en bones condicions físiques i mantenir expandida la caixa toràctica, retornant lentament a llur posició original sense col·lapsar ni colpejar. La respiració influeix directament en la qualitat del so i també en la salut vocal del cantant. Aquesta pràctica permetia a la laringe un descens natural gràcies a un acte reflex i que resultava en un funcionament eficient de la musculatura laríngia i de la del tracte vocal. Segons l'autor, si no es donava aquesta condició bàsica, intentar corregir problemes vocals era una solució parcial, deslligada del procés global de cantar.

Sieber defensava que en la pràctica del cant calia una concentració total en el procés de respiració. Defensava la respiració diafragmàtic-costal, com es pot veure en la seva

defensa de l'expansió del pit i el descens del diafragma durant la inhalació.<sup>296</sup> Per tant, per l'autor, en la inspiració es donava una expansió toràcica i abdominal; igualment com mantenia Mannstein en el seu tractat. Cal tenir en compte que tots dos havien estudiat amb Miksch i que Sieber havia estudiat a Itàlia, aprofundint encara més en els principis tècnics de l'antiga escola italiana de cant.<sup>297</sup>

#### b) Elements de la fonació

Per Sieber, el so havia de ser pur i net i el cantant havia de ser capaç de dur a terme la *messa di voce*. Segons l'autor, l'atac correcte del so depenia de:<sup>298</sup>

1. El pas de l'aire per la laringe.
2. El pas del so per la faringe creant una ressonància secundària.
3. El pas del so per sobre de la llengua aplanada i estirada cap a les dents inferiors.
4. El contacte del so amb la part del paladar dur (propera a l'arrel de la dentadura superior) per aconseguir incrementar la ressonància.
5. La sensació que el so està fora de la boca, és lliure i pur.

#### c) Posició del cos

Sieber defensava l'existència d'un mètode de cant basat en l'equilibri de tot el cos. La postura del cos i la forma de la boca serien els elements que permetrien aquest equilibri. L'autor va presentar un llistat de deu aspectes necessaris per tenir una bona postura i una bona producció del so:<sup>299</sup>

1. El cantant hauria d'estar ferm sobre els dos peus i amb el cos dret, els braços mai haurien d'estar creuats sinó penjant en ambdós costats del cos i sense produir tensions.
2. El pit s'hauria d'expandir endavant.

---

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>297</sup> Veure apartat 2.3.2.1 Heinrich Ferdinand Mannstein (1806-1872).

<sup>298</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 52.

<sup>299</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

3. El cos s'hauria de moure enrere.
4. El cap hauria d'estar disposat cap amunt en una posició natural.
5. La boca hauria de tenir una lleugera forma de somriure.
6. La boca hauria de tenir una lleugera forma oval formada des de dalt, mai des de baix.
7. La boca s'hauria d'obrir creant un espai de l'ample d'un dit entre les dents.
8. La llengua hauria d'estar estesa, aplanada i tranquil·la a la boca, amb la seva punta reposant a les dents frontals inferiors.
9. El llavi superior hauria de pujar fins que la meitat de les dents superiors estiguessin visibles.
10. El cap no hauria de pressionar cap avall la laringe.

d) *Messa di voce*

L'autor de *The Art of Singing* creia que la *messa di voce* era l'eina que permetia al cantant desenvolupar un so ple i elegant. A través d'aquest efecte musical característic de la tradició italiana, el cantant esdevindria capaç d'afrontar qualsevol possibilitat dinàmica i seria coneixedor dels diferents graus de tensió demandada per cada una d'aquestes possibilitats. La *messa di voce*, segons Sieber, equilibrava tots els aspectes del procés de cantar: registre, respiració, fonació i ressonància. L'autor defensava el treball tècnic de la producció de la *messa di voce* detallant que, després d'exercitar-se, el cantant necessitava ser capaç de cantar en dinàmica *piano*, *mezzoforte* i *forte*. Recomanava als principiants no practicar mai amb dinàmiques perquè era massa difícil i podia ser perillós per a la seva salut vocal.<sup>300</sup>

e) Ressonància

Sieber es mostrava preocupat per la mecànica de la llengua. Per l'autor, el so defectuós era el resultat d'una posició incorrecta de les cavitats faríngies i bucals. Aquest defecte era causat per l'acció de la llengua, ja que aquesta és capaç de moure's i assolir una gran varietat de posicions. Una posició incorrecta de la llengua provocaria la impossibilitat

---

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 53.

del moviment del tracte vocal (necessari per cantar) i resultaria en un empobriment de la ressonància del so. Aquest empobriment causaria un efecte sonor acceptable pel cantant, però no per l'audiència.<sup>301</sup> L'autor exposà al seu tractat, tres varietats principals de sons defectuosos:

1. El so “engolat” causat per una incorrecta posició de tancament de l'epiglòtis, que eliminaria la ressonància de la veu cantada: Sieber considerava que aquest problema radicava en la tensió de la base de la llengua resultant de la pressió d'aquesta enrere, vers la faringe. La solució per aquesta dificultat era, segons l'autor, emplaçar la punta de la llengua en repòs vers les dents inferiors frontals.
2. El so nasal és produït en passar per la faringe i per les cavitats nasals. Aquest defecte del so seria causat, segons l'autor, per una posició massa baixa del vel del paladar en combinació amb una posició alta de la llengua. Sieber defensava que la causa primària d'aquest so era la manca d'ús dels articuladors un cop el so ha començat. L'autor recomanava al professorat la controvertida pràctica d'utilitzar una cullera per abaixar la posició de la llengua.<sup>302</sup>
3. El so “palatal” produït per un incorrecte moviment de la llengua cap dalt i en contra del sostre de la cavitat bucal. Aquest moviment lingual bloquejaria el so, ja que no permetria que aquest es mogués més enllà del paladar dur. Com a resultat, el so seria incapaç de ressonar plenament.

#### f) Registres

D'igual manera com ho feia el seu predecessor Mannstein, Sieber defensava l'existència de dos registres en tota veu:

1. Veu de pit
2. Veu de cap

---

<sup>301</sup> *Ibidem*, pp. 54-55.

<sup>302</sup> Segons Whitener, Schmitt (tractadista preceptor de Sieber) utilitzava també el mètode mecànic de manipular la llengua dels alumnes amb unes pinces. Aquests mètodes resultaren molt controvertits, donat el seu alt grau invasiu i la incapacitat d'articulació vocàlica que imposaven a l'alumne. Serien oposats a l'opinió generalitzada en la tradició italiana de no donar instruccions concretes a l'alumne sobre la posició de llengua, llavis o boca.

L'autor creia que hi havia diferències fisiològiques entre els dos registres. En la veu de pit vibraria el total de la massa de les cordes vocals, mentre que en la veu de cap només vibrarien les vores de les cordes vocals.

L'autor estudià les zones de *passaggio* de les veus de baix, baríton, contralt, mezzosoprano i soprano. Definia *passaggio* com el punt en el qual es donava una alteració en el timbre que indicava la necessitat de canviar a un nou registre. En les zones de *passaggio* el cantant havia d'emetre un so pur amb veu de cap.

Sieber criticà la “teoria dels tres registres”, molt estesa a Alemanya en aquell moment. Considerava perillós l'ús de la veu de pit i molt important l'ús de la veu de cap. S'oposava al concepte de “registre mitjà”. Considerava que no es corregia prou l'ús de la veu de pit en tessitures agudes on s'havia de prescriure la veu de cap. Per l'autor, això impedia l'homogeneïtat de la veu i comprometia la salut vocal. L'autor va donar molta importància a l'actuació de la laringe en el canvi de registre i no va tractar la modificació vocàlica com a recurs. També seguint Mannstein, utilitzà el concepte de “modificació vocal passiva”, defensant el mètode de “fer voltar” la veu per afrontar el canvi de registre.<sup>303</sup>

#### **2.3.2.4 Mathilde Marchesi (1821-1913)**

Mathilde Marchesi, mezzosoprano i professora de cant alemanya que va néixer a Frankfurt el 1821 i va morir a Londres el 1913, fou alumna de Carl Otto Nicolai i de Manuel García fill, considerat el professor més rellevant del segle XIX.<sup>304</sup> Amb aquest darrer, Marchesi va estudiar durant quatre anys i en va esdevenir la seva assistent. Va debutar el 1849 i s'especialitzà en la interpretació d'oratori. Però aviat es dedicà per complet a la docència. El 1852 es va casar amb el baríton Salvatore Marchesi (1822–1908), amb qui actuà sovint. Va arribar a ser considerada com una de les professores de cant més cèlebres i influents en l'àmbit internacional, formant a un gran nombre de cantants que esdevingueren professionals d'èxit. Entre les seves

<sup>303</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 55-56.

<sup>304</sup> Veure apartat 2.2.2.4 Manuel García fill (1805-1906)

alumnes figuren Nellie Melba, Emma Calvé, Emma Eames, Gabrielle Krauss, Sibyl Sanderson i Selma Kurz. La seva bibliografia inclou: <sup>305</sup>

1. *The Art of Singing: 24 vocalises Elementary and Progressive* (1877)
2. *Erinnerungen aus meinem Leben* (1877)
3. *Vocal Method* (1885)
4. *Aus meinem Leben* (1888)
5. *Theoretical and Practical Vocal Method* (1900)
6. *10 Singing Lessons* (1901).

Marchesi no es va limitar a ser una continuadora de l'escola de García sinó que aprofundí en la pedagogia vocal entroncant amb els conceptes de la tradició foniàtrica francesa. Juvarrà contraposa l'"escola de la glotis" de Marchesi a l'"escola de la respiració" de Tosi i Mancini, tractadistes representants de l'escola italiana de cant.<sup>306</sup> Marchesi es recolzà més en l'aspecte científic que en l'empíric al llarg de la seva carrera com a pedagoga. Contrària al costum de no donar mai explicacions científiques als seus alumnes, la cèlebre mestra de cant trobava necessàries explicacions i demostracions anatòmiques, fisiològiques i acústiques i utilitzava, per a les seves classes esquemes anatòmics i una reproducció d'una laringe humana.

El *Theoretical and Practical Vocal Method* està dividit en dues parts. La primera part conté un prefaci, una guia pràctica per estudiants, un capítol dedicat a l'emissió de la veu i tot un seguit d'exercicis vocals destinats a practicar portaments, escales de tota mena, unificació de registres, grupets de notes, flexibilitat de la veu, arpegis, *messa di voce* i diferents abelliments del cant.

La segona part del *Method* està composta per gran quantitat d'exercicis en forma de vocalització que l'autora recomanava per treballar aspectes diferents dels de la primera part. El corpus pedagògic de Marchesi es caracteritza per:

---

<sup>305</sup> FORBES, Elizabeth. "Marchesi, Mathilde", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17730>> [Consulta: 10/1/23].

<sup>306</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 213.



1. Una aproximació empírica: defensant la utilització de la vocal [A] per considerar-la la millor vocal per la formació i desenvolupament de la veu.
2. Una aproximació científica: presentant exercicis de “cop de glotis” i atacs aspirats.
3. La utilització de la seva experiència: proposant els seus exercicis d’escalles intercalats amb valuosos suggeriments tècnics.
4. La defensa del concepte belcantista de so *sul fiato*.

a) La boca

La boca somrient, per exemple, preferida per molts professors de cant del passat i del present, és absurda, i bastant contrària a les lleis de l’acústica. Somriure causa que la boca es disposi en la posició requerida per pronunciar la vocal italiana E (pronunciada [ay]). Aquesta vocal fa que el tub vocàlic es posi ferm, i aporta a la veu un to excessivament obert, anomenat pels italians *voce sgangherata* i pels francesos *voix blanche*. Per tant, la boca cal que estigui oberta de manera natural, gràcies a la caiguda de la barbeta, com en pronunciar “ah” (no massa oberta), i cal que es mantingui immòbil en aquesta posició durant tota la durada del so.<sup>307</sup>

Marchesi utilitzava la justificació científica en les seves recomanacions tècniques atribuint problemes de caràcter acústic a una posició determinada de la boca. D’altra banda, defensava la naturalitat de l’obertura de la mateixa i de la caiguda de la barbeta en total coherència amb la tradició italiana. I, finalment, advocava per la immobilitat de la posició allunyant-se de la naturalitat belcantista que semblava defensar. L’autora s’expressava també de manera “tecnicista” en dividir la respiració en tres modalitats (allunyant-se del concepte global de la *gran respirazione*<sup>308</sup> belcantista) i defensant el concepte *coup de glotte*.

---

<sup>307</sup> MARCHESI, Mathilde. *Theoretical and Practical Vocal Method*. Nova York: Schirmer, 1900, p. 3: “The smiling mouth, for example, favored by many singing-teachers past and present, is absurd, and quite contrary to the laws of acoustics. Smiling causes the mouth to assume the position required for pronouncing the Italian E (pronounced ay.) This vowel makes the vocal tube square, and give the voice a too open tone, called by the Italians *voce sgangherata* and by the Frenchs *voix blanche*. Therefore, the mouth should be opened naturally, by letting the chin fall, as in pronouncing “ah” (not too broad), and it must be kept immovable in this position for the entire duration of the sound.”

<sup>308</sup> En el context de la tècnica vocal, defineixo *gran respirazione* per la respiració (inspiració-exhalació) necessària per recolzar la veu.

## b) Respiració

Per Marchesi la respiració normal era la diafragmàtica o abdominal amb la qual els pulmons s'expandeixen per la seva base acaparant gran quantitat d'aire. D'una banda, l'autora defensava que la respiració havia de ser lliure d'intervencions de la voluntat: qualsevol acció premeditada per regular o facilitar aquesta acció natural de l'organisme s'oposaria i impediria la llibertat dels òrgans vocals i dels músculs que els governen. Per altra banda, l'autora justificava l'existència de tres tipus de respiració:

1. Respiració diafragmàtica o abdominal
2. Respiració clavicular
3. Respiració lateral o intercostal

Marchesi defensava la primera de les tres, que era la que, gràcies al desplaçament cap avall del diafragma, aconseguiria la màxima expansió dels pulmons i la inspiració de la màxima quantitat d'aire. Les altres modalitats eren perjudicials segons l'autora, ja que impedirien la màxima utilització de la capacitat pulmonar i obligarien a respirar repetidament.<sup>309</sup>

## c) *Coup de glotte*

Després que els pulmons s'han emplenat, és necessari, per la producció d'un so, que l'alumne tanqui hermèticament la glotis de tal manera que les seves vores, anomenades cordes vocals, puguin vibrar amb l'aire que les travessa en el moment de l'expiració. El *coup de glotte* requereix, aleshores, una ràpida i enèrgica aproximació dels llavis de la glotis, un instant abans que l'expiració comenci. Aquesta acció orgànica, que produeix l'atac o emissió de la veu, és facilitada per la glotis i la boca quan es preparen per formar una vocal.<sup>310</sup>

---

<sup>309</sup> MARCHESI (1900), *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 4: "After the lungs are filled, it is necessary, for the production of a tone, that the pupil should hermetically close the glotis so that its extreme edges, called the *Vocal Cords*, may be set vibrating by the air which bursts through at the moment of *Expiration*. The *Coup de Glotte* requires, then, a sudden and energetic approximation of the lips of the glotis, an instant before *Expiration* commences. This organic action, which forms the *Attack* or *Emission* of the voice, is brought about by preparing the glottis and mouth for the production of a vowel."

El controvertit concepte de cop de glotis que Marchesi heretà del seu mestre, és un intent tècnic i simplificador de definir la complexa acció d'iniciar el so. L'autora també es veié moguda per la curiositat científica d'entendre la funcionalitat de l'aparell fonador, descriure-la i aplicar aquest coneixement a l'aprenentatge del cant. Marchesi va descriure la mecànica de l'atac ignorant molta informació rellevant que avui coneixem gràcies a l'estudi de les teories de la fonació.<sup>311</sup> La tradició de l'antiga escola italiana de cant, deixava a l'espontaneïtat l'inici del so, considerant que, en un aparell fonador sa, l'atac del so hauria de produir-se de manera senzilla i natural. Les aportacions de Marchesi, en canvi, entronquen directament amb els conceptes de la tradició foniàtrica francesa fent pesar més el coneixement científic que l'empíric sensorial.

### **2.3.2.5 Julius Hey (1832-1909)**

El pedagog Julius Hey va néixer el 1832 a Irmerlshausen (Alemanya). Va estudiar composició amb Franz Lachner (1803-1890) i veu amb Friedrich Schmitt (1812-1884), que s'havia traslladat a Munic per treballar amb Wagner. La preocupació de Schmitt per la dicció en el repertori alemany influí molt en Hey i en el seu posterior mètode de cant. El 1864 Hey va conèixer Wagner i després es va convertir en el seu més proper conseller en aspectes vocals. Per donar resposta a les demandes vocals de les composicions wagnerianes, i basant-se en el tractat del seu predecessor i professor, Hey desenvolupà i difongué el que va ser posteriorment acceptat com el mètode alemany de cant.<sup>312</sup>

Wagner considerava que els cantants alemanys en general tenien una dicció pobre. A més a més, era molt crític, donat el seu punt de vista nacionalista, amb els estils musicals francès i italià. Considerava que el problema de la mala dicció era conseqüència de la influència de la tècnica vocal italiana en l'àmbit alemany. El compositor va demanar a Hey que desplegués una nova tècnica específica pel repertori germànic. Després de la mort de Wagner, el pedagog va seguir duent a terme i redefinint

---

<sup>311</sup> CORNUT (1998), *op. cit.*, pp. 26-32.

<sup>312</sup> FORBES, Elizabeth. "Hey, Julius", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12967>> [Consulta: 10/1/23].

l'innovador mètode tècnic vocal que donava resposta a les necessitats del *Musikdrama* wagnerià.<sup>313</sup>

El mètode complet ideat per Hey va ser publicat el 1884 amb el títol *Deutscher Gesangs-Unterricht*. Aquest mètode influí més fortament en l'*Sprechgesang*<sup>314</sup> que en el vocalisme de les escoles italiana i francesa. Els seus principis foren molt seguits per actors i oradors professionals a través de la versió condensada del *Deutscher Gesangs-Unterricht*. Aquest llibre va esdevenir un gran llegat en el camp de la recitació i una obra de referència a Alemanya en el camp de l'oratória.

Les dues primeres edicions del tractat de Hey contenien les seves idees amb relació a l'ensenyament del cant. Estava estructurat en dues parts la *Sprachlicher Teil*, que tractava sobre la lingüística, i la *Gesanglicher Teil*, que tractava sobre el cant. La *Sprachlicher Teil* contenia:

1. La justificació d'un nou sistema alemany de cant.
2. Un estudi sobre la correcta formació de les vocals i de les consonants.
3. Cultura lingüística enfocada als principals problemes del cant.
4. Un estudi sobre els elements rítmics i dinàmics de l'idioma alemany.

La *Gesanglicher Teil* contenia, en la seva primera edició, exercicis d'escala, cançons i àries usades per a l'entrenament dels cantants. En la seva segona edició (1913), va incloure una exposició sobre principis tècnics com la respiració i el registre. Hey hi proposava exercicis per practicar els següents aspectes:

1. Ressonància natural de pit
2. Mixtura de registres
3. Progressió dinàmica de les vocals
4. Escala cromàtica i diatònica
5. Intervalls
6. Ornamentació

---

<sup>313</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 59.

<sup>314</sup> En el context de la tècnica vocal alemanya, entenem *Sprechgesang* per l'estil de cant basat en el text.

## 7. *Trino*

### a) Respiració

Hey considerava que la majoria de les dificultats en el cant resultaven d'una respiració pobre. Per corregir això advocava en favor de la respiració diafragmàtica. Considerava que les tècniques que es basaven en l'enduriment de la musculatura toràcica i abdominal no ajudaven al cantant, ja que aquesta tensió innecessària impedia el moviment del diafragma i repercutia negativament en la respiració. L'autor considerava que aquesta era una respiració sense resistència. Hey recomanava que la musculatura de la respiració devia mantenir-se flexible per funcionar de manera òptima i no discutia l'ús de musculatura secundària en la respiració.

L'autor no acceptava la respiració "pancostal", recomanava que no hi hagués tensió en la musculatura abdominal. Tanmateix, la seva fixació pel descens del diafragma dona a entendre la seva preferència per una respiració baixa amb implicació abdominal. Hey no era partidari dels exercicis de respiració separats de la fonació. En canvi, era partidari dels exercicis de respiració amb veu parlada, ja que defensava que la respiració per cantar i per parlar eren similars.<sup>315</sup> Per aconseguir una correcta respiració i fonació, l'autor recomanava:

1. Respirar per la boca.
2. En incrementar l'aire inhalat, incrementar l'obertura de la boca.
3. Al final de la inhalació, mantenir la mandíbula oberta, el paladar tou i l'úvula en la posició més alta possible.
4. Abans de la fonació, fer una pausa curta.
5. Després de la pausa, emetre vocals amb veu parlada en ordre de més oberta a més tancada i a la inversa.
6. Aquests exercicis haurien de començar com un xiuxiueig.
7. Durant l'exercici, notar l'eixamplament de la faringe. Com a resultat d'aquest eixamplament s'aconseguiria un so lliure i ric en ressonàncies.

---

<sup>315</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 62.

## b) Posició laríngia

Hey considerava que una còmoda posició baixa de la laringe era un prerequisit per a la correcta fonació. Els estudiants havien d'aconseguir aquesta posició i mantenir-la durant els processos de la inspiració i de la fonació. Aquesta posició baixa de la laringe no forçada, s'obtenia gràcies a la respiració diafragmàtica que l'autor denominava *Tiefgriff der Stimme*<sup>316</sup> i aportava a la veu un punt de suport. Per assolir una posició estable de la laringe, Hey recomanava als estudiants que imaginessin les notes cantades en un pla horitzontal i practiquessin amb les vocals [o] i [u].<sup>317</sup>

L'autor descrigué tres tipus de so:

1. *Naturton*:<sup>318</sup> so dut a terme naturalment per l'estudiant.
2. *Normalton*:<sup>319</sup> so refinat no totalment desenvolupat però amb la potencialitat de convertir-se en *Idealton*.<sup>320</sup>
3. *Idealton*: so expressiu, individual, lliure, plenament equilibrat, plenament desenvolupat i capaç d'aportar plaer a l'oient.

## c) Fonació

El mètode de Hey per a obtenir una correcta fonació, era el refinament del procés natural de la parla. Segons l'autor, si el cantant parlava correctament, era eficient usar la seva coordinació natural com a punt de partida per treballar tècnicament la seva veu cantada. En el cas que l'estudiant no parlés correctament era més beneficiós partir dels sons "primaris" com cridar, riure i plorar.

Hey va notar que la tensió incorrecta de la llengua era sovint la causa de la qualitat pobra del so. I que aquesta tensió sovint era produïa per una escassa producció de

---

<sup>316</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Tiefgriff der Stimme* per subjecció baixa de la veu.

<sup>317</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 63.

<sup>318</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Naturton* per so natural.

<sup>319</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Normalton* per so normal.

<sup>320</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Idealton* per so ideal.

consonants. L'autor recomanava exercicis de llengua, d'úvula, de paladar tou, de mandíbula i de llavis per assolir llibertat de moviments en aquestes parts de l'aparell fonador. Aquests exercicis calia practicar-los fins que s'aconseguís una correcta articulació del text.

L'autor s'adonà que la llengua afectava directament la laringe a través de la seva connexió amb l'os hioidal. Per consegüent, la tensió de la llengua es transferia als músculs laringis causant problemes vocals tals com un *vibrato* defectuós. A més a més, la posició de la llengua també afectava la forma del tracte vocal, i influïa en la qualitat del so, així com en la claredat de la dicció. Els exercicis per evitar tensions que proposà Hey obtenien una major llibertat del tracte vocal i de la laringe i foren la base dels mètodes moderns per disminuir la tensió en el cos.<sup>321</sup>

#### d) Ressonància

L'autor de *Deutscher Gesangs-Unterricht* considerava l'existència de dues qualitats de ressonància:

1. Ressonància de pit: definida com la ressonància simpàtica que se sent entre els cartílags i els ossos de la part alta de la caixa toràcica. Segons Hey, la ressonància de pit donava força a la veu i jugava un important paper en l'enfortiment del so.
2. Ressonància de cap o nasal: descrita com la ressonància simpàtica sentida sobre la laringe, a la part alta del crani i en la part alta de les cavitats nasals. Hey va fer notar que aquest tipus de ressonància era rellevant per la qualitat metàl·lica que aportava a la veu.

L'autor suggerí que, idealment, calia un equilibri al 50 % entre ressonància de cap o nasal i ressonància de pit. Però que aquesta proporció variava segons si es cantaven sons

---

<sup>321</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 63-65.

aguts o greus. L'autor va anomenar a aquest equilibri amb l'expressió *Gold'ne Briike*.<sup>322</sup> També considerava que la ressonància nasal era el pont entre la veu de cap i la veu de pit i recomanava l'ús de les consonants nasals [m] i [n] per trobar aquesta qualitat. Tanmateix, Hey pensava que la ressonància nasal mai havia de produir-se sola, ja que això conduïa a un so purament nasal, que considerava desagradable. L'autor sostenia que una articulació vocàlica pobra era sovint la causa d'una qualitat de so defectuosa. En aquest sentit, Hey defensava que el color vocàlic havia de tenir la mateixa sonoritat bàsica fos quina fos la vocal que es cantés. Mantenir un timbre comú<sup>323</sup> a totes les vocals ajudava a aconseguir un registre equilibrat i, per tant, una veu igualada.

El tractadista descrivia la ressonància nasal simpàtica com un producte del bon funcionament de la veu, en el qual tots els elements (ressonància, registre, fonació i respiració) es complementaven mútuament. En conseqüència, no era la ressonància sinó el bon funcionament de la veu allò que permetria la unió dels registres i la creació d'un timbre igualat.<sup>324</sup>

#### e) Registres

Hey creia que la veu comprenia tres registres:

1. Registre de pit
2. Registre mitjà
3. Registre de cap

L'objectiu últim del cantant, segons l'autor, era mixturar aquests registres de tal manera que es convertissin en un de sol. Una ressonància equilibrada era la solució als canvis abruptes que es podien donar quan es passava d'un registre a un altre. Per tant, el cantant havia d'utilitzar molta més veu de pit en la tessitura aguda i molta més veu de

---

<sup>322</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Gold'ne Brücke* (literalment, pont d'or) per ressonància equilibrada. Aquest concepte té relació amb l'ús de la qualitat nasal per canviar de registre proposat per l'autor.

<sup>323</sup> Aquest concepte coincideix amb el *timbre extra-vocalique* de Husson.

<sup>324</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 65-67.



cap en la tessitura greu. L'autor proposava les següents instruccions per les veus de mezzosoprano:

1. Registre de pit: atenció al correcte color vocàlic, utilització de vocals davanteres, els exercicis haurien de començar en *piano* i anar a *forte*.
2. Registre mitjà: les millors vocals per desenvolupar-lo serien les vocals fosques [o] i [u], que provocarien el descens de la laringe.
3. Registre de cap: caldria dur-lo a terme per mitjà del reforç del registre mitjà. Una ampla obertura de la boca afavoriria aquest registre, així com una posició baixa de la laringe i un paladar tou alçat. Els exercicis *staccato* reforçarien aquest registre.
4. La consonant [n] unificaria els registres.

El punt de vista de Hey sobre els registres es basava en la modificació vocàlica.<sup>325</sup> A diferència de Mannstein i Schmitt, l'autor no recomanava ajustos laringis per equilibrar els diferents registres. Posava el focus només en trobar l'equilibri acústic correcte. És a dir, en l'ús de la modificació vocàlica. Per aquest motiu, com que la vocal [a] afavoria el registre agut femení, les veus de soprano o mezzosoprano que volguessin aconseguir un timbre igualat, havien de fer-hi tendir totes les vocals en ascendir al registre agut.<sup>326</sup>

#### f) Diccíó

En el seu tractat, Hey presentà un detallat estudi sobre el correcte color vocàlic i el camí a seguir per assolir aquesta qualitat. Aquests principis van ser rellevants per l'entrenament tant de cantants com de professionals de la veu. Les seves normes de dicció es van desplegar seguint les seves aspiracions de crear una tècnica congruent amb els ideals wagnerians. El seu objectiu era una tècnica que assegurés una clara accentuació del text en oposició al vocalisme pur. Per adquirir una clara dicció, Hey, recomanava una fusió vocàlica i consonàntica, que anomenà *Wortbildung*.<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> En el context de la tècnica vocal, defineixo modificació vocàlica com la tècnica de canvi de registre basada en l'“arrodoniment” o neutralització de la vocal.

<sup>326</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 67-69.

<sup>327</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Wortbildung* per formació de la paraula.

Considerava que el cantant havia de desenvolupar vocals pures i consonants incisives. Sostenia que la majoria de cantants professionals eren massa laxes en aquest aspecte. Aquesta defensa de l'articulació consonàntica apartava el mètode de Hey del típic vocalisme italià i francès. Tot i que l'èmfasi en la dicció era contrària al vocalisme, l'autor recomanava reduir la línia vocal i no pas eliminar-la.<sup>328</sup>

### 2.3.2.6 George Armin (1871-1963)

George Armin, professor de cant i figura rellevant de la pedagogia vocal a Alemanya durant el segle XX, va néixer a Brunschwig el 1871. Fill del director d'orquestra Otto Hermann, va estudiar veu amb August Iffert i, posteriorment, amb Törsleff. Ben aviat es dedicà a la pedagogia, com a professor de recitació, a Leipzig. El 1904 s'establí a Berlín com a professor de cant. El 1925 fundà la *Gesellschaft für Stimmkultur*<sup>329</sup> i col·laborà amb la revista especialitzada en pedagogia i ciència vocal *Der Stimmwort*. El 1904 Armin es traslladà a Dinamarca.<sup>330</sup> El 1909 publicà el seu tractat *Das Stauprinzip*.

El seu controvertit mètode va polaritzar molt l'opinió sobre l'autor dins la comunitat docent. La seva posició quant a pedagogia vocal fou diametralment oposada a la del seu col·lega Paul Bruns. Les idees d'Armin sobre el *Stauprinzip* venien de la seva experiència com a cantant. De jove tingué problemes vocals i acudí a la literatura al seu abast per solucionar-los: els treballs de Müller-Brunow i Schmitt, principalment. En veure dificultats en aquestes visions, desenvolupà el seu propi mètode: combinà la tècnica respiratòria de Schmitt, que Armin denominà "veu baixa", amb l'ús de les consonants de Müller-Brunow, que Armin denominà "veu alta". Diversos pedagogs contemporanis criticaren el mètode d'Armin considerant-lo perillós per la producció i per la salut vocals: la seva col·lega Franziska Martienssen-Lohmann va escriure que les seves idees eren extremes i sovint arruïnaven la veu. Els pedagogs Frederick Husler i Paul Bruns secundaren aquesta opinió.<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 69.

<sup>329</sup> Societat per a la Cultura Vocal: organització dedicada a la pedagogia vocal.

<sup>330</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 81.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 82.

Armin defensava la inherent natura dual de la veu:

1. Atac del so glòtic - Atac del so respiratori
2. Vocals brillants - Vocals fosques
3. Registre de cap - Registre de pit

L'autor proposà un remei per solucionar aquesta dualitat: el *Stauprinzip*, que consistia a “contenir” l'aire emmagatzemat contra les cordes vocals i ancorar el so per mitjà d'una consonant en la part alta del tracte vocal. Gràcies a aquesta tècnica, la veu s'unificava i aconseguia la seva màxima bellesa. Armin va estructurar *Das Stauprinzip* de la següent manera:

1. Introducció als principis del *Stauprinzip*
2. La natura dual de la producció del so i la manera d'assolir l'equilibri
3. Tipus d'atacs defensats per la pedagogia contemporània
4. Diverses aproximacions a la respiració
5. Com afecta el *Stauprinzip* a la dualitat de la veu
6. Dualitat dels registres: veu de cap contra veu de pit
7. Dualitat en les vocals: espectre alt de les vocals planes contra espectre greu de les vocals cavernoses
8. Tècnica per superar la dualitat vocàlica gràcies al *Stauprinzip* i al *Rundung*<sup>332</sup>
9. La consonant i els seus efectes en la producció del so
10. Altres aspectes de l'entrenament vocal

#### a) Respiració

Segons el concepte del *Stauprinzip*. Els dos aspectes més importants de la respiració en el cant, serien la seva funció d'emmagatzematge i la seva funció sonora. Segons Armin, la postura havia de ser de tipus militar amb tensió en la part baixa del cos. Aquesta tensió disminuïria la tensió de la laringe. El suport havia de ser percebut en la part alta de la caixa toràctica i anar-se desplaçant cap avall a mesura que l'estudiant progressés.<sup>333</sup>

<sup>332</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Rundung* per “arrodoniment vocal.”

<sup>333</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 83-85.

#### b) Ressonància i fonació

Partint de la base de la natura dual de les vocals (espectre alt de les vocals planes contra espectre greu de les vocals cavernoses), Armin proposava l'ús de les vocals mixtes com a mitjà per trencar aquesta dualitat i aconseguir un so equilibrat. Segons l'autor, un atac glòtic fort del so era perillós i no aportava res valuós al cant artístic. Un atac del so amb una consonant era preferible per Armin, que recomanava combinar-lo amb el seu concepte de *Stauprinzip* per dur a terme una correcta producció del so. L'autor posà un èmfasi especial en la connexió entre la respiració, que Armin anomenava “veu inferior”, i la part superior del tracte vocal, que Armin anomenava “veu superior”.<sup>334</sup>

#### c) Registre

Armin defensava la natura dual dels registres: registre de cap contra registre de pit. Els registres no podien fondre's però sí equilibrar-se. El trencament del registre estaria dividit en tetracords. L'autor defensava que la modificació vocàlica era el camí per equilibrar aquest trencament i suggeria diferents vocals per assolir aquest ajust depenent del tipus de veu.<sup>335</sup>

#### d) Altres aspectes

Armin considerava que els principis tècnics del *Belcanto*, profundament lligats al tradicional concepte italià de la superioritat del vocalisme amb relació a la claredat de la dicció, no eren d'utilitat per a la música vocal germànica. L'autor identificava el concepte de “construcció de la veu” amb el de construcció del text. La construcció del text conduïa a la correcta dicció i aquesta a la correcta declamació. Armin considerava que la declamació era l'objectiu últim de la formació vocal.<sup>336</sup>

### 2.3.2.7 Paul Bruns (1867-1934)

---

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>335</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 94.

El tenor, professor i autor Paul Bruns va néixer a Werden/Ruhr el 1867 i estudià dret a Berlín, Bonn, Marburg i, finalment, a Leipzig, on es va graduar com a doctor en lleis. En la seva estada a Leipzig, Bruns també va estudiar musicologia amb Kretzschmar i veu amb Törsleff. Va continuar els seus estudis vocals amb B. Corelli. De ben jove, Bruns va publicar articles sobre pedagogia vocal a la revista *Der Kunstgesang* (1895-1900) i al diari *Gesangkunst* (1900-1902). El 1902 començà la seva carrera com a docent en ingressar com a professor de cant a l'*Eichelbergischen Konservatorium* de Berlín. El 1906, Bruns ingressà en el famós *Stern'sches Konservatorium* de Berlín, on es va llaurar una gran reputació com a docent del cant en l'àmbit de tota Alemanya.<sup>337</sup>

Bruns esdevingué famós pel seu concepte de *Minimalluft* en el procés fonador i esdevingué una figura prominent en el debat estètic vocal amb Armin, que defensava el concepte del *Stauprinzip*.<sup>338</sup> Bruns detectà molts problemes en els conceptes defensats per Armin i en mètodes similars que s'utilitzaven a Alemanya a la seva època. Considerava que aquestes tècniques implicaven una tensió muscular excessiva i anaven en contra de la natura del cos humà. Com a resposta al *Stauprinzip* d'Armin, Bruns recomanava un mètode de cant basat en la relaxació muscular i la utilització del mínim aire possible.<sup>339</sup>

Bruns va publicar el seu tractat *Minimalluft und Stütze* el 1929 amb l'objectiu de demostrar que, a través de la respiració diafragmàtica, només una mínima quantitat d'aire era necessària per a una emissió vocal òptima. El tractat de Bruns estava centrat en la relació entre la minimització de l'aire i tota la resta d'aspectes del procés canor: ressonància, fonació i registres. Totes les seccions del seu llibre començaven amb el concepte de *Minimalluft* com a punt de partida. *Minimalluft und Stütze* constava de:

1. Teoria del *Minimalluft* i el suport
2. Relació entre el *Minimalluft* i el diafragma
3. Associació entre el *Minimalluft* i els futurs mètodes de respiració

---

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>338</sup> Veure apartat 2.3.2.6 George Armin (1871-1963).

<sup>339</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 96-97.

4. Relació entre el *Minimalluft* i els registres
5. Correlació entre el *Minimalluft* i la fonació
6. Vincle entre el *Minimalluft* i la ressonància

#### a) Respiració

Bruns considerava que hi havia una diferència capital entre el *Stütze*<sup>340</sup> alemany i l'*appoggio* italià. Per l'autor l'*appoggio* era la base per aconseguir un so bell i una funcionalitat vocal òptima. En la concepció italiana de suport, el diafragma s'utilitzaria d'una manera molt més subtil que en la concepció germànica. Per l'autor, una correcta respiració devia seguir els següents principis:<sup>341</sup>

1. La respiració profunda no havia de ser una activitat conscient.
2. La respiració no havia de ser sobtada o amb sensació d'angoixa.
3. El cantant havia d'inspirar com si “olorés una flor”.
4. Una correcta respiració no havia de fer possible notar el diafragma.
5. Els exercicis respiratoris (per exemple, tensar i destensar la musculatura abdominal) havien d'evitar-se.
6. El cantant havia de centrar-se més en l'expiració que en la inspiració. De tal manera que estigués capacitat per inhalar sense una excessiva tensió muscular.

#### b) Ressonància

Bruns defensava la relació entre respiració i ressonància. Exposà que hi havia una forta connexió entre la sensació de ressonància cranial i l'acció alliberadora del diafragma. Considerava que aquesta connexió no era possible si la tensió muscular abdominal o toràctica impediè el descens natural del diafragma. Els harmònics de la veu eren, per l'autor, el resultat del seu mètode basat en el *Minimalluft*, que permetia una connexió entre acústica i diafragma. Bruns exposà també la importància de les vocals i les consonants en la correcta ressonància del so. Recomanava la utilització de les vocals [i],

---

<sup>340</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Stütze* per suport, entès com a “metodologia muscular de la respiració.”

<sup>341</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 97-100.

[u] i [e] per aconseguir la ressonància simpàtica i la utilització de consonants nasals per aconseguir la ressonància nasal simpàtica. Bruns considerava que la utilització del *falsetto* era molt beneficiosa per incrementar la tessitura, igualar els registres i incrementar la formació d'harmònics.

L'autor també utilitzava el concepte italià d'*imposto*,<sup>342</sup> entès com la connexió entre respiració, ressonància i fonació, i el seu treball en equip. Aquest principi comportava un flux de fonació que produïa el millor tipus de vibració i una correcta posició del tracte vocal, que consistia en una confortable posició baixa de la laringe, un paladar tou alçat i una llengua estesa i aplanada vers les dents inferiors frontals. Aquesta posició permetia l'aparició del formant del cantant, necessari per tal que el so passés l'orquestra amb facilitat.

La metodologia de Bruns basada en l'ús de la veu parlada per al desenvolupament de la veu cantada, es veié molt influïda pels treballs dels seus predecessors Hey, Müller-Brunow i Schmitt.<sup>343</sup>

### c) Fonació i registres

La correcta fonació es basava, segons l'autor, en el principi de *Freilauf*.<sup>344</sup> Segons aquest principi, el diafragma era capaç d'afectar directament la fonació regulant l'aire de manera que aquest circulés lliurement. Aquest concepte estava directament relacionat amb el de *Minimalluft*. Bruns defensava que la correcta fonació era causada per una resposta primària del diafragma. El principi de *Freilauf* fou predecessor de l'actual teoria fonatòria mioelàstica-aerodinàmica. L'avantatge d'aquesta teoria era que suggeria un funcionament mutu entre la coordinació muscular dinàmica de les cordes vocals i la respiració, permetent que el flux de l'aire fes la major part del treball.<sup>345</sup>

---

<sup>342</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *imposto* per impostació.

<sup>343</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 100-102.

<sup>344</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Freilauf* per lliure circulació de l'aire.

<sup>345</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 102-104.

Segons Bruns el *falsetto* jugava un rol molt important en la mixtura dels diferents registres. L'autor criticà fortament el concepte tècnic alemany anomenat *Deckung*.<sup>346</sup> Considerava que aquest ajustament muscular del tracte vocal creava un so “estrangulat” i resultava en una pèrdua de ressonància. L'autor defensava que la manera correcta de “cobrir” la veu o d'ajustar els registres resultava del *Freilauf*.<sup>347</sup>

#### d) Altres aspectes

Un altre aspecte interessant que aportà l'autor en el seu tractat, fou el d'objectivar els reptes que el cantant havia de superar en la professió d'intèrpret operístic:<sup>348</sup>

1. Els cantants havien de lluitar contra l'orquestra.
2. Els directors musicals, els directors d'escena i els intendants dels teatres d'òpera coneixien molt poc sobre l'instrument vocal i el seu bon ús.
3. Les posades en escena no tenien en compte les necessitats acústiques de l'instrument vocal, obligant sovint al cantant a interpretar en posicions poc naturals o contràries a la producció del so.

#### 2.3.2.8 Franziska Martiensen-Lohmann (1887-1971)

Franziska Martiensen-Lohmann va néixer el 1887 a Bromberg (Polònia). Fou una distingida pedagoga vocal i cantant de Lied que tingué una gran influència a Alemanya. El seu principal professor de cant fou el reconegut baríton i pedagog alemany Johannes Messchaert. Martiensen-Lohmann debutà com a concertista el 1914. Aviat començà a impartir classes a Munic i, posteriorment, a Berlín i Weimar. Estigué fortament lligada als ensenyaments del seu marit, el professor de cant i escriptor Paul Lohmann. El 1949 Martiensen-Lohmann acceptà un càrrec de professora de cant a la *Hochschule für Musik* de Düsseldorf, on ensenyà fins que es va retirar el 1969.<sup>349</sup> Va ser professora de nombrosos cantants de l'àmbit alemany entre els que figura Kurt Widmer

---

<sup>346</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Deckung* per cobertura.

<sup>347</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 104-106.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>349</sup> *Ibidem*, pp. 108-109.



(1940-2023).<sup>350</sup> La influent pedagoga va publicar importants treballs, entre els que figuren:

1. *Die echte Gesangkunst* (1934)
2. *Das bewußte Singen* (1922)
3. *Berufung und Bewährung der Opernsängers* (1943)

Però el seu tractat més conegut fou *Der wissende Sänger*. Aquesta obra fou molt coneguda a Alemanya i en la resta de països de parla germànica. L'autora es va allunyar del mètode fisiològic-mecànic de Müller-Brunow, de Bruns i d'Armin i va crear un sistema basat en un mètode personalitzat per a cada estudiant. D'aquesta manera, la tractadista va prendre distància del dogmatisme en la pedagogia escollint un sistema individualitzat d'equilibris que desenvolupà en profunditat a *Der wiessende Sänger*.<sup>351</sup>

Martienssen-Lohmann estructurà *Der wissende Sänger* a partir d'articles monogràfics pràctics ordenats alfabèticament i que donaven resposta a problemes vocals concrets. Els estudiants podien localitzar fàcilment quin monogràfic podia ser una eina per al seu dubte concret. La major part d'aquests monogràfics responien a principis pedagògics i a qüestions relacionades amb el desenvolupament professional de la carrera de cantant:

1. Aspectes tècnics del procés de cantar
2. Actuació pràctica
3. Presència escènica
4. Psicologia del cant
5. Negoci del cant
6. Pedagogia del cant

L'autora organitzà el seu tractat d'acord amb el tipus de lector:

1. Cantants.

---

<sup>350</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Kurt Widmer" [en línia]. Disponible a: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt\\_Widmer](https://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Widmer)> [Consulta: 12/12/2022].

<sup>351</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 109.

2. Professionals que jutgen i seleccionen cantants: crítics, agents i jurats.
3. Professionals que lideren el negoci musical: intendants, directors musicals i directors d'escena.
4. Músics: compositors, directors, pianistes.
5. Professionals interessats en la veu: directors corals, professors de música.
6. Professionals culturals: bibliotecaris i administradors municipals.
7. Professionals que tracten amb els professionals de la veu: pedagogs, foniatres i científics.

#### a) Respiració

Martienssen-Lohmann defensà l'existència de sis elements indispensables per a una correcta respiració:

1. Connexió entre la respiració i la ressonància simpàtica, que anomenà so cranial.
2. Presència de *legato* en el fraseig del cantant.
3. Postura noble del cos.
4. Energia respiratòria i tancament complet de les cordes vocals.
5. So i ressonància equilibrats.
6. Cant elàstic.

Segons la pedagoga, la postura era molt important per al correcte procés respiratori. Defensava una respiració baixa que comportava que la musculatura respiratòria funcionés de manera òptima.

Pel que fa al suport de la veu, l'autora diferenciava el concepte italià d'*appoggio* i l'alemany de *Stütze*. Segons Martienssen-Lohmann, el primer se centraria en el procés del cant en la seva globalitat atenent a la ressonància, a la respiració i als registres. El segon seria un concepte més reduït, el qual se centraria només en la respiració. Per l'autora un bon funcionament diafragmàtic permetria l'*appoggio* i un bon control de la respiració.<sup>352</sup>

---

<sup>352</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 110-112.

## b) Ressonància

Segons *Der wiessende Sanger*, una veu rica en ressonància estaria caracteritzada per una posició davantera de les vocals i una inalterable base sonora. El timbre de la veu s'hauria de mantenir independentment del color vocàlic.<sup>353</sup> La transmissió del so seria el resultat de la vibració de les cordes vocals en combinació amb la ressonància de la veu de cap. Per desenvolupar una veu equilibrada seria indispensable un ferm domini dels formants de la veu, de la dicció de les vocals i com aquests es relacionen amb els registres de la veu.<sup>354</sup>

## c) Fonació

Segons Martienssen-Lohmann existien tres tipus d'atac del so relacionats amb els tres tipus de registre, de manera que un atac equilibrat hauria de ser possible en tota la tessitura:

1. Atac fort o glòtic (veu de pit)
2. Atac aspirat (veu de cap)
3. Atac equilibrat (veu mitja)

Segons la tractadista, l'atac glòtic podia ser perjudicial i havia de ser evitat. La laringe havia de desplaçar-se confortablement cap avall en coordinació amb la respiració.<sup>355</sup> Martienssen-Lohmann criticà les males interpretacions que s'havien fet de les aportacions de Stockhausen i de Manuel García fill, en referència a la posició de la laringe i al *coup de glotte*, respectivament.

## d) Registre

---

<sup>353</sup> Aquest concepte està relacionat amb el de *timbre extra-vocalique* de Husson.

<sup>354</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, pp. 112-114.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 114-115.

Segons l'autora existirien tres diferents registres que correspondrien a les diferents accions de les cordes vocals:

1. Registre de pit: resultat d'una acció ferma de les cordes vocals.
2. Veu mitja: resultat d'una acció mixta de les cordes vocals i de la musculatura de la veu de cap.
3. Veu de cap: resultat de la vibració dels marges de les cordes vocals.

Mixturar els tres registres en un sol registre era l'objectiu, segons Martienssen-Lohmann, i s'hi arribava gràcies a l'ús de la veu de cap. Per la tractadista el *falsetto* no era útil ni per cantar ni per ensenyar a cantar.

L'autora de *Der wiessende Sänger* també criticà la pràctica del *Deckung*, tant utilitzat en la tècnica alemanya. Considerava que l'arrodoniment forçat del so per mitjà de la construcció d'un espai de ressonància determinat i fix resultava en una pèrdua de ressonància i un so tens. Per aquest motiu, recomanava evitar-lo.<sup>356</sup>

#### e) Articulació i dicció

La tractadista defensà la utilització de consonants com a eina pedagògica. Mantenia la idea que els conceptes d'articulació i de dicció eren diferents. Mentre que l'articulació seria l'entrenament de boca, maxil·lar inferior i llengua, la dicció estaria més propera a l'art de la declamació.<sup>357</sup>

### 2.3.3 Característiques tècniques de l'escola alemanya

Amb l'aparició de la nova òpera alemanya en el segle XIX, els pedagogs alemanys creieren que una nova aproximació a la dicció era necessària. Consideraren que el text havia d'interrelacionar-se més amb la música i, com a resultat, una articulació clara era essencial. En els seus tractats, Schmitt (1854), Hey (1844) i Armin (1909) criticaren rotundament la influència de l'escola italiana en la manera de cantar germànica. Veien

---

<sup>356</sup> *Ibidem*, pp. 116-118.

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 120.

els principis del *Belcanto* italià, molt allunyats de les necessitats del repertori alemany i crearen un sistema basat en la parla on la línia vocal no era més llarga que el patró textual. Aquesta aproximació a la veu cantada fou anomenada per Hey amb l'expressió "Belcanto alemany".<sup>358</sup>

La idea germànica que el correcte emplaçament per cantar es deriva de la veu parlada prové de l'escola italiana. Diversos tractadistes alemanys s'adheriren a aquest principi, però en la seva gran majoria l'exageraren considerant que l'articulació havia de ser més forta que en la tradició italiana.<sup>359</sup>

Qui posaria en dubte que el concepte de cantar amb bon estil segons l'escola alemanya i la natura del mateix idioma alemany no fossin factors complementaris que contribueixen fortament en la caracterització de les tècniques de cant en l'escola alemanya?<sup>360</sup>

Miller apuntà la importància que la dicció de l'idioma alemany tingué en l'escola tècnica alemanya. Segons l'autor, l'alta freqüència de grups de consonants complica el flux vocàlic. Pel cantant és més difícil establir un continu so vocàlic fluid havent d'articular aquests sons consonàntics a cada síl·laba. A més a més, la freqüent presència de sons vocàlics amb *Umlaut*<sup>361</sup> i l'existència de fins a trenta-vuit sons vocàlics també requereixen certs ajustos del tracte vocal que resulten en canvis audibles en la ressonància.<sup>362</sup>

L'escola alemanya de cant es posiciona en l'extrem contrari al de les pedagogies que advoquen per mètodes naturals. La tendència germànica és la de condicionar el cos fixant-lo en posicions concretes per aconseguir el millor potencial per la respiració i la producció del so. Les tècniques de respiració en l'escola alemanya comprenen l'ús de la part baixa del tors. La correcta postura per cantar està condicionada per la recerca del suport de la veu en l'àmbit pelvià i de les natges. Aquesta tradició reconeix la

---

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>360</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 181: "Who would doubt that the concept of a good singing tone within the German School and the nature of the German language itself are complementary factors which contribute heavily to distinctive techniques of singing in the German School?"

<sup>361</sup> En el context de la lingüística, tradueixo el terme *Umlaut* per l'expressió "modificació del so."

<sup>362</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 80-81.

importància del mecanisme respiratori així com la dels pulmons, la de la musculatura intercostal i la del diafragma pel control de la respiració, estenent-se cap avall en el troc. El cos hauria d'estar alineat amb el cap erecte i el pit en una posició alta. Per tant, l'escola alemanya tendeix al suport abdominal de manera diferenciada. Per obtenir una respiració i postura adequades, es recomanava mantenir el tòrax alt, el cap dret i la pelvis inclinada provocant que les natges anessin avall i endins. Fent això, es crearia una lleu tensió en la zona abdominal baixa que suporta el diafragma. Movent la pelvis endavant per empènyer les natges, s'assoliria la postura apropiada per activar el suport del cant.<sup>363</sup>

La tècnica alemanya tendeix a defensar la respiració baixa potenciada per una pressió enfora de l'abdomen i el manteniment del tòrax en posició baixa i, per tant, una posició baixa del diafragma (distensió epigàstrica i hipogàstrica). Per fer-ho possible l'ària pelviana es mantindria ferma endavant. Per afrontar frases que necessiten major energia es tendeix a la contracció dels glutis i una major força muscular a la zona anal. Miller també sosté que els conceptes de retenció de la respiració o control de la pressió subglòtica, així com els d'exhalació induïda i inspiració retardada, comporten un sistema de respiració mínim i una activació muscular molt elevada.<sup>364</sup>

Mannstein i Lehmann creien que la manera més efectiva de respirar per cantar era estirar els músculs abdominals fermament en la inhalació. Sostenien que endurant la musculatura abdominal, aquesta ajudava al diafragma mantenint alçada la caixa toràctica. Aquest mètode de respiració per cantar entrà en contradicció amb el de l'escola italiana. Armin i Schmitt, per la seva part, defensaren una tècnica respiratòria basada en un increment de la tensió muscular de la part baixa del cos i de la caixa toràctica. Seguint la tradició italiana defensaren l'expansió del tòrax, però la portaren a l'extrem allunyant-se de l'aproximació elàstica belcantista. Creien que gràcies a aquesta expansió muscular s'atenuava la tensió de la laringe. A més a més, aquests dos autors mantenien que una dilatació extrema dels pulmons era capital per cantar. Armin sostenia que aquesta tensió havia de ser sentida primerament en el pit i després havia de desplaçar-se

---

<sup>363</sup> COOB-JORDAN, Amy. *The Study of English, French, German and Italian Techniques of Singing Related to the Female Adolescent Voice*. University of North Texas, 2001, pp. 6-8.

<sup>364</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 21-26.

avall a través del cos. Malgrat aquestes opinions, altres autors alemanys continuaren defensant, com dictava la tradició italiana, que una menor quantitat d'aire resultava més eficient per cantar.

La recerca del *Rundung* comportà uns resultats característics en la ressonància, donats per una alteració de la faringe respecte a la posició de la parla i que també es denominà amb l'expressió "habitació a la gola". Aquesta alteració també involucraria a la llengua. El resultat de l'allargament faringi potencia els greus a expenses dels aguts afavorint l'"arrodoniment vocal" i perjudica la possibilitat d'un ajust ràpid dels ressonadors necessaris per a l'afinació i l'articulació. Aquest concepte fou desplegat per Armin.<sup>365</sup>

Segons Miller, el concepte *Stimmbildung*<sup>366</sup> concep la funció fonatòria com quelcom divisible en subfuncions. Aquest tret seria característic de la pedagogia germànica. Com a resultat de l'allargament de la faringe, l'escola alemanya no accepta una posició alta de la laringe. Es tendeix a què aquesta estigui baixa en tot moment: en la inspiració es baixa la laringe i en l'emissió s'ancora cap avall amb l'ajuda de la mandíbula, que exerceix certa pressió inhibint la pujada de la laringe.<sup>367</sup>

La ressonància de la veu en l'escola alemanya es caracteritza per ser plena i poderosa. Es busca una profunda producció del so molt pròxima al so de gola, també en la veu de cap. A causa de l'obertura de la faringe, el so tendeix a enfosquir-se. Se segueix la creença de què la faringe és capaç d'adaptar-se als allargaments i, consegüentment, creant més espai a la gola, es crea un so més ric i ple. Se segueix la indicació d'enviar el so fora de la gola però mantenint la posició d'aquesta. Mentre que a Alemanya es van establir tècniques per millorar les habilitats vocals dels cantants mitjançant els canvis físics en el cos per produir una qualitat vocal determinada, a França se seguia una manera més natural de cantar. Tant pel que fa a la posició del cos com a la gestió de la respiració.<sup>368</sup>

---

<sup>365</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, 75-77.

<sup>366</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Stimmbildung* per "construcció de la veu."

<sup>367</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 65-75.

<sup>368</sup> COOB-JORDAN (2001), *op. cit.*, pp. 8-9.

Un altre aspecte rellevant és el de la formació de les vocals. El principi de fixació bucofaringia característic de la tradició tècnica alemanya es donà per la constant recerca d'una qualitat comuna de distorsió vocàlica relacionada també amb el concepte de *Rundung* introduït per Armin. La recerca d'aquest tipus de sonoritat comporta una equalització o homogeneïtzació dels sons vocàlics, la utilització d'una obertura petita de la boca i la preferència pels sons vocàlics mixtes.<sup>369</sup> La formació vocàlica en l'escola alemanya demandaria una mandíbula fixada en una posició baixa. Aquesta posició de la mandíbula s'hauria de mantenir el més fermament possible independentment de les vocals o consonants que s'estiguessin pronunciant. Aquest fet produeix un petit canvi en la faringe i la boca. Es crea un major espai en la faringe que l'escola alemanya considera essencial. La posició articulatòria de la vocal [o] és utilitzada per formar altres vocals determinant la postura bàsica de la boca. Modificant les vocals d'aquesta manera es crea un espectre vocàlic més equalitzat.<sup>370</sup>

Armin i Bruno Müller-Brunow (1853-1890)<sup>371</sup> recomanaven substituir les vocals [i] i [e] per les seves vocals equivalents amb dièresi. El *Rundung* de la tècnica alemanya unificava la posició vocàlica baixa i enrere i la qualitat fosca de les vocals. Armin considerava que les vocals mixtes eren útils per obtenir un millor balanç mixturant els elements alts i baixos del so. L'aproximació que feu d'una tensió que s'expandeix avall a través del cos i una posició baixa de la laringe suggereix que tenia preferència pel timbre fosc. Per Müller-Brunow l'ús de les vocals amb dièresi estava fortament connectat a la sensació de ressonància nasal, la qual resultava en una qualitat sonora més brillant. De fet, Armin considerava que els alumnes de Müller-Brunow cantaven amb una veu “estreta” utilitzant insuficientment el cos.<sup>372</sup>

El concepte d'atac també és important en l'escola alemanya. Són característics els anomenats *Sprengensatz*,<sup>373</sup> *Glottisschlag*<sup>374</sup> i *gehauchte Einsatz*.<sup>375</sup> El primer correspon a l'atac propi de l'escola germànica heròica. El segon està directament relacionat amb

---

<sup>369</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 46-48.

<sup>370</sup> COOB-JORDAN (2001), *op. cit.*, p. 8.

<sup>371</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 72.

<sup>372</sup> *Ibidem*, pp. 75-77.

<sup>373</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Sprengensatz* per atac fort.

<sup>374</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *Glottisschlag* per “cop de glotis.”

<sup>375</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *gehauchte Einsatz* per “atac aspirat.”



el concepte de *coup de glotte* descrit per Manuel García fill i introduït en l'àmbit germànic per la seva alumna i assistent Matilde Marchesi. El tercer és considerat l'atac suau en l'àmbit alemany.<sup>376</sup>

El *vibrato* queda afectat també per la recerca de l'allargament de la faringe molt més enllà del que demana la veu parlada. D'aquesta manera, el *vibrato* resultant és més lent que el de la tècnica italiana, francesa i anglesa. En general, en l'àmbit alemany, es considera acceptable una freqüència de cinc cicles per segon.<sup>377</sup>

Un altre aspecte característic de l'escola alemanya és la modificació vocàlica en el canvi de registre. El concepte tècnic alemany *Deckung* observa la total modificació vocàlica com a mecanisme per afrontar el canvi de registre. Aquesta modificació és concebuda com una neutralització resultant de la depressió de la laringe i de l'allargament de la faringe.<sup>378</sup>

#### **2.3.4 Recapitulació: escola alemanya de cant**

L'origen i desenvolupament de l'escola alemanya de cant pivota, de manera similar, a com ho fa l'escola francesa, sobre dos aspectes:

1. Relació (influència-reacció) amb la tradició italiana.
2. Característiques de l'idioma alemany.

Fins a mitjan segle XIX està documentada la gran influència de la tècnica vocal italiana en els pedagogs alemanys. A partir dels escrits de Mannstein (1806-1872), els mateixos pedagogs començaren a refusar aquesta influència a favor de l'estil wagnerià. Els mestres de cant alemanys es veieren moguts a desenvolupar una tècnica que donés resposta a la necessitat de servir a la natura de l'idioma alemany i a les exigències de l'orquestració wagneriana. Es requeria una tècnica amb major capacitat d'articulació textual i presència vocal. Però els pedagogs alemanys no van poder descartar

---

<sup>376</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 4.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 134.

absolutament els elements tècnics italians donat que la tècnica belcantista estava basada en la utilització òptima de la fisiologia vocal. Els conceptes bàsics de respiració, de ressonància, de canvi de registre i de fonació perduraren -encara que modificats o alterats- per tal d'adaptar-se als nous principis tècnics alemanys. En conseqüència, el mètode alemany no es va dur a terme de manera estandarditzada. Els pedagogs de l'escola alemanya de cant es va dividir en tres grups:

1. Pedagogs que es basaven en principis de la tradició italiana.
2. Pedagogs que usaven principis tècnics genuïnament alemanys.
3. Pedagogs que crearen una combinació entre ambdues tradicions.

L'obra de Mannstein, considerat el primer tractadista alemany modern, mostra el predomini de la tècnica italiana a Alemanya, mentre que Schmitt, en estreta col·laboració amb Wagner, desenvolupà la nova tècnica vocal germànica en el context de la *Deutsche Musikhochschule*. El mètode pedagògic alemany es va construir sobre la tècnica vocal italiana. Aquesta influència es mantingué mentre trets concrets de la tècnica alemanya evolucionaren i s'expandiren creant una escola nacional de cant pròpia.

Els pedagogs alemanys creien que una nova aproximació a la dicció era necessària. Els tractadistes Schmitt, Hey i Armin criticaren rotundament la influència de l'escola italiana en la manera de cantar germànica. Veien els principis del *Belcanto* ineficients per afrontar el repertori alemany i crearen un sistema tècnic basat en la parla, on la línia vocal no era més llarga que el patró textual. Aquest estil va passar a nomenar-se "*Belcanto alemany*".

Es pot considerar que l'escola alemanya s'inicià el 1848 amb els primers escrits de Mannstein. Seguiren els de Schmitt i Hey, directament influïts per Wagner i coexistiren amb el treball publicat el 1885 per Sieber, que feu una defensa dels principis de la tradició italiana. A partir d'aquí la tècnica vocal germànica es desenvolupà de la mà de Müller-Brunow, el qual incorporà el concepte de *Tonbildung*, i Armin, que introduí els conceptes de *Stauprinzip* i de *Rundung*. Ja al segle XX, Husler definí la veritable natura

de l'escola germànica. La convivència de les dues tradicions tècniques es pot veure en la crítica que Bruns va fer del concepte de suport defensat per Armin i en el llegat de Stockhausen, Marchesi i Lehmann. Aquests darrers autors, gràcies a la seva formació amb García, feren de nexa entre l'escola francesa i la recentment creada escola alemanya. Al segle XX, Martienssen-Lohman combinà elements dels pedagogs alemanys precedents i dels antics mestres italians. El seu mestratge es conegué en la segona meitat del segle XX gràcies a la tasca pedagògica del seu alumne Kurt Widmer.

Mannstein i Lehmann defensaven que la manera més efectiva de respirar per cantar era estirar els músculs abdominals fermament en la inhalació. Sostenien que endurant la musculatura abdominal, aquesta ajudava al diafragma mantenint alçada la caixa toràctica. Armin i Schmitt, per la seva part, parlaven d'una tècnica respiratòria basada en un increment de la tensió muscular de la part baixa del cos i de la caixa toràctica. Creien que gràcies a aquesta expansió muscular s'atenuava la tensió de la laringe i consideraven que una dilatació extrema dels pulmons era capital per cantar. Armin sostenia que aquesta tensió havia de ser sentida primerament en el pit i després havia de desplaçar-se avall a través del cos.

Les aportacions de Marchesi introduïren en l'àmbit alemany els conceptes de la tradició foniàtrica francesa. Marchesi i Stockhausen desenvoluparen els conceptes apresos del seu mestre Manuel García fill, les idees del qual foren molt populars a Alemanya durant el segle XIX i el segle XX. Els més destacats foren:

1. El concepte de *coup de glotte*
2. La mixtura dels registres mitjançant la modificació vocàlica
3. El concepte de so *clair* i so *sombre*
4. L'èmfasi en la respiració diafragmàtica i intercostal

Aquests conceptes tècnics demostren la gran influència de la tradició tècnica italiana i francesa en l'escola alemanya de cant. L'escola de la glotis de Marchesi fou considerada tradicionalment oposada a l'escola de la respiració defensada per l'antiga escola italiana de cant.

Així el zel de neòfita fa que Marchesi tanqui els ulls al fet evident que una acció mecànica voluntària directa a les cordes vocals, com el cop de glotis, és justament el contrari que la vibració espontània (i no induïda directament) de les cordes vocals, que s'esdevé parlant. A més a més, Marchesi contribueix a transformar l'estudi del cant d'*escuela de la respiració*, com era segons l'antiga escola italiana, a *escuela de la glotis*, com serà segons els moderns mètodes *científics*.<sup>379</sup>

En la mateixa línia, el tractat de Müller-Brunov es basa en una aproximació fisiològic-mecànica al cant, aportant el concepte de *Tonbildung*. El concepte *Stimmbildung* concep la funció fonatòria com quelcom divisible en subfuncions. Aquest tret és característic de la pedagogia del cant alemanya.

La modificació vocàlica per afrontar el canvi de registre és un altre tret característic de l'escola alemanya. Mitjançant el *Deckung*, aquesta modificació es basa en una neutralització resultant de la depressió de la laringe i de l'allargament de la faringe. Armin i Müller-Brunow recomanaven substituir les vocals [i] i [e] per les seves vocals equivalents amb dièresi [oe] i [y]. Consideraven que les vocals mixtes eren útils per obtenir un millor balanç mixturant els elements alts i baixos del so.

L'escola de cant italiana havia dominat el panorama alemany fins a mitjan segle XIX, com mostra l'obra de Mannstein. Malgrat el desenvolupament d'una tècnica pròpiament germànica, altres autors alemanys continuaren defensant, els conceptes *belcantistes*, com va ser el cas de Sieber, Martienssen-Lohmann i Lehmann. Diversos tractadistes alemanys s'adheriren al principi belcantista segons el qual *si canta come si parla*,<sup>380</sup> però en la seva gran majoria l'exageraren considerant que l'articulació havia de ser més forta que en la tradició italiana. De manera similar, el concepte italià de *sostegno* basat en una respiració diafragmàtica el més natural possible defensat per nombrosos

---

<sup>379</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 113: "Così lo zelo di neòfita fa sì che la Marchesi chiuda gli occhi di fronte al fatto evidente che un'azione meccanica volontaria diretta alle corde vocali, com è il colpo di glottide, è esattamente l'opposto della vibrazione spontanea (e non indotta direttamente) delle corde vocali, che ha luogo parlando. Inoltre in tal modo la Marchesi contribuisce a trasformare lo studio del canto da *scuola del respiro*, qual era secondo l'antica scuola italiana, in *scuola della glottide*, quale sarà secondo molti moderni metodi *scientifici*."

<sup>380</sup> Es canta com es parla. Principi característic del *Belcanto*.

pedagogs alemanys, va transformar-se en la pràctica del suport muscularment forçat en la zona abdominal i pelviana.

El principi de fixació bucofaringia és molt freqüent en la tradició vocal germànica. Es busca una qualitat comuna de distorsió vocàlica que s'anomena *Rundung*. La recerca d'aquest tipus de sonoritat comporta una equalització o homogeneïtzació dels sons vocàlics, la utilització d'una obertura petita de la boca i la preferència pels sons vocàlics mixtes. Aquesta fixació s'aconsegueix de la següent manera:

1. La mandíbula ha d'estar fixada cap vall en una posició baixa.
2. Aquesta posició de la mandíbula s'ha de mantenir el més fermament possible independentment de les vocals o consonants que s'estiguin pronunciant.
3. Aquest fet produeix un petit canvi en la faringe i la boca. Es crea un major espai en la faringe que l'escola alemanya considera essencial.

La posició articulatòria de la [o] és utilitzada per formar altres vocals determinant la postura bàsica de la boca. Modificant les vocals d'aquesta manera es crea un espectre vocàlic més equalitzat. Aquesta modificació bucofaringia comporta uns característics resultats en la ressonància donats per una alteració de la faringe respecte a la posició de la parla i també involucra la llengua. El resultat de l'allargament faringi potencia els greus afavorint l'"arrodoniment vocal" i perjudica la possibilitat d'ajust ràpid dels ressonadors necessaris per a l'afinació i l'articulació. Com a resultat de l'allargament de la faringe no s'accepta una posició alta de la laringe. Es tendeix a què aquesta estigui baixa en tot moment: en la inspiració es baixa la laringe i en l'emissió s'ancora cap avall amb l'ajuda de la mandíbula, que exerceix certa pressió inhibint la pujada de la laringe. Manuel García fill ja introduí la recomanació d'usar una posició baixa de la laringe i, posteriorment, Stockhausen en fou un gran difusor en l'àmbit germànic.

La ressonància de la veu en l'escola alemanya es caracteritza per buscar una profunda producció del so pròxim al "so de gola". A causa de l'obertura de la faringe, el so tendeix a enfosquir-se. El *vibrato* també queda afectat per la recerca de l'allargament de la faringe molt més enllà del que demana la veu parlada. D'aquesta manera, el *vibrato*

resultant és més lent que el de la tècnica italiana, francesa i anglesa, considerant-se acceptable una freqüència de cinc cicles per segon.

## 2.4 L'escola anglesa de cant

### 2.4.1 Orígens i evolució de l'escola anglesa de cant

Els estudis sobre el funcionament de la laringe a Anglaterra es remunten als descobriments científics duts a terme al segle XVII. L'anatomista anglès originari d'Oxford, Thomas Willis (1621-1675) aportà la primera descripció del nervi laringi superior.<sup>381</sup> També es donaren avenços científics relacionats amb l'estudi de la veu a les Illes Britàniques durant els segles XVIII i XIX. Mentre Charles Cagniard de Latour (1777-1859) utilitzava un mirall per veure el funcionament de la laringe a França, L. Senn ho feia a Anglaterra (1826) i Benjamin Guy Babington presentava a la *Royal Society of London* un mirall anomenat glutoscopi (1829). El 1837 Robert Liston utilitzà un mirall de dentista calent per explorar la laringe humana i el 1844 el cirurgià londinenc John Avery construï un tub amb un mirall angulat en el seu extrem, el qual reflectia la llum que enviava un altre mirall frontal còncav.<sup>382</sup>

Com a la resta d'Europa, les característiques vocals de les composicions renaixentistes es donaren a les Illes Britàniques. L'Església d'Anglaterra adaptà el seu peculiar cant al nou estil. En mantenir la majoria de les pràctiques catòliques, es conservaren també alguns dels motets polifònics amb adaptacions i textos anglesos, coneguts com a *Anthems*. A finals del segle XVI aquesta forma evolucionà cap al motet per veu solista, entre d'altres.<sup>383</sup> Els autors més rellevants que compongueren música per les dues litúrgies (catòlica i anglicana) van ser Thomas Tallis (1505-1585),<sup>384</sup> William Byrd (1540-1623)<sup>385</sup> i Orlando Gibbons (1583-1625).<sup>386</sup>

---

<sup>381</sup> COOB-JORDAN (2001), *op. cit.*, p. 20.

<sup>382</sup> CLARÓS (2019), *op. cit.*, pp. 341-377.

<sup>383</sup> LE HURAY, Peter. "Anthem in England", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000382017>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>384</sup> DOE, Paul. "Tallis, Thomas", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27423>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>385</sup> KERMAN, Joseph. "Byrd, William", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04487>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>386</sup> LE HURAY, Peter. "Gibbons, Orlando", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11092>> [Consulta: 18/3/23].

Coincidint amb l'expansió del drama i la poesia de l'època isabelina, es donà el desplegament del madrigal a Anglaterra, que es va fer popular després que a Itàlia i que fou influït per l'italià. Aquesta popularitat durà escassament cinquanta anys.<sup>387</sup> Els principals madrigalistes anglesos foren William Byrd (1540-1623),<sup>388</sup> John Wilbye (1574-1638),<sup>389</sup> John Dowland (1563-1626)<sup>390</sup> i, sobretot, Thomas Morley (1557 o 1558-1602).<sup>391</sup>

Al segle XVII es donà a Anglaterra una situació similar a la d'Alemanya: les escenificacions pròpies tradicionals i les influències continentals impediren els intents de creació d'una òpera genuïnament anglesa. La forma precursora de l'òpera anglesa fou la *Mascarade*. Els principals autors d'aquesta forma foren Matthew Locke (1621 o 1623-1677)<sup>392</sup> i John Blow (1648 o 1649 -1708).<sup>393</sup>

Amb la restauració de la monarquia anglesa el 1660, Carles II introduí l'estil musical de Lully, que havia conegut en el seu exili a França, restituí la música a l'Abadia de Westminster i creà la seva pròpia capella reial. El decenni precedent a 1660, s'havia caracteritzat per la imposició, per motius religiosos, d'un rigorós ordre de conducta pública que portà a considerar degenerades les arts escèniques i la música. Es prohibí la música instrumental i coral de les catedrals i es donà l'abandó dels estudis relacionats amb la música. Henry Purcell (1659-1695), fou el músic principal de la Restauració. Fou organista de l'Abadia de Westminster i compongué música religiosa, així com

---

<sup>387</sup> KERMAN, Joseph. "English Madrigal", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000382132>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>388</sup> KERMAN, Joseph. "Byrd, William", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04487>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>389</sup> BROWN, David. "Wilbye, John", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30302>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>390</sup> HOLMAN, Peter; O'DETTE, Paul. "Dowland, John", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08103>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>391</sup> BRETT, Philip; MURRAY, Tessa. "Morley, Thomas", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19147>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>392</sup> HOLMAN, Peter. "Locke, Matthew", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16848>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>393</sup> WOOD, Bruce. "Blow, John", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03306>> [Consulta: 18/3/23].



cantates i odes dedicades a personatges de la cort anglesa.<sup>394</sup> En el darrer quart del segle XVII, Purcell participà en el desplegament de l'*English Opera* o semiòpera anglesa.<sup>395</sup>

Amb posterioritat a la mort de Purcell, l'òpera italiana va dominar el panorama musical anglès fins a substituir l'idioma autòcton per l'italià en les composicions vocals. El principal representant de l'òpera barroca a Anglaterra després de Purcell fou el compositor d'origen alemany Georg Friedrich Händel (1685-1759), que va viure a Londres els darrers quaranta-set anys de la seva vida.<sup>396</sup> A la capital britànica va produir la major part de les seves obres, va dirigir la *Royal Academy of Music* i va estrenar les seves òperes al *King's Theatre* i al *Covent Garden Theatre*.<sup>397</sup>

La influència italiana a l'obra de Händel s'explica sobretot per la seva estada a Itàlia del 1706 al 1710, on va compondre els oratoris *Il trionfo del tempo e del disinganno* i *La resurrezione* i les òperes *Rodrigo*, *Agripina* i *Rinaldo*, entre d'altres.

L'estada de Händel a Itàlia va ser sense dubte el període més formatiu de la seva carrera. Va gaudir de l'hospitalitat dels patrons més cultivats que mai havia conegut cap músic, i va viure l'atmosfera d'una esplendor cultural mai vista. Va estar en contacte amb els músics més eminents de la seva època, Corelli i els dos Scarlatti entre ells, i absorbí l'experiència dels cantants i dels instrumentistes més refinats que es podien trobar a Europa. Va arribar a Itàlia com a alemany; i va acabar essent acceptat pels italians com algú que utilitzava llur llenguatge musical. Aquesta influència italiana romangué en ell per la resta de la seva vida, i a través del seu geni musical va permetre posteriorment el desenvolupament total de la seva expressió.<sup>398</sup>

---

<sup>394</sup> HOLMAN, Peter; THOMPSON, Robert. "Purcell, Henry (ii)", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278249>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>395</sup> PRICE, Curtis; STEIN, Louise K. "Semi-opera", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25392>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>396</sup> HICKS, Anthony. "Händel, George Frideric", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40060>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>397</sup> SCHAUB, Carol, J. "Guide to Händel's London". American Choral Directors Association: *The Choral Journal*, setembre de 1987, vol. 28, no. 2, pp. 32-36, 39-40.

<sup>398</sup> HERBAGE, Julian. "*The Oratorios*" in *Händel: A Symposium*. Londres: Ed. Gerald Abraham, 1954, p. 7: "Händel's stay in Italy was undoubtedly the most formative period of his career. He enjoyed the hospitality of the most enlightened patrons that music has ever known, and lived in an atmosphere of cultured splendour that has rarely been surpassed. He came into contact with the leading musicians of his age, Corelli and the two Scarlattis among them, and absorbed the experience of the finest singers and instrumentalists to be found in Europe. He had arrived in Italy as a German; he left accepted by the

Bukofzer sosté que la influència de les cantates de Scarlatti es pot trobar específicament a l'obra de Händel. L'obra de Scarlatti seria el seu punt de partida. Händel va engrandir les seves dimensions i va desenvolupar el seu poder afectiu fins a arribar al seu estil més madur que correspon al seu període compositiu a Anglaterra.<sup>399</sup>

El llenguatge operístic anglès tornà a viure un renaixement durant el segle XIX amb la música escènica de diversos compositors com Michael Balfe (1808-1870),<sup>400</sup> John Hullah (1812-1884),<sup>401</sup> Julius Benedict (1804-1885),<sup>402</sup> Frederic Clay (1838-1889)<sup>403</sup> i, en un lloc destacat, Arthur Sullivan (1842-1900).<sup>404</sup> Però la Gran Bretanya, durant els segles XVIII i XIX, va ser la llar d'una gran varietat d'influències internacionals a causa de la interacció entre diferents cultures musicals. Durant aquests dos segles la influència italiana va abraçar tota Europa, dominant la majoria de temporades musicals per subscripció i l'escena operística fins al punt que els cantants britànics adoptaren noms artístics italianitzats amb l'objectiu de prosperar. La contínua popularitat de la cultura musical italiana no es degué únicament al seu estil compositiu sinó també als avantatges naturals que oferia la llengua italiana al cantant. Per això gran part del repertori musical interpretat a la Gran Bretanya durant aquests dos segles estigué lligat a l'estil escènic italià i a la tradició tècnica vocal italiana.<sup>405</sup>

#### 2.4.2 Tractadistes de tècnica vocal de l'àmbit anglès

---

Italians as one who spoke their own musical language. This Italian influence remained with him for the rest of his life, and through it his musical genius was later to achieve its fullest expression.”

<sup>399</sup> BUKOFZER, Manfred F. *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. W. W. Norton, 1947, p. 319.

<sup>400</sup> BURTON, Nigel; HALLIGAN, Ian D. “Balfe, Michael”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01865>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>401</sup> RAINBOW, Bernarr. “Hullah, John”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13535>> [Consulta: 25/4/23].

<sup>402</sup> TEMPERLEY, Nicholas. “Benedict, Julius”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02657>> [Consulta: 12/2/23].

<sup>403</sup> KNOWLES, Christopher. “Clay, Frederic”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05923>> [Consulta: 27/3/23].

<sup>404</sup> JACOBS, Arthur. “Sullivan, Arthur”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27100>> [Consulta: 27/3/23].

<sup>405</sup> POTTER, Sarah. *Changing Vocal Style and Technique in Britain during the Long Nineteenth Century*. Tesi doctoral. University of Leeds, 2014, p. 5. Disponible a: <<https://core.ac.uk/download/pdf/30267821.pdf>> [Consulta: 4/2/2023].

La tradició italiana va influir fortament en l'escola anglesa de cant. Però no només pel contacte amb la cultura musical italiana directament importada a Anglaterra. Molts dels cantants, professors de cant i tractadistes anglesos es formaren o completaren els seus estudis amb professors de l'àmbit italià. En el seu tractat, Joseph Corfe (1741-1820)<sup>406</sup> anomenà freqüentment a Tosi, considerat el primer tractadista modern sobre tècnica vocal i representant de l'antiga escola italiana.<sup>407</sup>

**Taula 4.** Tractats rellevants de l'àmbit anglès per ordre cronològic

Any de publicació	Títol	Autor
1799	<i>A Treatise of Singing</i>	Corfe (1740-1820)
1882	<i>The Mechanism of Human Voice</i>	Behnke (1836-1892)
1884	<i>Voice, Song and Speech</i>	Behnke (1836-1892)
1898-1899	<i>The Art of Singing</i>	Shakespeare (1849-1931)
1925	<i>Melodies and Memories</i>	Melba (1861-1931)
1926	<i>Melba Method</i>	Melba (1861-1931)
1989	<i>Unlocking your voice</i>	Salaman (1914-2005)

Emil Behnke (1836-1892) es va formar i va cantar a Polònia, el seu país de naixement. Però la seva tasca pedagògica la va dur a terme a Anglaterra, on va crear una famosa escola de cant en la que també van ensenyar la seva esposa Kathe Behnke i la seva filla Kathe Emil Behnke. És de destacar la importància que té per l'autor, l'estudi fisiològic i funcional de l'aparell vocal. Seguint les investigacions de Manuel García fill, Behnke prengué el laringoscopi com a eina per a conèixer la veu humana i respondre als reptes tècnics que planteja el cant. També va defensar el concepte de *coup de glotte*, motiu pel qual va ser fortament criticat.<sup>408</sup>

<sup>406</sup> MATTHEWS, Betty. "Corfe, Joseph", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380675>> [Consulta: 27/3/23].

<sup>407</sup> Veure apartat 2.1.2.1 Pier Francesco Tosi (1654-1732).

<sup>408</sup> W. Stiles, H. Dominic. "Voice trainer, Emil Behnke, "as accurate as Huxley and as fascinating as Faraday", (17/02/2017) [Entrada de blog]. UCL. Disponible a: <<https://blogs.ucl.ac.uk/library-rmid/2017/02/17/voice-trainer-emil-behnke-as-accurate-as-huxley-and-as-fascinating-as-faraday/>> [Consulta: 17/1/2023].

Per la seva banda, John William Thomas Shakespeare (1849-1931)<sup>409</sup> es va formar, va actuar i va exercir de professor de cant a Anglaterra, en concret, en l'àmbit de la *Royal Academie of Music*, tot i que viatjà a França per rebre classes del famós cantant i professor Francesco Lamperti.<sup>410</sup> Veiem en la formació de l'autor, el contacte entre les escoles de cant anglesa, francesa i italiana, ja que Shakespeare era anglès i exercí a Anglaterra, en part es va formar a França i ho va fer amb un rellevant representant de la tradició vocal belcantista.

Nellie Melba (1861-1931) es va formar a Austràlia amb Pietro Cecchi, a Londres i, a París, amb Mathilde Marchesi.<sup>411</sup> Per tant, té una formació marcadament internacional que passa per les tradicions italiana, francesa i alemanya.<sup>412</sup> La visió pedagògica de la soprano fou molt personal: malgrat la seva variada formació, adoptà característiques tècniques de la tradició anglesa com la mandíbula caiguda i la respiració intercostal. Fou defensora de l'absència de força i tensions en l'acte de cantar per buscar el camí vocal més confortable i criticà obertament el concepte de *coup de glotte*.

Esther Salaman (1914-2005) es formà a la *Royal Academie of Music* de Londres i va exercir de professora al Regne Unit després d'una breu carrera internacional. La seva àmplia tasca com a pedagoga, a partir del seu contacte amb Lucie Manén (1899-1981),<sup>413</sup> és molt destacable en l'àmbit anglès. En la darrera part del seu tractat feu una intensa defensa del *Belcanto* com a mètode d'aprenentatge, basada en la seva experiència i en l'obra de la mateixa Manén, de Henry Wood (1869-1944)<sup>414</sup> i de Franklyn Kelsey, autor de *The foundations of singing*. Tots tres eren reconeguts seguidors i desenvolupadors de la tècnica italiana de cant.

---

<sup>409</sup> WIKIPEDIA (n.d). "William Shakespeare (tenor)" [en línia]. Disponible a: <[https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Shakespeare\\_\(tenor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare_(tenor))> [Consulta: 12/12/2022].

<sup>410</sup> Veure partat 2.1.2.4 Francesco Lamperti (1813-1892).

<sup>411</sup> Veure apartat 2.3.2.4 Matilde Marchesi (1821-1913).

<sup>412</sup> SHAWE-TAYLOR, Desmond. "Melba, Nellie", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18311>> [Consulta: 7/4/23].

<sup>413</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Lucie Manén" [en línia]. Disponible a: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Lucie\\_Man%C3%A9n](https://de.wikipedia.org/wiki/Lucie_Man%C3%A9n)> [Consulta: 12/05/2023].

<sup>414</sup> JACOBS, Arthur. "Wood, Henry", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30538>> [Consulta: 7/4/23].

En els tractadistes de l'àmbit anglès trobem altres aspectes comuns com la preocupació per fer el canvi de registre en el moment adient i no pujar excessivament els registres inferiors. També és freqüent una sensibilitat pedagògica que va més enllà de deixar per escrit llurs coneixements o descobertes, i que s'orienta en el propòsit que els estudiants trobin un camí propi d'aprenentatge.

