

WAGNERIANA CASTELLANA N° 68 AÑO 2009

TEMA 8.1: WAGNERIANOS CATALANES

TÍTULO: **FUNDAMENTOS DE MI MÉTODO DE CANTO**

AUTOR: *Antoni Ribera*

De su conferencia en l'Associació Wagneriana de Barcelona del 9 de Marzo de 1903

SEÑORES:

Al presentar al público mi primer alumno (1), no ya como cantante hecho, sino como discípulo cuyos estudios ha empezado y sigue bajo mi dirección, de los que ahora ofrecemos tan solo una muestra, creo necesario previamente exponer los fundamentos del sistema que he adoptado frente a los de 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, el Sr. Julius Hey, el mismo a quién encargó Richard Wagner la enseñanza de los cantantes para el estreno de la *Tetralogía*, y a quién luego le encargó la dirección de la escuela de Bayreuth que actualmente desempeña la cátedra de canto en Berlín.

Una somera exposición de los principios de su método podrá dar una idea clara de lo que constituyen los fundamentos de esta nueva escuela.

El lenguaje se convierte en canto, cuando la palabra hablada experimenta una ampliación sonora, consiguiendo al mismo tiempo, con la ayuda de los medios melódicos, rítmicos, dinámicos y de la modulación, una expresión superior.

El canto extiende la palabra alargando las vocales de las sílabas, según el sentido de la misma. Esta dilatación de la sílaba viene determinada por el acento de la palabra. El ritmo cuida entonces de que las sílabas concuerden con el acento del idioma, formando con su retorno regular *períodos*, los cuales tienen una correlación natural con el acento de las palabras. De ello se origina la declamación cantada que nos muestra la organización íntima de y especial del ritmo del lenguaje.

Los medios materiales de expresión, tanto para el lenguaje como para el canto, son en el fondo los mismos: tan sólo son diferentes los medios de expresión nacidos de la unión de éstos. La palabra cantada obtiene un efecto mucho más grande cuando permanece fiel a las leyes primitivas del lenguaje. Si falta esta homogeneidad, el

concepto de la palabra pierde su expresión y se convierte en un producto sonoro sensual, que sirve para dar a la música un texto sin valor.

Si dentro de los dominios de expresión del lenguaje y del canto, observamos la gradación de su desarrollo original, deduciremos de ello la siguiente clasificación como punto de partida común a ambos dominios:

- a. *Sensación sonora* (que puede consistir en el “ruido” de una vocal o de un sonido inarticulado).
- b. La palabra, formada por estos dos elementos.
- c. Transformación de la palabra en canto.

Esto último se obtiene por la dilatación racional de la vocal a la que se une el “ruido” inarticulado, mientras que una parte crece hasta formar el sonido, y se presenta entre el “ruido” y la vocal consonante como medio natural para formar la continuidad de la oración. La sensación vocal sonora (considerada como el sonido natural del individuo) pasa por una serie de fases de desarrollo hasta llegar a un estado que sirve de medio refinado de expresión para el canto (sonido natural, normal e ideal). El entusiasmo sensual que sienten los italianos por el sonido, es decir, el *bel canto*, tiene el mismo origen que la ley de la declamación cantada establecida por Gluck y desarrollado a su grado más alto por Wagner, esto es, la ley de la *sensación sonora*. Sin embargo el camino que han emprendido los italianos es completamente diferente, persiguiendo una finalidad totalmente opuesta. El canto italiano resta tan solo como una sensación vocal, pues concede un lugar muy secundario al contenido de las palabras y no se preocupa (por lo menos en gran parte) de las exigencias del drama musical. Para aquel, la melodía, la acción, y el texto poético son solamente gala de virtuosismo del canto, y consideran las consonantes no tan solo como un estorbo para la *cantinel*a, sino que todavía van más allá, y cuando les conviene cambian las vocales que no les parecen lo suficiente sonoras, por otras que fisiológicamente les resultan más llenas y más apropiadas para un efecto puramente instrumental, y así asegurar la no interrupción de la línea melódica. La particularidad característica de las vocales la sujetan a una vocalización que tiene como único fin un sonido bonito y sensual, mientras que la manifestación de los efectos psicológicos es conseguida solo con la modificación del timbre, con la ejecución fogosa, por medio de una mímica puramente exterior y superficial y muchas veces hasta con exclamaciones naturales, como suspiros, lloros, risas, etc.

