

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE**



**ESTUDIO COMPARATIVO DE LA TÉCNICA VOCAL
ENTRE LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES
DEL CANTO DEL SIGLO XXI**

TESIS DOCTORAL

Autora:

Patricia M^a Llorens Puig

Directores:

M^a del Coral Morales Villar

David Picó Vila

Valencia, julio de 2017



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE**

PROGRAMA: DOCTORADO EN MÚSICA

**ESTUDIO COMPARATIVO DE LA TÉCNICA VOCAL ENTRE
LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO DEL SIGLO
XXI**

JULIO 2017

DIRECTORES DE TESIS:

M^a DEL CORAL MORALES VILLAR Y DAVID PICÓ VILA

AUTORA DE LA TESIS: PATRICIA M^a LLORENS PUIG

Als meus pares
A Júlia i Anna

A Rafa

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA TÉCNICA VOCAL ENTRE LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO DEL SIGLO XXI

Resumen

El objetivo principal de esta Tesis Doctoral es aunar y presentar las actuales propuestas conceptuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como base el análisis de las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio y las principales teorías sobre pedagogía vocal publicadas en los siglos XX y XXI.

A partir de los resultados obtenidos con una investigación bibliográfica en el capítulo I y una investigación de campo mediante cuestionarios en el capítulo II, expongo: 1) las diferentes perspectivas actuales que existen sobre un mismo concepto de técnica vocal; 2) un estudio comparativo entre las opiniones y teorías expuestas por los profesionales del canto que han colaborado en el presente estudio ; y 3) una guía útil y realista sobre la práctica lírica actual para estudiantes, docentes y cantantes.

ESTUDI COMPARATIU DE LA TÈCNICA VOCAL ENTRE ELS PROFESSIONALS ESPANYOLS DEL CANT DEL SEGLE XXI

Resum

L'objectiu principal d'aquesta Tesi Doctoral és conjuminar i presentar les actuals propostes conceptuals sobre la tècnica vocal del cant líric, prenent com a base l'anàlisi de les opinions dels professionals espanyols en exercici i les principals teories sobre pedagogia vocal publicades en els segles XX i XXI.

A partir dels resultats obtinguts amb una recerca bibliogràfica en el capítol I i una recerca de camp mitjançant qüestionaris en el capítol II, expose: 1) les diferents perspectives actuals que existeixen sobre un mateix concepte de tècnica vocal, 2) un estudi comparatiu entre les opinions i teories exposades pels professionals del cant que han col·laborat en el present estudi i 3) una guia útil i realista sobre la pràctica lírica actual per a estudiants, docents i cantants.

COMPARATIVE STUDY OF VOCAL TECHNIQUE AMONG 21ST CENTURY SPANISH SINGING PROFESSIONALS

Abstract

The main goal of this doctoral thesis is to gather the current conceptual proposals about the technique of lyric singing, based on an analysis of the opinions of active Spanish professionals and on the main theories about vocal teaching published on the 20th and 21st centuries.

The thesis develops a literature search in Chapter I and a field search through questionnaires in Chapter II. The following subjects are exposed: 1) the different current perspectives that exist around the idea of “vocal technique”, 2) a comparative study between the opinions and theories held by singing professionals that have contributed to this study, and 3) a guide about the current lyric practice that can be useful to students, teachers and singers.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dedicar estas líneas para expresar mi gratitud a todas las personas que me han ayudado a realizar esta Tesis Doctoral.

En primer lugar, mi más sincero agradecimiento a mis directores de Tesis, M^a del Coral Morales Villar, Profesora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén y David Picó Vila, Doctor en Informática de la Universidad Politécnica de Valencia, Psicólogo, Psicoterapeuta y Músico; Agradecerles de todo corazón la ilusión que han mostrado desde el principio, la confianza en este proyecto, la facilidad en una codirección, la dedicación constante orientando, siguiendo y supervisando este trabajo con una gran dosis de motivación y apoyo en todos estos años.

Especial agradecimiento a una persona que me ha alentado en todo momento a realizar esta Tesis Doctoral: Ana Luisa Chova, Profesora de Canto del Conservatorio Superior de Valencia, mi madre de canto y amiga. Ella me ha guiado en mis estudios de canto, me ha enseñado a creer en mí y en el trabajo hecho con amor a la profesión como cantante y como pedagoga. Su inteligencia, sentido común e intuición han sido un gran ejemplo a seguir. Además, en este trabajo me ha ayudado a contactar con mi directora de Tesis, M^a del Coral Morales Villar, y con muchos otros profesionales del canto que han colaborado en el trabajo.

Mi más sincero agradecimiento a Charo Vallés Fuster, Doctora, Médico, Profesora de Canto del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia y amiga. Ella me ha orientado y supervisado los temas científicos relacionados con la anatomía y fisiología de la voz de este estudio.

También quiero agradecer su ayuda a M^a Eulalia Lozano Galán, bibliotecaria del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, excelente persona y gran profesional, por la ayuda, atención y eficacia en la búsqueda de la bibliografía utilizada.

Especial agradecimiento merecen también todos los profesionales del canto que se han involucrado con este estudio y han participado de forma desinteresada, confiando en mí y en esta Tesis Doctoral; todos ellos han demostrado una gran generosidad por su parte, pues sus aportaciones han contribuido a enriquecer las concepciones de la técnica vocal en España. Agradezco enormemente la participación y colaboración de los cantantes y pedagogos del Bloque A, estudio de profesionales referentes españoles, cuyos nombres son: Celso Albelo, Mariola Cantarero, Ana Luisa Chova, María Espada, Gloria Fabuel, Jorge de León, Juan Lomba,

Enedina Lloris, Victoria Manso, Sara Matarranz, David Menéndez, M^a José Montiel, Isabel Rey, Juan Jesús Rodríguez, Ofelia Sala, Ana María Sánchez. También mi sincero agradecimiento a los cantantes y pedagogos del Bloque B, profesionales del canto de un estudio paralelo, y de forma muy especial a José Ferrero, tenor de bello timbre, gran músico, gran persona y amigo, que falleció el 4 de marzo de 2016. Los profesionales del canto de este estudio son: Ramón de Andrés, Antonio Aragón, Maite Arruabarrena, María Teresa Català, M^a Luisa Corbacho, Francisco Crespo, Cristina Faus, Sandra Ferrández, José Ferrero, Fernando Latorre, Javier Franco, Carlos López, Joana Llabrés, Llanos Martínez, Manuela Muñoz, Isabel Monar, Anna M. Ollet, Ana Nebot Fernández, Vicente Ombuena, Olga Pitarch, Milagros Poblador, Pedro Quiralte, Consol Rico, Marina Rodríguez, Carmen Romeu, Olatz Saitua, Silvia Tro, Miren Urbietta, María Velasco, José Manuel Zapata. Ha sido una suerte contar con las opiniones de todos ellos.

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que me han ayudado a contactar con los profesionales del canto que me eran menos accesibles pues su gesto ha sido crucial para el desarrollo de este trabajo; ellos son Mireia Pinto, Jordi Bernácer, M^a José Martos, Alejandro Arnaiz, Alexandre Guerrero, Rubén Fernández, Sergio García Agustín, Vicent Balaguer.

De igual modo, me gustaría expresar mi respeto y admiración a los profesionales del canto que no han llegado a colaborar en el estudio. Agradezco su paciencia y comprensión ante las muestras de insistencia.

También quiero expresar mi agradecimiento a las personas que han colaborado en la realización del estudio previo de esta Tesis; los equipos directivos, profesores de canto y alumnos de los conservatorios superiores españoles con la especialidad de canto y los responsables técnicos de los coros profesionales españoles, con cuya colaboración desinteresada me ha sido posible obtener de forma objetiva una lista de profesionales referentes españoles.

Muchas otras personas me han ayudado en mi formación para poder llevar a cabo esta Tesis. Primero agradecer a todos aquellos que contribuyeron en mi descubrimiento de la música, M^a Angels Llanes, Vicent Ferragut y sobre todo Diego Ramón i Lluch, director del coro de mi ciudad “Schola Cantorum d'Algemesí” quien me ayudó a amar la música y el gusto por el canto.

Ya en la trayectoria como profesional del canto, me gustaría agradecer a todos los compañeros cantantes y pedagogos con los que he compartido vivencias, música, opiniones y criterios sobre el canto, porque todo ello me ha enriquecido. Y una mención especial a cada uno de mis alumnos, porque han sido el motivo por el cual he querido hacer este trabajo sobre técnica vocal; de todos ellos he aprendido algo y con las experiencias vividas juntos he crecido como persona y como profesora de canto.

Por último quiero agradecer a mis padres Patricio y Cecilia todo el amor y la confianza que me han dado, porque han hecho que creyera en mí. A mi hermana Cecilia, cuñado y sobrinos, por estar siempre cerca. A mis dos hijas, “Júlia i Anna”, agradezco de todo corazón la enorme comprensión y paciencia que han mostrado durante la ejecución de este trabajo y sus muestras de confianza en todo momento. Y a Rafa, mi queridísimo esposo, porque me apoya y ayuda siempre en TODO, de forma incondicional.

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I: ESTUDIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 9 |
| 1. Justificación | 9 |
| 2. Objetivos | 10 |
| 3. Estado de la cuestión | 11 |
| 4. Fuentes empleadas | 13 |
| 5. Metodología y plan de trabajo | 15 |
| Metodología | 15 |
| Plan de trabajo | 16 |
| | |
| CAPÍTULO I | |
| LA TÉCNICA VOCAL SEGÚN LOS AUTORES ESPAÑOLES | |
| DE LOS SIGLOS XX Y XXI | 19 |
| 1. Definición de técnica vocal | 23 |
| 2. Base científica del aparato fonador | 27 |
| 2.1. Necesidad de una base científica | 27 |
| 2.2. Principios físicos de la fonación | 33 |
| 2.2.1. Teorías de la fonación | 33 |
| 2.2.2. Anatomía del aparato vocal | 36 |
| 2.2.3. Fisiología del aparato vocal | 63 |
| 2.2.4. Fonética acústica | 80 |
| 2.2.5. Inervación de la laringe | 92 |
| 2.2.6. Otras partes de la ciencia que pueden tener relación con el | |
| aparato vocal | 97 |
| 2.2.6.1. La propiocepción | 97 |
| 2.2.6.2. Las fascias | 100 |
| 3. Técnica vocal y métodos pedagógicos | 107 |
| 3.1. Clasificaciones de las técnicas vocales según Husson | 114 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.1. Grandes tipos de técnicas vocales clasificadas en función de la impedancia reflejada por el pabellón faríngeo-bucal sobre la laringe | 115 |
| 3.2. Métodos pedagógicos. Clasificación de los grandes métodos de la voz cantada según Husson | 122 |
| 4. Análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios del canto | 147 |
| 4.1. Trabajo corporal | 147 |
| 4.1.1. Un procedimiento de cuerpo a mente. Inés Bustos con respecto a los hábitos posturales | 158 |
| 4.1.2. Un procedimiento de mente a cuerpo: Yiya Díaz y el método cos-art | 162 |
| 4.2. La respiración | 170 |
| 4.3. Posición laríngea | 193 |
| 4.4. Posición bucofaríngea | 206 |
| 4.4.1. Terminología de los mecanismos de adaptación a la altura del sonido | 207 |
| 4.4.1.1. La impostación- los registros- el pasaje de la voz | 208 |
| 4.4.1.2. La cobertura de a voz. Estrategia para la preparación del pasaje | 220 |
| 4.4.2. Descripción de la posición buco-faríngea | 234 |
| 4.5. Puntos de resonancias | 259 |
| 5. Cualidades de la voz en el canto | 305 |
| 6. Cualidades del cantante y del profesor de canto | 315 |

CAPÍTULO II

ESTUDIO DE LA TÉCNICA Y PEDAGOGÍA VOCAL ACTUALES MEDIANTE CUESTIONARIOS

| | |
|---|------------|
| ESTUDIO DE LA TÉCNICA Y PEDAGOGÍA VOCAL ACTUALES MEDIANTE CUESTIONARIOS | 329 |
| 1. Introducción | 329 |
| 2. Estudio previo | 331 |
| 2.1. Problemática y objetivo | 331 |
| 2.2. Metodología | 331 |
| 2.2.1. Criterio de selección de los profesionales del estudio de tesis doctoral | 332 |
| 2.2.2. Modo de selección de los profesionales del estudio de tesis doctoral | 332 |
| 2.3. Resultados del estudio previo | 343 |
| 2.3.1. Muestra de participación del estudio previo | 343 |
| 2.3.2. Resultados del estudio previo | 344 |

| | |
|--|-----|
| 3. Estudio de la técnica vocal: metodología y resultados de participación | 345 |
| 3.1. Objetivo | 345 |
| 3.2.- Metodología | 345 |
| 3.2.1.- Lista de profesionales resultante del estudio previo. | 345 |
| 3.2.2. Confección del cuestionario | 346 |
| 3.2.3. Difusión del cuestionario | 350 |
| 3.3. Resultados | 353 |
| 3.3.1. Resultados de participación | 353 |
| 3.3.2. Justificación de un estudio paralelo | 356 |
| 3.3.3. Denominación de los dos estudios: “Estudio principal” y “Estudio paralelo”. | 358 |
| 3.4.- “Estudio principal”. Un estudio de opinión comparativo entre diferentes profesionales referentes sobre conceptos de técnica vocal. | 361 |
| 3.4.1. Trabajo corporal | 361 |
| 3.4.2. La respiración | 376 |
| 3.4.3. La posición laríngea y bucofaríngea | 392 |
| 3.4.4. Pasaje de la voz y cobertura de la voz | 405 |
| 3.4.5. Impostación de la voz | 422 |
| 3.4.6. Tipo de ejercicios de vocalización | 433 |
| 3.4.7. Cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto | 450 |
| 3.4.8. Aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos | 463 |
| 3.4.9. Otras observaciones que quiera añadir | 474 |
| 3.5. “Estudio paralelo”. Un estudio de opinión comparativo entre diferentes profesionales sobre conceptos de técnica vocal | 479 |
| 3.5.1.- Trabajo corporal. | 480 |
| 3.5.2. La respiración | 485 |
| 3.5.3. La posición laríngea y bucofaríngea | 491 |
| 3.5.4. Pasaje de la voz y cobertura de la voz | 500 |
| 3.5.5. Impostación de la voz | 514 |
| 3.5.6. Tipo de ejercicios de vocalización | 522 |
| 3.5.7. Cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto | 535 |
| 3.5.8. Aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos | 541 |

| | |
|--|------------|
| 3.5.9. Otras observaciones que quiera añadir | 548 |
| 3.6. Comparativa entre el “estudio principal” y el “estudio paralelo” | 554 |
| 3.6.1. Trabajo corporal | 554 |
| 3.6.2. La respiración | 555 |
| 3.6.3. La posición laríngea y bucofaríngea | 557 |
| 3.6.4. Pasaje de la voz y cobertura de la voz | 558 |
| 3.6.5. Impostación de la voz | 561 |
| 3.6.6. Tipo de ejercicios de vocalización | 563 |
| 3.6.7. Cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto | 565 |
| 3.6.8. Aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos | 566 |
| 3.6.9. Otras observaciones que quiera añadir | 569 |
| CONCLUSIONES | 571 |
| 1. Procedimiento en la elaboración del trabajo | 571 |
| 2. Síntesis metodológica | 574 |
| 3. Resultados de los estudios | 605 |
| 3.1. Resultados del “estudio principal” | 605 |
| 3.2. Resultados del “estudio paralelo” | 616 |
| 3.3. Análisis comparativo entre el “estudio principal” y el “estudio paralelo” | 626 |
| 4. Valoración final | 635 |
| BIBLIOGRAFÍA | 637 |

VOLUMEN II: ANEXOS

ANEXO I RELACIÓN DE FIGURAS

ANEXO II RELACIÓN DE TABLAS

ANEXO III BIOGRAFÍAS DE LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO
LÍRICO (BLOQUE A - BLOQUE B)

ANEXO IV CUESTIONARIOS DE LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES
(BLOQUE A - BLOQUE B)

ANEXO V BIBLIOGRAFÍA POR ORDEN CRONOLÓGICO DE PUBLICACIÓN

*La voz humana es la base esencial de toda la música.*¹

Richard Wagner

*Debemos desear una voz hermosa, y si bien no depende de nosotros el poseerla, sí depende de nosotros cultivarla y fortificarla.*²

Cicerón: *El orador*

¹ Francisco Viñas. *El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz.* (Barcelona: Casa del Libro, 1963), p. 75.

² Georges Canuyt. *La voz.* (Buenos Aires: Librería Hachette, Colección Saber, 1958), p. 17.

INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral consta de dos secciones principales que desarrollan el trabajo realizado: en primer lugar, una investigación bibliográfica sobre la técnica vocal en el capítulo I, y una investigación de campo mediante cuestionarios en el capítulo II.

Este documento se complementa con una sección de introducción en la que se expone una serie de consideraciones previas, y con una sección final en la que hay una síntesis metodológica con los resultados obtenidos en ambas investigaciones y las conclusiones que hemos podido extraer de este trabajo.

Las biografías y respuestas de los profesionales del canto lírico que han colaborado en el estudio vienen facilitados en los anexos situados al final de este documento.

1. Justificación

La vida artística del cantante lírico es una continua búsqueda y autoconocimiento de su voz. Tanto si su actividad profesional se orienta hacia la docencia como si se dedica a la carrera artística sobre los escenarios, es esencial que investigue y se interese por los avances que se llevan a cabo en el ámbito de la técnica vocal.

Desde mi incorporación en el curso 2001/02 al Departamento de Composición, Canto y Dirección del Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia, como profesora de canto, consideré imprescindible realizar un estudio exhaustivo de la Pedagogía vocal y, de manera específica, de la Pedagogía de la técnica vocal. Son muchos los mecanismos y elementos que interactúan en una correcta emisión de la voz y que permiten cantar bien para interpretar un repertorio lírico con solvencia.

En 2006/07 obtuve el Diploma de Estudios Avanzados, con el Trabajo de Investigación *La Técnica Moderna del Canto. Los principales Teóricos y Profesores. Estudio comparativo de sus concepciones Técnicas*. En este estudio, basado en una metodología de revisión bibliográfica, me centré en ordenar las principales teorías sobre la técnica vocal publicadas en los tratados actuales. Las conclusiones resultado de mi investigación fueron muy importantes para complementar la formación en canto que había recibido durante mis estudios oficiales para la obtención del Título Superior.

Este estudio ha servido de punto de partida para la realización de mi tesis doctoral con la que pretendo llenar un vacío e investigar cuáles son las diferentes concepciones técnicas que desarrollan los profesionales españoles de la lírica en ejercicio. Estas teorías y prácticas vocales, que en su mayor parte no han sido publicadas, constituyen una valiosa fuente de información para el alumnado y profesorado de canto, así como para cualquier profesional vinculado al arte vocal.

2. Objetivos

El objetivo principal de esta Tesis Doctoral es aunar y presentar las actuales propuestas conceptuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como base el análisis de las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio y las principales teorías sobre pedagogía vocal publicadas en los siglos XX y XXI.

Además, a partir de resultados obtenidos de esta investigación también me propongo: 1) definir las diferentes perspectivas actuales que existen sobre un mismo concepto de técnica vocal; 2) elaborar un estudio comparativo entre las opiniones y teorías expuestas por los profesionales del canto que han colaborado en el presente estudio; y 3) ofrecer una guía útil y realista sobre la práctica lírica actual a los estudiantes, docentes y profesionales del canto.

3. Estado de la cuestión

En la actualidad no existe ningún estudio que presente las opiniones de los profesionales españoles del canto en activo (cantantes consolidados y emergentes y profesorado) sobre los diferentes conceptos de la técnica vocal.

Las principales aportaciones españolas actuales relacionadas con la técnica del canto aparecen recogidas en publicaciones escritas en su mayoría por profesores de canto, médicos y terapeutas especializados en voz. Se trata de textos teóricos que suelen tener una estructura similar basada en la anatomía y fisiología de los órganos de respiración, fonación, resonancia y emisión de la voz cantada. Estas publicaciones, a diferencia de las del siglo XIX y primeras décadas del XX, no suelen incluir un apartado práctico de vocalizaciones o recomendación de un repertorio concreto.³

Entre la bibliografía consultada he seleccionado para esta tesis la que incluye una parte dedicada al estudio de los aspectos que intervienen en la correcta emisión del canto lírico. Dentro de estas obras nos encontramos con estudios de enfoques muy distintos en cuanto al propósito del autor. Por un lado, publicaciones de profesionales de la voz, no siempre cantantes, que hablan de la emisión desde un punto de vista físico y fisiológico. Por otro lado, obras más personalizadas cuyo objetivo es recoger la concepción técnica de un cantante o profesor de canto. Y por último, estudios más amplios y ambiciosos donde se recogen las distintas concepciones de otros autores. Quiero destacar obras pertenecientes a los tres grupos mencionados como las publicaciones de Myriam Alió, por su claridad de exposición y aspectos relacionados con las sensibilidades adquiridas con el canto.⁴ También considero importantes las obras de Joan S. Ferrer Serra por lo valioso de sus reflexiones como cantante y pedagogo.⁵ Fernando Bañó realiza un estudio muy completo como resultado de su continua

³ M^a del Coral Morales Villar. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2008.

⁴ Alió, Myriam (1993). *Reflexiones sobre la voz*. Barcelona: Editorial Clivis. Colección Neuma. Alió, Myriam (1995). *Los espacios de la voz*. Barcelona: Imprenta Badia.

⁵ Ferrer Serra, Joan S. (2003). *Teoría y práctica del canto*. Barcelona: Ed. Herder.