#### 2.4.2.1 Joseph Corfe (1740-1820)

Joseph Corfe va ser un cantor d'església, organista i conegut compositor. Va néixer a Salisbury el 1740 dins una família dedicada a la música. Va ser instruït per l'organista de la Catedral de Salisbury John Stephens. El 1783 va ser nomenat cavaller de la *Royal Chapel* de Windsor i el 1792 va esdevenir organista de la Catedral de Salisbury, càrrec al qual renuncià l'any 1804 en favor del seu fill Arthur Thomas Corfe (1773-1863). Va morir a Salisbury el 1820.<sup>415</sup> Els seus treballs més importants van ser:

1. Un volum d'obres de música religiosa
2. Cançons i cants populars escocesos
3. *A Treatise of Singing*
4. Un tractat de baix continu
5. *The Beauties of Haendel*
6. *The Beauties of Purcell*.

*A Treatise of Singing* de Corfe és un recull d'informacions de diferents autors (anterior i coetanis a l'autor) relacionades amb el cant, entre les que figuren:

1. Normes per aprendre a cantar
2. Observacions sobre música vocal
3. Exemples originals de vocalitzacions, àries i duos d'autors reputats

L'obra s'estructura en dues parts ben diferenciades:

---

<sup>415</sup> MATTHEWS, Betty. "Corfe, Joseph", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380675>> [Consulta: 7/4/23].

1. Normes per aprendre a cantar
2. Exercicis pràctics

En el prefaci del llibre, l'autor exposà que el seu objectiu era posar una eina pràctica a disposició dels estudiants amateurs que es disposessin a aprendre a cantar. No es tractava d'un text crític sobre diferents mètodes sinó de la compilació d'informacions útils per l'alumne. Per aquest motiu, les seves *Observations on Vocal Music* van ser extretes de les opinions d'autors antics i moderns que ell considera els més qualificats.

En la primera part del seu tractat, l'autor feu una defensa de la música en general com a disciplina necessària per a l'home i del cant per sobre de la música instrumental, citant autors coetanis com: Avison, Milton, Harris, Antoniotti, Burney, i Bruce. També cità autors antics com: Peacham, Morley, Geminiani, el Papa Gregori, Guido d'Arezzo, Rameau, Jomelli, Sachini i, especialment, Tosi.<sup>416</sup> De les freqüents cites i opinions d'aquest darrer autor es desprèn una forta influència de l'antiga escola italiana de cant sobre l'escola anglesa durant el segle XVIII. Seguidament, Corfe va introduir la descripció de conceptes tècnics i musicals:

La boca ha d'estar moderadament oberta, de tal manera que els sons vocals s'emetin lliurement: el cantant ha de romandre sempre en una postura elegant, evitant qualsevol mena de ganyota, arrugar el front, i distorsionar el cap i el cos, particularment la boca, la qual ha d'estar disposada d'una manera bastant similar al somriure, més que a una excessiva serietat.<sup>417</sup>

#### a) Registres

Corfe va defensar la classificació dels registres de la veu plantejada per Tosi:

1. *Voce di Petto*
2. *Voce di Testa*

---

<sup>416</sup> CORFE, Joseph. *A Treatise of Singing*. Londres, 1799, p. 4.

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 4: "The mouth should be moderatelly open, that the tones of the voice may come forth freely: the singer should always stand in a gracefull posture, avoiding all grimaces, knitting the brows, and distorsions of the head and body, particulary the mouth, with ought to be composed in a manner rather inclined to a smile, than too much gravity."

### 3. *Falsetto*

#### b) Aspectes tècnics

L'autor descrigué, en el seu tractat, els següents conceptes tècnics vocals:

1. *Messa di voce*
2. Anticipació
3. *Appoggiatura*
4. *Bravura*<sup>418</sup>
5. Cadència
6. *Cantabile*
7. *Tempo rubato*
8. Consonància i dissonància
9. *Forte i piano*
10. Harmonia i melodia
11. *Recitativo*
12. *Trino*

A més de les contínues al·lusions al tractat de Tosi, també es pot apreciar la forta influència de l'escola italiana de cant per la gran quantitat de conceptes tècnics vocals anomenats pel seu nom italià, així com de conceptes tècnics típicament belcantistes com, per exemple, el concepte de *chiaroscuro*.

El *forte* i el *piano* han de ser denominats més apropiadament *chiaroscuro*, o llum i ombra del cant; aquests darrers són per l'ull el que el *forte* i el *piano* són per l'orella. Malgrat la veu, a la pràctica, ha de ser totalment *plena* i *arrodonida*, fins i tot els estudiants n'han de tenir el comandament, per la qual cosa han de ser capaços d'emetre *piano* amb facilitat i seguretat;<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> En el context de la interpretació musical, tradueixo *bravura* per "virtuosisme."

<sup>419</sup> CORFE (1799), *op. cit.*, p. 6: "The *Forte* and *Piano* may very properly be called the *Chiaro Scuro*, or light and shade of singing; for as *these* are to the eye, so are the *Forte* and *Piano* to the ear. Although the voice should, in practice, be thrown out *round* and *full*, yet the scholar ought to have the command of it, so as to be able to make the *Piano* with easy and certainty."

### c) Classificació de les veus

En el seu tractat, Corfe classificà la veu humana de la següent manera:

1. *Treble*<sup>420</sup>
2. Contralt o Contratenor
3. Tenor
4. Baix

### d) *The Art of Solmisation*

Sempre vaig creure que el mètode més expeditiu per ensenyar a cantar amb notes (quan els escolars són capaços d'emetre sons musicals), era aplicant figures a la successió natural de les vuit notes, en lloc del solfeig; malgrat tot, certament recomanaria als alumnes joves la utilització del solfeig, amb el qual les notes són més articulades, i la veu, amb aquest mètode, conseqüentment esdevé més clara, i ells tindran més temps d'entendre-la i de digerir-la.<sup>421</sup>

Una altra mostra de la influència italiana en la pedagogia del cant de l'escola anglesa és la defensa del *solfeigio* com a eina d'aprenentatge vocal. En la tradició italiana, l'exercici vocal utilitzant consonants i vocals era considerada un pas previ a la vocalització pròpiament dita.

#### 2.4.2.2 Emil Behnke (1836-1892)

Emil Behnke va néixer a Stettin (Polònia) el 1836. En ser fill d'una família que comerciava amb Anglaterra, va ser naturalitzat com a ciutadà britànic. Cap al 1860 començà a estudiar la veu i els aspectes fisiològics del cant i la parla. Formà part, com a baríton, d'una companyia d'òpera abans de traslladar-se a Anglaterra el 1865. Va ser un

---

<sup>420</sup> En el context de la tècnica vocal anglesa, tradueixo *treble* per “veu de soprano” o “tiple.”

<sup>421</sup> CORFE (1799), *op. cit.*, p. 11: “I have often found that the most expeditious method of teaching to sing by note, (when scholars are capable of reasoning in musical sounds), was by applying figures to the natural succession of eight notes, instead of the *Sol-Fa*, although I certainly would recommend young pupils to choose the *Sol-Fa*, as the notes will be more articulate, and the voice, by that method, must consequently be delivered clearer, and they will have a longer time to understand and digest it.”



dels més importants professors de cant de la segona meitat del segle XIX. Se li atribueix la fundació d'una nova disciplina en el camp de la pedagogia del cant. Va morir a Ostende el 1892.<sup>422</sup>

Va ser coautor, juntament amb Lennox Browne (1841-1902), dels llibres *The Childs Voice* i *Voice, Song and Speech*. Adquirí uns profunds coneixements en fisiologia i anatomia de la veu, aspecte que el va convertir en un eminent orador i professor. Segons Curwen,<sup>423</sup> va posicionar-se a mig camí entre el metge i el mestre de cant. La seva esposa Kathe Behnke (?-1919?)<sup>424</sup> i la seva filla Kathe Emil Behnke (1865?-1947?)<sup>425</sup> van continuar el seu llegat pedagògic per mitjà de la publicació de llibres propis i de la reedició dels llibres de l'autor.

Els exercicis respiratoris de Behnke van ser considerats transformadors i la seva teoria dels registres vocals, així com els seus exercicis de canvi de registre, van ser molt valorats a la seva època. També són de destacar les fotografies de les cordes vocals que va publicar. Es poden fer diverses crítiques a la seva obra: la seva interpretació del concepte de *coup de glotte*, la seva teoria dels subregistres i el seu concepte de ressonància nasal. Aquestes crítiques no menystenen la gran aportació que va fer als cantants i estudiants de cant anglesos al llarg del segle XIX. Behnke valorava l'art de l'ensenyament al mateix nivell que l'art del cant.<sup>426</sup>

---

<sup>422</sup> W. STILES, H. Dominic. "Voice trainer, Emil Behnke, "as accurate as Huxley and as fascinating as Faraday", (17/02/2017) [Entrada de blog]. UCL. Disponible a: <<https://blogs.ucl.ac.uk/library-rmid/2017/02/17/voice-trainer-emil-behnke-as-accurate-as-huxley-and-as-fascinating-as-faraday/>> [Consulta: 17/1/2023].

<sup>423</sup> *Ibidem*.

<sup>424</sup> GRANT, Dundas. *Mrs. Emil Behnke. The Journal of Laryngology & Otology*, vol. 34, Issue 2, 1919, pp. 69-70.

<sup>425</sup> STAPLETON, Megan Leigh. *The Vocal Pedagogy of the Behnke Family: The Behnke Method*. Tesi doctoral. University of North Texas, maig de 2020, p. 9. Disponible a: <[https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1703363/m2/1/high\\_res\\_d/STAPLETON-DISSERTATION-2020.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1703363/m2/1/high_res_d/STAPLETON-DISSERTATION-2020.pdf)> [Consulta: 24/1/2023].

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 46.

El 1882 Behnke publicà la primera edició del seu tractat *The Mecanism of Human Voice*.<sup>427</sup> El llibre va arribar a la quinzena edició. L'autor estructurarà aquest tractat en els següents apartats:

1. Introducció
2. L'òrgan vocal com a instrument musical
3. Diferències de la laringe en nens, dones i homes
4. Moviments de la laringe que poden ser vistos o notats
5. El laringoscopi i com usar-lo
6. Ensenyaments del laringoscopi

L'autor, la seva esposa Khate i la seva filla Khate Emil van anar afegint apèndixs a les diferents edicions de *The Mecanism of Human Voice*, com, per exemple, els titulats:

1. Pistes per l'ensenyament
2. Pèrdua de la veu
3. Cal aplicar la respiració diafragmàtica d'igual manera en dones que en homes?

En la introducció del seu tractat més rellevant, Behnke exposà les raons per les quals l'art del cant estava en declivi: un aprenentatge massa breu o defectuós juntament amb les característiques de les composicions contemporànies i l'augment del diapasó. L'autor advertia en aquest apartat, que l'ensenyament del cant basat en la fisiologia de l'aparell fonador, pot ser més perjudicial que beneficiós i que els coneixements científics sobre foniatria haurien de tenir com a objectiu últim el de descartar pràctiques vocals perilloses per a la salut de l'aparell fonador.<sup>428</sup>

En l'apartat "L'òrgan vocal com a instrument musical", l'autor feu una detallada descripció fisiològica i funcional dels pulmons, la tràquea, la laringe i el ressonador (que, segons l'autor, constaria de la part alta de la gola, la boca i el nas).

---

<sup>427</sup> BEHNKE, Emil. *The Mechanism of the Human Voice, Third Edition*. Londres: J. Curwen & Sons, LTD., 1882. També disponible al Projecte Gutenberg eBook, Chuck Greif (ed.), 2010 [en línia]: <<https://www.gutenberg.org/files/30889/30889-h/30889-h.htm>> [Consulta: 26/03/2023].

<sup>428</sup> *Ibidem*, pp. 1-7.

## a) Respiració

Per consegüent, la respiració consisteix en dos actes – que anomenem inspiració i espiració. La inspiració pot ser produïda de tres maneres diferents – (1) Desplaçant el pit endins i l'abdomen enfora, obligant els pulmons a baixar i a incrementar el seu volum per tal d'omplir l'espai buit creat amb aquest moviment; (2) expandint les costelles cap als costats; i (3) aixecant les parts altes del pit – que anomenem clavícules i les espatlles. En treballs científics, la primera és anomenada respiració diafragmàtica o abdominal, la segona lateral o costal, i la tercera clavicular o escapular. (...). Jo prefereixo parlar de – (1) Respiració de ventre; (2) Respiració de costelles; (3) Respiració clavicular. En realitzar una inspiració plena i profunda, la respiració de ventre i la respiració de costelles prenen part quasi conjuntament i s'assisteixen l'una a l'altra – és a dir, el ventre es contrau i s'aplana, i immediatament després les costelles es desplacen cap als costats; amb la diferència de què en els homes l'acció del ventre participa més llargament que la de les costelles, mentre que en les dones, altrament, el moviment de les costelles és major que el del ventre.<sup>429</sup>

Behnke defensava la respiració diafragmàtica en combinació amb la intercostal i considerava perjudicial la clavicular, bàsicament, per no permetre l'expansió total dels pulmons.

## b) Ressonador

Després d'una detallada descripció fisiològica i funcional de les diferents parts del ressonador, Behnke remarcava la influència del paladar tou en la producció del so. L'autor considerava que aquesta és l'única àrea del tracte vocal que necessitava una

---

<sup>429</sup> *Ibidem*, pp. 14-15: "Respiration, consequently, consists of two acts—namely, inspiration and expiration. Inspiration may be produced in three different ways—(1) By pushing the chest forward and flattening the midriff, so as to compel the lungs to *descend* and to increase in volume in order to fill the empty space created by this movement; (2) by extending the ribs *sideways*; and (3) by *drawing up* the upper parts of the chest—namely, the collar bones and the shoulder blades. In scientific works the first is called diaphragmatic or abdominal, the second lateral or costal, and the third clavicular or scapular breathing. As, however, these terms convey no meaning to the general reader, I prefer to speak of—(1) Midriff Breathing; (2) Rib Breathing; (3) Collar-bone Breathing. In taking a full, deep inspiration, midriff breathing and rib breathing take place almost together and assist each other—that is to say, the midriff contracts and flattens, and immediately afterwards the ribs extend sideways; with this difference, however, that in men the action of the midriff takes a larger share in the work than the ribs, while in woman, on the contrary, the movement of the ribs is greater than that of the midriff."

descripció particular. El paladar tou jugaria un rol molt important en l'articulació de les vocals. Segons l'autor seria una part movable que faria que la boca i el nas fossin completament independents de la gola. S'elevaria en la formació de tots els sons vocàlics, d'aquesta manera, tancant les cavitats nasals, el tancament seria fluix en pronunciar un so [a] i tens en pronunciar un so [i]. Si les cavitats nasals no estiguessin prou tancades i deixessin passar aire en la fonació, el so esdevindria nasal.<sup>430</sup>

Behnke no es limità a fer una descripció fisiològica i funcional de l'aparell vocal, sinó que proposà exercicis pràctics per tal que l'alumne entengués procedimentalment el funcionament de l'aparell fonador. En aquest sentit, és comprensible la revolució pedagògica que va suposar el seu mètode.

#### c) El laringoscopi

Behnke prengué el laringoscopi com a eina bàsica per l'estudi en viu del funcionament de l'aparell fonador humà i, en particular, de les cordes vocals i la musculatura del tracte vocal. L'autor cità en el seu tractat, la descoberta de l'invent per part de Manuel García fill i les observacions que realitzà l'eminent professor, els resultats de les quals van ser comunicats a la *Royal Society* el 1855 per Sharpey sota el títol *Observations on the human voice*.<sup>431</sup> Mitjançant un aparell molt més perfeccionat, Behnke aconseguí fer unes observacions que li permeteren un coneixement profund de la fisiologia i la funcionalitat de l'aparell vocal i del qual en feu una descripció detallada. Aquest coneixement de la foniatria també va caracteritzar el seu mètode.

#### d) Atac del so

Gràcies al laringoscopi, Behnke plantejà tres maneres diferents d'atacar el so:<sup>432</sup>

1. Atac aspirat: quan les cordes vocals es tanquen després que l'aire hagi començat a passar a través d'elles.

---

<sup>430</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 83.

2. Atac amb soroll: quan les cordes vocals es tanquen abans que l'aire hagi començat a passar a través d'elles.
3. Atac apropiat: quan les cordes vocals es tanquen en el precís moment en què l'aire comença a passar a través d'elles.

Behnke defensava que la tercera opció resultava en un so que podia viatjar molt més lluny que en els dos primers casos. L'autor l'identificava amb el controvertit concepte del *coup de glotte*.

#### e) Registres

Behnke feu unes recomanacions molt concretes sobre el canvi de registre. L'autor defensava l'existència de tres registres i diversos subregistres:<sup>433</sup>

1. *Thick register*:<sup>434</sup> registre greu, que es podria dividir en subregistre inferior i en subregistre superior tant en veus masculines com en veus femenines.
2. *Thin register*:<sup>435</sup> registre agut, que es podria dividir en subregistre inferior i en subregistre superior en les veus femenines.
3. *Small register*:<sup>436</sup> registre sobreagut que només es donaria en les veus femenines.

Mai no s'ha d'"estendre" els registres greus cap als superiors, sinó enfortir els registres superiors, i traslladar-los avall, d'aquesta manera s'homogeneïtzen les veus des de dalt fins a baix, i permet als alumnes cantar sense esforç.<sup>437</sup>

---

<sup>433</sup> *Ibidem*, p. 92-106.

<sup>434</sup> En el context de la tècnica vocal, per designar *thick register* s'utilitzen les expressions "registre de pit" o "primer registre." Aquesta terminologia fa referència al gruix més gran de les cordes vocals en emetre sons greus.

<sup>435</sup> En el context de la tècnica vocal, per designar *thin register* s'utilitzen les expressions "veu mixta", "zona greu de la veu de cap", "zona greu del segon registre" o "zona mitjana de la veu." Aquesta terminologia fa referència al menor gruix de les cordes vocals en emetre sons mitjans.

<sup>436</sup> En el context de la tècnica vocal, per designar *small register* s'utilitzen les expressions "veu de cap" o "segon registre." Aquesta terminologia fa referència a la menor porció de les cordes vocals que s'utilitza en emetre un so agut.

<sup>437</sup> BEHNKE (2010), *op. cit.*, p. 105: "Never extend lower registers upwards, but strengthen the upper registers, and carry them downwards, thus equalizing the voices from top to bottom, and enabling your pupils to sing without straining."

És de destacar aquesta preocupació per no abusar del registre de pit en la zona de la veu que hauria de ser cantada amb registre de cap.

#### 2.4.2.3 John William Thomas Shakespeare (1849-1931)

John William Thomas Shakespeare va néixer a Croydon el 1849. El 1866 va guanyar una *King's Scholarship* per estudiar a la *Royal Academy of Music* de Londres amb William Sterndale Bennet. El 1871, guardonat amb la *Mendelssohn Scholarship*, va viatjar a Leipzig on va estudiar amb Carl Reinecke i d'allí viatjà a Milà on va estudiar amb Francesco Lamperti. El 1875 va debutar com a tenor solista a Anglaterra. El 1878 va ser contractat per la *Royal Academy of Music* com a professor de cant i el 1880 com a director de concerts. El 1879 el seu Concert per a Piano va ser estrenat al *Brighton Festival*. Des de l'any 1902 al 1905 va dirigir la *Strolling Players' Amateur Orchestral Society*. Va morir a Londres el 1931. Shakespeare va publicar diversos tractats sobre tècnica vocal. Els més destacats van ser *The Art of Singing* (publicat en tres entregues entre 1898 i 1899), *Singing for Schools and Colleges* (1907), *Plain Words on Singing* (1924) i *The Speaker's Art* (1931).<sup>438</sup>

La primera part del seu tractat *The Art of Singing* s'estructurà com segueix:

1. Introducció
2. Gestió de la respiració
3. Els òrgans vocals
4. “Col·locació de la veu”
5. La llengua
6. La veu sobre la respiració
7. La mandíbula
8. El paladar tou
9. Llavis i cara
10. Ulls
11. Atac i *legato*

---

<sup>438</sup> WIKIPEDIA (n.d). “William Shakespeare (tenor)” [en línia]. Disponible a: <[<https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Shakespeare\\_\(tenor\)>](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Shakespeare_(tenor))> [Consulta: 12/05/2023].

12. So
13. Producció defectuosa
14. Els registres de la veu
15. Registre de pit
16. Registre mitjà
17. Registre de cap
18. Taula de registres
19. Potència vocal i intensitat de la pressió de l'aire
20. Expressió
21. Notes preliminars sobre l'emissió dels sons vocàlics
22. Recapitulació en forma de normes
23. Inici en tots els sons vocàlics
24. Per adquirir facilitat en la pronunciació
25. Vocals en grups de quatre
26. Variacions i exercicis

D'aquest sumari es desprèn que Shakespeare desenvolupà els seus conceptes tècnics més rellevants fortament influenciat per Francesco Lamperti. La seva línia pedagògica fou molt propera a la del seu mentor italià, com evidencia la seva referència directa als conceptes *legato*, *registri*<sup>439</sup> i *lotta vocale*,<sup>440</sup> (conceptes extrets directament de l'escola vocal italiana del segle XVII i XVIII) i a extractes d'autors com Pachiarotti o Crescentini.<sup>441</sup> L'autor considerava, en el prefaci del seu tractat, tal com defensava Lamperti, que l'art del cant trobà la seva màxima esplendor en aquests dos segles. A partir del segle XIX començaria el seu declivi, sobretot degut a l'interès dels compositors per la música orquestral en detriment de la música vocal.<sup>442</sup>

#### a) Respiració

---

<sup>439</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *registri* per “registres de la veu.”

<sup>440</sup> En el context de la tècnica vocal italiana, entenem *lotta vocale* com la lluita entre l'aire que vol sortir en l'exhalació i la musculatura respiratòria que el dosifica.

<sup>441</sup> SHAKESPEARE, John William Thomas. *The Art of Singing*. Londres, 1898-1899, p. 15.

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 2.

Shakespeare considerava la respiració com la base del cant. Seguint la tradició vocal típicament italiana, identificava cantar bé amb una gestió eficient de l'aire allunyada de les tensions corporals. En el primer capítol del seu tractat feu una descripció detallada de l'aparell respiratori, les seves parts i els sistemes musculars que hi actuarien. Per cantar, l'autor defensava una respiració amplificada respecte a la utilitzada per parlar. Defensava també la respiració diafragmàtica, però considerava que no era suficient per cantar. Calia combinar-la amb la respiració intercostal. En aquest sentit, el model respiratori que defensava Shakespeare és molt proper al que descrigué el seu predecessor Behnke.<sup>443</sup>

En l'apartat de la respiració, l'autor va incloure diverses referències a les aportacions de l'àmbit fisiològic fetes per Huxley en el seu tractat del 1888. Igualment com Behnke, Shakespeare intercalava exercicis pràctics en el seu tractat amb l'objectiu evident de que l'alumne practiqués procedimentalment els conceptes teòrics descrits. En aquest sentit, l'autor de *The Art of Singing* seguí un sistema pedagògic similar al del seu predecessor.

Shakespeare fou un autor molt influent en la pedagogia de l'escola anglesa, especialment pel que fa al suport del so.<sup>444</sup>

En conclusió, el cantant cal que adquireixi control sobre el mecanisme respiratori, de manera que quan el dugui a terme, aquest no interfereixi gens ni mica en el mecanisme vocal. Aquest control, evitant totalment l'ús de la musculatura que fa pujar les espatlles, consisteix a contenir l'acció de la musculatura inspiratòria en equilibri, regulant la pressió causada per l'acció de la musculatura expiratòria.

Un antic axioma italià diu que l'art del cant és l'escola de la respiració, sempre que cantem amb la gola oberta ens quedarem sense aire, a menys que controlem la respiració correctament.<sup>445</sup>

## b) Atac i posició de la veu

---

<sup>443</sup> Veure apartat 2.4.2.2 Emil Behnke (1836-1892).

<sup>444</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 32-33.

<sup>445</sup> SHAKESPEARE (1898-99), *op. cit.*, p. 13: "In conclusion, the singer must acquire such control over the mechanism of the breath, that the mode of taking it will not interfere in the least with the mechanism of the voice. This, by avoiding all use of the muscles which raise the shoulders, consists in the restraining action of the inspiratory muscles in balancing and regulating the pressure of breath caused by the action of the expiratory muscles. An old Italian axiom is, the art of singing is the school of respiration, for whenever we sing with the throat open we shall become breathless, unless we control the breath rightly."



Shakespeare no utilitzava el terme atac per definir l'inici del so. Recomanava perseverar en l'exercici de començar la nota exactament en l'afinació desitjada, en el "centre del so". La pràctica de l'"afinació exacta" portaria l'alumne a un ús inconscient del mecanisme natural necessari per emetre cada nota. L'espai de la gola de darrere de la llengua recomanava que es notés bastant obert. La nota havia de ser rica i plena. El so havia de semblar que "flotava en l'aire" i l'aire controlat pel pensament excitaria la veu. La llibertat de la gola, la llengua i la mandíbula havia de ser la mateixa que quan hom aspirava.<sup>446</sup>

(...) la vocal haurà de ser pura i rica i l'expressió de la veu natural. Recordeu, els canvis en la nota o en la paraula són capaços de distreure la nostra atenció del "mecanisme inconscient de la gola".<sup>447</sup>

### c) Registres de la veu

L'autor de *The Art of Singing* considerava que la veu humana comptava amb tres registres:

1. Registre de pit
2. Registre mitjà
3. Registre de cap

El registre de pit estaria caracteritzat per la vibració toràctica i de tot el cos, i aportaria sensació de relaxació en la musculatura situada sota la barbeta. Prova de la seva correcta emissió seria la seva magnificència, virilitat i amplitud sonora. Aquestes característiques no es trobarien a la resta de registres. La seva emissió defectuosa resultaria en una veu gutural, nasal, frontal, insolent o cridada, i la sensació de vibració toràctica es veuria disminuïda.<sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>447</sup> *Ibidem*, p. 45: "(...) the vowel will be pure and rich and the expression of the voice natural. Remember, changes of note or of word are apt to distract our attention from the "unconscious mechanism of the throat."

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 29.

Shakespeare també denominava el registre mitjà amb l'expressió “veu mixta” i el caracteritzava per la vibració del pit en combinació amb la sensació de vibració bucal. L'autor, en referència a aquests registres, parlava de la sensació de vibració contra les dents superiors i recomanava activar la musculatura del somriure així com l'espai de les dents de darrere. El so resultant semblaria més agut del que és realment. Aquest registre no tindria la capacitat vibratòria ni l'amplitud del registre de pit i podria dividir-se, segons l'autor, en dos subregistres (inferior i superior). En les veus femenines es donaria una gran dificultat per desenvolupar la veu en el subregistre mitjà superior (a partir de la nota la 3). Bloquejar la mandíbula en aquest registre impediria la llibertat del llavi superior i la sensació de vibració a les dents superiors i produiria el so frontal característic d'alguns cantants alemanys i anglesos.<sup>449</sup>

El registre de cap estaria produït per un mecanisme vocàlic diferent que els dos anteriors. Les cordes vocals en aquest registre només vibrarien en una petita part de la seva llargada. Aquest registre es caracteritzaria pel seu color aflautat, femení, similar al cant dels ocells. La sensació vibratòria del registre de cap ressonaria contra el darrere del cap, més enllà de les darreres dents superiors. Per les veus de soprano i mezzosoprano, dominar el registre de cap seria imprescindible per aconseguir una tessitura completa. En canvi, una veritable contralt hauria de ser capaç d'utilitzar el registre de cap però mai en públic a causa de la seva feblesa. L'autor recomanava, igual que ho feia Behnke, no pujar el registre mitjà més del necessari. Cantar en el registre apropiat per cada nota i cada veu era imprescindible per poder usar la veu de manera dúctil, saludable i musical.<sup>450</sup>

#### **2.4.2.4 Nellie Melba (1861-1931)**

Helen Porter Armstrong va néixer a Richmond el 1861. Fou educada al *Presbyterian Ladies' College* de Melbourne, on va rebre classes de cant de Madame Christian, va estudiar piano i orgue. Va rebre classes del professor italià Pietro Cecchi i el 1884 va debutar com a cantant solista a Melbourne. El 1886 es va traslladar a Londres on Arthur

---

<sup>449</sup> *Ibidem*, pp. 30-32.

<sup>450</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

Sullivan li va donar l'oportunitat d'interpretar un paper secundari. Posteriorment, es va traslladar a París on va estudiar amb Mathilde Marchesi. A partir de 1886 va utilitzar el nom de Nellie Melba. El 1887 va debutar al *Théâtre de la Monnaie* de Brussel·les els rols principals femenins de *Rigoletto*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Lakmé* i *Hamlet*. El 1888 va debutar al *Covent Garden* de Londres. Melba va rebre classes de Charles Gounod i de Sara Bernhardt per preparar el rol principal femení de *Faust*. Durant les temporades posteriors, Melba cantà als principals teatres d'òpera d'Europa. El 1893 debutà als EUA.<sup>451</sup> A partir del 1902 dividí el seu temps entre Europa i Austràlia. El 1911 comprà una companyia d'òpera australiana i el 1913 impartí classes al *University Conservatorium of Music* de Melbourne. El 1924 inaugurà una temporada d'òpera australiana completa a Melbourne i Sydney. El 1925 publicà el seu volum de records *Melodies and Memories*. Va cantar professionalment fins al 1928. Va morir a Sydney el 1931.<sup>452</sup>

El 1926 Nellie Melba publicà el seu llibre *Melba Method*. En aquest tractat, la famosa soprano deixà per escrit els conceptes tècnics que considerava més importants. Lluny de tractar-se d'una obra dedicada a l'estudi fisiològic i funcional de l'aparell fonador, l'autora presentà una guia eminentment pràctica. De la introducció del tractat i de les anotacions als exercicis que exposa, es poden extreure els conceptes del seu corpus tècnic.

El *Melba Method* s'estructurà en dues parts. En la primera part l'autora presentà una introducció i informacions tècniques sobre la posició del cos, consells per als professors o pianistes, consells sobre la pràctica diària del cantant i exercicis de respiració.

La línia pedagògica de Melba resulta més propera a la idea de l'ensenyament del cant de l'antiga escola italiana que a l'escola alemanya representada per Mathilde Marchesi,<sup>453</sup> de la qual Melba va ser deixeble. Si bé en el segle XX els punts de contacte entre les

---

<sup>451</sup> SHAWE-TAYLOR, Desmond. "Melba, Nellie", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18311>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>452</sup> SERLE, Percival. "Armstrong, Helen Porter (Dame Nellie Melba)". A *Dictionary of Australian Biography*, 1949 [en línia]. Disponible a: <[https://australian\\_biography.en-academic.com/20/ARMSTRONG%2C\\_Helen\\_Porter\\_%28Dame\\_Nellie\\_MELBA%29%2C\\_%281861-1931%29](https://australian_biography.en-academic.com/20/ARMSTRONG%2C_Helen_Porter_%28Dame_Nellie_MELBA%29%2C_%281861-1931%29)> [Consulta: 4/12/2022].

<sup>453</sup> Veure apartat 2.3.2.4 Mathilde Marchesi (1821-1913).

diferents escoles nacionals ja eran molt més freqüents que en els segles precedents gràcies a la millora dels mitjans de transport i les carreres internacionals d'alguns cantants d'òpera.<sup>454</sup> En aquest sentit, són de destacar les coincidències entre el *Melba Method* i els conceptes de llibertat i comoditat en l'emissió vocal i d'individualització del procés d'aprenentatge:

Un únic exercici, vocal o posició de la boca o de la llengua (si és el cas) no pot pas solucionar totes les dificultats. L'únic mètode que pot ser útil s'ha de construir a partir del sentit comú i una detallada observació de les lleis de la natura. L'únic camí per superar una dificultat és trobar l'origen de la seva causa. I una gran causa general de problemes és que molt poca gent té una idea real del que significa "facilitat". El principiant de qualsevol joc observa al campió i exclama: "Sembla fàcil". És fàcil, perquè, en cas contrari, el jugador no seria el guanyador.<sup>455</sup>

L'autora tractà, en la Introducció del seu mètode, el modern concepte de la propiocepció o consciència corporal com a eina imprescindible per a la pràctica professional i l'aprenentatge del cant. Utilitzant el precepte *know thyself*,<sup>456</sup> Melba descrigué com calia coordinar ment i cos per cantar. Com calia concentrar la ment en aquelles parts del cos que cal que estiguin actives en el moment de cantar, i com calia adonar-se no només del que cal fer, sinó del que s'està fent.<sup>457</sup> Aquest precepte està relacionat amb el de propiocepció, emprat en tècnica corporal, amb el de consciència plena, emprat en psicologia, i amb el d'escolta.<sup>458</sup>

En el mateix apartat, la famosa soprano va descriure aspectes diversos sobre tècnica vocal, com són: la correcta respiració, l'existència dels tres registres de la veu femenina, el canvi de registre, l'atac del so, la importància del text, el respecte per les indicacions

---

<sup>454</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 14.

<sup>455</sup> MELBA, Nellie. *Melba Method*. Londres: Chapell, 1926, p. 9: "No single exercise, vowel, positions of the mouth or of tongue (as the case may be) can cure all the difficulties. The only method that can be helpful must be built up on commonsense and a close observation of Nature's laws. The only way to overcome a difficulty is to find its root cause. And one very general cause of trouble is that so few people have any real idea of what "ease" means. The beginner at any game watches the champion and groans: "It looks so easy." It is easy, or the player would not be a champion."

<sup>456</sup> En el context de la tècnica vocal, així com en altres disciplines corporals i del pensament, tradueixo *know thyself* per "conèixer-se un mateix."

<sup>457</sup> MELBA (1926), *op. cit.*, p. 10.

<sup>458</sup> Concepte àmpliament desplegat per Tomatis.

del compositor, l'estat anímic, la nutrició, la independència del professor i la concentració en la pràctica diària, entre d'altres.

a) Posició del cos<sup>459</sup>

Melba considerava que la posició del cos era important per tres aspectes:

1. Aparença
2. Control de la respiració
3. Control dels nervis

La correcta posició podia ser practicada per un mateix davant d'un mirall mirant amb atenció el mateix reflex i constava de les següents accions, segons l'autora:

1. Cap aixecat
2. Espatlles enrere
3. Pes del cos sobre el terç anterior dels dos peus (no en els talons)
4. Possibilitat que un peu estigui més avançat que l'altre
5. Mans per sota el nivell de la cintura

b) Respiració

Melba feu contínues al·lusions a la respiració intercostal en el seu tractat. Els seus exercicis respiratoris se centraven, seguint la tradició vocal anglesa, en recolzar el so sentint i controlant el moviment de les costelles tant en la inspiració com en l'expiració. L'autora no mencionà la musculatura abdominal al llarg de la seva obra.

Ja que el mètode de respiració que aporta el màxim control no exercita la part superior dels pulmons, em sembla sensat començar els exercicis respiratoris amb un que ho faci. És important exercitar i ventilar la totalitat dels pulmons, per raons de salut. El següent exercici també ajuda a l'alumne a

---

<sup>459</sup> MELBA (1926), *op. cit.*, pp. 12-13.

aconseguir control del pit, el qual actua de caixa harmònica en expandir-se, i aporta en gran manera ressonància a la veu.<sup>460</sup>

El control de l'aire i la no utilització de l'esforç muscular en la respiració també són una característica del discurs pedagògic de Melba, que, pel que fa al suport, també s'acostà a la tradició italiana, allunyant-se de la tradició alemanya.

En el cant no és necessari expandir les costelles en tota la seva extensió. Això només fatiga i esdevé en un esforç per controlar la sortida de l'aire. És necessari en els exercicis, però en el cant mai hem d'agafar més aire del que notem que podem controlar amb facilitat.<sup>461</sup>

En la primera part del *Method*, l'autora exposà gran quantitat d'exercicis per treballar els següents aspectes tècnics vocals: notes sostingudes, desenvolupament de la ressonància, reconeixement de la veu, desenvolupament de la veu de pit, intervals, escales, "agilitats", arpegis, escales menors, escales cromàtiques, *staccato*, mordent, *trino*, *appoggiatura*, notes repetides, *portamento*, *sostenuto* i síncopes.

Al principi de cada apartat pràctic, Melba va anar desgranant el seu punt de vista sobre diversos conceptes vocals:

1. Posició de la boca: la mandíbula cal que es despengi tant com ho permeti el seu pes per permetre l'obertura de la boca. Els llavis no han de fer cap ganyota i la forma de la boca és la que permet la pronunciació de la vocal [ao].
2. *Coup de glotte*: Melba feu una crítica total al concepte, ja que considerava perillosa per la salut vocal, l'excés de pressió subglòtica que comportava.
3. Distensió de la musculatura de la gola i de la llengua.
4. Formació de les vocals amb relació a la posició del paladar tou.
5. Desenvolupament de la veu mitjana.

---

<sup>460</sup> *Ibidem*, p. 14: "Since the method of breathing which gives most control does not exercise the upper part of the lungs, it seems to me wise to begin the exercises with one which will do so. It is important to exercise and aerate the whole of the lungs, for reasons of health. The following exercise also helps the student to gain control of the chest, which acts as sounding board when it is expanded, and adds greatly to the resonance of the voice."

<sup>461</sup> *Ibidem*, p. 15: "In singing it is not necessary to expand the ribs to their full extent. That is only tiring and it becomes an effort to control the outflow of breath. It is necessary in the exercises, but in singing you should never take more breath than you feel you can easily control."

6. *Legato*: cal pensar en la nota que s'està cantant fins al moment just anterior a cantar la següent nota.
7. Canvi de registre: cal disminuir la pressió quan passem d'un registre a l'altre mantenint la mateixa vocal i obertura de la boca
8. *Stacatto*: cal evitar el *coup de glotte* i limitar-se a tallar les notes *stacatto* separant-les les unes de les altres.
9. Pràctica diària pròpia de Nellie Melba.

A la segona part del seu tractat, Melba presentà diverses vocalitzacions que va dividir en dos grups:

1. *Vocalises for Low Voice*<sup>462</sup>
2. *Vocalises for High Voice*<sup>463</sup>

#### 2.4.2.5 Esther Salaman (1914-2005)

La cantant i professora Esther Sarah Salaman Hamburger va néixer el 1914 a Hertfordshire en una família anglesa jueva. Va estudiar a la *Bedales School* d'Hampshire i a la *Maltman's Green School* de Buckinghamshire. Després d'estudiar a la *Royal Academy of Music* de Londres (1937-38), va començar una carrera professional com a mezzosoprano amb un ampli repertori. Va ser molt coneguda com a cantant de cançó popular anglesa per les seves freqüents actuacions al *Third Programme* de la BBC i pels seus recitals a Sud-àfrica, Bulgària, Àustria i Holanda. En els seus primers anys de carrera obtingué un èxit considerable i crítiques favorables que remarcaven la seva dicció, elegància, fraseig i la brillantor del seu cant en rols com el de Polly Peachum a la versió de *The Beggar's Opera* de Britten de 1950 i en recitals de cançó anglesa del segle XVII, del barroc tardà, *lieder*, espirituals negres i cançó popular anglesa. El 1948 es va casar amb el pianista, professor i escriptor Paul Hamburger. Cap als cinquanta anys, Salaman va entrar en contacte amb Lucie Manén.<sup>464</sup> Manén publicà el llibre *Bel Canto*

---

<sup>462</sup> *Ibidem*, pp. 49-54.

<sup>463</sup> *Ibidem*, pp. 55-68.

<sup>464</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Lucie Manén" [en línia]. Disponible a: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Lucie\\_Man%C3%A9n](https://de.wikipedia.org/wiki/Lucie_Man%C3%A9n)> [Consulta: 12/05/2023].

el 1986, on desplegà investigacions sobre conceptes utilitzats en l'ensenyament del cant, sovint inexactes, extrets de la tradició belcantista i que estaven mancats de sentit musical i físic. Salaman transformà les ensenyances de Manén en un mètode d'ensenyament propi. El seu treball es va desplegar amb cors i solistes infantils; els seus cursos de formació per professors es titulaven *More voice, less effort*<sup>465</sup> i tenien l'objectiu d'ensenyar a produir la veu a partir dels seus mateixos recursos físics i emocionals. Salaman va exercir de consultora de la *National Opera Studio* i de l'*English National Opera*. També va ser professora visitant del *Trinity College of Music* i de la *Guildhall School of Music and Drama*. Va dur a terme classes magistrals regularment a les escoles d'estiu de Darlington i Marlborough. Va donar classes de cant fins als noranta anys. Salaman va morir el 2005.<sup>466</sup>

El 1989 Salaman publicà *Unlocking your Voice*. L'autora estructurà aquest tractat en dues parts. La primera es titulà “el mètode” i contenia els següents apartats:

1. Postura i respiració
2. L'inici de la nota i el centre de la vocal
3. Agilitat
4. *Vibrazione*<sup>467</sup>
5. *Messa di voce*
6. Ressonància
7. Cobertura
8. Escalfament vocal diari
9. Textos

La segona part de *Unlocking your Voice* es titulà “la totalitat del cant” i contenia els següents apartats:

1. El desig de cantar

---

<sup>465</sup> Tradueixo *more voice, less effort* per “més veu, menys esforç.”

<sup>466</sup> MILLER, Jane. “Obituary: Esther Salaman”. *The Guardian* (26/10/2005) Disponible a: <<https://www.theguardian.com/news/2005/oct/26/guardianobituaries.artsobituaries1>> [Consulta: 6/1/2023].

<sup>467</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *vibrazione* per “ressonàncies”.



2. La tensió en l'actuació
3. Esforç vocal
4. Els plaers i els perills de la professió de cantant
5. Una nova decepció
6. Professor i estudiant
7. Dins i fora del *Belcanto*
8. Preparadors de cors i la veu

L'autora confessà haver estat una cantant amb dificultats tècniques constants només resoltes a la segona part de la seva vida. Aquests problemes i la seva solució foren la clau del seu èxit com a docent. La seva experiència cercant el seu talent particular i la creença en les capacitats dels seus alumnes foren el seu punt de partida.<sup>468</sup> Salaman descrigué les primeres instruccions que li feu Manén i que ella no va deixar de desenvolupar al llarg de la seva vida, ja que li havien suposat un canvi total de paradigma:

No escopir o empènyer les notes sinó absorbir el so, “veure-te'l”, fer “implosió” en lloc d’“explosió”. Omple el teu cap de so, esdevé un toc de campana.<sup>469</sup>

#### a) Respiració

L'autora insistia molt en la importància de la postura en l'acte de respirar: espatlles avall i enrere i la zona de l'estèrnum alta i lliure. Recomanava una connexió des de la zona de l'engonal a la laringe passant per la musculatura abdominal i l'obertura de la caixa toràcica. La inspiració havia de fer-se segons Salaman amb la gola oberta i a través de la boca en un sol gest d'alerta que ajudaria a pujar el paladar tou i crearia la sensació d'espai necessària per cantar en el tracte vocal. Aquesta sensació s'havia de mantenir durant l'emissió del so.<sup>470</sup>

---

<sup>468</sup> SALAMAN, Esther. *Unlocking your voice. Freedom to sing*. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1989, p. 96.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 12: “Do not spit or push out your notes, but imbibe the sound, “drink” it, “implode” not “explode”. Fill your head with sound, become a ringing bell.”

<sup>470</sup> *Ibidem*, p. 21.

No tracteu mai de concentrar-vos en el que creieu que és el vostre diafragma —de fet, no el podem notar. Podeu, de tota manera, sentir l'amplada de la caixa formada per les costelles i la zona de suport de l'estèrnum, d'on brota un bon equilibri de valuosa ressonància.<sup>471</sup>

#### b) Atac del so

Salaman defensava el concepte d'atac del so belcantista. Considerava que hom podia sentir el lloc on s'origina el so, que correspon a l'àrea on es forma la vocal. L'autora feia esment del "clic" que acompanya el moment en què l'aire entra en contacte amb les cordes vocals. Considerava indispensable que la part posterior de la cavitat bucal i la gola estiguessin oberts permetent el lliure funcionament del mecanisme. La sensació de l'inici del so seria més propera a la d'una implosió que a la d'una explosió de la respiració. A més espai darrere i als costats del tracte vocal i major elasticitat de la seva musculatura, més precisió del funcionament de les cordes vocals.<sup>472</sup>

#### c) Ressonància i cobertura

Segons l'autora, la ressonància dependria de la personal estructura òssia del cap, del coll, del pit i de la zona de l'estèrnum de cada cantant. Però l'ària de ressonància que necessitem en tot moment i que podem cultivar és la que es percep a través dels pòmuls, els ulls i el front.<sup>473</sup>

Salaman descrivia la cobertura com la deliberada alteració de la forma de la vocal per solucionar el canvi de registre, especialment el canvi de registre superior. L'autora sostenia que hi havia dos canvis de registre i els definia com les àrees de la veu on els músculs laringis es col·loquen per si mateixos en una diferent posició que aporta a les cordes vocals i al cantant un nou lloc per al seu so. La reacció del cantant davant aquesta nova situació sonora determina la superació del canvi de registre. Una opció seria superar-lo mitjançant la intenció de seguretat aportada per una contínua i flexible

---

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 23: "Never try to concentrate on what you think is your diaphragm —in fact it cannot be felt. You can, however, feel the breadth of the ribs-cage and the braced area of the breast-bone, from whence a good deal of valuable resonance springs."

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>473</sup> *Ibidem*, p. 47.

línia en el cant. Una altra opció (defensada per l'autora) consistiria a consolidar la posició de la veu central mitjançant el suport, l'espai, l'obertura de la gola i l'expressió d'alerta dels músculs facials. El canvi de registre inferior seria percebut pel cantant com una zona poc fàcil on el so esdevé dèbil i pobre. L'autora advertia que era contraproduent reaccionar a aquesta percepció intentant enfortir el so. Altrament, la solució que proposava era la de confiar en la posició d'alerta i de suport del cos, de la veu i de la cara i mantenir la gola oberta evitant moviments i evitant usar prematurament la veu de pit.<sup>474</sup>

#### d) *Belcanto*

Vull escriure unes línies sobre *Belcanto*, l'antiga escola italiana de cant a la que dec tot –com tants d'altres, sovint sense que n'hagin estat conscients.

Tota la meua vida vaig sentir mencionar aquesta expressió, *Belcanto*, referint-se normalment amb enyorança a una meravella inabastable ja passada; o mencionada amb una irrefutable certesa, de la que només l'orador comprenia plenament el màgic significat.<sup>475</sup>

Salaman, al final del seu tractat, feu una defensa del *Belcanto* com a mètode pedagògic. El va definir com el treball desplegat pels músics italians durant els segles XVII i XVIII i que tenia com a objectiu el desenvolupament del solo vocal com un art específic. També en feu una descripció històrica que comença a Florència, cita Palestrina i passa pels primers tractadistes i compositors, com Alessandro Busti, Gaetano Nava, Porpora, Cavalli, Monteverdi, Carissimi i Rossini. Igualment, cita el descobriment del laringoscopi i els primers enregistraments sonors (pertanyents als primers anys del segle XX) de Dìbh Gilly i Fernando di Lucia interpretant Caccini i Rossini. També cita Wood, pianista de Manuel García fill en la seva etapa de professor a la *Royal Academy of Music* a Londres, a Kelsey,<sup>476</sup> com a divulgador dels conceptes belcantistes per mitjà del

---

<sup>474</sup> *Ibidem*, pp. 51-54.

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 115: "I want to write a few more lines about Bel Canto, the early Italian school of singing to which I owe everything –as do countless others, often without being aware of it. All my life I had Heard those two words, Bel Canto, mentioned, usually with a sigh as though referring to a bygone, unattainable wonder; or mentioned with an unassailable assurance, as though only the speaker fully comprehended their magic meaning."

<sup>476</sup> *Ibidem*, pp. 115-120.

seu llibre *The foundations of Singing*, i, en el seu epíleg, a Manén per les aportacions contingudes en el seu llibre *The Art of Singing*.<sup>477</sup>

### 2.4.3 Característiques tècniques de l'escola anglesa

Alguns atípics professors anglesos intenten aplicar els mateixos principis acústics generals per cantar tant en anglès com en italià, evitant ajustos compensatoris per salvar les complexitats lingüístiques de l'idioma anglès; aquest grup de professors mostren una clara inclinació per la pedagogia italiana.<sup>478</sup>

Anglaterra va ser més lenta que d'altres nacionalitats en l'establiment d'un estil musical propi. Fou durant el període de la Restauració que la música tornà a desenvolupar-s'hi. Com a resultat de l'activitat dels músics estrangers dins les seves fronteres, la cultura musical anglesa va ser fortament influïda pels seus països veïns. Mentre Anglaterra estava buscant un estil sonor nacional, els mestres de música basaven el seu model en el d'Itàlia.<sup>479</sup> L'escola anglesa de cant va començar a desplegar-se a partir de l'any 1600. Itàlia havia expandit per Europa els seus conceptes de gestió de la respiració i control muscular. Tanmateix, Anglaterra va continuar creant una tècnica pròpia. Les arts escèniques i la música es van veure fortament afectades per la ideologia puritana durant el període de la *Commonwealth* de Cromwell (1649-1660). En el període de la Guerra Civil i de la *Commonwealth* desaparegueren les influències elisabetianes i jacobines i la música anglesa experimentà un breu renaixement fins al final del segle XVII, però la lluita per aquest renaixement musical va fer retornar l'estil anglès a les influències italianes i franceses de les quals es volia distanciar.

L'existència de 15 o 16 sons vocàlics (depenent dels mesuraments fonètics), 9 diftongs i diverses possibilitats de triftong, confereixen a l'idioma anglès una coloració vocal major que a l'alemany, a l'italià i, fins i tot, al francès. Això fa que tant l'anglès britànic com l'americà presentin la tendència d'alterar qualsevol so vocàlic des de la seva

---

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>478</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 184-185: "Some atypical English teachers attempt to apply the same general acoustic principles to singing in English as an Italian, avoiding compensatory adjustments for the linguistic complexities of the English language; this group of teachers clearly exposes an Italian-oriented pedagogical attitude."

<sup>479</sup> COOB-JORDAN (2001), *op. cit.*, p. 30.

creació. Llengua, paladar i llavis passen d'una posició a una altra sense cap punt de sortida o arribada. La gradual distorsió de les vocals es dona durant l'emissió d'una única vocal. Per aquest motiu l'idioma anglès és molt més propens a una contínua mobilitat del tracte vocal i, en general, el cantant de parla anglesa no ha de tenir cura que la llengua es dobli enrere. Però, en canvi, compta amb una sèrie d'hàbits parlats que alteren molt una bona qualitat en la veu cantada. Molts professors de parla anglesa assumeixen que el seu idioma dificulta el fet de cantar i que cal afrontar tècnicament aquest fet amb mesures correctores com, per exemple, deixar caure el maxil·lar inferior en grau més alt que, per exemple, els cantants llatins.<sup>480</sup>

Però el tema idiomàtic no és l'únic factor que determina les diferències tècniques entre les diferents escoles vocals. Pel que fa a l'atac, la tècnica anglesa utilitza l'*aspirated attack*<sup>481</sup> i el *crisp attack*.<sup>482</sup> Ambdós conceptes resulten en un tipus d'inici del so característic i estan bastant allunyats del *Glottisschlag* alemany i també del *coup de glotte*.<sup>483</sup>

Quant al suport, s'observa en l'escola anglesa la tendència a fer servir una respiració dorsal alta amb gran consciència de la zona de les costelles i de l'esquena i una posició diafragmàtica fixa. Aquesta manera de donar suport al so està sensiblement allunyada del concepte d'*appoggio* de l'escola italiana, el qual es caracteritza per la possibilitat de moviment de la musculatura respiratòria en particular i del cos en general. El suport en l'escola anglesa es caracteritza pel *belly-breathing*.<sup>484</sup> Aquest sistema de suport del so es basa en el bloqueig de l'obertura intercostal mitjançant una expansió de l'epigastri i una pressió abdominal endins que es manifesten en un abdomen contret i un pit elevat en el cantant.<sup>485</sup> En l'escola anglesa, l'abdomen s'estira cap amunt i cap a dins a l'inici de la respiració. Mentre es canta, s'utilitza una forta compressió abdominal a causa de l'alteració de la coordinació entre la musculatura toràcica i la musculatura abdominal.

---

<sup>480</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 182-185.

<sup>481</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *aspirated attack* per "atac aspirat".

<sup>482</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *crisp attack* per "atac definit". Aquest concepte és molt pròxim a l'atac del so de l'escola italiana.

<sup>483</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 6.

<sup>484</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *belly-breathing* per respiració abdominal.

<sup>485</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 32-38.

Aquest sistema també es pot anomenar diafragma fix.<sup>486</sup> És per aquest motiu que l'escola anglesa de cant potencia una postura característica en la qual el cos es posiciona seguint l'ideal de la respiració. El cos se sosté lleugerament endavant per tal de poder expandir la musculatura de l'esquena i permetre que la caixa toràtica es pugui expandir. Aquesta postura crea un espai respiratori major en el tors.<sup>487</sup>

L'expansió de la caixa toràtica, juntament amb el desplaçament cap endins de l'abdomen, impedeixen la retracció del diafragma i causen el seu desplaçament enfora. Aquesta expansió, en combinació amb la de la musculatura intercostal, crea un moviment de pujada i baixada de les costelles que fa possible acumular la màxima quantitat d'aire possible. La respiració per cantar comença amb una inspiració profunda i avall activant la zona abdominal i, immediatament, continua tirant endins l'abdomen mentre la caixa toràtica s'expandeix. Els òrgans abdominals són pressionats cap amunt en una posició que sosté o manté fixat el diafragma.<sup>488</sup>

Segons Duey moltes idees sobre respiració de l'escola de cant anglesa estan inspirades en l'escola de cant italiana,<sup>489</sup> que tant va contribuir en la creació del llenguatge operístic anglès per mitjà de les òperes dels compositors italians i de Händel representades a Anglaterra.

Pel que fa a la ressonància, l'escola anglesa de cant potencia la recerca de l'equilibri entre les formes de la cavitat i el so laringi, afectant la dicció. La mandíbula es considera una peça fonamental per cantar i ha d'estar relaxada, caiguda, desplaçada endavant i permetent la creació d'una concavitat a l'alçada de l'orella. L'obertura de la boca es busca que sigui igualment oberta per davant com per darrere i ha de permetre la mobilitat de llavis i llengua amb independència de l'obertura mandibular. Tots aquests conceptes relacionats amb la flotabilitat de la mandíbula allunyen la tècnica anglesa de l'alemanya. Això es deu al fet que en considerar-se que les vocals presenten una

---

<sup>486</sup> COOB-JORDAN (2001), *op. cit.*, p. 13.

<sup>487</sup> COFFIN, Berton. *Historical Vocal Pedagogy Classics*. EUA: The Scarecrow Press, Inc., 1989, p. 106.

<sup>488</sup> COWARD, Henry. *Choral Technique and Interpretation*. Londres: Novello and Company, 1914, p. 55.

<sup>489</sup> DUEY (1951), *op. cit.*, p. 89.

acústica diferent en la parla que en el cant, el cantant duu a terme una distorsió de la dicció en favor de la relaxació de la mandíbula.<sup>490</sup>

Miller va utilitzar el concepte de *cathedral tone*<sup>491</sup> per anomenar el tipus de ressonància anglesa típica. Aquest so es caracteritza per ser directe i sense *vibrato*. Per obtenir-lo, cal que el cantant potenciï la sensació al clatell i en el front. El resultat és la lleugeresa del so i la manca de brillantor a causa de la no utilització dels ressonadors superiors. Hi ha similituds entre aquesta tipologia sonora i el concepte tècnic germànic anomenat *Kopfstimme*.<sup>492</sup> El so anglès és emplaçat al darrere del cap en una posició alta i enfora, reduint la vibració i l'actuació dels ressonadors superiors i lluitant per assolir cert equilibri.<sup>493</sup>

Però la posició de la laringe i la recerca del *vibrato* no són temes recurrents en la tècnica anglesa. Podem trobar vibrats lents en veus de baix, vibrats ràpids produïts per una respiració intercostal alta i tensa i vibrats similars a l'ideal italià en absència de tensió.

494

Quant a la formació vocàlica, la tècnica característica de l'escola anglesa de cant promou el ràpid ajust dels ressonadors situats sobre la laringe.<sup>495</sup> En aquest sentit, la mandíbula juga un paper vital en el cant, ja que intervé en l'equilibri entre les cavitats de ressonància i el so laringi en els freqüents canvis de patró vocàlic. La mandíbula ha d'emplaçar-se tan baixa com sigui possible, lliure de tensions, i mantenir-se caiguda durant la frase musical. Les vocals es formen usant només la llengua. Els cantants no han de canviar la forma del tracte vocal per acomodar-la als diferents sons vocàlics durant l'acte de cantar.<sup>496</sup>

L'estil de cant anglès es caracteritza per la inclinació del tors, la puresa del so i el grau d'afinació, que no es poden trobar en cap altra escola. Cal destacar que Anglaterra fou

---

<sup>490</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 50-52.

<sup>491</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *cathedral tone* per "so catedralici."

<sup>492</sup> En el context de la tècnica vocal alemanya, tradueixo *Kopfstimme* per "veu de cap."

<sup>493</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 78.

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>495</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>496</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

famosa pels seus èxits corals més que per les seves prestacions solistes mentre els seus fonaments bàsics de la tècnica eren adquirits.<sup>497</sup>

L'expressió facial natural que tendeix al somriure és característica de l'escola anglesa.<sup>498</sup> El cantant ha de tenir la capacitat de mantenir la boca en aquesta posició per permetre la llibertat de la veu.<sup>499</sup>

#### **2.4.4 Recapitulació: escola anglesa de cant**

L'escola anglesa de cant es caracteritza, igual que la francesa i l'alemanya, per haver rebut una forta influència de la tradició italiana. Des del segle XVII aquesta influència italiana s'explica pel contacte amb l'òpera importada d'Itàlia, la figura de Händel i el fet que molts dels cantants, professors i tractadistes anglesos es formessin en l'àmbit italià o hi tinguessin un contacte decisiu. Formen part d'aquests tractadistes Corfe, Shakespeare i Salaman.

La influència de l'òpera italianas va ser molt forta a Anglaterra amb posterioritat a la mort de Purcell. El principal representant de l'òpera barroca a Anglaterra després de Purcell fou Händel. La influència italiana a l'obra de Händel s'explica sobretot per la seva estada a Itàlia del 1706 al 1710. L'òpera anglesa no va tornar a viure un renaixement fins al segle XIX amb la música escènica de diversos compositors com Balfe, Hullah, Benedict, Clay i, sobretot, Sullivan.

Gran part del repertori musical protagonista a Gran Bretanya durant els segles XVIII i XIX estigué lligat a l'estil escènic italià i a la tradició tècnica vocal italiana. Una mostra d'aquesta influència és el fet que Corfe anomenés tan sovint a Tosi i a altres autors italians en el seu tractat (1799). Behnke seguí els passos de Corfe, utilitzà el laringoscopi i defensà l'estudi fisiològic i funcional de l'aparell vocal. Per la seva banda, Shakespeare es va formar i va exercir de professor a la *Royal Academy of Music* a Londres, però viatjà a França per rebre classes del famós cantant i professor Francesco

---

<sup>497</sup> COOB-JORDAN (2001), *op. cit.*, p. 15.

<sup>498</sup> Aquesta característica coincideix amb el concepte de *sorriso belcantista*.

<sup>499</sup> DUEY (1951), *op. cit.*, p. 110.



Lamperti, representant rellevant de l'escola belcantista. Va publicar el seu tractat entre 1899 i 1999. Melba, en canvi, es va formar amb Marchesi, però desenvolupà una tècnica molt personal adoptant característiques tècniques de la tradició anglesa (com la mandíbula caiguda i la respiració intercostal), defensant l'absència de força i tensions i criticant obertament el concepte de *coup de glotte* en el seu *Method* (1926). Salaman, en la darrera part del seu tractat (1989), feu una intensa defensa del *Belcanto* com a mètode d'aprenentatge, basant-se en la seva experiència i en l'obra de Manén, de Wood i de Kelsey, reconeguts defensors de la tècnica italiana de cant.

Les característiques tècniques de l'escola anglesa de cant són, principalment:

1. La particularitat de l'idioma anglès
2. L'*aspirated attack*
3. L'ús de la respiració intercostal
4. La mandíbula caiguda
5. El *cathedral tone* i l'absència de *vibrato*

En els tractadistes anglesos estudiats també trobem els següents aspectes:

1. Preocupació per fer el canvi de registre en el moment adient i no pujar els registres inferiors més amunt del necessari.
2. Sensibilitat pedagògica tendent a què els estudiants trobin un camí propi d'aprenentatge.
3. Aproximació fisiològica a la tècnica vocal.
4. Importància de la consciència corporal.

L'idioma anglès té una coloració vocal major que l'alemany, l'italià i, fins i tot, que el francès. A més, aquest idioma presenta la tendència d'alterar qualsevol so vocàlic des de la seva creació. Llengua, paladar i llavis passen d'una posició a una altra sense cap punt de partida o arribada i la gradual distorsió de les vocals es dona durant l'emissió d'una única vocal. Aquest motiu altera molt la qualitat de la veu cantada.<sup>500</sup>

---

<sup>500</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 182-185.

En assumir que l'idioma anglès dificulta el fet de cantar, molts professors consideren que cal afrontar tècnicament aquest fet amb mesures correctores com, per exemple, deixar caure el maxil·lar inferior encara més que en el cas dels cantants llatins. L'obertura de la boca es busca que sigui igual per davant com per darrere i ha de permetre la mobilitat de llavis i llengua amb independència de l'obertura mandibular. Tots aquests conceptes relacionats amb la flotabilitat de la mandíbula, allunyen la tècnica anglesa de l'alemanya. En considerar-se que les vocals presenten una acústica diferent en la parla que en el cant, el cantant duu a terme una distorsió de la dicció en favor de la relaxació de la mandíbula. L'escola anglesa de cant promou el ràpid ajust dels ressonadors situats sobre la laringe. La mandíbula juga també un paper vital en el cant, ja que intervé en l'equilibri entre les cavitats de ressonància i el so laringi en els freqüents canvis de patró vocàlic. Les vocals es formen usant només la llengua. Els cantants no han de canviar la forma del tracte vocal per acomodar-la als diferents sons vocàlics durant l'acte de cantar.

Pel que fa a l'atac, la tècnica anglesa utilitza l'*aspirated attack* i el *crisp attack*. Ambdós conceptes estan significativament allunyats del *Glottisschlag* alemany i també del *colpo della glottide*. L'inici del so en la tècnica vocal anglesa provoca el característic *crisp attack*, proper a l'atac del so belcantista. Però en el context de l'oratori i la música coral és freqüent l'ús de l'*aspirated attack*, que correspon a l'atac aspirat alemany o *gehauchte Einsatz*.

Quant al suport, l'escola anglesa tendeix a una respiració dorsal alta amb gran consciència de la zona de les costelles i de l'esquena i una posició diafragmàtica fixa. El suport en l'escola anglesa es caracteritza pel *belly-breathing*, basat en el bloqueig de l'obertura intercostal mitjançant una expansió de l'epigastri i una pressió abdominal endins que es manifesten en un abdomen contret i un pit elevat. Aquest sistema també es pot anomenar diafragma fix. Usant aquest mètode, caracteritzat pel desplaçament de la musculatura abdominal cap endins i cap enfora, s'assoleix el suport diafragmàtic: la pressió de l'abdomen contra el tòrax permet al cantant regular el corrent d'aire.

Pel que fa a la ressonància, en el context de l'escola anglesa, és de destacar el concepte de *cathedral tone*, caracteritzat per ser directe, lleuger, moderadament brillant a causa de la no utilització dels ressonadors superiors i sense *vibrato*. De fet, la posició de la laringe i la recerca del *vibrato* no són temes recurrents en la tècnica anglesa.

La inclinació del tors, la puresa del so i el grau d'afinació no es poden trobar en cap altra escola. En aquest sentit, cal destacar que, en la seva etapa de desenvolupament, l'escola vocal anglesa fou més famosa pels seus èxits corals més que per les seves prestacions solistes.<sup>501</sup>

---

<sup>501</sup> COOB-JORDIAN (2001), *op. cit.*, p. 15.

## 2.5 Anàlisi comparativa de les escoles nacionals de cant

### 2.5.1 Anàlisi comparativa segons Miller

**Taula 5.** Comparativa dels aspectes tècnics de les escoles nacionals de cant segons Miller

Aspecte tècnic	ITÀLIA	FRANÇA	ALEMANYA	ANGLATERRA
<b>Atac</b>	Coordinació	Baix grau d'energia <i>Coup de glotte</i>	<i>Gehauchte Einsatz</i> <i>Sprengeneinsatz</i> <i>Glottisshlag</i>	<i>Aspirated attack</i> <i>Crisp attack</i>
	<i>Colpo della glottide</i>			
<b>Suport</b>	Respiració costo-abdominal	<b>Respiració natural</b> <b>o instintiva</b> Baix grau d'energia	Respiració baixa	Respiració dorsal superior
	<i>Sostegno</i>		Contracció de glutis i pelvis	Fixació costal
	<i>Lotta vocale</i> <i>Appoggio in testa</i> <i>Appoggio in petto</i>		<b>Prémer la moneta.</b> <b>Defecar amb dificultat</b>	<i>Sternum and chest high, diaphragm in</i>
	Equilibri muscular elàstic		<b>Gemec</b> <b>Gruny</b>	<i>Rise the ribs with the back muscles</i>
<b>Formació vocàlica</b>	Més deliberada que en la parla	Articulació parlada	Homogeneïtzació vocàlica. <i>Rundung</i>	Distorsió a favor de la mandíbula relaxada
	<i>Si canta come si parla</i> Plena articulació		Fixació bucofaríngia	<b>Mandíbula relaxada, caiguda i desplaçada endavant</b>
	<i>Sorriso belcantista</i>	<b>Elevar pòmuls.</b> <b>Somriure</b>	<b>Obertura reduïda de la boca</b>	<b>Crear concavitat a l'alçada de l'orella</b>
				<b>Separar les dents</b>

<b>Vocal recurrent</b>	[i], [ε], [a]	[a]	vocals mixtes	[ɔ]
<b>Ressonància</b>	<i>Chiaroscuro</i>	Ressonància bucal i nasal	<i>Stimmbildung</i>	<i>Cathedral tone</i>
	Relacionada amb l'articulació	<b>Dans le masque</b>	<b>Sensació d'“habitació a la gola”</b>	<b>So al clatell</b>
	Ressonància de cap	<b>So sobre els llavis</b>	<i>Kopfstimme</i>	<b>So sobre el front</b>
	Ressonància de pit	<b>Fer servir la boca</b>		
<b>Posició laríngia</b>	Laringe en equilibri <i>Gola aperta</i>	Laringe elevada	Laringe ancorada avall	No és un aspecte tècnic recurrent
	<b>No moure deliberadament la laringe</b>	<b>Barbeta lleument aixecada</b>	<b>Cantar de la gola cap al cos</b>	
	<i>Non avere gola</i> <i>Gola morta</i>	<b>Mandíbula alta i enfora</b>		
<b>Vibrat</b>	6-7 cicles per segon	Ràpid	5 cicles per segon	Ràpid
	Influït per la recerca del <i>chiaroscuro</i>	Influït per laringe i llengua altes	Influït per la fixació faríngia	Influït per la fixació intercostal
<b>Modificació vocàlica</b>	<i>Voce coperta</i>	S'evita la cobertura	<i>Deckung</i>	Entre la inacció francesa i la modificació alemanya
		No presta atenció als registres	Modificació vocàlica	S'aproxima a la tècnica italiana
	<b>Recerca de ressonància i suport per afrontar el <i>passaggio</i></b>	<i>Voix blanche</i>	<b>Tendir a [o] o [u] per afrontar el canvi de registre</b>	<b>Pot usar el tancament vocàlic quan l'escala ascendeix</b>

		Veü natural		
		Veü lleugera		

En negreta: instruccions tècniques.

La coexistència de quatre escoles nacionals de tècnica vocal a Europa queda demostrada per la importància de les respectives tradicions vocals, ja siguin més fecundes en el gènere del *lied*, de l'òpera, de l'oratori o de la literatura coral. Miller, a *The National Schools of Singing*, feu una detallada caracterització de les quatre aproximacions nacionals a la tècnica vocal. El treball de Miller es va basar en l'observació del treball que els professors de cant feien a diferents parts d'Europa i de la tècnica vocal utilitzada pels cantants professionals tenint en compte la seva formació, repertori i zona de desenvolupament artístic. Cal contextualitzar aquest estudi en la segona meitat del segle XX i entendre que l'autor feu una generalització per poder caracteritzar cada escola.

Miller va evidenciar al segle XX, l'existència de trets comuns quant a la tècnica vocal en l'àmbit internacional, mentre que els trets nacionals continuaven coexistint. Si bé, a causa de la creixent mobilitat dels professionals del cant arreu del món, aquests trets nacionals i regionals cada vegada fou més difícil que es mantinguessin isolats. La globalització i els canvis en els gustos i criteris populars feren que la pràctica vocal d'elit esdevingués més homogènia.<sup>502</sup> Per l'autor, l'antiga escola italiana de cant seria la més internacional de les escoles nacionals. Aquest ideal estètic vocal fou desenvolupat des de l'època d'or dels castrats.<sup>503</sup> Miller també defensà que l'antiga escola italiana de cant havia trobat el seu hàbitat més confortable als EUA.<sup>504</sup>

Altres aspectes importants en el desenvolupament i influència entre els diferents corrents tècnics fou l'augment de les noves demandes que el cantant havia de superar (aproximadament cada dècada) i que tenien a veure amb l'engrandiment de la mida de les orquestres, dels teatres o sales de concert i amb la inexperiència dels directors musicals respecte a l'instrument cant.<sup>505</sup> A més a més, la gran influència de les músiques

<sup>502</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 34.

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>504</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>505</sup> *Ibidem*, p. 33.

del món i de la música moderna en la formació vocal resultà en la pèrdua o modificació dels ideals de bellesa, esforç i salut vocals tradicionals. Aquests aspectes encara són vigents d'alguna manera en l'actualitat. L'acurat examen de les innovacions musicals de les partitures vocals des dels orígens de l'òpera fins als nostres dies, mostra la creixent demanda tècnica a què han estat exposats els cantants professionals.<sup>506</sup>

Segons Miller, per tal que un cantant pogués desenvolupar una carrera en l'àmbit internacional havia de modificar les seves característiques vocals regionals o nacionals i adoptar certs estàndards internacionals lliures d'excessos i limitacions.<sup>507</sup> Per exemple, l'autor va detectar la influència que havien sofert mútuament la tradició operística de l'Alemanya Oriental i l'Alemanya Occidental després de la reunificació.<sup>508</sup>

### 2.5.1.1 Atac del so

En el context de la tècnica vocal, l'inici del so és anomenat generalment “atac”. En la tradició italiana aquest fenomen s'entén com el resultat de l'activació coordinada de les diferents parts del cos que intervenen en la fonació. Lamperti-Brown, per exemple, utilitzà l'expressió *beginning of the tone*<sup>509</sup> per designar l'atac del so, i criticà el terme *attack*.<sup>510</sup> Segons Miller, mentre a la tradició francesa l'atac del so es duu a terme tradicionalment amb un baix grau d'energia, les escoles anglesa i germànica tenen en comú l'“atac aspirat”, que anomenen *aspirated attack* i *gehauchte Einsatz*, respectivament.

Però el concepte més controvertit relacionat amb l'atac del so és, sens dubte, el cop de glotis, que la tècnica alemanya va denominar *Glottisschlag*.<sup>511</sup> Aquest concepte d'atac està estretament lligat amb el de *colpo de la glotide* i que, en el context del Conservatori de París, va venir a conèixer-se com a *coup de glotte*. Nombrosos professors de cant posteriors han mantingut que amb aquest concepte, Manuel García fill es referia a l'atac

---

<sup>506</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>507</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>508</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>509</sup> Inici del so.

<sup>510</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, p. 67.

<sup>511</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 5.

que no era aspirat o suau, aproximant-se a l'atac belcantista, basat en la coordinació de les diferents parts del cos que prenen part en la fonació. Aquest tipus d'atac correspondria al *crisp attack* anglès.<sup>512</sup>

### 2.5.1.2 Respiració i suport

L'escola italiana de cant utilitza tradicionalment el terme *appoggio* per referir-se al mecanisme respiratori que fa possible una emissió vocal ideal pel que fa a:

1. Afinació
2. *Legato*
3. “Col·locació vocal”
4. Fraseig

Aquest important aspecte tècnic, que en el context de la tècnica vocal generalment s'anomena “recolzament” o suport, respon a una respiració estern-costal-diafragmàtica-epigàstrica. A més a més, en el context de la tècnica italiana, inclou factors de ressonància al cap<sup>513</sup> i de ressonància de pit<sup>514</sup> i és possible gràcies al concepte de *lotta vocale*, entès com la tensió o “lluita” que es crea entre la musculatura implicada en la inspiració i la musculatura implicada en l'expiració.<sup>515</sup>

D'altra banda, la respiració en l'escola francesa està caracteritzada per la seva naturalitat. El cantant ha de seguir el seu instint en respirar per cantar evitant posar atenció en una sola àrea muscular respiratòria. Es tracta de no exercitar cap sistema muscular relacionat amb la respiració sinó potenciar el mecanisme que el cos per ell mateix activa en inspirar i en emetre el so. Aquesta aproximació al suport està més lliure de tensions i es basa completament en la natura de cada individu. Aquest tipus de respiració resulta generalment en un baix nivell d'energia en el so.<sup>516</sup>

---

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>513</sup> *Appoggiarsi in petto*.

<sup>514</sup> *Appoggiarsi in testa*.

<sup>515</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 41.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 39.



El suport en la tècnica alemanya està basat en una respiració baixa que comporta pressionar enfora l'abdomen i baixar el tòrax mantenint l'ària pelviana ferma i endavant (sovint amb una cama més avançada que l'altra) i els glutis contrets (sobretot per afrontar frases que demandin un major grau d'energia).<sup>517</sup> El suport entès d'aquesta manera comporta una distensió epigàstrica<sup>518</sup> (paret abdominal alta) i hipogàstrica<sup>519</sup> i la retenció de la respiració, que resulta en una major pressió subglòtica.<sup>520</sup>

L'escola anglesa de cant, en canvi, defensa generalment una respiració dorsal superior que queda explicitada en la instrucció tècnica "Pujar les costelles amb la musculatura de l'esquena".<sup>521</sup> Aquest tipus de respiració es pot entendre també com una respiració diafragmàtica fixa que compren l'expansió de l'epigastri i la pressió abdominal endins i resulta, per al cantant, en un pit elevat i un abdomen contret. També queda explicitada en la instrucció tècnica "estèrnium i pit amunt, diafragma endins".<sup>522</sup> Sovint la respiració dorsal superior acaba resultant en una fixació costal, que també s'anomena gàbia toràcica immòbil.<sup>523</sup>

### 2.5.1.3 Formació de les vocals

El fet que la llengua italiana compti amb menys sons vocàlics que les llengües francesa, anglesa i alemanya, es considera una de les explicacions de la seva preeminència tècnica sobre les altres. Aquesta característica lingüística explicaria l'expressió belcantista *si canta come si parla* i la facilitat d'articular de manera deliberada responent a la durada de cada so quan l'emissió de la veu és eficient. La importància de l'articulació en la tècnica italiana es basa en la consideració que la distorsió en el to és causada per la falta de flexibilitat laríngia.<sup>524</sup> També és utilitzada en aquest sentit, la màxima belcantista que defensa que no hi pot haver impostació de la veu sense una plena articulació.

---

<sup>517</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>518</sup> Paret abdominal alta.

<sup>519</sup> Paret abdominal baixa.

<sup>520</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 27.

<sup>521</sup> *Ibidem*, p. 32: "Raise the ribs with the back muscles."

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 35: "Sternum and chest high, diafragma in."

<sup>523</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>524</sup> *Ibidem*, p. 54.

L'escola francesa de cant defensa el so de l'idioma parlat per sobre d'altres aspectes. Per tant, és comú recomanar el somriure en cantar (posició que fa elevar els pòmuls), la mobilització dels llavis mantenint el somriure i una boca generosament oberta. La vocal més emprada per vocalitzar és la [a].<sup>525</sup> Aquest aspecte coincideix amb el concepte de *sorriso belcantista*.

La tècnica vocal anglesa, respecte a la formació de les vocals, busca l'equilibri entre la cavitat de ressonància i el so laringi. La mandíbula es considera essencial per cantar i es recomana que estigui relaxada, caiguda i desplaçada endavant creant una concavitat al costat de l'orella. El resultat és una cavitat bucal tan oberta de davant com de darrere. L'articulació, sota aquesta premissa, es duu a terme movent llavis i llengua sense moure la mandíbula. En aquest context, s'accepta la distorsió de la dicció a favor d'una mandíbula relaxada, ja que es considera que les vocals presenten diferent acústica per cantar que per parlar. La vocal més emprada per vocalitzar és la [o oberta].<sup>526</sup>

L'escola alemanya de cant, en canvi, segueix el principi de fixació bucofaríngia, que consisteix a buscar una qualitat comuna de distorsió vocàlica o "arrodoniment vocàlic" que també s'anomena equalització o homogeneïtzació dels sons vocàlics. A tal efecte es recomana una obertura de la boca relativament petita i es fan servir sobretot els sons [ö] i [ü] per vocalitzar.<sup>527</sup> Aquesta preferència per l'"equalització vocàlica" sembla allunyar-se de la prioritat primigènia de la nova escola alemanya de cant, preocupada per adaptar la tècnica vocal a una correcta dicció del text alemany de les òperes wagnerianes.

#### **2.5.1.4 Ressonància**

Les escoles italiana i francesa tenen en comú la recerca de la ressonància del so *dans le masque*.<sup>528</sup>

---

<sup>525</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>526</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>527</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>528</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *dans le masque* per "a través de la màscara."

En el cas de la tradició belcantista, es busca un so alhora brillant i fosc anomenat *chiaroscuro* (entès com un equilibri de la ressonància) i s'usen expressions com *gola aperta* per descriure la sensació d'obertura dels pulmons a la laringe, i *impostazione de la voce*<sup>529</sup> per referir-se a la “col·locació de la veu”. La ressonància en el context italià està estretament lligada amb l'*appoggio* i la formació de les vocals o articulació, ja que no treballa separatament la formació vocàlica, la ressonància i la posició laringia. Se sol dividir en:

1. Ressonància de pit (*appoggiarsi in petto*)
2. Ressonància de cap (*appoggiarsi in testa*)

En el context de la tècnica italiana es fan servir els següents conceptes:<sup>530</sup>

1. *Voce aperta*: qualitat vocal defectuosa.
2. *Voce chiara*: qualitat vocal brillant (no oberta).
3. *Voce chiusa*: qualitat vocal contrària a la *voce aperta*.
4. *Voce oscura*: qualitat vocal defectuosa.
5. *Voce coperta*:<sup>531</sup> qualitat vocal acceptable en moments expressius dramàtics.

Les expressions impostació o “col·locació de la veu” tenen etimològicament poc a veure amb la producció i transmissió física del so. S'entenen (igual com passa amb el concepte atac del so) en un context anterior als coneixements fisiològics desenvolupats al segle XIX i als coneixements físics desenvolupats al segle XX.

Per la seva banda, l'escola francesa es caracteritza per la recerca d'una ressonància bucal i nasal molt més propera a les característiques de la dicció de l'idioma francès. És general a França la recomanació de cantar “sobre els llavis, fent servir la boca i com parlant”, així com elevar la llengua a les notes superiors i col·locar la veu endavant.<sup>532</sup>

---

<sup>529</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *impostazione* per impostació.

<sup>530</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, pp. 77-80.

<sup>531</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *voce coperta* per “veu coberta.”

<sup>532</sup> *Ibidem*, p. 75.

La ressonància típicament anglesa és l'anomenada *cathedral tone*, i es caracteritza per un menor recorregut que resulta en un so més directe i mancat de *vibrato*. Aquesta qualitat està etimològicament relacionada amb la gran tradició dels cors anglesos i la literatura coral anglosaxona. La instrucció característica del “so catedralici” és enviar el so al clatell i sobre el front. La tècnica vocal per cantar en un cor difereix de la tècnica vocal del cantant solista. En el primer cas, el cantant tendirà a sacrificar el seu timbre en favor d'empastar el seu so amb el del grup per fer una aportació al conjunt vocal sense sobresortir, mentre que en el segon cas, el cantant tendirà a potenciar el seu timbre per tal que la seva veu es diferenciï i superi a la massa instrumental o coral.

L'alteració de la faringe respecte a la posició de la parla és una característica de la ressonància en l'escola alemanya de cant. Buscant la sensació “d'habitació a la gola”, el cantant allarga la faringe involucrant la llengua i potenciant els sons greus en detriment dels sons aguts. Aquest gest afavoreix l'arrodoniment vocal i perjudica la possibilitat d'un ajust ràpid dels ressonadors necessari per al control de l'afinació i de l'articulació. El concepte *Stimmbildung* concep l'aparell fonador com un mecanisme divisible en subfuncions<sup>533</sup> i s'allunya de la llibertat de moviments bucofaringis relacionats amb l'articulació del text de l'escola italiana. En aquest context, la tècnica alemanya també parla de la qualitat vocal *Kopfstimme* caracteritzada per:<sup>534</sup>

1. Gola oberta
2. Laringe baixa
3. Ressonància frontal
4. Suport cranial

#### **2.5.1.5 Posició laríngia**

La posició laríngia és un aspecte tècnic controvertit. L'escola italiana defensa una posició laríngia equilibrada que pot baixar lleument en la inspiració, pot moure's en els

---

<sup>533</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>534</sup> *Ibidem*, p. 70.

canvis vocàlics i pot elevar-se en els tenors lleugers i en algunes “coloratures vocals”. Aquesta escola prohibeix una posició baixa de la laringe.<sup>535</sup>

Per la seva banda, l’escola francesa defensa, en general, una posició elevada de la laringe, que resulta d’una:<sup>536</sup>

1. Barbeta suaument aixecada
2. Mandíbula alta i enfora
3. Posició alta de la llengua

Aquesta tendència està relacionada amb la tendència francesa de preservar, en el cant, la sonoritat de l’idioma parlat.

Contràriament, l’escola alemanya defensa una posició baixa de la laringe, tant en la inspiració com en l’emissió del so, en què la laringe s’ancora gola avall. En el mateix sentit, la mandíbula exerceix pressió inhibint la pujada de la laringe. Aquesta posició laríngia característica de la tècnica vocal alemanya és una conseqüència de l’allargament de la faringe i respon a la instrucció “cantar de la gola cap al cos”.<sup>537</sup>

En l’escola anglesa la posició de la laringe no és un tema recurrent.

#### **2.5.1.6 Vibrat**

Quant al vibrat, l’escola italiana de cant defensa una posició intermèdia entre les escoles francesa i alemanya i s’aproxima molt al vibrat de l’escola anglesa. La tradició italiana relaciona aquest efecte vocal amb el concepte de *chiaroscuro*, atribuint als formants brillants un vibrat ràpid i als formants foscos un vibrat lent. El gust per l’equilibri de la ressonància es tradueix en un vibrat equilibrat d’aproximadament uns sis o set cicles per segon.

---

<sup>535</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>536</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 86.

L'escola francesa de cant produeix normalment un vibrat més ràpid que l'italià (de més de set cicles per segon), produït per:

1. Reducció de la faringe
2. Llengua elevada
3. Laringe alçada

En canvi, en l'escola alemanya de cant, l'allargament de la faringe resulta en un vibrat d'uns cinc cicles per segon, més lent que el de l'escola italiana.

L'escola anglesa de cant es caracteritza per un vibrat lent en baixos i contralts i un vibrat ràpid resultant de la respiració alta costal i dorsal. En absència de tensió en la respiració, el vibrat anglès s'aproxima al de l'escola italiana.<sup>538</sup>

#### **2.5.1.7 Modificació vocàlica**

La modificació vocàlica ha estat emprada per algunes tradicions tècniques europees, per superar els problemes en el canvi de registre. Es pot entendre com una exageració de la cobertura de la veu fins a tal extrem que modifica la dicció i equalitza les distintes vocals. Si bé en la tradició belcantista el canvi de registre se supera amb una exageració de la "girada de la veu",<sup>539</sup> algunes altres tradicions han practicat la modificació vocàlica en la recerca d'una major cobertura que faciliti el passatge entre registres vocals.

