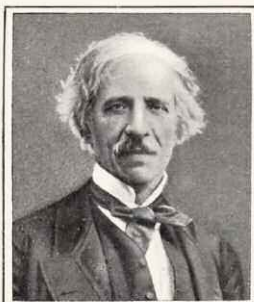


LOS GARCÍA

LA GRAN SAGA DEL CANTO



Copyright.
THE FATHER OF MANUEL GARCÍA
The famous singer and composer, born at Sevilla 1773, died 1832.



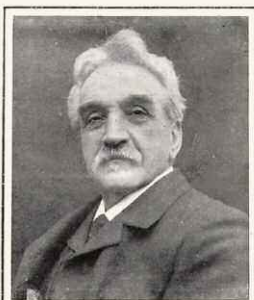
Copyright.
MANUEL GARCÍA
Singer, teacher, and composer, born at Madrid, March 17, 1803.



Copyright.
THE MOTHER OF MANUEL GARCÍA
Known previous to her marriage as the famous actress Bel-mes.



Copyright.
MME. PAULINE VIARDOT
Sister of Manuel García. A famous singer, now living in Paris.



Copyright.
GUSTAVE GARCÍA
Son of Manuel García, and a popular professor of singing at the Royal College of Music.



Copyright.
MME. EMILY GARCÍA
Wife of Gustave García, and a well-known singer as Luigia Martorelli.



Copyright.
MME. EUGÉNIE HAROEL
Daughter of Manuel García, is giving free instruction in singing to poor girls in Paris.



Copyright.
ALBERT GARCÍA
Son of Gustave García and grandson of Manuel García. A baritone singer of great promise.



Wife and Widow.
MISS MARIE MALIBRAN GARCÍA
Granddaughter of Manuel García, the great singer, whose centenary is being celebrated.

Fotografía de algunos miembros de la familia García publicadas en la prensa británica.

DESDE fines del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XX, el apellido García calificó a la aristocracia del canto, como bien recuerda la última de la saga, Diana García, que le contaba de pequeña su padre en el lejano Canadá en el que ha ido a morir este enorme río que surtió a Occidente de cantantes, compositores, compositoras, violinistas, pianistas y maestros de canto. Indisoluble en este clan familiar fue la relación entre composición, interpretación y docencia. Bien conocida es la llamada Escuela García de canto, que fue cultivada por varias generaciones desde el

patriarca, Manuel García, y que se constituyó en la gran metodología de formación vocal de tantos y grandes cantantes. Pero no hay que olvidar los escritos pedagógicos para el violín de Paul Viardot o los de piano de Charles Wilfrid de Beriot, materializados en pianistas de la talla de Ravel, Viñes o Granados. Una fascinante línea genealógica en la que se funden vida y música de manera única.

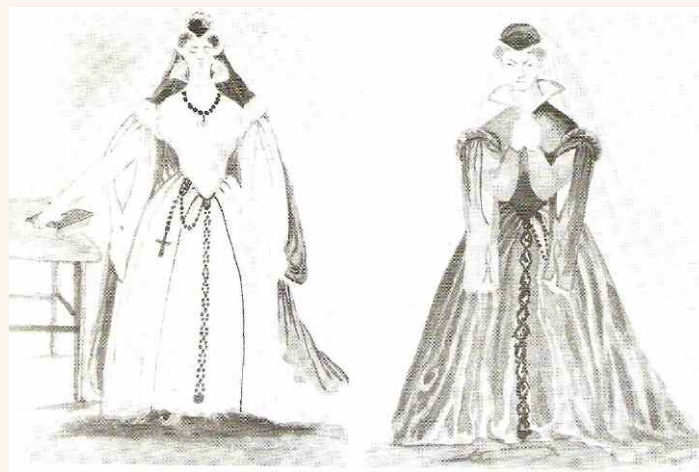
ANDRÉS MORENO MENGÍBAR
Coordinador del dossier