Ferrer Serra, Joan S. (2003). *El camino de una voz. El hilo de Ariadna*. Barcelona: Ed. Herder.

búsqueda de una canto óptimo.⁶ Quiero destacar al autor Ramón Regidor Arribas que pone de relieve en sus obras los estudios rigurosos sobre diferentes aspectos del canto.⁷ Merece una especial atención la autora Carmen Quiñones por sus libros dedicados al trabajo de la reeducación de la voz, en los cuales se hace un estudio profundo sobre el trabajo de relajación y de la respiración.⁸ La pedagoga Francisca Cuart escribe un libro con un estilo sencillo pero muy interesante.⁹ También me ha parecido importante las diferentes metodologías de trabajo corporal, respiratorio y vocal de la obra de Inés Bustos, en la cual se recogen escritos de diferentes profesionales que abordan el trabajo de la voz desde diferentes modalidades.¹⁰ En cuanto a la bibliografía extranjera incluida en la tesis, me parece muy importante el estudio de Jacqueline Ott et Bertrand Ott pues el resultado es una obra verdaderamente completa y actual.

No obstante, en las publicaciones mencionadas apenas se plasman las opiniones o prácticas vocales de los profesionales del canto actuales o de aquellos que forman parte de la historia reciente de la lírica nacional e internacional, a excepción de la publicación de Arturo Reverter sobre la concepción del canto de Alfredo Kraus en el cual nos ofrece una visión muy personal del canto.¹¹

⁶ Bañó Llorca, Fernando (2003). *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales*. Madrid: Alpuerto.

⁷ Regidor, Ramón (1996). *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*. Madrid: Real Musical.

Regidor, Ramón (1977). *Temas del canto. La clasificación de la voz*. Madrid, Real Musical.

Regidor, Ramón (1996). *Aquellas zarzuelas...*. Madrid: Alianza Música.

⁸ Quiñones, Carmen (1997). *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*. Madrid: Ed. Escuela Española.

Quiñones, Carmen (2011). *Técnicas para el cuidado de la voz*. Madrid: Ed. Wolters Kluwer España, educación.

⁹ Cuart, Francisca (2000). *La Voz como instrumento*. Madrid: Real Musical.

¹⁰ Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2003).

¹¹ Daniel Snowman. *El mundo de Plácido Domingo*. (Barcelona: Ediciones Versal, 1985).

José Carreras. *Cantar con el alma* (Barcelona: Primer Plano, 1989).

Jaume Comellas. *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu* (Barcelona: Edicions 62, 2005).

Octavio Aceves. *Cuando los ángeles cantan. Biografía de Victoria de los Ángeles* (Madrid: Huerga y Fierro editores, 2008).

Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*. Madrid: Alianza Editorial, 2010).

En la bibliografía internacional, sin embargo sí encontramos un estudio americano de referencia realizado por Elizabeth Blades-Zeller que recoge las opiniones de algunos profesores muy reconocidos en el ámbito de la pedagogía vocal y que han colaborado para poder realizar un estudio comparativo.¹² Esta publicación ha tenido mucho éxito y, aunque se centra exclusivamente en pedagogos de Estados Unidos, constituye sin duda un precedente a mi investigación.

Con esta tesis pretendo recoger las diferentes concepciones sobre la técnica vocal y hacer una relación de aspectos relacionados con la emisión óptima para el canto lírico y los métodos pedagógicos de los profesionales del canto españoles.

4. Fuentes empleadas

Las fuentes empleadas para la realización del capítulo I, en el que presento un estudio bibliográfico de la técnica vocal entre autores españoles del siglo XX y XXI, son en su mayoría primarias.

He seleccionado la bibliografía publicada a partir de 1930 y en concreto el punto de partida de esta investigación es el tratado *El arte del canto* de Francisco Viñas editado en Barcelona en 1932, pues es el último tratado español donde se recoge claramente la influencia de los tratados históricos españoles.¹³ La bibliografía moderna sobre temas de canto publicada en el periodo posterior a este tratado sigue una línea de investigación científica en la que poder basar los aspectos técnicos de la voz y, en este trabajo, selecciono las fuentes que hablan sobre estos aspectos relacionados con la técnica vocal. También he incluido bibliografía no española relevante, bien por la

¹² Elisabeth Blades-Zeller. *A spectrum of voices* (Lanham, Maryland, and Oxford: Scarecrow press, 2002).

¹³ Francisco Viñas. *El arte del canto. Datos históricos consejos y normas para educar la voz* (Barcelona: Salvat Editores, 1932).

importancia de su contenido, bien por la influencia que ha tenido sobre los profesionales del canto españoles y demás autores.¹⁴

La mayoría de los casos, al tratarse de bibliografía actual, ha sido posible su adquisición en tiendas especializadas de música, así como también he podido acceder a algunas de estas fuentes en bibliotecas de centros de enseñanzas musicales. La mayoría de los libros consultados pertenecen a los fondos de la Universitat de València, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca de Catalunya, Biblioteca del Conservatorio de Sevilla, Biblioteca de la Universidad de Jaén y la Biblioteca del Conservatorio Superior de Valencia “Joaquín Rodrigo”.

Otras fuentes de información que han tenido una especial relevancia para mi investigación, han sido páginas web y blogs sobre aspectos científicos y técnicos del uso de la voz cantada, que ofrecen una visión actual de este tema.¹⁵ De forma online ha

¹⁴ Elizabeth Blades- Zeller. *Spectrum of voices* (Lanham: Scarecrow Press. 2002).
Georges Canuyt. *La voz* (Buenos Aires: Librería Hachette, Colección Saber. 1982).
Edouard Garde. *La voz* (Buenos Aires: Editorial Central. 1979).
Cécile Fournier. *La voix, un art et un métier* (Chambéry : Editions Comp'Act, 1999).
W. López Temperan. *Las técnicas vocales*. (Montevideo.1970)
Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto* (Debenedetti F. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana. 1947).
Renato Segre, y Susana Naidich. *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción* (Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana S. A. 1987).

¹⁵ Iribar, Alexander (2015). *La fonética articulatoria*.
<http://paginaspersonales.deusto.es/airibar/Fonetica/Apuntes/02.html>, [Consulta: 12/02/2017]
Morfología interna de la laringe, <http://otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017]
Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*. Hyper Physics
<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Music/vowel.html>, [Consulta: 12/02/2017]
Paoletti, Serge (2004). *El papel de los tejidos en la mecánica humana*. Barcelona: Paidotribo.
<https://www.google.es/search?hl=es&tbo=p&tbn=bks&q=isbn:8480197420>, [Consulta: 12/02/2017]
Ruíz Vozmediano, Pablo. OPERA WORLD. *El pasaje de la voz. Tercera parte*.
<http://www.operaworld.es/el-pasaje-de-la-voz-tercera-parte/>, [Consulta: 12/02/2017]
Tarantino Ruíz, Francisco (2012). *Propiocepción: Introducción teórica*.
<http://fisioterapia.blogspot.com.es/2012/06/que-es-la-propiocepcion-y-por-que.html>,
[Consulta: 12/02/2017]
Temas-faringe-laringe
<http://www.otorrinoweb.com/es/temas-faringe-laringe/140-t55/3351-5510-histologia-de-la-laringe.html>
[Consulta: 12/02/2017]
Torres, Begoña. *Anatomía funcional de la voz*
<http://www.medicinadelcant.com/cast/1.pdf>, [Consulta: 12/02/2017]
Charo Vallés. *La acústica del canto*. (2011)
http://charovalles.blogspot.com.es/2011/01/la-acustica-del-canto_02.html,
[Consulta: 12/02/2017]

sido posible consultar algunas tesis doctorales recientes y artículos sobre aspectos relacionados con la anatomía y fisiología del aparato fonador.¹⁶

5. Metodología y plan de trabajo

Metodología

En el primer capítulo he utilizado una metodología de revisión bibliográfica de las principales publicaciones españolas de los siglos XX y XXI sobre técnica y emisión de la voz lírica. La previa localización de estos textos en diferentes bibliotecas y archivos y el análisis detallado de las principales teorías sobre este tema ha sido esencial para la realización de mi investigación.

En el segundo capítulo he utilizado una metodología de trabajo basada en cuestionarios de elaboración propia. En primer lugar, he realizado un estudio previo para conocer los profesionales referentes en la actualidad. En segundo lugar, y a partir de la terminología hallada en la bibliografía, he realizado unos cuestionarios que responden al objetivo de esta tesis. Finalmente, para profundizar y completar el trabajo, también he realizado un estudio paralelo sobre el mismo cuestionario dirigido a cantantes y pedagogos fuera de la lista de referentes que han querido colaborar con este estudio. También en este segundo capítulo he aplicado una metodología analítica sobre las respuestas a los cuestionarios.

¹⁶Ana Luisa Chova. "La Enseñanza del canto". *Scherzo*. (JUN, 15 (145), 2000), p.p. 126 a 129.
Ignacio Cobeta. "La voz y el canto". *Scherzo*. (JUN, 15 (145), 2000), p.p. 108 a 114.
Nicole Scotto di Carlo. "El arma secreta de los cantantes de ópera". (*Mundo Científico*. X, (101), p.p. 456 a 458. 1990).
Joaquim Llisteri. *La fonación*. (Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona. 2015), http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html, [Consulta:12/02/2017]

Plan de trabajo

Esta Tesis Doctoral está estructurada en una introducción, dos capítulos y cinco anexos.

La introducción expone la motivación personal de la elección de este tema, el objetivo, el estado de la cuestión, las fuentes empleadas, la metodología y el enfoque del trabajo.

En el Capítulo I presento un estudio de los métodos y escritos sobre el canto de autores españoles del siglo XX y XXI, analizando con mayor profundidad y desde una visión comparativa los aspectos que intervienen en la técnica vocal. En el apartado cuarto, titulado “análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios del canto”, establezco un orden de los aspectos de la técnica vocal que intervienen en el canto y los someto a sucesivas comparaciones entre las concepciones de los autores estudiados en la bibliografía. He utilizado este mismo esquema del punto cuarto, junto con el punto quinto y sexto, cualidades de la voz en el canto y cualidades del cantante y del profesor de canto, para la confección de los cuestionarios del Capítulo II.

El capítulo II es el eje central de esta tesis ya que en el presento el estudio de la técnica y pedagogía vocal a partir del análisis de los resultados obtenidos en los cuestionarios que han respondido 46 profesionales españoles del canto lírico (cantantes líricos y docentes). Este capítulo contiene un apartado introductorio en el que expongo una visión global del estudio que me sirve de justificación para abrir dos grandes apartados:

1.- Un estudio previo para la selección de la lista de cantantes y pedagogos españoles en los que basamos esta tesis mediante cuestionarios específicos dirigidos a alumnos de los centros superiores oficiales y a los cantantes de coros profesionales españoles; ellos han dado su opinión acerca de qué profesionales españoles son los referentes más visibles en la actualidad con el objetivo de encontrar la máxima objetividad e interés posible en esta tesis.

Del recuento total de cantantes españoles, los más votados ordenados alfabéticamente son: Celso Albelo, Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Yolanda Auyanet,

María Bayo, Teresa Berganza, José Bros, Montserrat Caballé, Mariola Cantarero, José Carreras, Carlos Chausson, Plácido Domingo, María Espada, Jorge de León, M^a José Montiel, Isabel Rey, Juan Jesús Rodríguez, Ofelia Sala, Ana María Sánchez. Del recuento total de pedagogos españoles, los más votados ordenados alfabéticamente son: Carlos Chausson, Ana Luisa Chova, Gloria Fabuel, Enedina Lloris, Juan Lomba, Victoria Manso, Sara Matarranz, David Menéndez, Isabel Rey, Ana María Sánchez.

2.- Estudio de la técnica vocal: metodología y resultados de participación.

En este punto presento la confección y difusión del cuestionario, los resultados del cuestionario realizado a los cantantes y pedagogos seleccionados, el estudio comparativo de los cuestionarios y los resultados de los cuestionarios con la confección de unas tablas sinópticas que resume de forma clara estos resultados. Además, he realizado un estudio paralelo con otros profesionales del canto no incluidos en la lista.

En el estudio comparativo de los cuestionarios expongo las opiniones de los profesionales agrupando todas las respuestas referidas a la misma pregunta. Además, realizo un análisis comparativo de las respuestas encontrando puntos de coincidencia y puntos de discrepancia sobre los conceptos técnicos del canto. Esta parte del trabajo permitirá obtener el objetivo principal de la Tesis doctoral y realizar un manual recopilatorio que ofrezca una visión global de las técnicas vocales modernas y métodos pedagógicos de profesionales del canto españoles.

El estudio paralelo es el realizado a otros profesionales que aparecen en una lista subjetiva, que han querido colaborar de forma voluntaria y desinteresada y que a la vez son competentes y serios en la profesión. Abrir el estudio a otros profesionales puede enriquecer este trabajo.

Y finalmente, en este apartado de conclusiones y como síntesis del estudio principal del capítulo II, realizo unas las tablas sinópticas a partir de las diferentes opiniones sobre la concepción de los aspectos que intervienen en la técnica vocal por los profesionales españoles referentes del canto de los siglos XX y XXI.

CAPÍTULO I

LA TÉCNICA VOCAL SEGÚN LOS AUTORES ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XX Y XXI

Este capítulo se basa en las teorías relacionadas con la emisión de la voz que aparecen recogidas en las obras españolas sobre técnica vocal editadas entre 1932, año de publicación del *El arte del canto* de Francisco Viñas, y 2016.

A continuación presento una relación de las publicaciones seleccionadas para esta tesis, por incluir una parte al estudio de los aspectos que intervienen en la correcta emisión del canto lírico.

Tabla I.1. Relación de autores y publicaciones consultadas sobre aspectos relacionados con la emisión en el canto lírico por orden cronológico.

| Autores españoles | | Autores extranjeros | |
|--------------------------------|--|--|---|
| Francisco Viñas (1863-1933) | <i>El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz</i> (eds. 1932 y 1963) | Luisa Tetrazzini (1871-1941) Enrico Caruso (1873-1921). | <i>L'art de chanter</i> (1987) [Caruso and Tetrazzini on the art of singing, 1909] |
| Cristóbal Altube | <i>Articulación de la voz humana</i> (1950) | Madeleine Mansion (1893-¿?) | <i>L'étude du chant.</i> <i>El Estudio del Canto</i> (1947) |

| | | | |
|----------------------------|---|---|--|
| Ángel Carrillo Sevillano | <i>La técnica de la voz</i> (1966) | Giacomo Lauri-Volpi (1892-1979). | <i>Misterios de la Voz humana</i> (1994) [<i>Misteri della voce humana</i> , 1957 trad. de Torregrosa Valero] |
| Ramón Regidor | <i>Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz</i> (1975) <i>Temas del canto. La clasificación de la voz</i> (1977) | W. López Temperan | <i>Las técnicas vocales</i> (1970) |
| Jorge Perelló | <i>Canto-Dicción. Foniatria Estética</i> (1982) | Georges Canuyt (1888-¿?) | <i>La voz</i> (1982) |
| Consuelo Rubio (1927-1981) | <i>El canto: Estética, Teoría, Interpretación</i> (1982) | Renato Segre (1934-2013) y Susana Naidich | <i>Foniatria para alumnos profesionales de canto y dicción</i> (1987) |
| Carmen Martínez Lluna | <i>Tratado de técnica vocal</i> (1985) | Cécile Fournier | <i>La voix, un art et un métier</i> (1999) |
| María Pilar Escudero | <i>Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción-Trastornos vocales) 2º vol.</i> (1987) <i>Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción, 3º vol.</i> (1988) | | |
| Antón de Santiago | <i>Voz e canto</i> (1990) | | |

| | | |
|----------------------------------|--|--|
| Myriam Alió (1930-¿?) | <i>Reflexiones sobre la voz</i> (1993) <i>Los espacios de la voz.</i> (1995) | |
| Carmen Quiñones | <i>El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos</i> (1997) <i>Técnicas para el cuidado de la voz</i> (2011) | |
| Maruja Troncoso Ortega (1937) | <i>La voz humana y el canto lírico</i> (2000) | |
| Francisca Cuart (1938-1997) | <i>La Voz como instrumento</i> (2000) | |
| Joan S. Ferrer Serra | <i>Teoría y práctica del canto</i> (2001) <i>El camino de una voz. El hilo de Ariadna</i> (2003) | |
| Carmen Bustamante (1938) | En: Bustos Sánchez, Inés <i>La voz, La técnica y la expresión</i> (2003) | |
| Fernando Bañó Llorca | <i>La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales</i> (2003) | |
| Carme Tuloni i Arfelis | <i>Cantar y hablar</i> (2009) | |
| Arturo Reverter | <i>Alfredo Kraus. Una concepción del canto</i> (2010) | |

Este capítulo está integrado por seis apartados, que describo a continuación:

El primer apartado tiene carácter introductorio y en él presento una selección de las principales definiciones de técnica vocal que ofrecen los autores estudiados.

El segundo apartado, de contenido científico, describe el aparato fonador con la finalidad de poder analizar la interrelación de los aspectos abordados en la técnica vocal: teoría de la fonación, anatomía, fisiología, fonética e inervación del aparato vocal, además de otros temas relacionados indirectamente como la propiocepción y las fascias.

En el tercer apartado, expongo la clasificación de las principales técnicas vocales y métodos pedagógicos empleados en la enseñanza actual del canto lírico.

El apartado cuarto analizo de forma comparativa los distintos conceptos de los aspectos relacionados en la técnica vocal de los autores consultados. Se trata de un punto fundamental en este trabajo ya que será el esquema de análisis en el que me basaré para exponer el capítulo II, centrado en el estudio de las concepciones dadas por los profesionales en activo.

El último apartado está estructurado en dos secciones. La primera está dedicada a las cualidades idóneas de la voz cantada y en la segunda sección me centro en las cualidades personales necesarias en el cantante lírico y en el profesor de canto.

1. Definición de técnica vocal

En este apartado estudio desde una perspectiva analítica las diferentes descripciones dadas por los autores de la bibliografía estudiada, con la finalidad de poder obtener una definición lo más completa posible. Aunque mi trabajo se centra en la técnica vocal, entiendo que ésta es sólo una parte del estudio del canto y la formación de un cantante debe ser global e integrar aspectos culturales y musicales.

En este sentido, Jorge Perelló, en su libro *Canto - Dicción*, afirma que la técnica del canto debe dividirse en dos temas muy importantes y extraordinariamente diferentes: técnica musical y técnica vocal o de emisión.¹⁷ Ambos aspectos forman un binomio imprescindible en la enseñanza del canto para poder garantizar una interpretación musical adecuada, puesto que la buena técnica vocal o de emisión permitirá al cantante poder llegar a tener una buena técnica musical. El mismo autor va todavía más lejos cuando subraya que “el maestro debe instruir a su alumno en todos los campos musicales, literarios y artísticos. Un espíritu culto será siempre un artista mejor”.¹⁸

El cantante ha de ser una persona instruida, por lo que el profesor debe alentar al alumno hacia su formación completa más allá de lo meramente musical. Son indispensables sus conocimientos musicales para llevar a cabo el trabajo del repertorio. El conocimiento de los estilos marcará los objetivos del resultado en una obra y darán calidad a la interpretación. Además de un trabajo vocal debe ejercitar la interpretación, para ello es imprescindible conocer el cuerpo en su totalidad, ejercitarlo, tener una auténtica conciencia del mismo y así poder percibir el flujo que emerge de él, dándole libertad, bienestar y equilibrio en sus movimientos. El dominio de nuestro cuerpo debe

¹⁷ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética* (Barcelona: Editorial Científico-médica, 1982).

¹⁸ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética*, p. 57.

reflejarse también en una gran parte del repertorio vocal cuyo fin es una interpretación escénica.

Existen muchas definiciones de técnica vocal y en este apartado voy a recopilar siguiendo un orden cronológico aquellas que considero más relevantes, por tratarse de autores de referencia, por la claridad en la descripción empleada o por tener un carácter innovador.

Entre las primeras definiciones reseñables en las primeras décadas del siglo XX, encontramos la de Jane Arger, en la *Encyclopedie de la Musique* de Lavignac publicada en 1925, que define la técnica vocal como “los medios utilizados por los cantantes para desarrollar, fortalecer, suavizar y embellecer la voz humana.”¹⁹

Raoul Husson en *La voix chantée*, considerado un texto esencial en la tratadística del canto, define lo que es técnica vocal.²⁰

Un modo de empleo de nuestros órganos fonatorios para el Canto, sobre la base de automatismos sensitivo- motores estabilizados por el aprendizaje, que permiten a un sujeto un cierto rendimiento en frecuencia, intensidad y ausencia de fatigabilidad (*La Voix Chantée*) [mi traducción].²¹

En la década de los 80 del siglo XX, encontramos definiciones más completas sobre el mecanismo del canto. Perelló en su libro *Canto-Dicción*, en el que también participa la soprano Montserrat Caballé, describe la técnica de educación de la voz cantada como:

¹⁹ Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie. *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire. vol. 2 Technique, Esthétique, Pédagogie, Physiologie vocale et auditive. Technique vocale et instrumentale* (Paris : Librairie Delegrave, 1925), vol, 2, p. 966. Texto original: “...les moyens employés par les chanteurs pour développer, fortifier, assouplir et embellir la voix humaine.”

²⁰ Raoul Husson. *La voix chantée* (Paris, 1960), p. 119. “Une technique vocale est un mode d’utilisation de nos organes phonateurs en voix chantée, sur la base d’automatismes sensitivo-moteurs stabilisés par l’éducation. permettant au sujet d’obtenir un certain rendement vocal en fréquence, en intensité, en timbre et en non-fatigabilité.”