Pel que fa a aquest recurs tècnic, l'escola anglesa es posiciona entre la no modificació francesa i la modificació alemanya. En aquest sentit, aquesta tradició s'aproxima, en general, a la italiana, però pot utilitzar el tancament vocàlic quan l'escala ascendeix, pràctica que la fa més propera a l'escola alemanya.

L'escola francesa de cant defensa la preservació del so de l'idioma en el cant a risc de perdre la cobertura de la veu. La utilització d'una posició alta de laringe, de la llengua i de la mandíbula i d'una faringe reduïda, impedeixen aquesta cobertura. El resultat és el

---

<sup>538</sup> *Ibidem*, pp. 95-97.

<sup>539</sup> En el context de la tècnica vocal, la "girada de la veu" està relacionada amb la cobertura.

que s'anomena *voix blanche*, que és l'equivalent a la *voce finta* de l'escola italiana. Aquesta tendència francesa resulta en una "vocalitat" lleugera que no para massa atenció als canvis de registre. Tot i que la tradició francesa permet la modificació vocàlica en la veu mixta, evita al màxim el *Deckung* alemany.

L'escola alemanya de cant opta plenament per la modificació vocàlica, que anomena *Deckung*. Aquest efecte vocal s'aconsegueix gràcies a la depressió de la laringe i l'allargament de la faringe, i resulta en una neutralització vocàlica.

La tradició italiana es posiciona en contra del *Deckung* alemany, que considera *tono sporco*.<sup>540</sup> Si bé en l'escola italiana s'utilitza la *voce coperta* en el segon canvi de registre, sovint la mateixa recerca de la ressonància i el suport el solucionen sense que calgui recórrer a la modificació vocàlica. En aquest sentit, la modificació vocàlica alemanya aniria en contra de la plena articulació belcantista, que és una mostra de la característica llibertat de moviments de la musculatura de l'aparell fonador i que, en la tradició italiana, seria la que permet passar d'un registre a un altre sense dificultats.

## **2.5.2 Principals aspectes tècnics de les escoles nacionals de cant**

A partir de la informació recollida dels diferents tractadistes de les diferents escoles i del treball d'anàlisi comparativa realitzat per Miller, exposo una aproximació als principals aspectes de la tècnica vocal. Aquesta recapitulació de les característiques de les escoles italiana, francesa, alemanya i anglesa és rellevant, en primer lloc, per què caracteritza cadascuna d'aquestes tradicions, i, en segon lloc, per què ajuda a entendre l'origen i la lògica d'instruccions tècniques freqüentment utilitzades en el context de la tècnica vocal.

### **2.5.2.1 Suport**

#### a) Escola italiana

---

<sup>540</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *tono sporco* per "so amb afinació no exacta."

El control del *fiato* és una de les principals característiques de l'escola italiana de cant. Els seus tractadistes van escriure a bastament sobre la gestió de l'aire. Els conceptes de la tradició italiana relacionats amb el suport es van exportar a tota Europa i s'han anat utilitzant fins a l'actualitat en l'àmbit de la majoria d'escoles nacionals de cant. Alguns d'aquests conceptes són:

1. *Messa di voce*
2. *Fiato*
3. *Cantar sul fiato*
4. *Colonna di fiato*<sup>541</sup>
5. *Sostegno*

Es tracta d'expressions relacionades amb el control de la musculatura respiratòria en el cant que al llarg dels segles s'han emprat en la tradició italiana i, per contacte, en les altres tradicions vocals occidentals.

La *messa di voce*, aspecte destacat en els tractats de Tosi i també de Mancini, es coneix com l'efecte consistent en atacar una nota en dinàmica *piano*, desenvolupar-la lentament i progressiva fins a una dinàmica *forte* i, de nou, lentament i progressiva, reduir la seva dinàmica fins al *piano* inicial. Com molts altres trets expressius del *Belcanto*, aquest efecte té una base tècnica basada en un alt control de la gestió de l'aire en l'emissió de la veu. El concepte *fiato* en el context de la tècnica vocal s'ha usat universalment per anomenar l'aire emprat en l'emissió vocal. Per tant, l'expressió *cantare sul fiato* es refereix a cantar gestionant bé l'aire i l'expressió *colonna di fiato* es refereix a la sensació de flux d'aire constant de l'inspiració. El concepte *sostegno* introdueix la sensació de suport donant importància a la musculatura respiratòria que roman activa en el moment de l'emissió. Aquest concepte s'ha anomenat "apoio", "recolzament" i, en la seva forma actualment acceptada: suport.

Mancini, desenvolupant el treball de Tosi, tractà, a més dels conceptes citats, el de *legato*. Aquest concepte, cabdal en l'estètica belcantista, és el recurs tècnic emprat des

---

<sup>541</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo *colonna di fiato* per "columna d'aire."



de l'antiga escola italiana de cant per gestionar l'aire. Es basa en el fet que l'emissió constant d'aire en l'inspiració resulta en frases més llargues i en la capacitat de controlar la dinàmica en contraposició als cops de pressió subglòtica, que poden aconseguir un major volum o energia puntuals, però que no es poden mantenir de manera constant al llarg de la frase musical. Per Francesco Lamperti l'alumne que no respirava bé no podia donar suport a la veu i no podia cantar *legato*. L'*appoggio* era per l'autor el gran secret de l'art del cant.<sup>542</sup> L'autor desenvolupà els conceptes d'*appoggio* i de *sostegno*, centrant-se en la musculatura toràctica, com denoten les seves expressions *forza del peto* i que relacionava amb el *legato* o *l'arte di graduare dolcemente il fiato*. Mancini també introduí la diferenciació entre:

1. *Fiato leggero*: que es fon amb el so.
2. *Fiato grosso*: separat del so, que l'expulsa o l'apaga.

Delle Sedie, introduint les aportacions fisiològiques de Mandl sobre la respiració, presentà una justificació científica del concepte de suport que l'antiga escola italiana de cant havia estat desenvolupant des dels seus orígens. En aquest sentit, s'apartà de la tradició italiana d'aproximació sensorial al fenomen del suport i s'apropà a l'escola francesa de cant.

Francesco Lamperti també es recolzà en els descobriments de Mandl, evidenciant la forta influència d'aquest autor sobre els tractadistes del seu temps. Lamperti fou el primer a enunciar el concepte de suport entès com un equilibri dinàmic entre forces contraposades. Defensà la idea de cantar sobre l'ona d'expansió de la inspiració. L'autor recomanava iniciar el so quan el moviment muscular de distensió i dilatació no ha acabat encara i "invertir el sentit" per mitjà de la suspensió elàstica, mai per mitjà del bloqueig rígid de l'aire.

Seguint la línia del concepte de suport belcantista i utilitzant el concepte italià *colonna di fiato*, Giovanni Battista Lamperti desenvolupà la idea de suport del seu pare introduint els innovadors conceptes:

---

<sup>542</sup> LAMPERTI (1864), *op. cit.*, p. 7.

1. Suport com acció coordinada
2. *Compressed breath*
3. “Llei de continuïtat de les vibracions i de l’energia”

Brown-Lamperti defensà que la respiració baixa era complementària (mai contrària) de la respiració alta i que calia evitar la tensió muscular. També advocà pel rol principal de la inspiració en el procés de suport de la veu.

Miller molt probablement conegué l’escola de Giovanni Battista Lamperti gràcies a la publicació de Brown als EUA. Seguint aquesta línia, defensà el concepte de suport allunyat de la intervenció muscular voluntària i s’aproximà als històrics conceptes italians de *sostegno* i *appoggio*. Aquests conceptes eren contraris a:

1. Tensió a la base del tronc
2. Rigidesa de la zona laríngia
3. Pèrdua de l’alineament corporal cos-coll-tronc

#### b) Escola francesa

El suport en la tècnica vocal francesa és abordat des del coneixement fisiològic. A principis del segle XVIII, Dodart ja parlà de l’acció muscular toràcica, que empeny l’aire per produir la veu. A mitjan segle XIX els metges fisiòlegs francesos revolucionaren el concepte de suport amb les seves aportacions sobre el diafragma. En aquest context també cal destacar la influent figura de Mandl, que estudià el rol fonamental de la respiració en el cant, introduint els següents conceptes:

1. Equilibri entre grups musculars antagonistes inspiratoris i espiratoris.
2. Suport com alentiment (i no bloqueig) del moviment de retorn del diafragma.
3. Dosificació de l’aire durant l’emissió del so.

Mengozzi, seguint la tradició italiana, defensà el concepte de *portare de la voce*, però fou el primer d'abordar i desplegar la mecànica respiratòria i la intervenció en el suport de la musculatura toràcica i abdominal des del punt de vista fisiològic. Manuel García fill, seguint aquesta tradició francesa de l'estudi fisiològic, defensà la respiració abdominal basant-se en les característiques físiques dels pulmons i el funcionament del diafragma.

El respecte de l'escola francesa per la sonoritat de la veu parlada resulta, segons Juvorra, en certa manca d'atenció en el suport en comparació amb l'escola italiana.<sup>543</sup> El que queda clar és que l'aproximació a aquest aspecte tècnic és diametralment oposat entre aquestes dues tradicions. Mentre que la italiana intenta desenvolupar el control de l'espriació mitjançant les sensacions, la francesa se centra en el coneixement del seu funcionament.

### c) Escola alemanya

Prenent les demandes vocals wagnerianes com a principal tret influenciat de la tècnica vocal alemanya, l'increment de la massa orquestral i l'expressivitat del text alemany demanaren que els professors de cant alemanys aconseguissin un major suport de la veu. En molts casos es tracta de l'exageració dels principis respiratoris de la tradició italiana amb la creença que d'una major intervenció muscular respiratòria resultava en un major grau d'energia en l'emissió vocal. En aquest sentit, es pot entendre, en l'àmbit alemany, el desenvolupament de les tècniques respiratòries baixes que involucren la musculatura de l'abdomen i tendeixen a una posició ferma de l'ària pelviana, dels glutis, i, fins i tot, a l'activitat muscular de la regió anal.

Mannstein i Lehmann defensaven un fort allargament de la musculatura abdominal en la inhalació considerant l'enduriment de la musculatura abdominal beneficiós pel control del diafragma. Aquesta tendència entra en contradicció amb la idea de respiració diafragmàtica de l'escola italiana. Armin i Schmitt també defensaven l'increment de tensió muscular en la part baixa del cos, afegint-hi la fixació de la caixa toràcica.

---

<sup>543</sup> JUVARRA (1987), *op. cit.*, p. 83.

Advocaven per l'expansió màxima dels pulmons portant al límit la idea d'expansió elàstica de l'escola italiana. La tendència creixent de l'ús de tensió i força musculars en l'aproximació al suport per part de la tradició germànica queda demostrada per les crítiques que en feren alguns dels seus pedagogs. És de destacar la que feu Bruns en el seu tractat de 1929, on defensava tornar a una relaxació de la musculatura respiratòria.

Existeix una important diferència entre la tècnica alemanya i la tècnica vienesa. Aquesta darrera es caracteritzaria per l'adaptació del *legato* belcantista a la correcta dicció de l'idioma alemany i estaria estretament lligada a la interpretació de l'obra vocal mozartiana. Aquesta escola es caracteritza per l'ús de la *messa di voce*, aspecte que l'aproxima molt a la tradició italiana.

#### d) Escola anglesa

Segons Duey moltes idees sobre respiració de l'escola de cant anglesa estan inspirades en la tradició italiana. Corfe, per exemple, en el seu tractat, plantejà com a primer tema tècnic la pràctica de la *messa di voce*.

Però el tret característic amb relació al suport en la tradició anglesa, és la respiració intercostal. Behnke, els exercicis respiratoris del qual es consideraren innovadors a la seva època, defensà les inspiracions diafragmàtica i intercostal que, segons l'autor, prendrien part conjuntament en una inspiració plena i profunda i s'assistirien l'una a l'altra. L'autor diferenciava la respiració en homes i dones: en els primers l'acció del ventre participaria més que la de les costelles mentre que en les segones seria a la inversa. Shakespeare defensà una respiració per cantar més amplificada que la respiració per parlar. Per l'autor, la respiració diafragmàtica no era suficient i calia combinar-la amb la intercostal, seguint una línia molt propera a la del seu predecessor Behnke.

Melba feu contínues referències a la respiració intercostal en el seu *Method*. El control de l'aire i el no esforç muscular en la respiració caracteritzaren el seu concepte de suport, aproximant-lo a la tradició italiana i allunyant-lo de l'escola alemanya. Coward,

per la seva banda, concretà el mecanisme de suport intercostal. Defensava que la manera més eficient de suport era la caracteritzada per una inspiració profunda i avall que activés la zona abdominal i fos seguida per un moviment endins per part de l'abdomen mentre la caixa toràctica s'expandia, fent que els òrgans abdominals fossin pressionats cap amunt en una posició que mantingués fixat el diafragma.

Salaman, en una aproximació més global al suport, donà molta importància a la postura en l'acte de respirar. Però seguí advocant per centrar l'atenció en la caixa toràctica, costelles i estèrnum i no en el diafragma en el moment de la inspiració, tot seguint la tendència anglesa en favor de la respiració intercostal.

### **2.5.2.2 Ressonància**

#### a) Escola italiana

Es pot considerar que la ressonància és un concepte de la tècnica vocal àmpliament tractat pels autors italians. En el seu tractat, Tosi parla del *chiaroscuro* i de la puresa del so com a ideals estètics sonors. Aquest gust per l'equilibri entre elements brillants i foscos de la ressonància caracteritzà l'escola italiana de cant des dels seus orígens. Mancini, seguint l'escola tècnica del seu predecessor, també parlà de la puresa del so.

Per la seva banda, Delle Sedie, també en la línia belcantista, donà importància als conceptes:

1. “Ressonància lliure”
2. “Percepció acústica del so”
3. “So alt”

Però l'autor també feu esment del concepte de “rodonesa del so”, que, com hem vist, esdevingué una característica típicament germànica.

Francesco Lamperti parlà dels conceptes “amplificació del so” i “ressonància lliure”, defensant que només un so pur pot emparellar-se amb l’aire i resultar en una “ressonància lliure” o emissió *sul fiato*, i criticant el costum de col·locar obsessivament el so a la màscara. Giovanni Battista Lamperti, seguint la idea de ressonància del seu pare, utilitzà els conceptes “so pur” i “so alt”. Alhora, va introduir el concepte *focused tone* basat en la “lleï de continuïtat de les vibracions i de l’energia” que considerà la veritable substància del *Belcanto*. Al seu torn, Miller, en el seu esforç d’explicar científicament les aportacions tècniques belcantistes, posà en relació el concepte de “sintonització del so” amb el de “ressonador bucofaringi”, sistematitzant l’aproximació al fenomen de la ressonància. Kelsey, en la línia de Tosi, Mancini i Lamperti, també caracteritzà l’escola italiana de cant per la recerca de la puresa del so, mentre que Juvarrà parla de:

1. *Chiaroscuro*
2. “Sintonització del so”
3. ”Alçada del so”

b) Escola francesa

L’escola francesa de cant no es caracteritza per la recerca o desenvolupament de la ressonància. A principis del segle XVIII, Dodart ja parlà de la ressonància com a continuació del so i de la boca com a correctora de la ressonància. Aquests conceptes anticipaven la “lleï de continuïtat de les vibracions i de l’energia” de Brown-Lamperti. En canvi, Bérard, seguint la línia del racionalisme francès i el gust pel cant natural el més proper possible a la veu parlada, no en feu esment en el seu *L’Art du chant*. Mengozzi, introductor de la tradició italiana al Conservatori de París, defensà els conceptes de “sintonització del so” i d’“emissió lliure del so”, però tampoc desenvolupà en excés el concepte de ressonància.

Juvarrà sosté que el concepte francès de *voix sombrée* neix com a resultat d’una fonètica caracteritzada per les vocals mixtes, les vocals tancades i els sons nasals, anomenant-se també *voix mixte*. Manuel García fill ja havia explicat que una emissió amb aquest tipus

de ressonància resultava en una veu més rica i “rodona”, però comportava donar pes a l’emissió i perdre la facilitat i la naturalitat, aspectes típicament belcantistes. Aquesta ambivalència es veu en la defensa que l’autor fa del concepte italià del *chiaroscuro* i de l’articulació com a creadora de la cavitat de ressonància en oposició al seu particular sistema de modificació vocàlica. Aquesta tendència de l’escola francesa a la *voix mixte* es pot considerar una escissió de la idea de ressonància de l’escola italiana.

Husson, seguint l’escola francesa de fisiologia de la fonació, en relació amb la ressonància, introduí el concepte d’impedància o resistència i el de “timbre extra vocàlic”, caracteritzat per les seves qualitats de:

1. Volum
2. Gruix
3. Mordent
4. Color
5. Vibrat

Per la seva banda, Tomatis desenvolupà el concepte de “veu òssia” relacionat amb els conceptes d’“emissió lliure” i de “ressonància interna”. L’autor considerava que la ressonància interna de l’aparell esquelètic resultava en una emissió ideal i lliure. Juvarrà relaciona el concepte de “veu òssia” de Tomatis amb el de veu *sul fiato* de l’escola italiana, opinió que podem prendre com una altra mostra de l’aproximació científica francesa als aspectes tècnics vocals.

#### c) Escola alemanya

Clarós destaca els estudis en fisiologia de la fonació de Müller durant la primera meitat del segle XIX. Müller va ampliar els seus estudis sobre laringes animals amb l’estudi de les cavitats de ressonància i el seu efecte sobre el timbre i l’esforç de la veu. Armin denominà *Rundung* al fet d’equalitzar els sons vocàlics purs en la línia dels sons vocàlics mixtos [ö] i [ü]. Aquest efecte tècnic tan característic de l’escola alemanya, està estretament lligat a la recerca d’un tipus concret de sonoritat o ressonància. Aquesta

recerca de l'“arrodoniment vocal” comportà uns resultats característics en la ressonància, ja que resulta en una alteració de la faringe respecte a la posició de la parla que, al mateix temps, també involucra a la llengua perjudicant la possibilitat d'ajust ràpid dels ressonadors. Per Coob-Jordan la ressonància característica de l'escola germànica està propera al so de gola al llarg de tots els registres. Les indicacions per al cantant són d'enviar la veu lluny de la gola, però mantenint la posició baixa d'aquesta. Aquesta disposició està allunyada de la ressonància alta o cranial buscada per l'escola italiana i de la naturalitat vocal que es potenciava en l'escola francesa.

Mannstein, defensor en l'àmbit germànic dels principis de l'escola italiana, defensà el concepte típicament belcantista de *chiaroscuro* sota la idea de desenvolupar una ressonància equilibrada entre la ressonància laríngia i la ressonància nasal. En canvi, Schmitt defensava la ressonància nasal simpàtica, que aportaria color i poder a la veu. Sieber, per la seva banda, es mostrà preocupat pel fet que una mala posició de la llengua provocava la impossibilitat de moviment del tracte vocal i un consegüent empobriment de la ressonància. En la línia de Mannstein, Sieber defensà el concepte italià de *messa di voce* com el vehicle per aconseguir un so ple.

Quant a la ressonància, Marchesi, seguint la seva característica aproximació científica, la dividia en tres cavitats, entre les quals hi havia el cap. Segons l'autora, la posició de la laringe dirigia la columna d'aire alternativament a les tres cavitats.<sup>544</sup> En canvi, Hey defensava que la ressonància de cap i la de pit havien d'equilibrar-se per obtenir una veu igualada o timbre comú i un registre equilibrat. Bruns, per la seva banda, defensava la relació entre respiració i ressonància considerant que els harmònics de la veu eren el resultat del seu mètode *Minimalluft*, que posava en relació el moviment del diafragma i la ressonància cranial. Aquest mètode està relacionat amb el concepte *compressed breath* descrit per Brown-Lamperti. Finalment, Martienssen-Lohmann defensava que una ressonància rica s'esdevenia per la independència entre el timbre de la veu i el color vocal. Aquesta idea recorda el concepte de *timbre extra-vocalique* de Husson.

---

<sup>544</sup> JUVARRA (2006), *op. cit.*, p. 115.



L'escola vienesa de cant, dins l'àmbit germànic i en estreta relació amb la interpretació de l'obra vocal de Mozart, resta més pròxima a l'antiga escola italiana de cant en no haver estat influïda pel romanticisme. Però la dicció alemanya demandaria una major sonorització de les consonants que es traduí en una major activació de les ressonàncies nasals i frontals mantenint un "so alt" i evitant un excessiu vibrat de la veu.

#### d) Escola anglesa

El concepte de *cathedral Tone* s'utilitza per denominar un tipus de ressonància característic anglès. Coob-Jordan relaciona aquest tipus de ressonància amb el fet que mentre es desenvolupava, l'escola vocal anglesa fou més famosa pels seus èxits corals que per les seves prestacions solistes.

Corfe, quant a la ressonància, adoptà el concepte belcantista del *chiaroscuro*. En canvi, Behnke introduí la idea del rol capital del paladar en la producció del so. La seva part movable faria possible que boca i nas fossin independents de la gola. Shakespeare, en la línia de Corfe, defensà el concepte belcantista del "so alt" i hi afegí el de l'"atac del so alt", caracteritzat per una afinació exacta. La recerca de l'afinació exacta en l'atac portaria el cantant a activar la veu i els diferents elements que la provoquen. L'autor defensava que la llibertat de la gola en l'emissió havia de ser la mateixa que es tenia quan un aspirava. En aquest sentit, s'allunyava de la idea d'intervenció bucofaríngia de la tradició alemanya.

Salaman descrigué la ressonància depenent de la personal estructura òssia del cap, del pit i de la zona de l'estèrnum de cada cantant. Alhora sostenia que la cobertura era una alteració deliberada de la forma vocal per afrontar el canvi de registre.

### 2.5.2.3 Atac del so

#### a) Escola italiana

En l'àmbit de l'escola italiana de cant, l'atac del so no es tracta amb independència de la recerca d'una ressonància lliure i rica. La majoria dels tractadistes relacionen l'atac amb els conceptes de “so alt” i puresa del so. En aquest sentit, es pot entendre el concepte “atac alt”, tan utilitzat en la tradició belcantista.

Brown-Lamperti, en particular, fa una crítica de la denominació “atac” i relaciona l'inici del so amb:

1. Inici de la vibració
2. Focus
3. Centre del crani
4. Absència de cop
5. Procés lliure

Brown-Lamperti relaciona l'inici del so amb la qualitat *dark-light*,<sup>545</sup> el grau d'energia del *compressed breath* i la ressonància.

#### b) Escola francesa

En la primera part de la seva aportació al *Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris*, Mengozzi desplega una sèrie d'exercicis vocals per “atacar el so”. L'autor defensà que l'atac del so havia de ser:<sup>546</sup>

1. Franc
2. Just
3. Sense preparar
4. Sense empènyer

Però el concepte que revolucionà la tècnica vocal quant a l'atac del so, fou el de *coup de glotte* de Manuel García fill. En el seu afany per explicar científicament els mecanismes de funcionament de l'aparell fonador, considerà el tancament de la glotis com el

---

<sup>545</sup> Que equival al concepte tècnic italià anomenat *chiaroscuro*.

<sup>546</sup> MENGOZZI (1810), *op. cit.* p. 15.

mecanisme desencadenant del so vocal en el seu estat més pur. Aquesta visió mecanicista fou molt criticada, ja que representava una escissió del concepte italià d'“inexistència de la gola”. Brown-Lamperti feu una crítica del terme a *Vocal Wisdom*.<sup>547</sup> Però el concepte *coup de glotte* també fou defensat per alguns alumnes de García, com Marchesi i Stockhausen, que desenvoluparen i expandiren els seus conceptes en l'àmbit alemany. Les característiques del *coup de glotte* eren:

1. No ha de causar la més mínima tensió a l'òrgan vocal.
2. La vocal ha de ser emesa des del fons de la gola.
3. Cap obstacle s'ha d'oposar a la sortida del so.
4. Es pot assimilar a l'acció articulatòria de la volta palatina.

Amb el temps alguns tractadistes volgueren fer evolucionar el nom del concepte a “carícia de la glotis”. El mateix García defensà que el *coup de glotte* es referia a una acció precisa i delicada de la glotis i no a l'empenta bruta de l'aire.

#### c) Escola alemanya

En l'àmbit alemany, Marchesi adoptà el concepte de *coup de glotte* del seu mestre i el desenvolupà creant tota una nova escola de cant. Segons Juarra, l'escola de la glotis de Marchesi s'allunyà de la tradició italiana.<sup>548</sup> Es basava en la presa de consciència per part del cantant, del paper de la gola en l'acció fonadora. Marchesi defensava una aproximació mecanicista a l'acte d'iniciar el so en un intent de simplificar la seva complexitat neuronal i muscular. Aquesta complexitat ha quedat provada amb les posteriors investigacions sobre les teories de la fonació.<sup>549</sup> Brown-Lamperti feu una crítica frontal a l'escola de la glotis de Marchesi en el seu capítol *The Glotis Must Remain Inviolated*<sup>550</sup> del seu tractat.<sup>551</sup>

---

<sup>547</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, p. 67.

<sup>548</sup> JUVARRA (1987), *op. cit.*, p. 113.

<sup>549</sup> CORNUT (1998), *op. cit.*, pp. 27-33.

<sup>550</sup> Tradueixo *The Glotis Must Remain Inviolated* per “La glotis ha de romandre intocable.”

<sup>551</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, p. 44.

Tenint en compte la genealogia de l'escola de cant alemanya, és molt probable que el concepte alemany del *Glottisschlag* fos introduït a l'àmbit germànic per alumnes de García com Marchesi, mentre que els tractadistes alemanys que defensaven els principis de la tradició italiana es mantingueren fidels al concepte belcantista d'inici espontani del so.

Armin dedicà el tercer capítol de *Das Stauprinzip* als "Tipus d'atacs defensats per la pedagogia contemporània". L'autor desenvolupà la contraposició entre l'atac glòtic del so i l'atac respiratori del so. El primer responia a l'escola de la glotis de Marchesi i el segon a l'escola de la respiració característica del *Belcanto*. L'autor defensava que els principis tècnics belcantistes no eren d'utilitat per a la música vocal germànica, alineant-se amb el concepte germànic del *Glottisschlag*.

#### d) Escola anglesa

L'escola anglesa, en termes generals, es caracteritza per una crítica al concepte de *coup de glotte*. Estan en aquesta línia autors com Shakespeare, Melba i Salaman. Seguint la influència de Manuel García fill, pel que fa a l'ús del laringoscopi per aproximar-se a la tècnica vocal, Behnke plantejà tres maneres d'atacar el so:

1. *Aspirated attack*
2. Atac amb soroll
3. Atac apropiat

Shakespeare dedicà l'onzè capítol del seu tractat a l'atac del so i al legato. L'autor no utilitzava el terme "atac" i recomanava posar l'atenció en l'afinació del primer so fent que s'activés el natural mecanisme necessari per emetre la nota. L'aire controlat pel pensament excitaria la veu. Aquest concepte d'inici del so està en la línia del concepte italià d'atac espontani. Melba també s'ocupà de l'inici del so al seu *Method*. La soprano feu una crítica total del concepte de *coup de glotte* defensat per la seva mestra Marchesi per considerar-lo perillós per la salut vocal a causa de l'excés de pressió subglòtica que comportava. Salaman defensà l'atac del so belcantista en relacionar l'inici de la nota i el

centre de la vocal, en la línia de Shakespeare. Hom pot sentir el lloc on s'origina el so i que correspon a l'àrea on es forma la vocal. La sensació de l'inici del so s'aproximaria, segons l'autora, a una implosió de la respiració en la línia tècnica anglesa de l'atac aspirat. L'autora també parlà de la previsió en relació amb l'atac del so.<sup>552</sup>

#### 2.5.2.4 Formació de les vocals i articulació

##### a) Escola italiana

En la tradició italiana l'articulació és un aspecte tècnic fonamental. Tosi sostenia que la puresa del so s'aconseguia com a resultat de la ressonància lliure, estretament lligada a l'articulació de les vocals i les consonants. Mancini parlà del moviment natural dels elements articuladoris: llengua, llavis i mandíbula. L'autor fou pioner en formalitzar per escrit que l'articulació natural era el camí per trobar la ressonància lliure de la veu cantada. Francesco Lamperti introduí el concepte “articulació fluida i essencial”, que confirmava la línia *belcantista* quant a la formació vocàlica combinant els conceptes de dinàmica i puresa en l'articulació. Brown-Lamperti, seguint la línia de Francesco Lamperti, desenvolupà la idea de fusió entre pronúncia i emissió introduint el concepte de “pronúncia essencial”. La pronúncia, vibració i respiració eren elements que havien d'estar presents i equilibrar-se fins que la primera assumia el control general.<sup>553</sup>

##### b) Escola francesa

L'escola francesa de fisiologia de la fonació s'inicià al segle XVII amb el tractat de Mersenne i s'ocupà en nombroses ocasions de la fisiologia de la formació o articulació de la paraula. Bérard, defensor del cant natural proper a la veu parlada, prengué el model fonador parlat com a origen de la veu cantada. El tractadista observà diferents graus de pronunciació segons les característiques acústiques d'on es cantava i les emocions a expressar. L'autor caigué en l'error de confondre pronúncia i articulació, allunyant-se del principi *belcantista* que posava en relació impostació i articulació. La descripció de la posició dels diferents elements articuladoris per cada consonant per part

---

<sup>552</sup> Aquest concepte coincideix amb el de *previsione* *belcantista*.

<sup>553</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, p. 81.

de Bérard, són una prova del seu interès per entendre el mecanisme articulatori des del punt de vista mecanicista.

Mengozzi, en canvi, defensà la relació articulació-emissió en la línia de la tradició italiana i diferencià clarament els conceptes de pronunciació i d'articulació.<sup>554</sup> En el mateix sentit, Manuel García fill relacionà ressonància i articulació. Considerava que les vocals es formaven automàticament pensant-les i que aquestes modificaven la cavitat de ressonància. Per l'autor, el "model parlat" era el camí per trobar la veritable articulació. L'autor introduí el concepte d'"il·lusió de la uniformitat", causat pels ajustos compensatoris dependents de la tessitura per explicar la modificació vocàlica que es podia dur a terme en determinades situacions, com el canvi de registre.

Altrament, Husson defensà el concepte de *timbre extra-vocalique*, allunyant-se de la tradició italiana de creació del timbre a partir de la formació vocàlica, mentre que Tomatis recuperà el concepte belcantista de "pronunciació essencial", que relacionava l'articulació amb la sintonització automàtica en la freqüència del so pur. Per Juvorra, són característiques essencials de l'escola francesa.<sup>555</sup>

1. La prioritat per la pronunciació efectuada frontalment
2. El contacte de la llengua amb les dents inferiors
3. Els moviments articulatoris de la mandíbula derivats de l'acció de parlar

#### c) Escola alemanya

Segons Coob-Jordan durant el segle XVIII s'utilitzava a Alemanya l'"estil parlat" per definir la manera correcta de cantar. Al segle XIX, Wagner, l'obra del qual desencadenà l'origen de l'escola alemanya de cant, caracteritzà els seus *Musikdrama* per la interconnexió entre música i text. En aquest sentit, l'objectiu primigeni de l'escola alemanya basat en la intel·ligibilitat del text no s'allunyava del principi italià *si canta*

---

<sup>554</sup> MENGOZZI (1810), *op. cit.*, p. 75.

<sup>555</sup> JUVARRA (1987), *op. cit.*, pp. 82-83.

*come si parla*,<sup>556</sup> que defensava la plena articulació per aconseguir la impostació vocal. Però la majoria dels pedagogs alemanys exageraren aquest principi considerant que l'articulació de l'idioma alemany havia de ser més forta i muscularment molt més accentuada que en la tradició italiana. En aquest sentit, l'escola wagneriana fou una adaptació de la tècnica romàntica italiana a la forta articulació de la pronunciació alemanya.

Els tractadistes Schmitt, Hey i Armin, veient que els principis del *Belcanto* s'allunyaven de les necessitats del repertori alemany, crearen una tècnica basada en la parla on la línia vocal no era més llarga que el patró textual parlat. Hey l'anomenà "*Belcanto* alemany".<sup>557</sup> Aquesta escissió de la tradició italiana fou criticada per tractadistes alemanys com Sieber, Bruns, Lehmann i Matienssen-Lohman, defensors dels fonaments tècnics belcantistes.

#### d) Escola anglesa

El fet que la coloració vocal de l'idioma anglès és major que la de l'alemany, de l'italià i del francès, fa que el cantant d'origen lingüístic britànic sigui més propens al moviment del tracte vocal, però alhora implica una gradual distorsió de la vocal durant la seva emissió. Aquest fet portà a molts professors de parla anglesa a introduir mesures tècniques correctores com la de deixar caure la mandíbula encara més que en el cas dels cantants llatins. Aquesta mesura esdevingué definitiva de la tècnica anglesa.

Corfe va defensar, seguint la línia belcantista, la utilització del *solfeggio* com a eina d'aprenentatge vocal, amb el benentès que l'articulació potenciava la correcta emissió del so. Behnke, per la seva banda, introduí l'estudi del moviment del paladar en la formació de les vocals: tancament més suau en formar el so vocàlic [a] i més tens en formar el so vocàlic [i]. En canvi, Shakespeare no dedicà cap capítol del seu *The Art of Singing* al tema de la formació vocàlica i l'articulació. En la línia de Behnke, Melba relacionà la formació de les vocals amb la posició del paladar tou.

---

<sup>556</sup> Es canta com es parla. En el context de la tècnica vocal, aquesta expressió fa referència a la necessitat de l'articulació del text en el cant.

<sup>557</sup> WHITENER (2016), *op. cit.*, p. 151.

### 2.5.2.5 Posició de la laringe

#### a) Escola italiana

L'escola italiana defensava tradicionalment la llibertat de la laringe i no donava instruccions concretes sobre la seva posició. Pels tractadistes italians una gola no sobrecarregada confirmava una bona emissió vocal. En la línia del *Belcanto*, Miller expressava aquesta idea dient que les tècniques basades en el control muscular de la laringe anaven en contra d'un funcionament sa de la veu.

En el seu *Pensieri e riflessione sopra il canto* Mancini tractà l'obertura de la gola en relació amb la de la boca. Mantenia que la claredat en l'emissió feia que la gola funcionés com a sintonitzador de la ressonància lliure. L'autor utilitzà les expressions *gola morta* o *non avere gola* en referència a la necessitat que la gola:

1. Es mogui.
2. No resti passiva.
3. No resti tancada.

Brown-Lamperti a *Vocal Wisdom*, en la línia de la tradició italiana, no indicà una posició concreta per la laringe. Plantejà que només amb la correcta inspiració es podia compensar la reducció de l'espai de ressonància causada per la pronúncia i evitar que la gola no es tanqués. Per l'autor una veu col·locada era una veu percebuda a la màscara, alta al cap i profunda a la gola. L'estructura òssia del crani reportaria tot el que passa a la gola.<sup>558</sup>

#### b) Escola francesa

El respecte per la fonètica parlada en el cant, comporta que una posició alta de la laringe sigui característica de l'escola francesa. En aquest sentit, tant Miller com Juvorra estan

---

<sup>558</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, p. 113.



d'acord. Però, en general, els tractadistes francesos han tractat la posició de la laringe en el cant de manera fisiològica.

A principis del segle XVIII, en el context de l'escola francesa de fisiologia de la fonació, Dodart ja parla de la laringe com a cos sonant. Bérard considera la glotis com l'aspecte més important de la creació de la veu fins al punt d'intentar d'entendre mecànicament el funcionament laringi en un esforç per poder-lo controlar tècnicament. Manuel García fill, gràcies al laringoscopi, observà per primera vegada en viu les cordes vocals i també la posició de la laringe en el cant. Si bé no deixà escrites instruccions en aquest sentit, la seva teoria del *coup de glotte* per explicar l'inici del so fou l'origen de l'escola de la glotis. Husson, en la línia de l'escola francesa, aportà el concepte d'impedància reflectida en la laringe com a mecanisme per ajustar l'emissió vocal. Segons l'autor, la impedància condicionaria:

1. El tancament glòtic
2. La pressió subglòtica
3. Els timbres vocàlics i extra vocàlics
4. Les sensibilitats faríngies
5. Les adaptacions faríngies

#### c) Escola alemanya

La tècnica vocal alemanya ha estat tradicionalment caracteritzada per una posició baixa de la laringe. L'escola de la glotis de Marchesi i la defensa de la laringe baixa per part de Stockhausen<sup>559</sup> són la mostra de la importància que donà l'escola germànica a la posició de la laringe. Hey ja defensava una còmoda posició baixa de la laringe com a prerrequisit per una correcta fonació. Aquesta posició havia de ser mantinguda durant els processos d'inspiració i de fonació gràcies a la respiració diafragmàtica. Armin fou el primer tractadista que, en definir i desenvolupar el concepte de *Rundung* vocal, plantejà obertament la necessitat d'una tensió que s'expandís avall a través del cos i que impliqués una posició baixa de la laringe. Aquesta acció, causada pel volgut allargament

---

<sup>559</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 85.

de la faringe, caldria anticipar-la en el moment de la inspiració i ancorar-la en aquesta posició durant l'emissió del so amb l'ajuda de la mandíbula. En la línia de Hey, Bruns defensà el principi italià de l'*imposto* entès com la connexió entre respiració, ressonància i fonació. Aquest principi comportava una correcta posició del tracte vocal, que consistia en:

1. Una confortable posició baixa de la laringe
2. Un paladar tou alçat
3. Una llengua estesa i aplanada

Bruns criticà el *Deckung*, basat en l'ajustament muscular del tracte vocal mitjançant la depressió forçada de la laringe, ja que resultava en una pèrdua de ressonància.

#### d) Escola anglesa

L'escola anglesa no considera la intervenció laríngia com una part rellevant de la tècnica vocal. En canvi, Behnke, prenent com a punt de partida la laringologia, feu contínues referències a la laringe i dedicà un apartat del seu tractat a les diferències de la laringe entre nens, dones i homes i un altre als moviments de la laringe, que classificà entre els que poden ser vistos i els que poden ser notats. Segons Behnke la gola havia d'estar en llibertat de moviment durant l'emissió del so d'igual manera que ho estava en la inspiració. Melba, tot i ser deixeble de Marchesi, no seguí la línia tècnica de l'escola de la laringe i se situà molt propera als principis belcantistes defensant la distensió de la musculatura de la gola en el cant.

### 2.5.2.6 Pedagogia del cant

#### a) Escola italiana

Martin-Balmori caracteritza el *Belcanto* com una aproximació pedagògica eminentment procedimental. Deixant de banda el corpus teòric dels tractats de cant, la tradició italiana no es basa en una tècnica que es pugui posar per escrit, sinó en una manera de

fer.<sup>560</sup> Podem veure en els tractats de l'àmbit italià el tipus de recomanacions directes a l'alumne, destinats a què aquest experimenti unes sensacions, més que no pas entengui o memoritzi uns continguts o procediments. Tosi, en el seu tractat, aconsella a l'estudiant de cant:

1. No accentuar moviments musculars
2. Sintonitzar amb la natura
3. Tendir a una postura noble
4. Evitar la tensió en el rostre

L'aproximació de Tosi es basa en:

1. Respecte per la natura de l'alumne
2. No imposició muscular
3. Recerca del cant natural i característic de l'individu

La defensa de Tosi pel *canto spianato* està probablement relacionada amb l'herència del *recitar cantando* característic de les primeres composicions operístiques i es pot entendre com el gust per una emissió vocal natural, allunyada del vibrat.

Mancini introduí el concepte de “relació amb la natura pròpia”, seguint amb la defensa del respecte per la individualitat vocal iniciada pel seu predecessor. L'autor també introduí els conceptes de *spirito* i de *previsione*, directament dirigits a l'estat d'ànim i a la preparació psíquica i física del cantant abans i durant l'execució vocal.

En la mateixa línia, Giovanni Battista Lamperti aportà els conceptes consciència corporal i imatge mental del so, conceptes que ratifiquen l'aproximació de la tradició italiana a la pedagogia del cant. Dins el llibre de Brown, en el *Notebook* de Lamperti,<sup>561</sup> es pot apreciar que el tipus d'instruccions que l'autor donava a alumnes i professors estaven allunyades del mecanicisme o del control directe de parts del cos. La majoria

---

<sup>560</sup> MARTIN-BALMORI (2016), *op. cit.*, pp. 298-299.

<sup>561</sup> BROWN (1931), *op. cit.*, pp. 128-137.

d'aquests tenien l'objectiu de què l'alumne identificqués, exercités i utilitzés les sensacions físiques, psíquiques i corporals adients.

Molts dels postulats tècnics de Miller també estan en sintonia amb els corrents menys mecanicistes del *Belcanto*. Per la seva experiència didàctica, l'autor sostenia que les imatges imaginàries relacionades amb la ressonància, poden ser menys nocives que les instruccions tècniques que fan un mal ús de les informacions fisiològiques.

#### b) Escola francesa

La tradició francesa de l'estudi de la fisiologia de la fonació va tenir una gran influència en la pedagogia del cant a França. Les aportacions dels metges fisiòlegs, els estudis sobre el suport de Mandl i la creació de la laringologia per part de Manuel García fill, centraren l'atenció de mestres i deixebles francesos en el funcionament fisiològic més que en l'adquisició d'experiència sensorial.

Bérard ja incorporà aquesta visió anatòmica en el seu tractat, allunyant-se dels principis belcantistes, tot creant un conflicte entre emissió vocal i pronúncia. Però fou García el gran introductor del punt de vista fisiològic en l'ensenyament del cant. La primera part del seu *Traité* és un compendi de reflexions tècniques, anatòmiques i fisiològiques. Tot i això, l'autor sempre va mantenir que la informació fisiològica havia d'estar en mans del mestre i no de l'alumne.<sup>562</sup> Cal considerar que el seu controvertit concepte de *coup de glotte* com un intent per explicar científicament i física, l'origen del so. Es pot entendre aquesta posició pedagògica com una escissió de l'escola italiana i un entroncament amb la tradició de l'estudi de fisiologia de la fonació francesa. Juvorra critica aquesta escisió considerant-la una mera construcció mecanicista que s'allunya de l'antiga escola italiana de cant.

Les aportacions de Husson i Tomatis constitueixen una de les darreres manifestacions de l'escola francesa de fisiologia de la fonació. Cal destacar el concepte d'"esquema corporal vocal", la classificació dels diversos mètodes pedagògics de Husson a partir del

---

<sup>562</sup> GARCÍA, Manuel. *Hints on Singing*. Londres: Ascherberg, Hopwood and Crew, 1894, pp. 3-4.

concepte d'*impédance* i el revolucionari concepte d'*écoute* de Tomatis en relació amb la predisposició física al cant. Aquests conceptes ja es troben anunciats en tractadistes de l'escola italiana com Brown-Lamperti, però l'escola francesa els desenvolupa i argumenta científicament. Aquestes aportacions són la justificació científica de molts dels procediments pedagògics utilitzats en tècnica vocal. L'escola francesa de cant prendrà aquests coneixements científics com a base del seu plantejament pedagògic, allunyant-se de l'aproximació plenament empírica i sensorial de la tradició italiana.

### c) Escola alemanya

A finals del segle XVIII l'escola alemanya comença a diferenciar-se lleugerament de la italiana malgrat que els cantants alemanys s'exercitessin amb els mètodes italians prenent el *Belcanto* com a mètode pedagògic. Es pot considerar l'obra de Mannstein com la prova de la implantació de la tradició italiana a Alemanya abans de l'era wagneriana. L'escola alemanya estigué fortament influïda pels principis belcantistes de:

1. Suport
2. Mixtura de registres
3. Equilibri de la ressonància

Schmitt fou el primer a intentar, a mitjan segle XIX, la creació d'una diferenciada escola alemanya de cant. El seu treball va ser seguit per Hey, que treballà directament amb Wagner. Müller-Brunow introduí a la segona meitat del segle XIX el concepte de *Tonbildung*, característic de la tècnica alemanya. Aquest concepte fou seguit per Armin a principis del segle XX. El concepte de *Tonbildung* difereix de les aproximacions italiana i francesa a la pedagogia del cant, introduint la idea de la intervenció voluntària amb l'objectiu d'aconseguir un resultat sonor determinat.

Husler, ja ben entrat el segle XX, detallà la veritable natura de l'escola germànica. Però a mesura que avançava el segle XX més i més pedagogs intentaren una aproximació intermèdia entre les tradicions vocals germànica i italiana. Martienssen-Lohman combinà, en el seu tractat, elements tècnics dels seus predecessors alemanys així com

dels antics mestres italians. El seu tractat tingué un gran ressò entre els tractadistes de l'àmbit germànic. Per la seva banda, Marchesi, Stockhausen i Lehmann foren màxims exponents de la difusió de la tècnica vocal en l'àmbit internacional. Entroncant amb la tradició francesa d'aproximació científica al cant, desenvoluparen la tècnica pròpia de l'escola alemanya combinant-la amb els preceptes bàsics de l'antiga escola italiana.

Coob-Jordan posiciona la pedagogia alemanya a l'extrem contrari de les pedagogies que defensen els mètodes naturals. La tècnica germànica tendeix a condicionar el cos fixant-lo en posicions concretes en la recerca d'una millor respiració i emissió del so.

Derivat de la implantació de l'“arrodoniment vocal” (que implica una modificació muscular dels diferents elements de la fonació relacionats amb la ressonància), el concepte de *Stimmbildung* concep la funció fonadora com quelcom divisible en subfuncions allunyant-se del respecte belcantista per la mobilitat i llibertat naturals dels diferents elements que intervenen en la fonació. Aquesta és possiblement la diferència pedagògica més gran entre les escoles italiana i alemanya. La primera basa l'aprenentatge del cant en l'autoconsciència del funcionament del cos i considera més eficient potenciar al màxim la particularitat de cada veu. Altrament, l'aproximació alemanya es fonamenta sobre la creença de poder exercitar el cos per aconseguir unes determinades posicions musculars en cada subfunció fonatòria amb l'objectiu d'aconseguir un resultat vocal predeterminat.

Segons Miller, a partir de la segona dècada del segle XX, amb l'aparició de la “ciència vocal” en l'àmbit alemany, molts professors de cant introduïren nous mètodes de producció vocal ajudats per aparells i recursos destinats a la manipulació física directa.<sup>563</sup>

#### d) Escola anglesa

A partir de 1600 els professors de cant anglesos començaren a buscar una metodologia diferenciada. Itàlia havia exportat a la resta d'Europa els seus conceptes de respiració i

---

<sup>563</sup> MILLER (2002), *op. cit.*, p. 201.

control muscular, però durant el període de la *Commonwealth* de Cromwell la música anglesa experimentà un breu renaixement fins a final del segle XVII. L'estil vocal pròpiament anglès es veié impedit per les influències continentals, i, a la segona meitat del segle XVII, la influència francesa fou total en adoptar-se l'estil musical de Lully a l'Abadia de Westminster. Posteriorment, Purcell protagonitzà el desplegament de l'*English Opera*. La influència vocal italiana tornà a ser important a Anglaterra de la mà de Händel i no fou fins ben entrat el segle XIX que diversos compositors britànics (entre els quals cal destacar Arthur Sullivan) desenvoluparen un estil vocal propi. Shakespeare, deixeble de Francesco Lamperti a França, és un bon exemple de la influència mútua exercida entre les escoles de cant anglesa, italiana i francesa. Igualment, passa amb Melba, deixeble de Cecchi a Londres i de Marchesi, que, formada a París, té una formació internacional que passa per les tradicions italiana, francesa i alemanya.

De l'anàlisi dels diferents tractats de l'àmbit anglès es desprèn una sensibilitat pedagògica molt orientada a què els estudiants trobin un camí propi d'aprenentatge més que en la imposició d'uns conceptes tècnics determinats. Aquesta tendència alinearia l'aproximació pedagògica anglesa a la italiana. L'escola anglesa també aborda en profunditat aspectes referents a la preparació psíquica i física del cantant en la línia de la tradició francesa.

Corfe, en el prefaci del seu llibre, exposà l'objectiu que aquest fos una eina pràctica per als estudiants. La utilització de la pràctica que anomenà *solmisation* com a eina d'aprenentatge del cant, indica el seu interès pedagògic. La influència rebuda per la tradició italiana es pot veure en la seva pràctica del *solfeggio* com a eina d'entrenament vocal.

Per la seva banda, Behnke valorà al seu tractat, l'art de l'ensenyament al mateix nivell que l'art del cant.<sup>564</sup> És comprensible la revolució pedagògica que va suposar el seu mètode si es té en compte el tipus d'exercicis que hi desplegà. En el mateix sentit, un dels apèndixs afegits al seu tractat s'anomena "Pistes per l'ensenyament" i un altre

---

<sup>564</sup> STAPLETON (2020), *op. cit.*, p. 46.

“Pèrdua de la veu”. Behnke utilitzà el laringoscopi per aprendre el funcionament de l’aparell fonador. Igual que Manuel García fill, advertia que l’ensenyament del cant basat en la fisiologia podia ser més perjudicial que beneficiós si aquest coneixement no tenia com a objectiu últim el de descartar pràctiques vocals perilloses.

Melba presentà en la primera part del seu *Method*, consells per als professors, pianistes i per a la pràctica diària del cantant. Aquesta aproximació eminentment pràctica al cant, reforça la idea de l’interès dels mestres britànics per la pedagogia procedimental contraposada al desplegament dogmàtic. En aquest sentit, és de destacar els conceptes defensats per l’autora quant a la llibertat i comoditat en l’emissió vocal així com en la individualització del procés d’aprenentatge. Melba introdueix el concepte *know thyself*. La línia pedagògica de Melba resulta, quant als seus continguts, més propera al *Belcanto* que la de la resta de tractadistes anglesos anteriors.

La segona part del tractat de Salaman està dedicat completament a la pedagogia del cant. L’autora hi tractà temes relacionats amb la motivació, el *track* escènic, aspectes de la professió de cantant i la relació professor-estudiant, entre d’altres. A partir del seu contacte amb Manén, Wood i Kelsey, Salaman feu una marcada defensa del *Belcanto* com a mètode pedagògic.



### 3. EL DEPARTAMENT DE CANT DEL CONSERVATORI DEL LICEU

#### 3.1 La Fundació Conservatori Liceu<sup>565</sup>

La Fundació Conservatori Liceu és actualment una institució cultural i pedagògica sense ànim de lucre i d'iniciativa social continuadora de l'activitat iniciada l'any 1837 pel *Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de Montesión*. L'esmentada Fundació té com a finalitat el servei a la societat a través de la docència, l'expressió artística i la transferència de coneixement, amb el convenciment que la música contribueix al progrés humà, ètic i social. La missió de la Fundació, d'acord amb els seus estatuts, és:

1. Promoure i fomentar l'ensenyament musical (i l'artístic en general) en tots els seus nivells educatius.
2. Desenvolupar la formació de professionals de la música i les arts.
3. Fomentar la investigació i millora de la qualitat en l'àmbit de la cultura i la pedagogia.
4. Afavorir la promoció i difusió de les arts mitjançant l'organització, producció i participació en concerts i altres esdeveniments artístics.
5. Protegir i conservar el patrimoni històric, així com l'esperit pedagògic, de l'entitat *Liceo Filarmónico Dramático de Montesión*.
6. Facilitar la relació de l'estudiant amb el món del treball.

Aquesta missió es desplega a través d'un intens treball amb institucions, entitats acadèmiques i socials, associacions i empreses d'arreu del territori nacional i d'àmbit internacional. Aquesta tasca es materialitza en aspectes fonamentals de l'acció de la Fundació, com són el foment d'iniciatives de mecenatge i la creació d'un important fons de beques, l'establiment de convenis de col·laboració acadèmics i culturals i la programació de les activitats artístiques que es realitzen als equipaments situats en els seus diferents centres.

---

<sup>565</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Coneix la Fundació Conservatori Liceu" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/coneix/>> [Consulta: 16/10/2022].

Una de les finalitats principals d'aquest treball és la gestió de l'activitat acadèmica de les tres branques en què s'organitza la Fundació i que corresponen als diferents nivells formatius musicals: el Centre Superior, el Centre Professional i les Escoles de Música vinculades.

El Centre Superior és la punta de la piràmide educativa de l'oferta acadèmica de la Fundació. És el centre on es fa més palesa la visibilitat de la institució, llur referència històrica i llur presència internacional, així com el desenvolupament de la connexió amb el món cultural i professional del sector musical. Per tant, és l'objecte primordial de la gestió de la Fundació. Més del 80% dels convenis nacionals i internacionals de la Fundació estan relacionats amb aquest centre.

Al Centre Professional, la pràctica instrumental com a eix vertebrador en tots els repertoris, va dirigida a potenciar el talent d'infants, adolescents, joves i adults amb el doble objectiu de donar la millor preparació als que vulguin continuar els seus estudis per tal d'esdevenir músics professionals, i el d'estendre la pràctica musical amateur per tal de contribuir a la cultura de la societat i a la formació dels nous públics.

D'altra banda, la Fundació considera també imprescindible estendre la formació musical i la seva pràctica entre la població del territori, especialment entre els infants. Per aquest motiu la Fundació desenvolupa convenis amb Escoles de Música i Escoles de Règim General, a través dels quals molts alumnes poder seguir llur programa educatiu i llurs activitats artístiques.

Els alumnes de tots aquests centres educatius sumen més de 10.000, dels quals el 50 % correspon a infància i joventut en programes no reglats d'iniciació a la música (Escoles de Música) i la resta estan repartits entre el Centre Professional i el Centre Superior. Per tant, la Fundació Conservatori Liceu abasta l'àmbit educatiu des de la infància fins a l'edat adulta, duent a terme la seva activitat dins les aules, però també als escenaris i en cada persona que forma part del públic.

La Fundació Conservatori Liceu és una institució compromesa amb altres entitats socials, culturals i acadèmiques d'àmbit nacional i internacional, amb la finalitat de treballar de manera conjunta perquè la música, les arts i l'educació puguin vertebrar la societat del futur. Amb aquest objectiu, la Fundació és membre de diverses entitats i organitzacions, i ha establert convenis per fer activitats amb 266 institucions d'àmbit universitari o cultural de tot Europa (a les quals cal afegir els programes a Àsia i Amèrica del Sud), així com amb multitud d'organitzacions, entitats i empreses de tot Catalunya i Espanya.

Així mateix, la Fundació segueix la seva tradició de mecenatge, cosa que ha permès desplegar un potent programa de beques del que gaudeixen més d'un 10% dels alumnes del seu Centre Superior.

### **3.1.1 Història del Conservatori del Liceu**

A mitjan segle XIX s'inicià el desenvolupament de la pedagogia musical a Catalunya sota una forta influència de la tradició operística italiana i de la sarsuela, recolzada pel govern espanyol del moment. L'ensenyament del cant profà es duia a terme de forma privada. L'ensenyament del cant sacre havia començat molt abans i es duia a terme en centres religiosos. A partir de la desamortització de Mendizábal de 1836, aquests centres religiosos van desaparèixer amb l'excepció del monestir de Montserrat.<sup>566</sup>

Aquest fet va donar un impuls al desenvolupament de nous centres musicals profans, com va ser el cas del Liceu Filodramàtic de Montsió. Aquesta iniciativa fou portada a terme, en primer lloc, pel 14è batalló de la Milícia Nacional amb plaça a Barcelona, aprofitant el trasllat de les monges del convent de dominiques de Nostra Senyora de Montsió l'any 1838. El Liceu pretenia ser un centre d'ensenyament artístic (a més d'un aparador per als alumnes que en formaven part) amb la missió de proporcionar músics, però per sobre de tot cantants, per als espectacles que es presentaven als escenaris de Barcelona, i especialment per al seu propi teatre. L'ambició projecte va ser conduït per Manuel Gibert i Sans (1795-1873) i

---

<sup>566</sup> MARTÍNEZ, MARI LUZ (n.d). "La pedagogia musical i l'ensenyament del cant". Publicacions de l'Institut del Teatre i la Diputació de Barcelona, *Enciclopèdia d'Arts Escèniques* [en línia]. Disponible a: <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1634/la-pedagogia-musical-i-l-ensenyament-del-cant.htm>> [Consulta: 16/10/2022].

hi va donar suport la reina Maria Cristina, que autoritzà el nom de *Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II*.<sup>567</sup>

Podem considerar que la Societat (origen de l'actual Conservatori del Liceu) va néixer el dia 21 de febrer de l'any 1837, quan un grup de persones vinculades al 14è Batalló de la Milícia Nacional de Barcelona es van reunir a les habitacions del comandant Manuel Gibert i Sans, amb la finalitat de procurar fons per als uniformes del Batalló, i es va suggerir fer *bailes* a la *Casa Lonja* com feien altres batallons per recaptar fons. En aquell moment els quarters del 14è Batalló estaven situats a l'antic Convent de Montsió, ubicat al triangle que avui forma el carrer de Montsió amb l'avinguda del Portal de l'Àngel i el passatge del Patriarca.<sup>568</sup>

Un dels principals objectius d'aquesta societat era el d'impulsar i fomentar l'estudi de l'art dramàtic. En pocs mesos l'esmentada Societat habilità un teatre i hi programà la primera funció. Abans d'acabar l'any 1837, ja disposava del *Primer Reglamento del Liceo Filodramático de Montesión*, on es descriuen els seus objectius socials de desenvolupar l'art dramàtic i musical, i crear acadèmies de cant, declamació i altres escoles teòriques per al progrés de l'art escènic.<sup>569</sup>

L'any 1838, els socis decidiren fer un pas endavant i afegir al projecte una orientació docent amb la voluntat d'equiparar-se al *Conservatorio de Música y Declamación de S. M. la reina Maria Cristina* de Madrid.<sup>570</sup>

El *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* fou fundat per la reina Maria Cristina el 1830 a semblança de les institucions que per a l'ensenyament de la música existien en altres països europeus, especialment a Itàlia i França. Fins aleshores s'havien ocupat de l'ensenyament musical algunes institucions (...). La feliç fundació del *Conservatorio* per Reial decret de 15 de juny de 1830 (publicat el 16 de setembre del mateix any) vingué a pal·liar un greu error del XVIII, el qual havia estat l'exclusió de la música de l'àmbit de les *Reales Academias de Bellas Artes* creades per Felip V i Ferran VI.<sup>571</sup>

---

<sup>567</sup> *Ibidem*.

<sup>568</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 21.

<sup>569</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>570</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>571</sup> RCSMM. "Historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid" [en línia]. Disponible a: <<https://rcsmm.eu/el-centro/historia/?m=1&s=1>> [Consulta: 22/03/2023]; "El Real Conservatorio

El 27 d'abril de 1838 se celebrà al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona l'acte solemne d'inauguració de les càtedres de música.<sup>572</sup> Aquella data coincidí amb l'aniversari de la reina Isabel II i, per Reial Ordre, el 29 de juny, la regent Maria Cristina va permetre afegir el nom de la seva filla al de *Liceo*, el qual va passar a anomenar-se *Liceo Filarmónico Dramático de S.M. la Reina Isabel II*. Pocs mesos després, el 10 d'agost, es comunicà al president del *Liceo*, Manuel Gibert.<sup>573</sup>

Sa Majestat la Reina Governadora s'ha dignat concedir l'edifici exconvent de Montsió al *Liceo Filarmónico*, entenen-se aquesta cessió limitada al temps que romanguin en peu les càtedres d'ensenyament públic i gratuït.<sup>574</sup>

El 1844 el nombre d'alumnes havia crescut i la Junta General del *Liceo* inicià els tràmits per aconseguir un espai més ampli. El mateix any s'obtingué la permuta del Convent de Montsió per l'ex-Convent dels Trinitaris situat a les Rambles de Barcelona. Una vegada obtingut l'espai, calia començar a edificar. La construcció del nou *Liceo Filarmónico* havia de comptar no només amb sales per a càtedres, sales per a juntes i totes les dependències de l'establiment, sinó també amb un teatre.<sup>575</sup>

El *Liceo Filarmónico* estava sustentat econòmicament, aleshores, pels socis accionistes, els contribuents o abonats a les temporades teatrals i els alumnes de les càtedres, que rebien el seu ensenyament a canvi d'oferir representacions escèniques de franc. El 1844, s'encarregà al soci Joaquim de Gispert i d'Anglí el projecte de trobar un nou emplaçament per tal de construir-hi un edifici que acollís les càtedres docents i un

---

Superior de Música de Madrid fue fundado por la reina María Cristina en 1830 a semejanza de las instituciones que para la enseñanza de la música existían en otros países europeos, especialmente en Italia y Francia. Hasta entonces se habían ocupado de la enseñanza musical algunas instituciones (...). La feliz fundación del Conservatorio por Real Decreto de 15 de junio de 1830 (publicado el 16 de septiembre del mismo año) vino a paliar un grave error del XVIII, cuál fue la exclusión de la música del ámbito de las Reales Academias de Bellas Artes creadas por Felipe V y Fernando VI.”

<sup>572</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 32.

<sup>573</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). “Història” [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>574</sup> Escrit a *Testimonio de verdad*, notaris Francesc Xavier Moreu, Jaime Burgnerol i José Andreu (14-02-1846), *apud*. SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 39: “Su Majestad la Reina Gobernadora se ha dignado conceder el edificio ex-convento de Montesión al Liceo Filarmónico, entendiéndose dicha cesión limitada al tiempo que permanezcan en pie las cátedras de enseñanza pública y gratuita.”

<sup>575</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). “Història” [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

teatre; així com idear la fórmula de finançament del projecte. L'espai triat fou l'antic Convent dels Trinitaris a la Rambla. La compra de l'edifici es formalitzà el 9 de juny de 1844, amb unes condicions econòmiques molt favorables.<sup>576</sup>

L'11 d'abril de 1845 es va col·locar la primera pedra del nou edifici. El termini fixat per a l'obra era de dos anys i comptava amb sales per a les acadèmies, un espai per a la junta amb les seves dependències i un teatre amb un aforament mínim de 3.500 espectadors.<sup>577</sup>

El 4 d'abril de 1847 s'inaugurà el teatre amb el següent programa: una obertura de Josep Melcior Gomis i Colomer (1791-1836),<sup>578</sup> el drama *Don Fernando de Antequera* de Ventura de la Vega (1807-1865),<sup>579</sup> el ballet *La Rondeña* amb música de Josep Jurch i Rivas (1800-1891)<sup>580</sup> i coreografia de Joan Camprubí (1825-?),<sup>581</sup> i la cantata *Il regio imene*, composta expressament per Marià Obiols i Tramullas (1809-1888),<sup>582</sup> director del *Liceo Filarmónico* i també director musical del teatre.<sup>583</sup>

La prova que el Liceu no sorgí com a teatre exclusivament d'òpera la tenim ja a la inauguració de la sala, el 4 d'abril de 1847, amb un programa mixt de quatre obres: incloïa una simfonia del valencià Josep Melcior Gomis, el drama *Don Fernando el de Antequera* de Ventura de la Vega, una dansa titulada *Rondeña* de Josep Jurch i *Il regio imene*, una cantata de Joan Cortada amb música de Marià Obiols.<sup>584</sup>

---

<sup>576</sup> *Ibidem.*

<sup>577</sup> *Ibidem.*

<sup>578</sup> CASARES RODICIO (dir.). "Gomis, José Melchor" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 5, p. 729.

<sup>579</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Vega Cárdenas, Ventura de la" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10, p. 773.

<sup>580</sup> PATRIMONI MUSICAL CATALÀ. "Josep Jurch Rivas" [en línia]. Disponible a: <<https://www.patrimonimusical.cat/josep-jurch-rivas>> [Consulta: 3/01/2023].

<sup>581</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Camprubí, Juan" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2, p. 1000.

<sup>582</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Obiols Tramullas, Mariano" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 8, p. 5.

<sup>583</sup> ASSOCIACIÓ LICEXBALLET. "Els inicis (1847-1872)" [en línia]. Disponible a: <<https://www.licexballet.com/ca/liceu-el-seu-inici-1847-1872/>> [Consulta: 3/12/2023].

<sup>584</sup> TRIBÓ, Jaume. "Els Annals del Liceu ja estan enllestits" [en línia]. *Annals del Gran Teatre del Liceu*. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/Hist>> [Consulta: 16/01/2022].

El projecte de finançament es va concretar amb la creació de dues societats: la *Sociedad de Construcción*, formada pel mateix *Liceo Filarmónico* i accionistes de famílies benestants, que rebien, a canvi de les seves aportacions econòmiques, el dret d'ús a perpetuïtat del 50 % de les llotges i butaques. Com la solució aportada inicialment per al finançament del projecte es mostrà insuficient des del punt de vista econòmic, es van aconseguir més fons a canvi de la propietat d'altres espais de l'edifici, on, entre altres, s'hi fundà el Cercle del Liceu. Però aviat es va fer palès que l'empresa no donava els beneficis esperats i aquest fou un dels motius que tensà la relació entre els propietaris de les localitats i el *Liceo Filarmónico*. Per això el 1854 s'acordà la separació d'ambdós ens. El 31 de desembre de 1854 es promulgà el *Reglamento para el régimen y gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo* i la direcció, la propietat i el govern del teatre passaren a dependre en exclusiva de la societat d'accionistes, que a partir d'aquest moment passà a anomenar-se *Sociedad del Gran Teatro del Liceo*.<sup>585</sup>

El 1873 el *Liceo Filarmónico* va obtenir la Medalla d'Or a l'Exposició Universal de Viena, el lema de la qual va ser “Cultura i Educació” i on van participar 35 països. El 1885, l'incompliment per part del Teatre de la seva contribució a la formació gratuïta dels estudiants d'instrument i la manca de puntualitat en els pagaments acordats, empenyeren al *Liceo Filarmónico* a sol·licitar una subvenció a l'alcalde de Barcelona. L'administració local concedí una subvenció que representava aproximadament el 10% del pressupost i l'entitat es veié obligada per primera vegada a demanar el pagament d'una matrícula als alumnes per poder finançar-se. Aquell mateix any es crearen noves càtedres de Composició, Contrapunt i Fuga i es contractaren prestigiosos professors europeus, com per exemple el compositor alemany Engelbert Humperdinck (1854-1921).<sup>586</sup> Des d'aquest moment l'ús del nom *Conservatorio del Liceo* va començar a utilitzar-se de forma genèrica.<sup>587</sup>

---

<sup>585</sup> Liceu Òpera Barcelona. “El Gran Teatre del Liceu” [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://www.liceubarcelona.cat/ca/el-gran-teatre-del-liceu>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>586</sup> DENLEY, Ian. “Humperdinck, Engelbert”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13550>> [Consulta: 23/04/23].

<sup>587</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). “Història” [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

El 1888 el *Conservatorio del Liceo* va participar en l'Exposició Universal de Barcelona, en la qual els professors Pere Tintorer i Sagarra (1814-1891)<sup>588</sup> i Francesc de Paula Sánchez i Gavagnach (1845-1918)<sup>589</sup> van guanyar la Medalla d'Or pels seus mètodes i llibres de text. El 1892 s'establiren els ensenyaments lliures i es fixaren les condicions perquè els alumnes sota aquest règim fessin els seus estudis, exàmens i pagaments de manera similar a la resta d'alumnes oficials. El 1894 el *Conservatorio del Liceo* participà en l'Exposició Internacional d'Anvers, en la qual se li atorgà la Medalla d'Or, fet que va fer ampliar el seu reconeixement i prestigi internacionals.<sup>590</sup>

El 1913 es creà en el si del *Liceo Filarmònic Dramàtic Barcelonès de S.M. D<sup>a</sup> Isabel II*<sup>591</sup> (en col·laboració amb la Diputació Provincial de Barcelona), l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, sota la direcció d'Adrià Gual i Queralt (1872-1943),<sup>592</sup> professor del mateix *Liceo*.<sup>593</sup> El 1917, el Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts publicà el primer pla d'estudis musicals oficial de l'Estat espanyol, que fou impartit pel Conservatori del Liceu. El 1928 el Conservatori del Liceu introduí per primera vegada a Espanya els estudis de Musicologia sota la direcció de mossèn Higinio Anglés i Pàmies (1888-1969).<sup>594</sup> El 1829 s'atorgà al Conservatori la seva tercera Medalla d'Or en el marc de l'Exposició Internacional de Barcelona. El 1932 es crearen les primeres filials a Tarragona, Lleida i Girona i les escoles vinculades de Sabadell, Olot, Badalona i Reus, entre d'altres.<sup>595</sup>

---

<sup>588</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Tintorer Segarra, Pedro" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10, p. 300.

<sup>589</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Sánchez Gabagnach, Francisco de Paula", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 9, p. 681.

<sup>590</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>591</sup> El 1913 s'utilitzava el nom catalanitzat *Liceo Filarmònic Dramàtic* en comptes del de *Liceo Filarmónico Dramático*.

<sup>592</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Gual Queralt, Adrià" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 5, p. 928.

<sup>593</sup> El 1915 l'Escola Catalana d'Art Dramàtic va passar a dependre exclusivament de la Diputació de Barcelona i va ser l'origen de l'actual Institut del Teatre de Barcelona.

<sup>594</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Anglés Pàmies, Higinio" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 1, p. 467.

<sup>595</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].



El 1936, durant la Segona República (1931-1936), la Generalitat nacionalitzà el Conservatori del Liceu,<sup>596</sup> convertint-lo en un centre especialitzat d'ensenyament superior musical depenent de la Generalitat de Catalunya. El Conservatori del Liceu passà a presidir la Comissió d'Ensenyaments Artístics creada per la Generalitat de Catalunya, la qual coordinava tots els centres artístics de música, teatre i pintura. El 1938 es creà una càtedra de Direcció d'Orquestra a càrrec de Joan Lamote de Grignon i Bocquet (1872-1949).<sup>597</sup> Un cop acabada la Guerra Civil Espanyola (1936-1939), el *Conservatorio del Liceo*<sup>598</sup> reconstruí el seu claustre acadèmic, que s'havia vist minvat per l'exili o la inhabilitació d'alguns professors. La Junta s'imposà com a objectiu l'ampliació de l'entitat, incrementant el nombre d'estudiants i d'escoles filials. El 1940 l'*Instituto del Teatro* i el *Conservatorio del Liceo* coordinaren els seus ensenyaments d'art dramàtic. El *Conservatorio* mantingué els estudis elementals i els seus alumnes passaven directament a cursar els Estudis Superiors a l'*Instituto*. El 1944 es creà el *Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona*, format pel *Conservatorio del Liceo* i per l'*Instituto del Teatro de la Diputación Provincial de Barcelona*. A partir d'aquell any el *Conservatorio Superior* impartí les tres titulacions del nou pla d'estudis<sup>599</sup> en els seus tres nivells: elemental, mitjà i superior, equiparant-se aquests darrers a una llicenciatura universitària. A partir de 1945 s'autoritzà la denominació *Conservatorio del Liceo* com a segon nom o subtítol de la nova entitat. El 1952, la Junta decidí utilitzar el nom *Conservatorio Superior de Música del Liceo* per denominar l'entitat fent-hi constar el nom històric i el nivell d'ensenyaments més alt que s'hi impartia. El mateix any se separaren per decret<sup>600</sup> els ensenyaments oficials de música i de declamació.<sup>601</sup>

El 1966 entrà en vigor un nou pla d'estudis de música (Pla del 66),<sup>602</sup> en compliment del qual el *Conservatorio Superior del Liceo* començà a impartir progressivament els tres

<sup>596</sup> Durant la Segona República Espanyola (1931-1936) el *Conservatorio del Liceo* passà a anomenar-se *Conservatori del Liceu*.

<sup>597</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Lamote de Grignon i Bocquet, Joan" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 6, p. 726.

<sup>598</sup> A partir de la fi de la Guerra Civil Espanyola (1939), el *Conservatori del Liceu* tornà a anomenar-se de nou amb el seu nom en llengua castellana *Conservatorio del Liceo*.

<sup>599</sup> Decret del 15 de juny de 1942 del *Ministerio de Educación Nacional*.

<sup>600</sup> Decret del 14 de març de 1952 del *Ministerio de Educación Nacional*.

<sup>601</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>602</sup> Decret 2618/1966 de 10 de setembre, sobre *Reglamentación general dels Conservatoris de Música*.

graus de la nova ordenació: grau elemental, grau mitjà i grau superior. El 1983 es desdoblà el Conservatori Superior de Barcelona<sup>603</sup> en el Conservatori Municipal de Barcelona i el Conservatori del Liceu, que esdevingueren a tots els efectes, entitats independents d'ensenyament superior.<sup>604</sup> El 1989 el Ministeri d'Educació reconegué al Conservatori Superior de Música del Liceu la capacitat per formar en els instruments principals de la cobla i atorgar els corresponents títols oficials. El 1990 la Generalitat de Catalunya l'autoritza en el mateix sentit. El mateix any entrà en vigor un nou pla d'estudis (LOGSE).<sup>605</sup> El Conservatori del Liceu començà a impartir progressivament els nivells elemental, mitjà i superior de l'esmentat pla. El 1991 es concretà un currículum propi per l'especialitat de Guitarra flamenca i es començà a atorgar la titulació corresponent. El 1992 el Conservatori del Liceu incorporà l'Aula de Música Moderna i Jazz, la qual era membre fundador de la xarxa internacional d'escoles *Berklee International Network*. El 1995 la Generalitat de Catalunya, a través de l'Institut Català de Noves Professions, autoritzà al Conservatori del Liceu a la realització de formació professional específica en el camp de la música moderna. Amb l'entrada en vigor del Pla Bolonya (1999), els ensenyaments artístics superiors passaren a ser considerats estudis de l'Espai Europeu d'Educació Superior. El Pla Bolonya inicià un procés de reforma de l'ensenyament superior a Europa.<sup>606</sup>

El 2001 es publicà el nou currículum de grau superior de la LOGSE<sup>607</sup> i el Conservatori Superior de Música del Liceu passà a impartir, a més de les especialitats de Música clàssica i contemporània, Pedagogia i Composició, les especialitats de Jazz i música moderna i Guitarra Flamenca. El 2006 entrà en vigor la LOE<sup>608</sup> i el Conservatori del Liceu començà a impartir els ensenyaments de la nova ordenació: nivell elemental, grau mitjà, estudis de grau superior i estudis de màster. El 14 d'abril de 2007 es col·locà la primera pedra del que seria el nou edifici del Centre Superior del Conservatori del Liceu i seu de la Fundació Conservatori Liceu. El curs 2008-2009 es va iniciar amb l'estrena dels nous equipaments. El mateix curs s'amplià el projecte d'Escoles filials i el

---

<sup>603</sup> Amb la instauració de la democràcia s'havia tornat a catalanitzar el nom de la institució.

<sup>604</sup> Decret 307/1983 del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya.

<sup>605</sup> Llei Orgànica General del Sistema Educatiu del 3 d'octubre de 1990.

<sup>606</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>607</sup> Decret 63/2001 de 20 de febrer.

<sup>608</sup> Llei Orgànica d'Educació 2/2006 de 3 de maig.

d'Escoles vinculades creant la Xarxa d'escoles de música del Conservatori del Liceu. El 2009 s'inauguraren l'Auditori, la Sala d'Orquestra i la Sala de Cambra. El curs 2010-2011 s'impartí al Conservatori del Liceu el primer curs d'Estudis Superiors en Música en les especialitats de Composició, de Direcció, de Pedagogia, d'Interpretació en l'àmbit de la música clàssica i contemporània, de Jazz i música moderna i de Guitarra flamenca, essent la primera institució docent que ho feia en tot l'Espai Europeu.<sup>609</sup>

El 2012 el Conservatori del Liceu va rebre la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, la Medalla d'Or al Mèrit Cultural de l'Ajuntament de Barcelona, la Placa commemorativa empreses 175è aniversari de la Cambra de Comerç de Barcelona i el Premi Europeu d'Excel·lència atorgat per la Fundació de Foment Europeu. El 2013 la Fundació del Gran Teatre del Liceu va concedir al Conservatori Superior de Música del Liceu la Medalla d'Or. El curs 2015-2016 el Conservatori del Liceu inicià el seu programa formatiu oficial de Màsters en Ensenyaments Artístics en el marc de l'Espai Europeu d'Educació Superior. El 2021 la Fundació Conservatori Liceu fou guardonada amb la Medalla d'Or del Festival Internacional de Jazz Voll-Damm de Barcelona.<sup>610</sup>

### 3.1.2 L'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu

Els orígens del Conservatori del Liceu són desconeguts per la majoria de les persones, però no és més coneguda la seva àmplia trajectòria que el 2017 arriba als 180 anys. Aquest desconeixement pot donar-se per diverses causes. Una d'elles és, evidentment, el fet que el seu Arxiu administratiu i de correspondència no ha estat mai catalogat, però creiem que hi ha causes més decisives, com la reticència a reconèixer a una entitat privada sense ànim de lucre la seva finalitat acadèmica, social i cultural, i el compromís amb el desenvolupament de la formació musical i el progrés social i cultural del país.<sup>611</sup>

---

<sup>609</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>610</sup> *Ibidem*.

<sup>611</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 369: "Los orígenes del *Conservatori del Liceu* son desconocidos para la mayoría de las personas, pero no es más conocida su amplia trayectoria que en 2017 llega a los 180 años. Este desconocimiento puede deberse a varias causas. Una de ellas es, evidentemente, el hecho de que su Archivo administrativo y de correspondencia no ha sido nunca catalogado, pero creemos que hay causas más decisivas, como la reticencia a reconocer a una entidad privada sin ánimo de lucro su finalidad académica, social y cultural, y el compromiso con el desarrollo de la formación musical y el progreso social y cultural del país."

El 1999 Maria Serrat i Martín s'incorporà al Conservatori del Liceu assumint-ne la direcció general, una nova figura dins l'àmbit de la gestió amb la qual es pretenia fer de la institució un projecte pedagògic i empresarial capaç d'afrontar els reptes del segle XXI.<sup>612</sup>

Fruit de la catalogació i anàlisi de l'extensa documentació existent a l'Arxiu de la Fundació Conservatori del Liceu, Serrat elaborà la seva tesi doctoral publicada el 2017 per *Ediciones Universidad Salamanca*. Gràcies a aquesta publicació veieren la llum aspectes desconeguts tant de l'origen com de la història del Conservatori del Liceu fins al 1967. Les conclusions del treball de Serrat incideixen sobre la finalitat social de la institució, la donació dels solars on es va construir el Teatre del Liceu i les aules per impartir les classes de música, el fet que la construcció del Teatre del Liceu es va idear per finançar els ensenyaments musicals del Conservatori, la funció del Conservatori del Liceu com a eix vertebrador dels ensenyaments musicals a Catalunya a falta d'un conservatori públic i com a origen de gran part dels conservatoris catalans actuals i de l'Institut del Teatre, el seguiment dels models europeus de conservatori de música en el seu disseny i el funcionament de la institució sempre al marge del finançament públic.<sup>613</sup>

La catalogació i anàlisi de l'àmplia documentació disponible ens permeten confirmar molts aspectes importants del Conservatori, el desconeixement dels quals ha fomentat una imatge que, podríem dir, no es correspon amb la verdadera història del Conservatori del Liceu i que, per tant, creiem que mereix ser coneguda.<sup>614</sup>

Per dur a terme el seu treball doctoral, l'actual directora general de la Fundació Conservatori Liceu, analitzà i catalogà els següents grups de documents de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu:<sup>615</sup>

---

<sup>612</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 25/01/2023].

<sup>613</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, pp. 369-372.

<sup>614</sup> *Ibidem*, p. 371: "La catalogación y análisis de la amplia documentación disponible nos permite confirmar muchos aspectos importantes del Conservatorio, el desconocimiento de los que ha fomentado una imagen que, podríamos decir, no se corresponde con la verdadera historia del Conservatorio del Liceo y que, por tanto, creemos que merece ser conocida."

<sup>615</sup> Veure apartat 5.1 Continguts de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu catalogats per Serrat.

1. Llibres dels òrgans de govern (Juntes Generals, Juntes Directives, Comissions Directives del Gran Teatre del Liceu i Comissions de Música i Art Dramàtic)
2. Llibres d'Actes de la República
3. Reglaments (orgànics i de règim intern)
4. Memòries (Comissió de Música, Junta Directiva i altres)
5. Documents constitutius i altres escrits jurídics i administratius
6. Llibres de Qualificacions d'Estudiants

L'accés als noms de gran part dels professors i dels alumnes del Departament de Cant des de la seva creació fins a l'actualitat, ha esdevingut clau per al present treball. L'estudi dels professors i alumnes del Departament de Cant s'ha realitzat a partir de la consulta als següents documents pertanyents a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu:

1. Registres de qualificacions
2. *Registros de Notas*
3. *Libros de calificaciones*
4. Actes de final de curs

La informació pertanyent al període 1837-1886 no ha pogut ser contrastada amb les dades de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu a causa de la inexistència de llibres de qualificacions, de matrícula o altra documentació. Per documentar alumnes i professors d'aquest període s'ha recorregut a fonts secundàries.

No s'han tingut en compte en el present treball els alumnes i professors pertanyents a etapes formatives inferiors al Grau Superior o equivalent (segons el moment històric). Cal remarcar que no s'han pogut presentar per escrit totes aquelles dades que no es poden fer públiques en compliment de l'actual Llei de protecció de dades o que atempten contra la privacitat de les persones.

### 3.2 El Departament de Cant del Conservatori del Liceu

La importància de l'activitat operística a Barcelona i el fet que la construcció del Gran Teatre del Liceu es dugués a terme gràcies al Conservatori del Liceu, ha tingut com a conseqüència lògica que l'ensenyament del cant hagi estat un dels principals objectius de la seva acció docent. Tot aquest llegat històric i cultural es reflecteix actualment en un prestigiós Grau Superior de Música en l'especialitat d'Interpretació de Música Clàssica i Contemporània amb l'itinerari de Cant que atreu alumnes de tot el món i que porta a terme un equip de professors amb una gran experiència en el món operístic internacional, i també en gèneres com el *Lied* o l'Oratori i que compta amb la col·laboració d'un grup d'experts pianistes correpetidors i les visites de prestigiosos professors convidats.<sup>616</sup>

Des de la seva creació com a *Liceo Filodramático de Montesión*, el Conservatori del Liceu ha tingut com a objectiu la docència del cant i la declamació. Nou mesos després de la primera reunió, el 14 de novembre de 1837, s'aprovava el primer Reglament del *Liceo Filodramático de Montesión*, el qual era considerat com una societat d'amics reunits per contribuir *con sus luces o caudales* al desenvolupament de l'art dramàtic i musical, i amb la finalitat de la creació d'*academias de declamación y de canto*.<sup>617</sup>

El mes de febrer (1838) ja es llegeixen les memòries de com havien de ser els mètodes per a les escoles de música, els de Vers i la càtedra d'Italià. Així mateix, la Comissió de Música havia contractat per 60 duros mensuals com a director de càtedra de Cant a Marià Obiols, que de moment assumiria també la càtedra de Declamació.<sup>618</sup>

El primer equip docent del Conservatori del Liceu va ser format per Pedro González Mate (?-1843) en la càtedra de declamació i per Joaquim Bastús (1799-1873). Cap a l'any 1840 s'hi afegiren José García Luna i Manuel Milà i Fontanals (1818-1884). La càtedra de ball fou dirigida per Josep Alsina. Marià Obiols i Tramullas (1809-1888) fou

---

<sup>616</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Especialitat Interpretació - Cant" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/superior/titol-superior-musica/cant/>> [Consulta: 25/01/2023].

<sup>617</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 25/01/2023].

<sup>618</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 31.

director de la càtedra de cant al llarg de tota la seva vida professional. La càtedra de cant fou durant molt de temps la principal càtedra del conservatori. El Conservatori del Liceu va ser l'única iniciativa pedagògica que incloïa l'estudi del cant com a objectiu principal dins dels seus ensenyaments amb el propòsit de fer-se un lloc en el panorama líric de Barcelona.<sup>619</sup>

L'organització del Departament de Cant ha sofert, òbviament, modificacions a causa dels diferents plans d'estudi que s'han anat aprovant al llarg de la seva història.

Tots dos [*Real Conservatorio de Música de Madrid* i *Liceo Filodramático Barcelonés de Montesión*] durant els primers anys es regien pels seus propis reglaments, posteriorment, però, el 1857, van estar regulats per una Llei general d'organització dels ensenyaments. Més endavant, a través de Decrets i Reial Decrets van regular l'únic Conservatori Oficial, que era el de Maria Cristina de Madrid, fins al 1905, en què es reconeix que hi havia altres conservatoris i escoles en altres províncies. El 1917 s'estableix un pla d'estudis que dona la possibilitat del títol de capacitació, que el podien expedir tots aquells conservatoris que eren reconeguts com a oficials;<sup>620</sup>

Va ser el 1879 quan es va establir un pla d'estudis i un pla d'exàmens. En el pla d'estudis es defineixen les assignatures o escoles (com es defineixen en aquell moment) Solfeig, Cant, Harmonia, Piano i Acompanyament. (...) L'assignatura següent era Cant, que es desenvolupava en tres cursos en els quals s'estudiava la vocalització, entre d'altres, de: *arietas fáciles*, *piezas de teatro*, *escenas dramáticas*.<sup>621</sup>

A l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu es troben els reglaments de règim intern, que abasten des de l'any 1863 al 1920.<sup>622</sup>

1. *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas de Solfeo, Canto, Armonía e Instrumentación, Liceo Filarmónico Barcelonés. Barcelona 1863*

---

<sup>619</sup> MARTÍNEZ, Mari Luz (n.d). "La pedagogia musical i l'ensenyament del cant". Publicacions de l'Institut del Teatre i la Diputació de Barcelona, *Enciclopèdia d'Arts Escèniques* [en línia]. Disponible a: <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1634/la-pedagogia-musical-i-l-ensenyament-del-cant.htm>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>620</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 158.