María Malibrán: herencia y tradición

LUCA D'ANNUNZIO

“Malibrán es una mujer pequeña, cálida, lúcida, inestable como el pensamiento, embriagadora como la felicidad, no tiene deseos incumplidos, sus extrañezas son gracias y sus caprichos son monumentos; donde quiera que vaya, la gloria vestida de hombre le hace de emisario y si ella decidiera regalar treinta de sus días a treinta cantantes diferentes, produciría treinta carreras de gran suceso. Malibrán no es bella; no es fea; tiene algo que no tiene ninguna de las dos palabras que nacen con Adán; ella es como nosotros la imaginamos y deseamos, permitiendo que cada uno la vea de forma diversa. Tiene el rostro deliciosamente alargado, una nariz relevante, una boca que se abre generosamente y dos ojos negros grandes e inquietos. Ella hace dos cosas de hombre: concierta (la ópera en la que canta) y viaja (usualmente vestida de hombre), dos cosas de mujer: es gentil y modesta (se viste sin la ayuda de una sirvienta), y una de diablo: canta”.

(Omnibus Literario, Nápoles, 1834).



Diseños de María Malibrán para el vestuario de Maria Stuarda.

ODAS, poemas, canciones, apreciaciones de grandes artistas de su época e innumerables críticas periodísticas de las principales capitales europeas donde Malibrán desplegó su arte, dejan constancia de que María había logrado captar el pleno de la atención en un período donde no faltaban cantantes comprometidos y de elevado calibre. La novelista francesa Georges Sand la define como “el mayor genio de Europa”, el virtuoso polaco Frédéric Chopin como “la primera de Europa” alzándola por encima de otras glorias del firmamento lírico de aquellos tiempos, como Giovanni B. Rubini, Luigi Lablache, Giuditta Pasta, Wilhelmine Schröder-Devrient y Laure Cinti-Damoreau. Personalidades de la talla de Lubbert, Severino y Robert la proclamaban como el ideal de belleza en el arte del canto. Gioacchino Rossini, uno de los compositores que más se asocia a la vida de esta sublime artista, prefería a Marietta (así la llamaba afectuosamente) por ser una cantante que participaba activamente en el proceso creativo de sus obras. Vincenzo Bellini, embriagado por la forma en la que María daba vida a sus personajes, se pone a su entero servicio cual artista subyugado por su Musa, declarando que “desde ahora lo que Malibrán desee, Bellini hará”. Por último, cabe mencionar la opinión de Giuseppe Verdi que, muchos años después de haberla escuchado en Milán, nos deja un pequeña pero contundente apreciación sobre el arte de María Malibrán. Se trata de una carta del año 1850 dirigida a Guglielmo Brenna, secretario del Teatro de La Fenice de Venecia, donde pronuncia un duro juicio sobre los cantantes del momento denunciando de que en su mayoría se trataban de “caricaturas de Malibrán”.

El magnetismo de este singular personaje sigue latente hasta nuestros días logrando despertar interés y fascinación por parte de grandes historiadores, biógrafos y musicólogos, pero, a decir verdad, todo esfuerzo resulta inútil frente a la ausencia de lo esencial en la vida de este prodigio del arte del canto: el sonido de su voz. Así y todo, teniendo en cuenta las limitaciones que en este campo tiene la palabra, comparto con ustedes dos testimonios de singular interés que nos

permiten saber cuáles eran las capacidades canoras que distinguían a María del resto de sus contemporáneos, más allá de su inmenso talento de cantante y artista en el sentido amplio de la palabra.

La primera de las citas pertenece Girolamo Crescentini y se trata de una opinión de gran valía para nosotros ya que Crescentini, siendo un verdadero conocedor de los secretos de la ciencia canora, juzga las capacidades de Malibrán desde el lugar de quien sabe hacer. Me permito hacer un pequeño paréntesis para recordarles que Girolamo Crescentini, también conocido como ‘el Orfeo italiano’ (1762 - 1846) fue un celeberrimo sopranista y maestro de canto que, en compañía de Gaspare

Dante

Pacchierotti, Luigi Marchesi y Giovanni Battista Velluti, guía la última generación de cantantes evirados. Así mismo plasma su legado en voces que se transforman en lustrados de la lírica como es el caso de la cantante española Isabel Colbrán.