²¹ W. López Temperan. *Las técnicas vocales* (Montevideo, 1970), p. 129.

el conjunto de directrices sistematizadas, cuya realización progresiva por un sujeto sano llegan a proporcionarle una capacidad de ejecutar la fonación bella y correcta del tono, intensidad, timbre y de no fatigarse. El fin de la técnica del canto consiste en aprender a respirar correctamente, impostar la voz en el lugar adecuado y articular claramente. Una vez conseguidas estas tres cualidades podemos decir que el artista está ya formado.²²

Renato Segre, en su libro *Foniatría para alumnos profesionales de Canto y Dicción* (1987) define la técnica vocal como:

el modo de utilizar los órganos fonadores en la voz cantada, sobre la base de automatismos neurológicos sensomotrices, adquiridos por entrenamiento y que permiten al sujeto un rendimiento vocal adecuado en cuanto a frecuencia, intensidad y timbre, *sin fatiga vocal*.²³

Ya en el siglo XXI, la maestra de canto Carmen Bustamante escribe un apartado dedicado a la voz lírica en el libro *La voz, La técnica y la expresión* de Inés Bustos y aporta la siguiente definición de técnica vocal:

es la utilización consciente de todos los recursos de que dispone el cuerpo humano para reproducir una voz cantada bella, extensa, con volumen suficiente, ductilidad – tanto en el fuerte como en el piano –, buena dicción y dominio en toda la extensión vocal. La técnica no es el fin sino el medio para poder expresar y comunicarse a través de ese instrumento maravilloso que es la voz.²⁴

A partir de estas definiciones y a modo de síntesis de este apartado, he establecido tres puntos clave en los cuales debe centrarse el trabajo vocal:

1. Aspectos relativos a los métodos pedagógicos, es decir [cito expresiones literales]: “modos empleados para fortificar y embellecer el timbre”, “automatismos

²² Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética*, p. 99.

²³ Renato Segre y Susana Naidich. *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*. (Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana S. A., 1987), p. 78.

²⁴ Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2003), p. 100.

sensitivo-motores”, “directrices sistematizadas” y “modo de utilizar el órgano fonador para adquirir automatismos neurológicos sensomotrices”.

2. Esta metodología está dirigida hacia la consecución de un fin sonoro o calidad vocal, es decir, cualidades de la voz como “frecuencia”, “intensidad”, “belleza”, “timbre”, “extensión”, “volumen”, “ductilidad”, “expresión” y “dominio”.

3. Otra idea que se recoge en estas definiciones es la necesidad de llevar a cabo un óptimo trabajo del aparato fonador para una emisión correcta y libre de fatigas.

Todos estos conceptos surgen del análisis de las definiciones citadas y los considero los puntos de partida en los que se basa la investigación realizada en este capítulo.

2. Base científica del aparato fonador

En este apartado expongo los aspectos que los autores de la bibliografía consultada citan para dar una explicación científica a la técnica vocal. Por una parte, realizo una revisión de la necesidad de una base científica que justifique lo que en otros tiempos era incomprensible y, por otra parte, del planteamiento de los principios físicos de la fonación como pilares del aprendizaje vocal.

2.1. Necesidad de una base científica

A lo largo de la historia del canto se han seguido diversas tendencias vocales. Cantantes y pedagogos como Nanda Mari afirman que existían muchas escuelas de canto y que los métodos de enseñanza del canto son “infinitos como las arenas del mar y la mayoría intuitivos” (tal y como dice en el prefacio de un libro de pedagogía que en 1959 edita Ricordi).²⁵ Luigi Cocchi, maestro turinés de la segunda mitad del siglo XX, pone de relieve su interés por la enseñanza práctica del canto en la teoría y reafirma la “necesidad objetiva de renovación didáctica, proclamando el principio absoluto de integridad de la enseñanza práctica.”²⁶ Los fenómenos acústicos y fisiológicos determinan en gran medida las técnicas vocales.

Jane Arger, en el vol. 2 de la *Encyclopedie* de Lavignac da unas referencias de las técnicas vocales a través de la historia y de cómo éstas han sido guiadas por la intuición y la estética de cada momento. Esta autora escribe como de manera progresiva va surgiendo la necesidad de conocer la anatomía y fisiología del instrumento vocal. Los primeros intentos fueron en 1597 con B. Codronchius, con una obra de anatomía

²⁵ Nanda Mari. *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto* (Milano, 1959), [p. 40]: “I metodi di canto non sono quindi due, tre, quattro, ma “infiniti come il mare” e a questo infinito non c’è piu nulla da aggiungere, caso mai c’è da togliere;”

²⁶ W. López Temperan. *Las técnicas vocales* (Montevideo, 1970), p. 41.

del aparato vocal, del aparato respiratorio, funcionamiento e higiene.²⁷ En 1600 Casserius establece unas teorías del funcionamiento del órgano vocal.²⁸ Aunque será Jean-Antoine Bérard en *L'Art du chant* (1755) quien consolide una técnica vocal basada en la fisiología.²⁹ Lavignac recoge la siguiente cita de este tratadista francés:

Como me he propuesto considerar el canto desde sus diferentes aspectos, antes hice un curso de anatomía relacionado con mi arte; después quise analizar todos los órganos que intervienen en el sonido; he calculado los movimientos propios de los diferentes órganos y el movimiento general de todo el instrumento vocal [mi traducción].³⁰

Se puede distinguir históricamente una dualidad entre lo racional y lo intuitivo, es decir, técnicas que no aceptan más aquello que se pueda demostrar y técnicas menospreciadas por su poca base científica.

Todos los autores consultados en la bibliografía de esta Tesis incluyen en mayor o menor medida un apartado de anatomía y fisiología del aparato fonador. La complejidad y extensión depende del enfoque más o menos científico que el escritor haya querido dar. Estos aspectos científicos son importantes e imprescindibles pero hay muchos cantantes que opinan que no son suficientes para enseñar la técnica vocal. Francisco Viñas (1863-1933), en *El Arte del Canto*, hace hincapié en este hecho.³¹

²⁷ Baptista Cochondrius. *De Vitiis Vocis, & ejusdem Modus testificandi*. Francof. 1597. N. 178. aa*

²⁸ Casserius. *De Vocis auditusque organis historia anatómica* (1600).

²⁹ Jean-Antoine Berard, *L'Art du chant dédié à Madame de Pompadour* (Paris: Dessaint et Saillant, 1755; edición actual, Genève: Minkoff Reprint, 1972).

³⁰ Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie. *Encyclopédie de la Musique*, p. 982. Texto original: "Comme je me proposais d'envisager le chant jusque dans ses éléments, j'ai d'abord fait un cours d'anatomie relativement à mon art; j'ai ensuite osé porter l'analyse dans tous les organes de nos sons; j'ai calculé les mouvements particuliers propres aux divers organes et le mouvement général de tout l'instrument de la voix" (Bérard, *L'Art du Chant*, 1755)".

³¹ Arturo Reverter. "Viñas Dordal, Francisco"; en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en adelante *DMEH*), 10 vols., Director Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 1999-2002), vol. 10, pp. 957-958: Francisco Viñas. (1863-1933).

Pretender encauzar la escuela del canto tomando por base única la fisiología o la anatomía del órgano emisor, es atestiguar el desconocimiento de los principios fundamentales del arte lírico o la incapacidad profesional, a la cual débese su deplorable decadencia.³²

Viñas en su tratado considera necesario que el cantante conozca el funcionamiento de su voz, pero desconfía de los preceptos estrictamente científicos:

Bien está que el cantor conozca la constitución de su órgano vocal desde el punto de vista de la higiene y conservación de la voz; pero téngase bien entendido que toda la ciencia biológica, con el estudio de los cuerpos vivientes en estado de actividad, no ha llevado, ni llevará nunca, el más mínimo destello de luz en ese caos en el que se debate hoy el arte lírico.³³

Y continúa diciendo que solo podrá transmitir la enseñanza del canto un cantante, mientras que introduce la parte científica al citar al laringólogo con estas palabras:

[...] sólo puede enseñar con probabilidad de éxito quien, además de poseer disposiciones excepcionales comunicativas-cualidad esencial que raramente se encuentra,-haya cursado largo tiempo el arte lírico, en el cual adquirió experiencia y la educación auditiva necesaria. En esto reside el gran secreto para diferenciar los sonidos buenos de los falsos; pues sin esta imprescindible sensibilidad, ¿cómo podría el maestro conocer y remediar los defectos? A lo sumo, el laringólogo puede dar consejos y prescripciones higiénicas, poner en guardia al novel cantor sobre lo delicado del instrumento vocal, convenciéndole de que, una vez destrozado, es imposible restañar sus heridas en la mayor parte de los

“Cantante. Estudió en Barcelona con Tintorer y Goula y debutó en el Liceo en 1888, en un papel estelar de Lohengrin. La voz de Viñas se adecuaba perfectamente, por su morbidez y facilidad para la emisión de suaves voces mixtas, a las efusiones líricas de su escritura, a la par que era capaz de acometer con vigor y notable mordiente las notas agudas y realizar los filados que la tradición, sobre todo al cantar en italiano, imponía. Fue un tenor lírico-spinto, robusto, pastoso, bastante claro, extenso, de fáciles agudos, bien atacados y dotados de *squillo* diamantino, muy dado a afrontar partes de estricto tenor heroico [...]. ESCRITOS MUSICALES: *El arte del canto*, Barcelona, 1932. BIBLIOGRAFÍA: L. Gregori: Francesc Viñas, Barcelona, 1935”.

³² Francisco Viñas. *El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz* (Barcelona: Casa del Libro, 1963), p. 61.

³³ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 62.

casos. [...] Otra cosa no es de su incumbencia, pues invade un campo que le está vedado.³⁴

Como hemos visto en este párrafo, la figura del laringólogo la reserva solamente para fines médicos. Este cantante subraya la importancia de dos cualidades indispensables en el maestro de canto: que sepa escuchar y que sepa orientar bien al alumno:

La educación de la voz necesita de algo que no puede escribirse; que solo está en los conocimientos o sabiduría del instructor: sabiduría auditiva capaz de aquilatar cualidades y defectos; condición indispensable para educar la voz sin vacilaciones.³⁵

Como hemos podido observar Viñas refleja su opinión respecto a la complejidad de la labor y formación del maestro de canto, que debe ser cantante, tener una clara conciencia de su esquema corporal y de su sensibilidad interna, además de conocer el mecanismo del aparato vocal.

Con respecto a la importancia del desarrollo de la sensibilidad interna en el cantante nos hablan Segre y Naidich en *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*:

Se denomina esquema corporal vocal del cantante a la apreciación consciente y constante de sus sensibilidades internas fonatorias, desencadenadas por su propio esfuerzo de emisión vocal y perceptible por casi todos los órganos que pone en funcionamiento, desde la musculatura pelviana hasta la región cervical.³⁶

³⁴ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 62.

³⁵ Francisco Viñas. *El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz* (Barcelona: Casa del Libro, 1963), p. 92

³⁶ Renato Segre y Susana Naidich. *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción* (Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana S. A., 1987), p. 75.

La complejidad del aparato vocal se simplifica con el dominio de las sensibilidades internas fonatorias o esquema corporal vocal. Este aspecto mencionado por cantantes y pedagogos fue intuitivo hasta que Raoul Husson, científico perteneciente a la escuela de Fisiología de la Sorbona, lo estudió y lo argumentó desde un punto de vista científico. Renato Segre hace referencia a esta escuela y explica que:

Los más destacados artistas líricos y maestros de canto de todas las épocas, que escribieron sobre la voz cantada, siempre señalaron con énfasis la intensidad de estas sensibilidades internas, por una parte, y la calidad y facilidad de su emisión, por otra. Durante años, fisiólogos y foniatras célebres no dieron importancia al tema, calificando de hipersensibles o psicópatas a los cantantes que osaban señalar la fuerza de estas sensibilidades internas. Solo entre 1951 y 1960 en la escuela de Fisiología de la Sorbona estas sensibilidades son tomadas en consideración para la investigación científica, debiéndose a André Soullairac la denominación de esquema corporal vocal.³⁷

También Fernando Bañó, autor más actual, nos habla de estas sensaciones en su libro *La antitécnica*:³⁸

En realidad la colocación de la voz es un “truco” basado en el empirismo secular, como consecuencia de la práctica y observación de las sensaciones heredadas, de generación tras generación.³⁹

En el caso del canto, el aparato vocal se activa por múltiples y sutiles actividades coordinadas, de las cuales muchas no son voluntariamente manejables (como los músculos laríngeos). Tales sensibilidades permitirán guiar las adaptaciones del aparato fonador en los cambios de la altura tonal, intensidad y timbre vocálico.

El esquema corporal formado por las sensaciones propioceptivas ayudan, en gran medida, a los pedagogos a activar pequeños ajustes necesarios para el equilibrio de

³⁷ Renato Segre y Susana Naidich. *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*, p. 75.

³⁸ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales* (Madrid: Alpuerto, 2003).

³⁹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 26.

todo el trabajo técnico-vocal. Estas apreciaciones sólo las puede transmitir un cantante. Fernando Bañó nos cita algunas de las sensaciones más comunes entre los cantantes:

A pesar del avance de la medicina, la colocación del sonido sigue enseñándose de forma artesanal para bien o para mal, la voz provoca vibraciones sonoras y estas, a su vez, crean en el individuo sensaciones en zonas y puntos concretos de nuestra cabeza y sistema oral, a las que se las denomina "sensaciones propioceptivas"; muchos cantantes de acreditado prestigio en la historia del canto han tratado de explicar estas sensaciones y todos coinciden en cantar "hacia arriba y hacia adelante", "el sonido alto", "la voz detrás de los dientes", "sentir que el sonido sale de entre las cejas", "notar cómo vibra el cartílago nasal", "enfocar la voz hacia el paladar duro", "emitir el sonido hacia los pómulos, los maxilares", etc.).⁴⁰

El pedagogo debe contar con un oído educado para escuchar el sonido, reconocer cómo está emitido y tener claro el modo de guiar el trabajo vocal. Por supuesto es de gran importancia la experiencia docente.

Otro aspecto importante en el estudio del canto es la impedancia o resistencia. En 1951, Raoul Husson nos habla de la impedancia reflejada de la laringe como arma de la conducta vocal para ajustar los movimientos adecuados y así optimizar la emisión. Esta será la base en que se argumenta la cobertura y pasaje de la voz, por la configuración instantánea del pabellón buco-faríngeo.

Joan S. Ferrer declara la importancia de la impostación del sonido para la regulación justa y precisa del trabajo muscular en la espiración, originándose el equilibrio adecuado y automático del correcto "hiperbarismo subglótico".⁴¹

Con todo lo expuesto queda clara la necesidad de tener una base científica para profundizar en el estudio de la técnica vocal. Considero adecuado incluir en este trabajo un apartado sobre la anatomía y otro sobre la fisiología del aparato vocal pues es imprescindible para comprender mejor el mecanismo del instrumento. Al mismo tiempo

⁴⁰ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, pp. 26-27.

⁴¹ Joan S. Ferrer Serra. *Teoría y práctica del canto* (Barcelona: Ed. Herder, 2003). p. 99.

pretendo recalcar la necesidad de racionalizar aspectos intrínsecos al canto que no siempre han sido respaldados por la ciencia y que un cantante reconoce como necesarios en el estudio del canto. El “esquema corporal vocal”, relacionado con las sensaciones internas del cantante o sensaciones propioceptivas y “la impedancia reflejada” o resistencia estudiada por Raoul Husson, son conceptos estudiados científicamente que han ayudado para optimizar las acciones intrínsecas del canto.

2.2. Principios físicos de la fonación

La fonación es el proceso mediante el cual se produce la voz.

Los nuevos conocimientos científicos aportan una información fundamental en el enfoque de la técnica vocal y los métodos para alcanzarla, por lo que considero adecuado incluir en este trabajo una base sobre conocimientos de anatomía del aparato vocal, fisiología del aparato fonador y también ciertas nociones de fonética acústica. El sistema nervioso es de gran importancia pero tiene menos relación con la técnica vocal y por eso se menciona en menor grado en la bibliografía del canto.

Son varios los órganos implicados y, a través de la historia, han surgido distintas teorías sobre qué aspectos se consideran que intervienen en la emisión y en la propagación de la voz.

2.2.1. Teorías de la fonación

Es indiscutible que el sonido se origina a nivel de la laringe, pero han habido diversas teorías a lo largo de la historia sobre el origen que lo produce. Algunos autores de la bibliografía estudiada como Ramón Regidor⁴² o W. López Temperán nos hablan de estas teorías de la fonación. No obstante, considero que es mucho más completa la

⁴² Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz.* (Madrid: Real Musical, 1996).

información que recoge la web *Fisiología laríngea: biomecánica vibratoria*.⁴³ En la Tabla I. 2 enumero y describo brevemente las teorías de la fonación más importantes.

Tabla I.2. Relación de las principales teorías de la fonación.

| Autor | Teoría de la fonación |
|-------------------------|---|
| Galeno (Siglo II a. C.) | Compara el órgano vocal con una flauta. |
| Ferrein (1741) | En la laringe existen unas estructuras comparables a las cuerdas de violín que vibran por acción de la corriente de aire pulmonar. |
| Liskovius (1814) | El movimiento vibratorio de la cuerda vocal es horizontal. |
| Müller (1831) | Atribuye a la “cuerda vocal inferior” el significado de una lengüeta vibrátil. |
| Ewald (1898) | <p><i>Teoría mioelástica.</i></p> <p>Afirma que los repliegues vocales entran en estado de contracción en virtud de influjos nerviosos y en relación con la altura tonal al comprobar que los</p> |

⁴³ *Fisiología laríngea: biomecánica vibratoria*, <http://www.otorrinoweb.com/es/2964.html> [Consulta: 12/02/2017].

| | |
|--|---|
| | repliegues vocales vibran en un plano horizontal. |
| Husson (1950) | <p><i>Teoría neurocronáxica.</i></p> <p>Las cuerdas vocales se mueven por un sistema de fibrillas entrecruzadas; se pueden tensionar lateral y longitudinalmente y mediante los impulsos nerviosos motores, provenientes de los nervios recurrentes que se contraen. El sonido lo produce el aire al pasar entre las aberturas glóticas, no por vibración de las cuerdas sino por multitud de separaciones y uniones por segundo. Según esto no es un fenómeno elástico sino de fisiología nerviosa, en el cual la fuerza de orden físico sostiene la vibración, más no la determina.</p> |
| Perelló, Vallancien, Smith y Van der Berg, Cornuty Lafon (a partir de 1953). | Se oponen a esta teoría y exponen otras como: <i>teoría miolástica renovada – teoría mucoondulatoria, mioelástica-aerodinámica.</i> |

Hoy en día se da como válida la teoría miolástica-aerodinámica enunciada por Van den Berg en 1958, basada en la vibración de los pliegues vocales y el mantenimiento de la vibración de las mismas, tal y como concluye el investigador Lara Peinado en su tesis doctoral sobre la cuerda vocal:

Por el momento, la teoría más aceptada de la vibración de las cuerdas vocales es la *Teoría Mioelástica-Aerodinámica* presentada por Van den Berg en 1958 y recogida en [Menaldi92, cobeta96].⁴⁴

⁴⁴ Antonio José Lara Peinado. *Corrección experimental de lesiones iatrogénicas de la cuerda vocal. Modelo canino* (Universidad de Alcalá, Departamento de cirugía, 2006). p. 59. <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/1371/TESIS%20Texto%20Final.pdf?sequence=4> [Consulta: 12/02/2017].

Describo esta teoría de la fonación en el apartado de fisiología de la voz (punto 2.2.3) y me basaré en el estudio realizado por Joaquim Llisteri sobre la fonación, el de Antonio José Lara Peinado y en la página web mencionada anteriormente, *otorrinoweb*, donde se hace una exposición muy completa y actualizada.⁴⁵

2.2.2. Anatomía del aparato vocal

A continuación expongo una descripción anatómica del aparato fonador para que ofrecer una visión más clara del mecanismo vocal. Para ello, me he basado en dos obras orientadas a la actividad del canto escritas por Jorge Perelló y por Francisca Cuart.⁴⁶ Además, he creído conveniente contrastar con otras fuentes más actuales, como el trabajo mencionado anteriormente de Joaquim Llisteri y el recurso online *otorrinoweb*.⁴⁷

El cuerpo humano no posee ningún aparato exclusivamente destinado a la producción de sonidos; son varios los órganos que intervienen en la fonación: aparato respiratorio, la laringe, la faringe o los resonadores. De manera indirecta también hay otros aspectos relacionados y que nos pueden ayudar en la técnica vocal.

Aparato respiratorio

El aparato respiratorio consta de cinco estructuras que están implicadas en su funcionamiento: la cavidad torácica, el diafragma, los pulmones, los bronquios y la

⁴⁵ Joaquim Llisteri. *La fonación* (Universitat autònica de Barcelona, 2015). http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html, [Consulta: 12/02/2017].

⁴⁶ Jorge Perelló. *Canto-Diccion. Foniatria Estetica* (Barcelona: Editorial Científico-médica, 1982) y Francisca Cuart. *La Voz como instrumento* (Madrid: Real Musical. 2001).

⁴⁷ *Temas-faringe-laringe*.
<http://www.otorrinoweb.com/es/temas-faringe-laringe/140-t55/3351-5510-histologia-de-la-laringe.html>, [Consulta: 12/02/2017].

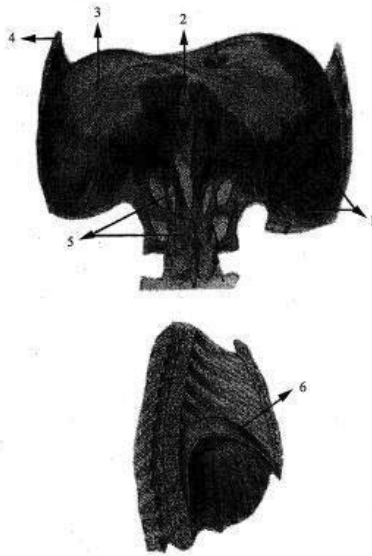
tráquea. A continuación muestro una tabla con la descripción de cada una de estas partes (véase Tabla I.3.).