<sup>621</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>622</sup> *Ibidem*, p. 381.

2. *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas de Solfeo, Canto, Armonía e Instrumentación, Liceo Filarmónico Barcelonés. Barcelona 1883*
3. *Conservatorio del Liceo: Reglamento interior de las Cátedras. Capítulos reformados 1893*
4. *Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo 1896*
5. *Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés. Reglamento interior para el régimen de sus clases y enseñanzas. 1913*
6. *Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés. Reglamento interior para el régimen de sus clases y enseñanzas. 1915*
7. *Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés. Reglamento interior para el régimen de sus clases y enseñanzas. 1920*

A partir del 1917 i fins a l'actualitat, afecten el Departament de Cant del Conservatori del Liceu l'entrada en vigor de diferents decrets, lleis orgàniques, currículums i plans d'estudi.<sup>623</sup>

1. Decret de 25 d'agost de 1917 del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts: primer pla d'estudis musical oficial de l'Estat Espanyol.
2. Decret 2618/1966 de 10 de setembre: Reglamentació General dels Conservatoris de Música (Pla del 66).
3. Llei orgànica general del Sistema Educatiu de 3 d'octubre de 1990 (LOGSE).
4. Publicació del nou currículum de grau superior LOGSE; Decret 63/2001 de 20 de febrer.
5. Llei orgànica 2/2006 d'Educació de 3 de maig (LOE). S'afegeixen els estudis superiors de Màster.
6. Procés de Bolonya (finalització del procés l'any 2010): primer curs d'Estudis superiors en música de l'Espai europeu d'educació superior.
7. Programa formatiu oficial de Màsters en ensenyaments artístics superiors conforme al nou Espai Europeu d'Educació Superior (EEES). Curs 2015-2016.

---

<sup>623</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Història" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>> [Consulta: 02/12/2022].



Els diferents plans d'estudis que s'han anat implementant al Conservatori del Liceu en general, i al seu Departament de Cant en particular, han modificat en gran manera la tasca docent. Han aportat modificacions pel que fa a les assignatures vinculades a l'instrument veu, el tipus de repertori, les quantitats d'hores lectives, les activitats dutes a terme pels alumnes, l'organització del claustre de professors i la metodologia de l'ensenyament. Però ha restat invariable al llarg del temps, el tipus d'aproximació pedagògica al cant basat en les classes individuals en què el mestre orienta a l'alumne per mitjà d'instruccions tècniques o musicals, ja sigui en exercicis de vocalització, solfeig o en la interpretació del repertori.

Actualment, el Departament de Cant del Conservatori del Liceu, en el seu grau superior, s'organitza al voltant del tutor de cada alumne, que correspon al seu professor de cant. Els diferents tutors estan coordinats pel Cap del Departament, així com la resta de professors de les assignatures vinculades a l'especialitat Cant. Cada tutor treballa en col·laboració amb un professor de repertori. La càrrega lectiva d'instrument es reparteix al 50 % entre el professor de cant i el professor de repertori. L'especialitat Cant del grau superior té vinculades una sèrie d'assignatures que el diferencien de la resta d'especialitats. Aquestes són:<sup>624</sup>

1. Repertori
2. Idiomes
3. Piano complementari
4. Iniciació a l'Escena
5. Escena Lírica
6. Seminari de música contemporània
7. Lied i *Mélodie*
8. Conjunt vocal

### 3.2.1 Referències biogràfiques dels professors

---

<sup>624</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Especialitat Interpretació - Cant" [en línia]. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/superior/titol-superior-musica/cant/>> [Consulta: 25/01/2023].

**Taula 6.** Llistat cronològic de professorat del Departament de Cant del Conservatori del Liceu (1837-2020)

Anys de docència	Nom	Naix.- Mort	Origen	Antic Alumne	Professor Liceu	Altres professors
?	Barrau	1820-?	Catalunya			
1840-1851	Obiols	1809-1888	Catalunya			Mercadante (Milà)
1884-1890	Cuyàs	1844-1896	Catalunya	(SI)		Fontana (París)
1905-1910	Bordalba	1862-1910	Catalunya	SI	Obiols	Blasco (Milà)
1885-1910	Tintorer	?	Catalunya	SI	P. Tintorer	
1887-1914	Bardelli	?	Itàlia			
1910-1932 (1948)	Vidal Nunell	1880-1964	Catalunya	(SI)		
1914-1919	Pierrick	?	Bèlgica			
1920-1935	Clerici	?	Catalunya			
1935-1963	Frau	1882-1966	Catalunya			Millet (CMMB)
1939-1946	Raventós	1883-1947	Catalunya	SI	A. Ribera	Armin (Lepzig)
1945-1948	Sarobe	1892-1952	País Basc			Battistini (Roma)
1945-1971	Plantada	1892-1976	Catalunya	SI	A. Colomé	
1948-1969	Kemeny	1948-1971	Hongria			
1963-1984	Civil	1899-1987	Catalunya	SI	Clerici	Arrigoti (Milà)
1970-1983	Gombau	1902-1991	Catalunya	SI	Clerici	? (París)
1983	<b>Bustamante</b>	1938	Múrcia	SI	Frau	Markof, Badia (Barcelona)
1984-1998	Fondevila	1935-1999	Catalunya	SI	Frau, Civil	Del Signore (Milà)
1987-1995	F. Kraus	1926-2016	I. Canàries			Markof (Barcelona), Llopart (Milà)
1992-2020	Soler	1940	Catalunya	SI	Kemeny	A. Kraus

1992	<b>Giménez</b>	1940	Catalunya			Colomer (Barcelona), Badiali (Milà), A. Kraus
1999-2015	Tarrés	1934	Catalunya			Callao (CMMB)
2006	<b>Aldea</b>	1942	Catalunya	SI	Frau	Egger (Salzburg), Souzay
2008-2012	Sánchez	1959-2021	P. València			Penagos (Madrid)
2011	<b>Rosés</b>	1974	Catalunya	SI	Fondevila, Giménez	Widmer (Basilea)
2012	<b>Roca</b>	1960	I. Balears			Lázaro (Barcelona)
2014	<b>Mathéu</b>	1980	Catalunya			Chova (València)
2016	<b>Copons</b>	1974	Catalunya		Aldea	Aldea (Terrassa), Greenberg, Halle (Viena)
2016	<b>Cedolins</b>	1966	Itàlia			Benaglio (Milà)
2016	<b>Martín-Royo</b>	1977	Catalunya			Puntí (Barcelona)
2019	<b>Chausson</b>	1950	Aragó			Penagos (Madrid), Hughes (Nova York)

CMMB: Conservatori Municipal de Música de Barcelona

“(SI)” Informació obtinguda de fonts externes a l’Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu

En negreta: professors actuals del Departament de Cant del Conservatori del Liceu

### 3.2.1.1 Joan Barrau

Joan Barrau i Esplugues va néixer a Barcelona el 1820. Va ser mestre de música i professor de cant al Conservatori del Liceu de Barcelona. El 1851 viatjà a Itàlia i el 1855 s’establí a l’Havana on ensenyà i fou director d’un teatre d’òpera. Posteriorment, a Barcelona, fundà la Societat Liricodramàtica del Cercle del Liceu. Va assolir un notable reconeixement com a professor i va publicar *Método de canto para voz de soprano con un discurso preliminar*. Entre els seus alumnes més destacats hi trobem Juan Ordinas, Gonçal Tintorer Latour, Trinidad Mestres i Domingo Seguí.<sup>625</sup>

<sup>625</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). “Barrau Esplugas, Juan” dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2, p. 253.

Seguint amb els representants nacionals, tenim a Joan Barrau i Esplugas, cantant i professor de cant en el Conservatori del Liceu i fundador de la *Sociedad Dramática del Circo*. Va néixer el 1820 a Barcelona i deixà un excel·lent mètode de cant.<sup>626</sup>

### 3.2.1.2 Marià Obiols (1840-1851)

Marià Obiols i Tramullas va néixer a Barcelona el 1809. La seva formació musical s'inicià sota la tutela de R. Vilanova. El 1831 es traslladà a Milà per estudiar amb Saverio Mercadante. El 1837 estrenà al *Teatro alla Scala* l'òpera *Odio ed amore*. En tornar a Barcelona, li fou encomanada la direcció de l'Orquestra del Gran Teatre del Liceu i també fou nomenat director del Conservatori de Música del Liceu, càrrec que exercí fins a la seva mort el 1888. En aquest centre educatiu, Obiols es feu càrrec de la Càtedra de cant, i, més endavant, també de l'ensenyament d'Harmonia. El 1886 fou substituït per G. Balart en les classes d'harmonia i cant. Per a la inauguració del nou teatre, el 1847, compongué la cantata *Il regio imeneo*. El 1874 Obiols estrenà l'òpera *Editta di Belcourt* i el 1879 l'òpera *Laura Debelan*. Compongué també obres simfòniques, com *Dolores*, obertures operístiques i repertori per a cant i piano, com *Amor costante* o la romança *Il solitario*. També conreà la música religiosa. Com a director d'orquestra, es feu càrrec dels Concerts de Quaresma del Teatre del Liceu des dels seus inicis.<sup>627</sup>

L'orientació italianitzant de la música barcelonina de mitjan segle XIX pot veure's reflectida en el nomenament de Marià Obiols (1837-1888) com a primer director de les càtedres de Música i com a director del Conservatori del Liceu el 1838.<sup>628</sup>

Els professors de Cant s'inicien amb el nomenament del primer director de Cant, Josep Llausàs, seguidament va assumir la càtedra el mestre Obiols l'agost de 1840, quan li van fer proposicions perquè assumís la càtedra de Cant i al mateix temps la direcció de la resta de càtedres agrupades en aquell

---

<sup>626</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 34: "Siguiendo con los representantes nacionales, tenemos a Juan Barrau y Esplugas, cantante y profesor de canto en el Conservatorio del Liceo y fundador de la *Sociedad Lírico-Dramática del Circo*. Nació en Barcelona en 1820 y dejó un excelente método de canto."

<sup>627</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Obiols Tramullas, Mariano" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. vol. 8, p. 5.

<sup>628</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 198.

moment com a música, la qual cosa aniria acompanyada d'una compensació econòmica. Va exercir com a catedràtic de Cant fins al 1851.<sup>629</sup>

Josep Maria Dartega i Pereira. Pianista i compositor. Estudià piano amb Joan Barrau i composició amb Marià Obiols. El 1866 fou nomenat professor del Conservatori del Liceu. Entre les seves obres destaquen *Barcarola*, *Rapsòdia* i altres peces per a piano, com també romances. Traduí a l'italià els llibrets de les òperes *Henry Clifford*, d'Isaac Albéniz, i *Els Pirineus*, de Felip Pedrell.<sup>630</sup>

(...) comencen a sorgir els primers alumnes que havien cursat el pla d'estudis i havien obtingut el títol de *maestrinos*. Alguns d'ells s'incorporen al quadre de professors del mateix Conservatori, com és el cas de Josep Maria Dartega i Pereira, el primer alumne format al Conservatori que s'incorpora el 10 de novembre de 1866 un cop finalitzats els seus estudis. Comença proposat pel mestre Obiols com a mestre de Cant.<sup>631</sup>

A la memòria de 1875 JG 03.06.1876 consten 10 alumnes de Cant a càrrec del mestre Obiols, tenim com a *maestrina* Josefa Inglada. Josep M. Dartega i Pereira és el primer alumne que s'hi integra un cop finalitzats els seus estudis com a professor del centre. El mestre Obiols el nomena *maestrino* de Cant, per tal que pugui fer les seves classes quan ell no pot.<sup>632</sup>

### 3.2.1.3 Joan Cuyàs (1884-1890)

Joan Cuyàs i Artés, baix nascut a Barcelona el 17 de setembre de 1844, es va formar a l'Escolania de Montserrat. A 14 anys tornà a Barcelona, perfeccionà els seus estudis de piano al Conservatori del Liceu i aviat fou nomenat mestre correpetidor del mateix centre docent. El 1863 es traslladà a París per estudiar amb Fontana. El seu repertori comprengué sarsuela i òpera. Actuà als principals teatres europeus a part del Teatre del Liceu, del *Teatro Real* de Madrid i del *Drury Lane* de Londres. Es va retirar dels escenaris als anys vuitanta del segle XIX, dedicant-se a l'ensenyament. El 1886 li va ser encomanada la classe de Cant del Conservatori del Liceu de Barcelona en la que va ensenyar fins a la seva mort el 1896.<sup>633</sup>

---

<sup>629</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>630</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). "Josep Maria Dartega i Pereira" [en línia]. Disponible a: <<https://www.encyclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/josep-maria-dartega-i-pereira>> [Consulta: 12/01/2023].

<sup>631</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 189.

<sup>632</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>633</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 116.

Va estar casat amb Isabel Tintorer Dumont, filla de Pere Tintorer i Sagarra. Isabel Tintorer fou pianista i va morir a Barcelona el 1925.<sup>634</sup> Pere Tintorer i Sagarra (1814-1891) va ser pianista, compositor i docent. Estudià a Barcelona, a Madrid i a París. Fou alumne de Franz Liszt. Des de 1849 fins a la seva mort fou director de les classes de piano del Conservatori del Liceu. Va compondre música sacra, orquestral i de cambra.<sup>635</sup>

Joan Cuyàs, baríton nascut a Barcelona el 1844, estudià a París i debutà amb gran èxit, obtenint reconeixement com a intèrpret d'òpera i sarsuela. Realitzà gires per tota Europa i, finalment, fou nomenat professor del Conservatori de Barcelona.<sup>636</sup>

### 3.2.1.4 Concepció Bordalba (1905-1910)

La soprano Concepció Bordalba i Simón va néixer a Barcelona el 1862 i va morir a la mateixa ciutat el 1910. Va estudiar al Conservatori del Liceu i, posteriorment, a Itàlia. El 1879 debutà al Gran Teatre del Liceu amb l'òpera *Laura Debelan* de Marià Obiols i el 1880 debutà a Venècia amb *Il trovatore*. La temporada 1887-1888 debutà al *Teatro Carlo Felice* de Gènova amb *Don Carlo*. S'especialitzà en els rols femenins principals de *Lohengrin* i *Mefistofele*. Va participar en gires per Espanya, Portugal, Itàlia i Amèrica.<sup>637</sup> Exercí de professora de cant al Conservatori del Liceu de Barcelona.<sup>638</sup> Al Conservatori del Liceu va tenir com alumna destacada a Elvira de Hidalgo.<sup>639</sup>

---

<sup>634</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Joan Cuyàs i Artés" [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Joan\\_Cuyàs\\_i\\_Artés](https://ca.wikipedia.org/wiki/Joan_Cuyàs_i_Artés)> [Consulta: 12/05/2023].

<sup>635</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Tintorer Segarra, Pedro" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. vol. 10, p. 300.

<sup>636</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 35: "Juan Cuyàs, barítono nacido en Barcelona en 1844, estudió en París y debutó con gran éxito, obteniendo reconocimiento como intérprete de óperas y zarzuelas. Realizó giras por toda Europa y, finalmente, fue nombrado profesor del Conservatorio de Barcelona."

<sup>637</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Bordalba, Concepción", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. vol. 2, p. 628.

<sup>638</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). "Concepció Bordalba i Simón" [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/concepcio-bordalba-i-simon>> [Consulta: 12/02/2023].

<sup>639</sup> SANTOLARIA, Miguel Ángel. "Elvira de Hidalgo" [en línia]. Web Zaragoza Ciudad (11/09/2011). Disponible a: <<https://web.archive.org/web/20180425032051/https://www.zaragoza-ciudad.com/masantolaria/elvirahidalgo.html>> [Consulta: 3/12/2023].

Segons els Annals del Gran Teatre del Liceu, Concepció Bordalba va actuar en aquest teatre des de la temporada 1878-1879 fins a la temporada 1901-1902 interpretant els rols principals de les òperes *Aida*, *Ernani*, *Don Carlo*, *Mefistofele*, *Lohengrin*, *L'Africaine* i *Il trovatore*.<sup>640</sup>

### 3.2.1.5 Gonçal Tintorer Dumont (1885-1910)

El 1884, s'incorpora a la càtedra de Cant el mestre Cuyás, que nomena com a ajudant Gonzalo Tintorer, fill del gran mestre Pere Tintorer.<sup>641</sup>

En acta JD 15.04.1884 s'aprova el contracte que es va signar entre la Comissió de Música i el nou professor de Cant Joan Cuyás. Cuyás sol·licita com a ajudant de les seves classes Gonzalo Tintorer (JD i CM 27.03.1885) i en JD 31.07.1890 el cessen.<sup>642</sup>

Gonçal Tintorer Latour (Barcelona, 16 abril de 1890-Pau, França, 1969) fou compositor, pedagog musical i pianista català. Fill de Gonçal Tintorer i Dumont nascut a Lió, França i de Marie Juliette Latour i Rey nascuda a París i net de Pere Tintorer i Sagarra, conegut pianista, professor i compositor. Provenia d'una família on la dedicació a la música ja tenia cabuda. El pare, Gonçal Tintorer i Dumont, fou tenor i professor de cant a l'Acadèmia Tintorer, fundada pel seu pare, i al Conservatori del Liceu, on va tenir com a alumne a Francesc Viñas i Dordal, tenor català wagnerià per excel·lència.<sup>643</sup>

Gonzalo Tintorer Dumont. Fill del mestre Pere Tintorer, és proposat per Cuyás el 27.03.1885 per ser professor auxiliar, encara que la JD i la CM 25.04.1885 va substituir el mateix Cuyás i Tintorer és nomenat professor titular. A proposta de la Comissió de Música es crea una classe nocturna de Cant el 14.01.1887. Mor el 1910 i Vidal Nunell es fa càrrec de la càtedra.<sup>644</sup>

Francesc Viñas i Dordal (1863-1933) (...) es traslladà a Barcelona, on compaginà les obligacions com a aprenent en una

---

<sup>640</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. "Concepció Bordalba" [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=artista&idartista=19240>> [Consulta: 16/02/2022].

<sup>641</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 200.

<sup>642</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>643</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Gonçal Tintorer Latour" [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Gonçal\\_Tintorer\\_Latour](https://ca.wikipedia.org/wiki/Gonçal_Tintorer_Latour)> [Consulta: 21/01/2023].

<sup>644</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 240.

botiga d'uns familiars i els estudis de cant amb Gonçal Tintorer al Conservatori del Liceu.<sup>645</sup>

Gonzalo Tintorer va ser professor de Cant fins a l'any 1910, en què el va substituir Vidal Nunell. El 1914 s'hi va incorporar Luisa Pierrick; el 1935, Dolors Frau; i al llarg dels anys, Vicenta Palanca, Mercè Plantada i Eugenia Kemmeny, entre d'altres.<sup>646</sup>

Gonçal Tintorer fou professor de cant de Francesc Viñas i Joana Aleu, entre altres, la soprano Bibiana Pérez i el baix Joan Ordinas.<sup>647</sup>

### 3.2.1.6 Giovanna Bardelli (1987-1914)

En els Annals del Gran Teatre del Liceu consta que Giovanna Bardelli va actuar les temporades Primavera 1885, 1887/1888, Primavera 1888 i 1888/1889, en els rols principals de mezzosoprano de les òperes *La Favorite*, *La Gioconda*, *Roméo et Juliette*, *Hamlet* i una Funció dedicada a l'Esquadra francesa.<sup>648</sup>

En la biografia de la compositora barcelonina Lluïsa Casagemas i Coll, trobem que aquesta darrera va estudiar harmonia i composició amb Francesc de Paula Sánchez Gavagnach, cant amb Giovannina Bardelli i violí amb Agustí Torelló a Barcelona.<sup>649</sup>

En la JD 10.11.1887 és nomenada professora de Cant substituïnt per malaltia Vercolini. Per JD i CM 17.06.1899 sabem que Bardelli cobra per aquestes dates el doble 100 ptes./mes, que Tintorer 50 ptes./mes i que els alumnes de Cant paguen 10 ptes. El 27.06.1914 va dimitir.<sup>650</sup>

### 3.2.1.7 Joaquim Vidal Nunell (1910-1932)

---

<sup>645</sup> ENCICLOPÈDIA.cat (n.d). "Francesc Viñas i Dordal" [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/francesc-vinas-i-dordal>> [Consulta: 21/01/2023].

<sup>646</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 201.

<sup>647</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 35: "Gonzalo Tintorer fue profesor de canto de Francisco Viñas y Juana Aleu, entre otros. La soprano Bibiana Pérez y el bajo Juan Ordinas."

<sup>648</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. "Giovanna Bardelli" [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=artista&idartista=19525>> [Consulta: 16/01/2023].

<sup>649</sup> RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando. "Luisa Casagemas Coll" [en línia]. Real Academia de la Historia. Disponible a: <<https://dbe.rah.es/biografias/75933/luisa-casagemas-coll>> [Consulta: 16/01/2023].

<sup>650</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 240.



Joaquim Vidal Nunell va néixer a Barcelona el 1880. Va estudiar al Conservatori del Liceu amb Sadurní i Còdol i, posteriorment, piano i composició amb Costa i Noguera, Sánchez i Gavagnach i Josep Ribera. En acabar els seus estudis el 1900, ingressà com a professor auxiliar de solfeig al mateix centre i el 1910 passà a ser substituït del professor de cant Gonçal Tintorer, obtenint la titularitat de la plaça l'any següent. El 1916 fundà el *Teatro Lírico Práctico*, institució pedagògica que pretenia la formació integral dels cantants. Amb els seus alumnes creà una companyia lírica estable que va actuar en diferents locals de Barcelona. El 1918 va impulsar la creació de la publicació *El arte lírico*. A partir de 1926 la seva companyia lírica s'establí al Teatre Olimp, convertint-lo en la Sala Capsir en homenatge a la seva alumna més cèlebre. L'any 1948 fou nomenat professor de repertori d'Òpera. Va ser mestre de Mercè Capsir, Josefina Paulet, Josefina Blanch i Josep Grau, entre d'altres. Va morir a Barcelona el 1964.<sup>651</sup>

En JD i CM de 22.11.1910 s'acorda que el professor de Solfeig, que ha acompanyat al piano a diversos cantants, Joaquim Vidal Nunell es faci càrrec interinament de la classe de Tintorer després del seu decés. Uns mesos més tard, en JD i CM de 21.06.1911, veient el bon resultat de les classes de Cant de Vidal Nunell, el nomenen professor efectiu. En JD 29.08.1932 consta l'acord de la Comissió de Música de cessament de la classe de Cant. En JD 14.10. 1948 el nomenen professor de repertori d'Òpera.<sup>652</sup>

Joaquín Vidal-Nunell fou professor de cant i director. Nasqué i morí a Barcelona (1880-1964). Estudià en el Conservatori del Liceu de Barcelona, institució de la qual va ser anomenat professor de solfeig a vint anys. Fundà el 1916 el Teatro Lírico Práctico de Barcelona. Fou deixeble de Joaquim Sadurní i Josep Codal, Costa i Noguera, Sánchez Cavagnach i Josep Ribera. Al seu torn, tingué com alumnes a cantants tan destacats com Mercè Capsir, Josefina Blanch i Francesca Marlet, els baixos Alsina i Martí, el tenor Santogostino i el baríton Bertrán.<sup>653</sup>

---

<sup>651</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Vidal i Nunell, Joaquim", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10, p. 867.

<sup>652</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 240.

<sup>653</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 37: "Joaquín Vidal-Nunell fue profesor de canto y director. Nació y murió en Barcelona (1880-1964). Estudió en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, de cuya institución fue nombrado profesor de solfeo a los veinte años de edad. Fundó en 1916 el Teatro Lírico Práctico de Barcelona. Fue discípulo de Joaquín Sadurní i José Codal, Costa i Noguera, Sánchez Cavagnach i José Ribera. A su vez, tuvo por alumnos a cantantes tan destacados como Mercedes Capsir, Josefina Blanch y Francisca Marlet, los bajos Alsina i Martí, al tenor Santogostino i al barítono Bertrán."

### 3.2.1.8 Louise Pierrick (1914-1919)

(Concepció) Callao es va estrenar en aquest teatre (Gran Teatre del Liceu) amb grans rols, ja que pocs dies després, l'1 de gener de 1913, va interpretar Dalila a *Sansone e Dalila* de nou amb Famadas, en funcions que es van repetir els dies 5, 9, 17 i 26 de gener. Enmig va tenir lloc l'estrena de *Gal·la Placídia* de Jaume Pahissa, la nit del 15 de gener, en què va interpretar el rol de Llèdia al costat de la soprano Luisa Pierrick i el tenor Luigi Colazza.<sup>654</sup>

En els Annals del Gran Teatre del Liceu consta que Louise Pierrick va actuar-hi 10 vegades entre els anys 1913 i 1915 en els rols de Charlotte i Gal·la Placídia de les òperes *Werther* i *Gal·la Placídia* de Pahissa, a més de diversos recitals.<sup>655</sup>

Lluïsa Pierrick de Munner. Va ser nomenada professora de Cant el 30.09.1914, substituint Bardelli, i hi continua fins a la seva dimissió al JD 18.11.1919.<sup>656</sup>

El novembre d'aquell any (1917) es trasllada a Barcelona (Miguel Fleta) i al Conservatori es presenta a una prova vocal prenent una plaça gratuïta. Casualment, l'escolta Luisa Pierre Clerc, una notable soprano –coneguda com a Luisa Pierrick –que queda enamorada de la veu del neòfit i es converteix, a partir d'aleshores, en la seva mestra, dedicant-se per complet a la formació del seu privilegiat alumne. En menys de dos anys aconseguix fer-lo debutar al Teatro Comunale Giuseppe Verdi de Trieste.<sup>657</sup>

Luisa Pierrick, soprano i, posteriorment, professora de cant, conegué al tenor Miguel Fleta el 1917 al Conservatori del Liceu on li feu de professora de cant. Fleta hi havia fet una prova per mitjà del seu germà per obtenir una plaça gratuïta, però li fou denegada.

---

<sup>654</sup> RATERA, Sònia. “Concepció Callao” [en línia]. Intèrprets Catalans Històries. Disponible a: <<https://www.interpretscatalanshistorics.com/cat/ver-Concepció-Callao-34>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>655</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. “Louise Pierrick” [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=artista&idartista=20654>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>656</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 241.

<sup>657</sup> SANTOLARIA, Miguel Á. “A 80 años de su muerte: con Fleta en el recuerdo” [en línia]. Ópera Actual (05/05/2018). Disponible a: <<https://www.operaactual.com/reportaje/a-80-anos-de-su-muerte-con-fleta-en-el-recuerdo/>> [Consulta: 23/01/2023]: “En noviembre de ese año (1917) se traslada a Barcelona y en el Conservatorio se presenta a una prueba vocal pretendiendo una plaza gratuita. Casualmente le escucha Luisa Pierre Clerc, una notable soprano –conocida como Luisa Pierrick– que queda prendada de la voz del neófito y se convierte, a partir de entonces, en su maestra, dedicándose por entero a la formación de su privilegiado alumno. En menos de dos años consigue hacerle debutar en el Teatro Comunale Giuseppe Verdi de Trieste (...)”

Pierrick creà una plaça per a ell i el va incloure en la seva classe, intuïnt el talent de l'aspirant. Pierrick es va convertir en la seva parella i van tenir dos fills. Va viatjar amb Fleta en les seves gires fins al 1926, any en què se separaren. Pierrick passà a residir a Vilafranca de Mar (França).<sup>658</sup> Posteriorment, residí a París i visità regularment als seus nets a Barcelona.<sup>659</sup>

### 3.2.1.9 Camila Clerici (1920-1935)

Camila Clerici. A la JD 02.01.1920 és nomenada professora interina de Cant en substitució de Lluïda Pierrick, i a la JD 13.04.1921, amb caràcter definitiu. Va treballar fins al juliol de 1935, quan va tenir una baixa per malaltia.<sup>660</sup>

Concepció Oliver i Arazona (Barcelona, 1908). Soprano catalana. Inicià els seus estudis musicals amb el tenor Lluís Canaldà i posteriorment els amplià al Conservatori de Música del Liceu, on fou deixeble de Camilla Clerici. Cantà en diversos teatres i societats filharmòniques catalanes i d'arreu de l'Estat espanyol. Entre el 1931 i el 1934 interpretà diversos papers secundaris al Gran Teatre del Liceu de Barcelona.<sup>661</sup>

### 3.2.1.10 Dolors Frau (1935-1963)

La mezzosoprano Dolors Frau i Julià va néixer a Barcelona el 1882. Estudià cant, solfeig i piano a l'Escola Municipal de Música de Barcelona amb Lluís Millet, Joaquim Canals i la professora Vázquez. Debutà al Liceu el 1915. Inicià posteriorment una carrera de projecció internacional, amb actuacions a nombrosos països europeus i americans. El 1934 finalitzà la seva activitat com a cantant i, fins al 1963 es dedicà a

---

<sup>658</sup> BARREIRO, Javier. *Miguel Fleta, el tenor de Aragón*. Voces de Aragón, Zaragoza, Ibercaja, 2004, pp. 57-69.

<sup>659</sup> CASTRO, Antón. "Miguel Fleta Estapa: «Mi abuelo me conmovía por su ternura y sensibilidad»" [en línia]. *Heraldo* (26/09/2023). Disponible a: <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2021/09/26/miguel-fleta-estapa-mi-abuelo-me-conmovia-por-su-ternura-y-sensibilidad-1521965.html>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>660</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 241.

<sup>661</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). "Concepció Oliver i Arazona" [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/concepcio-oliver-i-arazon>> [Consulta: 21/01/2023].

l'ensenyament a la Càtedra de cant del Conservatori del Liceu, on va tenir com alumna destacada a la soprano Victòria dels Àngels. Va morir a Barcelona el 1966.<sup>662</sup>

El 1905 Dolores Frau fou contractada per la companyia del *Teatro Bosque*, on va debutar el rol principal de *Carmen*. El mateix any actuà al *Teatro Novedades* amb un rol secundari de l'òpera *Zazà* de Leoncavallo i el 1906 al Gran Teatre del Liceu amb el mateix rol i al Teatre Principal amb la *Missa Solemnis* de Beethoven. El 26 de desembre de 1908, Dolores Frau va debutar al *Mason Theatre* de Los Angeles amb *Carmen*. Entre 1910 i 1911 va ser present a les temporades de Los Angeles, Oregon, Alameda, Wisconsin, Boston i Filadèlfia amb els títols *Il Trovatore*, *Aida*, *Carmen*, *La Gioconda* i *La Favorita*. El 5 d'octubre de 1913 Frau va debutar a la Scala de Milà amb *Aida*. El 1914 va interpretar Ortrud de *Lohengrin* a Pàdua. El mes de març del mateix any va debutar a Porto i l'11 d'abril al *Coliseu dos Recreiros* de Lisboa interpretant *Lohengrin* acompanyada de Francesc Viñas i Miguel Mulleras. El 6 d'abril de 1915 es va presentar al Gran Teatre del Liceu amb *Lakmé* al costat de Maria Barrientos i Giuseppe Taccani en el primer d'una llarga llista de títols que la vincularien al teatre de les Rambles. El 1916 el va iniciar interpretant la protagonista de *La Dolores* de Bretón en la seva estrena al Liceu i al costat de Josep Palet i Segura-Tallien. El 12 de gener de 1917 la cantant va efectuar el seu debut al *Teatro Real de Madrid* amb *La Gioconda*. El 1928 va rebre la proposta de debutar al *Teatro Colón* de Buenos Aires amb l'estrena de l'*Oratorio Laico* de Pascual De Rogatis. Frau va establir-se a Buenos Aires durant les següents temporades. Posteriorment, va acomiadar-se dels escenaris i tornà a Barcelona per dedicar-se a la docència com a professora titular del Conservatori del Gran Teatre del Liceu.<sup>663</sup>

Amb la nacionalització del Conservatori del Liceu el 1938 en el període de la Segona República, els professors van ser confirmats en els seus llocs de treball i van passar a ser reconeguts els seus salaris i les gratificacions inherents en aquests com el dret de plus de vida que es concedia als funcionaris de la Generalitat. L'Ordre del conseller de Cultura confirma en el seu lloc i adaptat al pressupost anual del

---

<sup>662</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Frau, Dolores", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. vol. 5, pp. 256-257.

<sup>663</sup> PÉREZ GARCÍA, Miquel. "Dolors Frau" [en línia]. *Intèrprets Catalans Històries*. Disponible a: <<https://www.interpretsatalanshistorics.com/cat/ver-Dolors-Frau-47>> [Consulta: 23/01/2023].

Conservatori del Liceu, els càrrecs següents: (...) Dolors Frau i Mercè Plantada, com a professores de Cant,<sup>664</sup>

Dolors Frau Julià. Rehabilitada després de la República (JD 02.03.1939). El 1961 va complir 25 anys de professora de càtedra de Cant –li reteren homenatge i rep medalla-. Va continuar treballant fins a la seva jubilació el 06.11.1963, en què va ser nomenada professora honorària. La seva càtedra va ser concedida a Pablo Civil. A la JD 13.10.1966 consta la mort. Professora, entre d'altres, de Victòria dels Àngels, Carme Bustamante, Carme Espona, Teresa Batlle.<sup>665</sup>

### 3.2.1.11 Joan Raventós (1939-1946)

Joan Raventós i Babot, especialista en el repertori dramàtic i wagnerià, va néixer a Barcelona el 1883 i morí a la mateixa ciutat el 1947. Cursà els seus primers estudis al Conservatori del Liceu amb el mestre Antoni Ribera. El 1911 va cantar al Gran Teatre del Liceu el primer acte de *La walkiria* en llengua catalana. El seu debut es produí durant la temporada 1911-12, cantant *Il barbiere di Siviglia* i el 1919 hi cantà *Parsifal*. Es traslladà a Munic des d'on fou convidat pels teatres d'òpera de Berlín, Munic i Viena i on es dedicà a la docència. El 1936 va estrenar *Canigó* del pare Massana a Barcelona. Estigué casat amb la soprano Nina Grieg-Halvorsen, emparentada per part del seu pare amb Edvard Grieg.<sup>666</sup>

La vida artística de Raventós queda tallada el 1915, a l'edat de 32 anys, última referència d'actuació pública del tenor. De molt jove s'havia traslladat a Alemanya, ja que estava interessat en l'òpera wagneriana. Durant la Primera Guerra Mundial tornà a Barcelona, després d'haver cantat a Alemanya, Àustria i Itàlia. El 1936 s'exilià a Noruega a casa d'uns familiars a causa de la Guerra Civil Espanyola. Un any després tornà a Alemanya, però en començar la Segona Guerra Mundial es traslladà definitivament a Barcelona, on va entrar a formar part del claustre de professors del Conservatori del Liceu.<sup>667</sup>

---

<sup>664</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 191.

<sup>665</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>666</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 268.

<sup>667</sup> MOTA, Jordi. "Joan Raventós: tenor wagneriano" [en línia]. Associació Wagneriana, *Wagneriana Castellana*, núm. 37, 2000. Disponible a: <<http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/joanraventostenorwagneriano.pdf>> [Consulta: 26/01/2023].

Va estudiar amb Armin a Leipzig i amb Weis a Berlín. També va estudiar mímica amb Moris, director artístic de l'Òpera de Dresden. Va cantar *Les contes d'Hoffmann* a la *Komische Oper* de Berlín en 163 ocasions. Actuà a l'*Adelfi Theatre* de Londres, a la *Volksoper* de Viena i a l'Òpera de Graz i també a Weimar, Gènova i Roma, interpretant la major part de títols wagnerians, *La damnation de Faust*, *Lakmé* i *El corregidor de Wolf*, entre d'altres.<sup>668</sup>

En presentar al públic el meu primer alumne (Raventós), no com a cantant ja fet, sinó com a deixeble els estudis del qual han començat i segueix sota la meva direcció, dels quals oferirem ara únicament una mostra, crec necessari abans d'exposar el fonament del sistema que he adoptat enfront de l'escola italiana, la qual fins ara ha prevalgut entre els meus paisans. La meva escola no és més que la fidel reproducció de la del meu mestre Julius Hey, el mateix al qual Richard Wagner va encarregar l'ensenyament dels cantants per a l'estrena de la Tetralogia, a qui posteriorment encomanà la direcció de l'escola de Bayreuth i que actualment ocupa la càtedra de cant a Berlín.<sup>669</sup>

Joan Raventós Babot. Va ser nomenat professor de Cant l'1.12.1939 i va seguir exercint fins al 12.08.1946, en què va finalitzar el seu contracte.<sup>670</sup>

### 3.2.1.12 Celestino Sarobe (1945-1948)

Celestino Aguirresarobe Zataráin va néixer a Orio (Guipúscoa) el 1892. Va estudiar medicina a Valladolid i cant amb Ignacio Tabuyo. Posteriorment, es traslladà a Roma per perfeccionar cant amb Mattia Battistini. Va debutar el 1919 al Gran Teatre del Liceu amb *La favorita*. Va debutar a Milà amb el mateix rol i també hi cantà Germont de *La*

---

<sup>668</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Joan Raventós i Babot" [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Joan\\_Ravent%C3%B3s\\_i\\_Babot](https://ca.wikipedia.org/wiki/Joan_Ravent%C3%B3s_i_Babot)> [Consulta: 21/01/2023].

<sup>669</sup> RIBERA, Antoni. *Fundamentos de mi técnica de canto*. XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902-1906), ed. Associació Wagneriana, 1908: "Al presentar al público mi primer alumno (Raventós), no como cantante ya hecho, sino como discípulo cuyos estudios ha empezado y sigue bajo mi dirección, de los cuales ofreceremos ahora únicamente una muestra, creo necesario antes de exponer el fundamento del sistema que he adoptado frente a la escuela italiana, la que hasta hoy ha prevalecido entre mis paisanos. Mi escuela no es más que la fiel reproducción de la de mi maestro Julius Hey, el mismo al que encargó Richard Wagner la enseñanza de los cantantes para el estreno de la "Tetralogía", a quien posteriormente encomendó la dirección de la escuela de Bayreuth y que actualmente desempeña la cátedra de canto en Berlín".

<sup>670</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 241.

*traviata*. El 1925 Toscanini el va dirigir a *Nerone* de Boito al *Teatro Regio* i, a partir d'aquí va actuar a teatres d'òpera de tota Europa. El 1922 actuà amb Hipólito Lázaro al *Teatro Victoria Eugenia* de Sant Sebastià i el 1923 interpretà *Il barbiere di Siviglia* al Teatre del Liceu de Barcelona amb Elvira de Hidalgo. Va actuar a l'Òpera de París, al *Teatro alla Scala* de Milà i al *Teatro Real* de Madrid. A partir dels anys 30 es va dedicar sobretot a la cançó interpretant Reger, Guridi i Coello. Va estrenar l'òpera *Marianella* de Pahissa. El 1935 va estrenar *Don Quixotte à Dulcinée* de Ravel a Bilbao. Actuà a la *Salle Pleyel* de París, a la *Philharmonie* de Berlín, a la *Konzerthaus* de Viena i a la *Gewandhaus* de Leipzig. Va morir a Zarautz el 1952.<sup>671</sup>

Celestino Sarobe. Deixeble de Battistini, a la DJ 17.07.1945 és nomenat professor de Cant (Gran Òpera). El 09.04.1948 dimiteix.<sup>672</sup>

Celestino Aguirre Sarobe, cèlebre cantant que es dedicà en els seus darrers anys a l'ensenyament en el Conservatori del Liceu, també ens ha deixat un llibre interessant sobre el tema: *Vademécum del artista líric* (1947), basat en la tècnica empleada per Battistini del que fou únic deixeble. A més conté una exposició documentada sobre el funcionament dels teatres italians i alemanys, amb punts comparatius, de valor encara en l'actualitat.<sup>673</sup>

### 3.2.1.13 Mercè Plantada (1945-1971)

Mercè Plantada i Vicente va néixer a Barcelona el 1892. Estudià amb Antoni Colomé al Centre de Cultura Musical i debutà a l'Associació de Música *Da Camera* de Barcelona (1913). S'especialitzà en la interpretació de cançó i col·laborà, entre altres, amb Gaspar Cassadó, Frederic Longàs i Blai Net. Participà en concerts simfònics vocals molt notables de Barcelona, ciutat on estrenà *El amor brujo* de Falla, sota la direcció

---

<sup>671</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Aguirresarobe, Celestino" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 1, p. 136.

<sup>672</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 241.

<sup>673</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 37:"Celestino Aguirre Sarobe, cèlebre cantante que se dedicó en sus últimos años a la enseñanza en el Conservatorio del Liceo, también nos ha dejado un libro interesante sobre el tema: *Vademécum del artista lírico* (1947), basado en la técnica empleada por Battistini del que fue único discípulo. Además contiene una exposición documentada sobre el funcionamiento de los teatros italianos y alemanes, con puntos comparativos, de valor aún en la actualidad."

d'aquest. Actuà a diverses ciutats estrangeres i fou professora de cant al Conservatori del Liceu. Va morir el 1976 a Vilafranca del Penedès.<sup>674</sup>

El 1924 actuà a l'Ateneu Barcelonès interpretant cançons d'Igor Stravinski acompanyada al piano pel mateix compositor. El 1925 cantà al Gran Teatre del Liceu acompanyada per l'Orquestra Pau Casals i dirigida per Richard Strauss. El 1928 fou dirigida per Egon Pollak al Gran Teatre del Liceu en una producció de *Die Schöpfung* de Haydn. El mateix any estrenà *El giravolt de maig* de Toldrà al Palau de la Música Catalana amb Concepció Callao i Emili Vendrell i dirigida pel mateix compositor. La temporada 1947-1948 tornà al Gran Teatre del Liceu amb la mateixa obra, dirigida de nou pel mateix Toldrà.<sup>675</sup>

Mercè Plantada Vicente. A la DJ 03.10.1945 va ser nomenada professora de la nova càtedra de Lieder. Va fer classes tant de Lieder com de Cant i Cançó espanyola.<sup>676</sup>

Amb la nacionalització del Conservatori del Liceu el 1938 en el període de la Segona República, els professors van ser confirmats en els seus llocs de treball i van passar a ser reconeguts els seus salaris i les gratificacions inherents en aquests com el dret de plus de vida que es concedia als funcionaris de la Generalitat. L'Ordre del conseller de Cultura confirma en el seu lloc i adaptat al pressupost anual del Conservatori del Liceu, els càrrecs següents: (...) Dolors Frau i Mercè Plantada, com a professores de Cant;<sup>677</sup>

### 3.2.1.14 Eugenia Kemeny (1948-1969)

Eugenia Kemeny Kirschner va néixer el 1893 a Hongria. Arribada a Barcelona abans de la Guerra Civil Espanyola, les seves primeres ressenyes d'hemeroteca amb actuacions a Barcelona daten de 1929. Va ser professora del Conservatori del Liceu. Les seves alumnes inclouen a Montserrat Caballé, Francesca Callao, Mirna Lacambra, Carme Hernández i Josefina Benajam. Va morir a Barcelona el 1969.<sup>678</sup>

---

<sup>674</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Plantada, Mercedes" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 8, p. 847.

<sup>675</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 260.

<sup>676</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 191.

<sup>677</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>678</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Eugenia Kemeny" [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Eugenia\\_Kemeny](https://ca.wikipedia.org/wiki/Eugenia_Kemeny)> [Consulta: 21/01/2023].



Eugenia Kemmeny Kirschner de Carranza. Professora de Montserrat Caballé, el 14.10.1948 va ser nomenada professora de Cant i va treballar fins al 1969, any en què va morir, segons consta a la JD 28.11.1969. Professora de Mirna Lacambra. A la JD 29.04.1970 li concedeixen la càtedra a Carme Gombau.<sup>679</sup>

### 3.2.1.15 Pau Civil (1863-1984)

Pau Civil i Costa va néixer el 1899 a Barcelona. Es formà a la mateixa ciutat i realitzà estudis de perfeccionament a Itàlia. Debutà com a tenor el 1925 al Casino de Masnou amb l'òpera *Rigoletto*. Feu una notable carrera a Europa i a Amèrica, amb un extens repertori d'òperes de Donizetti, Wagner, Musorgskij i de sarsueles de Vives i Moreno Torroba entre d'altres. El 1953 participà en l'estrena de *Soledad* de Manén i de *Canigó* de Massana. Va morir a Barcelona el 1984.<sup>680</sup>

El 1927 es va traslladar a Milà on va estudiar amb Giovanni Arrigoti.<sup>681</sup> Des de 1930, any del seu casament, residí a Milà fins a la seva retirada dels escenaris. Va actuar a Asti, Gènova, Parma, Roma, Verona, Bolonya i Florència. L'EIAR (actual RAI) el contractà pels seus estudis de Torí i de Roma. Va actuar durant anys a l'Òpera de Roma. Va estrenar *Lucrezia* de Respighi, *La morte de Friné* de Rocca, *Goyescas* de Granados i *Proserpine* de Bianchi al *Teatro alla Scala* de Milà. Al mateix teatre interpretà *La bohème*, *Manon Lescaut*, *Adriana Lecouvreur* i *Khovantchina*. Va ser dirigit per Mascagni interpretant *Cavalleria rusticana*. Va actuar freqüentment al Gran Teatre del Liceu interpretant *Adriana Lecouvreur*, *Manon Lescaut*, *Lohengrin*, *Madama Butterfly*, *Boris Godunov* i *Canigó* de Massana. Va estrenar *Amaya* de Guridi al *Teatro Arriaga* de Bilbao. El 1957 es retirà dels escenaris. Es dedicà a l'ensenyament com a professor del Conservatori del Liceu fins al 1984.<sup>682</sup>

---

<sup>679</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 242.

<sup>680</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Civil, Pablo" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, p. 727.

<sup>681</sup> PÉREZ GARCÍA, Miquel (n.d). "Pau Civil" a *Intèrprets Catalans Històries* [en línia]. Disponible a: <<https://www.interpretscatalanshistorics.com/cat/ver-Pau-Civil-49>> [Consulta: 15/04/2023].

<sup>682</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 109-111.

Pau Civil Costa. Exalumne. A la JD 06.11.1963 li concedeixen la càtedra de Cant, després de la jubilació de Dolors Frau. Es jubila el setembre de 1984.<sup>683</sup>

### 3.2.1.16 Carme Gombau (1970-1983)

Carme Gombau i Vilasis va néixer a Barcelona el 1902. Es formà al Conservatori del Liceu de Barcelona amb Lamote de Grignon i J. Barberà. El 1930 es traslladà a París, on estudià a l'*École Normal de Musique* i al Conservatori rus. El 1933 guanyà un concurs internacional de cant a Viena i inicià una important carrera arreu d'Europa. Entre 1929 i 1937 col·laborà assíduament en les vetllades de l'Associació Obrera de Concerts. El 1934 participà en les representacions d'*Euda d'Uriach* de Vives al Gran Teatre del Liceu amb Hipólito Lázaro. També col·laborà amb la Banda Municipal de Barcelona. Va morir a Barcelona el 1991.<sup>684</sup>

Va actuar al Gran Teatre del Liceu la temporada 1933-1934 en la producció d'*Euda d'Uriach* de Vives; l'any 1938 a *Louise, El giravolt de maig* i *Carmen*; la temporada 1940-1941 a *Otello*; la temporada 1947-1948 a *La forza del destino, Manon Lescaut, Norma, Il trobatore, Carmen, El giravolt de maig, El rossinyol* de Stravinski, *Parsifal, Tanhäuser, Der Rosenkavalier* i al Festival Wagner; la temporada 1948-1949 a *Il barbiere di Siviglia, Rigoletto, La fiamma, Il trittico* i *Elektra*; la temporada 1949-1950 a *Louise, Tanhäuser* i *Die walküre*; la temporada 1950-1951 a *Rigoletto, Lola la piconera, Norma* i *Parsifal*; la temporada 1951-1952 a *Risurrezione* d'Alfano; i la Temporada Primavera 1948 a *Carmen*.<sup>685</sup>

Carme Gombau Vilasis. Exalumna. Diplomada Professora de Música el 1921. A la JD de 22.07.1949 la nomenen professora auxiliar de Cant i a la JD 29.04.1970 li concedeixen la càtedra en substitució d'Eugènia Kemeny i hi roman fins al 1983.<sup>686</sup>

---

<sup>683</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 242.

<sup>684</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). "Carme Gombau i Vilasis" [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/carme-gombau-i-vilasis>> [Consulta: 21/01/2023].

<sup>685</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. "Carme Gombau" [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=artista&idartista=13568>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>686</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 242.

### 3.2.1.17 Cecília Fondevila (1984-1999)

Cecília Fondevila i Monfort va néixer a Barcelona el 1935. Va estudiar al Conservatori del Liceu amb Dolors Frau. Va continuar els seus estudis a Milà amb Gino del Signore i Tonini. Va ser guanyadora de l'11è Concurs Internacional Maria Canals, del Concurs Internacional de Cant de Tolosa de Llenguadoc, segon premi al Concurs Internacional de Llangollen (Gal·les) i tercer premi i premi de música espanyola al Concurs Internacional Francesc Viñas. De 1964 a 1971 va fer nombrosos recitals amb Mercè Llatas (1901-1990) al piano. Va actuar assíduament al Gran Teatre del Liceu del 1967 al 1987 i a altres teatres d'òpera de l'Estat Espanyol i França. Va ser professora de cant del Conservatori del Liceu. Va morir a Barcelona el 1999.<sup>687</sup>

Va actuar al Gran Teatre del Liceu la temporada 1967-1968 a *Pikovaia dama* i *L'amour de trois oranges*; la temporada 1968-1969 a *Don Carlos* i *Die Walküre*; la temporada 1969-1970 a *Nabuco*; la temporada 1970-1971 a *Elektra* i *Parsifal*; la temporada 1971-1972 a *Don Carlo* i *Götterdämmerung*; la temporada 1972-1973 a *Il trittico*, *Turandot* i *La vida breve*; la temporada 1973-1974 a *Caterina Cornaro*, *L'amore di tre re*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Aida* i *Vinatea*; la temporada 1974-1975 a *Otello*, *Guillaume Tell*, *La forza del destino*, *Tosca*, *Carmen*, *Elektra*, *La Dolores* i *Madama Butterfly*; la temporada 1975-1976 a *La sonnambula*, *Don Gil de Alcalà*, *Lucia di Lammermoor*, *Cavalleria rusticana*, *la Traviata* i *Rigoletto*; la temporada 1976-1977 a *Tosca*, *Götterdämmerung*, *Médée*, *Il trovatore*, *Otello* i *Parsifal*; la temporada 1977-1978 a *Aida*, *Parisina d'Este*, *Adriana Lecouvreur*, *Lucia di Lammermoor* i *Carmen*; la temporada 1978-1979 a *Maruxa*, *La traviata*, *Maria Stuarda*, *Rigoletto*, *La forza del destino*, *Die Walküre* i *La rondine*; la temporada 1978-1979 a *Otello*, *Rigoletto*, *Andrea Chénier*, *Lucia di Lammermoor*, *Lakmé* i *Adiós a la bohemia*; la temporada 1980-1981 a *Carmen*, *La traviata* i *Tosca*; la temporada 1981-1982 a *Ernani*, *Adriana Lecouvreur*, *Lucia di Lammermoor*, *Madama Butterfly*, *Mefistofele*, *La traviata* i *Don Carlo*; la temporada 1982-1983 a *Don Carlo*, *Luisa Miller*, *La forza del destino*, *Otello* i *Il trovatore*; la temporada 1983-84 a *Carmen*, *Aida* i *Nabuco*; la temporada 1984-1985 a *Otello*; la temporada 1985-1986 a *Andrea Chénier*, *Manon*, *Die Frau ohne Schatten*,

<sup>687</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Cecília Fondevila Monfort" [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Cecília\\_Fondevila\\_i\\_Monfort](https://ca.wikipedia.org/wiki/Cecília_Fondevila_i_Monfort)> [Consulta: 21/01/2023].

*Norma* i *La traviata*; la temporada 1986-1987 a *Rigoletto*; la temporada 1987-1988 a *Cavalleria rusticana*; la Temporada de Ballet 1974 a *El sombrero de tres picos*; i la Temporada Primavera 1982 a *Pulcinella*.<sup>688</sup>

### 3.2.1.18 Carme Bustamante (1983)

Carme Bustamante va néixer el 1938 a Totana (Múrcia) però al cap de pocs mesos la seva família es va traslladar a Barcelona. El 1955 va ingressar al Conservatori del Liceu on estudià amb Dolors Frau. Va actuar amb el grup *Ars Musicae* dirigit per Josep Maria Lamaña. La seva carrera ha inclòs, com a part fonamental, l'estrena d'obres dels compositors Mompou, Montsalvatge, Alís, Ferrer, García Morante, Nin-Culmell, Halffter, Moreno Torroba, Soler, Turull, Valls Gorina i Sabatés. El 1982 va rebre l'*Orphée d'Or*.<sup>689</sup> És professora de cant del Conservatori del Liceu des de l'any 1983, on ha exercit de cap de departament i on va dirigir el cicle Opera a la Universitat de 1998 al 2007.

Al Gran Teatre del Liceu va actuar la temporada 1960-1961 en una producció de *Carmen* de Bizet, la temporada 1965-1966 a *Tassarba* de Morera, la temporada 1966-1967 a *Carmen* de Bizet i a *Maria del Carmen* de Granados i la temporada 1977-1978 a *El giravolt de maig*.<sup>690</sup>

La seva discografia inclou *Cançons tradicionals catalanes* d'Oltra (Edigsa), *Polifonia concertante del siglo XVIII* (Edigsa), *Passio Jesu Christi* de Soler (Edigsa), *Lieder* de Mozart (Ensayo), *Arbor* de Benguerel (Banco Barcelona), *La serva padrona* de Pergolesi (Ensayo), *Turina* i *Mompou* (Ensayo), *Musique a la Cour de Charles V* (Harmonia Mundi), *Canciones españolas* de Toldrà, Mompou, Guridi i Halffter amb Miguel Zanetti (Ensayo), *Antología de la música valenciana* (L'Anec), *Cançons tradicionals* amb García Morante (PDI), *Cançons de la roda del temps* d'Alís (CBS),

---

<sup>688</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. "Cecília Fondevila" [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=artista&idartista=4166>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>689</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 87.

<sup>690</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. "Carme Bustamante" [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=creatiu&idartista=5985>> [Consulta: 23/01/2023].

*Noche oscura* de Sabatés (Belter), *Musas de Andalucía* de Turina (Ensayo), *Recital Mompou* amb García Morante (Ensayo), *Integral Granados* amb García Morante (Audiovisuals de Sarrià), *Recital Mompou* amb Cebro (Arcobaleno), *Recital de música catalana* amb l'Orquestra de Cambra de l'Empordà (Audiovisuals de Sarrià), *Recital Toldrà* amb García Morante (Audiovisuals de Sarrià), *Recital Mompou* amb Bravo (PDI) i *Homenatge a Joan Macià* (La mà de Guido).<sup>691</sup>

El 1988 va rebre el *Premio Nacional del Disco del Ministerio de Cultura*. I el 1992 va ser condecorada per la Generalitat de Catalunya amb la Creu de Sant Jordi.<sup>692</sup>

### 3.2.1.19 Francisco Kraus (1987-1995)

Francisco Kraus Trujillo va néixer el 1926. Es va formar a Milà amb Mercè Llopart. Va debutar al *Teatro Giuseppe Verdi* de Trieste amb *Khovanschina* amb el nom artístic de Franco di Marco. Amb la *Compañía Lírica Nacional* va debutar al *Teatro de la Zarzuela* de Madrid i el 1962 formà la seva pròpia companyia, amb la que actuà durant quatre anys per Espanya amb títols com *La Bruja*, *La tabernera del puerto*, *El huésped del sevillano*, *La calesera*, *Katiuska*, *La Rosa del azafrán* i *La del soto del parral*. El 1966 signà un contracte amb la *Compañía Lírica de María Francisca Caballer y Agustín Lisbona* que el va porta a actuar al *Teatro Nacional de Caracas*. Durant la dècada dels anys 70 actuà amb la *Compañía Isaac Albéniz de Juan José Seoane*. El 1978 es traslladà a Veneçuela on va realitzar concerts vinculats a la ràdio i la televisió i, posteriorment, accedí a una plaça docent a l'*Escuela Superior de Caracas* i a una plaça de professor de la *Compañía Oficial de Ópera de Caracas*. El 1987 ocupà a Barcelona la Càtedra Alfredo Kraus de Perfeccionament de Cant al Conservatori del Liceu. Va morir a Las Palmas de Gran Canària el 2016.<sup>693</sup>

### 3.2.1.20 Eduard Giménez i Maria Soler (1992)

<sup>691</sup> BUSTAMANTE, ANTONIO. *Carmen Bustamante*. Barcelona: March Editor, 2007, p. 138.

<sup>692</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Carmen Bustamante". Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/es/professors/carmen-bustamante/>> [Consulta: 17/01/2023].

<sup>693</sup> PLATEA. "Fallece el barítono Francisco Kraus" [en línia]. *Revista Musical Catalana* (28/02/2016). Disponible a: <<https://www.plateamagazine.com/noticias/471-fallece-el-baritono-francisco-kraus-hermano-de-alfredo-kraus>> [Consulta: 19/02/2022].

Eduard Giménez i Gràcia va néixer a Mataró el 1940. Format a Barcelona, amplià estudis a Itàlia i guanyà el concurs Achille Peri de Reggio Emilia el 1967. El mateix any hi debutà amb *L'elisir d'amore*. Especialitzat en Rossini, Donizetti, Cimarosa, Mozart i autors del segle XVIII, ha actuat internacionalment i especialment al *Teatro alla Scala* de Milà. Des del 1970 ha actuat regularment al Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Va estudiar a l'Escola de Música de Barcelona amb Carme Bracons de Colomer i a Milà amb Vladimiro Badiali. També amb el tenor Alfredo Kraus. Giménez ha actuat a Sofia, Budapest, al *Teatro de la Zarzuela* de Madrid, a Viena, Nàpols, Florència, Palerm, Roma, París, Brussel·les, Pesaro, *Teatro Colón* de Buenos Aires i també a Holanda, Estats Units, Sud-amèrica i al Pròxim Orient. Ha col·laborat assíduament amb directors com Claudio Abbado, Georges Prêtre, Charles Mackerras i directors d'escena com Giorgio Ronconi, Pier-Luigi Pizzi i Maurice Béjart. A partir de 1984, sense retirar-se dels escenaris, començà a col·laborar amb la seva esposa Maria Soler, professora de cant del Conservatori del Liceu, en l'educació vocal dels alumnes del Departament de Cant.<sup>694</sup>

Ha interpretat, a més de *L'elisir d'amore*, *La Cenerentola*, *Il barbiere de Siviglia*, *La cambiale di matrimonio*, *Il re pastore*, *Il matrimonio segreto*, *Il Viaggio a Reims*, *Albert Herring*, *Les Troyens* i *Le nozze di Figaro*. Al Gran Teatre del Liceu ha interpretat *L'elisir d'amore*, *Linda de Chamonix*, *Maria Stuarda* amb Montserrat Caballé, *Don Pasquale*, *Il matrimonio segreto*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Semiramide*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Don Gil de Alcalá*, *Cançó d'amor i de guerra*, *El llibre vermell de Montserrat*, *Le nozze di Figaro*, *Eugene Oneguín* i *Billy Budd*. En la seva producció discogràfica hi destaquen *Il viaggio a Reims*, *Don Pasquale*, *La Sonnambula* i *Le nozze di Figaro*.<sup>695</sup>

Nascuda a Barcelona el 1940, Maria Soler i Delaggio, va estudiar cant al Conservatori del Liceu amb la professora Kemeny. Un cop llicenciada estudià repertori operístic amb el mestre Dotras Vila al mateix conservatori. Posteriorment, viatjà a Milà on completà la

---

<sup>694</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>695</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Eduard Giménez". Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/es/professors/eduard-gimenez/>> [Consulta: 17/01/2023].

seva formació vocal amb diversos professors com Badioli. També es formà a amb A. Kraus. Casada amb Eduard Giménez, col·laborà al llarg de la carrera internacional del tenor en l'estudi i preparació del seu repertori i de les seves actuacions. El 1992 ambdós es feren càrrec d'una càtedra de cant al Conservatori del Liceu.<sup>696</sup>

### 3.2.1.21 Enriqueta Tarrés (1999-2015)

Enriqueta Tarrés i Rabassa va néixer a Barcelona el 1934. Estudià al Conservatori Municipal de Barcelona amb Concepció Callao. Guanyà un premi de cant de l'Ajuntament de Barcelona i el *Grand Prix International de Chant* de Tolosa de Llenguadoc. Debutà amb *Faust* al Teatre del Liceu. Ha estat membre de les companyies estables dels teatres d'òpera de Basilea, Wuppertal, Hamburg i Berlín Oriental.<sup>697</sup>

A finals dels anys 50, becada per la *Fundación Juan March*, es traslladà a Basilea, on fou contractada pel teatre d'òpera de l'esmentada ciutat. Va cantar repetidament *Der Rosenkavalier* a Dresden i va estar de gira pel Japó amb la companyia d'aquest teatre. A la *Staatsoper* de Viena interpretà *Elektra* amb Birgit Nilson i, al *Konzerthaus* de la mateixa ciutat, *Les huguenots* amb Nicolai Gedda. Tarrés va interpretar *Idomeneo* a Glyndebourne i a Aix-en-Provence i, amb la companyia d'òpera d'Hamburg, *Mathis der maler* al *Metropolitan Opera House* de Nova York. El 1972 tornà al mateix teatre amb *La bohème* acompanyada de Franco Corelli. A Itàlia va cantar a l'*Arena* de Verona, al *Teatro La Fenice* de Venècia. També va actuar al *Covent Garden* de Londres i a Berlín, Praga, Lisboa, Amsterdam, Brussel·les, Washington, Los Angeles, Houston, Filadèlfia, Bogotà i Mèxic. El 1974 va cantar el *Requiem* de Verdi a Zuric, el 1976 l'*Stabat Mater* de Rossini al Palau de la Música Catalana i el 1978 *Un ballo in maschera* al Gran Teatre del Liceu. El 1983 va cantar *Curro Vargas* de Chapí al *Teatro de la Zarzuela* de Madrid i el 1984 es va traslladar a viure a Barcelona. Ha estrenat *Edipo y Yocasta* de Soler i *El viajero indiscreto* de Luís de Pablo.<sup>698</sup>

---

<sup>696</sup> Veure apartat 5.4 Entrevistes a exprofessors i exalumnes.

<sup>697</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Tarrés, Enriqueta" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10, p. 184.

<sup>698</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 307.

Tarrés va desenvolupar la seva faceta de pedagoga al Conservatori de Música de Vila-Seca del 1986 al 2007, a l'Escola d'Òpera de Sabadell del 1992 al 2007 i al Conservatori Superior de Música del Liceu del 1999 al 2015.<sup>699</sup>

### 3.2.1.22 Dolors Aldea (2006)

Dolors Aldea i Cabré va néixer a Tarragona el 1942. Estudià cant i piano al Conservatori del Liceu i després perfeccionà la seva tècnica vocal al *Mozarteum* de Salzburg amb Liselotte Egger i Paul Schilhawsky, especialitzant-se en oratori i lied. Ha desenvolupat una important activitat concertística a Europa i Amèrica del Sud. Ha treballat el repertori francès amb Gerard Souzay, del qual va ser assistent. La seva tasca docent l'ha duta a diferents conservatoris i escoles de música de Catalunya.<sup>700</sup>

El 1972 guanyà la Medalla *Bernhard Paumgartner*. Doctorada en Llengua Alemanya per la Universitat de Munic, ha estat un referent del *lied* a Catalunya, així com del repertori francès gràcies a la seva col·laboració amb Gerard Souzay als cursos internacionals d'estiu de Niça. El seu extens repertori abasta des del Barroc fins a la música contemporània, i l'ha desplegat al llarg de la seva dilatada carrera artística a festivals internacionals i escenaris d'Europa, Amèrica Llatina i el Japó. Ha exercit de professora de Cant al Conservatori de Tarragona, al Conservatori de Música de Terrassa, a l'Institut del Teatre de Barcelona. També ha impartit classes magistrals a França, Alemanya, Espanya, Xile, Uruguai, Argentina, Colòmbia, Brasil i el Japó. Fou la promotora dels Cursos d'Òpera del Teatre Fortuny de Reus.<sup>701</sup>

### 3.2.1.23 Ana María Sánchez (2008-2012)

---

<sup>699</sup> PÁEZ MARTÍNEZ, María del Pilar. *Enriqueta Tarrés (1934): una noz de gracia en la lírica catalana del siglo XX*. Tesis Doctoral, Universitat de Girona, 2021, pp. 456-463. Disponible a: <<http://hdl.handle.net/10803/675390>> [Consulta: 14/03/2023].

<sup>700</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). "Maria Dolors Aldea i Cabré" [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/maria-dolors-aldea-i-cabre>> [Consulta: 21/01/2023].

<sup>701</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Maria Dolors Aldea". Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/es/professors/maria-dolors-aldea/>> [Consulta: 17/01/2023].



Ana María Sánchez va néixer a Elda el 1959. Estudià cant al Conservatori Superior de Música Òscar Esplà d'Alacant, on fou deixeble de D. Pérez. Posteriorment, amplià la seva formació amb Isabel Penagos i Miguel Zanetti a l'*Escuela Superior de Canto de Madrid*. L'any 1994 debutà com a Abigaille de *Nabucco* a Palma i inicià una trajectòria que la dugué a Bilbao, Hamburg, Munic, Marsella, Buenos Aires i Florència.<sup>702</sup>

El 2000 protagonitzà al Gran Teatre del Liceu *Un ballo in maschera* dirigida escènica per Calixto Bieito, i el 2001 intervingué en la mateixa òpera al *Metropolitan* de Nova York. El seu repertori abraçà estils diversos, que anaven des de Mozart fins a Strauss, passant per Donizetti, Verdi, Wagner, Cilea i Puccini.<sup>703</sup>

Sánchez va estar distingida amb guardons com ara el premi a la millor interpretació de música en euskera al IV Concurs Internacional de Cant de Bilbao el 1992, el segon premi al Concurs Internacional de Cant *Città di Enna* el 1993, i també el segon premi al Concurs Tenor Viñas de Barcelona el 1994. Del 2008 al 2012 va exercir la docència en cant al Conservatori Superior de Música del Liceu, abans de fer-ho al *Musikene* i al Conservatori Superior d'Alacant. A la seva ciutat natal dirigí i presidí el jurat del Concurs Internacional de Cant Ciutat d'Elda. El Conservatori d'Elda porta el seu nom. L'*Escuela Superior de Canto de Madrid* li va concedir la Insígnia de Plata. El guardó se sumava a reconeixements com ara la pertinença com a acadèmica numerària de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, la Reial Orde del Mèrit Civil o, més recentment, el Premi Nacional Cultura Viva a la Lírica. Va morir el mes de setembre de l'any 2021.<sup>704</sup>

### 3.2.1.24 Oriol Rosés (2011)

---

<sup>702</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Sánchez, Ana María" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. vol. 9, p. 664.

<sup>703</sup> ENCICLOPÈDIA.cat (n.d). "Ana María Sánchez" [en línia]. Disponible a: <<https://www.encyclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/melcior-vidal-i-prats>> [Consulta: 21/01/2023].

<sup>704</sup> REVISTA MUSICAL CATALANA. "Mor a 63 anys la soprano Ana María Sánchez" [en línia]. *Revista Musical Catalana* (18/09/2022). Disponible a: <<http://www.revistamusical.cat/mor-als-63-anys-la-soprano-ana-maria-sanchez/>> [Consulta: 19/02/2022].

Oriol Rosés va néixer a Barcelona el 1974. Llicenciat en Ciències Econòmiques i en Humanitats, estudià al Conservatori del Liceu amb Cecília Fondevila i Eduard Giménez i realitzà estudis al Departament de Música Antiga de l'ESMUC. També es formà amb Kurt Widmer i Nancy Argenta. Fou guardonat per la *Internationalen Sommerakademie der Universität Mozarteum* de Salzburg el 2003 i el 2004 obtingué el Premi d'Honor de Cant al Conservatori del Liceu. La seva carrera com a intèrpret s'ha desenvolupat gràcies a les seves col·laboracions amb formacions nacionals com Vespres d'Arnadí, Ensemble Meridien, Canto Coronato, Harmonia del Parnàs, Cor de Cambra del Palau de la Música, Orfeó Català, Barcelona Clarinet Players, ONCA, OSV, Orquestra de l'Acadèmia del Teatre del Liceu, ORCAM, Orquestra Camera Musicae i Terrassa 48 actuant en sales com l'Auditori de Barcelona, el Palau de la Música Catalana, el Teatre Lliure, el TNC, l'*Opera de Oviedo*, l'*Auditorio Nacional* i el *Teatro Español* de Madrid i en cicles com Diumenges al Palau, Concerts de tarda al Palau, Setmana Música Antiga Girona, *The Day of Early Music* (Alden Biesen), Festival Òpera de Butxaca, Temporada Alta de Girona, Festival de Música Antiga de Barcelona, Femap, Bachcelona i Off Liceu. El seu repertori inclou l'oratori i l'òpera barrocs col·laborant regularment amb l'Orquestra Barroca Catalana, l'Orquestra Barroca de Barcelona, Ars Nova i Cor Francesc Valls Catedral de Barcelona; també el repertori contemporani interpretant a Orff, Adams i Bernstein i estrenant obres de Santos, Graugaard, Domènech, Kats-Chernin, De Castellarnau, Cassú i Guinovart. Internacionalment, ha col·laborat amb la *Kammeroper im Rathaus Hof Konstanz* a Alemanya, l'*Aestas Musica* al Teatre Nacional de Varadzin (Croàcia), la *Camerata de Laussane*, el Re:New de Copenhage, l'*Scottish Opera Orchestra* i l'*Edinburgh Festival*. Ha exercit la docència del cant a diversos conservatoris de Catalunya. Des del 2011 desenvolupa la seva labor docent al Centre Superior de Música del Liceu on exerceix de cap del Departament de Cant.<sup>705</sup>

### 3.2.1.25 Professors a partir del 2012

Des de l'any 2000 fins al 2009, a més dels professors de Grau Superior, van formar part de l'Escola Superior d'Òpera del Conservatori del Liceu:

---

<sup>705</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Oriol Rosés". Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/professors/oriol-roses/>> [Consulta: 17/01/2023].

1. La soprano Meritxell Olaya
2. El baix i exalumne Josep Ferrer
3. El baix-baríton Enric Serra
4. La mezzosoprano Raquel Pierotti
5. La soprano i exalumna Anna Ollet

A partir del 2012, amb l'objectiu d'ampliar i diversificar el claustre de professors del Departament de Cant, el Conservatori del Liceu incorporà al seu Centre Superior en l'especialitat de Cant:

1. La mezzosoprano i pedagoga Marisa Roca
2. La soprano Marta Mathéu
3. La soprano Elena Copons
4. La soprano Fiorenza Cedolins
5. El baríton Joan Martín-Royo
6. El baríton Carlos Chausson

### **3.2.1.26 Altres professors**

És molt rellevant la tasca de professionalització dels estudiants de cant que, des del Conservatori, dugueren a terme professors de diverses matèries com cant, piano, sarsuela, direcció orquestral i repertori operístic.<sup>706</sup> Alguns d'aquests professors van ser:

1. Marià Obiols (1838-1886)
2. Antoni Ribera
3. Cecilio Sanmartí (1894-1906)
4. Joan Lamote de Grignon (1891-1931)
5. Joaquim Vidal Nunell (1899-1964)
6. Napoleone Annovazzi (1949-1950)
7. Pere Vallribera (1932-1983)
8. Mercè Llatas (1950-1984)

---

<sup>706</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, pp. 267-275.

## 9. Joan Dotras Vila (1964-1978)

Aquests músics, pertanyents al claustre de professors del Conservatori del Liceu, donaren oportunitats professionals a molts estudiants de cant destacats ja fos introduint-los en companyies d'òpera, fent-los debutar rols o acompanyant-los en recitals. Aquest fet va possibilitar o ajudar en l'inici de les seves carreres.

Marià Obiols (1809-1888), format a Itàlia amb Mercadante, fou director i professor de cant del Conservatori del Liceu, pianista, compositor i director musical. Estrenà i dirigí les seves òperes al Teatre del Liceu amb la col·laboració d'alumnes i exalumnes del Departament de Cant.<sup>707</sup> Per exemple, la seva alumna Concepció Bordialba estrenà *Laura Debelan*, tercera òpera del compositor.

Antoni Ribera (1873-1956) es va formar com a pianista, flautista i violoncel·lista. A partir de 1894 viatjà a Alemanya on es formà en la música de Wagner. El 1896 debutà com a director de l'orquestra de la Societat Filharmònica de Barcelona. Estudià a Karlsruhe, Bayreuth i Leipzig amb Mottl, Kniese i Riemann, respectivament. El 1901 fundà la Societat Wagneriana i en fou el director artístic, endegant una important tasca divulgadora. Va formar al tenor Joan Raventós. Dirigí òpera al Gran Teatre del Liceu i, posteriorment, a Lisboa, Sant Remo i Roma. Fou invitat a dirigir a Bayreuth per Siegfried Wagner de 1899 a 1914. El 1924 fou nomenat director de l'Orquestra d'Estudis Simfònics. Va traduir a Riemann i publicà nombrosos articles a diversos diaris i revistes.<sup>708</sup>

Napoleone Annovazzi (1907-1984) fou un gran impulsor de l'òpera a Barcelona durant la postguerra. Fou director musical del Gran Teatre del Liceu des de 1942 a 1953, recolzant a cantants catalans com Montserrat Caballé. El 1943 Annovazzi fou contractat per un patronat presidit per Josep Maria Llamaña l'objectiu del qual era el finançament dels estudis de Victòria dels Àngels. Posteriorment, Annovazzi fou director titular de l'Orquestra Municipal de València. Treballà sobre l'obra manuscrita de *L'arbore di*

---

<sup>707</sup> Veure apartat 3.2.1.2 Marià Obiols (1840-1851).

<sup>708</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Ribera Maneja, Antonio" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 9, p. 173.

Diana de Martín i Soler dels arxius d'Oxford i Nàpols i en dirigí la producció al *Teatro de la Zarzuela* de Madrid i a València.<sup>709</sup> Annovazzi impartí classes de perfeccionament de cant al Conservatori del Liceu el 1950.<sup>710</sup> A més de Victòria del Àngels i Caballé,<sup>711</sup> Annovazzi donà suport a altres cantants com Carmen Gracia i Margarita Casals-Mantovani en l'inici de les seves carreres.

Pere Vallribera (1903-1990) va ser professor del Conservatori del Liceu durant 40 anys i director d'aquest centre de 1940 a 1983. Publicà llibres dedicats a l'estudi del piano i compongué obres corals, nades i sardanes. Interpretà música de cambra amb el trio Muntaner-Farrarons-Vallribera i el *Quinteto Granados* Acompanyà al piano a cantants com Ausensi, Aparici, Victòria dels Àngels, Badia, Caballé, Concepció Callao, Lorengar, Supervía i Vendrell, entre d'altres. Difongué la música de Casals, Lamote de Grignon i Stravinski i enregistrà amb els cantants Supervía, Francesca Callao, Vendrell i Badia.<sup>712</sup>

Mercè Llatas (1901-1990), professora de piano del Conservatori del Liceu, acompanyà al piano alumnes del Departament de Cant com Victòria dels Àngels i Cecília Fondevila,<sup>713</sup> amb qui formà duo cant-piano en nombroses ocasions.<sup>714</sup>

Joan Dotras Vila (1900-1978), pianista, compositor i director musical, es formà al Conservatori Municipal de Barcelona amb Millet, Morera i Pellicer. Fou catedràtic de piano i sotsdirector del Conservatori Municipal de Barcelona i, des de 1963, catedràtic de Repertori Líric d'Òpera del Conservatori del Liceu.<sup>715</sup>

---

<sup>709</sup> EDITORIAL DE MÚSICA BOILEAU (n.d). "Annovazzi, Napoleone". Disponible a: <<https://www.boileau-music.com/es/autores/annovazzi-napoleone>> [Consulta: 17/01/2023].

<sup>710</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 241.

<sup>711</sup> BLYTH, Alan. "Caballé, Montserrat", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04500>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>712</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10, pp. 702-703.

<sup>713</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Cecília Fondevila i Monfort" [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Cecília\\_Fondevila\\_i\\_Monfort](https://ca.wikipedia.org/wiki/Cecília_Fondevila_i_Monfort)> [Consulta: 21/01/2023].

<sup>714</sup> LA VANGUARDIA. "Calendario de Audiciones". Hemeroteca, diumenge 22 de gener de 1967, p. 54. Disponible a: <<https://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1967/01/22/LVG19670122-054.pdf>> [Consulta: 14/03/2023].

<sup>715</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 4, p. 539.

### 3.2.2 Alumnes més rellevants

**Taula 7.** Llistat cronològic d'alumnes més rellevants del Departament de Cant del Conservatori del Liceu (1837-1973)

Anys d'estudi	Nom	Naix.- mort	Professors Liceu	Altres professors
–	<i>Dalmau</i>	1836-1902	–	–
–	<i>Vidal</i>	1837-1911	García	–
–	<i>Ordinas</i>	1839-1899	Barrau, Tintorer	–
–	<i>Moragas</i>	–	–	–
–	<b><i>Cuyàs</i></b>	1844-1896	–	–
–	<i>Rouset</i>	–	–	–
–	<i>Labán</i>	1850-1904	–	–
1905-10	<b><i>Bordalba</i></b>	1862-1910	(Obiols)	Blasco (Milà)
1886-87	Viñas	1863-1933	Tintorer	–
–	<i>Colomé</i>	1870-	Tintorer	Goula (Barcelona)
1897-1901	Giralt	–	Bardelli	–
1903-07	Aleu	–	Tintorer	–
–	<b><i>Raventós</i></b>	1883-1947	A. Ribera	Armin (Lepizig)
–	<i>Famadas</i>	1889-1962	–	–
1904-08	Elvira de Hidalgo	1891-1980	Bordalba	Vidal (Milà)
1911-12	Badia	1887-1975	Vidal Nunell Guitart	Culmell (Barcelona)
1914-15	Folgar	1892-1982	Vidal Nunell	–
1912-13	Sábat	1893-1973	–	–
1911-15	Capsir	1897-1969	Vidal Nunell	Fatuo (Milà)
1916-21	San Agustín	–	Vidal Nunell	–
1917-19	Fleta	1897-1938	Pierrick	–
1918-24	Blanch	–	Vidal Nunell	–

1918-22	Marlet	–	Vidal Nunell	–
1920-25	<b>Civil</b>	1899-1987	Clerici	Arrigoti (Milà)
1925-27	Corbella	1906-1956	Vidal Nunell	–
1926-30	<b>Gombau</b>	1902-1991	Clerici	–
1928-31	Gracia	1914-2003	Annovazzi	–
1939-42	Victòria dels Àngels	1923-2005	Frau	–
1956-60	Lázaro	1932	Frau	–
1946-47	Gómez	1932	Sarobe	–
1948-54	Caballé	1933-2018	Kemeny	Badia (Barcelona)
1950-55	Callao	1934-1981	Kemeny	–
1949-55	Lacambra	1935	Kemeny	–
1951-56 (1964-65)	<b>Fondevila</b>	1935-1999	Frau/Civil	Del Signore (Milà)
1948-54	Lluch	1935-2016	Kemeny	–
1955-59	<b>Bustamante</b>	1938	Frau	Markoff (Barcelona)
1956-1965	<b>Soler</b>	1940	Kemeny	A. Kraus
1957-65	<b>Aldea</b>	1942	Frau	Egger (Salzburg)
1970-1973	Pons	1946	Civil	–

“-” Sense informació

En negreta: alumnes del Departament de Cant del Conservatori del Liceu esdevinguts professors

En cursiva: informació obtinguda de fonts externes a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu

### 3.2.2.1 Rossend Dalmau

Rosend Dalmau i Martí va néixer a Barcelona entre els anys 1836 i 1838 i va morir a Madrid el 1902. Va estudiar al Conservatori del Liceu de Barcelona.<sup>716</sup> Va iniciar-se en el teatre amb la companyia de Manuel Catalina i Matilde Díaz i, posteriorment, a la companyia de Valero amb la qual va treballar al Gran Teatre del Liceu. Va començar la seva carrera com a tenor als anys seixanta gràcies a l'empresari del Teatre Principal de

<sup>716</sup> WIKIPEDIA (n.d). “Rossend Dalmau” [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Rosend\\_Dalmau](https://ca.wikipedia.org/wiki/Rosend_Dalmau)> [Consulta: 21/02/2023].

Barcelona, Luís Olona di Franco. Interpretà tant a Barcelona com a Madrid obres de Barbieri i Fernández Caballero.<sup>717</sup>

Als Annals del Gran Teatre del Liceu figura com a intèrpret teatral durant la temporada 1859-1960 i com a tenor de sarsuela durant la temporada 1871-1872, amb títols com *El molinero de Subiza*, *El primer día feliz*, *Los hijos de la costa*, *Justos por pecadores*, *El dominó azul* i *Los diamantes de la corona* dels compositors Oudrid, Fernández Caballero, Marqués, Arrieta i Barbieri, respectivament.<sup>718</sup>

### 3.2.2.2 Melcior Vidal

Melcior Vidal i Prats va néixer a Barcelona el 1837 i va morir a Milà el 1911. Va estudiar al Conservatori del Liceu, on fou condeixeble del tenor Rosend Dalmau i d'Eduard Canals. Va ser contemporani de Francesc Bonet i Napoleone Verger i, juntament amb aquests, fou considerat hereu de l'escola de Manuel García. Desenvolupà l'escola de *coloratura* hispànica i tingué molta popularitat a Europa. El 1869, *El correo de los Teatros*, descriu els nombrosos èxits de Vidal als teatres d'òpera d'Itàlia i França. Actuà a Constantinoble interpretant *Marta* i *La sonnambula*. Residí a l'Havana, on fou contractat com a cantant. Assolí una gran reputació com a *tenore di grazia*. Establert a Milà, hi dugué a terme una important tasca docent i tingué, entre els seus deixebles, les sopranos Lucrecia Bori, Maria Llácer, Rosina Storchio, Elvira de Hidalgo i Engracia Pareto. Cantà al Gran Teatre del Liceu durant la temporada 1875-1876, i al *Teatro Real de Madrid* el 1881.<sup>719</sup>

(Rosend Dalmau) Va néixer a Barcelona i morí a Madrid el 1902. Estudià cant al Real Conservatori del Liceu, a la seva

---

<sup>717</sup> LA VANGUARDIA. “La semana en Barcelona”. Hemeroteca, 20 de setembre de 1896, p. 4. Disponible a: <<https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1896/09/20/pagina-4/33413621/pdf.html>> [Consulta: 14/03/2023].

<sup>718</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. “Rosend Dalmau” [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=artista&idartista=16831>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>719</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). “Melcior Vidal i Prats” [en línia]. Disponible a: <<https://www.encyclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/melcior-vidal-i-prats>> [Consulta: 21/02/2023].



ciutat natal, i allí tingué com a condeixebles a Melcior Vidal, Rafael Moragas o Fernando Rousset.<sup>720</sup>

(Lucrecia Bori) A la seva ciutat natal (València) estudià amb el reputat mestre de cant Lambert Alonso i, més tard, a Milà, amb Melcior Vidal, continuador de la tècnica de García.<sup>721</sup>

(Maria Llácer) Després d'algunes actuacions en teatres locals (València), es traslladà a Milà, on es perfeccionà amb Salvatore Cottone i amb el cèlebre Melcior Vidal, mestre d'altres il·lustres cantants de l'època, Storchio, Hidalgo, Pareto i Bori.<sup>722</sup>

A Milà, i gràcies a l'ajuda econòmica i al suport d'alguns amics de la família, pogué continuar Graciela (Pareto) els seus estudis de cant amb el cèlebre Melcior Vidal, un tenor líric lleuger que fou un dels millors mestres de la seva època, professor entre altres, i per parlar només de veus del mateix tipus, d'Elvira de Hidalgo.