Crescentini tiene la oportunidad de escuchar a María en el rol protagonista de *La sonnambula* de Vincenzo Bellini y asevera que ningún cantante del pasado, tanto hombre como mujer, citando a Farinelli, Gizziello, Caffarelli, Marchesi, Velluti, Conti, Pasquali, Gabrielli e incluso a él mismo, hubiera podido cantar el andante de la escena *Ah! non credea mirarti* mejor que Malibrán. Y, respecto al allegro siguiente, nos dice que nadie, ni siquiera alguna de esas celebridades pasadas, hubiera acentuado con mayor sentimiento o con una pasión más intensa la frase *Ah, m'abbraccia!* que Malibrán interpretaba de manera incomparable, logrando transportar al público al último grado del entusiasmo.

Observaciones contundentes las de Crescentini, a la hora de juzgar objetivamente el alcance de los recursos vocales y artísticos de María.



Henri Grévedon, retrato de María Malibrán, litografía de 1829.

Comparándola con los grandes cantantes de la escuela primigenia, pone en evidencia que Malibrán era un tipo de cantante poco frecuente en un período donde el arte vocal había perdido brillo.

En el firme deseo de ahondar en las declaraciones del maestro Girolamo Crescentini comparto con ustedes algunos extractos de un artículo periodístico que comenta el desempeño artístico de Malibrán en París, la cual generó una profunda impresión en el público, al punto de hacerle reflexionar muy duramente sobre el estado del arte del canto en

El micro

aquellos años. La fuerte y controversial crítica fue publicada en el periódico filosófico y literario parisino *Le Globe*, el 21 de junio de 1828.

“El teatro italiano, brillante y próspero durante los últimos meses, pronto volverá a caer en la oscuridad y la soledad. Otros tres o cuatro días y este talento, tan variado y profundo, tan natural y poético, que hoy le da un brillo fugaz, habrá dejado de escucharse. [...] La partida de madame Malibrán, sin promesa de retorno, no sólo es un golpe para la caja del director, sino que es, nos atrevemos a decir, una verdadera calamidad para el arte del canto entre nosotros. Hay que echar un vistazo a la Europa musical, hay que saber dónde

están hoy los cantantes y su arte, tanto en Italia como en Francia y en todos los demás países, para comprender lo maravilloso que es este talento, tan joven y ya tan perfecto, para apreciar todos los aspectos irreparables de su pérdida. Por todas partes es completa la decadencia, ya no vemos escuelas, ya no hay conservatorios: falta de estudios preliminares, de originalidad e inspiración, es todo lo que se halla en esos pretendidos cantantes que corren el mundo hoy día. Los que tienen algunas pequeñas ideas son incapaces de ejecutarlas; los que, por el contrario, han adquirido una cierta flexibilidad de garganta no tienen la menor idea nueva o graciosa. No hace falta decir que uno de los grandes culpables de esta degradación del arte es el hombre que creó el sistema musical moderno; es el mismo Rossini. Escribiendo nota por nota todas las disposiciones, todos los adornos de sus piezas, evitando dejar a la imaginación del cantante el más mínimo *point d'orgue*... ha uniformizado, por así decirlo, todo lo que se canta hoy en Europa. [...] Sin duda tiene una excusa: cuando debutó, la escuela ya estaba en decadencia. Si hubiera seguido la vía más sabia para restaurarla, es decir, si hubiera formado a los cantantes mediante duros estudios, habría envejecido antes de cosechar los frutos de su trabajo y su brío se habría congelado cuando sus intérpretes hubieran sido dignos de él. Tenía prisa por hacer sus conquistas; necesitaba, si no valientes veteranos, al menos reclutas que tuvieran cierta apariencia de soldados. Para darles esta apariencia, utilizó los medios más expeditivos: les silbó como a los loros. ¿Pero qué ha sucedido? Por una parte, una monotonía insoportable ha invadido la escena musical: la uniformidad de adornos se ha hecho tal que nos imaginamos oír siempre la misma pieza y el mismo cantante. Por otra parte, los estudios preliminares han sido completamente abandonados. ¿Quién sería en el día de hoy tan tonto que consagrara seis años de su vida sólo a hacer escalas diatónicas y cromáticas, saltos de tercera, cuarta, quinta, etc., trinos, apoyaturas y demás como hicieron en su