Tabla I.3. El aparato respiratorio

| Aparato respiratorio | Descripción |
|-----------------------------|--|
| La cavidad torácica | Está constituida en su parte posterior por la columna vertebral dorsal de la que salen doce pares de costillas para formar las paredes laterales y se juntan en la parte anterior con el esternón. En las costillas se insertan los músculos intercostales, los del cinturón escapular y los cervicales; estos músculos son de gran importancia para la respiración y la fonación. |
| Diafragma | Músculo plano horizontal en forma de cúpula; éste se inserta en las costillas inferiores separando la cavidad torácica de la abdominal (véase la figura I.1.). Está inervado por el nervio frénico. |
| Pulmones | Los dos pulmones (derecho e izquierdo) están dentro de la cavidad torácica; son órganos elásticos y de estructura alveolar. Cada pequeñísima cavidad alveolar confluyen en conductos alveolares a los bronquiolos respiratorios; la reunión de varios de éstos forma un bronquio secundario, y la confluencia de los mismos un bronquio principal, uno para cada pulmón. |
| Bronquios | Todo el aire va desde el bronquio principal hasta los alvéolos. |
| Tráquea | Los bronquios derecho e izquierdo se unen en la línea media formando la tráquea, conducto que se une a la laringe en la parte anterior del cuello (véase Figura I.2.). |

Figura I.1. Francisca Cuart. *La Voz como instrumento* (2001), p. 24: músculo diafragmático.

MÚSCULO DIAFRAGMÁTICO



- 1.- Parte costal del diafragma.
- 2.- Orificio del esófago.
- 3.- Centro frénico.
- 4.- Costilla nº 6.
- 5.- Costilla nº 12.
- 6.- Diafragma inserto en la caja torácica.

Figura I.2. Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética* (1982), p.68: esquema del tórax y su contenido.

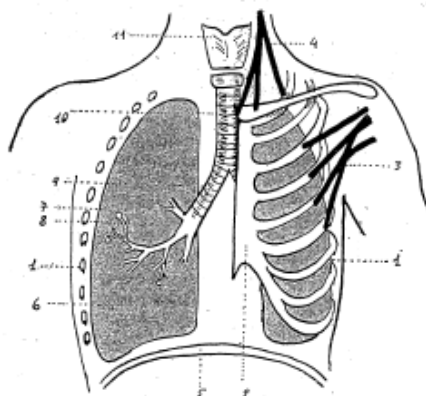


FIG. 9.—Esquema del tórax y su contenido. En la mitad derecha de la figura están representadas las costillas y los músculos elevadores de las mismas, que se originan en el cuello y en el brazo. En la mitad izquierda se observa el árbol respiratorio y el pulmón. 1, costilla; 2, esternón; 3, músculos del brazo; 4, músculos cervicales; 5, diafragma; 6, pulmón; 7, alvéolo pulmonar; 8, bronquiolito; 9, bronquio principal; 10, tráquea; 11, laringe.

Descripción de la laringe

La laringe es un órgano en forma de doble cono (invertido el de arriba) separado por la glotis, colocado encima de la tráquea y situado en la parte anterior del cuello. Comunica por arriba con la orofaringe y por detrás con la laringofaringe (hipofaringe).

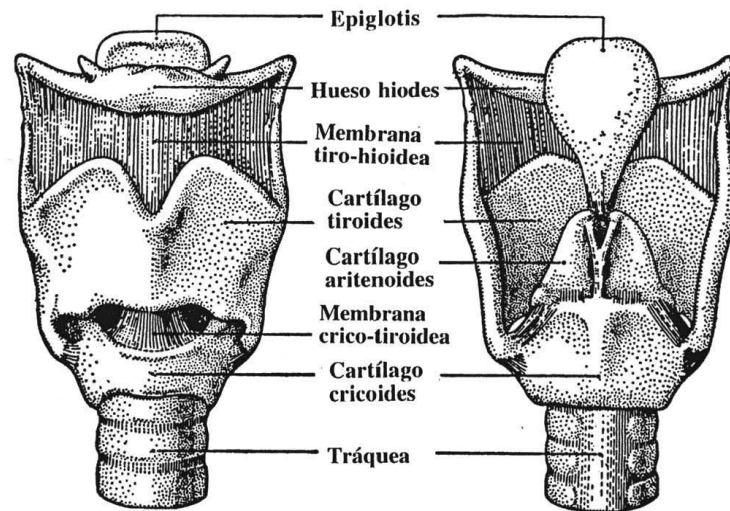
Las paredes de este órgano son fibras que presentan engrosamientos en algunas zonas o cartílagos que constituyen su esqueleto.

El armazón laríngeo está constituido por el cartílago tiroides, el cartílago cricoides, los dos cartílagos aritenoides, el cartílago epiglotis, los corniculados, los cuneiformes y el hueso hioides (véase Figura I.3.).

El cartílago tiroides es el mayor. Constituye la protección y sostén lateral y anterior de la laringe. Tiene forma de un libro abierto hacia atrás, cuyo lomo formaría la nuez de Adán, muy visible en el hombre. En él se insertan los dos repliegues vocales. Está situado por debajo del hioides y por encima del cricoides.

El cartílago cricoides tiene forma de anillo de sello y está colocado por encima de la tráquea; es como el primer anillo traqueal, muy diferenciado.

Figura I.3. Joaquim Llisteri. *La fonación* (Departament de filologia espanyola. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015). Armazón laríngeo.⁴⁸



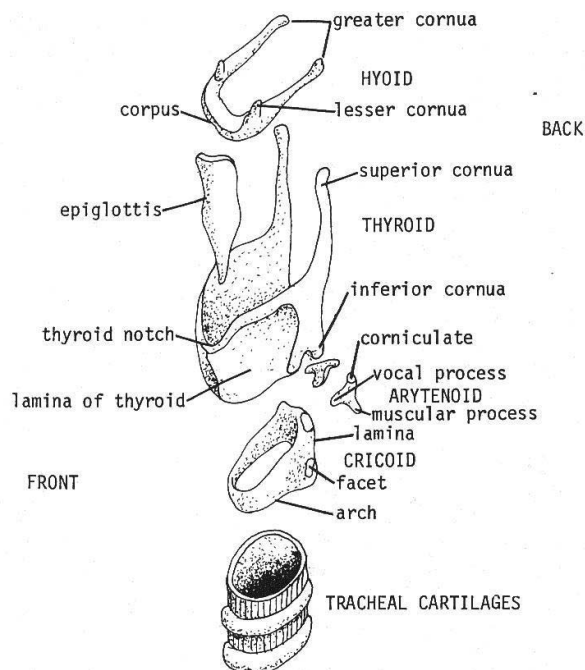
Hay dos cartílagos aritenoides simétricos y colocados uno a cada lado de la línea media, encima de la parte posterior del cricoides; desempeñan un papel muy importante en la fonación pues en la apófisis vocal se inserta el músculo vocal y en su extremo posterior se insertan todos los músculos intrínsecos de la estrella aritenoidea.

La epiglotis es un cartílago ligado a la base de la lengua, las paredes de la faringe y el tiroides; tiene forma de lengüeta que, colocada encima y delante de la entrada de la laringe, la puede cubrir y cerrar con el fin de distribuir el alimento hacia el esófago.

⁴⁸ Joaquim Llisteri. *La fonación*. Departament de filologia espanyola (Universitat autonòmica de Barcelona, 2015). http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html, [Consulta: 12/02/2017].

Encima de todo este armazón está el hueso hioides. Como vemos, tiene forma de herradura y mediante sus músculos y ligamentos moviliza, protege y sostiene toda la laringe (véase Figura I.4.).

Figura I.4. Joaquim Llisteri. *La fonación* (Departament de filologia espanyola. Universitat autonòmica de Barcelona, 2015). Articulación de la laringe.⁴⁹



⁴⁹Joaquim Llisteri. *La fonación*. Departament de filologia espanyola. (Universitat autonòmica de Barcelona, 2015) http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html, [Consulta: 12/02/2017].

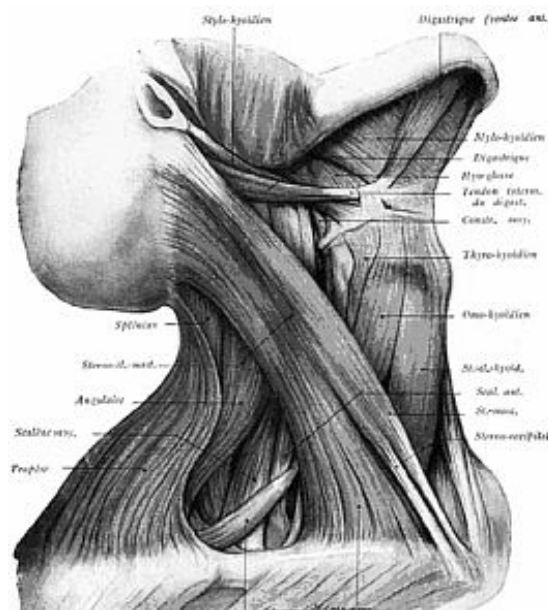
Musculatura de la laringe. Fijación y movilidad

Es importante conocer los músculos que movilizan o fijan la laringe, la relación entre dichos músculos y las cadenas musculares que se originan.⁵⁰

Posición Fija de la Laringe: La laringe se mantiene en su posición fija mediante: su continuidad con la faringe y por los músculos y ligamentos que la fijan al hueso hioides que a su vez está fijado al maxilar inferior y a la base de la lengua por los músculos suprahioides.

Movilidad de la laringe- músculos extrínsecos: se desliza verticalmente durante la deglución, en la espiración forzada y en la emisión de sonidos agudos (véase Figura I.5.).

Figura I.5. *Temas-faringe-laringe, músculos de la laringe.*⁵¹



⁵⁰ Para la realización de este apartado me baso en la página web *otorrinoweb*.

⁵¹ Temas-faringe-laringe.
<http://www.otorrinoweb.com/es/temas-faringe-laringe/140-t55/3351-5510-histologia-de-la-laringe.html>,
[Consulta: 12/02/2017]

Músculos elevadores de la laringe:

- Músculos supra-hioideos,
- Músculos tiro-tirohioideos.
- Músculos extrínsecos o elevadores de la faringe.

Músculos descendores depresores de la laringe:

Son los músculos esterno-tiroideos, omohioideo, esternohioideo. Tirohioideo (cuando se fija al tiroides, tira el hueso hioides hacia abajo y desciende la laringe).

La Tabla siguiente presenta de forma resumida la musculatura que fija o moviliza la laringe (véase la Tabla I.4).

Tabla I.4. Fijación y movilidad de la laringe.

| <i>Posición de la laringe</i> | <i>Músculos</i> | <i>Cadenas musculares que origina</i> |
|-------------------------------|---|---|
| <i>Posición Fija</i> | Su continuidad con la faringe; ambas están fijadas al esqueleto por su musculatura. | Elevadores y constrictores de la faringe. |
| <i>Posición Fija</i> | Músculos y ligamentos que la fijan al hueso hioides. | A su vez está fijado al maxilar inferior y a la base de la lengua por los músculos suprahioideos. |
| <i>Movilidad</i> | Músculos extrínsecos | Se desplaza verticalmente durante la deglución, en la espiración forzada y en la emisión de sonidos agudos o graves. <ul style="list-style-type: none"> ● En la inspiración forzada y en la emisión de sonidos graves baja en su posición. ● En la deglución y en el canto se desplaza hacia arriba en sentido vertical apenas 2 cm y medio. Este desplazamiento no se efectúa estrictamente en sentido vertical, sino que la laringe |

| | | |
|--|--|--|
| | | se inclina además un poco hacia delante durante su elevación, mientras que se bascula un poco hacia atrás cuando baja (véase Figura I.5.). |
| | Músculos elevadores de la laringe: | <ul style="list-style-type: none"> • Músculos supra-hioideos, No se fija en la mandíbula, sino en el cráneo. • Músculos tiro-tirohioideos. Son inmovilizadores del hueso hioides. Cuando se fija al hioides, tira el cartílago tiroides hacia arriba y eleva la laringe. • Músculos extrínsecos o elevadores de la faringe. Son el estilo-faríngeo y el faringo-estafilino. Los elevadores de la faringe no elevan la laringe estrictamente si no actúan la mayor parte del tiempo a la vez que los elevadores de la laringe. |
| | Músculos descensores depresores de la laringe: | Son los músculos esterno-tiroideos, omohioideo, esternohioideo. Tirohioideo (cuando se fija al tiroides, tira el hueso hioides hacia abajo y desciende la laringe). |

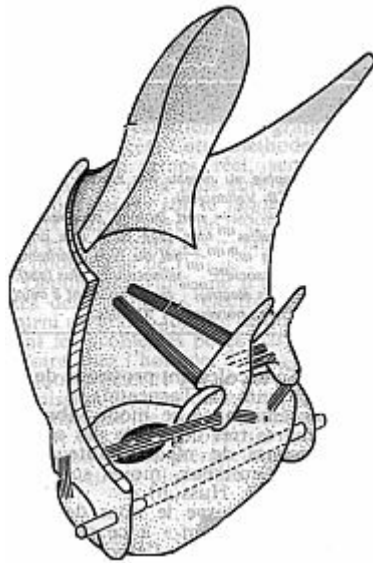
Además, la laringe puede experimentar un desplazamiento pasivo transversal, independiente de toda acción muscular. Los movimientos que realiza la columna cervical para el desplazamiento de la cabeza también modifican la situación de la laringe. La extensión de la cabeza conlleva la ascensión de la laringe, mientras que la flexión va acompañada de un descenso. Las desviaciones laterales de la cabeza no la modifican apenas.

Movilidad de las cuerdas vocales (CV)

Los músculos intrínsecos de la laringe son indispensables para poder realizar la fonación, ejerciendo su acción sobre las CV modificando su estado y situación, tensándose o relajándose, lo que repercute sobre el orificio glótico al separar o aproximar las CV. Fisiológicamente estos músculos se reparten en cuatro grupos, antagonistas unos de otros. Algunos son constrictores otros dilatadores de la glotis y también tensores o relajadores de las CV.

Las cuerdas están insertadas en los cartílagos aritenoides mediante la inserción de los músculos tiro-aritenoideos internos y de los ligamentos tiro-aritenoideos inferiores (véase Figura I.6.).

Figura I.6. *Temas-faringe-laringe*, las cuerdas vocales.⁵²



Músculos constrictores de la glotis o músculos aductores de las CV⁵³: son los crico-aritenoideos laterales o anteriores, tiro-aritenoideos, el inter-aritenoideo y accesoriamente los ariteno-epiglóticos que se contraen aproximando los CA⁵⁴. Para una mejor comprensión del tema, he elaborado un cuadro aclaratorio al respecto (véase Tabla I.5.).

Tabla I.5. Músculos constrictores de la glotis o músculos aductores de las CV

| | |
|--|---|
| Músculos constrictores de la glotis o músculos aductores de las CV | El crico-aritenoideo lateral, tira hacia afuera y hacia adelante de la apófisis muscular realizando un pivotamiento del CA. Como resultado de esta contracción se produce un desplazamiento hacia atrás y hacia adentro de la cima de la apófisis vocal, lo que aproxima las CV a la línea media. |
| | El tiro-aritenoideo, mediante la contracción de su capa externa, acorta la CV, la cual aumenta de volumen y consistencia tensandose, con lo que la glotis se cierra.. |
| | El inter-aritenoideo produce una aproximación entre los CA y como consecuencia de las CV. |

Por otra parte, los músculos dilatadores de la glotis o músculos abductores de las CV son los crico-aritenoideos posteriores (véase Tabla I.6).

⁵³ Cuerdas vocales. *Abreviaturas.* <http://www.otorrinoweb.com/es/2961.html>
[Consulta:12/02/2017]

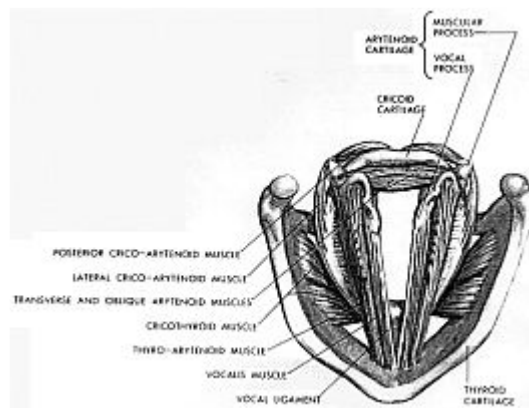
⁵⁴ Crico-ariteoideos. *Abreviaturas.* <http://www.otorrinoweb.com/es/2961.html>
[Consulta:12/02/2017]

Tabla I.6. Músculos dilatadores de la glotis o músculos abductores de las CV

| | | |
|---|--|--|
| Músculos dilatadores de la glotis o músculos abductores de las CV | Músculos crico-aritenoideos posteriores. | <p>Fisiológicamente, cada uno de estos dos músculos puede ser dividido en dos partes:</p> <ol style="list-style-type: none">1) una parte externa constituida por fibras casi verticales, actúan sobre la apófisis muscular haciendo que el CA se deslice hacia afuera y hacia abajo sobre su articulación con el cricoides.2) otra parte interna formada por fibras casi horizontales, al contraerse tiran hacia abajo y hacia adentro de la apófisis muscular, haciendo pivotar la apófisis vocal hacia afuera y hacia arriba. |
|---|--|--|

La contracción de estos músculos crico-aritenoideos posteriores produce una separación de las CV de la línea media (véase Figura I.7.).

Figura I.7. *Temas-faringe-laringe*: musculatura que moviliza las cuerdas vocales.⁵⁵



A los crico-tiroideos se les denomina también los músculos de los cantores (agudos).

Son los crico-tiroideos músculos tensores de las CV. Desde su inserción fija en el cricoides, al contraerse hacen que el CT⁵⁶ bascule hacia adelante y hacia abajo en torno a un eje transversal que pasa por las articulaciones crico-tiroideas. Mediante este movimiento las CV se alargan, sus extremos anteriores se desplazan en el sentido de este movimiento, hacia delante y hacia abajo, mientras que sus extremos posteriores fijos sobre el CA quedan inmóviles.

Con el CT bien fijado por los músculos subhioideos, al contraerse los cricotiroideos desplazan el CC⁵⁷ hacia abajo, hacia arriba y hacia delante. Simultáneamente desplazan a los CA hacia atrás. Este movimiento tensa las CV mediante la traslación posterior de los aritenoides.

55

<http://www.otorrinoweb.com/es/temas-faringe-laringe/140-t55/3351-5510-histologia-de-la-laringe.html>
[Consulta: 12/02/2017]

⁵⁶ Crico-tiroides. *Abreviaturas.* <http://www.otorrinoweb.com/es/2961.html>,
[Consulta: 12/02/2017].

⁵⁷ Cartilago cricoides. *Abreviaturas.* <http://www.otorrinoweb.com/es/2961.html>,
[Consulta: 12/02/2017].

El músculo tirovocal (tiroaritenoso interno) se inserta en el ángulo entrante del CT y, la cubierta de sus miofibrillas es capaz de estimularse manteniendo un ritmo absolutamente independiente del de los estímulos por el recurrente, y su acción es la apertura rítmica de la glotis durante la fonación a través de la tracción hacia el exterior que ejerce sobre el ligamento vocal. Esta misma función es la que realiza el otro músculo del pliegue vocal, el arivocal. Las fibras de ambos están intrincadas entre ellas.

Conformación interior.

También en este apartado me he basado en la página web otorrinoweb.⁵⁸

La laringe es una cavidad fibroelástica en forma de tubo o tonel elástico, situada en la parte media y anterior del cuello, apoyada en el cricoides y amarrada a la parte media del aparato hioideo.

En un corte frontal el tubo laríngeo aparece ancho en sus extremos y estrecho a la mitad de su recorrido. Su parte interna, o endolaringe, puede dividirse en tres niveles o compartimentos con relación al plano de las CV: 1) piso superior supraglótico o vestíbulo laríngeo; 2) piso medio o glótico y 3) piso inferior o subglótico. Los describo a continuación en la Tabla I.7.).

