

La Escuela vocal García: aplicación práctica en la actualidad

MAŁGORZATA KUBALA

LA genialidad de Manuel García le permitió desarrollar su escuela vocal partiendo de las fuentes de la tradición española y el estilo vocal italiano que el tenor sevillano estudió en Nápoles y luego desarrolló gracias a su estrecha cooperación con Gioachino Rossini. Pero también es resultado de la actividad artística de sus hijos —entre ellos, la excelente cantante María Malibrán— y de la labor de continuación y desarrollo, en particular de su primogénito Manuel Patricio García y de su hija menor Pauline Viardot-García. Los manuales y tratados publicados por la familia García constituyen una metodología integral y sistemática de la enseñanza del canto, por lo que parece enteramente legítimo utilizar el nombre de Escuela Vocal García.

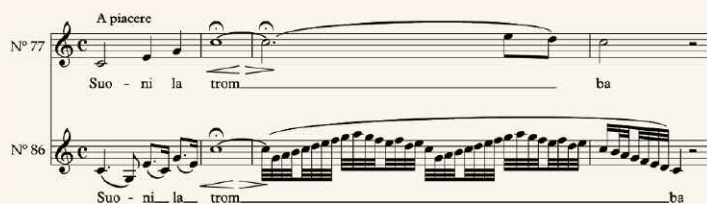
En la investigación promovida por mí en la Universidad de Música Fryderyk Chopin de Varsovia en 2014-2016, dentro del programa “Alcance e importancia de los elementos de la escuela del canto de Manuel García en la metodología moderna de enseñanza del canto clásico”, desarrollamos una encuesta sobre las cuestiones fundamentales planteadas por Manuel Patricio García en su *Traité* (1840; I-II). El análisis de los resultados mostró hasta qué punto esta escuela ha influido en el desarrollo del arte vocal contemporáneo, abordando ya los principales problemas como la adecuada y efectiva combinación de registros, el desarrollo de la flexibilidad y volumen de la voz, la diferenciación dinámica y tímbrica, etc.

Sin embargo, ¿por qué, a pesar de que ahora tenemos acceso a los textos originales, no somos capaces de recrear muchos de los aspectos desarrollados, ni de lograr los resultados que García obtuvo con sus hijos y alumnos? La respuesta a esta pregunta no es sencilla. Prestemos atención a tres elementos, a modo de ejemplo, los cuales trato de aplicar en mis clases de canto.

El primero son los ejercicios vocales, que también hoy en día son la base de la educación como elemento obligatorio de las lecciones de canto. En una entrevista con Adolf Busson, Viardot recuerda que ya en los primeros años de su formación musical, su padre le preparaba especialmente un conjunto de piezas para una, dos y tres voces con piano, en varios idiomas, para la práctica diaria y perfeccionamiento de la técnica del canto (Journal le Figaro, 29-5-1910). Sus declaraciones señalan dos elementos a destacar, en primer lugar, que se utilizaron con regularidad y, además, que eran diseñados a medida, teniendo en cuenta los problemas relacionados con la voz específica, así como las condiciones psicofísicas y musicales de cada estudiante. Por esta razón, cada uno de mis estudiantes recibió un conjunto de ejercicios especialmente preparados para su voz.

Otro elemento presente, tanto en los tratados como en las declaraciones de los alumnos de García, es la improvisación, que hoy está prácticamente ausente de los programas de formación vocal. En la escuela de García era una de las materias básicas, como demuestra la declaración de uno de sus alumnos, el destacado tenor francés Adolphe Nourrit: en cada clase tenía que improvisar una docena de cadencias para una determinada melodía (2004: 267). En *Exercices pour la Voix* (1820), García incluye ejercicios para desarrollar las habilidades en la ornamentación improvisada, así como patrones de variación a partir de fragmentos vocales sencillos, como en el siguiente ejemplo (1824: 35).

El uso de ejercicios seleccionados durante las clases con los estudiantes me ha permitido observar cómo afectan al desarrollo de sus



habilidades vocales. Inicialmente, los practicábamos únicamente en el registro central, pero luego, siguiendo la recomendación de García, los fuimos ampliando paulatinamente hacia los registros extremos, con el fin de desarrollar la tesitura más amplia posible. Comenzamos el trabajo con la ornamentación improvisada con pequeñas figuras para ir expandiéndolos gradualmente, en paralelo al desarrollo musical de cada estudiante. Los beneficios observados fueron enormes: el trabajo sistemático aceleró significativamente su progreso técnico y los estudiantes ganaron confianza y libertad para dar forma al material musical y al mensaje emocional.

El último y más controvertido elemento de la escuela es el golpe de glotis (*coup de la glotte*), que se convirtió en el tema de una disputa entre Manuel Patricio y los académicos de su época. Ciertamente, se llegó a malinterpretar el efecto del cierre activo y completo de los pliegues vocales que él proponía, lo que no requiere de presión o esfuerzo alguno. El uso consciente del golpe de glotis, que García describe como “inicio de sonido preciso, limpio y natural” (2009: 13), funciona muy bien especialmente para estudiantes con un sonido débil en los registros grave y medio. El ataque preciso en su emisión ayuda a su soporte y proyección, evitando la impostación excesiva y la pérdida de armónicos, que, lamentablemente, es un problema común en la actualidad.

Para concluir, se observa una falta de investigaciones más extensas orientadas al desarrollo de metodologías transparentes y universales que permitan encontrar soluciones personalizadas para cada estudiante, como sugiere la escuela vocal García. El estudio en profundidad de su legado se convierte en una necesidad urgente para brindar a los alumnos el mejor desarrollo posible de sus capacidades y de su talento.

Malgorzata Kubala es profesora en el Instituto Katarina Gurska de Investigaciones Artísticas de Madrid y ha sido profesora en la Universidad de Música Fryderyk Chopin de Varsovia

BIBLIOGRAFÍA

- García, Manuel. *École de Garcia: Traite complet de l'art du chant* (París, les fils de B. Schott, 1847).
 García, Manuel, and Beata Garcia. *Hints on Singing* (1894) (New York, E. Schuberth & Co., 2009).
 García, Manuel: *Exercices pour la Voix* (París, Ph. Petit, 1824).
 Radomski, James: *Manuel García (1775–1832). Chronicle of the Life of bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism* (Oxford, Oxford University Press, 2004).