Vidal, com també Francesc Bonet o Napoleone Verger, desenvolupà un paper essencial a l'hora de configurar les característiques pròpies de l'escola de *coloratura* espanyola, igualment com ho feren en l'ària anglosaxona i germànica Mathilde Marchesi (...), Aglaia von Orgeni (...) i Selma Nicklass-Kempner.<sup>723</sup>

### 3.2.2.3 Concepció Bordalba

La soprano Concepció Bordalba va néixer a Barcelona el 1862 i va morir a la mateixa ciutat el 1910. Va estudiar cant al Conservatori del Liceu. Va actuar repetidament al Gran Teatre del Liceu i després de dur a terme una carrera internacional interpretant principalment *Lohengrin*, *Mefistofele*, *Don Carlo* i *Les huguenots*, es va incorporar com

---

<sup>720</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 122: “(Rosendo Dalmau) Nació en Barcelona y falleció en Madrid en 1902. Estudió canto en el Real Conservatorio del Liceo, en su ciudad natal, y allí tuvo como condiscípulos a Melchor Vidal, Rafael Moragas o Fernando Rousset.”

<sup>721</sup> *Ibidem*, p. 84: “(Lucrecia Bori) En su ciudad natal (Valencia) estudió con el reputado maestro de canto Lamberto Alonso i, más tarde, en Milán, con Melchor Vidal, continuador de la técnica de García.”

<sup>722</sup> *Ibidem*, p. 213: “Después de algunas actuaciones en teatros locales (Valencia), se trasladó a Milán, donde se perfeccionó con Salvatore Cottone y con el célebre Melchor Vidal, maestro de otros ilustres cantantes de la época, Storchio, Hidalgo, Pareto y Bori.”

<sup>723</sup> *Ibidem*, p. 250: “En Milán, y merced a la ayuda económica y el apoyo de algunos amigos de la familia, pudo continuar Graciela (Pareto) sus estudios de canto con el célebre Melchor Vidal, un ex tenor lírico-ligero que fue uno de los mejores maestros de su época, profesor entre otros, y por hablar sólo de voces del mismo tipo, de Elvira de Hidalgo. Vidal, como también Francesc Bonet o Napoleone Verger, desempeñó un papel esencial a la hora de configurar las características propias de la escuela de coloratura española, al igual que lo hicieron en el área anglosajona y germánica Mathilde Marchesi (...), Aglaia von Orgeni (...) y Selma Nicklass-Kempner.”

a professora de cant al Conservatori del Liceu on va tenir com a alumna a la soprano Elvira de Hidalgo.<sup>724</sup>

#### 3.2.2.4 Francesc Viñas (1886-1887)

Francesc Viñas i Dordal va néixer a Moià el 1863. Es traslladà a Barcelona on compaginà el treball d'aprenent en una botiga i els estudis de cant amb Gonçal Tintorer al Conservatori del Liceu. El 1888 va debutar al Gran Teatre del Liceu amb *Lohengrin*.<sup>725</sup>

La formació d'una veu en aquells anys era ocasional i depenia d'inesperades propostes. En el seu cas, l'ocasió de l'èxit li va venir de la mà del mestre Joan Goula, director del Gran Teatre del Liceu, que li va oferir la possibilitat de cantar *Lohengrin* el 9 de febrer del 1888 en una sessió a benefici propi. L'aposta era molt atrevida, tant pel que significava el seu debut com per un repertori tan compromès com Wagner, que llavors estava consolidant-se a Barcelona. Aquesta òpera fou un dels seus èxits de referència, cantada per Viñas més de 120 vegades al llarg de la seva vida, i, en especial, per les versions que oferí del «raconto» en català, tant a Barcelona com a València, en traduccions prosòdiques de Joaquim Pena (Barcelona, 14 abril 1903) o de Teodor Llorente (València, 24 octubre 1905). Amplià el seu repertori wagnerià en anys successius fent interpretacions de referència de *Tristany i Isolda* o *Die Walküre* a iniciativa de l'Associació Wagneriana de Barcelona.<sup>726</sup>

El març del mateix any participà en els actes d'obertura de l'Exposició Universal de Barcelona i el 1889 es presentà també amb *Lohengrin* al *Teatro alla Scala* de Milà. El 1893 actuà al *Covent Garden* de Londres on anys més tard també interpretaria *Tannhäuser* i *Cavalleria rusticana*. La temporada 1893-1894 debutà al *Metropolitan* de Nova York i a Boston, Filadèlfia, Saint Louis i Chicago. El 1895 actuà a Madrid, a Nàpols i a València, on estrenà *Tristan und Isolde*. Especialitzat en el repertori

---

<sup>724</sup> Veure apartat 3.2.1.4 Concepció Bordalba (1905-1910).

<sup>725</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Viñas Dordal, Francisco" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999. vol. 10, pp. 957-958.

<sup>726</sup> AVIÑO, Xosé. "Francesc Viñas i Dordal". Publicacions de l'Institut del Teatre i la Diputació de Barcelona, *Enciclopèdia d'Arts Escèniques* [en línia]. Disponible a: <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1477/francesc-vinas-i-dordal.htm>> [Consulta: 16/10/2022].

Wagnerià, mai deixà d'interpretar Verdi, Meyerbeer, Massenet, Boito i Bizet. El 1913 va estrenar *Parsifal* al Gran Teatre del Liceu. De 1907 a 1916 actuà en més de cent representacions en aquest teatre. També actuà a Lisboa i Buenos Aires, on debutà amb *Tannhäuser* el 1910.<sup>727</sup>

Tot i haver-se retirat el 1916 a Madrid amb *Tannhäuser*, el 1918 va interpretar *Acté de Manén* al Palau de la Música Catalana. A partir d'aleshores es retirà a Moià i es dedicà a dur a terme obres socials i a escriure el seu tractat de cant *El arte del canto*, editat el 1932 i reeditat el 1963 i *Leyendas del Santo Grial y de Parsifal* (1934).<sup>728</sup>

Exercí de corresponsal del diari *El Noticiero Universal* a Roma on s'havia casat amb la mezzosoprano Giulia Novelli. Francesc Viñas va morir a Barcelona el 1933. El 1963 Jacint Vilardell i Permanyer fundà en memòria seva el Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas.<sup>729</sup>

Existeixen 68 enregistraments de Gramophone & Typewriter iniciats el 1903 i continuats per Fonotipia del 1905 al 1912. Tot el material ha estat publicat per Aria Recording amb el títol *Les nostres veus retrobades*, per Warg Marston Records amb el títol *The complete Francisco Viñas* i per altres discogràfiques. Contenen fragments d'*Aïda*, *Rienzi*, *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde*, *Lohengrin*, *Die Walküre*, *Lucrezia Borgia* i *Lorenza* de Mascheroni, que permeten avaluar amb cert rigor la qualitat de la seva veu i dels seus valors vocals.<sup>730</sup>

---

<sup>727</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). “Francesc Viñas i Dordal” [en línia]. Disponible a: <<https://www.encyclopedia.cat/gran-encyclopedia-catalana/francesc-vinas-i-dordal>> [Consulta: 05/01/2023].

<sup>728</sup> AVIÑOÀ, Xosé. “Francesc Viñas i Dordal”. Publicacions de l'Institut del Teatre i la Diputació de Barcelona, *Enciclopèdia d'Arts Escèniques* [en línia]. Disponible a: <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/encyclopedia-arts-esceniques/id1477/francesc-vinas-i-dordal.htm>> [Consulta: 16/10/2022].

<sup>729</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). “Francesc Viñas i Dordal” [en línia]. Disponible a: <<https://www.encyclopedia.cat/gran-encyclopedia-catalana/francesc-vinas-i-dordal>> [Consulta: 21/01/2023].

<sup>730</sup> AVIÑOÀ, Xosé. “Francesc Viñas i Dordal”. Publicacions de l'Institut del Teatre i la Diputació de Barcelona, *Enciclopèdia d'Arts Escèniques* [en línia]. Disponible a: <<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/encyclopedia-arts-esceniques/id1477/francesc-vinas-i-dordal.htm>> [Consulta: 16/10/2022].

(...) pugui servir de norma als qui desitgin dedicar-se a l'art del cant i que en començar els seus estudis van perplexes, arrossegats per l'entusiasme d'una il·lusió moltes vegades fal·laç i enganyosa. Per a ells escric aquest llibre; espècie de vademècum consultor, que pugui donar-los una orientació, il·lustrar-los, servir-los de companyia com un amic fidel i desinteressat. (...), ja que el veritable ensenyant ha de posseir els coneixements indispensables per a poder educar al neòfit cantor, donant-li una base segura, infal·libre, en què fonamentar el seu futur (...). Així mateix, haurà de servir per als qui es dediquen honradament a la professió d'ensenyants, a vegades sense estar degudament preparats, perquè no caiguin en els errors que sovint són el seu descrèdit i la ruïna dels deixebles que a ells es confien.<sup>731</sup>

El tractat de Viñas s'estructura en dues parts:

1. *Historia y propedéutica*
2. *Ejercicios prácticos para la educación de la voz*

En la primera part, l'autor tracta aspectes històrics (el cant des de l'Antiguitat fins al *Belcanto*, la fascinació pels grans cantants, cantants destacats, el sistema educatiu dels cantants castrats, els professors de cant contemporanis i pedagogia del cant), aspectes tècnics (descripció de l'aparell vocal, fisiologia i educació de la veu) i aspectes interpretatius. Viñas destaca especialment els següents aspectes tècnics:<sup>732</sup>

1. Respiració
2. Canvi de registre
3. La classificació de les veus
4. Plans d'estudi
5. Les vocals
6. L'art de col·locar la boca

---

<sup>731</sup> VIÑAS (1963), *op. cit.*, p. 5: "(...) pueda servir de norma a cuantos deseen dedicarse al arte del canto y que al comenzar sus estudios van perplejos, arrastrados por el entusiasmo de una ilusión muchas veces falaz y engañosa. Para ellos escribo este libro; especie de "Vade-mécum" consultor, que pueda darles una orientación, ilustrarles, servirles de compañía como un amigo fiel y desinteresado (...) ya que el verdadero enseñante debe poseer los conocimientos indispensables para poder educar al neófito cantor, dándole una base segura, infalible, en que cimentar su porvenir (...). Asimismo deberá servir para quienes se dedican honradamente a la profesión de enseñantes, a veces sin estar debidamente preparados, para que no caigan en los errores que a menudo son su descrédito y la ruina de los discípulos que a ellos se confían."

<sup>732</sup> *Ibidem*, p. 387.

## 7. Entonació

Tot i que hem de considerar, per la nostra finalitat, que la respiració s'aconsegueix d'una sola manera, els biòlegs moderns han volgut dividir-la en tres sistemes, segons s'omple d'aire la regió superior, la central o bé la inferior del tòrax, atribuint en cada cas jocs musculars diferents, que s'anomenen: respiració clavicular, respiració lateral intercostal i respiració diafragmàtica o abdominal. (...). Els exercicis respiratoris han de ser regulars, metòdics, fets amb la màxima naturalitat, dempeus, ben ferm el cos i les mans creuades per darrere. En aquesta postura facis una inspiració tranquil·la, profunda, absolutament silenciosa, omplint totes les cavitats. El pit s'eixamplarà i igualment s'haurà dilatat el diafragma. Retingui's aleshores l'alè un parell de segons, i després vagi's desprenent molt lentament perquè segueixi la seva natural trajectòria de sortida, com formant una columna d'aire tan subtil que, posada una espelma encesa davant de la boca, no s'apagui. Per aquest mètode l'òrgan de la fonació s'anirà desenvolupant i es disciplinarà per a les grans frases. Si fixeu la vostra atenció en el moviment de l'abdomen en omplir-se d'aire i després, en espirar, observareu que es dilata en el primer temps per contreure's en el segon; i això us farà comprendre perquè anomenem a aquesta respiració diafragmàtica, ja que en el diafragma es recolza, i, per tant, és indiscutible que aquest múscul juga un paper preponderant en el cant.<sup>733</sup>

L'autor defensava l'existència de dos registres en la veu humana: el registre de pit, que es caracteritzaria per la ressonància en el tòrax i en la faringe, i el registre de cap, que sense despendre's de la influència toràcica, es basaria en la ressonància en el sinus frontal i en els hemisferis cerebrals. El tenor definia el “pas de la veu”<sup>734</sup> com la

---

<sup>733</sup> *Ibidem*, pp. 65-66: “Aun cuando debemos considerar, para nuestra finalidad, que la respiración se cumple de una sola manera, los modernos biólogos han querido dividirla en tres sistemas, según se llene de aire la región superior, la central o bien la inferior del tórax, atribuyendo en cada caso juegos musculares diferentes, que se llaman: respiración clavicular, respiración lateral intercostal y respiración diafragmática o abdominal, (...). Los ejercicios respiratorios deben ser regulares, metódicos, hechos con la máxima naturalidad, a pie firme, bien cuadrado el cuerpo y las manos cruzadas por detrás. En esta compostura hágase una inspiración tranquila, profunda, absolutamente silenciosa, llenando todas las cavidades. El pecho se ensanchará e igualmente se habrá dilatado el diafragma. Reténgase entonces el aliento un par de segundos, y luego váyase desprendiendo muy lentamente para que siga su natural trayectoria de salida, como formando una columna de aire tan sutil que, puesta una vela encendida delante de la boca, no se apague. Por este medio, el órgano de la fonación se irá desarrollando y se disciplinará para los grandes alientos. Si fijáis vuestra atención en el movimiento del abdomen al llenarse de aire y luego al espirar, observaréis que se dilata en el primer tiempo para contraerse en el segundo; y ello os hará comprender por qué llamamos a esta respiración *diafragmática*, puesto que en el diafragma se apoya, y, por lo tanto, es indiscutible que este músculo juega un papel preponderante en el canto.”

<sup>734</sup> En el context de la tècnica vocal, “pas de la veu” es refereix a “canvi de registre.”

contracció de la laringe en passar d'un registre a l'altre. La zona de canvi de registre no era, per Viñas, una sola nota sinó varies i variava depenent del cantant. L'autor defensava la modificació vocàlica, a la qual es referia amb l'expressió *sombrear el sonido*. L'autor aconsellava efectuar l'"arrodoniment" del so i la disminució de l'obertura de la boca per aconseguir igualar els registres o superar el canvi entre ells des de diverses notes abans del canvi de registre.<sup>735</sup>

En la segona part del seu tractat, Viñas presentà tot un seguit d'exercicis pràctics que agrupà en exercicis preliminars, melodies per vocalitzar, exercicis de trepidació i sensibilitat auditiva, *messa di voce*, ampliació del portament, abelliments i exercicis quotidians. També va afegir apartats teòric-pràctics amb temes relacionats com "la sensibilitat neuròtica dels artistes lírics", veus infantils, agrupacions corals i "oradors i artistes dramàtics".<sup>736</sup>

### 3.2.2.5 Conrad Giralt (1897-1901)

En els Annals del Gran Teatre del Liceu, Conrad Giralt apareix com a intèrpret de rols secundaris durant més de quaranta anys (1899-1940), a les temporades 1899-1900 a *Tristan und Isolde*, 1902-1903 a *Otello*, 1903-1904 a *Lorenza* de Mascheroni, 1904-1905 a *Die Meistersinger von Nürnberg* i *Thaïs*, 1905-1906 a *Rigoletto*, *Lorenza*, *L'Africaine* i *Zazà*, 1907-1908 a *Die Walküre*, *Manon*, *Carmen*, *La traviata*, *L'Africaine*, *Hamlet*, *Empòrium* de Morera, *Samson et Dalila*, *Die Meistersinger von Nürnberg* i *Hänsel und Gretel*, 1908-1909 a *Aida*, *Samson et Dalila*, *Zazà*, *Rigoletto*, *Tanhäuser*, *Dinorah* i *Manon Lescaut*, 1909-1910 a *Tristan und Isolde*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *Aida*, *Tiefland* de D'Albert i *Salomé*, 1910-1911 a *Salomé* i *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1911-1912 a *La damnation de Faust*, *Aida*, *Die Walküre*, *Madama Butterfly*, *Tosca*, *La bohème*, *Titaina* de Morera, *Rigoletto* i *Mignon*, 1912-1913 a *Manon*, *Otello*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Die Walküre*, *Roméo et Juliette*, *Aida*, *Werther*, *Samson et Dalila* i *Gal-la Placidia* de Pahissa, 1913-1914 a *Le prophète*, *Carmen*, *Otello*, *Rigoletto*, *Manon*, *Parsifal*, *Tosca* i *Die Walküre*, 1914-1915 a *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Mignon*, *Parsifal*, *Tanhäuser*, *Samson et Dalida* i *Carmen*,

<sup>735</sup> VIÑAS (1963), *op. cit.*, pp. 67-68.

<sup>736</sup> *Ibidem*, p. 388.

1915-1916 a *Boris Godunov*, *Tristan und Isolde*, *Tanhäuser*, *Les pêcheurs de perles*, *La Dolores*, *Maria di Rohan*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Tassarba* de Morera, *Un ballo in maschera*, *Louise*, *Hamlet* i *Carmen*, 1916-1917 a *Manon*, *Tosca*, *Die Walküre*, *Aida*, *Louise* i *Thaïs*, 1917-1918 a *Thaïs*, *Carmen*, *Aida*, *Il trobatore*, *Hamlet*, *Rigoletto*, *Andrea Chenier*, *Mignon* i *La traviata*, 1918-1919 a *La damnation de Faust*, *Manon*, *Aida*, *Rigoletto*, *Thaïs*, *Werther*, *Don Giovanni*, *La traviata*, *L'Africaine*, *Fra Diavolo*, *Carmen*, *Guglielmo Ratcliff* de Mascagni, *Madama Butterfly*, *Louise* i *La morisca* de Pahissa, 1919-1920 a *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Aida*, *El monjo negre* de Cassadó, *Die Walküre* i *Il trobatore*, 1920-1921 a *Aida*, *Madama Butterfly*, *Un ballo in maschera*, *Lucrezia Borgia*, *Rigoletto*, *Tristan und Isolde*, *Les pêcheurs de perles*, *Fidelio*, *El monjo negre*, *Tanhäuser* i *Louise* i en participacions similars cada temporada fins a la temporada 1935-1936. La temporada 1939-1940 va participar en una producció de *La bohème*.<sup>737</sup>

Giralt va estrenar l'òpera *El giravolt de maig* de Toldrà el 22 d'octubre de 1928 interpretant Perot. També participà en les funcions dels dies 27 d'octubre i 1 de novembre al Palau de la Música Catalana, 6 i 9 de novembre al Teatre Novetats, 12 de novembre al Teatre Fortuny de Reus i en la retransmissió en directe per Ràdio Associació de Catalunya el 6 de novembre de 1934.<sup>738</sup>

### 3.2.2.6 Elvira de Hidalgo (1891-1980)

Elvira Juana Rodríguez Raglán va néixer a Vall-de-Roures el 1891. De petita es traslladà a Barcelona on estudià cant al Conservatori de Música del Liceu, essent deixeble de Conxita Bordanal. Posteriorment, amplià la seva formació a Milà amb Melcior Vidal. Debutà a setze anys a Nàpols amb *Il barbiere di Siviglia* el 1908 i després fou contractada a París i Montecarlo. La seva carrera internacional continuà al Caire, Praga, Viena, Roma, Madrid i Barcelona, on debutà el 1911. El 1915 Mascagni la dirigí interpretant *Il barbiere di Siviglia* al *Teatro alla Scala* de Milà. El 1923 interpretà

---

<sup>737</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. "Conrad Giralt" [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=artista&idartista=14003>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>738</sup> CAPDEVILA I FONT, Manuel. *Giravoltant al maig. Correspondència entre Eduard Toldrà, Manuel Clausells i Josep Carner*. Barcelona: Dinsic, 2021, p. 192.

*Rigoletto* al *Teatro Real* de Madrid amb Miguel Fleta. Es retirà dels escenaris el 1936 i es dedicà a la docència als conservatoris d'Ankara, Atenes (1949-1959) –on fou mestra de Maria Callas- i Milà, on va morir el 1980.<sup>739</sup>

Juana Rodríguez Roglán vingué al món a Vall-de-Roures (Terol), on no tornaria mai més, el dia dels innocents de 1891. El pare, Pedro Rodríguez Hidalgo, era un emigrant granadí que s'havia casat amb Miguela Roglán i que, com tants aragonesos d'aquell temps, el 1902 hagué de traslladar-se a Barcelona amb la seva família. Així, Juana pogué estudiar al Conservatori del Liceu amb la soprano Conchita Bordalba per després marxar a Milà i tenir com a mestre a Melcior Vidal. Per la seva part, els seus pares aconseguiren l'administració d'un estanc al carrer Aribau, cantonada amb carrer Diputació, que abans havia estat regentat per la família de l'excel·lent soprano Maria Barrientos, amb el que durant molt temps fou conegut com "l'estanc de les cantants", perquè segons sembla era propietat del Liceu, que el cedia a successives famílies d'estudiants de cant que apuntessin bones condicions.<sup>740</sup>

Poc després de 1922 fou invitada pel *Metropolitan* de Nova York, on tornaria durant els següents anys interpretant *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia* i *Lucia di Lammermoor*. Actuà al *Teatro Colón* de Buenos Aires dirigida per Mascagni. El 1924 actuà al *Covent Garden* de Londres. A partir de 1930 les seves actuacions es feren cada vegada més infreqüents. La seva discografia inclou: els enregistraments realitzats per Columbia a Milà (1907-1908): *Il barbiere di Siviglia*, *La sonnambula* i *I puritani*, els enregistraments de Fonotipia (1908), els enregistraments entre 1909 i 1910: fragments d'*Il barbiere di Siviglia*, *La sonnambula*, *Don Pasquale*, *Roméo et Juliette*, *Dinorah*,

---

<sup>739</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Hidalgo, Elvira de", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 6, pp. 286-287.

<sup>740</sup> BARREIRO, Javier. "Elvira de Hidalgo, Pygmalion de María Callas" [Entrada de blog] (25/12/2013). Disponible a: <<https://javierbarreiro.wordpress.com/2013/12/25/elvira-de-hidalgo-pygmalion-de-maria-callas/>>: " Juana Rodríguez Roglán fue alumbrada en Valderrobres (Teruel), adonde ya no volvería jamás, el día de los Inocentes de 1891. El padre, Pedro Rodríguez Hidalgo, era un emigrante granadino que había casado con Miguela Roglán y que, como tantos aragoneses de aquel tiempo, en 1902 hubo de marcharse a Barcelona con su familia. Así, Juana pudo estudiar en el Conservatorio del Liceo con la soprano Conchita Bordalba para después partir hacia Milán y tener como maestro a Melchor Vidal. Por su parte, los padres consiguieron la administración de un estanco en la calle Aribau, casi esquina con la de Diputación, que antes había regentado la familia de la excepcional soprano María Barrientos, con lo que durante mucho tiempo fue conocido como «el estanco de las cantantes», porque al parecer era propiedad del Liceo, que lo cedía a sucesivas familias de estudiantes de canto que apuntaran buenas condiciones."



*L'elisir d'amore*, *Mireille* i *Don Giovanni* i uns darrers enregistraments de Columbia que daten de 1925.<sup>741</sup>

### 3.2.2.7 Conxita Badia (1911-1912)

Concepció Badia i Millàs va néixer a Barcelona el 1897. Fou deixeble d'Enric Granados, compositor del qual ha estat la intèrpret més fidel.<sup>742</sup> Perfeccionà els seus estudis musicals amb Frank Marshall i Más i Serracant. Es va formar vocalment amb Rosa Culmell, esposa del compositor Joaquim Nin i, al Conservatori del Liceu, amb Ramón Guitart. El 1913 interpretà una noia flor en una versió concert de *Parsifal* protagonitzada per Francesc Viñas al Palau de la Música Catalana. Actuà en multitud d'ocasions acompanyada al piano per Enric Granados, que esdevingué el seu gran mentor.<sup>743</sup>

I quan la seva professora marxa a Nova York, Conxita ingressa, amb el mateix desig, a la classe d'interpretació del Conservatori del Liceu. Allí es troba amb Mercè Capsir, que s'orienta cap a l'òpera i estudia en aquell moment els couplets de Manon. Conxita, Fidel a la seva vocació, treballa, amb Vidal Nonell, sobretot les cançons de Schubert i de Schumann, i en un sol any fa dos cursos, que són cabdals per a la seva formació.<sup>744</sup>

El 1913 estrenà les *Canciones amatorias* de Granados a la Sala Granados de Barcelona i interpretà les *Tonadillas* i *Elegia eterna* al Palau de la Música Catalana. Badia col·laborà amb importants artistes contemporanis incloent Morera, Pahissa, Ventura Gasol, Vives, Marshall, Gerhard, Pedrell i Mestres. La soprano estudià amb Vidal Nunell al Conservatori del Liceu. El 1918 estrenà *L'infantament meravellós de Schahrazada* de Gerhard al Palau de la Música Catalana i el 1921 *La Celestina* de Pedrell. Durant la dècada dels anys 20 col·laborà assíduament amb l'Orquestra Pau Casals, estrenà *Cançons epigramàtiques* de Vives, un recull de *Madrigals* i les cançons *Amoroses* de Mestres.

---

<sup>741</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 179-183.

<sup>742</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Badia de Agustí, Concepción", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2 p. 35.

<sup>743</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 68.

<sup>744</sup> ALAVEDRA, Joan. *Conxita Badia: una vida d'artista*. Barcelona: Pòrtic, 1975, p. 67.

Durant els anys trenta Badia actuà amb Schönberg al Palau de la Música i, amb Gerhard, interpretà *Sis cançons populars catalanes* al Festival de Viena de la Societat Internacional per la Música Contemporània. El 1935 estrenà cançons originals de Casals, *Present de noces* de Lamote de Grignon i l'òpera *María del Carmen* de Granados dirigida pel mateix Lamote de Grignon.

Durant el seu exili, cantà a la *Salle Pleyel*, a la *Salle Gaveau* i al *Théâtre des Champs-Élysées*. També cantà a Cambridge i Londres amb Gerhard, a Holanda amb Esplà i a Suïssa, Brusel·les i Salzburg. Enregistrà concerts i programes per a la BBC. El 1938 es traslladà a Brasil on treballa amb Villa-Lobos. Interpretà *Psyché* de Falla a Buenos Aires i va col·laborar amb els compositors Gilardi, Ginastera, Guastavino, López Buchardo, Bautista i Suffren.

El 1947 estrenà *La rosa als llavis* de Toldrà al Palau de la Música. El 1956 estrenà *Doce canciones españolas* de Rodrigo acompanyada pel mateix compositor. Durant aquesta etapa Badia entrà a formar part del claustre del Conservatori Municipal de Música de Barcelona. Privadament, va ensenyar, entre d'altres, a Montserrat Caballé i Carmen Bustamante. Impartí cursos de cant a l'acadèmia d'estiu del *Mozarteum* de Salzburg i al curs internacional *Música en Compostela*. Va ser membre dels jurats del *Concurso Internacional de Canto de Río de Janeiro* i del *Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas*. El 1966 participà amb Menuhin en el 50è aniversari de la mort de Granados. Va rebre la Medalla d'Or de la Ciutat de Barcelona, la Medalla de Plata de la Diputació de Barcelona, la *Gran Cruz de Isabel la Catòlica*, la *Encomienda de Alfonso X el Sabio* i el *Lazo de Damas al Mérito Civil* del Govern d'Espanya. Va morir el 1975 a Barcelona.<sup>745</sup>

La seva discografia inclou *Antología histórica de la música catalana* (Edigsa), *Tonadillas* de Granados (Gramophone), *Homenaje a Conchita Badia* (RCA-Victor), *Canciones Sudamericanas* (Vergara), *Doce tonadillas amorias de Granados* (1963) i

---

<sup>745</sup> CONXITA BADIA NO EXISTEIX, UN DOCUMENTAL D'EULÀLIA DOMÈNEC (n.d). "Biografia". A *Wordpress* [Entrada de blog]. Disponible a: <<https://conxitabadia.wordpress.com/vida-artistica/biografia/>> [Consulta: 24/01/2023].

*Disset cançons catalanes* (Ariola-Eurodisc) on Badia acompanya al piano al tenor Carlo del Monte.<sup>746</sup>

### 3.2.2.8 Mercè Capsir (1911-1915)

Mercè Capsir i Vidal va néixer a Barcelona el 1897. Filla dels cantants Josep Capsir i Martínez (1861-1933) i Ramona Vidal Veciana, de nom artístic Mercedes Tressols (1879-1959), estudià piano, cant i composició al Conservatori de Música del Liceu. El 1913 debutà a Girona amb *Rigoletto* i el mateix any al Gran Teatre del Liceu interpretant una noia flor en l'estrena de *Parsifal*. A partir de 1914 inicià una intensa carrera professional que la portà a Madrid, Oviedo, Bilbao, la Corunya, Lisboa i Buenos Aires on interpretà *Hamlet*. L'any 1917 debutà a París amb *Rigoletto* i a Venècia amb *I puritani*. Actuà repetidament al *Teatro alla Scala* de Milà i al *Covent Garden* de Londres on interpretà *Il barbiere di Siviglia* amb Chaliapin. El 1936 va fer una gira per Rússia. Al Gran Teatre del Liceu va interpretar l'any 1930 *Rigoletto*, *Hamlet* i *La traviata*; i la temporada 1934-1935 va interpretar, en català, *El cavaller de la rosa* de Strauss.<sup>747</sup>

Va estudiar al Conservatori del Liceu obtenint premis de cant, piano i composició. Va tenir com a mestre a Joaquim Vidal Nunell. Més tard, amplià els seus estudis a Itàlia amb el mestre Fatuo. El 1914 va substituir a la soprano que interpretava Gilda de *Rigoletto* al Gran Teatre del Liceu. A partir de 1917, va debutar amb *Il barbiere di Siviglia* al *Teatro Apollo* de Bolonya i a Venècia amb *I puritani*. Va cantar al *Teatro alla Scala* de Milà els rols de Rosina, Amina, Lucia i Gilda. El 1924 va interpretar aquest darrer rol al mateix teatre amb Miguel Fleta i dirigida per Toscanini. Van destacar les seves interpretacions arreu d'Europa sobretot amb *Lucia di Lammermoor* i *La traviata*. Estrenà *Il Re* de Giordano al *Teatro alla Scala* de Milà. La temporada 1935-1936 interpretà *La bohème* al Gran Teatre del Liceu i a Torí una adaptació per soprano del rol d'Angelina de *La cenerentola*. Durant la dècada dels anys 40 va passar a interpretar repertori líric incloent *Madama Butterfly* amb Mario del Monaco. El 1928 va enregistrar

---

<sup>746</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 69.

<sup>747</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Capsir Vidal, Mercedes", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, pp.141-142.

*Lucia di Lammermoor* (Columbia) i *La traviata* (Emi). El 1929 va enregistrar *Il barbiere di Siviglia* (Columbia) i el 1930 *Marina i Rigoletto* (Columbia).<sup>748</sup>

El 1930 va ser convidada a cantar al Caire on debutà en la versió italiana de *Martha de Flotow*. Durant la dècada dels anys trenta a més d'Itàlia, actuà habitualment a Niça, Amsterdam, Brussel·les, Munic, Budapest i, naturalment, a Barcelona, ciutat on l'any 1940 li fou entregada la Medalla d'Or de la ciutat coincidint amb unes representacions de *Madama Butterfly*. Des d'un punt de vista vocal, Mercè Capsir pot enquadrar-se dins de tota una generació molt destacada de sopranos líric-lleugeres espanyoles com Josefina Huguet, Maria Barrientos, Elvira de Hidalgo o Graziella Pareto, caracteritzades per un cant d'agilitat efectista i brillant en els aguts.<sup>749</sup>

Malgrat tot, després del conflicte, s'havia reactivat l'activitat liceïsta amb la celebració d'una primera gala benèfica i no exempta de tints polítics, en la que participà la soprano de *coloratura* Mercedes Capsir (1895-1969). El primer espectacle en temps de pau se celebrà el dissabte 29 d'abril de 1939, a les sis de la tarda, amb la presència d'un nodrit públic format pel més destacat de la societat barcelonesa i per un elevat nombre de militars d'acord amb el caràcter del règim imperant. L'expectació davant la funció de gala del 29 d'abril de 1939, l'acte que se celebraria tan sols unes setmanes després de la proclamació de la victòria, era màxima. I això era a causa no només a l'excel·lent tasca publicitària duta a terme pels organitzadors sinó, en gran manera, a la participació d'una de les grans artistes espanyoles que triomfava pel món i que havia tornat de Milà –el seu domicili del moment- per prendre part en aquesta funció.<sup>750</sup>

<sup>748</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 96-99.

<sup>749</sup> HEILBRON FERRER, Marc. "Mercedes Capsir Vidal" [en línia]. Real Academia de la Historia. Disponible a: <<https://dbe.rah.es/biografias/10573/mercedes-capsir-vidal>> [Consulta: 02/10/2022].

<sup>750</sup> SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia. "Capsir en la nueva etapa del Liceu después de la Guerra Civil" (31/03/2020). *Ópera Actual*. Disponible a: <[www.operaaactual.com/reportaje/capsir-en-la-nueva-etapa-del-liceu-despues-de-la-guerra-civil/](http://www.operaaactual.com/reportaje/capsir-en-la-nueva-etapa-del-liceu-despues-de-la-guerra-civil/)> [Consulta: 29/10/2022]. "Sin embargo, tras el conflicto, previamente se había reactivado la actividad liceïsta con la celebración de una primera gala, benéfica y no exenta de tintes políticos, en la que participó la soprano de coloratura Mercedes Capsir (1895-1969). El primer espectáculo en tiempos de paz se celebró en el coliseo barcelonés el sábado 29 de abril de 1939, a las seis de la tarde, con la presencia de un nutrido público formado por lo más granado de la sociedad barcelonesa y por un elevado número de militares de acuerdo con el carácter del régimen imperante. La expectación ante la función de gala del 29 de abril de 1939, el evento que se celebraría tan solo unas semanas después de la proclamación de la victoria, era máxima. Y eso se debía no solo a la excelente labor publicitaria llevada a cabo por los organizadores sino, en gran medida, a la participación de una de las grandes artistas españolas que triunfaba por el mundo y que había regresado de Milán –su domicilio del momento– para tomar parte de esta función."

El 1949 feu la seva darrera actuació amb *Il matrimonio segreto* al Gran Teatre del Liceu i el 1953 retornà a Barcelona on fou catedràtica de cant del Conservatori Municipal de Música. Va morir a Suzzara (Llombardia) el 1969.<sup>751</sup>

### 3.2.2.9 Miguel Fleta (1917-1919)

Miguel Burro Fleta va néixer a Albalat de Cinca el 1893 i va morir a la Corunya el 1938. El tenor va estudiar a Barcelona amb Luisa Pierrick. Puccini el va considerar com la veu de tenor ideal per les seves obres.<sup>752</sup>

Fleta va treballar des dels 8 anys en diferents ocupacions agrícoles i de la construcció, fet que en va impedir l'escolarització. Però la seva predisposició a la música així com la determinació del seu pare feren que estudiés solfeig amb Lázaro Uriol i, de la mà del cantant Miguel Asso, es presentés el 1917 al *Certamen de la Jota*. A pesar de no ser premiat, Fleta es traslladà a Barcelona on tenia la possibilitat d'estudiar cant.<sup>753</sup>

Instat perquè ingressés en el Conservatori de la Ciutat Comtal, Fleta tampoc va ser acceptat inicialment pel mestre Lamote de Grignon que, després de sentir-lo cantar, argumentà que no quedaven places lliures en la institució. Malgrat això, el destí volgué que una de les mestres de cant, Luisa Pierrick, l'escoltés des d'una habitació contigua. Seria l'encarregada de convèncer a Lamote de Grignon i Fleta passaria immediatament a formar part del curs de la Sra. Pierrick, una aula íntegrament ocupada per senyoretetes.<sup>754</sup>

---

<sup>751</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). “Mercè Capsir i Vidal” [en línia]. Disponible a: <<https://www.encyclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/merce-capsir-i-vidal>> [Consulta: 05/01/2023].

<sup>752</sup> CELLETTI, Rodolfo. “Fleta, Miguel”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09815>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>753</sup> MAYNÉS GUTIÉRREZ, Verónica. “Miguel Fleta Burro” [en línia]. Real Academia de la Historia. Disponible a: <<https://dbe.rah.es/biografias/9679/miguel-fleta-burro>> [Consulta: 16/02/2022].

<sup>754</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 145: “Instado para que ingresara en el Conservatorio de la Ciudad Condal, Fleta tampoco será aceptado inicialmente por el maestro Lamotte de Grignon que, tras oírle cantar, esgrimió la disculpa de que no quedaban plazas libres en la institución. Sin embargo, el destino quiso que una de las maestras de canto, Luisa Pierrick, lo escuchara desde una habitación contigua. Sería la encargada de convencer a Lamote de Grignon, y Fleta pasaría inmediatamente a formar parte del curso de la Sra. Pierrick, una aula íntegramente ocupada por señoritas.”

El 1919 Fleta debutà de la mà de Pierrick amb *Francesca da Rimini* de Zandonai al *Teatro Giuseppe Verdi* de Trieste, on també cantà *Manon* i *Aida*. El 1920 actuà a la *Volksooper* de Viena amb Battistini, on, a més d'interpretar *Manon*, *Aida* i *Mefistofele*, debutà *Tosca*. L'èxit d'aquesta darrera interpretació (que el tenor reproduiria dues-centes seixanta vegades al llarg de la seva curta carrera) va cridar l'atenció de Franz Lehár i del mateix Puccini, que es desplaçà a Viena per escoltar al tenor. A partir d'aquest moment Fleta va ser requerit arreu: el 1922 Zandonai el reclamà per estrenar la seva òpera *Giulietta e Romeo* al *Teatro Costanzi* de Roma, debutà al *Teatro Real* de Madrid amb *Carmen*, es presenta a Buenos Aires, Uruguai, Brasil, Cuba i Mèxic. El 1923 debuta al *Metropolitan* de Nova York amb *Tosca*. El tenor actuà en aquest teatre fins al 1925 interpretant *Rigoletto*, *Aida*, *Carmen*, *Pagliacci* i *L'amico Fritz*. El 1924 Toscanini el dirigí al *Teatro alla Scala* de Milà amb *Rigoletto* i realitzà la seva tercera temporada al *Teatro Real* de Madrid. El 1925 realitzà una gira per Espanya que inclogué el seu debut al Gran Teatre del Liceu amb *Carmen*. El 1926 participà en l'estrena de *Turandot* de Puccini al *Teatro alla Scala* de Milà dirigit per Toscanini. El 1927 realitzà la seva quarta gira per Amèrica i participà en la temporada d'òpera del Gran Teatre del Liceu. A partir de 1928 s'inicià el deteriorament vocal del tenor. El 1929 realitzà gires per Europa, Japó, Mèxic, Guatemala i la Xina. El tenor anà abandonant gradualment l'òpera i dedicant-se a la sarsuela, destacant la gira que feu el 1935 per Espanya amb la companyia de sarsuela de Federico Moreno Torroba amb títols com *Doña Francisquita*, *Luisa Fernanda* i *Marina*. El 1938 va morir a la Corunya.

La seva discografia és molt àmplia i se centra en el repertori operístic, però també inclou sarsuela, jotes, *lied* de Brahms i himnes. Aria Recording edità el llegat discogràfic del tenor en tres volums: el primer dedicat a l'òpera (1922-1931), on interpreta Puccini, Verdi, Bellini, Wagner, Donizetti i Bizet; el segon, on es recullen registres no operístics (1922-1929) i un tercer dedicat a la sarsuela i a la cançó (1929-1934). Els dos darrers volums contenen interpretacions de Nin, Guerrero, Serrano, Chapí, Luna, Moreno Torroba i Vives, entre altres. Fleta participà en la filmació de tres pel·lícules, dues de les quals tenen caràcter documental.<sup>755</sup>

---

<sup>755</sup> MAYNÉS GUTIÉRREZ, Verónica. "Miguel Fleta Burro" [en línia]. Real Academia de la Historia. Disponible a: <<https://dbe.rah.es/biografias/9679/miguel-fleta-burro>> [Consulta: 16/02/2022].

### 3.2.2.10 Pau Civil (1920-1925)

El tenor Pau Civil va néixer a Barcelona el 1899 i va morir a la mateixa ciutat el 1887. Va estudiar al Conservatori del Liceu amb Camila Clerici i perfeccionà els seus estudis a Milà amb Giovanni Arrigoti. Després d'una dilatada carrera nacional i internacional com a intèrpret, es dedicà a la docència, primer a Milà i, de 1963 a 1983, al Conservatori del Liceu de Barcelona.<sup>756</sup>

### 3.2.2.11 Carme Gombau (1926-1930)

La soprano Carme Gombau va néixer a Barcelona el 1902 i va morir a la mateixa ciutat el 1991. Es va formar al Conservatori del Liceu amb Joan Lamote de Grignon i amb Camila Clerici i, posteriorment, a París. Va actuar assíduament al Gran Teatre del Liceu i al Palau de la Música Catalana i va exercir de professora de cant i Lied al Conservatori del Liceu de 1970 a 1983.<sup>757</sup>

### 3.2.2.12 Victòria dels Àngels (1939-1942)

Victòria dels Àngels López García va néixer a Barcelona el 1923. Filla d'un bidell de la Universitat de Barcelona, estudià al Conservatori del Liceu amb Dolors Frau i, més tard, amb el Grup *Ars Musicae* de Barcelona.<sup>758</sup>

Victòria dels Àngels va néixer cantant. A causa de la seva espontaneïtat emissora, el seu cant era, com s'ha suggerit, de rara limpidesa. Cantava com parlava, sense apreciable esforç; era un acte reflex com el de respirar. Cosa que feia pensar en una sorprenent tècnica, que sens dubte provenia del bressol i que els bons oficis de la seva professora del Conservatori, Dolors Frau, contribuirien a ampliar, completar i millorar.<sup>759</sup>

---

<sup>756</sup> Veure apartat 3.2.1.15 Pau Civil (1863-1984).

<sup>757</sup> Veure apartat 3.2.1.16 Carme Gombau (1970-1983).

<sup>758</sup> SHAWE-TAYLOR, Desmond. "Los Ángeles, Victoria de", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17007>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>759</sup> REVERTER, Arturo. "Victoria de los Ángeles López García de Magriñá" [en línia]. Real Academia de la Historia. Disponible a: <<https://dbe.rah.es/biografias/5389/victoria-de-los-angeles-lopez-garcia-de-magrina>> [Consulta: 16/02/2022]: "Victoria de los Ángeles nació cantando. Debido a su espontaneidad emisora, su canto era,

Debutà el 1944 al Palau de la Música Catalana amb un recital per l'Associació de Cultura Musical i el 1945 al Gran Teatre del Liceu amb *Le nozze di Figaro*. En aquest teatre hi actuà cada any fins al 1950 i, de manera discontinua, fins al 1971. No hi tornà a actuar fins al 1992. El 1947 guanyà el Concurs Internacional de Cant de Ginebra i el 1949 debutà a París amb *Faust*, al *Covent Garden* de Londres amb *La bohème* i al *Teatro alla Scala* de Milà amb un recital. El 1950 hi interpretà *Ariadne auf Naxos*. El 1951 es presentà al *Metropolitan* de Nova York i des d'aleshores arreu del món. Fins al 1961 cantà assíduament al *Metropolitan* i al *Covent Garden*. El 1960 cantà al Festival d'Edimburg i el 1961 debutà a Bayreuth amb *Tannhäuser*. El 1961 estrenà *Atlàntida* de Falla al Gran Teatre del Liceu. Amb posterioritat al 1979 es dedicà als recitals d'òpera i de *lied*. El 1987 realitzà un recital al Palau de la Música Catalana en la inauguració de Catalunya Música. Va rebre el *Premio Nacional del Ministerio de Cultura* el 1978, el *Premio Príncipe de Asturias* el 1991, el Premi Internacional de Música Pau Casals el 1992 i el premi de l'Acadèmia Charles Cros el 1994 i va ser nomenada Acadèmica d'Honor de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi el 1981 i doctora *honoris causa* per la Universitat de Barcelona el 1987. Va morir a Barcelona el 2005.<sup>760</sup>

Victòria dels Àngels va enregistrar més de 15 òperes completes, recitals de *lied* i *mélodie* francesa, cançó espanyola i sarsuela, a les que cal afegir els enregistraments de música renaixentista, als seus inicis amb *Ars Musicae* a Barcelona. Les òperes foren enregistrades per La Voz de su Amo i inclouen dues versions de *La vida breve* amb Pau Civil i Carlo Cosutta, respectivament; dues versions de *Faust* amb Nicolai Gedda i Boris Christoff; i dues versions de *Madama Butterfly* amb Giuseppe di Stefano i Jussi Björling, respectivament. També va enregistrar *Pagliacci*, *Manon*, *La bohème*, *Pelléas et Mélisande* amb Gerard Souzay, *Simon Boccanegra*, *Il trittico*, *La traviata*, *Cavalleria rusticana*, *Il barbiere di Siviglia*, *Carmen* i *Orlando furioso* de Vivaldi. Quant a *lied*, destaquen el disc de duos amb Dietrich Fisher-Dieskau (Emi) i l'*Homage to Gerald*

---

como se ha sugerido, de rara limpidez. Cantaba como hablaba, sin apreciable esfuerzo; era un acto reflejo como el de respirar. Lo que hacía pensar en una sorprendente técnica, que sin duda provenía de la propia cuna y que los buenos oficios de su profesora en el Conservatorio de Barcelona, Dolores Frau, contribuirían a ampliar, completar y mejorar.”

<sup>760</sup> Shawe-Taylot, Desmond. “Los Ángeles, Victoria de”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17007>> [Consulta: 18/3/23].



Moore. Cal destacar també *El arte de Victoria de los Angeles* (Emi) i *La fabulosa Victoria de los Angeles* (Emi Classics). Així com el *Faust* i *l'Otello* enregistrats en directe des del *Metropolitan* de Nova York el 1955 i el 1958, respectivament.<sup>761</sup>

Fa ja alguns anys..., quan cursava els meus primers estudis de cant en el Conservatori del Liceu de Barcelona, *El Arte del Canto* de Francesc Viñas figurava entre els llibres de text aconsellats als alumnes. Recordo encara amb quina avidesa i entusiasme copiava algunes d'aquelles vocalitzacions per estudiar-los, amb una gran fe i confiança de què havien de ser molt profitosos per a la meva carrera.<sup>762</sup>

### 3.2.2.13 Montserrat Caballé (1948-1954)

Montserrat Caballé i Folch va néixer el 1933 a Barcelona. Es formà al Conservatori del Liceu gràcies al mecenatge de Josep Antoni Bertrand.<sup>763</sup> Hi estudià durant 12 anys amb Eugenia Kemeny i Napoleone Annovazzi, guanyant el 1954 la Medalla d'Or del Conservatori del Liceu.<sup>764</sup>

Fou deixeble de Conxita Badia. Amplià els seus estudis a Florència. El 1956 debutà a Basilea. Fins al 1959 interpretà gran quantitat de rols operístics a Basilea, Viena i Bremen. El 1962 al Gran Teatre del Liceu de Barcelona interpretà *Arabella*. El 1964 interpretà *Lucrezia Borgia* al *Carnegie Hall* de Nova York substituint a Marilyn Horne i el mateix any debutà al *Metropolitan* de Nova York i al *Teatro Colón* de Buenos Aires. El 1966 debutà a París amb un recital a la *Salle Pleyel*, el 1969 a l'*Arena* de Verona amb *Don Carlo*, el 1970 a Milà amb *Lucrezia Borgia* i el 1972 al *Covent Garden* de Londres i a l'Òpera de París amb *Norma*. Especialitzada en *Belcanto*, se la considera una de les millors intèrprets de l'òpera de Bellini, Donizetti i el primer Verdi. Però el seu repertori

<sup>761</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 126-127.

<sup>762</sup> VIÑAS (1963), *op. cit.*, p. 1: "Hace ya algunos años..., cuando cursaba mis primeros estudios de canto en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, el "Arte de Canto" de Francisco Viñas figuraba entre los libros de texto aconsejados a los alumnos. Recuerdo ahora todavía, con qué avidez y entusiasmo copiaba algunos de aquellos vocalizos para estudiarlos, con una gran fe y confianza de que habrían de ser muy provechosos para mi carrera." Pròleg de *Victoria de los Angeles* a Barcelona, 26 de març de 1963.

<sup>763</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Caballé, Montserrat", dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 2, p. 820.

<sup>764</sup> BLYTH, Alan. "Caballé, Montserrat", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04500>> [Consulta: 18/3/23].

abasta Vivaldi, Händel, Cherubini, Puccini i Wagner, música popular i contemporània. Contribuí al redescobriment d'obres oblidades de Donizetti: *Maria Stuarda*, *Parisina d'Este*, *Gemma di Vergy*, *Caterina Cornaro*; de Rossini: *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, *La donna del lago*, *Semiramide*; i de Bellini: *Il pirata*.<sup>765</sup>

El 1988 actuà amb Freddie Mercury amb motiu de la designació de Barcelona com a seu dels Jocs Olímpics de 1992. Caballé fou guardonada amb la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya (1982), el *Premio Príncipe de Asturias* (1991), el *Premio Nacional de Cultura* (2003), la Medalla d'Or de la Música concedida per l'*Academia Española de las Artes y las Ciencias de la Música*, la Medalla d'Or del Conservatori Superior de Música del Liceu (2004), la Medalla d'Or del Cercle del Liceu (2010) i la Medalla d'Honor del Festival Castell de Peralada (2011). El 2005 fou distingida amb l'ordre de la Legió d'Honor i el 2009 amb l'ordre de la Gran Creu del Govern italià. El 1999 rebé el doctorat *honoris causa* per la Universitat Politècnica de València i el 2000 per la Universitat Mendelejev de Moscou. L'any 1999 es va celebrar la primera edició del Concurs Internacional de Cant Montserrat Caballé. L'any 2012 el Gran Teatre del Liceu li reté homenatge amb motiu del 50è aniversari del seu debut en aquell escenari. Va morir a Barcelona el 2018.<sup>766</sup>

La seva discografia és molt nombrosa. Abasta més de 40 títols lírics enregistrats en estudi, 4 sarsueles completes i més de 50 discs d'obres soltes i música religiosa com *Ein deutsches Requiem* de Brahms (RCA, 1968) i el *Requiem* de Verdi (EMI, 1970). Són de destacar els seus enregistraments de *Manon Lescaut* (EMI, 1972), *Turandot* (Decca, 1973), *Guillaume Tell* (EMI, 1973), *Salome* (RCA, 1968), *Aida* (EMI, 1974), *Don Carlo* (EMI, 1970), *Giovanna d'Arco* (EMI, 1972), *La traviata* (RCA, 1967) i *Norma* (RCA, 1972).<sup>767</sup>

### 3.2.2.14 Carme Lluch (1948-1954)

---

<sup>765</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 89-92.

<sup>766</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). "Montserrat Caballé i Folc" [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/montserrat-caballe-i-folc>> [Consulta: 05/01/2023].

<sup>767</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 89-92.

Carme Lluch i Bofarull va néixer el 1935 a Barcelona. Estudià al Conservatori del Liceu i a Milà. Debutà al Gran Teatre del Liceu el 1960 i el 1963 hi interpretà *Orfeo ed Euridice*. El 1964 guanyà la Medalla d'Or del *Circolo della Stampa* de Milà i el concurs de cant Achille Peri de Reggio Emilia. Actuà arreu d'Europa en teatres d'òpera i sales de concerts. Va morir a Barcelona el 2016.<sup>768</sup> El 1963 va guanyar el *I Premio Internacional de Canto de la Villa* i el 1966 va interpretar *Le nozze di Figaro* a Bilbao.<sup>769</sup> La temporada 1965-1966 interpretà *Aida* i *Pagliacci* al Gran Teatre del Liceu,<sup>770</sup> i la temporada 1967-1968 *Andrea Chénier* amb Richard Tucker.<sup>771</sup>

### 3.2.2.15 Mirna Lacambra (1949-1955)

Mirna Lacambra i Domènech va néixer a Sabadell el 1935. Estudià cant al Conservatori del Liceu amb Eugènia Kemeny. El 1982 fundà la societat Amics de l'Òpera a Sabadell, llavor de la temporada lírica iniciada amb èxit a la capital del Vallès Occidental i que dirigeix des d'aleshores. Es retirà dels escenaris el 1986 per dedicar-se a la direcció artística de les temporades d'òpera al Teatre Municipal La Faràndula de Sabadell.<sup>772</sup>

El 1959 debutà a Sabadell amb *La bohème*, el 1961 cantà la Micaela de *Carmen* a Les Arenes de Barcelona i el 1963 *Madama Butterfly* a l'Hospitalet de Llobregat. Va actuar al *Teatro de la Zarzuela* de Madrid amb títols com *La calesera* i, posteriorment, es traslladà a Alemanya, on cantà amb assiduitat a Dormund, on destacà amb *Il trovatore*. Al Gran Teatre del Liceu va interpretar *La vida breve*, *La bohème*, *El giravolt de maig*, *Il trovatore* i *La Dolores*. En aquest teatre va estrenar *La rondalla d'esparvers* de Ventura Tort i, el 1980, *Adiós a la Bohemia* de Sorozábal. Cantà *Carmen* a San

---

<sup>768</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). “Carme Lluch i Bofarull” [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/carme-lluch-i-bofarull>> [Consulta: 05/01/2023].

<sup>769</sup> GARZÓN, Constanza. “Salieri versus Mozart. Historia de un éxito truncado”. Hemeroteca *Bilbao* (gener de 2002), p.34. Disponible a: <<http://www.bilbao.eus/bld/bitstream/handle/123456789/34666/34.pdf?sequence=1>> [Consulta: 13/03/2023].

<sup>770</sup> GRAN TEATRE DEL LICEU. Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu. Barcelona: Amics del Liceu, Àmbit Serveis Editorials, 1997, p. 56.

<sup>771</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>772</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). “Mirna Lacambra i Domènech” [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/mirna-lacambra-i-domenech>> [Consulta: 05/01/2023].

Francisco amb Plácido Domingo i estrenà *Yerma* de Villa-Lobos amb Frederica von Stade a Santa Fe. El 1981 cantà *Tosca* al *Teatro de Bellas Artes* de Mèxic. A partir de 1982 la seva activitat se centrà a Sabadell, interpretant-hi *Tosca*, *Il trovatore* i *La bohème*. Es retirà dels escenaris el 1986 després d'interpretar *La vida breve* al Teatre La Faràndula. Va participar en l'enregistrament de l'òpera *Canigó* de Massana.<sup>773</sup>

### **3.2.2.16 Cecília Fondevila (1951-1956, 1964-1965)**

La soprano Cecília Fondevila va néixer a Barcelona el 1935 i va morir a la mateixa ciutat el 1999. Va estudiar al Conservatori del Liceu amb Dolors Frau, va completar la seva formació a Milà amb Del Signore i, de nou a Barcelona, amb Pau Civil. Va actuar assíduament al Gran Teatre del Liceu de 1967 a 1987. Va ser professora del Conservatori del Liceu des del 1984 al 1998.<sup>774</sup>

### **3.2.2.17 Carme Bustamante (1955-1959)**

La soprano Carme Bustamante va néixer a Totana (Múrcia) el 1938. Va estudiar amb Dolors Frau al Conservatori del Liceu a partir de 1955 i, posteriorment amb Galli Markoff i Conxita Badia. Després d'una intensa carrera nacional com a intèrpret sobretot de cançó espanyola i catalana, i l'estrena de nombroses composicions, fou nomenada professora del Conservatori del Liceu, tasca que ha desenvolupat des de 1983 fins a l'actualitat.<sup>775</sup>

### **3.2.2.18 Francisco Lázaro (1956-1960)**

El tenor Francesc Lázaro i Salvador va néixer a Barcelona el 1932. Estudià al Conservatori del Liceu de Barcelona. Herbert Von Karajan el descobrí al Festival de Salzburg el 1964 i li confià papers importants sota la seva direcció. Assolí èxits a Itàlia, als EUA, a l'Argentina i al Canadà. El 1966 es presentà al Liceu de Barcelona

---

<sup>773</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 200-201.

<sup>774</sup> Veure apartat 3.2.1.17 Cecília Fondevila (1984-1999).

<sup>775</sup> Veure apartat 3.2.1.18 Carme Bustamante (1983).

amb *Turandot*, de Puccini. Actuà regularment al *National Theater* de Munic i a altres teatres d'Alemanya.<sup>776</sup>

Lázaro debutà al Gran Teatre del Liceu de Barcelona la temporada 1961-1962. Fou primer tenor de la companyia de l'Òpera de Stuttgart i actuà també a Berlín, Frankfurt, Düsseldorf, Viena, Salzburg, Oslo i Estocolm. Va ser dirigit per Karajan, Böhm, Sawallisch i Eickmann, entre d'altres. S'ha distingit interpretant *Il trovatore*, *Aida*, *Pagliacci*, *Cavalleria rusticana* i *Tosca*. Al Festival de Salzburg, interpretà *Macbeth* amb Bumbry i Fischer-Dieskau, i a Berlín, *Turandot*, dirigit per Böhm el 1966. El 1971 interpretà *Simon Boccanegra* a Munic i el 1973 *Madama Butterfly*. El 1978 cantà *Don Carlo* a la *Staatsoper* de Viena.<sup>777</sup>

Segons els Annals del Gran Teatre del Liceu, Lázaro va actuar la temporada 1960-1961 a *La favorite* i a *Aida*; la temporada 1961-1962 a *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Turandot*, *Der Meistersinger von Nürnberg* i *El retablo de maese Pedro*; la temporada 1962-1963 a *Otello* i *Aida*, la temporada 1966-1967 a *Turandot*; i la temporada 1976-1977 a *Manon Lescaut*.<sup>778</sup>

### 3.2.2.19 Maria Soler (1956-1965)

La soprano Maria Soler va néixer a Barcelona el 1940. Va estudiar al Conservatori del Liceu amb Eugenia Kemeny i Joan Dotras Vila, i, posteriorment, a Milà. A partir de 1984 es va fer càrrec d'una càtedra de cant al Conservatori del Liceu en col·laboració amb el seu marit, el tenor Eduard Giménez.<sup>779</sup>

### 3.2.2.20 Dolores Aldea (1957-1965)

---

<sup>776</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). “Francesc Lázaro i Salvador” [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/francesc-lazaro-i-salvador>> [Consulta: 05/01/2023].

<sup>777</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 205.

<sup>778</sup> ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. “Conrad Giralt” [en línia]. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FFArtista?nomtau=artista&idartista=10273>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>779</sup> Veure apartat 3.2.1.20 Eduard Giménez i Maria Soler (1992).

La soprano Dolors Aldea va néixer a Tarragona el 1942. Estudià al Conservatori del Liceu amb Dolors Frau i al *Mozarteum* de Salzburg amb Liselotte Egger i Paul Schilhawsky. També es va formar amb Gerard Souzay. Ha compaginat la seva carrera concertística (centrada sobretot en l'oratori, la cançó i la música contemporània), amb la docent a diferents conservatoris de Catalunya. Des del 2006 és professora del Conservatori Superior de Música del Liceu.<sup>780</sup>

### 3.2.2.21 Joan Pons (1970-1973)

Joan Pons i Álvarez va néixer a Ciutadella el 1946.<sup>781</sup> A 13 anys ingressà en el cor de la Capella Davidica de la Catedral de Ciutadella. Posteriorment, ingressà en el Cor del Gran Teatre del Liceu. La *Fundación Juan March* el va becar perquè estudiés cant en el Conservatori del Liceu. Des de 1971 a 1975 interpretà rols secundaris al Gran Teatre del Liceu. Aquell any debutà el rol de Banquo de *Macbeth*. El 1977 Pons canvià al repertori de baríton.

El 1978 debutà el Germont de *La traviata* al Gran Teatre del Liceu i a partir d'aquí actuà a Mèxic, a Monterrey, a Madrid, a València, al *Covent Garden* de Londres, a San Francisco i a Niça. El 1979 debutà a Madrid amb *Pagliacci* amb Plácido Domingo. Al Gran Teatre del Liceu va interpretar *Andrea Chénier* (1979) amb Caballé i Carreras, *L'elisir d'amore* (1985), *Tosca* (1985) amb Aragall, *La traviata* (1982), *Don Carlo* (1982) amb Caballé i Carreras, *Il trovatore* (1983), *Aida* (1983) amb Obraztsova, *Falstaff* (1983), *Herodiade* (1983) amb Caballé i Carreras, *Madama Butterfly* (1985), *Simon Boccanegra* (1986) amb Freni i Carreras, *Un ballo in maschera* (1988) amb Cossotto i *La fiamma* (1990) amb Caballé. El 1980 inaugurà la temporada del *Teatro alla Scala* de Milà amb *Falstaff* dirigit per Lorin Maazel. Fins al 1993 Pons va actuar regularment en aquest teatre. Des dels anys 80 va actuar al *Metropolitan* de Nova York interpretant *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Tosca*, *Don Carlo*, *Pagliacci*, *Aida*, *Gianni Schicchi*, *L'elisir d'amore* i *Madama Butterfly*. Des de 1982 va aparèixer regularment a les

---

<sup>780</sup> Veure apartat 3.2.1.22 Dolors Aldea (2006).

<sup>781</sup> FORBES, Elizabeth. "Pons, Juan", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41792>> [Consulta: 18/3/23].

temporades de la *Staatsoper* de Viena. També va actuar a Bonn, Munic, Berlín, Hamburg, Frankfurt, Zuric i París.

La seva discografia conté una desena d'òperes senceres entre les quals figuren *Pagliacci* (Philips), *Aroldo* (CBS), *La forza del destino* (DG), *Poliuto* (CBS), *Iris* (CBS), *Tosca* (Sony) i *Il tabarro* (Decca).<sup>782</sup>

### 3.2.2.22 Oriol Rosés (1992-1999)

El contratenor Oriol Rosés va néixer a Barcelona el 1974. Va estudiar al Conservatori del Liceu amb Cecília Fondevila i Eduard Giménez. Posteriorment, a Basilea amb Kurt Widmer i a Londres amb Nancy Argenta. Ha compaginat la seva tasca concertística en l'àmbit del barroc i la música contemporània amb la docent a diversos conservatoris de Catalunya. Des del 2011 exerceix de professor i cap del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.<sup>783</sup>

### 3.2.2.23 Altres alumnes del Departament de Cant<sup>784</sup>

El Departament de Cant del Conservatori del Liceu ha format alumnes que, sense dedicar-se a la interpretació vocal o a la docència, han esdevingut rellevants en l'àmbit de la música en general i en el del cant, en particular.

Cal destacar la compositora Lluïsa Casagemas, que estudià cant al Conservatori del Liceu els cursos 1891-1892 i 1892-1893 amb Giovanna Bardelli. Nascuda el 1863 a Barcelona, Casagemas va estudiar harmonia i composició amb Cavagnach i violí amb Torelló. El 1892 va ser guardonada en l'Exposició de Chicago per la seva òpera *Schiava e regina*, el 1893 va estrenar *Crepúsculo*, i el 1894 va ser interpretada al *Palacio Real* de Madrid. Segons Pedrell, Casagemas va compondre 110 obres per cant i piano, 12 obres per a piano, 17 obres per diversos instruments, l'òpera *I briganti* i l'obra *Montserrat*, que té l'opus 227.

---

<sup>782</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 261-264.

<sup>783</sup> Veure apartat 3.2.1.24 Oriol Rosés (2011).

<sup>784</sup> Veure apartat 5.2 Relació de consultes realitzades a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu.

En l'àmbit de la composició i la direcció musical, cal destacar a Miquel Ortega i a Manel Valdivieso. Ortega va estudiar al Conservatori del Liceu els cursos 1975-1976 i 1976-1977 amb Pau Civil. Nascut el 1963 a Barcelona i, després d'estudiar al Conservatori del Liceu, va treballar de mestre correpetidor i d'adjunt a la direcció musical al Teatre del Liceu. Actualment, desenvolupa una carrera nacional i internacional en l'àmbit de la direcció orquestral.<sup>785</sup> Per la seva banda, Valdivieso es va graduar en cant amb Dolores Aldea el curs 2009-2010. Format anteriorment a l'Escolania de Montserrat i al Conservatori Municipal de Barcelona, desenvolupa una intensa activitat com a director musical en l'àmbit espanyol, ocupant en l'actualitat el càrrec de Cap del Departament d'Orquestra i Grans Conjunts del Centre Superior del Conservatori del Liceu.<sup>786</sup>

En l'àmbit de la gestió cultural cal destacar els exalumnes Joan Matabosch i Víctor García de Gomar. Matabosch va estudiar al Departament de Cant del Conservatori del Liceu del 1976 al 1982 amb Pau Civil. Entre altres càrrecs de l'àmbit de la gestió cultural, ha estat director artístic del Teatre del Liceu i, en l'actualitat, ho és del *Teatro Real* de Madrid.<sup>787</sup> Per la seva banda, García de Gomar estudià al Departament de Cant del Conservatori del Liceu de 1994 al 1999 amb Fondevila i, posteriorment, amb Soler i Giménez. Entre altres càrrecs, García de Gomar ha estat director artístic adjunt del Palau de la Música Catalana i, en l'actualitat, és director artístic del Gran Teatre del Liceu.<sup>788</sup>

### 3.2.2.24 Alumnes a partir del 1990<sup>789</sup>

---

<sup>785</sup> MARÉN ARTISTS, MUSIC MANAGEMENT. “Miguel Ortega. Director” [en línia]. Disponible a: <<https://www.marenartists.com/es/artistas/miquel-ortega/>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>786</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). “Manel Valdivieso”. Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/es/professors/manel-valdivieso/>> [Consulta: 17/01/2023].

<sup>787</sup> ACADEMIA ARTES ESCÉNICAS ESPAÑA (n.d). “Joan Matabosch. Director”. Disponible a: <<https://academiadelasartesescenicas.es/joan-matabosch/>> [Consulta: 17/01/2023].

<sup>788</sup> WIKIPEDIA (n.d). “Víctor García de Gomar” [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADctor\\_Garc%C3%ADa\\_de\\_Gomar](https://ca.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADctor_Garc%C3%ADa_de_Gomar)> [Consulta: 6/02/2023].

<sup>789</sup> Veure apartat 5.2 Relació de consultes realitzades a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu.



Carme Bustamante començà a impartir classes de cant al Conservatori del Liceu el 1983, activitat que manté en l'actualitat. En la seva llarga etapa com a professora del centre ha format a alumnes com les sopranos María Jesús Prieto i Rosa Mateu, els baixos Josep Ferrer i Xavier Mendoza, el baríton Toni Marsol i les sopranos Raquel Lojendio, Maria Miró, Núria Vilà, Sara Blanch, Anna Niebla i Laura Brasó, entre d'altres.

Cecília Fondevila formà part del Departament de Cant des de 1984 a 1998 substituint a Pau Civil, que, al seu torn, havia estat el seu professor. Tingué entre els seus alumnes a la soprano Begoña Alberdi, el baix Josep Ferrer, la soprano Miki Mori, la mezzosoprano Mireia Pintó i el contratenor Oriol Rosés (autor d'aquest treball, professor i cap del Departament de Cant en l'actualitat), entre d'altres.

Francisco Kraus, germà del tenor de trajectòria internacional Alfredo Kraus, formà part del Departament de Cant des de 1987 a 1992, formant cantants com la soprano Yolanda Auyanet i el tenor Salvador Carbó, entre d'altres.

Eduard Giménez i Maria Soler s'incorporaren al Conservatori del Liceu el 1992. Des d'aleshores han impartit l'ensenyament del cant a gran quantitat d'alumnes entre els quals consten les sopranos Elisa Vélez, Cristina Obregón, Eugènia Montenegro i Sandra Pastrana, els tenors Carles Cosías, Marc Sala i Xavier Martínez, la mezzosoprano Anna Tobella i el baríton Carles Daza, entre d'altres.

Enriqueta Tarrés, professora del Departament de Cant des del 1999 al 2015, ha tingut entre els seus alumnes a la soprano Maribel Ortega i a la mezzosoprano Anna Tobella, entre d'altres.

Dolors Aldea, professora del Departament de Cant des del 2006, ha impartit classe a alumnes com les mezzosopranos Laura Vila i Cristina Segura, el tenor Airam Hernández, les sopranos Ulrike Haller, Adriana Aranda, Irene Mas, Beatriz de Sousa, Serena Sáenz i Elionor Martínez i els barítons Ferran Albrich, Guillem Batllori i Lluís Calvet, entre d'altres.

Oriol Rosés (autor del present treball) s'incorporà al claustre de professors del Departament de Cant el 2011. Entre els seus alumnes consten el baix Gerard Farreras i les sopranos Montserrat Seró i Jonaina Salvador, entre d'altres. Marisa Roca s'incorporà al Departament de Cant del Centre Superior del Conservatori del Liceu el 2012. D'entre els seus alumnes destaca la mezzosoprano Helena Ressurreiçao i les sopranos Laura Crespo i Rosa Maria Ramírez, entre d'altres. La soprano Marta Mathéu s'incorporà al Departament de Cant el 2014, formant a cantants com el tenor César Cortés.

### **3.2.3 Altres cantants rellevants alumnes del Conservatori del Liceu**

En aquest apartat es mostren les referències biogràfiques de cantants rellevants de finals del segle XIX i del segle XX que no van ser alumnes del departament de cant, però que cursaren altres disciplines al Conservatori del Liceu. Cal destacar que el primer pla d'estudis musicals no es creà fins al 1917 i que fins al Pla d'Estudis de 1966, les diferents assignatures dels programes d'estudi musical no sempre es consideraven de manera aïllada.<sup>790</sup>

#### **3.2.3.1 Joan Cuyàs (1844-1896)<sup>791</sup>**

El baix Joan Cuyàs, que el 1886 fou nomenat professor de la classe de cant del Conservatori del Liceu, havia estat alumne de piano del mateix Conservatori a 14 anys (1858) i nomenat mestre correpetidor fins que el 1863 es traslladà a París per estudiar cant amb Fontana.

#### **3.2.3.2 Joan Raventós (1883-1947)<sup>792</sup>**

El tenor Joan Raventós, professor de cant del Conservatori del Liceu de 1939 a 1946,<sup>793</sup> havia cursat els seus primers estudis al mateix Conservatori a les ordres del mestre

---

<sup>790</sup> Veure apartat 3.2 El Departament de Cant del Conservatori del Liceu.

<sup>791</sup> Veure apartat 3.2.1.3 Joan Cuyàs (1884-1890).

<sup>792</sup> Veure apartat 3.2.1.11 Joan Raventós (1939-1946).

<sup>793</sup> SERRAT I MARTÍN (2017), *op. cit.*, p. 241.

Antoni Ribera, que havia estat alumne de Hey, i amb el que dugué a terme en el marc de l'Associació Wagneriana de Barcelona, una sèrie d'audicions comentades dels grans drames d'aquest compositor. També es va formar amb Armin a Leipzig.

### 3.2.3.3 Conxita Supervía (1895-1936)

Com si intuís la brevetat de la seva vida, la nena Conxita, que ha estudiat cant al Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona, té pressa per debutar i ho fa al *Teatro Colón* de Buenos Aires el 1910. Un any després, ho farà al *Teatro Costanzi* de Roma en el paper d'Octavian de *Der Rosenkavalier*. Aquesta actuació la convertí en la cantant professional més jove en interpretar aquest rol.<sup>794</sup>

Conxita Supervia i Pascual va néixer a Barcelona el 1895 i va morir a Londres el 1936. Debutà el 1910 al *Teatro Colón* de Buenos Aires amb l'òpera *Blanca de Beaulieu* de Stiattesi com a membre de la companyia de Joan Goula. Un any després interpretà *Carmen* a Bari. El 1912 debutà al Gran Teatre del Liceu amb *Samson et Dalila* i a *La Fenice* de Venècia amb *Carmen*. El 1914 actuà a l'Havana amb la companyia de la soprano Maria Barrientos. La temporada 1915-1916 debutà a la *Civic Opera House* de Chicago amb *Werther*. El 1921 cantà *La Cenerentola* al *Teatro Comunale* de Bologna, *Carmen* amb Miguel Fleta i *Il barbiere di Siviglia*. També cantà a Gènova, Roma i Torí. El 1925 debutà al *Teatro alla Scala* de Milà amb *Hänsel und Gretel*, *Le nozze di Figaro*, *Der Rosenkavalier* i l'estrena italiana de *L'heure espagnole* de Ravel. L'any 1930 cantà a París *Il barbiere di Siviglia* i el 1931 es traslladà a Londres. La temporada 1931-1932 cantà *Carmen* a Chicago i del 1934 al 1936 cantà cada any al *Covent Garden* de Londres *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri* i *Carmen*, respectivament. El 1934 participà en la pel·lícula *Evensong* dirigida per Victor Saville. Supervia enregistrà més

---

<sup>794</sup> GÓMEZ PADILLA, Laura. "Conchita Supervía, la diva española olvidada (Part I)". Biblioteca Nacional de España [Entrada de blog] (21/07/2021). Disponible a: <<https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/conchita-supervia-la-diva-espanola-olvidada-parte-i>> [Consulta: 21/02/2023]: "Como si intuyera la brevedad de su vida, la niña Conchita, que ha estudiado canto en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, tiene prisa por debutar y lo hace en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1910. Un año después, lo hará en el Teatro Costanzi de Roma en el papel de Octavian en *El caballero de la Rosa* de Richard Strauss. Esta actuación la convierte en la cantante profesional más joven en interpretar este papel."

de dos-cents discs amb els segells Fonotipia, Odeon i Parlophone que contenen fragments d'òperes de Rossini, fragments de sarsuela i cançó espanyola.<sup>795</sup>

#### 3.2.3.4 Conchita Velázquez (1899-1974)

Conchita Velázquez fou el nom artístic de la mezzosoprano Concepción Rodríguez, nascuda a Cartagena el 1899 i que va morir a Barcelona el 1974. De jove es traslladà a Barcelona on rebé les primeres lliçons de música al Conservatori del Liceu. Posteriorment, completà els seus estudis a Milà. Va debutar a 17 anys al Gran Teatre del Liceu amb *Les huguenots* i el 1923 va estrenar *Marianella* de Pahissa. Durant la dècada dels anys trenta interpretà a Espanya *Carmen* (en més de set-cents ocasions), *Samson et Dalila*, *La favorita*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly* i *El amor brujo*. Després de 1936 actuà a Anglaterra, França, Polònia i Hispanoamèrica. A partir de 1936 la seva carrera es va centrar a Sud-amèrica. Al *Teatro Colón* de Buenos Aires interpretà *Rigoletto*, *Falstaff*, *Hänsel und Gretel*, *Aida* i *La verbena de la Paloma*. També actuà la *Teatro Municipal* de Santiago de Xile i, a partir de l'any 1945, a diversos teatres espanyols. Va enregistrar *Madama Butterfly* (EMI, 1928) i *El amor brujo* (Columbia, 1929), entre d'altres.<sup>796</sup>

#### 3.2.3.5 Manuel Gas (1905-1995)

El baix Manuel Gas va néixer a Madrid el 1905 i va morir a Barcelona el 1995. Va estudiar música, cant i repertori vocal al Conservatori del Liceu amb Massana i amb Sabater.<sup>797</sup> Va debutar com a cantant el 1930 interpretant *La favorita* a la *Sala Olimpia* de Barcelona amb el tenor Hipólito Lázaro. Desplegà la seva carrera en teatres d'Espanya, Itàlia i Hispanoamèrica interpretant *Il barbiere di Siviglia*, *Marina*, *Black el payaso*, *La tabernera del puerto*, *Siegfried* a Como el 1933, *Maruxa*, *La forza del destino* al Gran Teatre del Liceu la temporada 1936-1937, *El giravolt de maig*, *Aida*, *La bohème*, *Rigoletto* amb Mercè Capsir el 1940 al *Teatro Calderón* de Madrid, *Don*

---

<sup>795</sup> SHAWE-TAYLOR, Desmond. "Supervia, Conchita", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27126>> [Consulta: 18/3/23].

<sup>796</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 328-329.

<sup>797</sup> *Ibidem*, p. 158.

*Manolito* amb la companyia de sarsuela de Pablo Sorozábal al *Teatro Reina Victoria* de Madrid el 1943. El 1948 formà la seva pròpia companyia d'art líric i el 1950 debutà com a actor de cinema. El 1959 interpretà *La Dolores* al Gran Teatre del Liceu amb Manuel Ausensi. El 1973 es va acomiadar dels escenaris a Barcelona amb *Don Gil de Alcalá*.<sup>798</sup>

### 3.2.3.6 Carmen Gracia (1914-2003)

La soprano Carmen Gracia, considerada per Mercè Capsir com la millor de la seva generació, va néixer a La Puebla de Híjar el 1914 i va morir a Ginebra el 2003. Debutà al Gran Teatre del Liceu el 1940 amb *Rigoletto* i perfeccionà la seva tècnica vocal amb Toti del Monte.<sup>799</sup> De jove es va traslladar a Barcelona i estudià cant al Conservatori del Liceu amb Cantieri, Fornells i el director d'orquestra Napoleone Annovazzi. El 1942 interpretà *Les pêcheurs de perles* al Gran Teatre del Liceu amb Pau Civil i el 1943 *Carmen* i *Rigoletto* al mateix teatre. El 1945 hi interpretà *Il barbiere di Siviglia* i *Marina*. També actuà al *Teatro Calderón* de Madrid els anys 1943 i 1944. El 1948 debutà al *Metropolitan* de Nova York amb *Il barbiere di Siviglia* i *Rigoletto* i el 1949 hi interpretà *Lucia di Lammermoor*. Aquestes actuacions li obriren les portes d'altres teatres americans. Posteriorment, es dedicà a la docència a Ginebra.<sup>800</sup>

### 3.2.3.7 Manuel Ausensi (1919-2005)

El baríton Manuel Ausensi va néixer a Barcelona el 1919 i va morir a Creixell (Tarragona) el 2005. Va estudiar trompeta al Conservatori del Liceu de Barcelona dels quinze als disset anys. A aquesta edat es traslladà a València per a fer el servei militar obligatori i allí estudià cant amb la soprano Maria Llácer.<sup>801</sup> Considerat el baríton espanyol més popular del seu temps, cantà a Madrid i Sud Amèrica. Es distingí per un estil robust i refinat i per un so ressonant. És de destacar la seva participació com a

---

<sup>798</sup> ROMÁN FERNÁNDEZ, Manuel. "Manuel Gas" [en línia]. Real Academia de la Historia. Disponible a: <<https://dbe.rah.es/biografias/10587/manuel-gas>> [Consulta: 16/02/2022].

<sup>799</sup> BARREIRO, Javier. "Carmen Gracia Tesán" [en línia]. Real Academia de la Historia. Disponible a: <<https://dbe.rah.es/biografias/46591/carmen-gracia-tesan>> [Consulta: 16/02/2022].

<sup>800</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 172.

<sup>801</sup> REVERTER, Arturo. "Manuel Ausensi" [en línia]. Real Academia de la Historia. Disponible a: <<https://dbe.rah.es/biografias/46591/carmen-gracia-tesan>> [Consulta: 16/02/2022].

Figaro a *Le nozze di Figaro* amb Teresa Berganza.<sup>802</sup> Durant la dècada dels anys 60 cantà assíduament als EUA: *Il barbiere di Siviglia*, *Tosca* i *Aida* a Filadèlfia, *Lucia di Lammermoor* i *Pagliacci* a Dallas i *La forza del destino* a Miami. També va actuar repetidament al Gran Teatre del Liceu interpretant *Rigoletto*, *Andrea Chénier*, *Don Carlo* i *Un ballo in maschera*. Va enregistrar més de cinquanta sarsueles dirigides per Argenta, Cisneros i Sorozábal, entre altres, així com *Il barbiere di Siviglia* (Decca, 1964).<sup>803</sup>

### 3.2.3.8 Margarita Casals-Mantovani (1923-1980)

La soprano Margarida Elias i Casals, coneguda com a Margarita Casals-Mantovani, va néixer a Sant Julià de Cerdanyola (Berguedà) el 1923 i va morir a Milà el 1980. Va iniciar els seus estudis musicals al Conservatori del Liceu de Barcelona el 1940. Posteriorment, va estudiar amb Napoleone Annovazzi, director musical del Gran Teatre del Liceu entre 1942 i 1953.<sup>804</sup> Va debutar amb *Faust* a Sevilla el 1948 i durant les dècades dels anys seixanta i setanta cantà a Verona, Roma, Torí, Venècia i Bari, on interpretà *Turandot* el 1964. També interpretà aquest rol a Viena i al *Teatro alla Scala* de Milà. El 1964 interpretà *Turandot* i *Cavalleria rusticana* al Gran Teatre del Liceu i al *Teatro Campoamor*. El 1965 debutà amb *Cavalleria rusticana* al *Teatro di San Carlo* de Nàpols on actuà fins al 1974.<sup>805</sup>

---

<sup>802</sup> STEAN, J. B. “Ausensi, Manuel”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900282>> [Consulta: 18/3/23].

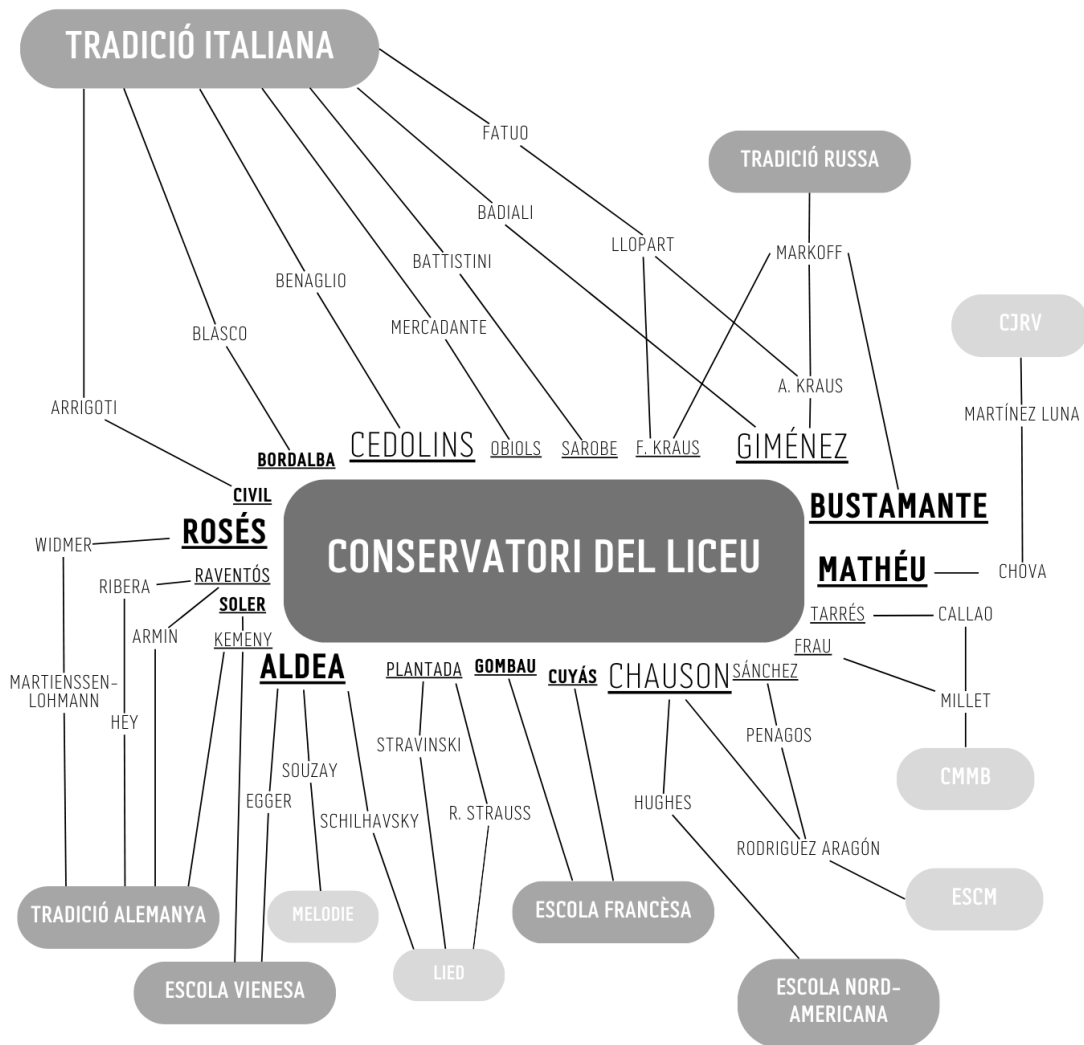
<sup>803</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 64-65.