juventud los Caffarellis, los Farinellis, los Marchesis? Hay un medio mucho más rápido para hacerse cantante: se aprende a vocalizar, haciendo entre bien y mal los pasajes y calderones de Rossini, y con tal que no fallen más de dos notas de tres, ya se sabe lo bastante como para conseguir 40.000 francos en estipendios. Hay que admitir que tal procedimiento es más conveniente; pero también, ¿qué pasa con el arte? ¿qué pasa con la pobre música?

En medio de esta flojedad, de esta depravación, han aparecido sin embargo algunos hermosos talentos, incluso en estos últimos años: los que han sido afortunados o lo suficientemente fuertes como para escapar del yugo común. Si se han distinguido de la turba vulgar de los cantantes improvisados por el gran maestro, es, en algunos casos, gracias a una extraordinaria combinación de las cualidades vocales y de un gusto natural y original; en otros, gracias a un cierto respeto religioso por las viejas tradiciones. [...]

[...] Jamás ha venido profeta más a tiempo para reanimar la fe moribunda y hacer florecer la palabra de vida. Ella es como el último vástago de aquella gran familia de los verdaderos cantantes que nosotros mirábamos ya como extinta: se puede decir que ella nos ha sido concedida para que no se llegase a romper la cadena de las tradiciones musicales. Hija de un verdadero artista, madame Malibrán ha pasado por la prueba de esos largos ejercicios preliminares que Porpora y Scarlatti imponían sin piedad a sus discípulos. Las bellas ‘proporciones del frasear’, esta ciencia tan esencial para un cantante, la vocalización, la acentuación, la

pronunciación, todos estos misterios del arte, no ha sido pues por la rutina como se ha iniciado en ellos, sino por medio de severos estudios. En una palabra, su educación ha sido la de los cantantes de la antigua escuela; y, al mismo tiempo, gracias a una buena fortuna, rara incluso en tiempos pasados, recibió de la naturaleza una inspiración creativa, un alma apasionada y una voz que, sin ser primitivamente fácil, ha podido, sin embargo, adquirir una gran agilidad y prestarse admirablemente a todos los matices tanto de lo gracioso como de lo patético. [...]

[...] Saber cantar y cantar con inspiración, eso es lo que ya no esperábamos ver; ser al mismo tiempo rico en tradiciones e ideas propias ya no parecía posible; y en cuanto a improvisar cantando Rossini, poseer la energía de García y la abundancia de adornos de Velluti, no se nos habría ocurrido pedir tal milagro: sin embargo, eso es lo que encontramos en madame Malibrán; y apenas tiene ella veinte años. Hay algo en tal organización que es tan prodigioso como el genio precoz de Mozart. [...]

Nuevamente se alza a María Malibrán por encima de sus compañeros de arte. Ofreciendo unos resultados canoros e interpretativos fuera de lo común deja al descubierto que era portadora de una tradición un tanto descuidada en aquellos tiempos. Ahora bien, ¿cuál había sido el curso formativo de María? ¿Qué aspectos ocuparon su educación al punto de producir efectos tan sobresalientes? ¿En qué consisten los estudios preliminares de la vieja tradición *belcantista* italiana?

María Malibrán nace en París en el año 1808 e inicia el desarrollo de sus facultades canoras a muy temprana edad, bajo la dirección de su padre, el tenor español Manuel García. No se trataba de cualquier tipo de instrucción, sino que su voz fue moldeada bajo los principios técnicos, estéticos y filosóficos de la escuela napolitana, tradición que García había aprendido del maestro Giovanni Anzani. Es sabido que María forjó sus dotes de cantante con sangre, sudor y lágrimas en un ambiente de constante presión y extrema severidad, pero, según la opinión de su padre, ese era el precio que su hija debía pagar para convertirse en una gran artista.