La antigua escuela italiana, sin duda, enseñaba un estilo noble y distinguido de ejecución dramática, sin embargo la escuela actual traspasa los límites estéticos.

El verdadero estilo de canto debe pues, unir la materia y sustancia de las palabras, desarrollarlas hasta su grado más perfecto y desde este seguir por un camino natural hasta llegar a la frase cantada, buscando, con la ayuda del tono ideal, una expresión del poema, convirtiéndose entonces la palabra por si misma en canto hermoso y lleno de vida.

Es necesario, pues, considerar las particularidades del lenguaje como la raíz de dónde nacen en total unidad la palabra y el sonido hasta llegar al sonido ideal.

Hoy en día todavía los italianos siguen el camino totalmente opuesto. Primero, solo se preocupan de que la voz sea bonita y más tarde toman las palabras como una cosa secundaria. Si el resultado fuera el mismo, entonces sería indiferente el camino seguido, pero como los fines son bien diferentes, es necesario conocer muy bien los caminos para saber donde se bifurcan y tomar la dirección que nos ayude a adquirir el estilo propio, no solo para el desarrollo del drama musical moderno, sino también para toda clase de obras.

Para los italianos, la vocal *a* es la que contiene toda la belleza sonora de la voz humana y la única aceptada para el desarrollo técnico del órgano de la voz.

Según los principios expuestos, la verdadera escuela debe empezar bajo otros fundamentos. Esta escuela tendrá, pues, la particularidad y el poder de fijar la expresión de cada vocal por si misma, dentro del dominio total de las vocales, pues para la declamación todas tienen igual importancia e igual significado. También es importantísimo y totalmente decisivo para la formación de la voz, conocer la correspondencia de cada vocal entre los registros de la voz y sus cualidades fisiológicas. Las ciencias modernas han causado grandes transformaciones en la fisiología de la voz y de los métodos habituales, especialmente los moldes de las pretendidas tradiciones italianas, han sido removidos en sus fundamentos. La teoría de las vocales de Helmholtz sola, abre un campo de exploración a todo maestro de canto que quiera avanzar en su arte. (2)

Las dificultades que se presentan en la neutralización de las dos clases de vocales (claras y oscuras), que hasta ahora han sido consideradas como una exigencia ilusoria, y también el desespero de muchos cantantes al encontrarse que con una *u*, o *ü*, o bien *ö*, les sale mal, oscura y del todo inservible, han quedado vencidos.

Es verdad que el idioma italiano no posee estos sonidos tan difíciles, pues las vocales intermedias le son desconocidas, y la *u* se encuentra pocas veces. Pero esto solo nos demuestra que la escuela italiana es insuficiente para aplicarla a los demás idiomas y que la lengua alemana (como también la catalana), a causa de la riqueza y variedad en el poder de expresión de sus vocales, exige un cuidado especial.

La escuela de canto moderna debe seguir, pues, el camino siguiente:

1º La neutralización completa de todas las vocales y diptongos de la lengua en que se canta, ya que por medio de ella se aligera muchísimo la dificultad de igualar los distintos registros, y así los sonidos que limitan a estos adquirirán más resistencia y una mayor ampliación sonora. (Esta neutralización de las vocales es desconocida por la escuela italiana, que considera a la vocal *a* como la única necesaria para la formación de la voz. Por eso se oye tan frecuentemente en los cantantes de la escuela italiana aquella desigualdad en el paso desde el registro bajo al de pecho.)

2º La vocalización oscura llega al mismo grado de expresión y modulación del sonido que la clara, y además es de gran influencia para ésta, pues aumenta el sonido, especialmente con la *a* neutralizada. (La escuela italiana actual tampoco hace uso de esta ventaja, y por ello que la *a* salga incolora y blanca como una voz infantil en la cuerda media, y no sea nunca apta para los acentos dramáticos de gran expresión y vigor.)