<sup>804</sup> WIKIPEDIA (n.d). “Margarida Elias i Casals” [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Margarida\\_Elias\\_i\\_Casals](https://ca.wikipedia.org/wiki/Margarida_Elias_i_Casals)> [Consulta: 6/02/2023].

<sup>805</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 103.

### 3.3 Recepció de tradicions vocals

**Esquema 1.** Tradicions europees recepcionades pel Departament de Cant del Conservatori del Liceu a través dels seus professors



En negreta: alumnes del Departament de Cant del Conservatori del Liceu  
 Subratllat: professors del Departament de Cant del Conservatori del Liceu  
 CJRV: Conservatori Joaquín Rodrigo de València  
 CMMB: Conservatori Municipal de Música de Barcelona  
 ESCM: Escuela Superior de Canto de Madrid

Els diferents plans d'estudis i currículums que s'han anat implementant al Conservatori del Liceu en general, i al seu Departament de Cant en particular, han modificat en gran manera les assignatures vinculades a l'instrument veu, el tipus de repertori, les quantitats d'hores lectives, l'organització del Departament i la metodologia de l'ensenyament. Però l'aproximació pedagògica al cant basada en les classes individuals en què el mestre orienta a l'alumne per mitjà d'instruccions tècniques o musicals ja sigui en exercicis de vocalització, solfeig o en la interpretació del repertori, s'han mantingut invariables al llarg del temps.

Des dels seus orígens fins a l'actualitat, el Conservatori del Liceu ha tingut en el seu centre d'activitats el cant.<sup>806</sup> Per tant, l'ensenyament d'aquesta disciplina ha estat ininterromput des de mitjan segle XIX, creant-se abundants i diverses cadenes de transmissió de coneixement entre alumnes i professors. És important tenir en compte la recepció de les diferents tradicions vocals per part del Departament i les línies pedagògiques traçades pels professors, amb especial atenció als professors exalumnes.

Estudiant amb qui i on es varen formar els professors de cant dels diferents períodes històrics, s'obté informació sobre la recepció de les diferents escoles de cant en el Conservatori del Liceu i la influència que aquestes han tingut sobre les diferents línies pedagògiques traçades.

### **3.3.1 Recepció al segle XIX**

No es disposa d'informació sobre la formació de Barrau, però, en canvi, hi ha constància que Obiols es va formar amb Mercadante a Milà i Cuyàs a l'Escolania de Montserrat i al mateix Conservatori del Liceu i, posteriorment, amb Fontana a París.

### **3.3.2 Recepció a la primera meitat del segle XX**

Bordalba, després de formar-se al mateix Conservatori del Liceu, es perfeccionà amb Federico Blasco a Milà. Tintorer es va formar amb el seu pare i fou assistent de Cuyàs.

---

<sup>806</sup> Veure apartat 3.1.1 Història del Conservatori del Liceu.



No es disposa d'informació sobre la formació de Bardelli, però resulta significatiu que el 1899 cobrés el doble del que es pagava a Tintorer. Vidal Nunell es formà al Conservatori del Liceu. Tampoc es disposa d'informació sobre la formació de la soprano belga Louise Pierrick ni de Camila Clerici. Frau es va formar al Conservatori Municipal de Barcelona amb Lluís Millet i amb Vázquez i fou intèrpret de repertori italià i alemany. Raventós es va formar al Conservatori del Liceu amb Antoni Ribera, que havia estat deixeble del representant de l'escola wagneriana Julius Hey, i, posteriorment, a Leipzig amb George Armin, també representant destacat de l'escola alemanya de cant. Sarobe, per la seva banda, va estudiar a Roma amb el baríton Mattia Battistini.

### **3.3.3 Recepció a la segona meitat del segle XX**

Plantada es va formar al Centre de Cultura Musical a Barcelona amb Antoni Colomé. Segons Lacambra, Kemeny va tenir com a professora a Salzburg, a una re-descobridora de la música vocal mozartiana i impulsora de les acadèmies d'estiu.<sup>807</sup> Civil es va formar amb Sabater al Conservatori del Liceu i, posteriorment a Milà amb Giovanni Arrigoti. Després d'una dilatada carrera artística, es va incorporar al claustre del Conservatori del Liceu. Gombau es formà al mateix Conservatori del Liceu amb Lamote de Grignon i, posteriorment, a l'*École Normal de Musique* de París. Fondevila es va formar amb Frau i, posteriorment, amb Civil al Conservatori del Liceu. Es perfeccionà amb Del Signore a Milà. Bustamante també es formà amb Frau al mateix Conservatori del Liceu i amb Markoff i Badia de forma privada. Per la seva banda, Francisco Kraus va estudiar amb Mercè Llopart a Milà. Soler va ser alumna de Kemeny al Conservatori del Liceu. Giménez es formà amb Josep Maria Colomer a Barcelona, amb Badiali a Milà i amb Alfredo Kraus, alumne, com el seu germà, de Mercè Llopart a Milà.

### **3.3.4 Recepció a principis del segle XXI**

---

<sup>807</sup> Veure apartat 5.4.11 Entrevista a Mirna Lacambra. Sabadell, 10.07.23.

Tarrés es va formar amb Concepció Callao al Conservatori Municipal de Barcelona i amb Saraceni a Milà. Aldea es va formar amb Frau al Conservatori del Liceu, amb Egger a Salzburg i amb Souza de manera privada. Sánchez es va formar a l'*Escuela Superior de Canto de Madrid* amb Penagos. Rosés es va formar amb Fondevila i Giménez al Conservatori del Liceu, a Basilea amb Widmer, deixeble de la representant de l'escola alemanya Martienssen-Lohman, i a Londres amb Argenta.

### 3.3.5 Recepció a partir de 2012

Roca es va formar amb Salbanyà al Conservatori de Palma i, posteriorment, amb Chova, Bustamante i Lázaro. Mathéu es va formar amb Català al Conservatori de Tarragona, amb Chova al Conservatori de València i, privadament, amb Obratzova, Caballé, Miricioiu i Halfvarson. Copons es va formar amb Aldea al Conservatori de Terrassa i, posteriorment, amb Greenberg i Hague al *Konservatorium der Stadt Wien*. Cedolins, després d'estudiar breument als Conservatoris de Trieste i d'Udine, es va formar privadament amb Benaglio. Chausson es va formar amb Penagos i Rodríguez Aragón a l'*Escuela Superior de Canto de Madrid* i, posteriorment, amb Likova a la Universitat de Michigan, amb Hughes a Nova York i amb Oncina a Barcelona.

Mereix una menció especial la gran tasca pedagògica duta a terme pel cicle *Liceu Cambra Masterclasses i Concerts* organitzat pel Conservatori del Liceu. Gràcies al mecenatge de la Fundació Música Ferrer-Salat des de 2016, els diferents departaments del Conservatori poden recepcionar any rere any i de primera mà, els coneixements de grans figures internacionals de totes les disciplines musicals.<sup>808</sup> El Conservatori del Liceu afegeix a aquesta gran aportació l'organització d'altres classes magistrals en el marc dels seus estudis de Grau Superior, Màster en Interpretació Música Clàssica i Màster en Interpretació Òpera, completant un internacional llistat de professors convidats que han aportat el seu ric i variat bagatge artístic.

Classes magistrals de cant 2016:

Teresa Berganza, Dolora Zajick, Simon Estes, María Bayo i Joan Pons.

---

<sup>808</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU (n.d). "Liceu Cambra". Disponible a: <<https://www.conservatoriliceu.es/es/auditorio/programacion/liceu-cambra/>> [Consulta: 25/06/2023].

Classes magistrals de cant 2017:

Francisco Araiza, Makvala Kasrashvili, Grace Bumbry, Dalton Baldwin, Carlos Álvarez i Mariella Devia.

Classes magistrals de cant 2018:

Teresa Berganza, Kurt Widmer, Carlos Álvarez, Erick Halfvarson i José Van Dam.

Classes magistrals de cant 2019:

Mariella Devia, Erick Halfvarson, María Bayo, Dolora Zajick, Lisette Oropesa i Fiorenza Cedolins.

Classes magistrals de cant 2020:

Javier Camarena, Nelly Miricioiu i Erick Halfvarson.

Classes magistrals de cant 2021:

Robert Expert, Dolora Zajick i Patrizia Ciofi.

Classes magistrals de cant 2022

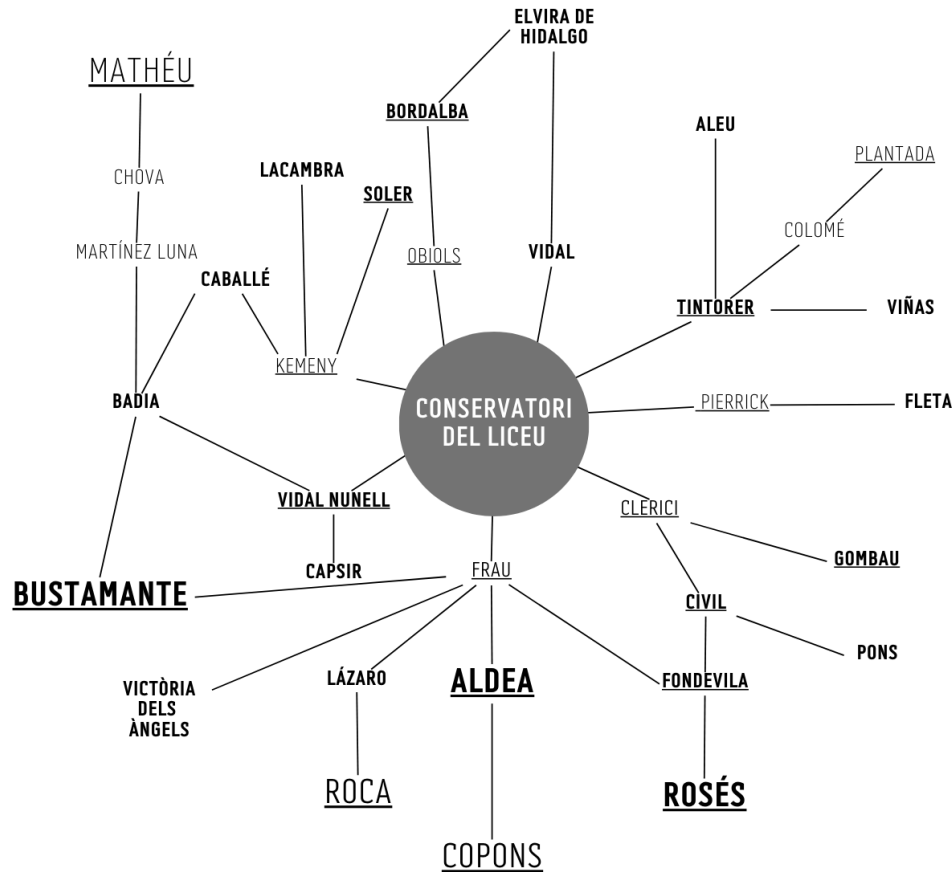
Nelly Miricioiu, Carlos Chausson, Carme Bustamante, Dolores Aldea i Eduard Giménez.

Classes magistrals de cant 2023

Carlos Chausson, Mark Hastings, Valérie Guillorit, Xavier Sabata i Luciana Serra.

### 3.4 Connexions i línies pedagògiques

**Esquema 2.** Línies pedagògiques relacionades amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu



En negreta: exalumnes del Departament de Cant del Conservatori del Liceu

Subratllat: professors del Departament de Cant del Conservatori del Liceu

Lletra gran: professors actuals del Departament de Cant del Conservatori del Liceu

#### 3.4.1 Línia pedagògica Vidal → Llácer/Elvira de Hidalgo

Adriana Forga és la primera alumna de la qual trobem constància escrita en els llibres de qualificacions de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu. Fou una soprano alumna de Gonçal Tintorer que es va examinar de 4t grau el 1886.<sup>809</sup> El primer alumne rellevant de què tenim notícia és Rosend Dalmau. Va estudiar cant al Conservatori del

<sup>809</sup> Veure apartat 5.2 Relació de consultes realitzades a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu.

Liceu i va tenir com a condeixebles a Melcior Vidal, Rafael Moragas i Fernando Rousset.<sup>810</sup>

Cal destacar que Melcior Vidal (1837-1911), després d'una carrera com a tenor als escenaris, s'establí com a professor de cant a Milà on ensenyà a importants cantants com Lucrecia Bori, Maria Llácer, Rosina Storchio, Elvira de Hidalgo i Graziella Pareto.<sup>811</sup> Martín de Sagarmínaga compara la labor docent de Vidal a Milà amb la de Marchesi en l'àmbit germànic.<sup>812</sup> Seguint amb aquesta línia pedagògica, la soprano i alumna de Vidal a Milà, Maria Llácer (1888-1962), després d'una carrera internacional, fou professora a Milà i al Conservatori de València,<sup>813</sup> on tingué com a alumne al baríton, també vinculat al Conservatori del Liceu, Manuel Ausensi.<sup>814</sup>

### 3.4.2 Línia pedagògica Tintorer → Viñas/Colomé → Plantada

Durant la segona meitat del segle XIX i primers anys del segle XX destacà, per la seva gran quantitat d'alumnes de cant, el professor Gonçal Tintorer, que ensenyà des del 1885 al 1910.<sup>815</sup> El seu alumne més destacat fou el tenor Francesc Viñas, seguit, entre d'altres, de Juana Aleu,<sup>816</sup> Avel·lina Carrera (1871-?)<sup>817</sup> i Antoni Colomé (1870-?),<sup>818</sup> que, al seu torn, fou professor de Mercè Plantada.<sup>819</sup> Plantada fou professora de Cant i de Lied al Conservatori del Liceu de 1945 a 1971.

La importància de la figura de Francesc Viñas no només s'explica per la seva trajectòria artística, sinó també per la influència que va tenir el seu tractat *El arte del canto*.<sup>820</sup> Aquest text, com referí la soprano i exalumna del Conservatori, Victòria dels Àngels en

---

<sup>810</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 122.

<sup>811</sup> Veure apartat 3.2.2.2 Melcior Vidal.

<sup>812</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 250.

<sup>813</sup> *Ibidem*, pp. 213-215.

<sup>814</sup> Veure apartat 3.2.3.7 Manuel Ausensi (1919-2005).

<sup>815</sup> Veure apartat 3.2.1.5 Gonçal Tintorer Dumont (1885-1910).

<sup>816</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 35.

<sup>817</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Carrera, Avelina" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, p. 242.

<sup>818</sup> Veure Taula 7. Llistat cronològic d'alumnes més rellevants del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.

<sup>819</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Colomé, Antonio" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 3, p. 830.

<sup>820</sup> Veure apartat 3.2.2.4 Francesc Viñas (1886-1887).

el *Prólogo* del tractat, va ser utilitzat com a material didàctic per diversos professors al llarg del segle XX. Frau, per exemple, utilitzava les vocalitzacions de l'esmentat mètode de cant. També l'utilitzà, posteriorment, el seu deixeble Francisco Lázaro amb llurs alumnes.

### **3.4.3 Línia pedagògica Bordalba → Elvira de Hidalgo → Callas**

La soprano Concepció Bordalba (1862-1910) fou una altra alumna rellevant del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.<sup>821</sup> En el marc d'aquesta institució estrenà *Laura Debelan*, que Obiols<sup>822</sup> havia compost pels seus alumnes. Del que es pot deduir que era alumna seva. Posteriorment, Bordalba completà els seus estudis a Milà. Algunes fonts indiquen que Bordalba fou, al seu torn, professora de la destacada soprano Elvira de Hidalgo (1891-1980) al Conservatori del Liceu.<sup>823</sup> En el Llibre de Qualificacions 1898-1911 apareix una alumna anomenada Elvira Beltrán matriculada el curs 1904-1905 amb la professora Giovanna Bardelli i que seguí estudis amb qualificacions excel·lents i sense que hi consti cap professor fins al curs 1907-1908.<sup>824</sup> La hipòtesi que sigui Elvira de Hidalgo és plausible si es té en compte que el 1908 Elvira de Hidalgo va obtenir una beca per anar a estudiar amb Melcior Vidal a Milà i que, per data de naixement, els seus estudis s'haurien dut a terme dels 12 als 15 anys suposadament amb Bordalba en el càrrec d'assistent de Bardelli.

La tasca docent que realitzà d'Elvira de Hidalgo és molt rellevant. El 1936 es retirà dels escenaris i, fins a la seva mort l'any 1980, ensenyà cant als conservatoris d'Ankara, d'Atenes (1949-1959) i de Milà. Al Conservatori d'Atenes tingué com a alumna destacada a la soprano Maria Callas (1923-1977).<sup>825</sup>

### **3.4.4 Línia pedagògica Vidal Nunell → Capsir/Badia → Caballé/Bustamante**

---

<sup>821</sup> Veure apartat 3.2.1.4 Concepció Bordalba.

<sup>822</sup> Veure apartat 3.2.1.2 Marià Obiols (1840-1851).

<sup>823</sup> Veure apartat 3.2.2.6 Elvira de Hidalgo (1891-1980).

<sup>824</sup> Veure apartat 5.2 Relació de consultes realitzades a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu.

<sup>825</sup> SHAWE-TAYLOR, Desmond. "Callas, Maria", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04601>> [Consulta: 18/3/23].

Joaquim Vidal Nunell, que formà part del claustre de professors del Conservatori del Liceu de 1910 a 1932,<sup>826</sup> fou també professor de nombrosos alumnes rellevants com foren Conxita Badia (1887-1975),<sup>827</sup> Mercè Capsir (1897-1969),<sup>828</sup> Canuto Sabat (1893-1973),<sup>829</sup> Juventino Folgar (1892-1983),<sup>830</sup> Felipe Santagostino, Josefina Blanch, Francisca Marlet<sup>831</sup> o Luís Corbella (1906-1956).<sup>832</sup>

És difícil l'associació de Conxita Badia amb el Conservatori del Liceu, ja que la seva mestra de cant fou Rosa Culmell (1871-1954).<sup>833</sup> Però hi ha constància que estigué matriculada, cursà i s'examinà de 1r i 2n grau el curs 1911-1912 coincidint amb la soprano Mercè Capsir. També se sap que el seu professor va ser Vidal Nunell.<sup>834</sup> El llegat de Badia no només és important per la seva carrera com a intèrpret, sinó també per la seva tasca docent, entre d'altres, en el Conservatori Municipal de Música de Barcelona. Formà privadament a les alumnes del Conservatori del Liceu, Montserrat Caballé i Carme Bustamante. Caballé desenvolupà una extraordinària carrera internacional com a intèrpret i Bustamante, després d'una rellevant carrera sobretot com a intèrpret de cançó, entrà a formar part del claustre del Conservatori del Liceu el 1983, on encara exerceix la docència en l'actualitat, havent format i formant a un gran nombre d'alumnes.

La soprano Mercè Capsir, al seu torn, completà els seus estudis de cant a Milà i, amb posterioritat a la seva carrera internacional, esdevingué catedràtica de cant del Conservatori Municipal de Música de Barcelona.

### 3.4.5 Línia pedagògica Pierrick → Fleta

---

<sup>826</sup> Veure apartat 3.2.1.7 Joaquim Vidal Nunell (1910-1932).

<sup>827</sup> Veure apartat 3.2.2.7 Conxita Badia (1911-1912).

<sup>828</sup> Veure apartat 3.2.2.8 Mercè Capsir (1911-1915).

<sup>829</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 284.

<sup>830</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>831</sup> Veure Taula 7. Llistat cronològic d'alumnes més rellevants del Departament de Cant del Conservatori del Liceu (1837-1973).

<sup>832</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. "Corbella, Luis (1906-1956)" [en línia]. Disponible a: <<https://datos.bne.es/persona/XX1316275.html>> [Consulta: 13/05/2023].

<sup>833</sup> WIKIPEDIA (n.d). "Rosa Cumell i Varigaud" [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Rosa\\_Culmell\\_i\\_Varigaud](https://ca.wikipedia.org/wiki/Rosa_Culmell_i_Varigaud)> [Consulta: 12/06/2023].

<sup>834</sup> ALAVEDRA (1975), *op. cit.*, p. 67.

El tenor Miguel Fleta també mereix una menció especial pel gran ressò que aconseguí com a cantant i per la relació que va tenir amb el Conservatori del Liceu. Estudià cant amb la soprano Louise Pierrick durant els cursos 1917-18 i 1918-19,<sup>835</sup> i el 1919 debutà amb *Francesca da Rimini* de Zandonai a Trieste. Pierrick, que ensenyà cant al Conservatori des de 1914 a 1919, va aconseguir transformar el cantant de música popular en un cantant líric internacional.<sup>836</sup> La soprano deixà el Conservatori del Liceu i Barcelona i acompanyà al tenor en les seves gires fins al 1926. A partir de 1928 està documentat el deteriorament vocal de Fleta, coincidint amb la separació de Pierrick.

### 3.4.6 Línia pedagògica Clerici → Civil → Fondevila → Rosés

No es disposa de molta informació sobre la professora Camila Clerici, que exercí de professora de cant al Conservatori del Liceu del 1920 al 1935. Substituí Louise Pierrick i el seu paper fou important, ja que tingué entre els seus alumnes al tenor Pau Civil<sup>837</sup> i a la soprano Carme Gombau,<sup>838</sup> que, posteriorment foren professors del centre. Des del curs 1928-29 al curs 1930-31, apareix en els llistats d'alumnes de Clerici, l'alumna Carmen García, que podria ser la soprano Carmen Gracia.<sup>839</sup>

Per la seva banda, Civil i Gombau foren molt rellevants tant per la seva trajectòria artística com per la seva tasca docent al Departament de Cant del Conservatori del Liceu. Civil hi exercí de professor de cant des del 1963 al 1984 i hi tingué com alumnes rellevants a la soprano i professora de cant del Conservatori del Liceu, Cecília Fondevila,<sup>840</sup> al baríton de trajectòria internacional Joan Pons<sup>841</sup> i a les sopranos Esther Casas i María Uriz, entre d'altres. Gombau fou professora de *Lied* des de 1970 a 1983, impartint a una gran quantitat d'alumnes, una matèria molt específica que esdevingué obligatòria en els plans d'estudi posteriors.

---

<sup>835</sup> Veure Taula 7. Llistat cronològic d'alumnes més rellevants del Departament de Cant del Conservatori del Liceu (1837-1973).

<sup>836</sup> Veure apartat 3.2.2.9 Miguel Fleta (1917-1919).

<sup>837</sup> Veure apartat 3.2.1.15 Pau Civil (1963-1984).

<sup>838</sup> Veure apartat 3.2.1.16 Carme Gombau (1970-1983).

<sup>839</sup> Veure apartat 5.2 Relació de consultes realitzades a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu.

<sup>840</sup> Veure apartat 3.2.1.17 Cecília Fondevila (1984-1999).

<sup>841</sup> Veure apartat 3.2.2.21 Joan Pons (1970-1973).



Fondevila, alumna de Frau i de Civil al Conservatori del Liceu i de Del Signore a Milà, formà part del Departament de Cant des de 1984 a 1998 substituint a Civil. Entre els seus alumnes figurà, des del curs 1992-93 al curs 1996-97, Oriol Rosés, autor d'aquest treball, professor i cap del Departament de Cant del Conservatori del Liceu en l'actualitat.

### **3.4.7 Línia pedagògica Frau → Victòria dels Àngels/Lázaro/Fondevila/Bustamante/Aldea**

Després d'una carrera internacional com a mezzosoprano, Dolors Frau es va establir a Barcelona i impartí classes de cant al Conservatori del Liceu de 1935 a 1963.<sup>842</sup> L'alumna més destacada de Frau fou la soprano de trajectòria internacional Victòria dels Àngels (1923-2005).<sup>843</sup> Però en la seva dilatada etapa com a docent Frau també va impartir classes a alumnes tan destacats com Francisco Lázaro (1932), Cecília Fondevila (1935-1999), Carme Bustamante (1938) i Dolors Aldea (1942). Lázaro va ser professor de Marisa Roca,<sup>844</sup> que es va incorporar al Departament de Cant del Centre Superior el 2012. Fondevila, Bustamante i Aldea esdevingueren professores del Departament el 1983, el 1984 i el 2006, respectivament, essent responsables de la formació d'un gran nombre d'alumnes. Com s'ha mencionat, Fondevila formà part del claustre del Conservatori des de 1984 a 1998.

Bustamante, per la seva part, començà a impartir-hi classes el 1983 i manté aquesta activitat en l'actualitat, essent la professora que ha impartit classes de cant durant més temps al citat Departament i, probablement, al Conservatori. A més d'exercir de cap de departament durant diferents etapes, dirigí de 1988 a 2007 el cicle *Òperes a la Universitat*, donant primeres oportunitats a gran quantitat de cantants joves<sup>845</sup> i essent l'embrió de l'actual programa de Màster en Interpretació Òpera del Conservatori del Liceu.

---

<sup>842</sup> Veure apartat 3.2.1.10 Dolors Frau (1935-1963).

<sup>843</sup> Veure apartat 3.2.2.12 Victòria del Àngels (1939-1942).

<sup>844</sup> Veure apartat 5.4.6 Entrevista a Marisa Roca. En línia, 02.02.23.

<sup>845</sup> BUSTAMANTE (2007), *op. cit.*, p.141.

Al seu torn, Aldea, s'incorporà com a professora de cant i de l'assignatura de Lied el 2006, continuant amb aquestes tasques en l'actualitat.

#### **3.4.8 Línia pedagògica Hey → Ribera/Armin → Raventós**

Segons Sagarmínaga, el tenor Joan Raventós va estudiar al Conservatori del Liceu amb Antoni Ribera.<sup>846</sup> Antoni Ribera (1873-1956), després de la seva formació a Barcelona, es formà a Bayreuth, Karlsruhe i Leipzig amb Kniese, Mottl i Riemann, respectivament. El 1901 fundà la Societat Wagneriana fent una important tasca divulgativa a Catalunya. Formà al tenor Joan Raventós i dirigí l'obra de Wagner al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, a Lisboa, Sant Remo, Roma i, invitat en repetides ocasions per Siegfried Wagner, a Bayreuth.<sup>847</sup> Segons el mateix Ribera, seguia l'escola de Hey, alumne de Smith i al qual el mateix Wagner va encarregar la creació d'una nova i específica tècnica vocal pel repertori germànic.<sup>848</sup>

Al seu torn, Joan Raventós,<sup>849</sup> després de formar-se amb Ribera i haver debutat amb el repertori wagnerià a Barcelona, perfeccionà la seva tècnica a Leipzig amb Armin, representant rellevant de l'escola alemanya.<sup>850</sup> Després de dur a terme una carrera internacional com a intèrpret wagnerià, Raventós exercí de professor de cant al Conservatori del Liceu de 1939 a 1946.

#### **3.4.9 Línia pedagògica Kemeny → Caballé/Lacambra/Soler**

La soprano d'origen hongarès Eugenia Kemeny formà part del Departament de Cant del Conservatori del Liceu des de 1948 a 1969,<sup>851</sup> treballant en paral·lel amb la professora Dolors Frau. L'alumna més destacada de Kemeny fou la soprano de trajectòria internacional Montserrat Caballé (1933-2018). Però també cal destacar, entre els seus

---

<sup>846</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 268.

<sup>847</sup> Veure apartat 3.2.1.26 Altres professors.

<sup>848</sup> Veure apartat 2.3.2.5 Julius Hey (1832-1909).

<sup>849</sup> Veure apartat 3.2.1.11 Joan Raventós (1939-1946).

<sup>850</sup> Veure apartat 2.3.2.6 George Armin (1871-1963).

<sup>851</sup> Veure apartat 3.2.1.14 Eugenia Kemeny (1948-1969).

alumnes, a Mirna Lacambra (1935), Francesca Callao (1934-1981),<sup>852</sup> Carme Lluch (1935-2016), Alfredo Heilbron i Maria Soler (1940).

A més a més de la seva trajectòria artística, és de destacar la tasca divulgativa i docent de la soprano Mirna Lacambra. Des de l'Associació Amics de l'Òpera de Sabadell no només ha donat a conèixer el gènere operístic programant ininterrompudament una temporada d'òpera a Sabadell i arreu de Catalunya des de 1982, sinó que, gràcies als cursos de l'Escola d'Òpera de Sabadell i al Concurs Mirna Lacambra, ha format i ha promocionat des de 1996, a un gran nombre de joves cantants.<sup>853</sup>

Soler esdevingué professora del Departament de Cant del Conservatori del Liceu el 1992, juntament amb el seu marit Eduard Giménez. Des d'aleshores han col·laborat ensenyant cant a gran quantitat d'alumnes. Eduard Giménez ha exercit el càrrec de cap de departament.

#### **3.4.10 Línia pedagògica Carme Bustamante**

Alumna de Frau al Conservatori del Liceu i, privadament, de Markoff i Badia, Carme Bustamante es va incorporar al Departament de Cant del Conservatori del Liceu el 1983.<sup>854</sup> Al llarg de pràcticament 40 anys, Bustamante ha desenvolupat una tasca docent que encara exerceix en l'actualitat i que ha format a gran quantitat d'alumnes. La seva línia pedagògica està molt relacionada amb la consciència corporal i amb com aquesta influeix en l'emissió del so. Interessada des del principi de la seva carrera en la influència del cos en el cant, la soprano i pedagoga declara no seguir les directrius apreses de la seva època d'estudiant, però sovint recorda els consells tècnics de Markoff i les aportacions a la interpretació de Badia.<sup>855</sup>

#### **3.4.11 Línia pedagògica Dolors Aldea**

---

<sup>852</sup> ENCICLOPÈDOA.CAT (n.d). "Francesca Callao i Oliva" [en línia]. Disponible a: <<https://www.encyclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/francesca-callao-i-oliva>> [Consulta: 12/05/2023].

<sup>853</sup> AAOS. "Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell" [en línia]. Disponible a: <<https://www.aaos.info>> [Consulta: 3/05/2023].

<sup>854</sup> Veure apartat 3.2.1.18 Carme Bustamante (1983).

<sup>855</sup> Veure apartat 5.4.2 Entrevista a Carme Bustamante. Barcelona, 21.07.22.

Alumna de Frau al Conservatori del Liceu i, posteriorment, alumna d'Eggar, de Schilawski i de Souzay, Dolors Aldea es va incorporar al Departament de Cant del Conservatori del Liceu el 2006 després d'una dilatada labor concertística i docent a diferents conservatoris de Catalunya.<sup>856</sup> Aldea segueix desenvolupant la seva tasca docent com a professora de cant i de Lied al Conservatori, on des del 2006 ha format gran quantitat d'alumnes.<sup>857</sup> En la seva etapa de professora de cant del Conservatori de Terrassa, Aldea va formar a la soprano Elena Copons, actual professora del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.<sup>858</sup> Ni Aldea ni Copons no identifiquen la línia pedagògica d'Aldea amb cap tradició vocal en particular. Si bé Aldea es considera autodidacta, per la seva formació i declaracions, té punts de contacte evidents amb l'escola vienesa i amb el *Belcanto*.<sup>859</sup>

---

<sup>856</sup> Veure apartat 3.2.1.22 Dolors Aldea (2006).

<sup>857</sup> Veure apartat 3.2.2.24 Alumnes rellevants a partir de 1990.

<sup>858</sup> Veure apartat 3.2.1.25 Professors a partir de 2012.

<sup>859</sup> Veure apartat 5.4.1 Entrevista a Dolors Aldea. Barcelona, 20.07.22.

### **3.5 Testimonis d'exalumnes, exprofessors i professors: recepció de tradicions i creació de línies pedagògiques**

La possibilitat de tenir informació de primera mà sobre el Departament de Cant del Conservatori del Liceu des de mitjan segle XX fins a l'actualitat, justifica aquest apartat basat en entrevistes a exalumnes, exprofessors i professors. Els testimonis aporten dades rellevants relacionades amb la recepció de les diferents tradicions vocals sobretot europees i opinions sobre la possibilitat de creació d'una escola de cant característica. En aquest apartat es demanen als entrevistats, dades sobre la seva formació, la seva trajectòria artística, la seva trajectòria docent, la seva opinió sobre conceptes tècnics vocals i sobre el concepte d'escola de cant amb l'objectiu de poder estudiar de primera mà la creació de línies pedagògiques.

Les entrevistes a aquells professors o exprofessors, amb qui, per relació personal, fou possible una conversa distesa (Dolors Aldea, Carme Bustamante, Maria Soler, Eduard Giménez i Enriqueta Tarrés) es van dur a terme de manera presencial. L'entrevista a Marisa Roca (exalumna de Francisco Lázaro i professora del Departament de Cant del Conservatori del Liceu), que també ha sigut d'utilitat per conèixer la figura de l'exalumne, es va dur a terme en línia. Les entrevistes als professors incorporats a partir del 2014 (Marta Mathéu, Elena Copons, Fiorenza Cedolins i Carlos Chausson) s'han dut a terme amb un qüestionari en línia, seguit dels aclariments necessaris en persona. L'entrevista a Mirna Lacambra, realitzada personalment, aporta el testimoni d'una exalumna amb destacada trajectòria artística, en l'àmbit de la divulgació, la gestió cultural i el suport a nous talents.

Principals objectius de l'apartat:

1. Conèixer les influències rebudes pels diferents professors en la seva formació.
2. Conèixer de primera mà aspectes tècnics emprats en l'ensenyament del cant durant el segle XX dins i fora del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.

3. Conèixer el tipus de formació, les possibilitats d'ampliar estudis i les sortides professionals dels estudiants de cant de cada període històric.
4. Conèixer aspectes metodològics i informació sobre els corrents tècnics imperants a Europa durant el segle XX i començament del segle XXI.
5. Conèixer la relació existent entre una carrera com a cantant i una carrera com a docent.
6. Conèixer aspectes sobre la recepció de les tradicions tècniques vocals europees al Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
7. Establir línies metodològiques o cadenes de transmissió de coneixement en l'àmbit del Departament de Cant del Conservatori del Liceu i fora d'aquest.

Tipus de qüestions plantejades:

1. Preguntes inicials de caràcter personal referents a la formació vocal
2. Preguntes sobre aspectes tècnics que es recordin d'aquestes primeres etapes
3. Preguntes sobre la utilització d'aquests conceptes tècnics durant el desenvolupament de la carrera interpretativa i docent.
4. Definició breu de conceptes tècnics concrets
5. Preguntes sobre habilitats que ha de mostrar l'alumne de cant
6. Preguntes relacionades amb la definició i genealogia de les escoles o tradicions de cant.

Qüestions plantejades als entrevistats:

1. Edat d'inici dels estudis de cant.
2. Professors de cant i d'altres perfils docents que han tingut.
3. Estudis a l'estranger.
4. Diferents escoles tècniques amb les quals han entrat en contacte.
5. Inicis de la carrera interpretativa.
6. Inicis de la carrera pedagògica.
7. Influència de la formació i l'experiència en la docència

8. Conceptes tècnics: suport, cobertura, projecció, fraseig, atac del so i canvi de registre.
9. El cantant neix o es fa?
10. Definició d'escola de cant.

Dolors Aldea començà a estudiar cant a 15 anys. Després de completar la carrera de piano, realitzà durant 6 anys els seus estudis de cant al Conservatori del Liceu amb Dolors Frau. Frau basava la formació tècnica dels seus alumnes en la pràctica de les vocalitzacions del mètode *El arte del canto* de Francesc Viñas. Posteriorment, entrà en contacte amb l'escola alemanya de cant per mitjà de Jordi Albareda durant 2 anys i amb l'escola vienesa de cant gràcies a Liselotte Eggar al *Mozarteum* de Salzburg durant 3 anys més. Musicalment, es va formar amb Paul Schilhawsky i Gerard Souzay. Aldea considera que la tècnica que ha aplicat com a intèrpret i ha ensenyat com a pedagoga és una construcció personal i que és probable que hagi imprès i imprimeixi als seus alumnes una manera personal d'entendre el cant. En la seva definició de conceptes tècnics utilitza expressions com “pressió de l'aire”, “girada de la veu”, timbre de la veu i “deslliurar la veu” en oposició a forçar la veu. També cita a Lamperti<sup>860</sup> en referència al *legato* i a la dicció del text en el cant. Considera que a Catalunya, en general, s'ha seguit l'escola italiana de cant, però que cada professor té unes característiques molt particulars. Quant a la creació d'una escola de cant a partir de l'avaluació i el comentari sobre els alumnes, Aldea considera que, amb el temps, es podria donar un estil d'ensenyament determinat.<sup>861</sup>

Carme Bustamante començà a estudiar cant a 17 anys. Estudià amb Dolors Frau durant 4 anys al Conservatori del Liceu usant també les vocalitzacions del tractat de Viñas per exercitar-se tècnicament. Amb Frau també treballà musicalment el repertori. Posteriorment, es formà amb Galli Markoff, cantant d'origen rus, durant 5 anys i amb Conxita Badia, amb qui va fer un treball d'interpretació musical. També la van influir musicalment Manuel García Morante i Eugeni Gassull. Bustamante no recorda usar com a intèrpret o com a pedagoga cap instrucció dels seus professors. Considera que la seva manera de cantar i ensenyar està molt lligada a la consciència corporal, per la que es va

---

<sup>860</sup> Veure apartat 2.1.2.5 Giovanni Battista Lamperti (1839-1910).

<sup>861</sup> Veure apartat 5.4.1 Entrevista a Dolors Aldea. Barcelona, 20.07.22.

sentir atreta des de l'inici de la seva carrera. En la seva definició de conceptes tècnics vocals parla de “desbloquejar la pelvis”, “equilibrar les cervicals”, “actitud del cos”, “emissió perfecta” i cita a Markoff en referència a la no existència del canvi de registre. Bustamante no considera que un acord en l'avaluació dels alumnes per part d'un claustre de professors pugui originar una escola tècnica de cant pròpiament dita.<sup>862</sup>

Eduard Giménez va començar a estudiar cant a 19 anys. Amb una àmplia cultura vocal, gràcies a la discografia familiar a la qual tingué accés des de petit, inicià els seus estudis amb Josep Maria Colomer i Carme Bracons durant 3 anys. Posteriorment, es formà amb Vladimiro Badiali a Milà. Quan ja era professional del cant va conèixer Alfredo Kraus, que és qui l'influí més en l'àmbit tècnic tant en la seva faceta d'intèrpret com en la docent. Colomer i Badiali l'orientaren tècnicament cap a una cobertura excessiva de la veu mitjançant la modificació vocàlica. Amb Kraus va treballar conceptes com “alliberar la veu”, “desenvolupar la ressonància”, “anticipar el canvi de registre”, “no forçar la laringe” i la respiració baixa. Amb aquest darrer va aprendre a “usar la ressonància per anar a l'agut”, a “trobar l'emplaçament de la veu” i va treballar l'articulació de les vocals amb preferència per la [a]. Giménez considera que no hi ha una única tècnica vocal vàlida. Cada professor té la seva tècnica i cada estudiant ha de trobar la tècnica que s'adeqüi més a les seves capacitats.<sup>863</sup>

Maria Soler va començar a estudiar cant a 15 anys. Després de completar la carrera de piano, estudià cant al Conservatori del Liceu amb Eugènia Kemeny durant 6 anys. Posteriorment, completà la seva formació amb Joan Dotras Vila, Carme Bracons, Josep Maria Colomer i Vladimiro Badiali a Milà. Kemeny, d'origen hongarès i intèrpret de repertori alemany, la va posar en contacte amb l'escola alemanya de cant. Amb ella va treballar la vocalització amb les vocals [i], [e] i [a] i la força abdominal. Bracons i Colomer seguien l'escola italiana, però basaven els seus ensenyaments en la interpretació del repertori. Per la seva banda, Badiali seguia l'escola italiana de cant i feia superar el canvi de registre mitjançant la modificació vocàlica a [o] seguint la cobertura de la veu que Mario del Monaco va popularitzar de la dècada dels anys quaranta a la dels anys seixanta. Soler ha seguit, com a professora, l'escola tècnica

---

<sup>862</sup> Veure apartat 5.4.2 Entrevista a Carme Bustamante. Barcelona, 21.07.22.

<sup>863</sup> Veure apartat 5.4.3 Entrevista a Eduard Giménez. Sitges, 27.07.22.



d'Alfredo Kraus. En la definició de conceptes tècnics utilitza expressions com “eficiència de la respiració”, “canvi de vocal sense canvi de posició”, “anticipació de l'agut en la primera octava”, respiració abdominal, “col·locació de l'atac” i cita a Colomer en referència al *legato* i a Kraus amb relació al canvi de registre. Soler indica que les llengües italiana i castellana faciliten l'emissió vocal i que hom conforma una tècnica pròpia a partir dels conceptes que va coneixent i que li van sent útils.<sup>864</sup>

Enriqueta Tarrés va començar a estudiar cant als 12 o 13 anys amb Concepció Callao a l'Escola Municipal de Música de Barcelona. Hi va estudiar durant 8 anys. Callao parlava del suport a la màscara i a l'abdomen, del concepte de “so alt”, de la respiració diafragmàtica sense esforç, de la ressonància i del paladar tou. Callao acompanyava al piano i treballava musicalment el repertori. Posteriorment, Tarrés va perfeccionar el seu repertori amb diferents mestres entre els quals destaca Adelaide Saraceni, amb la que estudià a Milà durant dos anys. Els aspectes tècnics que més destaca Tarrés són els de “la conducció de l'aire” i “la impostació a la màscara”. Quant a l'existència de diferents escoles vocals, defensa que cadascú ha de trobar la impostació pròpia i que la tècnica pròpia és el fruit de l'experiència i la superació de les dificultats. La tècnica és un mitjà per cantar i, per tant, segons Tarrés, existeixen diferents tècniques per arribar a cantar bé.<sup>865</sup>

Francisco Lázaro, segons Marisa Roca, considerava que Galli Markoff l'havia influït enormement, tot i considerar-se un autodidacte. Markoff va transmetre a Lázaro les bases anatòmiques del cant i el concepte d'espai de ressonància. Lázaro va estudiar cant al Conservatori del Liceu amb Frau del 1956 al 1960.<sup>866</sup> Lázaro centrava el seu ensenyament en la producció del so i utilitzava les vocalitzacions del tractat de Viñas. Usava conceptes anatòmics, el concepte de “verticalitat del so” i el de “ressonància en tot el cos”. Treballava la posició de la pelvis i recomanava baixar la laringe per trobar més espai faringi, jugar amb la base de la llengua per guanyar ressonància i desplaçar el vel del paladar cap enrere. Recomanava millorar el so i no enviar la veu directament a la

---

<sup>864</sup> Veure apartat 5.4.4 Entrevista a Maria Soler. Sitges, 27.07.22.

<sup>865</sup> Veure apartat 5.4.5 Entrevista a Enriqueta Tarrés. Barcelona, 29.10.22.

<sup>866</sup> Veure apartat 3.2.2.18 Francisco Lázaro (1956-1960).

màscara. Parlava del *legato* indicant que les notes estiguessin al mateix lloc que l'atac del so i considerava que el canvi de registre no existia.<sup>867</sup>

Per la seva banda, Marisa Roca, formada amb Eulàlia Salbanyà, Ana Luisa Chova, Carme Bustamante, Silvia Corbacho i Francisco Lázaro, opina que existeixen diferents tècniques vocals enteses com a diferents maneres d'enfocar l'estudi del cant i que, amb molta perspectiva, es podrien trobar punts en comú en la manera de fer d'un departament de cant com el del Conservatori del Liceu, però no una escola única de cant en l'àmbit tècnic.<sup>868</sup>

Mirna Lacambra va estudiar al Conservatori del Liceu amb Eugenia Kemeny. D'aquesta etapa de la seva formació en destaca el treball sobre la respiració, el fraseig i el contacte amb un estil de cant internacional, que s'allunyava de la manera de cantar natural típicament espanyola. Segons Lacambra, Kemeny s'havia format a Salzburg en els inicis de l'acadèmia d'estiu del *Mozarteum*, fet que la connecta amb l'escola vienesa de cant. Lacambra es formà, posteriorment, amb el mestre Josep Sabater i amb la soprano Maya Maiska. En l'àmbit tècnic, la gestió de l'aire i el fraseig musical i textual són essencials per Lacambra, que també dona molta importància a la formació interpretativa dels cantants. Declara haver après molt en aquest aspecte amb els seus primers petits rols al Teatre del Liceu i amb les seves temporades al *Teatro de la Zarzuela* de Madrid. En aquest sentit, subratlla la important labor de l'Escola d'Opera de Sabadell, que ella va crear el 1996 i que dirigeix en l'actualitat.<sup>869</sup> És de destacar la seva tasca com a divulgadora i promotora cultural en crear el 1986 l'AAOS, entitat que presideix actualment.

Marta Mathéu començà a estudiar cant a 16 anys amb Teresa Català al Conservatori de Tarragona. Posteriorment, estudià amb Ana Luisa Chova al Conservatori de València. També es va formar privadament amb Helena Obratzova, Montserrat Caballé, Nelly Miricioiu i Eric Halfvarson. Mathéu emmarca les dues primeres professores dins la tradició italiana, a Obratzova dins l'escola russa, a Miricioiu dins el *Belcanto* i a Caballé

---

<sup>867</sup> Veure apartat 5.4.6 Entrevista a Marisa Roca. En línia, 02.02.23.

<sup>868</sup> *Ibidem*.

<sup>869</sup> Veure apartat 5.4.11 Entrevista a Mirna Lacambra. Sabadell, 10.07.23.

i Halfvarson dins l'escola italiana/alemanya. Els conceptes generals que més l'han influït van ser els conceptes d'alçada, projecció i suport de la veu, i la diferència d'estils dels diferents gèneres. Mathéu utilitza aquestes línies tècniques de treball tant en la seva carrera com a intèrpret com en la docència del cant. Considera que hi ha diferents escoles de cant, però no creu que existeixi l'escola espanyola de cant. Segons la soprano, el cantant es fa desenvolupant les aptituds amb les quals neix. Amb la col·laboració del claustre, Mathéu creu que es podria arribar a establir un consens de tècnica italiana/alemanya en el Departament de Cant del Conservatori del Liceu.<sup>870</sup>

Elena Copons començà a estudiar cant a 17 anys a Terrassa amb Xavier Comorera i cursà tot el Grau Professional, amb Dolors Aldea, professora que ha estat qui més l'ha influït en l'àmbit vocal. Posteriorment, es formà al *Konservatorium der Stadt Wien* especialitzant-se en Lied i Oratori. Les professores que més la van ajudar van ser Sylvia Greenberg en l'àmbit tècnic i, sobretot, Carolyn Hague, en l'àmbit musical i de la interpretació. Copons no pot emmarcar en cap escola o tradició vocal els ensenyaments d'Aldea. En canvi, les professores que va conèixer a Viena, les emmarca en l'escola alemanya de cant pel repertori i pel tractament de les veus. D'Aldea, Copons, en destaca els conceptes de "so alt", el treball per aconseguir una clara articulació i la musicalitat per mitjà del text. De Hague, recorda el concepte de temps necessari mentre es canta. Copons utilitza sempre aquests conceptes tècnics en les seves classes, juntament amb la recerca de la pròpia veu i personalitat musical. No creu que l'avaluació conjunta del claustre de professors pugui definir una escola de cant determinada a causa de l'heterogeneïtat del professorat.<sup>871</sup>

Fiorenza Cedolins començà a estudiar cant barroc a 15 anys i cant líric a 19 anys. Després de cursar un any al Conservatori de Trieste amb Pamela Hebert i un any al Conservatori d'Udine amb Tito del Bianco, es va formar privadament amb Roberto Benaglio de 1989 a 1991. La soprano relaciona tots tres professors amb l'escola italiana de *Belcanto* i de Verisme. El darrer dels tres és qui més la va influir inculcant-li l'ús de la veu ferma i recolzada i d'un fraseig coherent basat en la declamació del text i en una expressivitat profunda. Quant a la tècnica, Cedolins utilitza els conceptes *sul fiato*,

---

<sup>870</sup> Veure apartat 5.4.8 Entrevista a Marta Mathéu. En línia, 19.06.23.

<sup>871</sup> Veure apartat 5.4.10 Entrevista a Elena Copons. En línia, 29.06.23.

estabilitat-elasticitat, *suono girato*, *dilatazione faringea*, *laringe bassa* i *focalizzazione nella maschera*.<sup>872</sup> Considera el *legato* com el resultat del control de l'aire, dels ressonadors i de la dicció. Defineix l'atac del so com el resultat de la preparació i la determinació voluntària de l'exacta qualitat del so. Creu que un cantant sobretot neix i que existeixen diferents escoles de cant a causa de les diferències racials i idiomàtiques. Caracteritza l'escola espanyola de cant per la facilitat en les notes del registre de cap (sobretot en els tenors), la "coloratura", l'accentuació imperiosa i l'expressivitat.<sup>873</sup>

Carlos Chausson començà a estudiar cant a 21 anys amb Isabel Penagos i Lola Rodríguez Aragón a l'*Escuela Superior de Canto de Madrid*. Posteriorment, es formà amb Eva Likova a la Universitat de Michigan, amb Richard Hughes a Nova York i amb Juan Oncina a Barcelona. Likova el va posar en contacte amb el *Belcanto* i Hughes amb l'escola nord-americana de barítons, els representants més rellevants de la qual foren Leonard Warren, Cornell McNeil, Robert Merrill i Sherrill Milnes. De Likova va aprendre els conceptes tècnics de veu a la màscara i de *legato*. També el va influir molt el llibre de Jerome Hines *The Four Voices for a Man*, del qual en destaca el concepte de connexió pectoral amb la màscara, dels espais, de la inspiració i del *fiato*. Chausson declara haver usat aquests conceptes tècnics tant en la seva carrera com a intèrpret com en la de docent. Defensa la respiració abdominal i intercostal i el suport gràcies a una faixa abdominal que permeti dur el so a la màscara. Utilitza el terme "passatge" per designar el camí d'un registre a un altre. Considera que existeixen diferents tècniques de cant i que l'idioma propi influeix molt en aquestes. Destaca a García<sup>874</sup> i a Kraus<sup>875</sup> com a creadors d'escoles de cant. Quant a la creació d'una escola de cant a partir de l'avaluació en claustre dels alumnes, opina que no és possible.<sup>876</sup>

De l'anàlisi de les entrevistes realitzades, s'extreuen dades rellevants de l'ensenyament del cant a la segona meitat del segle XX i principis del segle XXI. Algunes d'aquestes són: l'edat en què s'iniciaven els estudis, quins professors hi havia al Conservatori i a

---

<sup>872</sup> En el context de la tècnica vocal, tradueixo aquests termes per so girat, dilatació de la faringe, laringe baixa i focalització a la màscara.

<sup>873</sup> Veure apartat 5.4.9 Entrevista a Fiorenza Cedolins. En línia, 21.06.23.

<sup>874</sup> Veure apartat 2.2.2.4 Manuel García fill (1805-1906).

<sup>875</sup> Veure apartat 3.5.10 Alfredo Kraus alumne de Markof i de Llopart.

<sup>876</sup> Veure apartat 5.4.7 Entrevista a Carlos Chausson. En línia, 18.06.23.

Barcelona durant diferents èpoques, com s'ampliaven els estudis a l'època, quines escoles tècniques es coneixien i es consideraven influents, quins referents de la formació pròpia han tingut i tenen els ensenyants de cant, quins aspectes tècnics consideren més rellevants, conceptes metodològics i pedagògics i, sobretot, línies pedagògiques o cadenes de transmissió de coneixement i recepció de tradicions vocals foranes.

### 3.5.1 Dolors Frau i la influència de Francesc Viñas

Tant Aldea com Bustamante relaten que Dolors Frau treballava la tècnica vocal mitjançant les vocalitzacions d'*El arte del canto* de Francesc Viñas, alumne de Gonçal Tintorer al Departament de Cant del Conservatori del Liceu.<sup>877</sup> Aquest fet dibuixa una línia pedagògica entre Viñas, Frau i els nombrosos alumnes d'aquesta darrera. Per exemple, sabem per Marisa Roca que Lázaro, alumne de Frau, usava també les vocalitzacions del mètode de Viñas amb els seus alumnes.

La formació de Viñas es va donar completament a Barcelona gràcies a Gonçal Tintorer i molt lligada al director musical Joan Goula.<sup>878</sup> En el seu tractat de cant podem veure la defensa que el tenor feia de l'escola italiana. Viñas en parla a la primera part (*Historia y propedéutica*) i fa referència a conceptes belcantistes (com la *messa di voce*) en els seus *Ejercicios prácticos para la educación de la voz*, que figuren a la segona part del seu tractat.<sup>879</sup> És també destacable la seva exposició de conceptes fisiològics de l'aparell fonador i la seva metòdica exposició de la respiració, ambdós aspectes molt propers a l'escola francesa.<sup>880</sup> Finalment, també són rellevants les seves referències a l'"arrodoniment" de la veu pel que fa a la formació de les vocals i a la modificació vocàlica pel que fa al canvi de registre. Aquests aspectes tècnics estan molt propers a l'escola alemanya.<sup>881</sup>

---

<sup>877</sup> Veure apartat 3.2.1.5 Gonçal Tintorer Dumont (1885-1910).

<sup>878</sup> Veure apartat 3.2.2.4 Francesc Viñas (1886-1887).

<sup>879</sup> Veure apartat 2.1.3 Característiques tècniques de l'escola italiana.

<sup>880</sup> Veure apartat 2.2.3 Característiques tècniques de l'escola francesa.

<sup>881</sup> Veure apartat 2.3.3 Característiques tècniques de l'escola alemanya.

L'any 1963 Jacint Vilardell fundà el Concurs Tenor Viñas en memòria del cèlebre cantant català. Aquest concurs ha esdevingut una de les competicions més importants del món de l'òpera, l'oratori i el Lied, on cada any participen joves cantants d'arreu del món. El Gran Teatre del Liceu, organitzador del concurs, té un acord amb els teatres d'òpera de Madrid, París, Londres, Berlín, Milà, Nova York, Los Angeles, San Francisco i Pequín per celebrar-hi proves preliminars.<sup>882</sup> Nombrosos professors i alumnes destacats del Departament de Cant del Conservatori del Liceu han estat membres del jurat des de la seva creació fins a l'actualitat.<sup>883</sup>

Pel que fa al treball tècnic de Frau, ni Aldea ni Bustamante recorden conceptes tècnics o l'afiliació a una escola de cant determinada. Frau es va formar a l'Escola Municipal de Música de Barcelona amb Lluís Millet i Joaquim Canals. Posteriorment, va desenvolupar una important carrera nacional i internacional com a mezzosoprano interpretant repertori italià i wagnerià, coincidint als escenaris amb Viñas.<sup>884</sup> Com a docent, Frau va desenvolupar un sistema d'ensenyament progressiu utilitzant els tractats de Parisotti, Vaccai, Panofka, Marchesi i Rubini. La seva alumna més destacada va ser Victòria dels Àngels, amb la que treballà durant 4 anys i de la que es va distanciar per desavinences amb el repertori.<sup>885</sup>

### 3.5.2 Jordi Albareda i l'escola alemanya

Aldea va estudiar durant 2 anys amb Jordi Albareda (1925).<sup>886</sup> La soprano i pedagoga contextualitza els ensenyaments d'Albareda dins de l'escola alemanya de cant per la seva defensa del “so entubat”, un treball físic dur per practicar el suport, poc pes tècnic de la dicció i el seguiment del model vocal d'Elisabeth Schwarzkopf (1915-2006).<sup>887</sup>

---

<sup>882</sup> TENOR VIÑAS (n.d). “Presentació”. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://tenorvinas.com/ca/presentacio>> [Consulta: 05/05/2023].

<sup>883</sup> TENOR VIÑAS (n.d). “Edicions Anteriors”. Liceu Òpera Barcelona. Disponible a: <<https://tenorvinas.com/ca/edicions-antieriors>> [Consulta: 02/05/2023].

<sup>884</sup> Veure apartat 3.2.1.10 Dolors Frau (1935-1963).

<sup>885</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 150.

<sup>886</sup> ENCICLOPÈDIA.CAT (n.d). “Jordi Albareda i Bach” [en línia]. Disponible a: <<https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-de-la-musica/jordi-albareda-i-bach>> [Consulta: 12/01/2023].

<sup>887</sup> PORTER, Andrew. “Schwarzkopf, Elisabeth”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25198>> [Consulta: 10/1/23].

Jordi Albareda va estudiar al Conservatori Municipal de Barcelona. Sobresortí com a repertorista i es formà vocalment a Suïssa.<sup>888</sup>

Si tenim en compte la caracterització que fa Miller de l'escola vocal alemanya, els aspectes tècnics als quals es refereix Aldea coincideixen: la respiració baixa, la pressió enfora de l'abdomen, l'ària pelviana ferma i la fixació diafragmàtica baixa caracteritzen el suport de la veu. Una alteració (allargament) de la faringe respecte a la posició de la parla influeix en la ressonància i una modificació vocàlica relacionada amb la cobertura distorsiona la claredat de la dicció.<sup>889</sup>

### 3.5.3 Liselotte Eggar i l'escola vienesa

Segons Aldea, Liselotte Eggar seguia l'escola de cant vienesa, caracteritzada per la veu a la màscara i per ser molt menys dura que la tècnica alemanya.<sup>890</sup>

Segons Ferrer existeix una diferenciació entre l'escola de cant vienesa i l'escola de cant wagneriana: l'escola vienesa desenvolupà una adaptació del *legato* belcantista a la pronunciació de l'idioma alemany i una interpretació estilística subtil del *lied* i l'oratori. Molt relacionada amb la interpretació mozartiana, aquesta escola estaria pròxima a l'antiga escola italiana de cant tot i que les característiques de la dicció alemanya demandarien una major sonorització de les consonants que en el cant de tradició italiana. Aquesta sonorització activaria les ressonàncies nasals i frontals alhora que mantindria el so alt i evitaria un excessiu *vibrato*. L'escola vienesa també es caracteritzaria per l'ús de la *messa di voce*, de la respiració abdominal, del *falsetto* i de la pujada dels pòmuls. L'escola wagneriana, en canvi, seria l'adaptació de l'escola germànica-vieneses a les noves demandes orquestrals i interpretatives de la segona meitat del segle XIX. Amb aquesta adaptació tècnica es guanyà en presència vocal i es va perdre en *legato*, en musicalitat i en dicció del text.<sup>891</sup>

---

<sup>888</sup> WIKIPEDIA (n.d). “Jordi Albareda i Bach” [en línia]. Disponible a: <[https://ca.wikipedia.org/wiki/Jordi\\_Albreda\\_i\\_Bach](https://ca.wikipedia.org/wiki/Jordi_Albreda_i_Bach)> [Consulta: 12/05/2023].

<sup>889</sup> Veure apartat 2.5.1 Anàlisi comparativa segons Miller.

<sup>890</sup> Veure apartat 5.4.1 Entrevista a Dolors Aldea. Barcelona, 20.07.22.

<sup>891</sup> Veure apartat 2.3.1 Orígens i evolució de l'escola alemanya de cant.

Lacambra dona una pista sobre la tècnica de Kemeny en recordar que aquesta darrera s'havia format a Salzburg amb una professora que havia ajudat a redescobrir l'obra vocal de Mozart i que havia impulsat la creació de les acadèmies d'estiu d'aquesta ciutat austríaca.<sup>892</sup> Aquest fet posaria en contacte, per mitjà de Kemeny, l'escola de cant vienesa amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu.

### **3.5.4 Giovanni Battista Lamperti i l'escola italiana**

Aldea menciona en diverses ocasions en la seva entrevista a Lamperti, referint-se a Giovanni Battista Lamperti, tractadista de l'àmbit de l'escola italiana de cant.<sup>893</sup> En ser Lamperti un representant rellevant de l'escola italiana i fer-ne unes referències tan directes, cal pensar que Aldea considera fonamentals aquests conceptes. A més, cal tenir present que en la biografia de Dolors Aldea no consta com a professor cap representant rellevant de l'escola italiana a excepció de la influència indirecta de Frau i del mètode de Viñas, i que, per tant, la seva arribada a Lamperti és un fet autodidacte de recerca tècnica.

### **3.5.5 Galli Markoff i l'escola russa**

La mezzosoprano russa resident a Barcelona Galli Markoff, apareix de manera destacada en l'etapa formativa de Bustamante, Lázaro i Alfredo Kraus (1927-1999),<sup>894</sup> principal referent tècnic d'Eduard Giménez.<sup>895</sup> Carme Bustamante declara haver descobert amb Markoff la correcta emissió de la zona central i greu de la seva veu, l'"alliberament del so" i el treball de la respiració.<sup>896</sup> Lázaro recorda haver descobert "un altre espai de ressonància" i les bases anatòmiques del cant amb Markoff.<sup>897</sup> Sembla evident la gran influència de Markoff en l'ensenyament del cant a Barcelona a mitjans del segle XX.

---

<sup>892</sup> Veure apartat 5.4.11 Entrevista a Mirna Lacambra. Sabadell, 10.07.23.

<sup>893</sup> Veure apartat 2.1.2.5 Giovanni Battista Lamperti (1839-1910).

<sup>894</sup> CELLETTI, Rodolfo. "Kraus, Alfredo", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15483>>[Consulta: 10/1/23].

<sup>895</sup> Veure apartat 5.4.3 Entrevista a Eduard Giménez. Sitges, 27.07.22.

<sup>896</sup> Veure apartat 5.4.2 Entrevista a Carme Bustamante. Barcelona, 21.07.22.

<sup>897</sup> Veure apartat 5.4.6 Entrevista a Marisa Roca. En línia, 02.02.23.



Es disposa de molt poques referències d'aquesta professora, a part de les comunicacions personals dels seus exalumnes. Els conceptes tècnics comentats per aquests, giren entorn del treball respiratori, de la intervenció del cos en l'acte de cantar i de la consciència de l'espai de ressonància, que Bustamante anomena "alliberament" de la veu.

### **3.5.6 Conxita Badia i la interpretació musical**

Formada vocalment per Culmell i deixeble de Marshall i Granados, Conxita Badia fou alumna del Conservatori del Liceu on coincidí amb Mercè Capsir i fou alumna de Ramón Guitart i de Vidal Nunell. Va ser sobretot intèrpret de concert i va interpretar i estrenar gran quantitat d'obres dels seus compositors contemporanis a Catalunya i a l'estranger. A l'exili, compaginà la seva tasca interpretativa amb la docent i, un cop de nou a Barcelona, fou catedràtica de l'Escola Municipal de Música de Barcelona i va impartir classes privades i cursos internacionals. Entre els seus alumnes catalans destaquen Caballé i Bustamante.<sup>898</sup>

Els testimonis d'aquestes dues sopranos exalumnes del Conservatori del Liceu, posen de manifest l'aportació de Badia pel que fa a la musicalitat i el seu coneixement dels diferents estils interpretatius sobretot en l'àmbit de la cançó i, en particular, dels autors catalans que conegué personalment, amb els quals va treballar i dels quals va estrenar gran quantitat d'obres.

### **3.5.7 Josep Maria Colomer i Carme Bracons**

El matrimoni format per Josep Maria Colomer i la seva esposa Carme Bracons es dedicà a la docència i formació de joves talents vocals a Barcelona des de la dècada dels anys seixanta a la dels vuitanta del segle XX. En destaquen el treball musical del fraseig i el *legato* en l'estudi del repertori. Soler destaca la insistència de Colomer en aconseguir una bona línia de cant i l'èmfasi en la musicalitat. Pel que fa a l'emissió de la veu,

---

<sup>898</sup> Veure apartat 3.2.2.7 Conxita Badia (1911-1912).

estava caracteritzada per l'ús de la cobertura i la modificació vocàlica per afrontar el canvi de registre en un estil similar al que ensenyava Badiali a Milà.<sup>899</sup>

### 3.5.8 Vladimiro Badiali i la cobertura de la veu

Soler i Giménez fan referència a la profunda influència que a partir de la dècada dels anys 40 del segle XX, va exercir el tipus d'emissió vocal del tenor Mario del Monaco (1915-1982)<sup>900</sup> pel que fa a la cobertura de la veu. Aquest concepte tècnic està relacionat amb la formació de les vocals, la posició laringia i el treball de ressonància.<sup>901</sup>

Si bé l'escola italiana accepta certa cobertura de la veu (*voce coperta*) sobretot per motius expressius, considera defectuosa la veu fosca (*voce oscura*).<sup>902</sup> Per tant, la tècnica de Del Mónaco s'allunyava d'aquesta escola vocal i s'aproximava a l'escola alemanya.<sup>903</sup> Aquest fet també es pot veure en les interpretacions del tenor pel que fa al tipus de suport, que es caracteritza per un considerable nivell de força i fixació muscular respiratòria. Aquest model vocal es contraposa al del tenor Alfredo Kraus, referent tècnic d'Eduard Giménez. Kraus fou deixeble de Llopart a Milà i d'aquí la influència de l'escola italiana en la seva formació i en la seva trajectòria professional.

### 3.5.9 Mafalda Favero i l'elecció del repertori

La soprano Mafalda Favero (1905-1981) actuà regularment al *Teatro alla Scala* de Milà de 1929 a 1950 i hi estrenà *Il Campiello* i *La dama boba* de Wolf-Ferrari el 1936 i el 1939, respectivament. També actuà al *Covent Garden* de Londres, a l'Òpera de San Francisco i al *Metropolitan* de Nova York.<sup>904</sup>

---

<sup>899</sup> Veure apartat 5.4.4 Entrevista a Maria Soler. Sitges, 27.07.22.

<sup>900</sup> ROSENTHAL, Harold. "Del Monaco, Mario", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07500>>[Consulta: 10/1/23].

<sup>901</sup> Veure apartat 5.4.4 Entrevista a Maria Soler. Sitges, 27.07.22.

<sup>902</sup> Veure apartat 2.1.3 Característiques tècniques de l'escola italiana.

<sup>903</sup> Veure apartat 2.3.3 Característiques tècniques de l'escola alemanya.

<sup>904</sup> ROSENTHAL, Harold. "Favero, Mafalda", dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09378>> [Consulta: 18/3/23].

Giménez fa referència a aquesta soprano com una figura important en l'educació i orientació de joves cantants a Milà cap a mitjan segle XX. L'orientació vers un repertori més belcantista i més lleuger va ser de gran ajuda per al desenvolupament de la carrera professional de Giménez i ens dona una idea de la diferència entre el repertori operístic de la primera meitat del segle XIX respecte del de la segona meitat i principis del segle XX. En aquest sentit, la preservació del repertori belcantista suposava sovint la preservació de les bases tècniques de l'antiga escola italiana de cant.<sup>905</sup>

### 3.5.10 Alfredo Kraus alumne de Markoff i de Llopart

Alfredo Kraus es formà vocalment amb Galli Markoff a Barcelona, amb Francisco Andrés a València i, finalment, amb Mercè Llopart a Milà. Aquesta darrera va ser la seva professora definitiva.<sup>906</sup> Tenim referències dels ensenyaments de Markoff pels testimonis de Bustamante i Lázaro. Però resulta significatiu que Alfredo Kraus es traslladés a Barcelona des de les Canàries, on va néixer, per estudiar amb la cantant d'origen rus.

Mercè Llopart (1895-1970), per la seva banda, va fer una important carrera internacional com a soprano des del seu debut al Gran Teatre del Liceu el 1913 i al *Teatro alla Scala* de Milà el 1924 dirigida per Toscanini, fins a la seva retirada dels escenaris el 1945. Posteriorment, s'establí a Milà, on es dedicà a la docència. A més de Kraus, són de destacar, entre els seus alumnes, les sopranos Renata Scotto<sup>907</sup> i Anna Moffo,<sup>908</sup>

Giménez dona testimoni de l'aprenentatge tècnic dut a terme amb Kraus. Aquest darrer utilitzava els conceptes “alliberar la veu”, “desenvolupar la ressonància”, “anticipar el canvi de registre”, “no forçar la laringe” i respiració baixa. Giménez recorda haver après amb Kraus a “utilitzar la ressonància per anar a l'agut”, a “trobar l'emplaçament de la

---

<sup>905</sup> Veure apartat 5.4.3 Entrevista a Eduard Giménez. Sitges, 27.07.22.

<sup>906</sup> ALFREDO KRAUS FUNDACIÓN INTERNACIONAL. “Biografía” [en línia]. Disponible a: <<https://fiak.es/biografia/>> [Consulta: 13/03/2023].

<sup>907</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, pp. 215-216.

<sup>908</sup> ROSENTHAL, Harold. “Moffo, Anna”, dins *Grove Dictionary of Music and Musicians* [en línia]. Disponible a: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18857>> [Consulta: 18/3/23].

veu” i l’articulació de les vocals amb preferència per la [a]. Aquests conceptes són més propers a l’escola italiana, fet pel qual entenem que Kraus hi va entrar en contacte amb Mercè Llopart a Milà.<sup>909</sup>

La tècnica característica del tenor canari, coneguda per la seva peculiaritat i efectivitat i, sovint, considerada única, podria explicar-se, a banda de la seva intel·ligència i el seu talent, per la combinació de conceptes de l’escola russa apresos de Markoff i de conceptes de l’escola italiana apresos de Llopart.

### 3.5.11 Eugenia Kemeny, l’escola alemanya i l’escola vienesa

La soprano hongaresa Eugenia Kemeny (1923-1969) fou professora de cant del Conservatori del Liceu del 1948 al 1969. Els seus alumnes més destacats foren Montserrat Caballé, que va estudiar amb ella durant 8 anys, Francesca Callao, Mirna Lacambra, Carme Lluch i Carme Hernández, entre d’altres.<sup>910</sup> Soler ens relata que Kemeny la va posar en contacte amb l’escola alemanya de cant. La soprano hongaresa havia estat una cantant wagneriana. El seu ensenyament tècnic es basava en una exercitació atlètica de la respiració.<sup>911</sup> Aquest concepte de respiració coincideix amb l’aproximació al suport per part de l’escola alemanya de cant.<sup>912</sup> Caballé declarà que la tècnica vocal apresada amb Kemeny li serví al llarg de tota la seva carrera com a cantant.<sup>913</sup> En les seves classes magistrals, Caballé practicava i recomanava exercicis de força amb la musculatura abdominal.<sup>914</sup> Lacambra recorda que la base de la tècnica de Kemeny era la respiració i que feia practicar als alumnes exercicis abdominals amb pesos, metodologia que, posteriorment, va ser emprada per Caballé en les seves classes magistrals. Lacambra descriu la tècnica de Kemeny com un estil internacional de cant que diferenciava la manera de cantar espanyola de la centreeuropea. Segons Lacambra, Kemeny s’havia format a Salzburg amb una professora que havia ajudat a redescobrir

---

<sup>909</sup> Veure apartat 5.4.3 Entrevista a Eduard Giménez. Sitges, 27.07.22.

<sup>910</sup> Veure apartat 3.2.1.14 Eugenia Kemeny (1923-1969).

<sup>911</sup> Veure apartat 5.4.4 Entrevista a Maria Soler. Sitges, 27.07.22.

<sup>912</sup> Veure apartat 2.5.1.2. Respiració (Anàlisi comparativa segons Miller).

<sup>913</sup> FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU. *Salutació d’autoritats per al 170è Aniversari del Conservatori Liceu. YouTube* (11/10/2018). Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=jxMXXyRPcvU&t=247s>> [Consulta: 23/07/2023].

<sup>914</sup> PARDO, Néstor Leonardo. *Diegopombobiblioteca - Master class Montserrat Caballé. YouTube* (13/10/2014). Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=6pJNiiJLwuU>> [Consulta: 23/06/2023].

l'obra vocal de Mozart i que va impulsar la creació de l'acadèmia d'estiu d'aquesta ciutat austríaca. Aquest fet posaria amb relació a Kemeny i a les seves alumnes amb l'escola de cant vienesa.<sup>915</sup>

### 3.5.12 Concepció Callao i l'Escola Municipal de Música de Barcelona

La mezzosoprano Concepció Callao (1895-1959) va néixer a Barcelona i va estudiar a l'Escola Municipal de Música de Barcelona tenint com a condeixeble a Eduard Toldrà. Va ser deixeble de Joan Lamote de Grignon, Lluís Millet i Anselm Clavé. Va estudiar cant amb Enrique O'Neill, autor del mètode de cant *La voz humana*. El controvertit mètode O'Neill es basava a no donar importància a la respiració. O'Neill mantenia que l'aire ve sol, que el diafragma en el cant no té cap funció extraordinària i que amb les vocalitzacions adequades s'aconsegueix la impostació natural de la veu.<sup>916</sup> La seva deixeble Genoveva Puig (1900-1986),<sup>917</sup> cantant, compositora i poetessa, va ser continuadora del mètode O'Neill. Durant la primera meitat del segle XX, Callao va desenvolupar una intensa carrera operística en l'àmbit nacional interpretant els principals rols de mezzosoprano de Verdi, Donizetti, Saint-Saëns i Wagner. També va estrenar composicions d'autors coetanis com Pahissa, Pedrell, Morera, Toldrà, Usandizaga, Falla, Vives, Marqués i Massana. A més a més, va conrear l'oratori com a solista de l'Orfeó Català interpretant Bach i Beethoven. A partir dels anys 40 intensificà la seva tasca docent. El 1945 s'incorporà com a professora de cant a l'Escola Municipal de Música de Barcelona i el 1956 hi ingressà com a catedràtica. Enriqueta Tarrés, Anna Ricci i Montserrat Pueyo es compten entre els seus alumnes.<sup>918</sup>

Tarrés recorda que Callao parlava del suport a la màscara i a l'abdomen, del concepte de “so alt”, de la respiració diafragmàtica sense esforç, de la ressonància i del paladar tou. A més, Callao era una bona pianista, correpetia els seus alumnes i treballava el repertori també en l'àmbit musical. Els aspectes tècnics de Callao que més destaca Tarrés són els

---

<sup>915</sup> Veure apartat 5.4.11 Entrevista a Mirna Lacambra. Sabadell, 10.07.23.

<sup>916</sup> RATERA, Sònia. “Concepció Callao” [en línia]. Intèrprets Catalans Històries. Disponible a: <<https://www.interprets-catalans-historics.com/cat/ver-Concepció-Callao-34>> [Consulta: 23/01/2023].

<sup>917</sup> EDITORIAL DE MÚSICA BOILEAU (n.d). “Puig, Genoveva”. Disponible a: <<https://www.boileau-music.com/es/autores/puig-genoveva>> [Consulta: 17/01/2023].

<sup>918</sup> MARTÍN DE SAGARMÍNAGA (1997), *op. cit.*, p. 92.

de “la conducció de l’aire” i “la impostació a la màscara”. Tarrés declara que la impostació vocal que va aconseguir amb Callao li va servir al llarg de tota la carrera.<sup>919</sup>

Mercè Capsir, formada per Vidal Nunell al Departament de Cant del Conservatori del Liceu i, posteriorment, per Fatuo a Milà, després d’haver desenvolupat una important carrera internacional interpretant el repertori italià, també fou catedràtica de cant del Conservatori Municipal de Música de Barcelona.

### **3.5.13 Francisco Lázaro alumne de Markoff i l’escola alemanya**

El tenor Francisco Lázaro (1932), alumne de Dolors Frau al Conservatori del Liceu de 1956 a 1960, fou descobert per Herbert Von Karajan el 1964 al Festival de Salzburg. A partir d’aquell moment desenvolupà una carrera internacional, actuant regularment al *National Theater* de Munic i a altres teatres d’Alemanya.<sup>920</sup>

Lázaro considerava que Markoff l’havia influït enormement, tot i que el tenor es considerava autodidacte. Markoff va transmetre a Lázaro les bases anatòmiques del cant i el concepte de ressonància. Lázaro centrava els seus ensenyaments en la producció del so i utilitzava les vocalitzacions del mètode de Viñas, probablement seguint el mètode que havia après de Frau. Utilitzava conceptes anatòmics, el concepte de “verticalitat del so” i el de “ressonància en tot el cos”. Treballava la posició de la pelvis i recomanava baixar la laringe per trobar més espai faringi, jugar amb la base de la llengua per guanyar ressonància i desplaçar el vel del paladar cap enrere. Recomanava millorar el so i no enviar la veu directament a la màscara. Parlava del *legato* indicant que les notes estiguessin al mateix lloc que l’atac del so i considerava que el canvi de registre no existia.<sup>921</sup>

La pràctica de la manipulació de la laringe i la recerca de l’increment faringi jugant amb la base de la llengua mostren certes similituds amb l’ancoratge laringi, la ressonància

---

<sup>919</sup> Veure apartat 5.4.5 Entrevista a Enriqueta Tarrés. Barcelona, 29.10.22.

<sup>920</sup> Veure apartat 3.2.2.18 Francisco Lázaro (1956-1960).

<sup>921</sup> Veure apartat 5.4.6 Entrevista a Marisa Roca. En línia, 02.02.23.

buscada amb allargament faringi i la modificació vocàlica característics de la tècnica de l'escola alemanya de cant.<sup>922</sup>

### 3.5.14 L'*Escuela Superior de Canto* de Madrid

L'*Escuela Superior de Canto* de Madrid (ESCM) fou creada pel *Ministerio de Educación* el 1970 seguint el projecte de la seva primera directora, Lola Rodríguez Aragón. Actualment, és un centre depenent de la *Subdirección General de Enseñanzas Artísticas Superiores de la Consejería de Educación, Juventud y Deporte* de la Comunitat de Madrid. És l'únic centre públic a Espanya que ofereix exclusivament estudis superiors de cant.<sup>923</sup> Rodríguez Aragón pensà a crear un centre on els aspirants a cantants lírics poguessin rebre tots els ensenyaments necessaris per a la seva completa formació: cant, música, escena, idiomes, etc. i va aconseguir fundar l'*Escuela Superior de Canto*.<sup>924</sup>

Lola Rodríguez Aragón (1915-1984) fou alumna d'Elizabeth Schumann, sobresortí en la interpretació de Lied i de la música de Turina, Falla, Mompou, Toldrà, Halffter i Guridi. Fou la fundadora de l'*Escuela Superior de Canto* de Madrid i del *Coro Nacional de España*. Entre les seves alumnes hi ha Teresa Berganza i Isabel Penagos, continuadora de la seva tasca pedagògica.<sup>925</sup>

---

<sup>922</sup> Veure apartat 2.3.3 Característiques tècniques de l'escola alemanya.

<sup>923</sup> GUÍA MALASAÑA MADRID. "Escuela Superior de Canto". Disponible a: <<https://guiamalasanamadrid.com/listing-item/escuela-superior-de-canto-2/>> [Consulta: 28/02/2023].

<sup>924</sup> MELÓMANO DIGITAL. "La Escuela Superior de Canto de Madrid. Entrevista a su director: Antonio Blancas". Disponible a: <<https://www.melomanodigital.com/la-escuela-superior-de-canto-de-madrid-entrevista-a-su-director-antonio-blancas/>> [Consulta: 25/01/2023].

<sup>925</sup> CASARES RODICIO, Emilio (dir.). "Rodríguez Aragón, Lola" dins *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 9, p. 284.

## 4. CONCLUSIONS

### 4.1 Escola italiana de cant

#### 4.1.1 Característiques generals i aportacions de la tradició italiana

1. **Respiració:** es tendeix a una respiració estern-costal-diafragmàtica-epigàstrica.
2. **Suport:** utilització dels conceptes *sostegno*, cant *sul fiato*, cant *legato*, *colonna di fiato*, *postura nobile* i *lutte vocale*. S'entén el suport com una acció coordinada allunyada de la intervenció muscular voluntària. Influència dels estudis de Mandl sobre la mecànica del suport.
3. **Atac del so:** es considera com el resultat de l'acció coordinada de les diferents parts del cos que intervenen en la fonació. Relacionat amb el concepte de *previsione* i amb el d'*altezza del suono*.
4. **Ressonància:** recerca de la puresa del so, la ressonància lliure, la "sintonització del so" i l'*altezza del suono*. Recerca de la qualitat *chiaroscuro* entesa com a ressonància equilibrada.
5. **Posició laríngia:** el control voluntari de la laringe es considera nociu.
6. **Canvi de registre:** s'aborda amb *voce coperta* i suport.
7. **Dicció:** es busca una dicció pura o essencial. Es considera que no hi ha una bona impostació sense una plena articulació.
8. **Característica idiomàtica:** influència de la claredat vocàlica, consonants curtes que interrompen poc el flux vocàlic, absència de vocals mixtes i menor freqüència de vocals tancades.
9. **Forma de la boca:** es recomana el *sorriso belcantista*.
10. **Expressivitat:** utilització de la *messa di voce*, el *legato* i la diferenciació dinàmica. Ús de l'expressivitat amb finalitats tècniques.
11. **Vibrat:** la recerca d'una ressonància equilibrada resulta en un vibrat intermedi entre el vibrat de la tradició alemanya i el de la tradició francesa.
12. **Aproximació pedagògica:** es tendeix a una aproximació pedagògica procedimental, recerca de la natura pròpia, ús d'imatges imaginàries relacionades amb la ressonància i treball de presa de consciència. Es treballa la



imatge mental del so. Utilització dels conceptes *previsione*, *spirito*, *ardire* i *bravura*. És el resultat de l'evolució de l'antiga escola italiana de cant.

#### 4.1.2 Tractadistes rellevants de l'àmbit italià

1. **Tosi (1654-1732):** és considerat el primer tractadista vocal modern. Més que un tractat tècnic, presentà una crítica teatral basada en la diatriba entre aspectes naturals i expressius, i aspectes tècnics i mecànics. Utilitzà els conceptes *chiaroscuro*, *messa di voce* i puresa del so.
2. **Mancini (1714-1800):** va ser alumne de Martini i Bernacchi. Desenvolupant el tractat de Tosi, elaborà un estudi sobre els cantants, la tècnica i l'estil vocal de la seva època. Presentà una aproximació anatomicofisiològica al cant. Utilitzà els conceptes puresa del so, "articulació natural", *sostegno*, *legato*, *messa di voce* i *previsione*.
3. **Delle Sedie (1824-1907):** es recolzà en les aportacions anatòmiques de Mandl per desenvolupar el seu concepte de suport. Utilitzà els conceptes ressonància lliure, "so alt" i *colonna di fiato*.
4. **F. Lamperti (1813-1892):** seguint també les aportacions de Mandl, plantejà el suport com un equilibri dinàmic o resistència elàstica. Utilitzà els conceptes ressonància lliure i "articulació fluida i essencial".
5. **Brown-G. B. Lamperti (1839-1910):** seguint la línia de F. Lamperti, defensà l'aprenentatge del cant com una presa de consciència diferenciant-lo de les pràctiques mecàniques. Utilitzà els conceptes *colonna di fiato*, *compressed breath*, coordinació global, "so pur", "alçada de so", *focused tone* i la llei de continuïtat de les vibracions i l'energia. Fou el nexa entre l'antiga escola italiana i l'escola americana.
6. **Miller (1926-2009):** justificà científicament els preceptes de la tradició belcantista. Utilitzà els conceptes *appoggio* i cavitat de ressonància. Desplegà abundants conceptes sobre la pedagogia del cant allunyats de la intervenció muscular i de l'aproximació fisiològico-mecànica.

## 4.2 Escola francesa de cant

### 4.2.1 Característiques generals i aportacions de la tradició francesa

1. **Respiració:** es tendeix a una respiració natural o instintiva. No s'exercita volgudament cap sistema muscular relacionat amb la inspiració.
2. **Support:** la manca d'atenció en el suport resulta en un baix grau d'energia en el so. Aproximació al suport natural i lliure de tensions. Influència dels estudis de Mandl sobre la mecànica del suport.
3. **Atac del so:** es tendeix a utilitzar un baix grau d'energia en l'atac.
4. **Ressonància:** es busca una ressonància nasal i bucal: col·locació de la veu *dans le masque*. Recerca d'un so obert com a qualitat vocal: ús de la característica *voix blanche*.
5. **Posició laríngia:** en la línia de la veu parlada, es tendeix a una posició elevada de la laringe, resultant d'una barbata suaument aixecada, una mandíbula alta i enfora i una llengua també en posició alta.
6. **Canvi de registre:** recerca de la veu natural, que deixa en segon pla la modificació vocàlica. No presta atenció al canvi de registre.
7. **Dicció:** es prioritza la preservació del so del llenguatge parlat.
8. **Característica idiomàtica:** influència de la sonoritat nasal, de les vocals tancades i de les vocals mixtes.
9. **Forma de la boca:** es busca una obertura horitzontal, notable mobilitat labial, elevació de pòmuls i boca generosament oberta,
10. **Expressivitat:** es dona importància a la declamació del text. Utilització del fraseig parlat amb finalitats dinàmiques i musicals.
11. **Vibrat:** a causa d'una faringe generalment reduïda i una llengua i una laringe elevades, el vibrat esdevé ràpid.
12. **Aproximació pedagògica:** es tendeix a una aproximació fonològica. Es considera que el professor ha de tenir coneixements mecànics i fisiològics, mentre que l'alumne n'ha de restar al marge. Està influenciada per l'escola francesa de fisiologia de la fonació.