Tabla I.7. Conformación interior de la laringe.

| | | |
|--------------------------------------|--------------------|--|
| 1) Nivel Supraglótico (por encima de | Vestíbulo laríngeo | Constituye el límite entre la endolaringe y la faringe. Tiene una forma de tronco cónico, más alto y más ancho por delante que por detrás, si bien su |
|--------------------------------------|--------------------|--|

⁵⁸ *Morfología interna de la laringe.* <http://otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017].

| | | |
|--|--------------------------------------|--|
| las CV) (véase Figura I.8.). | | <p>forma y dimensiones varían con los movimientos de la epiglotis.</p> <p>Está formado por cuatro paredes: una anterior, otra posterior y dos laterales.</p> |
| | Ventrículo de Morgagni | <p>Los tres cuartos anteriores son cóncavos en todos los sentidos, mientras que su cuarto posterior presenta un rodete más o menos saliente, oblicuo hacia abajo y hacia adelante, que se pierde hacia abajo sobre la CV y que por arriba termina en el tubérculo de Morgagni. Este rodete está formado por el cartílago de Morgagni y un conjunto de glándulas laríngeas, está separado del CA por un pequeño surco, el philtrum ventriculi de Mekel.</p> |
| <p>2) Nivel Glótico.</p> <p>La glotis es el espacio que queda entre los bordes libres ambas CV, y corresponde al piso medio de la laringe.</p> | CV superiores o bandas ventriculares | <p>También denominadas falsas CV. Están situadas en el límite del vestíbulo laríngeo y de los ventrículos de Morgagni, estando constituidas por dos pliegues más o menos relevantes que hacia arriba se continúan con el pie de la epiglotis.</p> <p>Constitucionalmente están formadas por un pliegue de mucosa laríngea conteniendo en su interior el ligamento tiro-aritenoideo superior. Son por tanto exclusivamente estructuras ligamentarias. Se dan como medidas medias de las bandas en longitud, 20 mm en el hombre y 15 mm en la mujer (véase Figura I.9.).</p> <p>Las bandas no tienen función fonatoria como órgano vibrante, siendo su función accesoria de tipo mecánico.</p> |
| | CV inferiores o verdaderas | <p>También denominadas cuerdas vocales. Constituyen el elemento noble de la fonación.</p> |

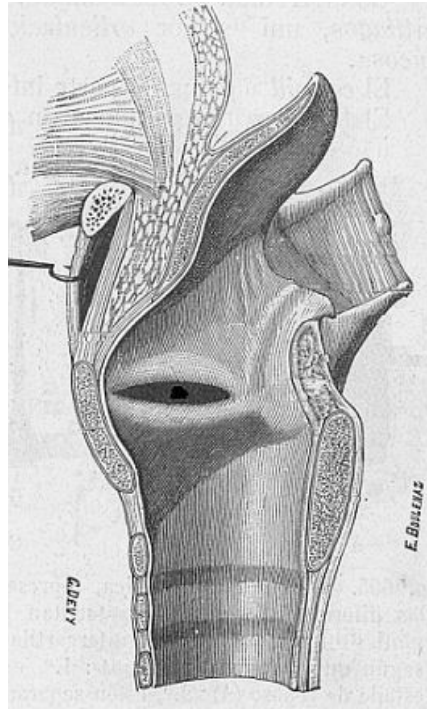
| | | |
|--|--|--|
| | | <p>Están situadas en el límite del piso medio con el inferior de la laringe y van desde la escotadura tiroidea, hasta la apófisis vocal de los CA.</p> <p>Macroscópicamente se muestran como dos cintas nacaradas dirigidas horizontalmente de adelante a atrás y de dentro a fuera (véase Figura I.10.).</p> <p>Su coloración nacarada es debida a la presencia en su interior del ligamento tiro-aritenoideo inferior. El espacio que delimitan en la cavidad laríngea es menor que el que delimita las bandas. Están recorridas por finas estriaciones vasculares longitudinales. Por detrás están separadas por la región inter-aritenoidea, y por delante llegan a juntarse formando la comisura anterior.</p> <p>Su forma, al corte frontal, es la de un prisma triangular con tres caras y un borde libre.</p> <p>La longitud es de 20-30 mm en el hombre y de 18-23 mm en la mujer. En el adulto están situadas en el hombre en un plano horizontal de cuello que pasa por el tercio superior del cuerpo de la 5ª vértebra cervical. En la mujer están situadas más altas, correspondiéndose con la cara inferior del cuerpo de la 4ª vértebra cervical.</p> <p>Macroscópicamente la cuerda está constituida por un pliegue de mucosa laríngea, el ligamento tiro-aritenoideo inferior, el músculo tiro-aritenoideo interno o músculo de la CV.</p> <p>Entre músculo y mucosa existe un espacio despegable submucoso que es el denominado espacio de Reinke, muy importante para comprender ciertos fenómenos fonatorios que</p> |
|--|--|--|

| | | |
|--|-----------------------|--|
| | | <p>explicaré en el punto 2.2.3., punto relacionado con la teoría miolástica-aerodinámica</p> <p>El tercio posterior de este esqueleto está formado por la apófisis vocal del aritenoides. Los dos tercios anteriores están formados por el ligamento vocal, o ligamento tiro-aritenoideo inferior que prolonga la apófisis vocal del aritenoides hasta alcanzar la escotadura tiroidea del CT. Son por tanto estructuras ligamentarias y musculares.</p> |
| | Orificio glótico | <p>La glotis está en el piso medio de la laringe y es el espacio que queda entre los bordes libres de ambas cuerdas vocales. Se han de considerar en él las cuerdas vocales superiores o bandas ventriculares, las cuerdas vocales inferiores o verdaderas, el orificio glótico y los ventrículos laríngeos.</p> <p>Dependiendo de unos sujetos a otros pueden ser de varios tamaños. Es más largo y más ancho en el hombre que en la mujer; también varían en el transcurso de la fonación y durante las diferentes fases de la respiración.</p> <p>Longitud de la hendidura glótica: 25-30 mm en el hombre y 20 a 25 mm en la mujer.</p> <p>Las CV en estado de reposo su forma es rectangular (véase Figura I.11.).</p> <p>Los músculos que actúan para la glotis se diferencian por su función en constrictores y dilatadores.</p> |
| | Ventrículos laríngeos | <p>Son dos, uno a cada lado. El ventrículo es una cavidad o depresión de eje mayor antero-posterior situada entre la banda por arriba y la CV por abajo. Esta cavidad, hacia fuera del tubo laríngeo está limitada por los dos</p> |

| | | |
|--|---|--|
| | | <p>ligamentos elásticos de la banda y la CV, llegando su fondo externo hasta el pericondrio del ala tiroidea, del que la separa una fina cubierta muscular (véase Figura I.12.).</p> <p>Está más desarrollado en el hombre que en la mujer y en general sus dimensiones e incluso su forma pueden variar mucho.</p> <p>Tienen una forma triangular, pudiéndose diferenciar en cada uno de ellos tres paredes, inferior, superior y externa, y dos extremos el anterior y el posterior.</p> <ul style="list-style-type: none"> ● <i>Apéndice ventricular.</i> Consiste en un divertículo del ventrículo laríngeo, ascendente, situado en la pared superior. Es una peculiaridad especial que puede encontrarse sólo en algunas laringes. |
| | <p><i>Apófisis vocal del aritenoides.</i></p> | <p>Larga y delgada, nace en la base del aritenoides, en su unión con la cara externa y antero-externa, mirando en dirección a la escotadura del CT. En ella se insertan los fascículos internos del músculo tiro-aritenoideo y la parte posterior del ligamento vocal (conos elasticus).</p> <p>La apófisis constituye la parte posterior cartilaginosa de la CV, estando recubierta solo de mucosa, por lo que se explica que se trate de una zona delicada y con posibles lesiones.</p> <p><i>Pliegue interaritenoideo.</i></p> <p>Forma la pared posterior del vestíbulo laríngeo y está bordeado a cada lado por la cara interna, plana y lisa del CA.</p> |

| | | |
|---------------------------|---|---|
| <p>3.-Nivel Subglotis</p> | <p>Es la parte más estrecha del tubo laríngeo. La laringe va estrechándose de arriba hacia abajo hasta unirse a la tráquea.</p> <p>Por arriba está limitado por la glotis y el borde libre de las CV; por abajo por un plano horizontal que pasa por el borde inferior del CC.</p> <p>Su diámetro antero-posterior es mayor que el transversal.</p> | <p>Se relaciona por detrás con el sello cricoideo, por delante con el tercio inferior del CT, con el arco del cricoides y con la membrana crico-tiroidea y a los lados con el músculo tiro-aritenoideo y con la parte lateral del anillo cricoideo, así como la parte correspondiente de la membrana crico-tiroidea. Se pueden diferenciar en este espacio dos partes:</p> <p>Durante la inspiración la glotis se abre permitiendo ver en el examen laringoscópico la subglotis y los primeros anillos traqueales. Durante las inspiraciones profundas se abre ensanchándose pudiendo alcanzar una anchura de los 10 a 15 mm.</p> |
|---------------------------|---|---|

Figura I.10. *Morfología interna de la laringe, vista transversal de la laringe.*⁶¹

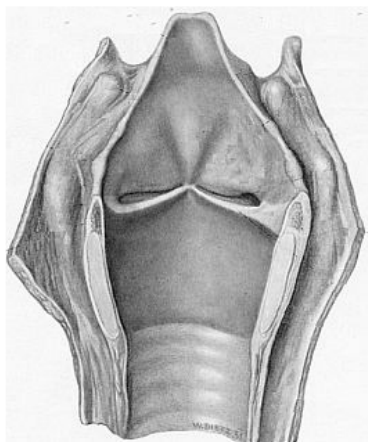


⁶¹ *Morfología interna de la laringe,* <http://www.otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017].

Figura I.11. *Morfología interna de la laringe, vista interior de la laringe.*⁶²



Figura I.12. *Morfología interna de la laringe, vista transversal del interior y exterior de la laringe.*⁶³



⁶² <http://www.otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017].

⁶³ <http://www.otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Las cavidades supraglóticas (articulación)⁶⁴

Después del paso de la columna de aire por la laringe (vibrando o no), pasa a la faringe. Con la activación del velo del paladar genera otra gran división de los sonidos articulados: 1) Orales: si el velo está adherido a la pared faríngea, y el aire pasa por la cavidad bucal; 2) Nasaes: si el velo cierra el paso a la cavidad bucal, y el aire pasa por la cavidad nasal; y 3) Oronasaes: Si están abiertas simultáneamente la cavidad oral y la nasal (llamados habitualmente sonidos vocales nasaes).

Como consecuencia de la gran movilidad de algunos de sus órganos la cavidad oral cambia mucho de forma y tamaño.

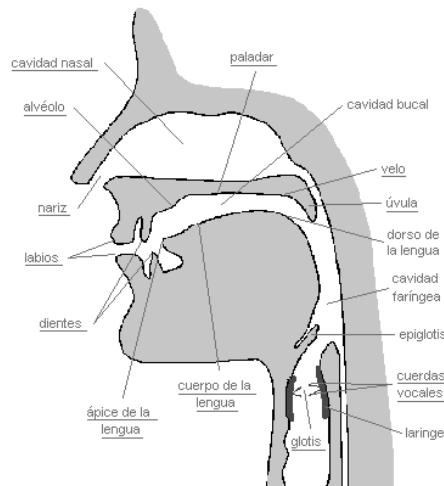
El paladar tiene dos zonas: 1) Paladar duro, subdividido en prepaladar, mediopaladar y postpaladar y 2) Paladar blando o velo del paladar, subdividido en dos zonas: prevelar y postvelar.

La lengua tiene tres zonas (véase Figura I.14.): 1) El ápice o punta; 2) El dorso o parte superior, subdividido en predorso, mediodorso y postdorso; y 3) La raíz, en el extremo posterior.

⁶⁴ Para la exposición de este punto me he basado en las siguientes fuentes: 1) *La fonética articuladora*. <http://paginaspersonales.deusto.es/airibar/Fonetica/Apuntes/02.html>, [Consulta:12/02/2017]

y 2) Begoña Torres. *Anatomía funcional de la voz* <http://www.medicinadelcant.com/cast/1.pdf>, [Consulta:12/02/2017].

Figura I.13. Alexander Iribar. *La fonética articuladora*.(2015), cavidades supraglótica.⁶⁵



Cavidades de resonancia

Las cavidades de resonancia están constituidas por la faringe, la boca y las fosas nasales. Estos tres órganos pueden ser comparados a una F hecha con tubos huecos.

La faringe es un cilindro muscular que puede variar de forma y volumen según los armónicos que deba reforzar durante la fonación.⁶⁶ Por su cara anterior, y de abajo arriba, este cilindro comunica con la laringe, la boca y las fosas nasales. Entre el tercio superior y en medio de la pared posterior de la faringe el músculo constrictor superior de la faringe forma un rodete, llamado de Passavant, que contribuye al cierre de la faringe superior o nasal. Delante de él se inserta el velo del paladar entre las fosas nasales y la boca (paladar blando), muy importante en la fonación. Su borde posterior libre es arqueado, y de su centro cuelga la úvula.

Por encima del velo del paladar se encuentran las dos fosas nasales. Estas son importantes en resonancias de consonantes como M, N, Ñ, por lo que se llaman

⁶⁵ <http://paginaspersonales.deusto.es/airibar/Fonetica/Apuntes/02.html>, [Consulta:12/02/2017].

⁶⁶ En estas variaciones se basa la fonética acústica que veremos en el punto 2.2.4.

consonantes nasales. Por debajo del velo del paladar, la faringe comunica con la boca. En ella se distinguen el techo formado por el paladar óseo; a los lados están los dientes y las mejillas; por delante están los incisivos y los labios, y en la base está la lengua, órgano muscular potente, de gran movilidad e insertada en el hioides, por lo que está en íntima relación con la movilidad de la laringe; éste músculo es muy importante en la articulación casi todos los fonemas.

Anatomía de la cuerda vocal: modelo cuerpo/cubierta⁶⁷

Considero importante describir la anatomía de la cuerda vocal para poder entender la fonación de la voz pues, como he dicho en el apartado 1.2.1, la teoría aceptada como buena en nuestros días es la teoría miolástica-aerodinámica anunciada por Van den Berg en 1958 y directamente relacionada con su morfología.

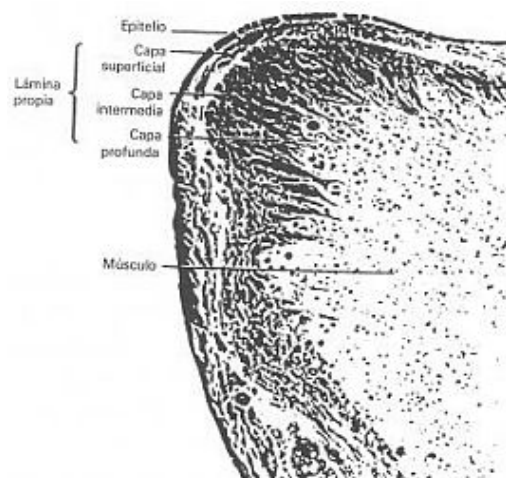
Mucosa vocal. Posee ciertas peculiaridades histológicas. Cuenta con una característica muy importante en la patología cordal que es el espacio despegable de Reinke.

El espacio de Reinke es un espacio virtual que existe entre el ligamento y la mucosa. La inyección de líquido o de aire en este espacio muestra que la mucosa en esta zona está libre de toda adherencia interna. Tiene forma de U y los dos extremos son la apófisis vocal del aritenoides por detrás y la inserción de ligamento en el CT por delante. Su borde superior es una línea cóncava hacia adentro que alcanza el tercio externo del suelo del ventrículo. El borde inferior es una línea cóncava hacia arriba que desciende un poco hacia la vertiente subglótica (véase Figura I.13.).

⁶⁷ Esta sección se ha realizado teniendo en cuenta la información presentada por dos fuentes bibliográficas:

1) *Histología de la cuerda vocal*, <http://www.vocalcoaching.es/histologia-de-la-cuerda-vocal/> [Consulta:12/02/2017] y
2) *Histología de la laringe*, <http://otorrinoweb.com/es/3351.html>, [Consulta:12/02/2017].

Figura I.14. *Morfología interna de la laringe, morfología de la cuerda vocal.*⁶⁸



No existe ningún punto de unión entre la mucosa y el ligamento vocal, sin embargo microscópicamente pueden observarse algunas fibras elásticas adheridas a la cara interna de la mucosa vocal.

Las cuerdas vocales, también denominadas pliegues vocales, están constituidas en el 60% anterior por la porción membranosa y en su 40% posterior por la porción cartilaginosa. La membranosa la forman el cono elástico cubierto de mucosa medialmente y el m. tiro-aritenoideo que es lateral al cono elástico. La porción cartilaginosa la forman la apófisis vocal y la base del cartílago aritenoides de cada lado.

Desde el punto de vista de la función vocal es que son vibradores de varias capas, como propuso Hirano (1974) con su teoría de la masa y la cubierta. Este científico demostró que la CV está compuesta de una doble capa, la interna formada por el músculo cordal (que se contrae con la fonación y no vibra), y otra vibratoria que es la cubierta, formada por un epitelio escamoso y una lámina propia (que no se contrae y por eso cuando se contrae el músculo se hace más laxa y vibra). Los movimientos vibratorios más importantes se efectúan en la parte de esta doble capa que recubre el borde libre de la CV. La presencia de un epitelio escamoso, la dirección de las fibras

⁶⁸ *Morfología interna de la laringe.* <http://www.otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017].

colágenas y elásticas paralela al eje del borde libre de las cuerdas, así como los vasos situados bajo la cubierta epitelial, favorecían las altas frecuencias de vibración.

Hirano, en su teoría de la masa y la cubierta, describió la estructura de la cuerda vocal de la siguiente forma:

- 1) El epitelio funciona como primera capa de protección, mantiene la forma de las cuerdas vocales y, además, ayuda a regular la hidratación de las cuerdas.
- 2) El espacio de Reinke, también llamada lámina propia superficial. Flexible y relleno de una masa gelatinosa blanda y suave. Se compone, principalmente de fibras sueltas y componentes elásticos.
- 3) Fibras elásticas o lámina propia intermedia. Se compone principalmente de fibras elásticas y tiene una consistencia como de bandas de goma suave.
- 4) Fibras colágenas o lámina propia profunda. Que le aportan durabilidad a la capa.
- 5) Músculo vocal. Tiene propiedades mecánicas activas y pasivas. Activamente, como músculo, tiene propiedades activas (contráctiles) pueden ayudar a controlar la “tensión” y pasivamente tiene la consistencia de “bandas de goma rígidas”(véase Figura I.15.).

Figura I.15. Histología de la Cuerda vocal. Músculo vocal ⁶⁹



Las diferentes características de tensión de estas capas, resultan en agrupaciones mecánicas de capas para formar:

COBERTURA (Mucosa): Compuesta por el Epitelio y el Espacio de Reinke.

TRANSICIÓN (Ligamento Vocal): Compuesta por la Lámina Propia Intermedia y Profunda.

CUERPO (de la Cuerda Vocal): El músculo vocal.

Existen variaciones de estructura a lo largo de la cuerda vocal que repercute en la creciente rigidez de las estructuras de la cuerda vocal hacia los extremos anterior y posterior de la misma.

2.2.3. Fisiología del aparato vocal

La voz se produce mediante la acción de varios órganos que han de activarse como una unidad funcional. En la corteza cerebral se origina la idea de producir un sonido, en el área del lenguaje. La información para la realización del movimiento se

⁶⁹ <http://www.vocalcoaching.es/histologia-de-la-cuerda-vocal/>, [Consulta: 12/02/2017].

transmite por diferentes nervios a la laringe. Las CV se mueven, vibran y generan un sonido con la participación del aparato respiratorio. La resonancia de este sonido en el tracto vocal confiere al sonido las características percibidas por el oyente. Debido a la autoescucha y a la sensibilidad táctil, el intérprete irá cambiando su tono de voz.

La laringe regula minuciosamente la presión de cierre de las CV y su grado de apertura. Podemos decir que el elemento valvular de la laringe formado por las CV y las estructuras de las que depende su funcionamiento mecánico es el generador de sonidos de diferentes frecuencias.

Actividad necesaria en la producción del sonido.⁷⁰

| |
|---|
| La producción del sonido y de la voz necesita del concurso de: |
| <ul style="list-style-type: none">• Los músculos espiratorios que regulan el débito y la presión del aire espirado. |
| <ul style="list-style-type: none">• La acción antagonista y alternativa de prensión y relajación de las CV. |
| <ul style="list-style-type: none">• La acomodación de la glotis mediante la fijación de los cartílagos laríngeos, especialmente del aritenoides, mediante la acción tónica de los músculos extrínsecos que en él se insertan y mediante la fijación de hueso hioides por los músculos supra y sub hioideos. |

⁷⁰ Información obtenida de: <http://otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Teoría mioelástica-aerodinámica

En el punto 2.2.1. he expuesto algunas de las teorías que se han dado sobre la fonación de la voz hoy en día. La teoría aceptada de la fonación vocal es la teoría mioelástica-aerodinámica anunciada por Van den Berg en 1958. La expongo a continuación basándome en el estudio de Antonio José Lara Peinado⁷¹ sobre la cuerda vocal (Universidad de Alcalá), la página web de la Universidad Autónoma de Barcelona, con el estudio realizado por Joaquim Llisteri⁷² sobre la fonación y la página web de otorrinoweb, donde se hace una exposición muy completa y actualizada.⁷³

Antonio José Lara Peinado nos dice que los autores más relevantes, cuyas investigaciones han sido esenciales para conocer y explicar la producción del sonido han sido: Johan Müller, Van den Berg e Hirano.

1) Desde un punto de vista cronológico, Johan Müller (1801-1858), cuya investigación presentada en 1837 sobre unos estudios y experimentos realizados sobre laringes humanas obtenidas de cadáveres, dan como consecuencia la *teoría Mioelástica de la fonación*. A continuación cito las conclusiones obtenidas en los estudios y su teoría de la fonación:

Sus experimentos le llevaron a concluir las siguientes afirmaciones:

- Las cuerdas vocales aducidas vibran al paso del aire, produciendo el sonido denominado voz.
- La ausencia en la preparación anatómica de epiglotis y bandas ventriculares reduce el volumen del sonido emitido.
- El tono asciende cuando aumenta la tensión de las cuerdas vocales.

⁷¹ Antonio José Lara Peinado. *Corrección experimental de lesiones iatrogénicas de la cuerda vocal. Modelo canino* (Universidad de Alcalá, Departamento de cirugía, 2006). <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/1371/TESIS%20Texto%20Final.pdf?sequence=4>, [Consulta:12/02/2017]

⁷² Llisteri, Joaquim (2015) *La fonación*. Departament de filologia espanyola. Universitat autònoma de Barcelona. http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html, [Consulta:12/02/2017].

⁷³ *Fisiología laríngea: fonación*. <http://www.otorrinoweb.com/es/2965.html>, [Consulta:12/02/2017]

- Cuando se mantiene la tensión de las cuerdas vocales, un aumento de la presión del aire significa un ascenso del tono equivalente a una quinta.