3º La igualación completa de las vocales da a todas ellas, a pesar de su diferencia, el mismo volumen de voz, obteniendo así una línea melódica de timbre igual, y por lo tanto, instrumental. (Esto la escuela italiana lo ha buscado siempre con gran interés; pero el trabajo vocal hecho tan solo parcialmente, dificulta el lograrlo completamente, todo y siendo tan fácil para el cantante italiano llegar a dominar las vocales.)

4º Por medio de la neutralización de todas las vocales, se hace desaparecer la incisión que en la línea melódica producen las consonantes.

5º También con esta neutralización el recitativo cantado obtendrá (por medio del estudio de las consonantes hecho con conciencia y la apropiación de la técnica de su articulación) un inagotable aumento de medios de expresión como no poseen para la representación dramática las diversas ramas de la lengua latina.

Respecto a la conservación de la *línea melódica*, nuestra escuela y la italiana van parejas, y el cantante moderno tiene que asimilarse a las leyes de la belleza del canto

para filar *il tuono* del sistema italiano, en cuanto hoy haya sido conservado puro de la antigua escuela.

6º Cuando el cantante ha conseguido formar del todo la *a*, quien se encuentra en el centro de los dos dominios de las vocales, y así consolidar el vocalismo total, ya tiene todo lo que es necesario a la voz humana para expresar los sentimientos del alma. Entonces el discípulo ha llegado al nivel donde todas las escuelas convergen, o sea al dominio técnico instrumental de la voz.

La escuela italiana parte de las mismas leyes fisiológicas, pero considera, como hemos visto, la vocalización como un medio para la educación técnica, es decir, ejecución de todos los ejercicios sobre la vocal *a*, y esto ya desde el inicio de los estudios, mientras que la escuela moderna se sirve de todas las vocales y considera el sonido vocal absoluto como relativo hasta que no se ha conseguido igualarlo completamente.

Las *fioritures* son empleadas por los italianos tan solo para producir un efecto en los oyentes y para darles gusto y satisfacción con el mismo canto, sin embargo nosotros hemos de interpretarlas tan solo como un adorno ingenioso y aplicarlas lo más discretamente posible, de manera que no perjudiquen el pensamiento musical fundamental y no se opongan al sentido general de la obra.

La escuela moderna también debe cuidar mucho del *portamento*, porque esto tiene para el cantante moderno un valor especial. El trabajo está en procurar que el canto dramático (como se encuentra a menudo en las frases anchas de Wagner, que exigen un fraseo ligado y potente) se desarrolle en una línea melódica vestida con todas las finezas rítmico-dinámicas, y que la ondulación de esta graciosa línea llegue a producir un efecto instrumental. Una vez logrado esto, el cantante habrá obtenido el estilo de la dicción que le es tan necesaria.

Esta dicción incluye todo lo que el *portamento* italiano exige del cantante, como también, por otra parte el *tempo rubato* toma otro significado para el cantante moderno. Los italianos hacen el *tempo rubato* solo con la intención de alargar el tiempo y desarrollar entonces toda la potencia de la voz; rompen (muchas veces sin que el texto lo pida) la línea melódica, o bien precipiten el compás exageradamente, sin respetar la configuración rítmica y melódica de la obra o acaben la frase con un *diminuendo* exagerado aunque la situación no lo pida. En el verdadero estilo de

dicción, las modificaciones del tiempo nacen directamente del contenido poético y de la acentuación lógica de las palabras.

Finalmente, el estudio de los *trinos* no debe ser el supremo triunfo de la técnica, ni el punto culminante de los conocimientos del cantante, sino que la dicción pide que el *trino* salga del sentido del texto y del propio sentimiento. Este *trino* será, pues, una intercalación melódica dentro de la línea del motivo, o bien servirá como efecto final de una frase, pero siempre dentro del sentido de la obra. Los compositores no la han empleado siempre en este sentido, pero Wagner los emplea con gran acierto. La partitura de *Los Maestros cantores* está llena de ejemplos: encantadores *trinos* y *fioritures* dan a la parte de David una configuración altamente cantable. Que efecto tan bien encontrado también el de Walter cuando al finalizar su canto de presentación, << en palabras propias y en tono brillante >>, dirige al Gremio rutinario su canto lleno de frescor y alegría, terminándolo con un *trino* claro y brillante! Y cuantos *trinos* no encontramos también en el tercer acto de Siegfried, en aquel admirable despertar de Brünnhilde!.