### 4.2.2 Tractadistes rellevants de l'àmbit francès

1. **Bérard (1710-1792):** desplega conceptes sobre tècnica vocal i interpretació. Utilitzà terminologia precisa i moderna relacionada amb la mecànica de la veu i la fisiologia respiratòria. Desenvolupà una explicació mecanicista de l'articulació.
2. **Mengozzi (1758-1800):** va ser alumne de Guarducci i Bernacchi. Introduí a l'àmbit francès els principis tècnics de la tradició belcantista. Desplegà la mecànica respiratòria des d'un punt de vista fisiològic. Utilitzà els conceptes *postura nobile*, *portare la voce* i "sintonització del so". Distingí clarament pronunciació i articulació.
3. **Manuel García pare (1775-1832):** va ser alumne d'Ansani (deixeble de Porpora). Uní les tradicions vocals espanyola, italiana i internacional desenvolupant la seva carrera sobretot a França. Introduí la veu de cap plena i l'exercitació per mitjà de vocalitzacions destinades a cada tipus de veu. Fou professor de Manuel García fill, de Malibran i de Viardot.
4. **Manuel García fill (1805-1906):** iniciador de la laringologia, desplegà el primer tractat plenament recolzat sobre bases anatòmiques i fisiològiques. Utilitzà els conceptes *timbre clair*, *timbre sombre* i *coup de glotte*. Defensà la flexibilitat de la cavitat de ressonància per mitjà de l'articulació. Fou professor de Marchesi i Stockhausen.
5. **Husson (1901-1906):** plantejà un enfocament global de l'acció de cantar. Desenvolupà la teoria de la fonació neurocronàctica. Utilitzà els conceptes "esquema corporal", *sensibilités internes*, *impédance* i *timbre extra-vocalique*.
6. **Tomatis (1920-2001):** aprofundí en els vincles existents entre oïda, veu i sistema nerviós. Desenvolupà un sistema de millora de l'emissió de la veu gràcies a la modificació de les facultats auditives. Utilitzà els conceptes *voix osseuse*, *posture d'écoute*, pronunciació essencial, "so pur" i "postura noble".

### 4.3 Escola alemanya de cant

#### 4.3.1 Característiques generals i aportacions de la tradició alemanya

1. **Respiració:** es tendeix a una respiració diafragmàtica potenciada per una pressió enfora de l'abdomen, una retenció de la respiració, un control de la pressió subglòtica, una exhalació induïda i una inspiració retardada.
2. **Suport:** recerca del suport de la veu en l'àmbit pelvià i de les natges. Tensió de la musculatura relacionada amb el suport: abdomen i diafragma. Relacionat amb el concepte de *Stauprinzip* d'Armin i amb els de *Minimalluft* i de *Freilauf* de Bruns.
3. **Atac del so:** substitució del *coup de glotte* de la tradició francesa pel *Glottisschlag*. Ús del *gehauchte Einsatz* (equivalent a l'*aspirated attack* anglès) i del *Sprengensatz*.
4. **Ressonància:** es tendeix a un allargament de la faringe respecte a la posició de la parla. Transformació vocàlica i fixació bucofaringia: *Rundung*. Relacionada amb el concepte *Tonbildung* de Müller-Brunow. Es dona certa ressonància nasal a causa de l'articulació de vocals mixtes.
5. **Posició laríngia:** com a resultat de l'allargament de la faringe, no s'accepta una posició alta de la laringe. Utilització de la intervenció muscular directa per baixar la laringe.
6. **Canvi de registre:** s'utilitza la modificació vocàlica per superar el canvi de registre: *Deckung*.
7. **Dicció:** l'escola alemanya de cant tingué com a principal objectiu crear una nova aproximació a la dicció de l'idioma alemany. Al contrari que en el *Belcanto*, la línia vocal no és més llarga que en el patró parlat.
8. **Característica idiomàtica:** influència de les vocals mixtes i tancades i de l'alta freqüència de consonants que interrompen el flux vocàlic.
9. **Forma de la boca:** la fixació bucofaringia requereix una mandíbula fixada en una posició baixa. Aquesta acció influeix en el moviment de la faringe i en la posició de la boca.
10. **Expressivitat:** es dona molta importància expressiva al text. Relacionada amb el concepte de "*Belcanto alemany*" de Hey.

11. **Vibrat:** queda afectat per l'allargament de la faringe, resultant més lent que en les altres escoles nacionals de cant.
12. **Aproximació pedagògica:** es concep la funció fonatòria com quelcom divisible en subfuncions (*Stimmbildung*). S'estableixen tècniques fisiològic-mecàniques per produir una qualitat vocal determinada a partir de canvis físics en el cos: fixació del cos en posicions concretes per afavorir la respiració i la fonació.

#### 4.3.2 Tractadistes rellevants de l'àmbit alemany

1. **Mannstein (1806-1872):** va ser alumne de Miksch i seguidor de Bernacchi. És considerat el darrer tractadista alemany de tradició totalment italiana. Utilitzà els conceptes *chiaroscuro*, *falsetto* i *messa di voce*.
2. **Schmitt (1812-1884):** desenvolupà l'encàrrec de Wagner de crear una tècnica vocal per poder afrontar el repertori alemany. Utilitzà els conceptes respiració diafragmàtic-costal, *falsetto* i *coup de glotte*. Remarcà la importància de la dicció. Fou professor de Hey.
3. **Sieber (1822-1895):** va ser alumne de Miksch. Va estar molt influït per l'antiga escola italiana de cant. Defensà la respiració diafragmàtic-costal, el descens de la laringe en la inspiració, l'equilibri del cos, la *messa di voce* i la correcta posició i mobilitat de la llengua.
4. **Marchesi (1821-1913):** continuadora de l'escola de Manuel García fill, es basà en explicacions i demostracions anatòmiques, fisiològiques i acústiques. Defensà els conceptes *portamento*, *messa di voce*, *coup de glotte*, l'atac aspirat i la respiració abdominal. Fou el màxim exponent de l'escola de la glotis. Fou professora de Melba.
5. **Hey (1832-1909):** seguí les aportacions de Schmitt i Wagner, creant una tècnica vocal basada en la correcta dicció de l'idioma alemany. Utilitzà els conceptes ressonància natural de pit, "mixtura de registres", respiració diafragmàtica, posició baixa de la laringe, *Idealton*, *Gold'ne Brücke* i *Wortbildung*. Introduí el concepte de "Belcanto alemany".
6. **Armin (1871-1963):** va estudiar amb Törsleff. Seguint les aportacions de Schmitt i Müller-Brunov, desenvolupà el concepte *Stauprinzip*. Defensà la

pràctica del *Rundung* i la tensió a la part baixa del cos per al suport. S'apartà del vocalisme belcantista en favor de la dicció i la declamació alemanyes.

7. **Bruns (1867-1934):** va estudiar amb Törsleff. Crític amb les aportacions d'Armin i amb el concepte *Deckung*, desenvolupà el concepte *Minimalluft* i el relacionà amb el concepte *Freilauf*. Defensà l'absència de tensions, el concepte d'*appoggio*, la relació entre diafragma i ressonància cranial i l'ús del *falsetto*.
8. **Martienssen-Lohmann (1887-1971):** va estudiar amb Messchaert. Crítica amb les aportacions d'Armin, desenvolupà un mètode personalitzat per cada estudiant, basat en el desenvolupament de la "ressonància cranial", el *legato*, la "postura noble", el cant elàstic i l'atac equilibrat. Fou professora de Widmer.

## 4.4 Escola anglesa de cant

### 4.4.1 Característiques generals i aportacions de la tradició anglesa

1. **Respiració:** es tendeix a una respiració intercostal, dorsal alta i amb posició diafragmàtica fixa.
2. **Support:** caracteritzat pel *belly-breathing*: bloqueig de l'obertura toràcica, musculació de l'esquena i contracció de l'abdomen. Es busca que la postura estigui endavant per afavorir l'expansió toràcica.
3. **Atac del so:** utilització de l'*aspirated attack* (equivalent al *gehauchte Einsatz* alemany) en el context de la literatura coral i l'oratori i del *crisp attack* (equivalent a l'inici del so belcantista) en el context de l'òpera.
4. **Ressonància:** recerca d'una ressonància equilibrada. La mandíbula (movible, caiguda i desplaçada endavant) permet la creació de l'espai faringi i un ràpid ajust dels ressonadors faringis. *Cathedral tone*: ressonància típicament anglesa caracteritzada per un so directe i mancat de vibrat.
5. **Posició laríngia:** la intervenció en la musculatura laríngia no és un tema recurrent en la tradició anglesa.
6. **Canvi de registre:** es dona importància a utilitzar el registre adient en cada part de la tessitura. El canvi de registre no és un tema massa recurrent en la tradició anglesa.
7. **Dicció:** la tendència a mantenir la mandíbula flotant resulta en una distorsió de la dicció. La forma del tracte vocal es manté i la llengua és la responsable de l'articulació.
8. **Característica idiomàtica:** influència d'una coloració vocal major que en els idiomes alemany, italià i francès. L'anglès també es caracteritza per una gradual distorsió vocàlica durant l'emissió d'una mateixa vocal.
9. **Forma de la boca:** es tendeix a què la boca estigui tan oberta per davant com per darrere.
10. **Expressivitat:** es caracteritza per la recerca d'una qualitat vocal basada en la puresa del so i d'un alt grau d'afinació. Aquestes característiques han fet sobresortir l'escola anglesa en el gènere coral.

11. **Vibrat:** en absència de tensió en la respiració, el vibrat s'aproxima al de la tradició italiana. El vibrat no és un tema recurrent en la tradició anglesa.
12. **Aproximació pedagògica:** es dona una sensibilitat pedagògica tendent a que els estudiants trobin un camí propi d'aprenentatge. Es dona importància a la consciència corporal, a la figura de l'ensenyant i a la tasca docent.

#### 4.4.2 Tractadistes rellevants de l'àmbit anglès

1. **Corfe (1740-1820):** recollí les opinions de diferents autors antics i moderns sobre tècnica i interpretació vocal. Molt influït per la tradició italiana, utilitzà els conceptes belcantistes. Fou defensor de l'ús del *solmisation* com a eina pedagògica.
2. **Behnke (1836-1892):** feu una aproximació mèdica al cant i inicià la pràctica logopèdica. Defensà el concepte *coup de glotte*, la teoria dels subregistres, la ressonància nasal, la respiració costo-abdominal i la influència del paladar tou. Considerà l'art de l'ensenyament al mateix nivell que l'art del cant.
3. **Shakespeare (1849-1931):** va ser alumne de Francesco Lamperti. Utilitzà els conceptes *legato*, *registri*, *lotta vocale*, "centre del so" i veu mixta. Seguidor de Behnke, defensà la respiració costo-abdominal i l'existència dels subregistres.
4. **Melba (1861-1931):** va ser alumna de Marchesi. Desenvolupà un mètode pràctic proper als conceptes de l'antiga escola italiana de cant. Defensà els conceptes de llibertat i comoditat en l'emissió vocal, el precepte *know thyself* i la respiració intercostal. Criticà el concepte *coup de glotte*.
5. **Salaman (1914-2005):** seguidora dels principis belcantistes de Manén, utilitzà conceptes com *vibrazione* i *messa di voce*. Defensà el concepte "implosió del so", la respiració intercostal i la combinació entre ressonància i cobertura per superar els canvis de registre. Defensà el *Belcanto* com a mètode pedagògic.



#### 4.5 Línies pedagògiques relacionades amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu

1. **Melcior Vidal** (alumne) fou un dels primers alumnes del Departament de Cant del Conservatori del Liceu. Professor destacat en l'àmbit europeu, formà a cantants rellevants com **Maria Llácer** i **Elvira de Hidalgo** (alumna).
2. **Gonçal Tintorer** (alumne i professor) fou professor, entre d'altres, de **Francesc Viñas** (alumne), autor d'*El arte del canto* (tractat molt utilitzat durant el segle XX en l'àmbit del Conservatori del Liceu), d'**Avel·lina Carrera**, **Juana Aleu** (alumna) i d'**Antoni Colomé** (alumne), professor, al seu torn, de **Mercè Plantada** (professora).
3. **Marià Obiols** (professor) formà a **Concepció Bordialba** (alumna i professora), que, al seu torn, tingué entre els seus alumnes a **Elvira de Hidalgo** (alumna), professora de **Maria Callas**, entre d'altres.
4. **Joaquim Vidal Nunell** (alumne i professor) tingué entre els seus alumnes a **Mercè Capsir** (alumna) i **Conxita Badia** (alumna). Capsir i Badia foren professores del Conservatori Municipal de Música de Barcelona.
5. **Conxita Badia** (alumna) va ensenyar privadament a **Montserrat Caballé** (alumna), a **Carme Bustamante** (alumna, cap de departament i actual professora) i a **Carmen Martínez Lluna**, que, posteriorment, fou professora del Conservatori Joaquín Rodrigo de València, comptant, entre els seus alumnes, amb **Ana María Chova**, al seu torn, professora de **Marta Mathéu** (actual professora).
6. **Louise Pierrick** (professora) va ser la descobridora i mentora de **Miguel Fleta** (alumne).
7. **Camila Clerici** (professora) tingué entre els seus alumnes a **Pau Civil** (alumne i professor) i **Carme Gombau** (alumna i professora). Civil fou professor de **Joan Pons** i de **Cecília Fondevila** (alumna i professora), que, al seu torn, ho fou d'**Oriol Rosés** (alumne, actual professor i actual cap de departament).
8. **Dolors Frau** (professora) tingué entre els seus alumnes a **Victòria dels Àngels** (alumna), **Cecília Fondevila** (alumna i professora) **Francisco Lázaro** (alumne), **Carme Bustamante** (alumna, cap de departament i actual professora) i **Dolors**

- Aldea** (alumna i actual professora). Lázaro va ensenyar privadament a **Marisa Roca** (actual professora).
9. **Eugenia Kemeny** (professora) tingué entre els seus alumnes a **Montserrat Caballé** (alumna), **Mirna Lacambra** (alumna) i **Maria Soler** (alumna i professora). Lacambra és la fundadora i actual presidenta de l'Associació Amics de l'Òpera de Sabadell i directora de l'Escola d'Òpera de Sabadell.
  10. **Carme Bustamante** (alumna, cap de departament i actual professora), alumna de **Dolors Frau** (professora) i **Conxita Badia** (alumna), ha desenvolupat al llarg de 40 anys al Conservatori del Liceu, una línia pedagògica estretament relacionada amb la consciència corporal.
  11. **Dolors Aldea** (alumna i actual professora), alumna de **Dolors Frau** (professora), va formar al Conservatori de Terrassa a **Elena Copons** (actual professora).

#### 4.6 Recepció de tradicions de la tècnica vocal al Departament de Cant del Conservatori del Liceu

1. Marià Obiols (professor) es formà amb Mercadante a Milà, Concepció Bordalba (alumna i professora) es formà amb Blasco a Milà i Celestino Sarobe (professor) es formà amb Battistini a Roma. Tots tres tingueren contacte amb la **tradició italiana de cant** i la introduïren al Conservatori del Liceu. És probable que les professores Giovanna Bardelli i Camila Clerici també seguissin aquesta tradició.
2. Joan Cuyàs (alumne i professor) es formà amb Fontana a París i Carme Gombau (alumna i professora) també es formà a París. Ambdós tingueren contacte amb la **tradició francesa de cant** i la introduïren al Conservatori del Liceu. És probable que la professora Pierrick també seguís aquesta tradició.
3. Dolors Frau (professora) i Concepció Callao, foren alumnes de Millet al **Conservatori Municipal de Música de Barcelona**. Callao formà a Enriqueta Tarrés (professora) en el mateix conservatori. Tarrés i Frau posaren en contacte la tradició de l'ensenyament del cant d'aquesta institució amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
4. Joan Raventós (alumne i professor) es formà amb Antoni Ribera (deixeble de Hey) i, posteriorment, amb Armin a Leipzig, entrant en contacte amb l'**escola alemanya de cant** i introduint-la al Conservatori del Liceu.
5. Mercè Plantada (professora), treballà directament amb Stravinski i R. Strauss i introduí el gènere **Lied** al Conservatori del Liceu exercint de professora d'aquesta especialitat. Posteriorment, Dolors Aldea (alumna i actual professora), formada per Schilhavski a Salzburg, continua amb aquesta tasca.
6. Eugenia Kemeny (professora), d'origen hongarès, introduí la **tècnica alemanya de la respiració** entre les seves alumnes Montserrat Caballé (alumna), Mirna Lacambra (alumna) i Maria Soler (alumna i professora), entre altres. També estigué vinculada a l'**escola vienesa** per la seva formació a Salzburg.
7. És molt probable que Pau Civil (alumne i professor), que es perfeccionà amb Arrigoti a Milà, seguís la **tradició italiana** de cant. Igualment, Francisco Kraus (professor), alumne de la soprano catalana formada per Fatuo a Milà, Mercè Llopart, connectà aquesta tradició amb el Conservatori del Liceu.

8. Francisco Kraus (professor), Francisco Lázaro (alumne) i Carme Bustamante (alumna, cap de departament i actual professora) van ser alumnes de Markoff, posant en contacte l'**escola russa** amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
9. Maria Soler (alumna i professora) i Eduard Giménez (cap de departament i actual professor) entraren en contacte amb l'**escola tècnica d'Alfredo Kraus**, entroncada amb l'escola russa per mitjà de Markoff i amb l'escola italiana per mitjà de Llopart. Juntament amb l'**escola italiana post Belcanto** representada per Badiali a Milà, la connecten amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
10. Dolors Aldea (actual professora) tingué contacte amb l'**escola vienesa de cant** gràcies a la seva formació amb Egger a Salzburg. Aldea fa de nexa entre aquesta escola i el Conservatori del Liceu. Per la seva col·laboració amb Souzay, també és la introductora més destacada del gènere *Mélodie*.
11. Rodríguez de Aragón, representant de l'escola espanyola de cant, va fundar l'**Escuela Superior de Canto** de Madrid, on formà, entre altres, a Penagos i a Carlos Chausson (actual professor). Penagos fou professora de la mateixa institució comptant, entre els seus alumnes, amb Ana María Sánchez (professora). Chausson i Sánchez connecten l'**escola espanyola de cant** amb el Conservatori del Liceu.
12. Oriol Rosés (alumne, actual professor i actual cap de departament) es formà a Basilea amb Widmer que, al seu torn, ho feu amb Martienssen-Lohman). És l'introduïdor de l'**escola alemanya post wagneriana** al Conservatori del Liceu.
13. Marta Mathéu (actual professora) connecta la tradició de l'ensenyament vocal del **Conservatori Joaquin Rodrigo de València** amb el Conservatori del Liceu gràcies a la seva formació amb Ana Luisa Chova, alumna de Carmen Martínez Lluna, alumna, al seu torn, de Conxita Badia (alumna).
14. Fiorenza Cedolins (actual professora) es formà amb Benaglio en el marc de l'**escola italiana de Belcanto i de Verisme** i la introdueix al Conservatori del Liceu.
15. Carlos Chausson (actual professor), format per Hughes a Nova York, introdueix l'**escola nord-americana de barítons** al Conservatori del Liceu.

#### 4.7 Conclusions finals

1. Existeixen característiques diferenciadores de les quatre escoles nacionals de cant més representatives de l'àmbit europeu.
2. Aquestes quatre tradicions s'han influït entre elles cada vegada més significativament amb el pas del temps.
3. L'escola italiana de cant (també anomenada *Belcanto*) és la tradició vocal europea que més ha influït en les altres escoles nacionals de cant.
4. En l'actualitat, a escala internacional, existeix una manera altament estandarditzada de cantar que pren recursos de distintes tradicions vocals.
5. El Departament de Cant del Conservatori del Liceu ha recepcionat gran part de les tradicions europees de tècnica vocal. Principalment, la italiana i en grau més baix, l'alemanya. La tradició francesa s'ha recepcionat escassament i la influència de la tradició anglesa és inexistent. Altres tradicions recepcionades han estat l'escola russa, l'escola vienesa, l'escola espanyola i l'escola nord-americana.
6. El Conservatori del Liceu ha agrupat, dins la comunitat educativa del seu Departament de Cant, professors i alumnes rellevants per la seva trajectòria interpretativa o docent. El Departament de Cant del Conservatori del Liceu ha influït amb els seus professors i alumnes destacats, en l'àmbit local, nacional, europeu i mundial.
7. En l'àmbit del Departament de Cant del Conservatori del Liceu s'han desenvolupat nombroses cadenes de transmissió de coneixement o línies pedagògiques.
8. Existeixen cadenes de transmissió de coneixement o línies pedagògiques de fins a quatre generacions d'alumnes i professors relacionades amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
9. La formació de postgrau de professors i d'estudiants de cant ha estat cada vegada més variada i més dispersa en l'àmbit geogràfic amb el pas del temps.
10. La constant recepció d'informacions pertanyents a diferents tradicions vocals ha dificultat la creació d'una línia docent única i pròpia en l'àmbit del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.

11. L'alt nombre de professors del Departament de Cant i les diferències en les seves aproximacions pedagògiques han dificultat la creació d'una línia docent única en l'àmbit del Departament de Cant del Conservatori del Liceu.
12. L'avaluació conjunta i l'intercanvi d'impressions sobre els alumnes per part del claustre del Departament de Cant del Conservatori del Liceu, han homogeneïtzat en un grau o un altre l'aproximació dels diferents professors a la pedagogia del cant.

## 5. APÈNDIXS

### 5.1 Continguts de l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu catalogats per Serrat

#### 1. Llibres dels òrgans de govern:

##### 1.1 Junta General:

1.1.1 Actas de la Junta General del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés (1837-1852)

1.1.2 Actas de la Sociedad del Liceo Filarmónico Barcelonés (1852-1863)

1.1.3 Actas de las Juntas Generales y Directivas del Liceo de Barcelona (1863-1893)

1.1.4 Actas de las Juntas Generales (1881-1907)

1.1.5 Actas de las Juntas Generales (1907-1972)

##### 1.2 Junta Directiva:

1.2.1 Actas de la Junta Directiva del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés (1838-1856)

1.2.1 Actas de la Comisión de Música (1879-?)

1.2.2 Llibre d'actes de la Junta Directiva del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés (1893-1914)

1.2.3 Libro de Actas de la Junta Directiva del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés (1915-1944)

1.2.4 Libro de Actas de la Junta Directiva del Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés (1944-1957), Actas (1957-1970)

##### 1.3 Llibres Comissions Directives del Gran Teatre del Liceu:

1.3.1 Actas de la Comisión Directiva del Gran Teatro del Liceo Barcelonés (1844-1851)

1.3.2 Actas de la Comisión Directiva del Teatro del Liceo (1851)

1.3.3 Comisión Directiva. Libro de Actas (1852-1855)

##### 1.4 Actes de les Comissions de Música i Art Dramàtic:

1.4.1 Libro de Actas Comisión de Música (1879-1910)

1.4.2 Libro de Actas de las Comisiones (1912-1928)

1.4.3 Actas Comisión de Música (1928-1945)

1.4.4 Actas Comisión de Arte Dramático (1928-1934)

1.5 Llibres d'Actes de la República:

1.5.1 Actes: Consell del Conservatori (1937-1938)

1.5.2 Generalitat de Catalunya-Conservatori del Liceu: Actes de les sessions celebrades pel Claustre de Professors (1937-1938)

2. Reglaments:

2.1 Reglaments orgànics:

2.1.1 Reglamento para el Liceo Filodramático de Montesión Barcelona 1837

2.1.2 Reglamento para el Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés establecido en Montesión Barcelona 1838

2.1.3 Proyecto de Convenio y de Reglamento para la construcción del Teatro del Liceo 1844. Reglamento para el régimen y gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo 1854

2.1.4 Reglamento para el orden interior de la Sociedad del Liceo Filarmónico Barcelonés. Barcelona 1886.

2.1.5 Proyecto de Reglamento orgánico mayo 1912

2.1.6 Conservatorio del Liceo-Reglamento Orgánico Barcelona 1932

2.2 Reglaments de règim intern:

2.2.1 Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas de Solfeo, Canto, Armonía e Instrumentación. Liceo Filarmónico Barcelonés. Barcelona 1863

2.2.2 Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas de Solfeo, Canto, Armonía e Instrumentación, Liceo Filarmónico Barcelonés. Barcelona 1883

2.2.3 Conservatorio del Liceo: Reglamento interior de las Cátedras. Capítulos reformados 1893

2.2.4 Reglamento interior para el régimen y disciplina de las escuelas del Conservatorio de Música y Declamación del Liceo 1896



2.2.5 Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés. Reglamento interior para el régimen de sus clases y enseñanzas. 1912

2.2.6 Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés. Reglamento interior para el régimen de sus clases y enseñanzas. 1913

2.2.7 Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés. Reglamento interior para el régimen de sus clases y enseñanzas. 1915

2.2.8 Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés. Reglamento interior para el régimen de sus clases y enseñanzas. 1920

### 3. Memòries:

#### 3.1 Memòries de la Comissió de Música:

3.1.1 Memoria de los exámenes públicos de 8 julio de 1866.

3.1.2 Memoria del acto público celebrado por los alumnos del Liceo en 10 junio de 1868

3.1.3 Memoria del acto público celebrado por los alumnos del Liceo en 12 junio de 1870

3.1.4 Memoria de la Comisión de Música curso 1882-1883

3.1.5 Memoria de la Comisión de Música. Barcelona, 23 de febrero de 1883

3.1.6 Memoria de la Comisión de Música febrero 1883

3.1.7 Memoria de la Comisión de Música curso 1884-1885

3.1.8 Memoria de la Comisión de Música. Barcelona, 21 de noviembre de 1886

3.1.9 Memoria de la Comisión de Música 29 de noviembre de 1887

3.1.10 Memoria de la Comisión de Música año 1887-1888

3.1.11 Memoria de la Comisión de Música año 1887-1888

3.1.12 Memoria de la Comisión de Música año 1889-1890

3.1.13 Memoria de la Comisión de Música año 1890-1891

3.1.14 Memoria de la Comisión de Música año 1891-1892

3.1.15 Memoria de la Comisión de Música año 1892-1893

3.1.16 Memoria de la Comisión de Música año 1893-1894

3.1.17 Memoria de la Comisión de Música año 1894-1895

3.1.18 Memoria de la Comisión de Música 30 de noviembre de 1896

3.1.19 Memoria de la Comisión de Música curso 1910-1911

### 3.2 Memòries de la Junta Directiva:

3.2.1 Memòries de la Junta Directiva del curs 1911-1912 al 1918-1919.

3.2.1 Memòries de la Junta Directiva del curs 1911-1912 al 1918-1919.

3.2.2 Memòries de la Junta Directiva del curs 1920-1921 al 1929-1930

3.2.3 Memoria Anual de la Junta Directiva 30 de noviembre de 1931

3.2.4 Memoria 30 de junio de 1933

3.2.5 Conservatorio del Liceo-Memoria de la Directiva curso 1933-1934

3.2.6 Conservatorio del Liceo-Memoria de la Directiva curso 1934-1935

3.2.7 Memoria correspondiente al curso 1938-1939

3.2.8 Conservatorio del Liceo-Memoria de la Directiva curso 1939-1940

3.2.9 Curso 1941-1942, aprobada 30 junio de 1940

3.2.10 Conservatorio del Liceo-Memoria de la Directiva curso 1942-1943

3.2.11 Memoria de la Directiva del Conservatorio del Liceo-Conservatorio Superior de Música y Declamación. Curso 1946-1947

3.2.12 Memoria de la Directiva del Conservatorio del Liceo-Conservatorio Superior de Música. Curso 1947-1948

3.2.13 Memoria de la Directiva del Conservatorio del Liceo-Conservatorio Superior de Música y Declamación. Curso 1948-1949

3.2.14 Memoria-Curso 1949-1950

3.2.15 Memoria de la Directiva del Conservatorio del Liceo-Conservatorio Superior de Música. Curso 1950-1951

3.2.16 Memoria de la Directiva del Conservatorio del Liceo-Conservatorio Superior de Música. Curso 1951-1952

3.2.17 Memoria del Conservatorio del Liceo-Curso (Conservatorio Superior de Música): del curs 1952-1953 al curs 1962-1963

### 3.3 Altres memòries i informes:

- 3.3.1 Breve memoria histórica para la solicitud subvención al Ayuntamiento 2 marzo 1885
- 3.3.2 Memoria histórica 1837-1930
- 3.3.3 Revista Gaceta Musical 1932
- 3.3.4 Memoria fundacional 1837-1940
- 3.3.5 Libreto memoria histórica 1837-1949
- 3.3.6 Memoria histórica 1837-1985
- 3.3.7 Información Escuela Catalana de Arte Dramático Catalán: 1913-1914
- 3.3.8 Informe resumen estado del Conservatorio 1913-1916
- 3.3.9 Información 1928: Informe Lamaña
- 3.3.10 Memoria para presentar a la Diputación de Barcelona 1929
- 3.3.11 Reglament de l'Escola d'Art Dramàtic 1913
- 3.3.12 Informe per a la Generalitat 1936. Decret de Cultura signat per Lluís Companys
- 3.3.13 Certificado composición Junta Patronato, Junta Directiva y Profesorado 1939

#### 4. Documents constitutius i altres escrits jurídics i administratius:

- 4.1 Autoritzacions administratives. Escripures de compravenda de terrenys i cases.
- 4.2 Escripures de les societats de construcció del Liceu. Escripures donacions i censos.
- 4.3 Documentació de la creació de les filials. Bases escoles filials 1932. Documentació República 1936-1940.
- 4.4 Claustre professorat 1938. Relació del personal. Consell del Conservatori.
- 4.5 Informació alumnes 1936-1938

#### 5. Llibres de qualificacions d'estudiants:

- 5.1 Llibres de qualificacions de 1889 a 1969
- 5.2 Llibres de qualificacions Escoles Filials de 1932 a 1970

## 5.2 Relació de consultes realitzades a l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu

<b>DATA CONSULTA</b>	<b>PERÍODE ESTUDIAT</b>	<b>ALUMNES LOCALITZATS</b>	<b>PROFESSORS LOCALITZATS</b>
26-10-2020	1898-1911	Giralt, Aleu, E. Beltran	Bardelli
04-12-2020	1898-1911	Capsir, Badia	
21-12-2020	1910-1924	Folgar, San Agustín, Fleta, J. Blanch, Marlet, Civil	Pierrick, Vidal, Clerici
12-01-2021	1923-1934	Corbella, Gombau	
14-01-2021	1923-1934	Gracia	
14-01-2021	1933-1945	Victòria dels Àngels	Frau
19-01-2021	1944-1950		Raventós, Plantada, Sarobe
19-01-2021	1944-1950	Caballé, Lluch, Lacambra	Kemeny, Vidal
21-01-2021	1949-1954	F. Callau, Fondevila	
26-01-2021	1953-1957	Bustamane	
28-01-2021	1953-1957	Lázaro, Soler	
02-02-2021	1956-1961	Aldea	
04-02-2021	1960-1964	Hernández, Casas	
09-02-2021	1964-1968	Heilbron	Civil, Dotras Vila
15-02-2021	1964-1968	Uriz	
01-03-2021	1968-1972		Gombau
10-03-2021	1968-1972	Pons	
22-03-2021	1971-1975		
12-04-2021	1971-1975		
22-04-2021	1974-1977	Matabosch, Ortega	
03-05-2021	1976-1979		
10-05-2021	1886		Tintorer
27-05-2021	1886-1888	Viñas	Cuyàs
31-05-2021	1889-1890		
14-06-2021	1891-1893		
16-06-2021	1893-1895		
21-06-2021	1895-1898		
28-06-2021	1978-1988	Alberdi, Prieto, Mateu, Ferrer	Bustamante, Fondevila, F. Kraus
12-07-2021	1989-2005	Auyanet, Carbó, Mori, Mendoza, Rosés, Pintó, Vélez, Tobella, Lojendio, Marsol	Giménez-Soler, Tarrés
14-07-2021	2005-2010	Segura, Aranda, A. Hernández	Aldea, Sánchez
19-07-2021	2000-2010	Daza, Sala, Miró, Ortega, Tobella, Vilà, Bolívar, Martínez, Estebanell, Montenegro	Escola Superior d'Òpera

20.07.2021	2010-2020	S. Blanch, I. Mas, Batllori, Farreras, Niebla, Resurreiçao, De Sousa, Sáenz, Seró, Albrich, Brasó, E. Martínez, Calvet.	Rosés, Roca, Mathéu, Copons, Cedolins, Chauson
------------	-----------	--	---

### **5.3 Descobertes realitzades en l'Arxiu de la Fundació Conservatori Liceu relacionades amb el Departament de Cant fins al 1990**

Curs 1885-1886: primera alumna referenciada de Tintorer.

Curs 1886-1887: primera alumna referenciada de Cuyàs.

Curs 1886-1887: Francesc Viñas alumne de Tintorer.

Curs 1889-1890: primer alumne referenciat de Bardelli.

Curs 1891-92 i 1892-93: Lluïsa Casagemas alumna del departament de cant sense professor referenciat.

Curs 1897-98 fins a 1900-01: Conrad Giralt alumne de Bardelli.

Curs 1903-04 fins a 1906-07: Joana Aleu alumna de Tintorer.

Curs 1904-05 fins a 1907-08: Elvira Beltran (Elvira de Hidalgo) alumna del departament de cant sense professor referenciat.

Curs 1910-1911: primera alumna referenciada de Vidal Nunell.

Curs 1911-12 fins a 1914-15: Mercè Capsir alumna de Vidal Nunell.

Curs 1911-12: Conxita Badia alumna del departament de cant sense professor referenciat.

Curs 1912-13: Canut Sabat alumne del departament de cant sense professor referenciat.

Curs 1914-15: primera alumna referenciada de Pierrik.

Curs 1914-15 Juventino Tobar (Tino Folgar) alumne de Vidal Nunell.

Curs 1916-17 fins a 1920-21 Felipe Sanagustín (Felipe Santagostino) alumne de Vidal Nunell.

Curs 1917-18 i 1918-19: Miguel Fleta alumne de Pierrik.

Curs 1918-19 fins a 1921-22: Francisca Marlet alumna de Vidal Nunell.

Curs 1918-19 fins a 1923-24: Josefina Blanch alumna de Vidal Nunell.

Curs 1919-1920: primera alumna referenciada de Clerici.

Curs 1920-21 fins a 1924-25: Pau Civil alumne de Clerici.

Curs 1926-27 fins a 1929-30: Carme Gombau alumna de Clerici.

Curs 1925-26 i 1926-27 Lluís Corbella alumne de Vidal Nunell.

Curs 1928-29 fins a 1930-31 Carmen Garcia (Carmen Gracia) alumna de Clerici.

Curs 1938-39 Revàlides després del període Republicà.

Curs 1939-40: primera alumna referenciada de Frau.

Curs 1939-40 fins a 1941-42: Victoria López (Victòria dels Àngels) alumna de Frau.

Curs 1939-40: primera alumna referenciada de Raventós.

Curs 1946-47: Rosario Gómez primera alumna referenciada de Sarobe.

Curs 1946-47: primera alumna referenciada de Plantada.

Curs 1948-49: primera alumna referenciada de Kemeny.

Curs 1948-49 fins a 1953-54: Montserrat Caballé alumna de Kemeny.

Curs 1948-49 fins a 1953-54: Carme Lluch alumna de Kemeny.

Curs 1949-50 fins a 1954-55: Mirna Lacambra alumna de Kemeny.

Curs 1950-51 fins a 1954-55: Francisca Callao alumna de Kemeny.

Curs 1951-52 fins a 1955-56 i 1964-65: Cecília Fondevila alumna de Frau i Civil.

Curs 1955-56 fins a 1958-59: Carme Bustamante alumna de Frau.

Curs 1956-57 fins a 1959-60: Francisco Lázaro alumne de Frau.

Curs 1956-57 fins a 1961-62: Maria Soler alumna de Kemeny.

Curs 1957-58 fins a 1962-63: Dolors Aldea alumna de Frau.

Curs 1962-63 fins a 1967-68 Carme Hernández alumna de Kemeny.

Curs 1963-64 fins a 1967-68: Esther Casas alumna de Kemeny.

Curs 1963-64: primera alumna referenciada de Civil.

Curs 1966-67: Alfredo Heilbron alumne de Kemeny.

Curs 1967-68: fins a 1969-70: María Uriz alumna de Civil.

Curs 1969-70: primera alumna referenciada de Gombau.

Curs 1970-71 fins a 1972-73: Joan Pons alumne de Civil.

Curs 1975-76 fins a 1977-78 Miquel Ortega alumne de Civil.

Curs 1976-77 fins a 1983-84: Joan Matabosch alumne de Civil.

Curs 1980-81 fins a 1985-86: Begoña Alberdi alumna de Civil i Fondevila.

Curs 1983-84: primera alumna referenciada de Carme Bustamante.

Curs 1984-85: primera alumna referenciada de Cecília Fondevila.

Curs 1987-88: primera alumna referenciada de F. Kraus.

**5.4 Taula de professors de les assignatures vinculades al Departament de Cant segons Serrat**

<b>NOM COMPLET</b>	<b>ANYS DOCÈNCIA</b>	<b>ASSIGNATURES</b>
Annovazzi, Napoleone	1949	Cant Perfeccionament
Bardelli, Giovanna	1887-1914	Cant
Bignotti, Angelo	1916-1923	Idioma Italià
Bordas, Lluís	1840	Idioma Italià
Calarossi, Benedetto	1908	Idioma Italià
Carbonell, Francesc de P.	1886	Idioma Italià
Civil Costa, Pau	1963-1984	Cant
Clerici, Camila	1920-1935	Cant
Cuttica, Vincenzo	1923-1936	Idioma Italià
Cuyàs Artés, Joan	1884-1890	Cant
Darós, Matilde	1886-1902	Idioma Francès
Dublé, Ignasi	1893-1894	Idioma Francès
Espona Grau, Carme	1958-1970	Idioma Italià
Fagotti, Enrico	1890	Cant
Frau Julià, Dolors	1935-1963	Cant
Girossi, Francesco de P.	1892-1908	Idioma Italià
Gombau Vilasis, Carme	1949-1983	Cant (Auxiliar fins al 1970)
Grieg de Raventós, Nina	1944-1946	Cant (Auxiliar)
Harris, Maurice	1897-1906	Idioma Anglès
Kemeny Kirschner de Carranza, Eugenia	1948-1969	Cant
Kirschner, Eduard	1892-1906	Idioma Alemany
Lamolla, Joan	1894-1902	Idioma Francès
Llausàs, Josep	1837	Cant
Negri Marelli, Amalia	1935-1958	Idioma Italià
Obiols Tramullas, Marià	1838-1886	Cant
Petri, Ildovaldo	1886-1892	Idioma Italià
Peysies, Juan Adolfo de	1888-1893	Idioma Francès
Pierrich, Lluïsa	1914-1919	Cant
Plantada Vicente, Mercè	1945-1971	Cant, Lieder
Raventós Babot, Joan	1939-1946	Cant
Ribes Alfons	1902-1906	Idioma Francès
Sanmartí, Cecilio	1894-1906	Cant, Sarsuela
Sarobe, Celestino	1845-1948	Cant
Tintorer Dumont, Gonzalo	1885-1906	Cant
Vercolini Tey, Rosa	1887-1888	Cant



## **5.5 Entrevistes a professors i exalumnes**

### **5.5.1 Entrevista a Dolors Aldea. Barcelona, 20.07.22**

#### **A quina edat vas començar a estudiar cant?**

A 5 anys vaig començar a estudiar piano. A 16 anys vaig començar a estudiar cant.

#### **Amb qui vas començar a estudiar cant?**

Dolors Frau.

#### **Quant de temps hi vas estudiar i on?**

Al Conservatori del Liceu durant 6 anys.

#### **Quines directrius tècniques vocals en recordes?**

No donava instruccions tècniques. No parlava de respiració ni articulació ni de cap concepte tècnic. Treballava sobre vocalitzacions d'El *arte del canto* de Viñas i sobre el repertori. No em va fer cap mal, em va deixar cantar amb la meua veu.

#### **Amb quins altres mestres de cant vas estudiar?**

Vaig estudiar amb Jordi Albareda durant 2 anys. Posteriorment, al *Mozarteum* de Salzburg, vaig estudiar durant 3 anys amb Liselotte Eggar, Paul Schilhawsky i Ernst Hinreiner, cant, Lied i Oratori, respectivament. Finalment, vaig estudiar amb Gerard Souzay des de mitjans dels anys 70 fins a la seva mort.

#### **Què en recordes d'ells en l'àmbit tècnic vocal?**

Jordi Albareda ensenyava la tècnica de l'escola alemanya de cant. Considerava que calia entubar la veu. Donava instruccions directes en aquest sentit. Prenia com a exemple la manera de cantar d'Elizabeth Schwarzcopf. El suport el treballava de manera molt dura, fins i tot, amb cops a l'abdomen. No parlava de dicció. Crec que aquest tipus de tècnica no funciona amb fisiologies mediterrànies. Està pensada per les centreeuropees. Eggar seguia l'escola vienesa caracteritzada per la veu a la màscara. Amb ella vaig desenvolupar el centre de la tessitura i el suport. Considerava que la

respiració s'havia de practicar cantant. Demanava contínuament si l'alumne es tensava seguint les seves instruccions. Buscava que l'alumne mai forcé. Era una tècnica molt menys dura que la tècnica alemanya. Treballava tota la tessitura en la vocalització. Amb Souzay em vaig formar en l'àmbit de la *Mélocdie*, matèria que no havia estudiat encara. No era un professor de tècnica, era un gran professor d'interpretació.

**Quin mestre t'ha influït més?**

En l'àmbit interpretatiu, Schilhawsky i Souzay. En l'àmbit tècnic, Eggar em va ajudar a recuperar la veu després d'haver treballat amb Albareda.

**Has fet servir com a cantant o com a professora de cant alguna instrucció concreta que recordis d'un dels teus mestres?**

No. Les instruccions que dono als alumnes són el resultat del treball i investigació que he necessitat fer per superar les dificultats pròpies.

**Quants anys t'has dedicat a la docència?**

Vaig començar a ensenyar abans d'anar a estudiar amb en Souzay, als anys setanta, al Centre d'Estudis de Barcelona, fundat per Àngel Soler i Manuel Capdevila. Em van demanar que hi ensenyés Lied. Després vaig ser professora del Conservatori de Tarragona, del Conservatori de Terrassa, de l'Institut del Teatre i, finalment, del Conservatori del Liceu i de l'Esmuc.

**Creus que al llarg dels anys has imprès una manera de cantar?**

Imagino que sí.

**Què entens per suport de la veu?**

És l'administració de la pressió de l'aire que es necessita per cantar en cada moment.

**Què entens per cobertura de la veu?**

Crec més apropiat dir "girada" de la veu per evitar enfosquir-la. La veu ha de girar, ha de fer un recorregut.

### **Què entens per projecció?**

Aquest concepte està fora del meu vocabulari en l'ensenyament del cant. Potser el que estaria més relacionat amb això seria el concepte d'“enriquir la veu” o “timbrar la veu”. La veu timbrada és la que corre més en l'espai i arriba més lluny.

### **Què entens per fraseig o legato en el cant?**

Lamperti ho defineix com el desig de cada nota d'anar cap a la següent.

### **Què opines de la dicció del text en el cant?**

És l'articulació. L'articulació és la vida de la veu perquè manté el múscul viu. Lamperti diu que si articular el text és un problema, el cantant no va pel bon camí.

### **Què entens per atac del so?**

És una expressió a extingir. Es refereix a l'inici del so. Cal pensar a deslliurar el so sense força, ja que la pressió la fas amb l'aparell respiratori.

### **Què opines del canvi de registre?**

És una qüestió física. Existeix. Hi ha cantants que ho noten més i d'altres menys. La manera de treballar-lo és la mateixa “girada” de la veu però de forma més exagerada.

### **Un cantant neix o es fa?**

Les dues coses. És imprescindible que hi hagi unes qualitats innates que cal treballar per aprendre a gestionar-les i per poder tenir resistència.

### **Creus que existeix una escola espanyola de cant?**

No ho sé. Se'n parla. Jo no he treballat mai amb ningú provinent d'aquesta escola. Imagino que es refereix a l'escola iniciada per García. Tot i que García seguia la tradició italiana de cant. Lola Rodríguez de Aragón a Madrid, Angeles Gulín, Angeles Blancas, Teresa Berganza, Pilar Lorengar en són representants. Crec que és una tècnica vocal basada en el *Belcanto*, molt influïda pel gènere sarsuela i caracteritzada per una posició incisiva i brillant de la veu.

**Existeix una escola catalana de cant?**

No. Aquí s'ha seguit la tècnica italiana de cant. I cada professor té el seu sistema particular.

**Creus que es pot parlar de l'existència d'una escola de cant en l'àmbit del Departament de Cant del Conservatori del Liceu?**

Cadascú té una manera d'ensenyar diferent. Potser s'unifiquen criteris en l'avaluació i els comentaris que fem sobre els alumnes i es podria considerar que aquest treball va evolucionant cap a un estil o escola amb el pas del temps.

### **5.5.2 Entrevista a Carme Bustamante. Barcelona, 21.07.22**

#### **A quina edat vas començar a estudiar cant i on?**

A 17 anys al Conservatori del Liceu.

#### **Amb quin professor/a i quant de temps?**

Dolors Frau durant 4 anys de carrera.

#### **Quins aspectes tècnics recordes haver treballat també amb ella?**

Utilitzava les vocalitzacions d'*El arte del canto* de Viñas. Considerava que s'havien de repetir un nombre determinat de vegades. Després feia un treball musical del repertori.

#### **Recordes algun comentari o frase en especial?**

“La teva veu és com un cristall que es pot trencar”.

#### **Amb quins altres mestres et vas formar i què en recordes?**

Amb Galli Markoff, que venia de l'escola russa, i que em va ajudar a descobrir el registre greu i central, la veu de pit i a “alliberar el so”. També vaig treballar amb ella la respiració. Vaig estudiar amb ella durant 5 o 6 anys. Amb Conxita Badia, amb la que vaig treballar amb profunditat el concepte de fer música. Vaig anar-hi per treballar *Goyescas* de Granados i després vaig continuar estudiant amb ella altres compositors. Amb Manuel García Morante, amb qui vaig treballar l'aspecte musical. Amb el meu marit, Eugeni Gassull, que em va guiar durant la meva carrera d'intèrpret.

#### **Quina o quines d'aquestes persones t'ha marcat més en l'àmbit tècnic?**

Markoff.

#### **Apliques com a docent alguna instrucció tècnica d'algun dels teus professors?**

No.

#### **Has aplicat com a cantant alguna instrucció concreta d'algun professor de cant?**

No. Quan ja cantava professionalment, em feia por que tècnicament em fos perjudicial canviar la meua manera de cantar. Vaig utilitzar la interpretació musical per desenvolupar la tècnica.

**Creus haver creat una escola o manera determinada d'aprenentatge del cant?**

Una manera molt relacionada amb el cos.

**D'on sorgeix aquest interès pel cos?**

Vaig conèixer una professora de ioga alemanya que, després d'un temps de treball, em va fer canviar radicalment en l'àmbit corporal. Amb els primers alumnes de veu que vaig tenir, que eren actors del Teatre Lliure, vaig observar que molts dels problemes que tenien eren corporals. Després vaig conèixer a Yiya Díaz amb la que vaig estudiar durant anys. Fins a l'actualitat m'he interessat per qualsevol tècnica de treball corporal.

**Quants anys t'has dedicat a la docència?**

Vaig començar a finals dels anys setanta amb actors del Teatre Lliure. Als anys vuitanta vaig ser professora de cant a l'Acadèmia Ars Nova. A partir de mitjans dels anys vuitanta vaig incorporar-me al Conservatori del Liceu.

**Per què creus que t'has dedicat a la docència?**

Tinc una gran vocació per ajudar els altres.

**Has canviat la manera d'ensenyar al llarg dels anys?**

Sí. Però sense perdre mai el punt de vista del cos.

**Què entens per suport?**

El treball a partir d'alliberar la pelvis. Si la pelvis està equilibrada, el so arriba al lloc on ha d'arribar. Tot es posa on correspon: veu i respiració.

**Què entens per cobertura de la veu?**

Quan la veu passa pel darrere i el so acaba davant. Però la manera de trobar-la és a partir de l'equilibri de les cervicals.

### **Què entens per veu projectada?**

Està molt relacionada amb l'anterior. Si en l'àmbit del cos un està equilibrat, el so passa, el so està fora. Cal canviar l'actitud del cos per aconseguir projectar la veu.

### **Què entens per cantar legato?**

Emissió perfecta. Si el so està fora és fàcil lligar-lo. El fraseig quan no hi ha *legato* és molt difícil.

### **Quina importància té la dicció del text en el cant?**

Moltíssima. La dicció depèn d'emetre el so de manera correcta. Si el so està fora de tu, dir el text cantat és fàcil.

### **En què consisteix l'atac del so?**

Per mi l'atac del so no és un atac. És un concepte agressiu. Ens porta a prémer i colpejar. Aquest tipus d'atac premut sovint dona molta seguretat a l'estudiant i corregir un mal atac és una feina gran. Si un comença el so mentre respira i amb una disposició apropiada del cos, el so és càlid.

### **Què penses sobre els canvis de registre?**

Markoff deia que no existien els registres. Cada nota té el seu lloc. Això em va quedar perquè jo, quan treballo amb la gent, no treballo a partir dels diferents registres.

### **Un cantant neix o es fa?**

Es fa. Ha de tenir unes condicions mínimes, però si no hi ha un treball darrere, no s'arriba a ser cantant. Evidentment, amb majors qualitats de partida, si hi ha un treball, hi ha més possibilitats d'arribar.

### **Creus que hi ha una escola espanyola de cant?**

No. *Cada maestrillo tiene su librillo.*

### **Creus que el claustre de professors del Conservatori pot crear una escola de cant?**

Ens influïm, però això no sé si es pot considerar una escola de cant. Cada professor continua amb el sistema que sap que li funciona. En l'avaluació sí que ens influïm. Potser una escola tècnica, no.

**El professor de cant neix o es fa?**

Ha de venir d'una vocació. Es neix.

**Quina diferència important veus entre l'estudi del cant com es feia abans i com es fa ara?**

Actualment, la formació musical dels cantants és molt més sòlida.



### **5.5.3 Entrevista a Eduard Giménez. Sitges, 27.07.22**

#### **A quina edat vas començar a estudiar cant?**

Vaig escoltar molts discos de Gilli, Caruso, Fleta i Lázaro que vaig trobar a casa dels meus pares. Em van agradar molt i cantava imitant els enregistraments. Així vaig descobrir la meva vocació.

#### **Amb quin professor vas començar a estudiar?**

Per mitjà d'en Manuel Blancafort vaig fer una prova amb en Josep Maria Colomer a 18 anys. I a 19 anys vaig començar a estudiar cant amb ell i solfeig al Conservatori del Liceu. Vaig estudiar durant 3 anys amb Colomer i vaig debutar a 22 anys *Lucia di Lammermoor* i a 23 anys *La traviata* al Palau de la Música Catalana.

#### **Què recordes de les classes amb Colomer?**

Treballava sobretot la cobertura de la veu amb exercicis que combinaven els sons vocàlics [a] i [o]. Potenciava que cantés força perquè se'm desenvolupés la veu. Em va organitzar una audició amb l'empresari teatral Joan Antoni Pàmies.

#### **Amb quins altres professors vas estudiar cant?**

Per mitjà d'en Pàmies, la Diputació de Barcelona i la Caixa Laietana em van becar i a 25 anys vaig poder anar a estudiar a Milà amb Vladimiro Badiali i vaig fer una audició amb Mafalda Favero. Posteriorment, quan ja cantava professionalment, vaig conèixer Alfredo Kraus per mitjà d'en Sesto Bruscantini.

#### **Quins records tècnics tens d'aquests professors?**

En Vladimiro Badiali treballava molt la cobertura de la veu i vaig perdre facilitat en l'agut. Mafalda Favero em va orientar cap al repertori lleuger: Rossini, Mozart, *Don Pasquale* i *L'elisir d'amore*. En Bruscantini era alumne de Kraus i parlava de buscar el so a la màscara. En Kraus em va ensenyar a "alliberar la veu". Va fer-me abandonar una cobertura excessiva i desenvolupar la ressonància de la veu. Considerava important anticipar el canvi de registre: la veu havia d'estar preparada des de l'atac en la posició de l'agut. Parlava de la posició alta de la veu i d'exercitar els ressonadors gràcies als

pòmuls, evitant posar la veu al nas. Buscava la posició del segon registre per mitjà de l'articulació de la vocal. Parlava del fet que la laringe no existia, de què no s'havia de forçar. Segons en Kraus la respiració havia de ser naturalment baixa. Utilitzava unes taules per exercitar la respiració i aprendre a gestionar la sortida de l'aire.

**Quin professor t'ha influït més?**

Kraus.

**Quins conceptes tècnics has fet servir en la teva carrera com a cantant i professor?**

Seguint el consell de Kraus, usar la ressonància per pujar a l'agut i trobar l'emplaçament de la veu. En aquest mateix emplaçament articular les vocals amb preferència per la [a]. No perdre mai l'alçada de la veu. També he fet servir les taules de respiració de Kraus. Dono molta importància a l'articulació de les vocals en el treball tècnic amb vocalitzacions.

**Què opines de la cobertura de la veu?**

Cal diferenciar entre obrir la veu i deslliurar. La veu ha de ser lliure i sovint l'excés de cobertura ho impedeix.

**Què opines del canvi de registre?**

Kraus parlava de col·locar la veu ja en la posició de l'agut abans d'arribar-hi. Es tractava d'anticipar el canvi de registre.

**Creus que es pot parlar d'una escola de cant en el context del Departament de Cant, per exemple, del Conservatori del Liceu, on el claustre de professors avalua conjuntament i opina dels diferents alumnes?**

No hi ha una única tècnica vocal vàlida. Cal buscar la tècnica que va bé a cadascú. Cada professor té la seva tècnica. Hi ha cantants que utilitzen amb bons resultats aspectes tècnics que a d'altres no els van bé. L'alumne ha de buscar la tècnica que s'adapta a les seves característiques.

#### **5.5.4 Entrevista a Maria Soler, Sitges. 27.07.22**

##### **A quina edat vas començar a estudiar cant?**

A 7 anys vaig començar a estudiar piano. Quan vaig acabar la carrera de piano vaig començar la de cant. Tenia 15 anys.

##### **Amb quin professor/a vas començar a estudiar cant?**

Amb Eugenia Kemeny vaig estudiar els 6 anys de la carrera de cant al Conservatori del Liceu.

##### **Amb quins altres professors vas estudiar cant?**

També vaig estudiar repertori operístic amb en Joan Dotras-Vila durant diversos anys. Amb en Dotras-Vila vaig cantar *La traviata* al Palau de la Música Catalana. Amb en Josep Maria Colomer i Carme Bracons vaig estudiar 3 o 4 anys. A Milà vaig estudiar amb Vladimiro Badiali.

##### **Recordes algun aspecte del treball tècnic amb aquests professors?**

Kemeny era hongaresa. Seguia l'escola alemanya. Havia cantat repertori alemany. Amb ella van estudiar Montserrat Caballé, Mirna Lacambra i d'altres. Recordo vocalitzar amb ella amb [i] primer i també amb [e] i [a] i treballar la interpretació del repertori. Feia exercicis de fortalesa abdominal estirada a terra i fent pujar l'alumne dempeus a sobre. Carme Bracons seguia una tècnica més italiana. Treballàvem el repertori. Colomer treballava més la interpretació, el fraseig i la musicalitat que no pas la tècnica. Badiali seguia l'escola italiana de cant. Ensenyava a cobrir el canvi de registre (a partir d'un fa) cobrint la veu i modificant la vocal cap a [o]. A partir de Mario del Monaco es va posar de moda cobrir la veu i es buscava aquesta manera de cantar.

##### **Quins professors t'han influït més?**

Kemeny i Kraus.

##### **Quan vas començar a dedicar-te a la docència?**

De seguida que l'Eduard (Giménez) va començar a cantar professionalment em vaig dedicar a assistir-lo en la preparació musical dels rols gràcies a la meva formació com a pianista, el meu coneixement dels idiomes italià, francès, alemany i anglès i a la meva formació com a cantant. Vaig assistir regularment a les classes que l'Eduard feia amb diferents mestres com Kraus en qualitat de repertorista i vaig aplicar aquests coneixements com a professora de cant quan vaig incorporar-me al Conservatori del Liceu.

### **Quins consells i recursos tècnics de la teva etapa d'estudiant has utilitzat amb els teus alumnes?**

Vaig aprendre molt d'Alfredo Kraus. Em va ser molt útil el concepte d'emetre el so en la primera octava en la posició de l'agut. Quant a la respiració, ens va ensenyar a respirar de manera eficient evitant inspiracions excessives per tal de no acumular aire brut als pulmons. També practicàvem vocalitzacions en graus conjunts amb terceres, quintes i novenes. Vocalització amb frases musicals amb les expressions "*Di primavera*" i "*Per te amar, amare*" que Kraus utilitzava per canviar de vocal sense perdre la "col·locació de la veu". També l'ús de vocalitzacions ascendents col·locant la veu ja a dalt.

### **Què és per tu el suport de la veu?**

És molt important la "col·locació de l'atac de la veu" perquè la resta de la frase es mantingui col·locada. Una veu col·locada és una veu "recolzada". El suport té a veure amb respirar al darrer moment per no bloquejar abans d'atacar i amb la utilització de la musculatura abdominal en la respiració i mantenint l'abdomen enfora pels costats en el moment de l'emissió.

### **Què és una veu coberta?**

En lloc d'emetre de manera espontània, preparar el tracte vocal modificant la sortida de la veu.

### **Què és per tu el fraseig-legato?**

El Dr. Colomer treballava molt el fraseig i el legato. Utilitzava l'expressió "cada nota és la mare de la següent".

### **Què opines de l'atac?**

En l'atac cal no bloquejar abans. Començar el so cantant com si es parlés. Està relacionat amb voler dir el text. L'articulació correcta del text ajuda a la "col·locació de la veu".

### **Què opines del canvi de registre?**

En la veu femenina es pot utilitzar la veu de pit sense forçar aquest registre sempre que la melodia sigui descendent. En melodies ascendents s'aconsella començar en el registre de cap. Amb Kraus vam aprendre a utilitzar la [i] per superar el canvi de registre i a anticipar la posició de l'agut des de les notes centrals de la tessitura.

### **Creus que existeix una escola espanyola de cant?**

Si tenim en compte la gran quantitat de cantants espanyols que han arribat a cantar professionalment, sí. La llengua castellana, així com la italiana ajuda en la "col·locació de la veu". Les vocals anglosaxones no són pures i no ajuden en l'emissió de la veu. El coneixement de la llengua catalana també ajuda a l'aprenentatge dels idiomes.

### **Creus que es pot parlar d'una escola de cant en l'àmbit del Departament de Cant del Conservatori del Liceu?**

Amb els anys et quedes amb el millor de cada mestre. De tots els professors pots aprendre. Amb perspectiva, veus que cada professor t'ha aconsellat coses més encertades i menys encertades. Amb el temps recordes les idees que t'han sigut útils.

### **5.5.5 Entrevista a Enriqueta Tarrés. Barcelona, 29.10.22**

#### **A quina edat vas començar a estudiar cant?**

Molt jove. Potser a 12 o 13 anys. No em permetien començar a estudiar cant al Conservatori perquè era molt jove, però la veu era molt bona i vaig acabar entrant en aquesta edat. Vaig començar a estudiar cant amb la veu completament desenvolupada.

#### **Amb quin professor/a vas començar a estudiar cant?**

Concepció Callao, professora de cant de l'Escola Municipal de Música de Barcelona. Vaig estudiar amb ella durant 8 anys: 6 anys de carrera i 2 anys de perfeccionament.

#### **Què recordes de les seves classes?**

Insistia molt en el suport i en un so alt. Parlava d'una respiració diafragmàtica però sense esforç. Insistia molt en el fet que no s'havia de forçar ni l'aire ni la veu. Quant al suport de la veu a la màscara, l'exercitava amb la ressonància però evitant la veu nasal. També parlava del paladar tou. A cada classe es cantaven dues vocalitzacions i la Sra. Callao t'acompanyava al piano en l'estudi de les dues peces del repertori a presentar al següent examen. També em va orientar eficaçment en l'elecció del repertori més adient a la meua veu.

#### **Amb qui més et vas formar?**

A Milà vaig fer dos cursos de perfeccionament del repertori amb Adelaide Saraceni. Allí no em van canviar la meua manera de cantar. Posteriorment, he acudit a diferents mestres per estudiar repertori concret.

#### **Quin professor t'ha influït més?**

Concepció Callao.

#### **Has tingut present algun dels seus consells al llarg de la teua carrera com a intèrpret?**

Amb Concepció Callao vaig trobar una impostació que he fet servir al llarg de tota la carrera i que no m'ha fallat mai. Vaig tenir la sort que em va donar una bona base

tècnica i interpretativa. Després, la tècnica te la fas tu mateix amb l'experiència i superant dificultats.

### **On vas començar la teva carrera professional?**

Després de debutar al Gran Teatre del Liceu i de cantar alguns concerts i òperes a Barcelona, vaig fer una audició pel *Standttheater* de Basel i em van contractar primer com a soprano convidada i després com a soprano titular. Posteriorment, vaig ser contractada per l'*Opernhaus* de Wuppertal, per la *Staatsoper* de Hamburg durant 7 anys i per la *Saattsoper* de Stuttgart del 1972 al 1984. Això em va obrir les portes de molts festivals internacionals i teatres alemanys, d'arreu d'Europa, d'Àsia i d'Amèrica com la *San Francisco Opera*, la *Houston Opera* i el *Metropolitan* de Nova York.

### **Quan vas començar la teva carrera docent?**

El 1986 vaig tornar a Barcelona, vaig anar espaiant les meves actuacions als escenaris i em vaig dedicar a la docència al Conservatori de Vila-Seca, a l'Escola d'Òpera de Sabadell i al Conservatori del Liceu.

### **Quins aspectes tècnics han estat importants en el teu ensenyament?**

He seguit molt les lliçons de Concepció Callao. La conducció de l'aire i el suport són molt rellevants. Així com la impostació de la veu a la màscara. Mai forçar la veu i respectar la manera de cantar de cadascú. La vocalització pot servir per desenvolupar la veu o com un simple escalfament quan ja es té una tècnica vocal assolida, però a cantar s'aprèn cantant. La tècnica és un mitjà per cantar.

### **Què opines del suport?**

Hi ha un "recolzament" diafragmàtic i un "recolzament" a la màscara. Es tracta d'aprendre a conduir l'aire.

### **Què opines de la cobertura de la veu?**

El paladar tou ha d'anar amunt i sempre s'ha de mantenir tou.

### **Què opines de la projecció?**

S'aconsegueix gràcies al “recolzament” a la màscara i a la ressonància. Es tracta de trobar la impostació pròpia.

### **Què opines del fraseig-legato?**

Sense un sentit musical no es pot cantar.

### **Què opines del text i la dicció en el cant?**

La veu i el text van alhora i són igualment importants. Mentre cantes no pots oblidar cap dels dos.

### **El cantant neix o es fa?**

El cantant ha de tenir la veu i aquella veu es fa amb la pràctica. Necessites una cultura tècnica prèvia i durant la carrera vas aprenent el repertori, l'escena i, de mica en mica, et fas una tècnica pròpia.

### **Creus que existeixen diferents escoles tècniques de cant?**

Les principals diferències són idiomàtiques i d'estil. Però la manera de col·locar la veu és una. Existeixen diferents maneres de cantar i totes són bones si són útils per qui les utilitza.



### **5.5.6 Entrevista a Marisa Roca. En línia, 02.02.23**

#### **A quina edat vas començar a estudiar cant?**

De manera reglada a partir dels 29 anys. Fins aquesta edat havia cantat en formacions corals i havia rebut classes esporàdiques de Montserrat Pueyo, alumna de Helmut Lips, Joan Cabero i Emma Kirkby, formant part d'un quartet solista dedicat a la música antiga.

#### **Amb quins professors vas estudiar cant?**

De manera reglada, amb Eulàlia Salbanyà, alumna de Montserrat Pueyo, i, posteriorment, amb Ana Luisa Chova, amb Carme Bustamante, amb Silvia Corbacho i, finalment, amb Francisco Lázaro de 1997 al 2008 fent dues classes setmanals. Posteriorment, he après a la Universitat molts aspectes relacionats amb el cant en l'àmbit de l'anatomia i del treball corporal.

#### **Quin d'aquests professors t'ha influït més?**

Gràcies a les primeres professores que vaig tenir vaig poder cantar professionalment, però, en l'àmbit tècnic, qui em va influir més va ser Lázaro.

#### **Amb qui s'havia format Lázaro?**

Havia estudiat al Conservatori del Liceu i, posteriorment, amb Galli Markoff a Barcelona. Sempre deia que aquesta professora li havia descobert un altre espai de ressonància per la veu i li havia donat a conèixer les bases anatòmiques del cant. Però ell es considerava autodidacte, ja que aviat va marxar a Alemanya a cantar professionalment i allí no va tenir cap professor de cant.

#### **Quina metodologia seguia?**

Estava molt interessat en la producció del so. Treballava tècnicament en les vocalitzacions i en el repertori deixant de banda la musicalitat. L'aprenentatge de l'emissió vocal era la base del seu treball. Escoltava les veus amb molt interès, fos als escenaris o com a professor. Utilitzava vocalitzacions d'*El arte del canto* de Francesc Viñas i animava als alumnes a escoltar, provar i experimentar amb el so. Usava

metàfores i molts exemples vocals. Considerava que vocalitzar podia fer perdre la “frescor del so” per cantar.

### **Quines indicacions tècniques generals recordes de les seves classes?**

Parlava molt concretament d'aspectes anatòmics. Emprava molt el concepte de verticalitat en la posició del so. Recomanava que el so no passés més amunt de les orelles.

### **Què opinava del suport?**

No el treballava directament. Parlava de la ressonància a tot el cos i també de la pelvis.

### **Què opinava de la cobertura de la veu?**

Parlava de no pujar la laringe, de baixar-la per trobar més espai faringi. I de jugar amb la base de la llengua per tancar l'epiglotis i guanyar ressonància. Sobre el vel del paladar, recomanava no associar l'acció de pujar-lo amb l'acció de cantar aguts. Recomanava pensar a desplaçar-lo enrere.

### **Què opinava de la projecció?**

Lázaro parlava de no enviar el so a la màscara directament. Recomanava millorar el so internament, i que aquest anés sol a la màscara. Parlava de trobar un espai darrere, trobar un “foradet” entre l'epiglotis i les cordes vocals i allí deixar la veu.

### **Recordes indicacions tècniques de Lázaro sobre fraseig-legato?**

Parlava de *legato*, recomanant mantenir totes les notes en el mateix lloc de la primera.

### **Recordes indicacions tècniques de Lázaro sobre el text i la dicció?**

Treballava la dicció alemanya, que era l'idioma que ell dominava.

### **Què opinava de l'atac del so?**

Parlava de respirar per la boca i no bloquejar.

### **Què opinava del canvi de registre?**

Opinava que el canvi de registre o passatge no existeix. Defensava la utilització de la veu de pit. Buscava molt la ressonància de pit per corregir la nasalitat en la veu.

**Què creus que respondria a la pregunta de si el cantant neix o es fa?**

Crec que pensaria que el cantant neix i després es perfecciona.

**Quins aspectes has modificat o enfocat de manera diferent com a docent respecte al que vas aprendre amb Lázaro?**

Jo crec que tothom és susceptible de millorar tècnicament i, després dependrà d'altres factors com la musicalitat, la personalitat, la gent amb qui un es relaciona, per arribar a ser un cantant professional. Crec que he anat afegint a la meua manera d'ensenyar aspectes de tots els professors amb els quals he treballat. Per exemple, tot el tema del treball corporal l'he anat introduint cada cop més. També dono molta importància al fraseig i al sentit musical, que Lázaro no treballava.

**Creus que existeixen diferents tècniques vocals?**

Si entenem per tècnica vocal la manera de treballar la respiració, la ressonància, etc., la meua resposta és sí. Hi ha diferents maneres d'enfocar l'estudi del cant. A vegades hom pot combinar prenent una mica de tot arreu.

**Creus que en l'àmbit del claustre de cant del Conservatori del Liceu ens influïm d'alguna manera en l'avaluació i els comentaris que fem dels alumnes?**

En alguns aspectes ens influïm. Crec que tenim en compte els comentaris dels col·legues tant per comunicar-los als alumnes com per plantejar les classes amb els alumnes. Però, quant a la metodologia i la tècnica vocal, cada professor està molt fet a la seva manera i la modificació és difícil.

**Es pot parlar, d'alguna manera, del concepte "escola de cant" en el claustre del Departament de Cant del Conservatori del Liceu?**

Extrapolant molt, amb molta perspectiva, es podrien trobar punts en comú. Sobretot en la manera d'encarar l'aprenentatge, l'avaluació, el respecte a la partitura, etc. Però no

crec que es pugui parlar d'una escola de cant en l'àmbit tècnic per manca d'un coneixement exacte de què fan tots els professors i d'un treball conjunt.

### 5.5.7 Entrevista a Carlos Chausson. En línea, 18.06.23

#### **¿A qué edad empezaste a estudiar canto?**

A los 21 años.

#### **¿Qué profesores de canto has tenido y dónde?**

Isabel Penagos i Lola Rodríguez Aragón, en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Eva Likova en la Universidad de Michigan, Richard Hughes en New York y Juan Oncina en Barcelona.

#### **¿Puedes relacionar estos profesores con alguna escuela o tradición?**

Likova con el *Belcanto*, Hughes y Hines con la escuela norteamericana de barítonos (Leonard Warren, Cornell McNeil, Robert Merrill y Sherrill Milnes).

#### **¿Qué profesor/profesores te ha/han influido más?**

Likova, Hughes y el libro de Hines: *The Four Voices of Man*.<sup>926</sup>

#### **¿Qué temas o ideas generales recuerdas de sus enseñanzas?**

Likova: máscara y *legato*.

Hines: conexión pectoral con la máscara, espacios, respiración (toma de aire) y *fiato*.

#### **¿Has utilizado esas ideas como cantante?**

Sí.

#### **¿Has utilizado esas ideas como docente?**

Sí.

#### **¿Cuántos años hace que te dedicas a la docencia del canto?**

Unos 15 años.

#### **¿Qué entiendes por voz apoyada?**

---

<sup>926</sup> HINES, Jerome. *The Four Voices of Man*. Limelight, 2004.

Entiendo que depende de una toma de aire diafragmática/intercostal y del control de la salida del aire con una presión adecuada de una faja abdominal capaz de soportar un flujo de aire constante para “apoyar el sonido” hacia la máscara evitando así tensiones musculares innecesarias. Para voces ligeras y agilidades admito que la toma de aire puede ser más alta.

**¿Qué entiendes por voz cubierta?**

Lo contrario de voz abierta.

**¿Qué entiendes por voz proyectada?**

Voz impostada en máscara y apoyada en la salida del aire.

**¿Qué entiendes por *legato*?**

La producción vocal que no se interrumpe en ningún momento ni con la pronunciación de las consonantes (excepto en las dobles italianas) ni con interrupciones del flujo del aire, consiguiendo que las notas y las sílabas tengan una continuidad absoluta.

**¿Qué opinas de la dicción en el canto?**

Es la razón de ser del canto. Si no se entiende lo que estamos cantando, estamos perdiendo el sentido de nuestra profesión, a no ser que seas Joan Sutherland o parecido. Entiendo que la comprensión del texto en las voces femeninas es más difícil que en las masculinas.

**¿Qué entiendes por ataque del sonido?**

Es una palabra peligrosa. Deberíamos hablar siempre del inicio del sonido con el aire y una fonación sana, por supuesto.

**¿Qué opinas sobre el cambio de registro?**

Creo en la existencia de tres registros en todas las voces, grave, central y agudo. Por lo tanto, cuando un cantante se mueve de una zona de la voz a otra, tendrá que hacerlo correctamente a través de lo que llamamos “pasaje” para mantener la igualdad de color y la calidad de la voz.

**¿Un cantante nace o se hace?**

Los hay que han nacido para cantar (Quasthoff, Aragall, ...) y otros que se han hecho trabajando (Warren, Sutherland,...) pero cualquier cantante ha de trabajar el sentido musical del canto y tener una intuición natural para ello.

**¿Crees que existen diferentes escuelas de canto o técnicas para cantar?**

Por supuesto. Aparte de las tradiciones vocales para música antigua, barroco, *Belcanto*, verismo, etc., creo que las diferentes escuelas de canto están condicionadas por el idioma propio. Así hablaría de la escuela rusa, alemana, italiana/española, inglesa, etc., cada una con sus características particulares.

**¿Crees que existe una escuela española de canto?**

Entiendo por escuela de canto una forma uniforme de enfocar el canto que identifique a los cantantes que han salido de esa escuela. El único que para mí estableció algo parecido a una escuela de canto (aparte de García, por supuesto), fue el maestro Alfredo Kraus, con el que se podrá estar o no de acuerdo, pero que enseñaba una forma de cantar igual para todos sus alumnos, aunque esto no tiene por qué ser necesariamente bueno.

**¿Crees que con la evaluación conjunta de los alumnos un departamento de canto, como, por ejemplo, el del Conservatori del Liceu, puede crear una manera de enseñar característica o diferenciada?**

No.

### **5.5.8 Entrevista a Marta Mathéu. En línia, 19.06.23**

#### **A quina edat vas començar a estudiar cant?**

16 anys.

#### **Quins han estat els teus professors de cant i on has estudiat?**

Ma. Teresa Català - Conservatori Professional de Tarragona

Ana Luisa Chova - Conservatori Superior Joaquín Rodrigo de València

Helena Obratzova - Classes magistrals

Montserrat Caballé - Classes magistrals/privades

Nelly Miricioiu - Classes privades

Eric Halfvarson - Classes magistrals

#### **Pots relacionar aquests professors amb alguna escola o tradició?**

Català i Chova: tradició italiana

Obratzova: escola russa

Caballé: escola italiana/alemaya

Miricioiu: *Belcanto*

Halfvarson: italiana/alemanya

#### **Qui t'ha influït més?**

Chova, Caballé i Miricioiu.

#### **Quins temes o idees generals en recordes?**

Alçada, projecció i suport de la veu. I aplicació de l'estil corresponent a cada gènere.

#### **Has fet servir aquestes idees com a cantant?**

Sí.

#### **Has fet servir aquestes idees com a docent?**

Sí.



**Quants anys portes dedicant-te a la docència?**

15 anys.

**Un cantant neix o es fa?**

Es fa amb les aptituds amb les quals neix.

**Creus que existeixen diferents escoles de cant o tècniques per cantar?**

Sí.

**Creus que existeix una escola espanyola de cant?**

No.

**Creus que amb l'avaluació conjunta dels alumnes el Departament de Cant del Conservatori del Liceu, per exemple, pot crear una manera d'ensenyar característica?**

Si el claustre de professors arribés a una entesa tècnica, es podria arribar a crear una escola de cant característica. Ja fos una mescla, per exemple, d'escoles italiana i alemanya. En alguns professors del Departament de Cant aquest tipus d'enfocament ja hi és, però es podria millorar en altres aspectes.

### **5.5.9 Entrevista a Fiorenza Cedolins. En línea, 21.06.23**

#### **A qué edad empezaste a estudiar canto?**

Canto barocco e rinascimentale a 15 anni, canto lirico a 19 anni.

#### **Qué profesores de canto has tenido y dónde has estudiado con ellos?**

Brevissime esperienze, pochi mesi al 1° anno Conservatorio di Trieste (Pamela Hebert) e al 2° anno Conservatorio di Udine (Tito Del Bianco).

Avendo iniziato a lavorare subito a 21 anni al Teatro Verdi di Trieste, ho preferito studiare privatamente dal 1989 al 1991 Roberto Benaglio (maestro di spartito).

#### **Puedes relacionar a estos profesores con alguna escuela o tradición de canto?**

Tutti sono relazionati alla scuola italiana del Belcanto e del Verismo.

#### **Qué profesor te ha influido más?**

Roberto Benaglio (1906-1992). Nonostante fosse un maestro di coro e di spartito, aveva conosciuto e lavorato direttamente con tutti i grandissimi artisti dal 1920 al 1990, incluso Gigli, Del Monaco, Corelli, Pavarotti, Carreras, Kraus, Cigna, Tebaldi, Stella, Favero, Callas, Bastianini, Cappuccilli, Toscanini, Karajan, Kleiber...) ed essendo stato allievo di musicisti che lavorarono direttamente con Verdi e con tutti i compositori della Giovine Scuola, riassumendo in sé una profondissima competenza ed esperienza tecnica e stilistica. Dopo essersi ritirato dall'attività teatrale, si dedicò fino alla scomparsa all'attività di maestro di spartito, sia per grandissimi cantanti che di giovani talenti.

#### **Qué temas o ideas generales recuerdas de sus enseñanzas?**

La voce salda ed appoggiata ed il fraseggio di grande coerenza musicale, scolpito nella parola, che studiavamo anche in primis declamando il testo e la profondità interpretativa.

#### **Has utilizado esas ideas como cantante?**

Sempre.

**Has utilizado esas ideas como docente?**

Sempre.

**Cuántos años hace que te dedicas a la docencia del canto?**

Circa 20 anni.

**Qué entiendes por voz apoyada?**

Il saldo equilibrio del suono che galleggia sul fiato, mantenendo contemporaneamente stabilità ed elasticità.

**Qué entiendes por voz cubierta?**

Nel sistema di utilizzo della tecnica di suono girato a cavità aperta, ottenuta attraverso la massima dilatazione faringea con il mantenimento della laringe bassa, il suono viene girato ed arrotondato negli spazi posteriori, prima di indirizzarsi verso la maschera, onde essere successivamente proiettato esternamente.

**Qué entiendes por voz proyectada?**

L'indirizzamento delle onde verso la distanza infinita, attraverso la focalizzazione nella maschera.

**Qué entiendes por legato?**

Qualità fondamentale della tecnica belcantista e verista, connessa imprescindibilmente al perfetto controllo del fiato (sostegno, appoggio) dei risuonatori (proiezione) e della dizione. Ogni singolo suono viene concatenato al precedente e successivo, attraverso lo studio della migliore sonorizzazione di vocali e consonanti, fino a produrre una linea di emissione senza alcuna interruzione.

**Qué opinas de la dicción en el canto?**

Base fondamentale tecnica ed espressiva. Si sta perdendo la coscienza dell'importanza, con cantanti che eseguono partiture in lingue da essi sconosciute o quasi, con risultati di imprecisione tecnica e superficialità interpretativa.

### **Qué entiendes por ataque del sonido?**

Il sincronismo dell'attivazione del sistema respiratorio, dei meccanismi muscolari per la creazione della cavità faringea adatta al suono prestabilito, e della posizione della laringe, insieme con la determinazione volontaria della esatta qualità del suono.

### **Qué opinas sobre el cambio de registro?**

Chiarita la differenza tra la scuola antica del barocco e belcanto, che prevedeva l'utilizzo separato dei registri petto, misto, testa (compreso falsetto, falsettone e fischio) onde ottenere la massima estensione vocale ma a volte a scapito dell'uguaglianza, e quella del tardo romanticismo e verismo, ivi compreso il repertorio wagneriano e straussiano, che prevede invece la massima uniformità del suono in emissione mista, il cambio dei registri va analizzato in relazione alla scrittura del compositore per capire quali soluzioni adottare affinché i cambi di registro suonino stilisticamente pertinenti e non danneggino le corde vocali. Vanno inoltre considerate con molta attenzione le diversità genetiche anatomiche degli organi di fonazione e le diversità fonetico-linguistiche.

### **Un cantante nace o se hace?**

Imprescindibile talento, istinto, intelligenza, doni imponderabili, che, se abbinati ad un'ottima guida, possono portare a risultati eccellenti. Senza le basi individuali sufficienti, nessun maestro può ottenere risultati positivi, viceversa chi è dotato del talento può capire anche solo per imitazione o addirittura creare novità tecniche e stilistiche come accaduto nella storia del canto.

### **Crees que existen diferentes escuelas de canto o técnicas para cantar?**

Base comune è il sistema respiratorio, muscolare, lo studio dei risuonatori e delle cavità. Ma, indubbiamente diverse sono le "scuole" perché il canto si fonda sulle caratteristiche genetiche e sulla parola. Ogni razza ha delle specificità anatomiche che determinano la fonetica da cui, nell'evoluzione antropologica, sono nati ed evoluti i ceppi linguistici. Così ogni lingua ha una specializzazione tecnica che la distingue dalle altre. Perciò ritengo inutile se non dannoso forzare i cantanti a praticare repertori diversi dalla propria lingua madre. Ad esempio estrema è la differenza tra repertorio russo e spagnolo

e, se possiamo ammettere che lo studio generalista comprenda tali diversità, ritengo invece non pertinente che un cantante professionista affronti nella sua carriera repertori estremamente differenti, se non pregiudicando la resa interpretativa e mettendo a rischio la longevità dello strumento.

**Crees que existe una escuela española de canto?**

Certamente sì, anche per quanto sopra detto. Gli esempi straordinari sono cantati come Fleta, Lorengar, Caballè, Carreras, Berganza, Aragall, Pons, Kraus (seppure lo ritenga un unicum come la Callas e non un caposcuola). Caratteristiche lo facilità dell'uso delle note di testa con efficace squillo specie tenorile, la coloratura fluidissima, l'accentuazione imperiosa, l'espressività mai banale.

**Crees que con la evaluación conjunta de los alumnos un departamento de canto, como el del Conservatori del Liceu, por ejemplo, puede crear una manera de enseñar característica o diferenciada?**

Non ho una esperienza che mi possa far preferire un sistema di valutazione congiunta ad un altro. Si dovrebbe provare.

### **5.5.10 Entrevista a Elena Copons. En línia, 29.06.23**

#### **A quina edat vas començar a estudiar cant?**

17 anys.

#### **Quins han estat els teus professors de cant i on has estudiat?**

Durant 2 anys amb en Xavier Comorera al CEM Terrassa i els 6 anys següents vaig cursar el Grau Professional al Conservatori de Terrassa amb Dolors Aldea. Posteriorment, vaig estudiar al *Konservatorium der Stadt Wien* els graus superiors de *Sologesang* i el de *Lied und Oratorium*. Vaig tenir com a professors a Hilde de Groote, Helga Wagner i Sylvia Greenberg. Però sempre vaig recórrer a Dolors Aldea per temes tècnics. Al *Konservatorium* vaig treballar repertori de Lied i Oratori amb David Lutz, Birgit Steinberger i Carolyn Hague.

#### **Quins temes o idees generals en recordes dels teus professors?**

D'en Comorera recordo la idea de la posició de la mandíbula amb la instrucció "mossegar la poma" i un ús exagerat de la màscara. Crec que eren idees apreses de la seva professora Míriam Alió. Amb Dolors Aldea, dels primers anys a Terrassa, recordo els conceptes "atac alt" i la claredat de la dicció. I també l'estil i la interpretació de Mozart i el Lied alemany. El descobriment del treball musical i el treball de les ressonàncies van ser molt importants per mi. A Viena, tècnicament, no em van ajudar massa. Més aviat em vaig trobar amb dificultats per afrontar el repertori, a excepció de Sylvia Greenberg, amb la que vaig treballar el darrer any i de la que recordo la posició enrere de la mandíbula i el suport a dalt i a baix de l'abdomen. Al *Konservatorium* sí que vaig aprendre molt quant a interpretació musical i repertori, sobretot amb Hague. Recordo molt el descobriment del concepte del temps que el cantant necessita en el moment de cantar i d'interpretar.

#### **Qui t'ha influït més?**

Dolors Aldea en l'àmbit tècnic i musical i Carolyn Hague en interpretació.

#### **Pots relacionar aquests professors amb alguna escola o tradició?**

No. En Comorera feia referència a Miriam Alió. Aldea no la puc classificar en cap escola. Wagner i Greenberg les puc emmarcar en l'escola alemanya de cant pel tipus de repertori i per l'aproximació a la veu. A Àustria, quan jo estudiava, una veu coberta i plena se l'encaminava cap a la tessitura de mezzosoprano o soprano dramàtica i la veu de soprano es considerava que havia de tenir més metall i ser més lleugera.

### **Has fet servir aquestes idees com a cantant?**

Quan surto a l'escenari no penso tècnicament, penso en el missatge. Excepte en algun passatge en concret que sigui molt exigent. I en aquests passatges, penso sobretot a controlar les tensions corporals.