Las investigaciones de Müller dieron lugar en 1894 a la emisión de la **Teoría Mioelástica de la fonación**, que mantiene toda su vigencia en el momento actual, y nos dice que existe una fuente generadora de sonido o fuente de excitación glótica, que al atravesar las estructuras supraglóticas actúan de resonadores antes de alcanzar el aire atmosférico y hacerse audible, confiriéndole nuevos matices al sonido original, al actuar de filtro. Actualmente esta teoría se conoce con el nombre de **Teoría Fuente-Filtro**.⁷⁴

Vemos que para la fonación del sonido es necesario el aire y la excitación glótica antes de alcanzar la zona supraglótica que actúa como resonador.

El aspecto Mioelástico. Referido sobre todo al control neuromuscular de la tensión y elasticidad de las cuerdas vocales en la fonación. Durante la aducción las cuerdas vocales deben permanecer contraídas y tensas para que el ciclo vocal sea más efectivo. La masa y tensión de las cuerdas vocales son factores fundamentales que contribuyen a regular la velocidad (frecuencia fundamental) de la modulación de la corriente aérea durante la fonación. La estructura morfológica de las cuerdas vocales es muy importante para controlar la tensión de éstas.

2) En segundo lugar, y por el momento la teoría más aceptada de la vibración de las cuerdas vocales es la Teoría Mioelástica-Aerodinámica presentada por Van den Berg en 1958 y recogida en [Menaldi92, cobeta96]. Necesita de tres fases:

- Fase de Iniciación: Inspiración con abducción de las cuerdas vocales hacia la posición intermedia o lateral. Espiración con los músculos extrínsecos aductores acercando entre sí las cuerdas vocales. Las cuerdas vocales contactan en la línea media

⁷⁴ Antonio José Lara Peinado. *Corrección experimental de lesiones iatrogénicas de la cuerda vocal. Modelo canino* (Universidad de Alcalá, Departamento de cirugía, 2006), p. 58. <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/1371/TEISIS%20Texto%20Final.pdf?sequence=4>, [Consulta:12/02/2017]

a la vez que al inicio de la espiración genera un aumento rapidísimo de la presión subglótica.

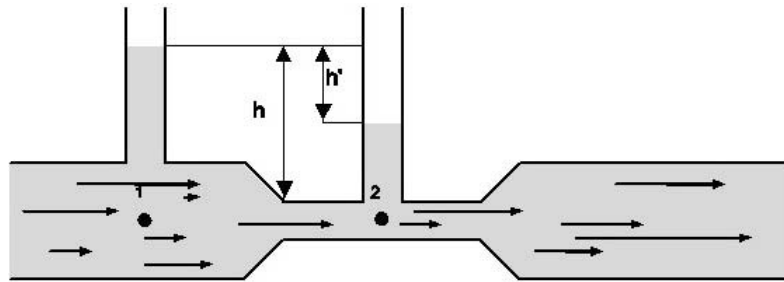
- La presión subglótica del aire que viene de los pulmones produce una resistencia en las cuerdas vocales cerradas. En cierto momento esta presión es mayor que la presión que las mantiene cerradas por lo que el aire se escapa disminuyendo la presión.

- Al fluir el aire rápidamente por la laringe, decrece la presión subglótica y las cuerdas vocales vuelven a juntarse hasta la oclusión completa. El descenso de la presión subglótica provoca, a la altura de las cuerdas vocales abducidas un movimiento de aspiración hacia la línea media. Este fenómeno se denomina efecto Bernoulli, que explica que cuando la presión de flujo de un fluido permanece constante, el incremento de velocidad al encontrar en su paso una estrechez genera una disminución de presión en ese punto. Esto explica que cuando las cuerdas vocales se abren por un aumento de presión subglótica, producen una columna de aire que provoca los comentados cambios de presión y hace vibrar la mucosa vocal.

El aspecto Aerodinámico. Los principios aerodinámicos fundamentales para producir la vibración de las cuerdas vocales se basan en las leyes de conservación de la energía para fluidos incomprensibles contenidos en conductos:

- Ley de continuidad: La velocidad de las partículas de un flujo no compresible confinado a un conducto se incrementa conforme el área de corte transversal del conducto disminuye (véase Figura I.17.).

Figura I.17. Fluidos en movimiento y ecuación de Bernoulli, ley de continuidad.⁷⁵



Cuando el líquido se mueve hacia la derecha, la velocidad en 2 es mayor que en 1 (ecuación de continuidad), por tanto, la presión en 2 es menor que en 1, (ecuación de Bernoulli). La caída de presión en 2 determina las diferentes alturas h y h' en las columnas.

- Ley de conservación de la energía: Principio de Bernoulli. La energía total de un fluido en cualquier punto a lo largo de un conducto tiene dos componentes, uno directamente relacionado con la presión (energía potencial) y otro relacionado con la velocidad (energía cinética). Como veremos más adelante el mismo hecho sucede en la glotis.
- Ley de resistencia. El fluido no compresible fluye siempre desde la región de presión alta a la zona de baja presión. Las constricciones producidas por la glotis

⁷⁵ www.ulpgc.es/descargadirecta.php?codigo_archivo=5211, [Consulta: 12/02/2017].

y algunas zonas del tracto vocal (por ejemplo, el espacio entre la lengua y los dientes en la producción de una /s/) ofrecen gran resistencia al flujo. La resistencia al flujo también aumenta en zonas de turbulencia.

Relacionando estos principios con la glotis, es más fácil que se produzcan turbulencias (energía no útil, ruido) cuando la presión a través de la glotis es grande (velocidad de las partículas pequeña), cuando el espacio glótico es amplio (las partículas pueden expandirse y crear turbulencias) y cuando la viscosidad es baja. Algunas veces es deseable la existencia de turbulencias en la glotis como para la producción de la consonante /h/; pero para la producción de las vocales no son nada deseables.

3) En tercer y último lugar, es la aportación que hace Hirano en 1975 con su teoría cuerpo-cubierta. Mejoró la teoría mioelástica-aerodinámica de Van den Berg con el estudio de la estructura de la cuerda vocal como una estructura formada por dos masas de propiedades mecánicas diferentes, el cuerpo o estructura rígida y la cubierta o estructura elástica. Las propiedades elásticas de ambas capas o masas están reguladas en función de las necesidades del tono y la intensidad de la producción vocal.

Esta teoría complementa perfectamente este aspecto mioelástico del ciclo vocal. La tensión general efectiva de las cuerdas vocales depende del acoplamiento de la cubierta al cuerpo ajustable que se ve afectado por la contracción muscular. Durante la contracción del músculo tiroaritenoides, el cuerpo se torna rígido por el acortamiento del músculo, mientras que la cubierta se vuelve laxa y flexible. El modelo cuerpo-cubierta ha demostrado su utilidad para explicar la interacción entre las contracciones cricotiroidea (que es el principal controlador del tono) y tiroaritenoides en la regulación de la frecuencia fundamental.

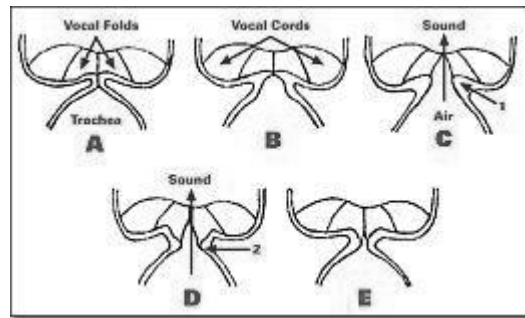
Ciclo vocal

Al pronunciar la /a/, como cualquier otra vocal, lo que ocurre es que se unen ambas cuerdas vocales y al paso del aire vibran, se unen y se separan repetidas veces.

Esta unión y separación constituye el ciclo vocal, que conforma una onda de presión alterna (al separarse las cuerdas vocales el aire pasa y al unirse el aire cesa). Las

cuerdas vocales se unen más rápidamente que se separan, con lo que la curva que representa el ciclo vocal no es simétrica. Tiene una gran importancia esta asimetría en la apertura y cierre de la glotis (espacio entre las cuerdas vocales) porque cuanto más abrupto y en violento sea el cierre, mejor será el sonido (véase Figura I.18.).

Figura I.18. *Fisiología laríngea: fonación, ciclo vocal.*⁷⁶



Causa de la vibración de las cuerdas vocales

La energía se obtiene del aire que proviene de los pulmones y, con una presión mínima de 7 cm de H₂O y el contacto indispensable de las cuerdas vocales, al aumentar progresivamente esta presión subglótica la cuerdas comienzan a separarse desde abajo hacia arriba, hasta un momento en que la separación es máxima. A partir de ese momento, el paso del aire por una zona más estrecha que la región subglótica hace que aumente su velocidad y disminuya su presión (efecto Bernoulli). Al disminuir la presión en la parte central, la más estrecha, comienza a aspirarse la parte inferior de la cuerda vocal, siguiendo la parte que está más superior debido a las propiedades elásticas de las cuerdas vocales.

La glotis también se cierra desde abajo hacia arriba. El abrirse de abajo arriba y el cerrarse también de abajo arriba crea una onda mucosa de desplazamiento vertical hacia arriba. Los movimientos sucesivos de abrirse y cerrarse constituye el ciclo vocal y

⁷⁶ <http://www.otorrinoweb.com/es/2965.html>, [Consulta:12/02/2017].

como vemos hay una parte aerodinámica (presión pulmonar y presión glótica negativa debida al efecto Bernoulli) y otra parte mioelástica (la presión de cierre por recuperación de la elasticidad de las partes más densas de las cuerdas vocales).

Preparación para la fonación

La producción del sonido y de la voz necesita del concurso de los músculos espiratorios que regulan el aire y la presión del aire expirado; de la acción antagonista y alternativa de presión y relajación de las CV; y de la acomodación de la glotis mediante la fijación de los cartílagos laríngeos, especialmente del aritenoides, mediante la acción tónica de los músculos que en él se insertan y mediante la fijación de hueso hioides por los músculos supra y sub hioideos.

Para que la fonación sea posible las CV deben de estar pegadas en toda su longitud, esta aproximación de las cuerdas está producida por la contracción del músculo crico-aritenoideo posterior que aproximan las CV mientras están relajados los inter-aritenoideos. Para que el cierre de la glotis sea completo, los cricoaritenoideos laterales hacen pivotar hacia dentro las apófisis vocales. Para completar el cierre glótico, los músculos crico-tiroideos, al contraerse, inmovilizan el CT y el cricoides tensando las dos CV.

Se denomina registro vocal a una emisión vocal homogénea para una parte más o menos grande de la extensión vocal. Cuando se emite una serie continuada de sonidos partiendo del sonido más grave para llegar al más agudo, la voz se modifica bruscamente, cambiando de registro. Las variaciones de frecuencia fundamental a nivel glótico se realizan mediante cambios de longitud, masa y elasticidad que experimentan los distintos planos que forman las CV por la acción muscular.

Fundamentalmente, se distingue un registro grave o de pecho y un registro agudo o de cabeza. Además el hombre puede tener una voz de falsete, simulando la voz infantil que acústicamente es bastante inestética, estando en este caso el registro por encima de la voz aguda. A cada uno de estos registros corresponde una función cordal

diferente. La elongación y adelgazamiento produce un incremento de la frecuencia fundamental, la realiza el músculo cricotiroideo. El mecanismo opuesto es el acortamiento de la CV, cuyo efecto es la reducción o descenso de la frecuencia fundamental producida por la contracción del músculo tiroaritenideo, acompañada de la interrupción total de la contracción del músculo crico-tiroideo. Estas modificaciones cordales son extremadamente finas, bilaterales y simétricas y están reguladas por la acción de los músculos cricotiroideo y tiroaritenideo.

Otros de los aspectos de la producción del sonido vocal son el comienzo o ataque y la parada de la voz. El comienzo de la producción del sonido vocal se le denomina ataque y puede ser dulce o duro. La parada puede ser progresiva o brusca.

Fenómenos respiratorios durante la fonación.

Durante la fonación los pulmones actúan como almacén de la fuente de energía que es el aire y la mucosa de las CV actúan como elemento vibrador.

Durante la fonación los volúmenes de aire van a ser mayores a la respiración normal en reposo. La presión de la columna de aire espirado es esencial para la fonación.

Los músculos inspiratorios son los encargados mediante su contracción de frenar el movimiento de cierre de la caja torácica, facilitando la entrada de aire a los pulmones. Cuando el volumen pulmonar decrece, la presión de relajación va bajando hasta que llega a ser insuficiente para impulsar la entrada de aire y a partir de ese momento la presión de relajación es mantenida por los músculos espiratorios que entran en acción.

La actividad de la musculatura respiratoria pulmonar durante la fonación varía en función de dos factores:

- De la presión subglótica necesaria para producir el sonido deseado.
- De la cantidad de aire contenida en los pulmones.

Cuando emisión sonora necesita una fuerte presión subglótica, la acción de freno de los músculos intercostales externos sólo actúa durante poco tiempo después de una inspiración profunda y los músculos espiradores deben intervenir más a mayor presión. Para un sonido que necesita una presión subglótica elevada, los músculos espiratorios deben de intervenir desde el ataque sonoro. Si por el contrario, la emisión sonora precisa de una presión subglótica baja, la acción de los músculos intercostales externos puede prolongarse hasta que se alcance una presión subglótica similar a la de la respiración de reposo.

La acción de los músculos abdominales se ejercita por la musculatura lateral, oblicuo y transverso, más que por la frontal.

Para que los movimientos espiratorios tengan un funcionamiento armónico durante la fonación son indispensables dos condiciones:

- Un equilibrio entre músculos inspiradores y espiradores, para ello es fundamental la postura torácico-abdominal a partir de la cual se realizan los movimientos de los músculos intercostales.

- Sinergia fono-respiratoria: que haya una acción sinérgica y complementaria de los intercostales y abdominales. El ascenso diafragmático es condicionante de la eficacia espiratoria de los impulsos torácicos.

El funcionamiento mecánico del diafragma durante la fonación es muy importante, y sobre todo en el canto. En la inspiración, en primer tiempo la contracción del diafragma hace descender el centro frénico, y por tanto alarga el eje vertical del tórax, en ese momento se aprecia un abombamiento del abdomen. En un segundo tiempo, el diafragma actúa sobre las costillas, elevándose y separándolas, aumentando también los diámetros transversal y sagital del tórax. Se aprecia por tanto durante la inspiración, un descenso diafragmático, adelantamiento de la pared abdominal y dilatación de las costillas. La parte superior del tórax permanece prácticamente inmóvil.

La producción del sonido y de la voz necesita de la actividad de:

- Los músculos espiratorios que regulan el débito y la presión del aire espirado.

- La acción antagonista y alternativa de presión y relajación de las CV.
- La acomodación de la glotis mediante la fijación de los cartílagos laríngeos, especialmente del aritenoides, mediante la acción tónica de los músculos extrínsecos que en él se insertan y mediante la fijación de hueso hioides por los músculos supra y sub hioideos.

El pasaje de la voz

El pasaje de la voz tiene su justificación en el cambio fisiológico que se produce en el instrumento vocal en ciertas notas de la tesitura. Sin embargo, el otorrino Pablo Ruiz Vozmediano opina que el conocimiento de este cambio fisiológico, no garantiza realizar con éxito el trabajo vocal en dicho pasaje pues para un cantante es más importante la sensación subjetiva que percibe al hacer el paso.⁷⁷

Este autor explica el cambio fisiológico que se produce:

Mi teoría se basa en un estudio realizado en 1986 por Klingholz F. en el que se demuestra, por medio de electromiografía (técnica por la cual se puede demostrar la actividad eléctrica de la musculatura laríngea, mediante electrodos de superficie en la piel) que alrededor de los 300-400 Hz la actividad de la musculatura sufre un cambio, de manera que antes de ese cambio la actividad del músculo tiroaritenosoide va ascendiendo de manera progresiva y rápida, en tanto que la del músculo cricotiroideo asciende de una forma más lenta, pero al llegar a dicho punto (entre 300 y 400 Hz) el tiroaritenosoide se relaja de forma brusca y su actividad es prácticamente nula, en tanto que el cricotiroideo (CT) multiplica su

⁷⁷ Pablo Ruiz Vozmediano. “El pasaje de la voz. Tercera parte”. *Opera World*. <http://www.operaworld.es/el-pasaje-de-la-voz-tercera-parte/#>, [Consulta: 12/02/2017].

actividad exponencialmente hasta los límites en los que estaba trabajando previamente el tiroaritenoides (TA).⁷⁸

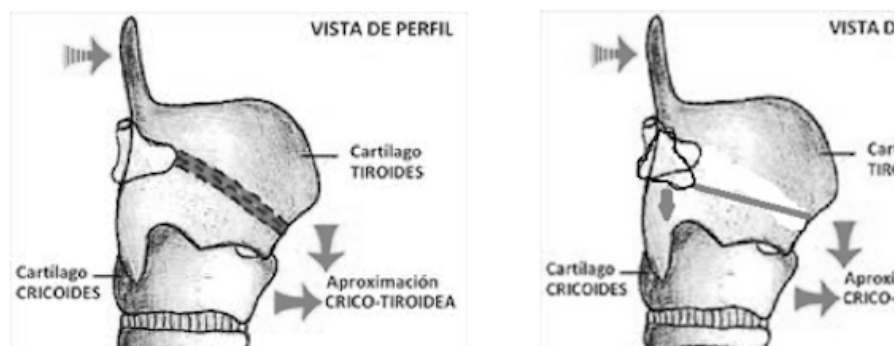
En determinada altura del sonido (300-400 Hz) se produce un cambio en la actividad muscular de la laringe y son las adaptaciones bucofaríngeas, con sus correspondientes sensaciones propioceptivas, las que suavizan estos cambios musculares. Ruiz Vozmediano también nos da su propia definición del pasaje de la voz:

Es el cambio de actividad muscular que se produce a nivel glótico a determinada frecuencia, en torno a 300-400 hz, y que requiere la relajación del músculo tiroaritenoides(TA), para que el estiramiento de la cuerda vocal, que producen la contracción el cricotiroides(CT) y el cricoaritenoides lateral (CAL), se lleve a cabo sin tensiones.⁷⁹

Además, facilita una imagen del cambio muscular que se produce (véase Figura I.19.).

Figura I.19. Ruiz Vozmediano. “El pasaje de la voz. Tercera parte”.

Opera World: cambio muscular de la laringe.⁸⁰



En la figura de la izquierda la acción del CT sobre cuerdas vocales con elongación pero también caída de la porción anterior. En la figura de la derecha la

⁷⁸ Ruiz Vozmediano. “El pasaje de la voz...”.

⁷⁹ Ruiz Vozmediano. “El pasaje de la voz...”.

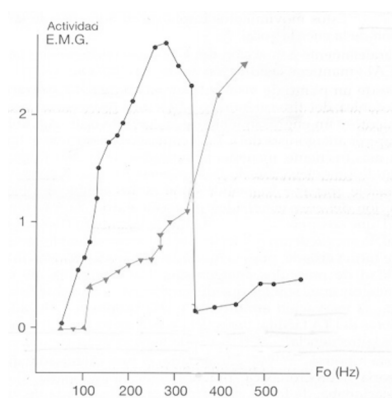
⁸⁰ Ruiz Vozmediano. “El pasaje de la voz...”.

corrección de la horizontalidad de las cuerdas vocales por la acción del CAL, que además participa en la elongación.

El rango de frecuencias donde se produce el cambio fisiológico es relativo dependiendo la clasificación vocal del cantante pero siempre se produce en la tercera octava, tanto para hombres como para mujeres. Este autor también muestra una gráfica con la actividad del tiroaritenoides y la actividad del cricotiroides. (véase Figura I.20.).

Figura I.20. Ruiz Vozmediano. “El pasaje de la voz. Tercera parte”.

*Opera World: actividad de la musculatura tiroaritenoides y cricotiroides.*⁸¹



Propiedades físicas del sonido laríngeo⁸²

Con respecto a las “tres propiedades físicas fundamentales de los sonidos y de la voz”, intensidad, altura y timbre, el comportamiento de la musculatura laríngea es distinto. He elaborado una tabla en la que se concretan los aspectos relacionados con las cualidades del sonido (véase la Tabla I.8).

⁸¹ Ruiz Vozmediano. “El pasaje de la voz...”. La actividad del tiroaritenoides (TA) en negro y la actividad del cricotiroides en rojo.

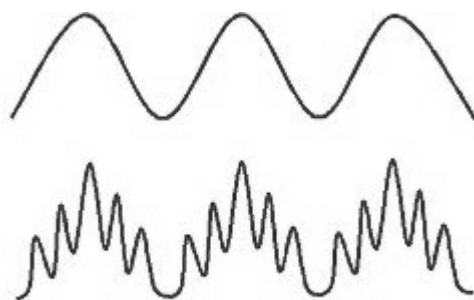
⁸² Para la elaboración de esta sección he tomado como fuente de referencia la siguiente fuente online: <http://www.otorrinoweb.com/es/2965.html> [Consulta: 12/02/2017].

Tabla I.8. Propiedades físicas del sonido laríngeo

| Cualidades del sonido | Funcionamiento de la musculatura laríngea | Otros aspectos relevantes |
|-------------------------------|--|--|
| <i>La intensidad</i> | Está en relación con la presión del aire espirado sobre la laringe y sobre los resonadores. | De los tres elementos el más importante para el control de la intensidad es la presión subglótica. |
| <i>La altura o frecuencia</i> | Está regulada por la acción de los tensores de las CV y sus antagonistas que activan los músculos crico-tiroideo y tiro-aritenoideo regulando así las frecuencias. | La elongación produce un incremento de la frecuencia fundamental y el responsable de este mecanismo es el músculo cricotiroideo, cuya acción produce una elongación y adelgazamiento de la CV. El mecanismo opuesto es la contracción del músculo tiroaritenoideo, acompañado de la interrupción total de la contracción del músculo cricotiroideo y ello se produce con el acortamiento de la CV con la consiguiente reducción o descenso de la frecuencia fundamental. |
| <i>El timbre</i> | Depende de los formantes del tracto vocal, de la frecuencia y de la intensidad y es el resultado de la resonancia que se produce en el ventrículo laríngeo | Es la característica acústica que califica de diferentes dos tonos de la misma forma y con la misma frecuencia e intensidad. Dentro del timbre de la voz se pueden valorar una serie de cualidades: <i>Color, Volumen del timbre, Espesor, Mordiente y Vibrato.</i> |

El timbre depende de los formantes del tracto vocal, de la frecuencia y de la intensidad y es el resultado de la resonancia que se produce en el ventrículo laríngeo (véase Figura I.21.).