El riguroso programa instructivo de este celebrado método estaba compuesto por los estudios de emisión, los estudios de perfeccionamiento y el estudio de los estilos. *Grosso modo* puedo decir que los estudios de emisión consisten en el cultivo minucioso de la calidad del sonido, lo que se traduce en el correcto desarrollo y unión de los registros de la voz humana. Para la vieja tradición este adiestramiento preliminar era la *conditio sine qua non* que permitía al cantante el perfecto dominio de sus medios canoros. Quiero resaltar que no se trataba de una ejercitación mecánica (con esto me refiero a la realización de ejercicios que educan la musculatura en la búsqueda de obtener determinada destreza), sino que la correcta impostación u organización muscular del tono dependía de un oído culto que, habiendo sido educado mediante el sistema de timbres, respondía con precisión a determinadas coordenadas estéticas. Dicho en otras palabras: la vocalización, lejos de ser una práctica fría, era el verdadero medio para hacer de la voz un instrumento sensible, capaz de obedecer al pensamiento y la voluntad del cantante, que lograba así cristalizar sus ideales estéticos y expresivos en pos de la belleza.

Una vez que los estudios de emisión encontraban su madurez se emprendían los estudios de perfeccionamiento que agrupan el vasto conjunto de dificultades inherentes al estilo *fiorito* integrado por el sistema de la agilidad en sus diferentes figuraciones: escalas (mayores, menores y cromáticas), pasajes de intervalos combinados, *volatas*, *volatinas*, *arpeggios*, etc., pudiendo ser ejecutadas con todas las vocales en ambos timbres, en los tres registros principales, en toda su extensión, en todos los grados de fuerza, en todos los grados de velocidad y en los diferentes modos de articulación: *portamento*, *legato*, *martellato* y *spicatto*. A esto se le suma el desarrollo de los sonidos mantenidos: *tenuta* de fuerza igual, *filados*, *messa di voce*, *ribattimento*; al igual que la ejecución de todos los ornamentos como la apoyatura, *grupetos*, *acciaccatura*, *ribattuta*



Musée Carnavalet, París.

Henri Decaisne, *María Malibrán como Desdémona*, 1831.

di gola, trinos, etc. Superada la adquisición de todos estos elementos se iniciaba el estudio de la ornamentación italiana mediante el desarrollo de la variación, el *point d'orgue* y la cadencia. Por último, el estudio del estilo en sus tres especies que son el estilo declamatorio, el *spianato* y el florido. El curso de estos últimos estudios no se posaba en la ejecución de motivos escritos, sino que según las coordenadas estéticas y expresivas del pasaje en cuestión se debía improvisar con sentido completo de la forma generando diferentes versiones del mismo fragmento musical, lo que redundaba en el sólido control auditivo y mecánico del instrumento como así también en el arte del fraseo, en la

Nadie

construcción del período musical y de más está decir, del buen gusto. De ahí la importancia que los sopranistas le daban a la formación musical de un cantante más allá de los estudios vocales, ya que para ellos la interpretación, la improvisación y la composición eran un único gesto en el proceso creativo de un artista cantante.

Si bien me parece injusto hacer responsable al maestro Gioacchino Rossini (que tanto de bien ha hecho por la evolución del melodrama) de la decadencia del arte del canto, no podemos dejar de admitir que el nuevo sistema de escritura invitó a los cantantes a la holgazanería. Viéndose librados de improvisar variaciones, adornar pasajes y crear cadencias en perfecta sintonía con el estilo y expresión de una obra, optaron por abandonar esos estudios, lo que condujo paulatinamente a la pérdida de toda una tradición que hacía del canto un arte autónomo y soberano.

A propósito de este argumento comparto con ustedes algunas secciones musicales de una de las composiciones más brillantes de María