Mas, aparte de todo lo que llevo expuesto, y que como se habrá visto, hace referencia a la técnica del canto, el estudio de este no debería consistir en educar la voz para un arte que sin plan ni fin determinado conduce solo a conquistar una celebridad más o menos dudosa. Es hora ya que se formen cantantes que tengan plena conciencia de su arte y del camino que han de seguir para conseguirlo, que sepan porqué cantan, qué es lo que cantan y cómo lo cantan.

Por eso hay que partir de otros puntos de vista, bien diferentes de los que normalmente han privado hasta hoy. A nuestros cantantes los hay que educar en el perfecto conocimiento del trabajo que emprenden y con exclusión completa de toda rutina y de toda mecánica quien convierte en autómatas los que deberán ser artistas.

Y esto solo se conseguirá, cuidando, mientras se educa la voz, educar también al cantante, iniciándolo en una unión de las ramas de su arte que le constituyan un auténtico fondo de conocimientos. Solo así podrá llegar a ser un digno intérprete de tragedias tan potentes como *Tristan e Isolda*, y solamente así podrá vencer dificultades tan extraordinarias como las del canto en *Los Maestros Cantores*, que solamente son dominadas por el artista cuando ha penetrado en las innumerables finezas de la expresión melódica y declamatoria y ha llegado a la plena comprensión de este edificio armónico. Estas obras, como tantas otras, exigen una ejecución

Associació Wagneriana. Apartat postal 1159. Barcelona 08080

[Http://www.associaciowagneriana.com](http://www.associaciowagneriana.com) info@associaciowagneriana.com

dramática y cantada que, por desgracia, no es la que hasta hoy estamos acostumbrados escuchar.

Para acabar y para que se tenga una idea del plan de estudios que ha de seguir todo cantante que emprenda la nueva escuela, leeré el índice de las materias de las que se componen los tres cursos:

Primer curso: De la producción y la formación del sonido. – De la igualación de los registros. – De la manera de alargar el sonido. – Del movimiento en la calma. – De la calma en el movimiento. – De la vocalización. – De la dinámica del canto. – De la formación de las sílabas. – De la línea melódica de canto del texto.

Segundo curso: Abundante material de ejercicios. – De la formación de consonantes. – Canto vocal técnicamente más difícil. – Interpretación musical e intelectual. – Ejecución acabada de la palabra cantada.

Tercer curso: Ejercicios más complicados. – El *Lied* o canción. – La balada. – Formas dramáticas para una y más voces. – Estudio teórico de las mejores composiciones de canto. – Estudio de las partes dramáticas del canto. – Desarrollo más rico de la técnica vocal. – Gimnasia corporal. – Mímica. – Transformación completa de la palabra en sonido cantado como la *última y suprema forma expresiva del canto*.

Si hoy, apartándome de estas reglas, les presento un discípulo de quién todavía puede decirse que debería dar los primeros pasos (pues ahora hace tan sólo un año que empezó a aprender canto conmigo), esto lo hago tan solo excepcionalmente, primero: porque por el momento no dispongo de ningún otro alumno tan inteligente y con voz tan potente y hermosa (voz de tenor dramático, adecuada para los dramas musicales de Wagner); segundo: porque él piensa irse a cantar a Alemania, por no encontrar aquí el campo adecuado a su ideal que es la verdadera interpretación de las obras de Wagner, y tercero: para que así vean Vds. cuanto ganan las obras cuando se interpretan en la lengua propia del país (3) en que se canta. Ruego, pues, que juzguen nuestro esfuerzo bajo este punto de vista.

He dicho

Antoni Ribera

9 de Marzo de 1903

Traducción: Luis Ripoll

(1) A Joan Raventós, quién cantó por primera vez en aquella velada en l'Associació Wagneriana

(2) Ello nos ayuda a tener una mejor comprensión del porqué cantantes de la escuela germánica han cantado con éxito y pericia, ópera italiana, y no ha sido así en general, a la inversa (Nota del traductor)

(3) Recuérdese que en aquellos años la ópera Wagneriana se cantaba en Catalunya en italiano, o en catalán.