Figura I.21. *Fisiología laríngea: fonación, forma de ondas de dos sonidos con el mismo tono.*⁸³



Forma de las ondas de dos sonidos con el mismo tono pero distinto timbre

Es de gran importancia el resto de los resonadores del tracto vocal: vestíbulo laríngeo, la hipofaringe, orofaringe, cavidad oral, las cavidades naturales de los huesos de la cara y sobre todo de las fosas nasales y los senos paranasales. En cada resonador unas frecuencias se atenúan y otras se refuerzan o se emiten con amplitudes más altas. Las cavidades de resonancia amplias en altura y anchura refuerzan las frecuencias graves. Por el contrario las cavidades estrechas y cortas facilitan las frecuencias agudas. Por tanto el timbre depende de las dimensiones del tracto vocal y sus variaciones, especialmente de la laringe. También por los ajustes que regulan tanto la frecuencia y la intensidad a nivel glótico como por la presión subglótica.

Dentro del timbre de la voz, especialmente en el canto, se pueden valorar una serie de cualidades: color, volumen, espesor, mordiente y vibrato (véase la Tabla I. 9.).

⁸³ <http://www.otorrinoweb.com/es/2965.html>, [Consulta:12/02/2017].

Tabla I. 9. Cualidades del timbre.

| | |
|----------------------------|---|
| <i>Color.</i> | Este puede ser claro u oscuro estando determinado por la técnica empleada. El color se puede analizar mediante los analizadores del espectro sonoro. |
| <i>Volumen del timbre.</i> | Este depende casi exclusivamente de la presión del flujo ascendente, que incide en la subglotis. De este factor depende que una voz se califique de pequeña o grande. |
| <i>Espesor.</i> | Esta cualidad va a depender de las características de las cavidades de resonancia y fundamentalmente de la cavidad orofaríngea. Según su espesor se dice que una voz es gruesa o delgada. A mayor abertura de la cavidad orofaríngea, mayor es el espesor de una voz. |
| <i>Mordiente.</i> | Es el grado de brillantez de la voz. Una buena tonicidad implica el cierre de las CV se presenta firme y completo de delante a atrás. El grado de brillantez o mordiente de la interpretación se ve afectado por la afectividad y factores relacionados con la emoción en el canto. Esta cualidad se relaciona con el canto liso o más o menos brillante. |
| <i>Vibrato.</i> | El vibrato se produce cuando el cantante da apoyo a su voz. Físicamente existe una modulación de frecuencia más baja que se superpone a la del cantante. |

Como ya he dicho las frecuencias formantes vienen establecidas por la morfología del tracto vocal y pueden verse alteradas al cambiar el tamaño y forma de las cavidades musculares laríngeas, faríngeas y oral. La frecuencia resonante que ha recibido más atención es el formante del cantante: se considera que es la capacidad para lograr dejarse oír con nitidez por encima de la orquesta (véase Figura I.22.).

Figura I.22. *Fisiología laríngea: fonación, forma de ondas con un cambio de formante.*⁸⁴



2.2.4. Fonética acústica

El sonido se propaga y sus ondas acústicas sufren unas alteraciones dependiendo de la forma de las cavidades que va atravesando. El timbre puede verse alterado por la actitud buco-faríngea y por tanto, es este el principio de cualquier trabajo de técnica vocal. Todos estos aspectos se estudian en la fonética acústica y por tanto expondré este punto hablando de nociones de este campo de la ciencia, teoría sobre la formación de las vocales, los mecanismos de la vocalidad, el timbre vocálico y extravocálico y, por último, oralidad y nasalidad.

Para desarrollar este punto me he basado en los autores W. López Temperán, Johan Sundberg, Charo Vallés, Alexander Iribar y Olmo M., Nave R.⁸⁵

⁸⁴ <http://www.otorrinoweb.com/es/2965.html>, [Consulta: 12/02/2017]

⁸⁵ W. López Temperán. *Las técnicas vocales* (Montevideo, 1970).
Johan Sundberg. "La acústica del canto", *Investigación y Ciencia*. (MAYO, nº 8, 1977), p.p. 78 a 86.

Charo Vallés (2011). *La acústica del canto*.
http://charovalles.blogspot.com.es/2011/01/la-acustica-del-canto_02.html [Consulta: 12/02/2017]

Alexander Iribar, (2015). *La fonética articuladora*.
<http://paginaspersonales.deusto.es/airibar/Fonetica/Apuntes/02.html> [Consulta: 12/02/2017]

Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*. Hyper Physics

López Temperán explica la actividad fonatoria y las cualidades del sonido en relación a las aberturas fonatorias con las siguientes palabras:

[...] mecanismo neuro-muscular glótico que proporciona aberturas rítmicas y breves en las cuerdas vocales, a través de las cuales escapa la *presión subglótica* de la espiración.

Este simplemente mecanismo a modo de *sirena* tiende a elevar la presión atmosférica normal de las cavidades supra-glóticas (faringe-boca), proporcionando una *onda* de sonido que tiene como *frecuencia* el ritmo de las aberturas fonatorias de la glotis, y como *intensidad*, la energía cinética con que las columnas de aire en fuga comprimen el aire faríngeo.⁸⁶

Como vemos, este autor hace un análisis físico (frecuencias, intensidad, energía cinética...) de los resultados de la fonación vocal. Ramón Regidor, sin embargo, realiza un análisis de los resultados sonoros de la fonación vocal en relación a los diferentes movimientos bucofaríngeos y por tanto la ubicación de las

...los pabellones resonadores desempeñan un papel primordial en el aprendizaje vocal. La *impostación* de la voz es una cuestión de resonancias y cuando se habla de *técnicas vocales*, se alude fundamentalmente a las distintas maneras cómo el cantante puede utilizar sus resonadores para recibir el sonido laríngeo y *colocar*lo en ellos, aprovechando las partes móviles de los mismos (lengua, velo del paladar, labios...) y las sensibilidades fonatorias que en ellos se originan (sensibilidades palatales, velo-faríngeas, naso-faciales...)⁸⁷.

Del estudio de la relación entre las modificaciones del tracto vocal y el sonido obtenido se encarga la Acústica de la Fonación. Charo Vallés (profesora de canto y médico) nos explica en su blog qué se entiende por tracto vocal, qué se entiende por resonancias y la relación entre ambos conceptos:

El tracto vocal está constituido por la laringe supraglótica, la faringe, la boca y las fosas nasales. El tracto vocal, durante el habla, está modificando continuamente su anatomía en la forma de distintos gestos articulatorios de tal manera que se intensifican o atenúan diferentes

<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Music/vowel.html>. [Consulta: 12/02/2017]

⁸⁶ W. López Temperán. *Las técnicas vocales* (Montevideo, 1970), p. 66.

⁸⁷ Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz* (Madrid: Real Musical, 1996), p. 54.

sonidos. Las zonas donde se intensifican determinados sonidos se llaman resonancias, por lo que cada forma que adquiere el tracto vocal tiene una determinada curva de resonancia.⁸⁸

Como vemos, los diferentes movimientos bucofaríngeos tienen una consecuencia directa con los resultados tímbricos vocales. Ha habido numerosas experiencias que han demostrado la idéntica conformación bucofaríngea de cada vocal. López Temperán cita unas conclusiones del Dr. Portmann basadas en algunos experimentos: “que la laringe produce un sonido inicial muy complejo, el mismo para todas las vocales, y es al atravesar el pabellón bucofaríngeo- desde la glotis a los labios- que el sonido inicial modifica su timbre adquiriendo el color vocálico que posee al salir de la boca (Husson: *Le Chant*)”.⁸⁹

En relación a este aspecto, el científico Helmholtz anunció la *teoría de las vocales* que relaciona los pabellones que exteriorizan la voz como consecuencia del cambiante volumen que adquieren durante la articulación de las vocales. Estos espacios cambiantes tienen como resultado alteraciones de la composición armónica original con sus correspondientes formantes tímbricos distintos por el efecto de resonancia. Esta es la base sobre la que se cimenta *la teoría sobre la formación de las vocales* y que procedo a explicar.

Teoría sobre la formación de las vocales

La teoría sobre la formación de las vocales es de gran importancia para el enfoque de la técnica vocal. Veremos más adelante (apartado 3.2.) los métodos pedagógicos, algunos de los cuales están sustentados en estos estudios.

Helmholtz, en la teoría de las vocales, afirma que estas se forman en los pabellones que exteriorizan la voz y son volúmenes distintos dependiendo de la vocal pronunciada, resultando como consecuencia unos formantes tímbricos distintos por el

⁸⁸ Charo Vallés. *La acústica del canto* (2011)
http://charovalles.blogspot.com.es/2011/01/la-acustica-del-canto_02.html, [Consulta: 12/02/2017].

⁸⁹ W. López Temperán. *Las técnicas vocales*, p. 67.

efecto de resonancia. López temperán nos dice que los sonidos vocálicos presentan dos grupos de formantes: F1, los formantes que nacen en la faringe, comprendido entre 100 y 1400 c/s (ciclos por segundo) y F2, los formantes que nacen en la boca, comprendido entre 100 y 2000 c/s (ciclos por segundo). El triángulo de Hellwag (1781), como veremos en el punto 2.2.2 de este capítulo, es un método técnico vocal basado en estas diferencias, a partir de la compensación vocálica para favorecer la composición armónica original.

El espectro de las vocales refleja los grupos de armónicos que constituyen el timbre de cada vocal. En la vocal *A*, F1 y F2 están ubicados en el centro del espectro vocal, en la vocal *I* están separados en los extremos, y en la vocal *U* están juntos en la zona de las frecuencias bajas (véase Figura I.23.).⁹⁰

Figura I.23. W. López Temperan. *Las técnicas vocales* (Montevideo, 1970), p. 67:
espectro de las vocales /a/, /i/, /u/.⁹¹

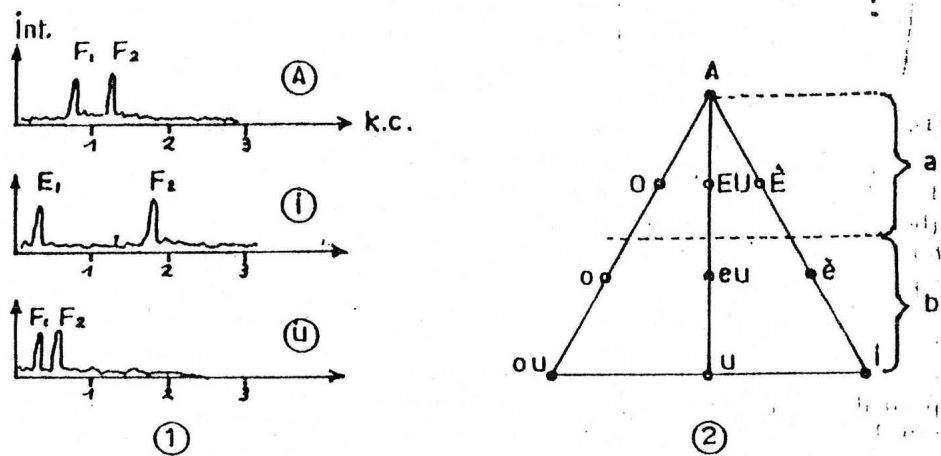


Fig. 20 --- En 1) - espectro de las vocales A-i-u. En 2) - las 10 vocales del triángulo de Hellwag; a) - zona de vocales claras; b) - zona de vocales oscuras (nomenclatura francesa), según Husson.

⁹⁰ En el dibujo 1 referente al espectro de las vocales entiendo que hay un error y el formante que nace en la faringe de la vocal /i/ es F1.

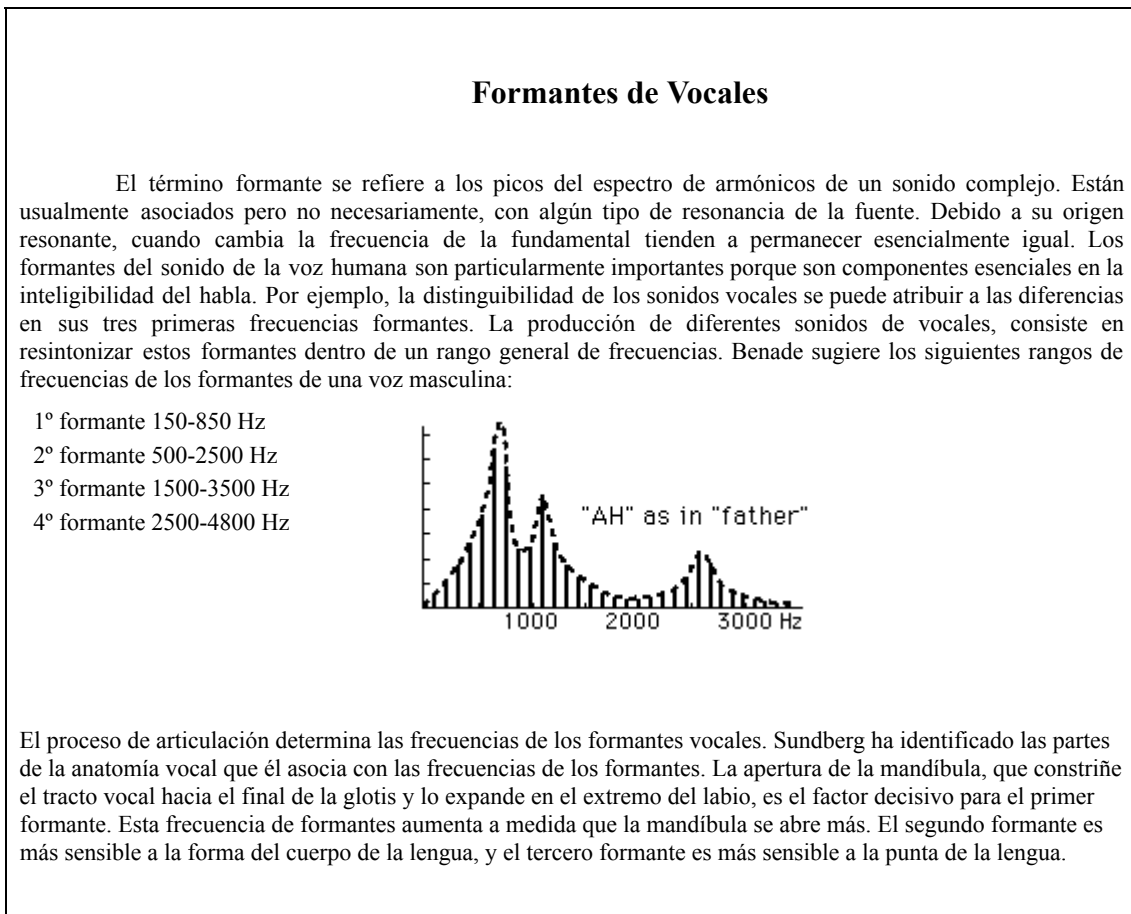
⁹¹ Observemos que López Temperán nos presenta el dibujo del espectro de las vocales en nomenclatura española y el triángulo de Hellwag en nomenclatura francesa.

Las características de las vocales, según López Temperán, son las siguientes:

Se denominan vocales claras o abiertas aquellas que se escriben alrededor del vértice del triángulo de Hellwag que domina la *A* y que se escriben con mayúsculas para distinguirlas del resto (A-O-E-EU). En las vocales claras el espectro no posee ningún formante grave.

Se denominan vocales oscuras o cerradas aquellas que rodean los vértices de la *i* y de la *u* (e-eu-i-o-ou). En las vocales oscuras el espectro posee uno o varios formantes en las zonas de las frecuencias lentas. A su vez, las cerradas o cubiertas, se suelen clasificar en *agudas* (i-u-e-eu) por presentar un formante en la banda de frecuencias altas, o en *graves* por tener ambos formantes radicados en la zona baja del espectro (o-ou). En fuentes recientes podemos ver más formantes vocálicos y visualizarlos (véanse Figuras I.24., I.25., I.26).

Figura I.24. Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*. Hyper Physics, formantes vocálicos.⁹²



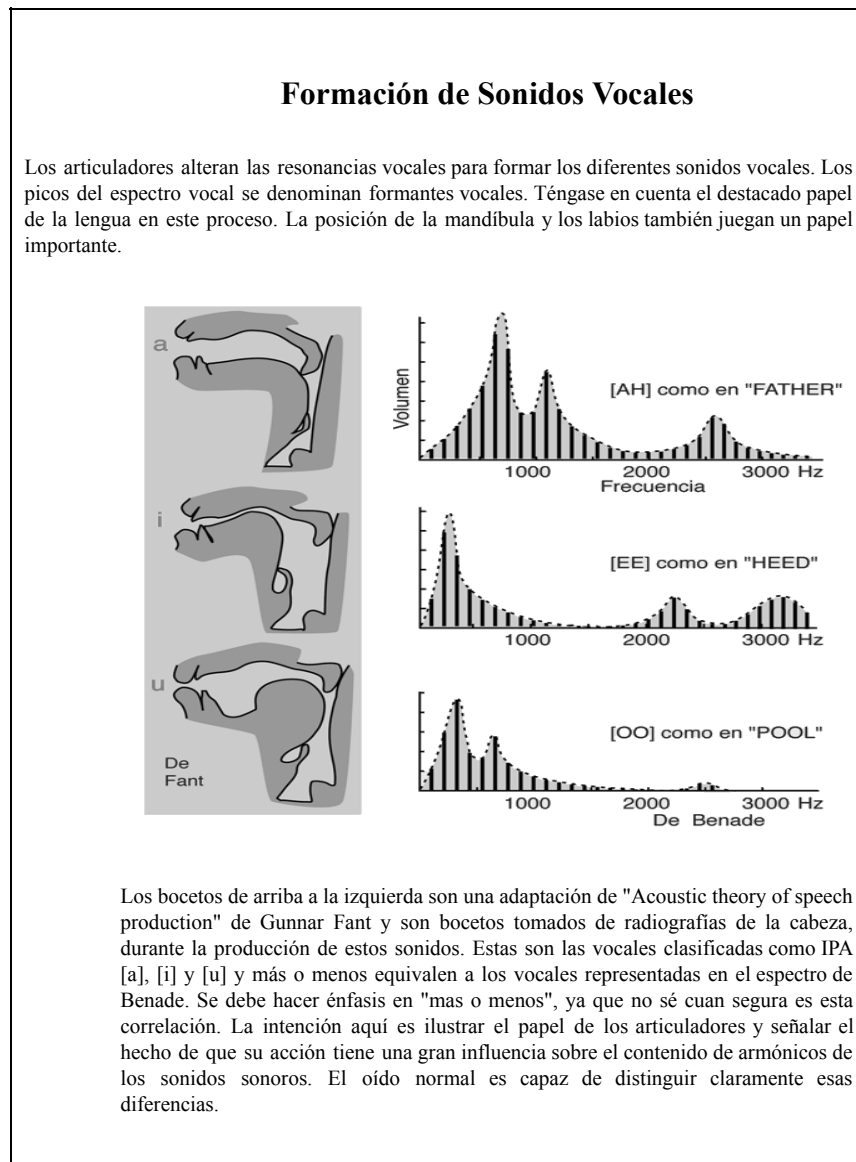
En esta fuente más reciente se nos hablan de hasta 4 formantes vocales y la relación en la inteligibilidad del habla. Los formantes están relacionados con las cavidades de resonancia de la siguiente forma:

- El primer formante, F1, necesita la apertura de la mandíbula para evitar la estrechez del tracto vocal hacia la glotis.
- El segundo formante, F2, está relacionado con forma del cuerpo de la lengua.

⁹² <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Music/vowel.html>, [Consulta: 12/02/2017]

- Y por último, el tercer formante, F3, es más sensible a la punta de la lengua.