Malibrán: el tema con variaciones sobre la cavatina *Nel cor più non mi sento* de *La bella molinara* de Giovanni Paisiello. Estas cinco variaciones de bravura, que tocan las dificultades trascendentales del arte del canto, dejan en evidencia el perfecto dominio que María poseía sobre su instrumento. También nos confirman que Malibrán tenía la capacidad de un verdadero músico, capaz de componer y crear sin dificultad alguna. Recordemos que el mismo Rossini a comienzos del 1832 califica a su Marietta de *celebre compositrice* considerándola una artista completa y no una simple intérprete que reproduce y que carece de ideas propias. Esto se ve aún con más claridad si comparamos (cosa que recomiendo) su genial trabajo con las variaciones sobre el mismo tema de Angelica Catalani e Isabel Colbrán, las cuales quedan muy por debajo de las variaciones de María en términos de dificultad canora, creatividad y en lo que respecta a la factura musical. La gran habilidad de María Malibrán en el arte de la variación no encontraba rival. Sus ideas musicales brotaban frescas y espontáneas pudiendo doblegar a su voluntad cualquier tipo de dificultad vocal mediante su fino sentido de la audición y así alcanzar los objetivos estéticos más elevados que un artista de su talla podía proyectar: el ideal de belleza.

TEMA Andante



VARIACIÓN I



VARIACIÓN II



VARIACIÓN III Più lento ed espressivo



VARIACIÓN IV Allegro Moderato



VARIACIÓN V



Como ya sabemos se nos ha privado de las bondades de esta virtuosa por la falta de testimonios sonoros, pero podemos acercarnos a los resultados que produjo esta escuela técnica en otras voces que se forjaron bajo el rigor de sus lineamientos y que, afortunadamente, llegaron a dejarnos el eco de sus voces mediante el disco. Sería de gran utilidad poder asistirlos en vuestras apreciaciones con un análisis exhaustivo y detallado de todos los elementos que concurren a las interpretaciones de las cantantes que detallo a continuación, pero por desgracia no dispongo del espacio suficiente para semejante empresa.

Adelina Patti (1843-1919). Recomiendo escuchar su interpretación del aria *Ah non credea mirarti* de *La sonnambula* de Vincenzo Bellini. Se trata de un ejemplo magistral de estilo *spianato*. Me permito una pequeña



María Malibrán como Norma.

digresión para contarles que Giuseppe Verdi, en el año 1877, compara el arte de Malibrán con el de Adelina Patti y lo hace con estas palabras: "María Malibrán, ¡artista grandísima, maravillosa! Pero Patti es más completa". [...] Más allá del juicio de Verdi, me parece sumamente interesante poder escuchar las grabaciones de Adelina Patti, ya que evocan el recuerdo de una época muy cercana a la de María.

Luisa Tetrazzini (1871-1941). Dentro de su importante material discográfico sobresale la interpretación de la cavatina *Una voce poco fa* de *Il barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini. Aquí tenemos un ejemplo pleno de estilo *fiorito* donde la Tetrazzini hace alarde de su maestría en la variación, el *point d'orgue* y la cadencia.

María Galvany (1878-1927). Todo lo que canta Galvany nos deja perplejos por el virtuosismo excéntrico con el que aborda sus interpretaciones. Sugiero consultar su versión de la cabaletta *Ah non giunge uman pensiero* de *La sonnambula* de Vincenzo Bellini. Se trata de otro claro ejemplo de estilo *fiorito*.

La vida de María Malibrán se extingue precozmente en 1836, cuando solo tenía 28 años. Su genio conmovió, asombró, educó y exhortó a la reflexión de toda una época demostrando que el verdadero arte del canto no es una moda, que los parámetros de lo bello en el sonido no cambian ni se distorsionan y que el camino para lograr el sensible cultivo de los medios vocales y musicales de un cantante que aspire a la belleza sigue siendo el de ayer, el de hoy y el de siempre. En palabras del maestro Giuseppe Verdi: *Torniamo all'antico e sarà un progresso*.

Luca D'Annunzio es tenor, maestro e investigador. Publica regularmente en *Riflessioni sull'arte del canto*, blog dedicado al estudio de la historia y tradición del arte del canto.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA:

- Francesco Florimo: *La Scuola musicale di Napoli*, Nápoles, 1882.
- François Féty: *Biographie universelle des musiciens*, Bruselas, 1883.
- Guillaume Cottrau: *Lettres d'un mélomane*, Nápoles, 1885.
- Arthur Pougin: *Marie Malibran*, París, 1911.
- Vincenzo Bellini: *Epistolario a cura di L. Cambi*, Milán, 1943.