### **Has fet servir aquestes idees com a docent?**

Sí. Faig servir molt les idees de Dolors Aldea. Buscar la veu lliure, la veu pròpia de cada alumne, l'espai de ressonància sense forçar. I, sobretot, fer entendre a l'alumne que no hi ha una posició fixa de l'instrument, sinó que aquest es modifica mentre un canta. Interpretativament, dono molta importància a la comunicació del text. També, en l'àmbit tècnic, és molt important l'articulació i la representació mental del so: saber què vas a fer amb la teva veu. No pots fer el que no saps. Les instruccions tècniques i musicals que et dones a tu mateix són molt importants. L'alumne ha d'entendre que el cant ve d'un mateix.

### **Un cantant neix o es fa?**

El veritable cantant neix amb un instint per cantar. Després, amb l'estudi, es perfecciona.

### **Creus que existeixen diferents escoles de cant o tècniques per cantar?**

Penso que només hi ha una única manera de cantar bé. Després, crec que hi ha maneres de modificar la bona emissió. Actualment, crec que s'han perdut les veus característiques o individuals en favor d'una manera estàndard de cantar. És com si tots els cantants haguessin d'imitar uns models. Crec que la imitació va en contra de la bona emissió.

**Creus que amb l'avaluació conjunta dels alumnes el Departament de Cant del Conservatori del Liceu, per exemple, pot crear una manera d'ensenyar característica?**

Els professors del Departament són heterogenis i no crec que es creï una escola de cant amb l'avaluació conjunta. Però sí que hi ha consens quan un alumne canta bé.



### **5.5.11 Entrevista a Mirna Lacambra. Sabadell, 10.07.23**

#### **A quina edat va començar a estudiar cant?**

Vaig iniciar els meus estudis de piano a Sabadell des de nena. Als 16 anys em van matricular de piano amb la Sta. Gracia i de cant amb Eugenia Kemeny al Conservatori del Liceu. També vaig estudiar solfeig amb el Sr. Valls, a més d'altres assignatures.

#### **Quant temps va estudiar amb Kemeny?**

4 anys de carrera al Conservatori del Liceu i, posteriorment, uns quants anys més de manera privada.

#### **Què recorda de Kemeny?**

El Sr. Vallribera la va conèixer acompanyant-la al piano en un concert. Com que la Sra. Frau no podia agafar més alumnes de cant al Conservatori, Vallribera va proposar a Kemeny que s'incorporés com a professora. Vaig ser de les seves primeres alumnes que va tenir, juntament amb Montserrat Caballé. Kemeny era hongaresa, estava casada amb un espanyol i vivia a Barcelona des de feia poc temps.

Kemeny explicava que havia estudiat amb una professora que estiujava a Salzburg, on reunia grups d'alumnes. La professora de Kemeny va ser una re-descobridora de Mozart i va crear les acadèmies d'estiu. La tècnica de Kemeny es basava en una emissió vocal molt refinada relacionada amb la interpretació mozartiana, propera al *Belcanto* i allunyada de la tècnica wagneriana, que era més dura.

#### **Què en recorda, concretament, de les seves classes?**

Donava molta importància a la respiració. Reforçava la musculatura abdominal amb exercicis que permetessin conduir l'aire. A tal efecte utilitzava pesos. Aquest treball del suport mitjançant pesos va ser utilitzat, posteriorment, per Caballé en les seves classes magistrals. També treballava el fraseig musical i el fraseig del text. Les classes començaven amb 15 minuts de vocalització i després es treballava sobre les obres. Kemeny acompanyava als alumnes al piano i organitzava concerts de final de curs al Teatrino del Conservatori, on s'interpretaven actes sencers d'òpera.

### **En quina tradició tècnica podríem situar els ensenyaments de Kemeny?**

No sabia dir en quina. Era una tècnica molt particular

### **Quina altra formació va seguir després d'aquests estudis?**

Vaig estudiar repertori d'òpera amb el mestre Sabater, que era director musical al Teatre del Liceu i també vaig fer classes amb Maya Maiska, que vaig conèixer de companya de repartiment al Teatre del Liceu.

### **Quin professor la va influir més?**

Eugenia Kemeny.

### **Durant la seva carrera ha seguit els seus consells tècnics?**

No he tingut una altra tècnica.

### **Com va començar a cantar professionalment?**

Al principi vaig fer concerts amb Juventuts Musicals i altres i, de seguida, em vaig presentar a Joan Antoni Pàmias, director artístic del Teatre del Liceu, que em va donar alguns papers secundaris i, finalment, una Michaela de la *Carmen* al Teatre i una Mimí de la *La bohème* a la Plaça de Toros de les Arenes, que vaig cantar amb Bernabé Martí, futur marit de Caballé. Mentrestant, ja havia estrenat *La bohème*, *Tosca*, *Il trovatore* i *Madama Butterfly* a Sabadell i a altres teatres de Catalunya, Oviedo i la Corunya. En aquestes produccions no s'assajava, s'anava directament a les funcions. M'havia dirigit el mestre Josep Sabater i ho produïa en Josep Simorra. Vaig cantar, per exemple, amb Manuel Ausensi. Pàmias també em va proposar una *Vida breve* que es va portar al Teatro de la Zarzuela i allí em vaig quedar 2 o 3 temporades, que em van servir per adquirir experiència i seguretat. Hi vaig estrenar *El burlador de Toledo* i *La canción del mar*. També vaig cantar *La Calesera*. També es feien gires per Espanya. Després vaig actuar al Teatre de Dortmund a Alemanya i a la *Komische Oper* de Berlín. Hi vaig estar contractada durant 5 temporades. Posteriorment, vaig actuar arreu d'Europa i als EUA, on vaig estrenar *Yerma*.

### **Es cantava de manera diferent a Alemanya?**

A Centreeuropa els cantants venien d'arreu i les maneres de cantar eren diverses. Per exemple, hi havia molts cantants italians i espanyols. Però l'escola espanyola era una mica estrident perquè les veus eren molt brillants i es cantava de manera natural. En aquest sentit, hi havia diferència entre els cantants que s'havien format amb una tècnica més internacional, com ara la que ensenya Kemeny.

### **Creu que hi ha diferents escoles de cant?**

Diria que sí. Hi ha maneres de cantar diferents relacionades amb la nacionalitat. Per exemple, jo veia molta diferència entre com es cantava a Espanya i com es cantava a Centreeuropa. És complicat, perquè de manera de cantar n'hi ha una. La base tècnica és la mateixa i després hi ha afegitons relacionats amb l'estil de música que es canta i, sobretot, en relació amb l'idioma, que pot determinar una manera diferent de cantar. La musculatura que s'utilitza amb un idioma o un altre és molt diferent i s'ha d'aprendre.

### **Canvia la manera de cantar, al llarg dels anys de carrera?**

Sí, canvia. Es canvia l'estil. Quan vaig estudiar es cantava estilísticament més legato i després es va cantar més concret. Els portaments van passar a ser menys exagerats. La veu també va canviant a mesura que canvia el cos.

### **Un cantant neix o es fa?**

Neix amb una veu i es fa treballant-la.

### **Com se li va acudir la idea de crear l'AAOS?**

Estava fent una gira amb *Un ballo in Maschera* per diversos teatres de Bèlgica, Holanda i Alemanya i em vaig plantejar per què no hi podia haver teatres d'òpera a Catalunya com tenien tantes ciutats petites centreeuropees. Aleshores se'm va acudir crear una Associació d'Amics de l'Òpera a Sabadell, com hi havia a Oviedo, per exemple, però per crear una temporada estable d'òpera a la meua ciutat.

### **Quines dificultats va trobar?**

Moltes. Totes. La gent no creia en una temporada d'òpera a Sabadell perquè deien que ja hi havia el Teatre del Liceu a Barcelona. Després vaig trobar molta resistència per crear una orquestra per a les produccions d'òpera. En aquell moment no hi havia molts músics a Catalunya. Em va ajudar molt l'Albert Argudo i vam crear l'OSV, que després es va autogestionar. Després, la meua idea era que hi hagués un teatre d'òpera a altres poblacions catalanes. Això no es va donar, però, en canvi, en col·laboració amb la Generalitat, es va crear Òpera a Catalunya, gràcies a la qual es porten de gira les produccions de l'AAOS fora de Sabadell. També m'he trobat amb la dificultat de no tenir i no poder aconseguir la construcció d'un teatre d'òpera a Sabadell.

### **Com se li va acudir crear l'Escola d'Òpera de Sabadell?**

Es va crear a partir del Concurs de cant Eugenio Marco. La idea va ser substituir els premis en metàl·lic (que normalment es donen en un concurs) per formació operística per a cantants, aprofitant la infraestructura de la temporada d'òpera de l'AAOS.

### **Com veu el nivell dels estudiants de cant o cantants joves que arriben a l'Escola d'Òpera de Sabadell?**

Arriben musicalment ben preparats però amb mancances escèniques. Sobretot a l'hora d'abordar un personatge en l'àmbit actoral, no només en l'àmbit musical. Aquesta formació escènica és molt important a l'Escola d'Òpera de Sabadell i es planteja com una formació que el cantant podrà fer servir per a la seva carrera futura.

### **Mai se li va acudir fer classes de cant?**

No tinc paciència. Puc donar algunes instruccions concretes i veure si funciona o no. I que la persona, si li funciona, ho fixi. Però la docència requereix molt de temps i dedicació completa.

## 6. ÍNDEX DE CANTANTS, PROFESSORS DE CANT I TRACTADISTES

Adams, John, 289

Agricola, Johann Friedrich, 44, 123

Albareda, Jordi, 342, 349-350

Alberdi, Begoña, 320

Albrich, Ferran, 320

Aldea, Dolors, 287, 316-317, 319, 320, 329, 330, 331, 336-337, 339, 340, 342, 346, 348, 349, 350, 351, 368, 369, 370, 371

Aleu, Joana, 271, 332, 368

Alonso, Lambert, 296

Álvarez, Carlos, 330

Alzina, Josep, 261

Andrés, Francisco, 354

Anglès, Higini, 255

Annovazzi, Napoleone, 290, 291, 292, 312, 324, 325

Ansani, Giovanni, 41, 80, 97, 98, 362

Aragall, Jaume, 317

Araiza, Francisco, 330

Aranda, Adriana, 320

Argenta, Ataúlfo, 325

Argenta, Nancy, 289, 318, 329

Armin, George, 26, 128, 153-155, 156, 160, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 226, 230, 235, 238, 240, 244, 276, 322, 328, 337, 338, 363, 364, 365, 370

Arrieta, Emilio, 295

Arrigoti, Giovanni, 280, 310, 328, 370

Asso, Miguel, 308

Ausensi, Manuel, 292, 324, 332

Auyanet, Yolanda, 320

Avery, John, 174

Babington, Benjamin Guy, 174

Bach, Johann Sebastian, 123, 129, 356

Badia, Conxita, 292, 304-306, 312, 315, 328, 333-334, 338, 342, 352, 368, 369, 371  
Badiali, Vladimiro, 285, 328, 343, 353, 371  
Baldwin, Dalton, 330  
Balfe, Michael, 177, 207  
Barbieri, Francisco Asenjo, 295  
Bardelli, Giovanna, 271, 273, 318, 328, 334, 370  
Barrau, Joan, 266, 268, 327  
Barrientos, María, 275, 303, 307, 322  
Bastús, Joaquim, 261  
Batlle, Teresa, 276  
Batllori, Guillem, 320  
Battistini, Mattia, 277, 278, 309, 328, 370  
Bautista, Julián, 305  
Bayo, María, 329, 330  
Beethoven, Ludwig van, 275, 356  
Behnke, Emil, 26, 178, 183, 184, 185-188, 191, 193, 207, 227, 232, 235, 238, 241, 246, 367  
Behnke, Kathe, 178, 184  
Behnke, Kathe Emil, 178, 184  
Bellini, Vincenzo 28, 312, 313  
Benaglio, Roberto, 329, 346, 371  
Benajam, Josefina, 279  
Benedict, Julius, 207  
Benguerel, Xavier, 283  
Bennet, William Sternadale, 189  
Bérard, Jean Antoine, 25, 86, 89-92, 101, 115, 120, 122, 229, 236, 240, 243, 362  
Berganza, Teresa, 325, 329, 358  
Bernacchi, Antonio Maria, 41, 43, 47, 92, 129, 360, 362, 364  
Bernhardt, Sara, 194  
Bernstein, Leonard, 289  
Bianco, Tito del, 346  
Bizet, Georges, 283, 297, 309

Björling, Jussi, 311  
Blanch, Josefina, 272, 333  
Blanch, Sara, 320  
Blasco, Federico, 327, 370  
Blow, John, 175  
Böhm, Karl, 316  
Boito, Arrigo, 277, 297  
Bonet, Francesc, 295, 296  
Bordalba, Concepció, 269-270, 291, 296, 302, 303, 327, 333, 334, 368, 370  
Bori, Lucrecia, 295, 296, 332  
Bracons, Carme, 285, 343, 352  
Brahms, Johannes, 309, 313  
Brasó, Laura, 320  
Brown, William Earl, 26, 43, 63, 64, 67, 75, 225, 242  
Brown-Lamperti, 64-69, 225, 231, 233, 234, 236, 239, 243, 360  
Bruns, Paul, 26, 128, 153, 155-160, 170, 227, 231, 238, 240, 241, 363, 365  
Bumbry, Grace, 316, 330  
Bustamante, Carme, 31, 276, 283, 305, 315, 319, 328, 330, 333, 334, 336, 337, 339, 340, 342, 343, 345, 348, 349, 351, 352, 354, 368, 369, 371  
Busti, Alessandro, 202  
Byrd, William, 174, 175  
Caballé, Montserrat, 279, 285, 291, 292, 305, 312-313, 317, 329, 334, 335, 338, 345, 352, 355, 368, 369, 370  
Caccini, Giulio, 39, 82, 202  
Caffarelli, 41  
Cagniard de la Tour, Charles, 174  
Callao, Concepció, 273, 279, 286, 292, 329, 344, 356-357, 370  
Callao, Francesca, 279, 292, 338, 355  
Callas, Maria, 303, 333, 368  
Calvé, Emma, 143  
Calvet, Lluís, 320  
Camarena, Javier, 330

Cambert, Robert, 82, 83  
Camprubí, Joan, 253  
Canaldà, Lluís, 274  
Canals, Eduard, 295  
Canals, Joaquim, 274, 349  
Capsir, Josep, 306  
Capsir, Mercè, 272, 304, 306-307, 323, 324, 333, 334, 352, 357, 368  
Carbó, Salvador, 320  
Carissimi, Giacomo, 202  
Carreras, Josep, 317  
Casagemas, Lluïsa, 271, 318  
Casals-Mantovani, Margarita, 292, 325  
Casals, Pau, 279, 292, 304, 305  
Casas, Esther, 335  
Cassadó, Gaspar, 278, 302  
Català, Teresa, 344  
Cavalli, Pietro Francesco, 202  
Cecchi, Pietro, 179, 193, 246  
Cedolins, Fiorenza, 290, 329, 330, 340, 346, 371  
Celletti, Rodolfo, 28  
Chaliapin, Feodor, 306  
Chapí, Ruperto, 286, 309  
Chausson, Carlos, 290, 329, 330, 340, 347, 371  
Cherubini, Luigi, 41, 93, 312  
Chova, Ana Luisa, 329, 345, 368, 371  
Christoff, Boris, 311  
Cilea, Francesco, 288  
Cimarosa, Domenico, 285  
Ciofi, Patrizia, 330  
Civil, Pau, 31, 276, 280, 310, 311, 315, 319, 320, 324, 328, 335, 336, 368, 370  
Clarós, Pedro, 230,  
Clavé, Anselm, 356



Clay, Frederic, 177, 207  
Clerici, Camila, 274, 310, 328, 335, 336, 368, 370  
Cobb-Jordan, Amy, 230, 232, 237, 245  
Codal, Josep, 272  
Colazza, Luigi, 273  
Culmell, Rosa, 304, 334, 352  
Colomé, Antoni, 278, 328, 332, 368  
Colomer, Josep Maria, 328, 343, 344, 352  
Copons, Elena, 290, 329, 339, 340, 346, 369  
Corbella, Luís, 334  
Corbacho, Sílvia, 345  
Corelli, Franco, 286  
Corelli, Arcangelo, 176  
Corfe, Arthur Thomas, 180  
Corfe, Joseph, 26, 178, 180-183, 207, 227, 232, 238, 246, 266  
Cortés, César, 321  
Cosías, Carles, 320  
Cossotto, Fiorenza, 317  
Cosutta, Carlo, 311  
Cottone, Salvatore, 296  
Coward, Henry, 227  
Crespo, Laura, 321  
Cuyàs, Joan, 268-269, 270, 321, 327, 370  
Dalmau, Rossend, 294, 295, 331  
Darteaga, Josep Maria, 268  
Daza, Carles, 320  
De Castellarnau, Carlos, 289  
De Cordemoy, Géraud, 83  
De Falla, Manuel, 278, 305, 311, 356  
De Hidalgo, Elvira, 269, 277, 295, 296, 297, 302-303, 307, 331, 333, 334, 368  
De Pablo, Luis, 286,  
De Rogatis, Pascual, 275

Del Monaco, Mario, 306, 343, 353  
Del Monte, Carlo, 306  
Del Monte, Toti, 324  
Del Signore, Gino, 281, 315, 328, 336  
Delle Sedie, Enrico, 25, 43, 44, 53-58, 59, 74, 76, 78, 85, 120, 224, 228, 360,  
Devia, Mariella, 330  
Di Stefano, Giuseppe, 311  
Dodart, Denis, 84, 119, 225, 229, 240  
Domènech, Jordi, 289  
Domingo, Placido, 315, 317  
Donizetti, Gaetano, 28, 53, 74, 78, 280, 285, 288, 309, 312, 313, 356  
Dotras Vila, Joan, 285, 291, 292, 316, 343  
Dowland, John, 175,  
Duey, Philip A., 28, 205, 227  
Duprez, Gilbert, 61  
Dutrochet, Henri, 84, 119  
Eames, Emma, 143  
Egger, Liselotte, 287, 317, 329, 371  
Esplá, Óscar, 288, 305  
Espona, Carme, 276  
Estes, Simon, 329  
Expert, Robert, 330  
Famadas, Amador, 273  
Farinelli, 41  
Farreras, Gerard, 321  
Favero, Mafalda, 353  
Fernandez Caballero, Manuel, 295  
Ferrein, Antoine, 84, 90, 119,  
Ferrer, Joan, 350  
Ferrer, Josep, 290, 320  
Fiorini, Girolamo, 137,  
Fisher-Dieskau, Dietrich, 311

Fleta, Miguel, 273, 274, 302, 306, 308-309, 322, 335, 368  
Fondevila, Cecília, 281, 289, 292, 315, 318, 319, 320, 328, 335, 336, 337, 368  
Frau, Dolors, 271, 274-275, 279, 280, 281, 283, 310, 315, 317, 327, 328, 333, 336, 338, 339, 342, 344, 348-349, 351, 357, 368, 369, 370  
Freni, Mirella, 317  
García de Gomar, Víctor, 319  
García fill, Manuel, 26, 29, 80, 85, 87, 88, 98-105, 115, 116, 120, 121, 124, 128, 142, 162, 168, 170, 172, 178, 187, 202, 214, 229, 233, 235, 237, 240, 243, 246, 362, 364  
García Luna, José, 261  
García Morante, Manuel, 283, 284, 342  
García pare, Manuel, 97, 362  
García, Josefa, 98  
Gas, Manuel, 323  
Gedda, Nicolai, 286, 311  
Gerhard, Robert, 304, 305  
Gibbons, Orlando, 174  
Gibert, Manuel, 250, 251, 252  
Gilardi, Gilardo, 305  
Giménez, Eduard, 284-286, 289, 316, 318, 319, 320, 328, 330, 338, 340, 343, 351, 353, 354, 371  
Ginastera, Alberto, 305  
Giralt, Conrad, 301-302  
Gombau, Carme, 31, 280-281, 310, 328, 336, 368, 370  
Gonzalez Mate, Pedro, 261  
Goula, Joan, 297, 322, 348  
Gounod, Charles, 194  
Gracia, Carmen, 292, 324, 336  
Granados, Enric, 280, 283, 284, 304, 305, 352  
Grau, Josep, 272  
Graugaard, Lars, 289  
Grieg, Edvard, 276  
Grieg, Nina, 276

Gual, Adrià, 255  
Guarducci, Tommaso, 41, 92, 362  
Guerrero, Jacinto, 309  
Guillorit, Valérie, 330  
Guinovart, Albert, 289  
Guitart, Ramón, 304, 352  
Guridi, Jesús, 278, 280, 283, 358  
Halffter, Ernesto, 283, 358  
Halfvarson, Eric, 329, 330, 345, 346  
Haller, Ulrike, 320  
Hamburger, Paul, 198  
Händel, Georg Friedrich, 176, 177, 205, 207, 246, 312  
Hastings, Mark, 330  
Hebert, Pamela, 346  
Heilbron, Alfredo, 338  
Hernández, Airam, 320  
Hernández, Carme, 279, 355  
Hey, Julius, 26, 127, 133, 146-153, 158, 163, 164, 169, 231, 238, 240, 244, 277, 321, 328, 337, 363, 364, 370  
Horne, Marilyn, 312  
Hughes, Richard, 329, 347, 371  
Huguet, Josefina, 307  
Hullah, John, 177, 207  
Humperdinck, Engelbert, 25  
Husler, Frederick, 127, 153, 170, 244  
Husson, Raoul, 26, 88, 105-110, 116, 120, 230, 231, 237, 240, 243, 362  
Huxley, Thomas, 191  
Iffert, August, 153  
Inglada, Josefa, 268  
Jurch i Rivas, Josep, 253  
Juarra, Antonio, 25, 32, 75, 92, 116, 122, 143, 226, 229, 230, 234, 237, 239, 243  
Karajan, Herbert von, 315, 316, 357

Kasrashvili, Makvala, 330  
Kats-Chernin, Elena, 289  
Kelsey, Franklyn, 80, 179, 202, 208, 229, 247  
Kemeny, Eugenia, 279, 281, 285, 312, 314, 316, 328, 338, 343, 345, 351, 355-356, 369, 370  
Kraus, Alfredo, 284, 285, 286, 320, 328, 343, 344, 347, 351, 353, 354-355, 371  
Kraus, Francisco, 284, 320, 328, 370, 371  
Krauss, Gabrielle, 143  
Kurz, Selma, 143  
Kussmaul, Adolf, 124  
Lacambra, Mirna, 279, 280, 314, 338, 340, 345, 351, 355, 369, 370  
Lachner, Franz, 146  
Lamaña, Josep Maria, 283, 291  
Lamote de Grignon, Joan, 256, 281, 290, 292, 305, 308, 310, 328, 356  
Lamperti, Francesco, 25, 43, 44, 58-62, 74, 76, 78, 85, 179, 180, 190, 208, 224, 228, 236, 246, 360, 367  
Lamperti, Giovanni Battista, 26, 43, 44, 62-68, 75, 76, 79, 80, 104, 120, 224, 225, 228, 229, 242, 342, 351  
Lamy, Bernard, 83, 119  
Landi, Stefano, 40  
Lázaro, Francisco, 315-316, 333, 336-337, 340, 344, 345, 348, 351, 354, 357, 368, 369, 371,  
Lázaro, Hipolito, 277, 281, 323  
Lehár, Franz, 309  
Lehmann, Lilli, 25, 126, 128, 129, 165, 170, 171, 226, 238, 244  
Likova, Eva, 329, 347  
Liszt, Franz, 269  
Liston, Robert, 174  
Llácer, Maria, 295, 296, 324, 331, 332, 368  
Llatas, Mercè, 282, 290, 292  
Llausàs, Josep, 267  
Llopart, Mercè, 284, 328, 353, 354, 355, 370, 371

Llorens Puig, Patricia M<sup>a</sup>, 29  
Lluch, Carme, 313-314, 338, 355  
Lojendio, Raquel, 320  
Loke, Matthew, 175  
Longàs, Frederic, 278  
Lopez Buchardo, Carlos, 305  
Lorengar, Pilar, 292  
Lully, Jean-Baptiste, 82, 83, 84, 175, 246  
Maazel, Lorin, 317  
Magendie, François, 84, 119  
Maiska, Maya, 344  
Malgaigne, Joseph François, 84, 119  
Malibrán, María, 98, 362  
Mancini, Giovanni Battista, 25, 41, 43, 44, 47-53, 55, 73, 76, 77, 96, 143, 223, 224, 228, 229, 236, 239, 242, 360  
Mandl, Ludwig, 54, 55, 59, 74, 78, 85, 119, 120, 224, 225, 243, 359, 360, 361  
Manén, Joan, 280, 298  
Manén, Lucie, 28, 179, 198, 199, 200, 203, 208, 247, 367  
Mannstein, Heirich Ferdinand, 26, 125, 127, 129-132, 137, 139, 141, 142, 152, 165, 168, 169, 170, 171, 226, 231, 244, 364  
Marchesi, Mathilde, 25, 80, 104, 128, 142-146, 168, 170, 171, 179, 194, 208, 231, 234, 235, 240, 241, 244, 246, 296, 332, 349, 362, 364, 367  
Marchesi, Salvatore, 142  
Markoff, Galli, 315, 328, 339, 342, 343, 344, 351, 354, 355, 357, 371  
Marlet, Francesca, 272, 334  
Marquès, Pere Miquel, 295, 356  
Mersenne, Martin, 83, 86, 119, 236  
Marsol, Toni, 320  
Martienssen-Lohmann, Franziska, 26, 153, 159-163, 170, 171, 231, 244, 329, 365, 371  
Martín de Sagarmínaga, Joaquín, 37, 332, 337  
Martín i Soler, Vicent, 292  
Martin-Balmori, Isabel, 29, 241

Martín-Royo, Joan, 290  
Martínez, Elionor, 320  
Martini, Giovanni Battista, 43, 47, 360  
Mas, Irene, 320  
Mascagni, Pietro, 280, 302, 303  
Mascheroni, Edoardo, 298, 301  
Massana, Antoni, 276, 280, 315, 323, 356  
Matabosch, Joan, 319  
Mateu, Rosa, 320  
Mathéu, Marta, 290, 321, 329, 340, 345, 346, 368, 371  
Mazzocchi, Domenico, 40  
Melba, Nellie, 26, 143, 179, 193-198, 208, 227, 235, 238, 241, 246, 247, 364, 367  
Mendoza, Xavier, 320  
Mengozzi, Bernardo, 25, 41, 87, 92-96, 115, 121, 225, 229, 233, 237, 362  
Mercadante, Saverio, 267, 291, 327, 370  
Messchaert, Johannes, 159, 365  
Mestres, Trinidad, 266  
Miksch, Johannes, 129, 137, 139, 364  
Milà i Fontanals, Manuel, 261  
Miller, Richard, 20, 28, 30, 33, 44, 68-72, 75, 76, 79, 80, 117, 122, 164, 165, 166, 206, 211, 213, 214, 222, 225, 229, 239, 243, 245, 350, 360  
Millet, Lluís, 274, 292, 327, 349, 356, 370  
Mingotti, Regina, 41  
Miricioiu, Nelly, 329, 330, 345  
Miró, Maria, 320  
Moffo, Anna, 354  
Mompou, Frederic, 283, 358  
Montenegro, Eugènia, 320  
Monteverdi, Claudio, 40, 202  
Montsalvatge, Xavier, 283  
Moragas, Rafael, 296, 332  
Morales Villar, Maria del Coral, 29

Moreno Torroba, Federico, 280, 283, 309  
Morera, Enric, 283, 292, 301, 304, 356  
Mori, Miki, 320  
Morley, Thomas, 175, 181  
Mozart, Wolfgang Amadeus, 125, 231, 283, 285, 288, 351, 356  
Müller-Brunow, Bruno, 128, 153, 158, 160, 167, 169, 171, 244, 363, 364  
Müller, Johannes, 123, 230  
Musorgskij, Modest, 280  
Nava, Gaetano, 202  
Nepomuk, Johann, 124  
Net, Blai, 278  
Nicklass-Kempner, Selma, 296  
Niebla, Anna, 320  
Nilson, Birgit, 286  
Nin-Culmell, Joaquim, 283  
Novelli, Giulia, 298  
O'Neill, Enrique, 356  
Obiols, Marià, 253, 261, 267-268, 269, 290, 291, 327, 333, 368, 370  
Obraztsova, Elena, 329, 345  
Obregón, Cristina, 320  
Olaya, Meritxell, 290  
Oliver, Concepció, 274  
Ollet, Anna, 290  
Olona, Luís, 295  
Oncina, Juan, 329, 347  
Ordinas, Juan, 266, 271  
Orff, Carl, 289  
Oropesa, Lisette, 330  
Ortega, Miquel, 319, 320  
Oudrid, Cristobal, 295  
Páez, Maria del Pilar, 31  
Pahissa, Jaume, 273, 278, 301, 302, 304, 323, 356



Palet, Josep, 275  
Panofka, Heinrich, 349  
Pareto, Graziella, 295, 296, 307, 332  
Parisotti, Alessandro, 349  
Parrón, Salvador, 45  
Pastrana, Sandra, 320  
Paulet, Josefina, 272  
Pedrell, Felip, 268, 304, 318, 356  
Penagos, Isabel, 288, 329, 347, 358, 371  
Pérez, Bibiana, 271  
Pergolesi, Giovanni Batiste, 283  
Peri, Jacopo, 39  
Perrault, Claude, 83, 119  
Pierotti, Raquel, 290  
Pierrick, Louise, 271, 273-274, 308, 309, 328, 335, 368, 370  
Pintó, Mireia, 320  
Plantada, Mercè, 271, 275, 278-279, 328, 332, 368, 370  
Pollak, Egon, 279  
Pons, Joan, 317, 329, 336, 368  
Popp, Lucia, 126  
Porpora, Nicola, 41, 80, 97, 98, 202, 362  
Porporino, 41  
Potter, Sarah, 31  
Prieto, María Jesús, 220  
Puccini, Giacomo, 288, 308, 309, 312, 316  
Pueyo, Montserrat, 356  
Puig, Genoveva, 356  
Purcell, Henry, 175, 176, 207, 246  
Quantz, Johann Joachim, 123  
Rameau, Jean-Philippe, 83, 89, 181  
Raventós, Joan, 276-277, 291, 321, 328, 337, 338, 370  
Reger, Max, 278

Reid, Cornelius, 28  
Reinecke, Carl, 189  
Respighi, Ottorino, 280  
Ressurreição, Helena, 321  
Ribera, Antoni, 276, 290, 291, 321, 328, 337, 338, 370  
Ribera, Josep, 272  
Ricci, Anna, 356  
Ricci, Vittorio, 28  
Roca, Marisa, 290, 321, 329, 337, 340, 344, 345, 348, 370  
Rodrigo, Joaquin, 305, 368  
Rodríguez Aragón, Lola, 329, 347, 358  
Ronconi, Felice, 13  
Rosés, Oriol, 288-289, 318, 320, 321, 329, 335, 336, 368, 371  
Rossi, Luigi, 40, 82  
Rossini, Gioachino, 28, 53, 74, 78, 97, 202, 285, 286, 313, 322  
Rouset, Fernando, 296, 332  
Rubini, Giovanni Battista, 349  
Sábat, Canuto, 334  
Sabata, Xavier, 330  
Sabater, Josep, 345  
Sabatés, Jordi, 283  
Sadurní, Joaquim, 272  
Sáenz, Serena, 320  
Saint-Saëns, Camille, 356  
Salaman, Esther, 26, 179, 198-202, 207, 208, 228, 232, 235, 247, 367  
Salbanyà, Eulalia, 329, 345  
Salvador, Jonaina, 321  
Sánchez i Gavagnach, Francesc de Paula, 255, 271, 272  
Sánchez, Ana María, 287-288, 371  
Sanderson, Sibyl, 143  
Sanmartí, Cecilio, 290  
Santagostino, Felipe, 334

Santos, Carles, 289  
Saraceni, Adelaide, 329, 344  
Sarobe, Celestino, 277-278, 328, 370  
Savart, Felix, 84, 119  
Sawallisch, Wolfgang, 316  
Schilhawsky, Paul, 287, 317, 342  
Schmitt, Friedrich, 26, 125, 127, 133-136, 146, 152, 153, 158, 163, 165, 169, 170, 226, 231, 238, 244, 364  
Schwarzkopf, Elizabeth, 126  
Scotto, Renata, 354  
Seguí, Domingo, 266  
Segura, Cristina, 320  
Seró, Montserrat, 321  
Serra, Enric, 290  
Serra, Luciana, 330  
Serrano, José, 309  
Serrat i Martín, Maria, 30, 31, 34, 35, 259  
Shakespeare, John William Thomas, 26, 179, 189-193, 207, 227, 232, 235, 238, 246, 367  
Sieber, Ferdinand, 26, 127, 129, 137-142, 169, 171, 231, 238, 364  
Sitches, Joaquina, 98  
Soler, Maria, 284-285, 316, 319, 320, 328, 338, 340, 343, 344, 352, 353, 355, 369, 370, 371  
Sousa, Beatriz de, 320  
Souzay, Gerard, 287, 311, 317, 329, 339, 342, 371  
Stephens, John, 180  
Stockhausen, Julius, 128, 170, 172, 234, 240, 244, 362  
Storchio, Rosina, 295, 296, 332  
Strauss, Richard, 279, 288, 306, 370  
Stravinski, Igor, 279, 281, 292, 370  
Strogin, Lillian, 64  
Suffren, Carlos, 305

Sullivan, Arthur, 177, 194, 207, 246  
Supervía, Conchita, 282, 322  
Tabuyo, Ignacio, 277  
Tallis, Thomas, 174  
Tarrés, Enriqueta, 286-287, 320, 329, 340, 344, 356, 357, 370  
Tintorer Dumont, Gonçal, 270-271, 272, 297, 327, 331, 333, 348, 368  
Tintorer Dumont, Isabel, 269  
Tintorer i Segarra, Pere, 255, 269, 270  
Tintorer Latour, Gonçal, 266, 270  
Tizzoni, Margherita, 54  
Tobella, Anna, 320  
Toldrà, Eduard, 279, 283, 302, 305, 356, 358  
Tomatis, Alfred, 26, 88, 110-114, 115, 120, 230, 237, 243, 362  
Tort, Ventura, 314  
Toscanini, Arturo, 277, 306, 309, 354  
Tosi, Giuseppe, 42, 44  
Tosi, Pier Francesco, 19, 25, 41, 42, 44-46, 47, 73, 77, 96, 123, 143, 178, 181, 182, 207, 223, 228, 229, 236, 242, 360  
Tressols, Mercedes, 306  
Tucker, Richard, 314  
Turina, Joaquín, 283, 358  
Turk, Ludwig, 124  
Turull, Xavier, 283  
Tyrand, Edouard, 44, 68, 76  
Uriol, Lázaro, 308  
Uriz, María, 335,  
Usandizaga, Jose María, 356  
Vaccai, Nicola, 349  
Valdivieso, Manel, 319  
Vallribera, Pere, 290, 292  
Valls i Gorina, Manuel, 283  
Van Dam, José, 330

Van den Berg, Janwillem, 108, 124  
Velázquez, Conchita, 323  
Vélez, Elisa, 320  
Vendrell, Emili, 279, 292,  
Vercolini, Rosa, 271,  
Verdi, Giuseppe, 28, 53, 74, 78, 273, 286, 288, 297, 309, 312, 356  
Viales-Montero, Rebeca, 30  
Viardot, Pauline, 98, 362  
Victòria dels Àngels, 274, 276, 291, 292, 310-311, 332, 336, 349  
Vidal Nunell, Joaquim, 270, 271, 271-272, 290, 304, 306, 328, 333-334, 352, 357, 368  
Vidal, Melcior, 295-296, 302, 303, 331-332, 333, 368  
Vila, Laura, 320  
Vilà, Núria, 320  
Vilardell, Jacint, 298, 349  
Villa-Lobos, Heitor, 305, 315  
Viñas, Francesc, 28, 270, 271, 275, 282, 288, 297-301, 304, 312, 332, 342, 344,  
348-349, 351, 357, 368  
Vivaldi, Antonio, 311, 312  
Vives, Amadeu, 280, 281, 304, 309, 356  
Von Orgeni, Aglaia, 296  
Von Stade, Frederica, 315  
Wagner, Richard, 124, 125, 127, 133, 146, 169, 237, 244, 277, 280, 281, 288, 291, 297,  
309, 312, 337, 356, 364, 371  
Wagner, Siegfried, 291, 337  
Whitener, Joshua, 26, 32  
Widmer, Kurt, 159, 170, 289, 318, 329, 330, 365, 371  
Wilbye, John, 175  
Willis, Thomas, 174  
Wolf-Ferrari, Ermanno, 353  
Wolf, Hugo, 277  
Wood, Henry, 179, 202, 208, 247  
Zajick, Dolora, 329, 330

Zandonai, Riccardo, 309, 335

Zanetti, Miguel, 283, 288

## 7. ÍNDEX DE TERMES I CONCEPTES DE LA TÈCNICA VOCAL

Aproximació pedagògica, 89, 241, 246, 264, 325, 359, 361, 364, 367  
*Ardire*, 45, 46, 360  
*Aspirated attack*, 204, 208, 209, 214, 235, 363, 366  
*Belcanto* alemany, 164, 169, 238, 363, 364  
*Belly-breathing*, 204, 209, 366  
*Bravura*, 182, 360  
*Cantare avanti*, 49  
*Canto spianato*, 45, 73, 77, 242  
*Cathedral-tone*, 206, 208, 210, 218, 232, 366  
Centre del so, 192, 367  
*Changements*, 100  
*Chant claire*, 92  
*Chant obscur*, 92  
*Chanter dans la masque*, 117, 122  
*Chiaroscuro*, 46, 57, 73, 77, 87, 104, 121, 130, 131, 182, 217, 220, 228, 229, 231, 232, 359, 360, 364  
*Colonna di fiato*, 57, 73, 74, 75, 78, 79, 223, 224, 359, 360  
Coloració vocal, 203, 208, 238, 366  
*Colpo della glottide*, 209  
*Compressed breath*, 65, 75, 79, 225, 231, 233, 360  
Consciència corporal, 64, 75, 79, 195, 208, 242, 338, 342, 367, 369  
Coordinació global, 58, 66, 360  
*Coup de glotte*, 103, 104, 115, 129, 136, 144-145, 162, 168, 170, 178, 179, 184, 188, 197, 198, 204, 208, 214, 233, 234, 235, 240, 243, 362, 363, 364, 367  
*Crisp attack*, 204, 209, 214, 366  
*Deckung*, 159, 163, 168, 171, 222, 241, 363, 365  
Distorsió vocàlica, 167, 172, 217, 366  
*Écoute*, 112, 120, 243, 362  
Espai faringi, 344, 357, 366  
Exhalació induïda, 165, 362

*Fauci*, 51  
*Fausset*, 172  
*Fiato*, 41, 50, 51, 61, 80, 93, 94, 222, 223, 347  
*Fiato grosso*, 51, 224  
*Fiato leggiero*, 51, 224  
Fixació bucofaringia, 167, 172, 217, 363  
*Focused tone*, 67, 229, 360  
*Forza*, 96  
*Forza del petto*, 51, 224  
*Freilauf*, 158, 159, 363, 365  
*Gehauchte Einsatz*, 167, 209, 214, 363, 366  
Girada de la veu, 221, 342  
*Giro delle vocale*, 56  
*Glottisschlag*, 167, 214, 234, 235, 370  
*Gola aperta*, 217  
*Gola con moto leggiero*, 49  
*Gola morta*, 49, 239  
*Gold'ne Brücke*, 151, 364  
*Graduare dolcemente il fiato*, 52, 224  
*Gran respirazione*, 144  
*Idealton*, 149, 364  
Imatge mental del so, 64, 75, 79, 242, 360  
*Impédance*, 107, 120, 243, 362  
Implosió del so, 367  
*Impostazione*, 217  
*Imposto*, 158, 240  
Inspiració retardada, 165, 363  
*Kehlton*, 131  
*Know thyself*, 195, 247, 367  
*Kopfstimme*, 206, 219  
*Legato*, 52, 60, 61, 67, 74, 78, 83, 125, 126, 161, 189, 190, 198, 215, 223, 224, 227, 235, 342, 344, 345, 347, 350, 352, 357, 359, 360, 365, 367



*Lotta vocale*, 190, 215, 367

*Messa di voce*, 41, 46, 48, 52, 56, 73, 74, 77, 78, 80, 126, 133, 134, 139, 140, 143, 182, 199, 223, 227, 231, 301, 348, 350, 359, 360, 364, 367

*Mezza voce*, 57, 90

*Minimalluft*, 128, 156, 157, 158, 231, 363, 365

Modificació vocàlica, 33, 88, 118, 122, 129, 132, 142, 152, 155, 168, 170, 171, 221-222, 230, 237, 301, 343, 348, 350, 353, 358, 361, 363

*More voice, less effort*, 199

*Nasenton*, 131

*Natura*, 52

*Naturton*, 149

Neutralització vocàlica, 222

*Non avere gola*, 49, 239

*Normalton*, 149

Pas de la veu, 300

*Passaggio*, 72, 107, 142

*Postura nobile*, 58, 359, 362

*Posture d'écoute*, 113, 361

Pressió subglòtica, 70, 107, 108, 109, 132, 165, 197, 216, 224, 235, 240, 363

*Previsione*, 53, 74, 78, 242, 359, 360

Puresa del so, 46, 48, 73, 77, 206, 210, 228, 229, 232, 236, 359, 360, 366

*Registri*, 190, 367

Respiració abdominal, 59, 88, 102, 122, 126, 226, 344, 347, 350, 364

Respiració baixa, 64, 148, 161, 165, 215, 225, 343, 350, 354

Respiració clavicular, 145, 186, 300

Respiració diafragmàtica, 145, 148, 149, 156, 170, 172, 185, 186, 191, 216, 226, 227, 240, 300, 344, 356, 363, 364

Respiració intercostal, 179, 191, 196, 206, 208, 227, 228, 366, 367

Respiració natural, 117, 361

*Respiro*, 135

Ressonador bucofaringi, 71, 77, 79, 229

Ressonància equilibrada, 131, 151, 231, 359, 366

Ressonància lliure, 46, 49, 50, 55, 56, 60, 61, 74, 78, 228, 232, 236, 239, 359, 360  
Ressonància natural, 147, 364  
Retenció de la respiració, 165, 216, 363  
*Rundung*, 154, 166, 167, 170, 172, 230, 240, 363, 365  
*Sensibilités*, 106, 362  
*Si canta come si parla*, 171, 216, 237  
Sintonització del so, 55, 71, 73, 76, 79, 87, 96, 121, 229, 359, 362  
*Small register*, 188  
So pur, 57, 61, 62, 67, 75, 79, 103, 114, 115, 142, 228, 229, 237, 360, 362  
*Solfeggio*, 96, 183, 246, 238  
*Solmisation*, 183, 246, 367  
*Sorriso belcantista*, 73, 121, 217, 359  
*Sostegno*, 50, 51, 73, 74, 76, 77, 79, 171, 223, 224, 225, 359, 360  
*Spirito*, 53, 74, 78, 242, 360  
*Sprechgesang*, 147  
*Sprengensatz*, 167, 363  
*Stauprinzip*, 128, 153, 154, 155, 156, 170, 363, 364  
*Stimmbildung*, 166, 171, 219, 245, 364  
*Stütze*, 157, 161  
Subregistres, 184, 188, 193, 367  
*Sul fiato*, 48, 51, 61, 62, 74, 77, 144, 223, 228, 230, 346, 359  
Suport, 42, 53, 54, 55, 59, 60, 69, 70, 74, 75, 78, 79, 81, 85, 87, 108, 109, 115, 117, 118, 119, 121, 149, 154, 156, 157, 161, 164, 165, 170, 172, 191, 197, 201, 202, 204, 209, 215, 216, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 243, 244, 342, 344, 346, 347, 349, 350, 353, 355, 356, 359, 360, 361, 363, 365, 366  
*Testa alta ma non il mento*, 49-50  
*Thick register*, 188  
*Thin register*, 188  
*Tiefgriff die Stimme*, 149  
*Timbre clair*, 101, 105, 362  
*Timbre extra-vocalique*, 108, 120, 231, 237, 362  
*Timbre sombre*, 101, 105, 362

Timbre vocàlic, 108, 109

*Tonbildung*, 128, 169, 171, 244, 363

*Tono sporco*, 222

Tracte vocal, 53, 70, 105, 131, 138, 141, 150, 154, 155, 158, 159, 164, 186, 187, 200, 201, 204, 206, 209, 231, 238, 241, 366

*Treble*, 183

*Umlaut*, 164

Veü mixta, 72, 101, 118, 188, 193, 367

Vibrat, 33, 108, 122, 206, 220-221, 230, 231, 242, 359, 361, 364, 366, 367

*Vibrato*, 118, 126, 150, 168, 172, 173, 206, 208, 210, 218, 350

*Vibrazione*, 199, 367

*Voce coperta*, 218, 222, 352, 359

*Voce finta*, 72, 118, 221

*Voix blanche*, 118, 122, 144, 221, 361

*Voix osseuse*, 112, 120, 362

*Wortbildung*, 152, 364

## **8. ÍNDEX DE TAULES I ESQUEMES**

- Taula 1.** Tractats rellevants de l'àmbit italià per ordre cronològic, 42
- Taula 2.** Tractats rellevants de l'àmbit francès per ordre cronològic, 86
- Taula 3.** Tractats rellevants de l'àmbit alemany per ordre cronològic, 127
- Taula 4.** Tractats rellevants de l'àmbit anglès per ordre cronològic, 178
- Taula 5.** Comparativa dels aspectes tècnics de les escoles nacionals de cant segons Miller, 211
- Taula 6.** Llistat cronològic de professorat del Departament de Cant del Conservatori del Liceu (1837-2020), 265
- Taula 7.** Llistat cronològic d'alumnes més rellevants del Departament de Cant del Conservatori del Liceu (1837-1973), 293
- Esquema 1.** Tradicions europees recepcionades pel Departament de Cant del Conservatori del Liceu a través dels seus professors, 326
- Esquema 2.** Línies pedagògiques relacionades amb el Departament de Cant del Conservatori del Liceu, 331

## 9. BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

AAOS (2004). *ASSOCIACIÓ D'AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.AAOS.INFO](https://www.aaos.info)>.

ACADEMIA ARTES ESCÉNICAS ESPAÑA (N.D). *ACADEMIA ARTES ESCÉNICAS ESPAÑA* [EN LÍNIA] DISPONIBLE A: <[HTTPS://ACADEMIADELASARTESESCENICAS.ES](https://academiadelasartesescenicass.es)>.

AGRICOLA, JOHANN FRIEDRICH. *ANLEITUNG ZUR SINGKUNST*. BERLÓN, 1757.

ALAVEDRA, JOAN. *CONXITA BADIA: UNA VIDA D'ARTISTA*. BARCELONA: PÒRTIC, 1975.

ALFREDO KRAUS FUNDACIÓN INTERNACIONAL. *ALFREDO KRAUS FUNDACIÓN INTERNACIONAL* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://FIAK.ES](https://fiak.es)>.

ARMIN, GEORGE. *DAS STAUPRINZIP ODER, DIE LEHRE VON DEM DUALISMUS DER MENSCHLICHEN. STIMME, DARGELEGT FÜR SÄNGER, SCHAUSPIELER UND REZITATOREN*. LEIPZIG: C.F.W. SIEGEL'S MUSIKALIENHANDLUNG, 1909.

ASSOCIACIÓ LICEXBALLET. *LICEXBALLET* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.LICEXBALLET.COM](https://www.licexballet.com)>.

AVIÑOÀ, XOSÉ. “FRANCESC VIÑAS I DORDAL”. PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE I LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA, *ENCICLOPÈDIA D'ARTS ESCÈNIQUES* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.INSTITUTDELTEATRE.CAT/PUBLICACIONS/CA/ENCICLOPEDIA-ARTS-ESCENIQUES/ID1477/FRANCESC-VINAS-I-DORDAL.HTM](https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1477/francesc-vinas-i-dordal.htm)>.

BARREIRO, JAVIER. “MELCHOR VIDAL” [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://JAVIERBARREIRO.WORDPRESS.COM/TAG/MELCHOR-VIDAL/](https://javierbarreiro.wordpress.com/tag/melchor-vidal/)>.

————— *MIGUEL FLETA, EL TENOR DE ARAGÓN*. VOCES DE ARAGÓN, ZARAGOZA, IBERCAJA, 2004.

BEHNKE, EMIL. *THE MECHANISM OF THE HUMAN VOICE*. LONDRES: J. CURWEN & SONS, LTD., 1882 [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.GUTENBERG.ORG/CACHE/EPUB/30889/PG30889-IMAGES.HTML](https://www.gutenberg.org/cache/epub/30889/pg30889-images.html)>.

BEHNKE, EMIL; BROWNE, LENNOX. *THE CHILDS VOICE: ITS TREATMEN WITH REGARD TO AFTER DEVELOPMEN*. LONDRES: SAMPSON LOW, MARSTON, SEARLE & RIVINGTON, 1885.

————— *VOICE, SONG AND SPEECH: A PRACTICAL GUIDE FOR SINGERS AND SPEAKERS FROM THE COMBINED VIEW OF VOCAL SURGEON AND VOICE TRAINER*. LONDRES: SAMPSON LOW, MARSTON, SEARLE & RIVINGTON, 1884.

BÉRARD, JEAN-ANTOINE. *L'ART DU CHANT. DÉDIÉ À MME DE POMPADOUR*. PARÍS: DESSAINT & SAILLANT, 1755. DISPONIBLE A: <[HTTPS://BOOKS.GOOGLE.ES/BOOKS?ID=TWa3AQAAMAAJ&PRINTSEC](https://books.google.es/books?id=TWa3AQAAMAAJ&printsec)>.

BLADES ZELLER, ELIZABETH. *SPECTRUM OF VOICES*. LANHAM: SCARECROW PRESS, 2002.

BROWN, WILLIAM EARL. *VOCAL WISDOM. MAXIMS OF GIOVANNI BATTISTA LAMPERTI*. NEW YORK: TAPLINGER PUBLISHING COMPANY, 1931.

BRUNS, PAUL. *MINIMALLUFT UND STÜTZE*. BERLÍN-CHARLOTTENBURG: WALTER GÖRITZ, 1929.

BUKOFZER, MANFRED F. *MUSIC IN THE BAROQUE ERA*. NEW YORK, 1947.

BUSTAMANTE, ANTONIO. *CARMEN BUSTAMANTE. ELOGI DE LA MEVA GERMANA*. BARCELONA: MARCH EDITOR, 2007.

CACCINI, GIULIO. *NUOVE MUSICHE E NUOVA MANIERA DI SCRIVERLE*. FIRENZE, 1614.

CALAIS-GERMAIN, BLANDINE. *ANATOMÍA PARA LA VOZ. ENTENDER Y MEJORAR LA DINÁMICA DEL APARATO VOCAL*. LA LIEBRE DE MARZO, 2013.

CAPDEVILA I FONT, MANUEL. *LA CARRERA DE VICTÒRIA DEL ÀNGELS*. TÈMENOS, 2018.

————— *GIRAVOLTANT AL MAIG. CORRESPONDÈNCIA ENTRE EDUARD TOLDRÀ, MANUEL CLAUSELLS I JOSEP CARNER*. BARCELONA: DINSIC, 2021.

CASARES RODICIO, EMILIO (DIR.). *DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA*. SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES, 1999.

CASTRO JIMÉNEZ, ANTONIO. *SAGAS ESPAÑOLAS DEL ESPECTÁCULO*. MADRID: CENTRO CULTURAL DE LA VILLA, 2003.

CASTRO, ANTÓN. “MIGUEL FLETA ESTAPA: «MI ABUELO ME CONMOVÍA POR SU TERNURA Y SENSIBILIDAD»” [EN LÍNIA]. *HERALDO* (26/09/2023). DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.HERALDO.ES/NOTICIAS/OCIO-Y-CULTURA/2021/09/26/MIGUEL-FLETA-ESTAPA-MI-ABUELO-ME-CONMOVIA-POR-SU-TERNURA-Y-SENSIBILIDAD-1521965.HTML](https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2021/09/26/miguel-fleta-estapa-mi-abuelo-me-conmovia-por-su-ternura-y-sensibilidad-1521965.html)>.

CCMA. *BRAVA, VICTÒRIA!* [EN LÍNIA], TV3, SENSE FICCIO, 7-12-2011. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.CCMA.CAT/TV3/ALACARTA/SENSE-FICCIO/BRAVA-VICTORIA/VIDEO/3838030/](https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/sense-ficcio/brava-victoria/video/3838030/)>.

————— *CONXITA BADIA NO EXISTEIX* [EN LÍNIA], TV3, EL DOCUMENTAL, 4-1-2013. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.CCMA.CAT/TV3/ALACARTA/EL-DOCUMENTAL/CONXITA-BADIA-NO-EXISTEIX/VIDEO/4406311/](https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/el-documental/conxita-badia-no-existeix/video/4406311/)>.

CELLETTI, RODOLFO: *HISTÒRIA DEL BEL CANTO*. LA NUOVA ITALIA EDITRICE, 1986.

- CLARÓS, PEDRO. *EL ORÍGEN DE LA VOZ EN EL HOMBRE. ¿DESDE CUÁNDO, CÓMO Y PORQUÉ EL HOMBRE HABLA?*. RAED TRIBUNA PLURAL. LA REVISTA CIENTÍFICA. BARCELONA: REIAL ACADÈMIA EUROPEA DE DOCTORS, 2019. MONOGRÀFIC NÚM 4. PONENCIAS ROMA, 2018, PP. 341-377.
- COFFIN, BERTON. *HISTORICAL VOCAL PEDAGOGY CLASSICS*. METUCHEN, N.J. AND LONDON: THE SCARECROW PRESS, INC., 1989.
- CONSERVATORI DEL LICEU. *MEMORIA DEL CONSERVATORIO DEL LICEO*. BARCELONA: CONSERVATORI DEL LICEU, 1996.
- COOB-JORDAN, AMY. *THE STUDY OF ENGLISH, FRENCH, GERMAN AND ITALIAN TECHNIQUES OF SINGING RELATED TO THE FEMALE ADOLESCENT VOICE*. UNIVERSITY OF NORTH TEXAS, 2001.
- CORFE, JOSEPH. *A TEATRISE OF SINGING*. LONDON, BATH & SALISBURY, 1799.
- CORNUT, GUY. *LA VOZ*. ARGENTINA: FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, 1998.
- COWARD, HENRY. *CHORAL TECHNIQUE AND INTERPRETATION*. LONDON: NOVELLO AND COMPANY, LIMITED, 1914.
- CUART, FRANCISCA. *LA VOZ COMO INSTRUMENTO*. MADRID: REAL MUSICAL, 2001.
- DAYME, MERIBETH BUNCH. *DYNAMICS OF THE SINGING VOICE*. WIEN: SPRINGER, 2009.
- DE CORDEMOY, GÉRAUD. *DISCOURS PHYSIQUE DE LA PAROLE*, 1666.
- DELLE SEDIE, ENRICO. *ARTE E FISIOLOGIA DEL CANTO*. RICORDI, 1876.



DÍAZ MARROQUÍN, LUCÍA; VILLORIA MORILLO, MARIO. *LA PRÁCTICA DEL CANTO SEGÚN MANUEL GARCÍA: EJERCICIOS Y ARIAS DE ÓPERA DEL “TRATADO COMPLETO DEL ARTE DEL CANTO”*. MADRID: CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, 2012.

DÍAZ MARROQUÍN, LUCÍA. *TÉCNICA DRAMÁTICA Y RETÓRICA DE LAS PASIONES EN EL “TRATADO COMPLETO DEL ARTE DEL CANTO” DE MANUEL GARCÍA*. CSIC, ANUARIO MUSICAL NÚM. 62. ENERO-DICIEMBRE DE 2007, PP. 271-290.

DODART, DENIS. *MÉMOIRE SUR LES CAUSES DE LA VOIX DE L’HOMME ET DE SES DIFFÉRENTS TONS*, 1700.

DUEY, PHILIP A. *BEL CANTO IN ITS GOLDEN AGE: A STUDY OF ITS TEACHING CONCEPTS*. NEW YORK: KING’S CROWN PRESS, 1951.

DUTROCHET, HENRI. *NOUVELLE THÉORIE DE LA VOIX*, 1800.

EDITORIAL DE MÚSICA BOILEAU (2022). *AUTORES* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.BOILEAU-MUSIC.COM/ES/AUTORES/](https://www.boileau-music.com/es/autores/)>.

ENCICLOPÈDIA.CAT (N.D). *ENCICLOPÈDIA.CAT, EL TEU PORTAL DE CONEIXEMENT* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.ENCYCLOPEDIA.CAT](https://www.encyclopedia.cat/)>.

FERRER SERRA, JOAN S. *TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CANTO*. BARCELONA: HERDER, 2001.

FERREIN, ANTOINE. *SUR L’ORGANE IMMEDIAT DE LA VOIX ET DE SES DIFFÉRENTS TONS*, 1741.

FOURNIER, CÉCILE. *LA VOIX, UN ART ET UN MÉTIER*. CHAMBÉRY: ÉDITIONS COMPACT, 1999.

FUNDACIÓ DEL CONSERVATORI DEL LICEU. *FUNDACIÓ CONSERVATORI LICEU* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.CONSERVATORILICEU.ES](https://www.conservatoriliceu.es/)>.

GARCÍA, MANUEL. *L'ART DU CHANT*. PARÍS: M. RICHARD, 1856.

————— *ÉCOLE DE GARCIA, TRAITÉ COMPLET DE L'ART DU CHANT PAR MANUEL GARCIA FILS. PREMIÈRE PARTIE, DEUXIÈME ÉDITION. SECONDE PARTIE, PREMIÈRE ÉDITION*. PARÍS, 1840.

————— *HINTS ON SINGING*. LONDRES: ASCHERBERG, HOPWOOD AND CREW, 1894.

————— *TRATTATO COMPLETO DELL'ARTE DEL CANTO. PARTE 1 (1847)* MILANO: RICORDI, 1992.

————— *340 EXERCICES, THÈMES VARIÉS ET VOCALISES, COMPOSÉS POUR SES ELÈVES PAR MANUEL GARCÍA*. PARÍS: HEUGEL, 1868.

GARZÓN, CONSTANZA. “SALIERI VERSUS MOZART. HISTORIA DE UN ÉXITO TRUNCADO”. *HEMEROTECA BILBAO* (GENER DE 2002), [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTP://WWW.BILBAO.EUS/BLD/BITSTREAM/HANDLE/123456789/34666/34.PDF?SEQUENCE=1](http://www.bilbao.eus/blD/bitstream/handle/123456789/34666/34.pdf?sequence=1)>.

GÓMEZ PADILLA, LAURA. “CONCHITA SUPERVÍA, LA DIVA ESPAÑOLA OLVIDADA (PART I)”. *BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA* [EN LÍNIA] (21/07/2021). DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.BNE.ES/ES/BLOG/BLOG-BNE/CONCHITA-SUPERVIA-LA-DIVA-ESPANOLA-OLVIDADA-PARTE-I](https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/conchita-supervia-la-diva-espanola-olvidada-parte-i)>.

GRANT, DUNDAS. “MRS. EMIL BEHNKE.” *THE JOURNAL OF LARYNGOLOGY, RHINOLOGY, AND OTOLOGY*, NÚM. 34, 1919, PP. 69-70.

GRAN TEATRE DEL LICEU. *ANUARI 1947-1997 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU*. BARCELONA: AMICS DEL LICEU, ÀMBIT SERVEIS EDITORIALS, 1997.

GROVE, GEORGE (ED.). *A DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS*. LONDON: [N.PUB], 1879-1889. TAMBE A *GROVE MUSIC ONLINE* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.OXFORDMUSICONLINE.COM/GROVEMUSIC/](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/)>.

GUÍA MALASAÑA MADRID (N.D.). *ESTO ES PEZ* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://GUIAMALASANAMADRID.COM](https://guiamalasanamadrid.com)>.

HERBAGE, JULIAN. "THE ORATORIOS" IN *HÄNDEL: A SYMPOSIUM*. LONDON: ED. GERAL, 1954.

HEY, JULIUS. *DEUTSCHER GESANGS-UNTERRICHT. LEHRBUCH DES SPRACHLICHEN UND GESANGLICHEN VORTRAGS*. MAINZ: B. SCHOTT'S SÖHNE, 1884.

HEY, JULIUS; HEY, HANS ERWIN; VOLBACH, FRITZ. *DER KLEINE HEY*. MAINZ: SCHOTT, 1913.

HUSSON, RAOUL. *EL CANTO*. EDITORIAL EUDEBA, 1965.

————— *LA VOIX CHANTÉE*. PARIS: GAUTHIERS-VILLARS, 1960,

HUXLEY, THOMAS H. *LESSONS IN ELEMENTARY PHYSIOLOGY*. LONDRES: MACMILLAN & Co, 1888.

JUVARRA, ANTONIO. *IL CANTO E LE SUE TECNICHE*. RICORDI, 1987.

————— *I SEGRETI DEL BELCANTO. STORIA DELLE TECNICHE E DEI METODI VOCALI DAL SETTECENTO AI NOSTRI GIORNI*. MILANO: EDIZIONI CURCI, 2006.

JOUVE-GANVERT, SOPHIE. *BÉRARD ET L'ART DU CHANT, EN FRANCE AU XVIIIÈME SIÈCLE*. TESI DOCTORAL DE TERCER CICLE. UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE, 1984.

KELSEY, FRANKLYN. *THE FOUNDATIONS OF SINGING*. WILLIAMS AND NORSGATE, 1950.  
DIGITALITZAT PER LA UNIVERSITAT DE CALIFORNIA, 2019.

LAMPERTI, FRANCESCO. *THE ART OF SINGING*. REVISED EDITION WITH TRANSLATION BY J.  
C. GRIFFITH. NEW YORK: SCHIRMER, 1890.

————— *GUIDA TEORICO-PRATICA PER LO STUDIO DEL CANTO*. RICORDI, 1864.

LAMPERTI, GIOVANNI BATTISTA. *TECHNIQUE DE BEL CANTO*, 1905.

————— *VOCALIZZI PREPARATORI PER LA SCUOLA DEL CANTO*. RICORDI.

LAMY, BERNARD. *LA RÉTHORIQUE OU L'ART DU PARLER*, 1675.

LA VANGUARDIA (N.D). *HEMEROTECA* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A:  
<[HTTPS://WWW.LAVANGUARDIA.COM/HEMEROTECA](https://www.lavanguardia.com/hemeroteca)>.

LE HUCHE, F.; ALLALI, A. *ANATOMÍA Y FISIOLÓGÍA DE LOS ÓRGANOS DE LA VOZ Y EL HABLA*,  
VOL. 1. ELSEVIER-MASSON, 2004.

LICEU ÒPERA BARCELONA (N.D). *GRAN TEATRE DEL LICEU* [EN LÍNIA]. LICEU ÒPERA  
BARCELONA. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.LICEUBARCELONA.CAT](https://www.liceubarcelona.cat)>.

————— *ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A:  
<[HTTPS://ANNALS.LICEUBARCELONA.CAT/LLOCCA/DEFAULT](https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/default)>.

LLORENS PUIG, PATRICIA M<sup>a</sup>. *ESTUDIO COMPARATIVO DE LA TÉCNICA VOCAL ENTRE LOS  
PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO DEL SIGLO XXI*. UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE  
VALÈNCIA, 2017.

LÓPEZ TEMPERAN, W. *LAS TÉCNICAS VOCALES*. MONTEVIDEO, 1970.

- MANCINI, GIAMBATTISTA. *RIFLESSIONI PRATICHE SUL CANTO FIGURATO*. GALEAZZI, 1777.
- MANDL, LOUIS. *HYGIENE DE LA VOIX*. BALLIERE & FILS, 1876.
- MANÉN, LUCIE. *THE ART OF SINGING: A MANUAL*. LONDON, 1974. REDITED AS *BEL CANTO: THE TEACHING OF THE CLASSICAL ITALIAN SONG-SCHOOLS, ITS DECLINE AND RESTORATION* (1987).
- *BEL CANTO*. WILHELMSHAFEN: FLORIAN NOETZEL, 1986.
- MANNSTEIN, HEINRICH FERDINAND. *DIE GROSSE ITALIENISCHE GESANGSCHULE DRESDEN: ARNOLDISCHEN BUCHHANDLUNG*, 1848.
- MANSION, MADELEINE. *EL ESTUDIO DEL CANTO [L'ÉTUDE DU CHANT: TECHNIQUE DE LA VOIX PARLÉE ET CHANTÉE]*. BUENOS AIRES: ED. RICORDI, AMERICANA, 1947.
- MANSO, CARLOS. *CONCHITA BADIA EN ARGENTINA*. BUENOS AIRES: TRES TIEMPOS, 1990.
- MARCHESI, MATHILDE. *THEORETICAL AND PRACTICAL VOCAL METHOD*. NEW YORK: SCHIRMER, 1900.
- MARÉN ARTISTS, MUSIC MANAGEMENT (2019). *MARÉN ARTISTS, MUSIC MANAGEMENT* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.MARENARTISTS.COM](https://www.marenartists.com)>.
- MARTIENSSEN-LOHMANN, FRANZISKA. *DER WISSENDE SÄNGER: GESANGSLEXIKON IN SKIZZEN*. ZÜRICH: ATLANTIS-MUSIKBUCH-VERL., 1988.
- MARTÍN-BALMORI, ISABEL. *DIDACTIQUE DU BELCANTO: APPROCHE ÉPISTÉMOLOGIQUE DES CONTENUS D'ENSEIGNEMENT ET DES PRATIQUES DE TRANSMISSION*. UNIVERSITÉ DE GENÈVE, 2016.

MARTIN DE SAGARMÍNAGA, JOAQUÍN. *DICCIONARIO DE CANTANTES LÍRICOS ESPAÑOLES*. ACENTO, 1997.

MARTÍNEZ, MARI LUZ (N.D). “LA PEDAGOGIA MUSICAL I L'ENSENYAMENT DEL CANT”. PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE I LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA, ENCICLOPÈDIA D'ARTS ESCÈNIQUES [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.INSTITUTDELTEATRE.CAT/PUBLICACIONS/CA/ENCICLOPEDIA-ARTS-ESCENIQUES/ID1634/LA-PEDAGOGIA-MUSICAL-I-L-ENSENYAMENT-DEL-CANT.HTM](https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/ID1634/LA-PEDAGOGIA-MUSICAL-I-L-ENSENYAMENT-DEL-CANT.HTM)>.

MC CALLION, MICHAEL. *EL LIBRO DE LA VOZ*. URANO, 1999.

MELBA, NELLIE. *MELODIES AND MEMORIES*. LONDRES: BUTTERWORTH, 1925.

————— *MELBA METHOD*. LONDON AND SYDNEY: CHAPPELL AND CO. LTD., 1926.

MELÓMANO DIGITAL. “LA ESCUELA SUPERIOR DE CANTO DE MADRID. ENTREVISTA A SU DIRECTOR: ANTONIO BLANCAS” [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.MELOMANODIGITAL.COM/LA-ESCUELA-SUPERIOR-DE-CANTO-DE-MADRID-ENTREVISTA-A-SU-DIRECTOR-ANTONIO-BLANCAS/](https://www.melomanodigital.com/la-escuela-superior-de-canto-de-madrid-entrevista-a-su-director-antonio-blancas/)>.

MENGOZZI, BERNARDO. *MÉTHODE DE CHANT DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE À PARIS*. LEIPZIG: COMITÉ DEL CONSERVATORI DE PARÍS: CHERUBINI, GARAT, GOSSEC, MEHÚL, RICHER, GINGUENÉ, LANGLÉ, PLANTADE I GUICHARD, 1810. DISPONIBLE A: <[HTTPS://BELCANTOBOOTCAMP.COM/WP-CONTENT/UPLOADS/2020/07/MENGOZZI-M%C3%A9THODE-DE-CHANT-DU-CONSERVATOIRE-DE-MUSIQUE-%C3%A0-PARIS-EN-3-PARTIES.PDF](https://belcantobootcamp.com/wp-content/uploads/2020/07/MENGOZZI-M%C3%A9thode-de-chant-du-conservatoire-de-musique-%C3%A0-paris-en-3-parties.pdf)>.

MERSENNE, MARTIN. *TRAITÉ D'HARMONIE UNIVERSELLE*, 1627.

MÉTODO TOMATIS. “LA INVESTIGACIÓN Y EL LEGADO DE ALFRED TOMATIS” [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.TOMATIS.COM/ES/ALFRED-TOMATIS](https://www.tomatis.com/es/alfred-tomatis)>.

MILLER, JANE. "OBITUARY: ESTHER SALAMAN". *THE GUARDIAN* (26/10/2005). DIPONIBLE A:<[HTTPS://WWW.THEGUARDIAN.COM/NEWS/2005/OCT/26/GUARDIANOBITUARIES.ARTSOBITUARIES1](https://www.theguardian.com/news/2005/oct/26/guardianobituaries.artsoobituaries1)>.

MILLER, RICHARD. *NATIONAL SCHOOLS OF SINGING. ENGLISH, FRENCH, GERMAN AND ITALIAN TECHNIQUES OF SINGING REVISITED*. OXFORD: THE SCARECROW PRESS, 2002.

————— *THE STRUCTURE OF SINGING. SYSTEM AND ART IN VOCAL TECHNIQUE*, 1986.

MONTANARI; GIULIANA; CORTADA, MARIA LLUÏSA. *ELS MÈTODES DE CANT 1750-1860*. BARCELONA: DINSIC, 2006.

MORALES VILLAR, MARIA DEL CORAL. *LOS TRATADOS DE CANTO EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX: TÉCNICA VOCAL E INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA LÍRICA*. UNIVERSIDAD DE GRANADA, 2008.

MOTA, JORDI. "JOAN RAVENTÓS: TENOR WAGNERIANO" [EN LÍNIA]. ASSOCIACIÓ WAGNERIANA, *WAGNERIANA CASTELLANA*, NÚM. 37, 2000. DISPONIBLE A:<[HTTP://WWW.ASSOCIACIOWAGNERIANA.COM/PDFARTICLES/JOANRAVENTOSTENORWAGNERIANO.PDF](http://www.associaciowagneriana.com/pdfarticles/joanraventostenorwagneriano.pdf)>.

MOZART2006. "ANTONIO JUARRA - MANUEL GARCIA JR". (1/06/2018) [EN LÍNIA]. A *WORDPRESS*. DISPONIBLE A<[HTTPS://MOZART2006.WORDPRESS.COM/2018/06/01/ANTONIO-JUARRA-MANUEL-GARCIA-JR/](https://mozart2006.wordpress.com/2018/06/01/antonio-juarra-manuel-garcia-jr/)>.

NADAL, PAU. *ANUARI 1947-1997 DEL GRAN TEATRE DEL LICEU*. BARCELONA: ASSOCIACIÓ AMICS DEL LICEU, 1997.

O'NEILL, ENRIQUE. *LA VOZ HUMANA*. BARCELONA: MAUCCI, 1920.

PÁEZ MARTÍNEZ, MARÍA DEL PILAR. *ENRIQUETA TARRÉS (1934): UNA VOZ DE GRACIA EN LA LÍRICA CATALANA DEL SIGLO XX*. UNIVERSITAT DE GIRONA, 2021.

PARDO, NÉSTOR LEONARDO. *DIEGOPOMBOBIBLIOTECA - MASTER CLASS MONSERRAT CABALLÉ*.  
A            *YouTube*            (13/10/2014).            DISPONIBLE            A:  
<[HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=6pJNiJLWU](https://www.youtube.com/watch?v=6pJNiJLWU)>.

PATRIMONI MUSICAL CATALÀ (N.D). *PATRIMONI MUSICAL CATALÀ* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A:  
<[HTTPS://WWW.PATRIMONIMUSICAL.CAT](https://www.patrimonimusical.cat)>.

PERELLÓ, JORGE. *CANTO DICCION. FONIATRÍA ESTÉTICA*. BARCELONA: EDITORIAL CIENTÍFICO MÉDICA, 1982.

————— *LA VOZ CANTADA. SU EDUCACIÓN Y CONSERVACIÓN*. LIBRERÍA ATHENEUM DE CIENCIAS MÉDICAS, 1956.

PERRAULT, CLAUDE. *DU BRUIT ET DE LA MUSIQUE DES ANCIENS*, 1680.

PESARRODONA, AURÈLIA. *JACINTO VALLEDOR Y LA TONADILLA (1744-1809): UN MÚSICO DE TEATRO EN LA ESPAÑA ILUSTRADA*. SANT CUGAT DEL VALLÈS: ARPEGGIO, 2018.

PLATEA. “FALLECE EL BARÍTONO FRANCISCO KRAUS” [EN LÍNIA]. *REVISTA MUSICAL CATALANA*            (28/02/2016).            DISPONIBLE            A:  
<[HTTPS://WWW.PLATEAMAGAZINE.COM/NOTICIAS/471-FALLECE-EL-BARITONO-FRANCISCO-KRAUS-HERMANO-DE-ALFREDO-KRA](https://www.plateamagazine.com/noticias/471-fallece-el-baritono-francisco-kraus-hermano-de-alfredo-kra)>.

POTTER, SARAH. *CHANGING VOCAL STYLE AND TECHNIQUE IN BRITAIN DURING THE LONG NINETEENTH CENTURY*. THE UNIVERSITY OF LEEDS. SCHOOL OF MUSIC, 2014.



RADIGALES I BABÍ, JAUME. *ELS ORÍGENS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU*. BIBLIOTECA SERRA D'OR. PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT, 1998.

RADOMSKI, JAMES. *MANUEL GARCÍA (1775-1832). CHRONICLE OF THE LIFE OF A BEL CANTO TENOR AT THE DAWN OF ROMANTICISM*. OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2000. POSTERIORMENT TRADUÏT AL CASTELLÀ A *MANUEL GARCÍA (1775-1832) MAESTRO DEL BELCANTO Y COMPOSITOR*. MADRID: ICCMU, 2002.

RATERA, SÒNIA. "CONCEPCIÓ CALLAO" [EN LÍNIA]. INTÈRPRETS CATALANS HISTÒRIES. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.INTERPRETSCATALANSHISTORICS.COM/CAT/VER-CONCEPCIÓ-CALLAO-34](https://www.interprets-catalans-historics.com/cat/ver-concepció-callao-34)>.

RCSMM. *REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://RCSMM.EU](https://RCSMM.EU)>.

REID, CORNELIUS. *BEL CANTO. PRINCIPLES AND PRACTICES*. COLEMAN-ROSS, 1950.

REVISTA MUSICAL CATALANA. "MOR A 63 ANYS LA SOPRANO ANA MARÍA SÁNCHEZ" [EN LÍNIA]. *REVISTA MUSICAL CATALANA* (18/09/2022). DISPONIBLE A: <[HTTP://WWW.REVISTAMUSICAL.CAT/MOR-ALS-63-ANYS-LA-SOPRANO-ANA-MARIA-SANCHEZ/](http://www.revistamusical.cat/mor-als-63-anys-la-soprano-ana-maria-sanchez/)>.

RIBERA, ANTONI. *FUNDAMENTOS DE MI TÉCNICA DE CANTO. XXV CONFERÈNCIES DONADES A LA ASSOCIACIÓ WAGNERIANA (1902-1906)*, ED. ASSOCIACIÓ WAGNERIANA, 1908.

RICCI, VITTORIO. *IL BEL CANTO*. HOEPLI, 1923.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (2018). *REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://DBE.RAH.ES/](https://dbe.rah.es/)>.

SAAVEDRA, PAU. *EL DARRER CANT D'AMADOR FAMADAS*. GRUPO EDITORIAL CÍRCULO ROJO SL, 2021.

SALAMAN, ESTHER. *UNLOCKING YOUR VOICE. FREEDOM TO SING*. LONDON: VICTOR GOLLANCZ, 1989.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, VIRGINIA. “*MERCEDES CAPSIR EN LA NUEVA ETAPA DEL LICEU DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL*”, *ÓPERA ACTUAL*, 31-3-2020. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.OPERAACUAL.COM/REPORTAJE/CAPSIR-EN-LA-NUEVA-ETAPA-DEL-LICEU-DE SPUES-DE-LA-GUERRA-CIVIL/](https://www.operaaactual.com/reportaje/capsir-en-la-nueva-etapa-del-liceu-de-spues-de-la-guerra-civil/)>.

SANFORD, SALLY A. *A COMPARISON OF FRENCH AND ITALIAN SINGING IN THE SEVENTEENTH CENTURY*. DISPONIBLE A: <[HTTPS://SSCM-JSCM.ORG/V1/NO1/SANFORD.HTML](https://sscm-jscm.org/v1/no1/sanford.html)>[CONSULTA: 1/4/23].

SANTOLARIA, MIGUEL ÁNGEL. “*ELVIRA DE HIDALGO*” [EN LÍNIA]. WEB ZARAGOZA CIUDAD (11/09/2011). DISPONIBLE A: <[HTTPS://WEB.ARCHIVE.ORG/WEB/20180425032051/HTTPS://WWW.ZARAGOZA-CIUDAD.COM/MASANTOLARIA/ELVIRAHIDALGO.HTML](https://web.archive.org/web/20180425032051/https://www.zaragoza-ciudad.com/masantolaria/elvirahidalgo.html)>.

————— “*A 80 AÑOS DE SU MUERTE: CON FLETA EN EL RECUERDO*” [EN LÍNIA]. *ÓPERA ACTUAL* (05/05/2018). DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.OPERAACUAL.COM/REPORTAJE/A-80-ANOS-DE-SU-MUERTE-CON-FLETA-EN-EL-RECUERDO/](https://www.operaaactual.com/reportaje/a-80-anos-de-su-muerte-con-fleta-en-el-recuerdo/)>.

SAVART, FELIX. *MÉMOIRE SUR LA VOIX HUMAINE*, 1825.

SCHAUB, CAROL J. *A GUIDE TO HÄNDEL'S LONDON AUTHOR(S)*. AMERICAN CHORAL DIRECTORS ASSOCIATION STABLE, *THE CHORAL JOURNAL*, VOL. 28, NÚM. 2, SEPTEMBER 1987, PP. 32-36; 39-40. DISPONIBLE A: <[HTTPS://WWW.JSTOR.ORG/STABLE/23546996](https://www.jstor.org/stable/23546996)>.

SCHMITT, FRIEDRICH. *GROSSE GESANGSCHULE FÜR DEUTSCHLAND*. MÚNIC: BEIM VERFASSEN, 1854.

SEGRE, RENATO; NAIDICH, SUSANA. *FONIATRÍA PARA ALUMNOS PROFESIONALES DE CANTO Y DICCIÓN*. BUENOS AIRES: EDITORIAL MÉDICA PANAMERICANA S.A., 1987.

SERLE, PERCIVAL. "ARMSTRONG, HELEN PORTER (DAME NELLIE MELBA)". *A DICTIONARY OF AUSTRALIAN BIOGRAPHY*, 1949 [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://AUSTRALIAN\\_BIOGRAPHY.EN-ACADEMIC.COM/20/ARMSTRONG%2C\\_HELEN\\_PORTER\\_%28DAME\\_NELLIE\\_MELBA%29%2C\\_%281861-1931%29](https://australian-biography.en-academic.com/20/ARMSTRONG%2C_HELEN_PORTER_%28DAME_NELLIE_MELBA%29%2C_%281861-1931%29)>.

SERRAT I MARTÍN, MARIA. *ORÍGEN DEL CONSERVATORI LICEU (1837-1967)*. MÚSICA VIVA. SALAMANCA: EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, 2017.

SHAKESPEARE, JOHN WILLIAM THOMAS. *THE ART OF SINGING*. LONDON, 1898-1899. DISPONIBLE A: <[HTTPS://IMSLP.ORG/WIKI/THE\\_ART\\_OF\\_SINGING\\_\(SHAKESPEARE,\\_WILLIAM\\_@TENOR%5E\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Singing_(Shakespeare,_William_@Tenor%5E))>.

SIEBER, FERDINAND. *THE ART OF SINGING*. NOVA YORK: WM. A POND, 1872.

STAPLETON, MEGAN LEIGH. *THE VOCAL PEDAGOGY OF THE BEHNKE FAMILY: THE BEHNKE METHOD*. UNIVERSITY OF NORTH TEXAS, 2020.

W. STILES, H. DOMINIC. "VOICE TRAINER, EMIL BEHNKE, «AS ACCURATE AS HUXLEY AND AS FASCINATING AS FARADAY»", (17/02/2017) [EN LÍNIA]. UCL. DISPONIBLE A: <[HTTPS://BLOGS.UCL.AC.UK/LIBRARY-RNID/2017/02/17/VOICE-TRAINER-EMIL-BEHNKE-A-S-ACCURATE-AS-HUXLEY-AND-AS-FASCINATING-AS-FARADAY/](https://blogs.ucl.ac.uk/library-rnid/2017/02/17/voice-trainer-emil-behnke-as-accurate-as-huxley-and-as-fascinating-as-faraday/)>.

TENOR VIÑAS (N.D). “PRESENTACIÓ”. LICEU ÒPERA BARCELONA. DISPONIBLE A:  
<[HTTPS://TENORVINAS.COM/CA/PRESENTACIO](https://tenorvinas.com/ca/presentacio)>.

TETRAZZINI, LUISA; CARUSO, ENRICO. *THE ART OF SINGING*, 1909.

TOMATIS, ALFRED. *L'OREILLE ET LA VOIX*. PARÍS: ÉDITIONS ROBERT LAFFONT, 1987.

TORRAS, RAMÓN. *MÉTODO DE CANTO*. LA HABANA, 1894.

TOSI, PIER FRANCESCO. *OPINIONI DE' CANTORI ANTICHI E MODERNI*. LELIO DALLA VOLPE, 1723. TRADUÏT PER SALVADOR PARRON A *OPINIONS DE CANTANTS ANTICS I MODERNS*. DINSIC, 2007.

————— *OPINIONI DE' CANTORI ANTICHI E MODERNI*. LELIO DALLA VOLPE, 1723.

————— *OPINIONI DE' CANTORI ANTICHI E MODERNI*. LELIO DALLA VOLPE, 1723. EDICIÓ FACSIMIL DE 1904 A CÀRREC D'ARNALDO FORNI (1985).

————— *OPINIONI DE' CANTORI ANTICHI E MODERNI (1723)*. TORÍ: PARAVIA, 1933.

TRIBÓ, JAUME. “ELS ANNALS DEL LICEU JA ESTAN ENLLESTITS” [EN LÍNIA]. ANNALS DEL GRAN TEATRE DEL LICEU. DISPONIBLE A:  
<[HTTPS://ANNALS.LICEUBARCELONA.CAT/LLOCCA/HIST](https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/hist)>.

VIALES-MONTERO, REBECA. “RESEÑA HISTÓRICA DE LA PEDAGOGÍA VOCAL CLÁSICA: UN RECORRIDO DESDE LOS TRATADOS DE CANTO HASTA LAS CIENCIAS DE LA VOZ”. COSTA RICA: UNIVERSIDAD NACIONAL, *REVISTA ELECTRÓNICA EDUCARE (EDUCARE ELECTRONIC JOURNAL)*, VOL. 26, MAYO-AGOSTO, 2022, PP. 1-20. DISPONIBLE A:  
<[HTTPS://ROR.ORG/01T466C14](https://ror.org/01t466c14)>.

————— “HISTORICAL OVERVIEW OF CLASSICAL VOCAL PEDAGOGY: A JOURNEY FROM THE SINGING TREATISES TO THE VOICE SCIENCES”, *EDUCARE ELECTRONIC JOURNAL*, VOL. 26 (2), MAIG-AGOST DE 2022, PP. 1-20. DISPONIBLE A: <[HTTPS://DOI.ORG/10.15359/REE.26-2.27](https://doi.org/10.15359/ree.26-2.27)>.

VIÑAS, FRANCISCO. *EL ARTE DEL CANTO*. BARCELONA: GRAFOS, 1963.

WHITENER, JOSHUA J. *THE GERMAN SCHOOL OF SINGING: A COMPENDIUM OF GERMAN TREATISES 1846-1965*. INDIANA UNIVERSITY, 2016.

WIDMER, KURT. *UND NIEMAND MERKT DASS DIE GIRAFE BRENNT. GESNANG IST INNERER BEWEGUNG KLANG*. WEISSENTHURM: CARDAMINA VERLAG, 2018.

WIKIPEDIA (N.D). *WIKIPEDIA, LA ENCICLOPEDIA LIBRE* [EN LÍNIA]. DISPONIBLE A: <[HTTPS://ES.M.WIKIPEDIA.ORG](https://es.m.wikipedia.org)>.

WOOD, HENRY. *THE GENTEL ART OF SINGING*. OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS; LONDON: H. MILFORD, CIRCA 1927.