Figura I.25. Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*. Hyper Physics, formación de sonidos vocales.⁹³

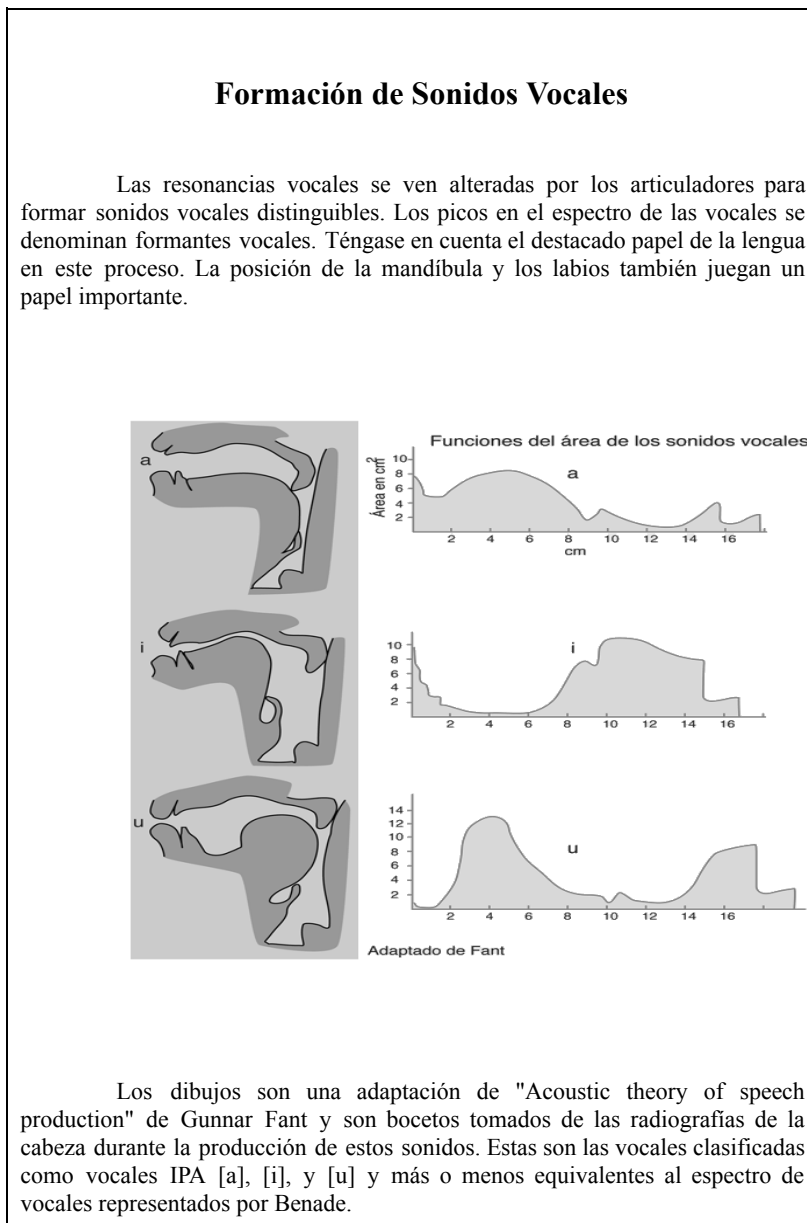


Vemos que los articuladores alteran las resonancias dando lugar a las diferentes vocales pero los articuladores de mayor relevancia son la mandíbula, los labios y, sobre

⁹³ <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Music/vowel.html>, [Consulta: 12/02/2017]

todo, la lengua. Este hecho se evidencia también en la siguiente gráfica (véase la figura I.26).

Figura I.26. Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*. Hyper Physics, formación de sonidos vocales.⁹⁴



⁹⁴ <http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Music/vowel.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Fant produjo funciones de área para estas vocales. La presunción era que si los tubos se hicieran con estas funciones de área, y fueran excitados con una fuente con un contenido rico en armónicos como en las cuerdas vocales, se produciría un sonido similar al sonido de las vocales. Esto ha sido demostrado en una exposición en el Exploratorium de San Francisco.

Los mecanismos de la vocalidad

En el estudio de radiografías mencionado anteriormente se evidencia que el volumen de los pabellones buco-faríngeos repercute en los sonidos vocálicos. A continuación muestro una imagen donde se ve claramente que estas variaciones producidas con las distintas vocales repercute también en los formantes que nacen en la faringe (F1) y en la boca (F2). (véase Figura I.27.).

Figura I.27. W. López Temperan. *Las técnicas vocales* (1970), p.68, formantes que nacen en la faringe y en la boca en las vocales /a/, /i/, /u/.⁹⁵

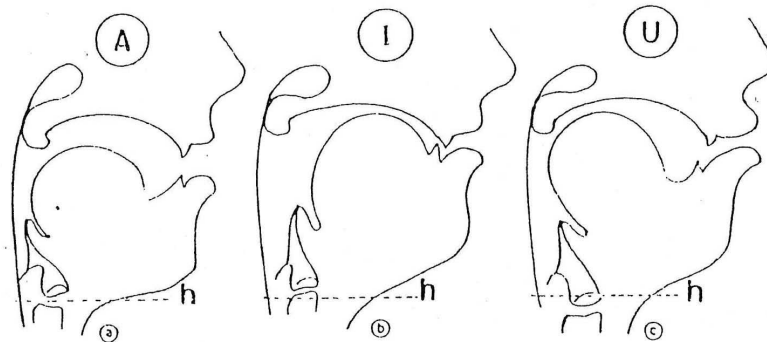


Fig. 21 -- Perfiles tomados sobre radiografías durante el habla.

⁹⁵ W. López Temperan. *Las técnicas vocales* (Montevideo, 1970), p.68, formantes que nacen en la faringe y en la boca en las vocales /a/, /i/, /u/.

A continuación describo las distintas vocales que aparecen en la imagen anterior y la relación del volumen variable de las cavidades bucofaríngeas y los formantes tímbricos (véase la Tabla I.10.).

Tabla I. 10. Relación entre las cavidades bucofaríngeas y los formantes tímbricos.

| | |
|------------------|---|
| En la <i>A</i> : | Ambas cavidades (buco-faringe) presentan volúmenes semejantes, por tanto, formantes tímbricos (F1, F2) entre sí muy próximos en el espectro entre las frecuencias medias. |
| En la <i>I</i> : | En el paso de la <i>A</i> a la <i>I</i> , disminuye el volumen de la boca por el acercamiento de la lengua hacia delante y aumenta el de la faringe (a pesar del ascenso de la laringe). A menor volumen, frecuencias óptimas. Por tanto, el formante correspondiente al resonador de la faringe desciende hacia las frecuencias bajas y el formante correspondiente al resonador bucal se irá desplazando hacia las frecuencias altas, es decir, ambos formantes se polarizan en los extremos del espectro. |
| En la <i>U</i> : | La lengua se eleva en el dorso y baja en el ápice. Aumenta la cavidad bucal al tiempo que los labios alargan la extensión y volumen, por tanto, el formante bucal se desplaza hacia las frecuencias lentas. Al tiempo, hay un descenso pronunciado de la laringe, (otros autores nos dicen que la laringe se queda estable) por lo que el formante de esta cavidad se proyecta hacia frecuencias graves. Así, F1 y F2 están muy cerca y en frecuencias graves (véase la figura anterior I. 26. del espectro de las vocales).. |

Tras lo expuesto anteriormente, se comprende la necesidad de un trabajo vocal dirigido a conseguir un dominio de la cavidad buco-faríngea con una metodología basada en los cambios vocálicos. La adaptación de los movimientos de forma precisa y adecuada nos llevará a obtener un óptimo resultado vocal sin alterar la claridad vocálica.

Timbre vocálico y extravocálico

Como hemos visto en el punto anterior que el timbre vocálico depende de los formantes F1 y F2. En este apartado veremos que existen otros formantes que influyen en el resultado tímbrico de la voz.

Las vocales producen sonidos con vibración periódica, mientras que las consonantes modifican la corriente espiratoria. Las consonantes que estrechan la espiración son fricativas-vibrantes y las que la detienen son oclusivas-explosivas. También existen unos fonemas de estructura mixta, sonido laríngeo y ruido, que llamamos *semivocales* o *consonantes sonoras*.

Según López Temperan, el espectro de las vocales del habla se extiende como mucho hasta los 2.500 c/s. y está determinado por los formantes F1 y F2, que determinan las vocales. En el canto, sin embargo, se observan nuevos formantes que no inciden en los formantes propios de la vocal hablada que pueden alcanzar hasta los 5.000 c/s. Estos formantes son el F3, F4 y F5 que dependen de la longitud del tracto vocal y cuyos armónicos confieren unas características singulares en el canto. El tercer formante depende de la posición de la punta de la lengua y la cavidad que se crea por detrás según esté más o menos adelantada. Siempre se dice que la inteligibilidad y calidad de las vocales depende de F1 y F2, mientras que F3 y F4 parecen tener más influencia en el color final de la voz. Se deduce de todo esto que la técnica vocal puede modificar la configuración final de las cavidades bucofaríngeas y aprovechar ciertas resonancias que favorezcan la calidad del sonido.

Con lo dicho, el “timbre vocálico” es el aspecto del timbre que permite distinguir una vocal de otra por la posición de sus formantes inferiores a 2.500 c/s. (F1 y F2) y el “timbre extravocálico” o también llamado “formante del cantante” es la banda de frecuencias más agudas (hasta 5.000 c/s) que, según la intensidad de la emisión en el canto, confiere a la voz lo que se conoce como “brillo” o “mordiente” y en ciertos casos “estridencia”. No depende de la vocal que se esté pronunciando, si no de las circunstancias congénitas sumadas a la capacidad de adquirir fuertes acoplamientos glóticos propios de una técnica vocal correcta, con modificaciones del tracto vocal. Los

formantes F3, F4 y F5, muy juntos por el desarrollo de aberturas y amplitudes, condicionan el color final de la voz.

El análisis de los espectros del habla y del canto es la base científica en la que debemos apoyarnos para afirmar que no se canta como se habla. Ciertos autores han afirmado que el canto es tan natural como el habla, pero la necesidad de los armónicos vocales y, por tanto, el aumento de frecuencia, demuestra que hay una necesidad de adaptación del aparato fonador. Tal y como dijo R. Husson, los espectros de la voz hablada y cantada son diferentes. Además, son dos conductas fonatorias claramente diferenciables por su organización espacial y, en consecuencia, por los rendimientos fonatorios obtenidos.

Oralidad y nasalidad

La buco-nasalidad proviene de una postura relajada del velo del paladar que facilita el paso de la columna sonora a la rino-faringe y de allí al pabellón nasal. En 1957, Husson demostró que la nasalización provoca la supresión de una banda ancha de frecuencias. Dice López Temperán en el libro *Las Técnicas Vocales*:

Husson ha podido demostrar que la *nasalización* de una vocal no resulta de la adjudicación de nuevos *formantes* al espectro, como había llegado a afirmarse. Por el contrario, es el producto de la *supresión* de una ancha banda de frecuencias que en la oralidad corresponden al pabellón bucal.⁹⁶

Por tanto, queda demostrado científicamente que las fosas nasales no actúan como caja de resonancia en la fonación. La nasalidad provoca un empobrecimiento de frecuencias y pese a la gran sensibilidad interna que confiere al cantante, hay que descartarla en la técnica vocal.

⁹⁶ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, p.70.

2.2.5. Inervación de la laringe

En la bibliografía del canto no se profundiza sobre el sistema nervioso de la laringe pues no guarda una relación directa con la técnica vocal. Sin embargo, es una parte muy importante en la fonación y considero que es recomendable para nuestro conocimiento como cantantes y pedagogos hacer una descripción sencilla.⁹⁷

Entre las diferentes teorías de la fonación, hemos visto que la teoría neurocronaxica de Husson (1950) está basada en los impulsos nerviosos motores de los nervios recurrentes de la laringe. Esta teoría abrió en su momento una nueva perspectiva con que analizar el estudio de la voz y, aunque hoy en día está desestimada, es un estudio muy importante en la fonación. Más tarde Edouard Garde estudió y experimentó sobre el sistema nervioso y llegó a la conclusión de que las cuerdas vocales pueden vibrar sin estar unidas.

Finalmente, las cuerdas vocales pueden vibrar sin estar unidas. Pueden haber perdido tensión y la voz no se volverá más grave por eso, sino simplemente velada.[...] Como cualquier otro músculo, las cuerdas se contraen por efecto del influjo nervioso y, según que se cante o se hable, los influjos de estimulación provienen sea de la corteza cerebral, sea del diencefalo, sea del bulbo.⁹⁸

Posteriormente, se ha visto que los pliegues vocales pueden vibrar sin estar unidos pero el sonido se produce por la turbulencia del aire al pasar por una estrecha hendidura, por ejemplo, el registro del silbido.

La laringe está inervada por fibras motoras y sensitivas que provienen de los nervios faríngeo superior e inferior de cada lado, los cuatro son ramas del nervio vago.

⁹⁷ Para explicar este punto me he basado en las siguientes fuentes:
Pablo Ruiz Vozmediano, “El pasaje de la voz. Tercera parte” <http://www.operaworld.es/el-pasaje-de-la-voz-tercera-parte/#>, [Consulta:12/02/2017].
Begoña Torres. *Anatomía funcional de la voz* <http://www.medicinadelcant.com/cast/1.pdf>, [Consulta:12/02/2017]; y
Charo Vallés, (2011). *La acústica del canto*. http://charovalles.blogspot.com.es/2011/01/la-acustica-del-canto_02.html, [Consulta:12/02/2017]

⁹⁸ Edouard Garde. *La voz* (Buenos Aires: Editorial Central, 1979), p. 24.

- El nervio laríngeo superior que es un nervio fundamentalmente sensitivo y motor para el músculo crico-tiroideo.
- El nervio laríngeo inferior o recurrente que inerva el resto de los músculos intrínsecos de la laringe.

Los músculos de la laringe comparten su inervación entre los nervios laríngeos superiores e inferiores. El nervio laríngeo superior da ramas propioceptivas a todos los músculos de la laringe (este hecho puede ser importante en las sensibilidades de los sonidos agudos). Algunos autores admiten que la laringe posee una doble inervación: el nervio laríngeo superior aportaría a la laringe un tono permanente, mientras que el nervio recurrente aportaría la motilidad más fina, voluntaria y automática.

La mucosa laríngea es de una exquisita sensibilidad, hasta el punto de que la menor irritación o inflamación produce tos convulsiva y espasmos de glotis de origen reflejo. La sensibilidad de la laringe utiliza como vía principal el nervio laríngeo superior, especialmente por su rama interna, que lleva estos estímulos hasta el ganglio inferior del vago donde se encuentra la protoneurona sensitiva. Estos estímulos recorren el nervio vago y la deutoneurona está situada en el núcleo del fascículo solitario. La tercera neurona está situada a nivel del tálamo.

Es importante tener en cuenta que tanto el nervio laríngeo superior como el nervio recurrente llevan fibras sensoriales. Por el primero transcurren las de la porción supraglótica y por el recurrente las de la región subglótica. Estas fibras recogen la información sensorial y propioceptiva a través de múltiples receptores: mecanorreceptores, quimiorreceptores, receptores de dolor y propiorreceptores situado en las articulaciones, ligamentos, músculos y mucosa de la laringe, tráquea, región pulmonar y pared torácica. Estos receptores desempeñan un papel importantísimo en las respuestas reflejas de los movimientos de adaptación a las funciones laríngeas. Los circuitos de la sensomotricidad de la laringe son muy complejos.

El nervio laríngeo inferior o nervio recurrente es el nervio motor principal de la laringe. Su trayecto y longitud es diferente en cada lado, siendo más largo el izquierdo que el derecho.

Hay escritores que niegan la existencia de los registros pues anticipan las posiciones modificadas en su manera de entender la vocalización. Profundizaré sobre este aspecto en el punto 4.4.1.2 de este mismo capítulo dedicado a la cobertura de la voz.

Conclusiones sobre algunos conceptos relacionados con los movimientos neuro-musculares

López Temperan escribe unas conclusiones muy significativas y clarificadoras sobre algunos conceptos importantes en el canto directamente relacionados con los movimientos neuro-musculares. A continuación hago una breve exposición de las palabras de este autor:⁹⁹

- 1) La frecuencia de fibrilación neuro-muscular de las cuerdas vocales otorga la altura del sonido laríngeo independientemente de la presión traqueal.
- 2) La tonicidad de acoplamiento de las cuerdas vocales se desarrolla en dos sentidos: horizontal (firmeza) y vertical (espesor). A mayor firmeza de acoplamiento, mayor rendimiento en energía cinética de la presión traqueal.
- 3) La tonicidad de la glotis aumenta en espesor a medida que crece la presión subglótica.
- 4) En la emisión de los tonos graves y oscuros la superficie de aducción de las cuerdas vocales aumenta también en espesor (vertical), para la emisión de los timbres oscuros y graves. Este hecho evidencia un fenómeno de retroacción de la propagación acústica en los pabellones supraglóticos sobre la laringe, muy importante en la fonación.

⁹⁹ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, p. 54.

Estos ajustes neuro-motores son de gran importancia en la técnica vocal. Pero como veremos más adelante, la actuación sobre la laringe, y la modificación de las cuerdas vocales, solo es posible por medio de métodos indirectos.

El oído

El oído, mediante el nervio acústico, transmite al cerebro las vibraciones sonoras y a su vez el cerebro transmite unos ajustes a los nervios de la laringe y a sus resonadores. Según Francisca Cuart:

EL OÍDO: Es el principal generador de energía cortical y en posición de escucha, activa todas las partes del cuerpo, principalmente las del cerebro y del sistema nervioso, que son las que luego ponen en funcionamiento todos los circuitos sensoriales.¹⁰⁰

El oído está constituido por muchos elementos, entre ellos: cartílagos, huesos y nervios. Fisiológicamente, el sonido tiene un circuito oído-laringe. Esta relación es fundamental para que el oído active un control sobre los sonidos que emite la laringe.

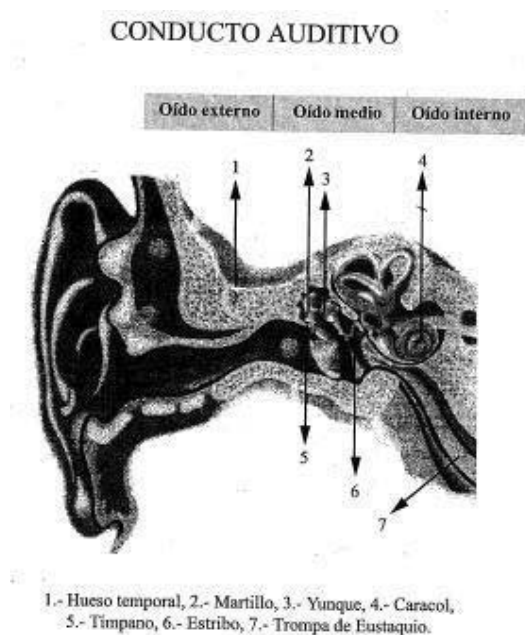
Oído externo: A través del pabellón auditivo al conducto auditivo externo, membrana del tímpano y de ahí al oído medio, recibe las vibraciones sonoras y reconoce los sonidos.

Oído medio: Amplifica las vibraciones que le llegan del oído externo mediante la llamada cadena de huesecillos.

Oído interno: Recibe las vibraciones sonoras transportadas por los huesecillos y las convierte en impulsos nerviosos que mediante el nervio acústico, se transmiten a los centros auditivos del cerebro que a su vez los transmite a los nervios de la laringe (véase Figura I.28.).

¹⁰⁰ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento* (Madrid: Real Musical, 2001), p. 43.

Figura I.28. Francisca Cuart. *La Voz como instrumento* (2001): p. 45, conducto auditivo.¹⁰¹



Francisca Cuart cita al Dr. Tomatis, autor de bibliografía especializada en la fonación, en relación a este tema:

El Dr. Tomatis dice que la percepción auditiva juega un papel primordial en la emisión vocal y por tanto las deficiencias auditivas o las condiciones acústicas que se den en el entorno, son factores a tener muy en cuenta de cara a la emisión y proyección de la voz.¹⁰²

Con sus investigaciones el Dr. Tomatis demuestra que hay una relación del oído con la emisión de la voz. Este hecho evidencia la importancia de una buena acústica en las salas de concierto pues es un factor decisivo en la interpretación del cantante por lo que gran parte del trabajo vocal va encaminado a adquirir cuanto antes ciertas sensaciones propioceptivas que sirvan de control de la voz en acústicas ingratas para el oído.

¹⁰¹ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 45, conducto auditivo.

¹⁰² Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p.44.

2.2.6. Otras partes de la ciencia que pueden tener relación con el aparato vocal

Existen otros aspectos de la voz cuyo estudio es más reciente y que también son de utilidad en el trabajo técnico vocal. Desde siempre, los cantantes han manifestado la importancia de las sensaciones internas que acompañan al canto y, por supuesto, se pone de manifiesto entre los profesionales de la bibliografía consultada.

Las sensaciones propioceptivas están relacionadas con los movimientos del cuerpo y con la posición, como el movimiento de los brazos y piernas, a partir de los estímulos recibidos por órganos sensoriales especializados situados en los músculos, tendones, articulaciones y el laberinto del oído. Los estímulos pueden generarse por los cambios en la tensión o estiramiento del músculo y como reacción a la fuerza que la gravedad ejerce sobre el organismo.

La propiocepción y las fascias que envuelven todas las estructuras corporales son aspectos que tienen una relación directa con lo que los cantantes llaman “resonancias”, y merecen una mención en este apartado.

2.2.6.1. La propiocepción

En el artículo “El arma secreta de los cantantes”, Nicole Scotto di Carlo nos habla de un estudio realizado en el Instituto de fonética de la Universidad de Provenza (IPUP).¹⁰³ En dicho trabajo se demuestra que las sensaciones internas son de gran importancia en el control vocal:

El cantante de ópera dispone de un arma secreta, un auténtico panel de sensaciones internas que le aseguran un control eficaz de la voz independientemente del entorno acústico en el que se encuentre. [...] Estas sensibilidades internas fonadoras, llamadas impropriamente resonancias por los profesionales, son producidas por las vibraciones

¹⁰³ Nicole Scotto di Carlo. “El arma secreta de los cantantes de ópera”, *Mundo Científico*. X, 101 (1990), pp. 456-458.

laríngeas y transmitidas al esqueleto por medio de los músculos suspensores de la laringe. Pueden sentirse en una zona bastante extensa comprendida entre el cráneo y el esternón o quedar limitadas a la región nasolabial.¹⁰⁴

Scotto di Carlo también habla de la memoria palestésica como la memoria originada por las vibraciones más intensas. En este artículo se habla del término empleado equivocadamente como resonancias cuando en realidad se refiere a sensibilidades internas. Las vibraciones laríngeas pueden sentirse desde el cráneo hasta el esternón y se van instalando en la memoria propioceptiva. La memoria de estas sensaciones se va adquiriendo poco a poco en el esquema corporal convirtiéndose en un recurso muy importante en el aprendizaje para un dominio del canto.

El aprendizaje de las sensibilidades internas es largo y difícil, pues recurre a una memoria propioceptiva: la memoria palestésica, es decir, la memoria de la localización de las vibraciones más intensas que se experimentan durante el canto.¹⁰⁵

Esta investigación, basada en el estudio de las sensaciones internas, pone de manifiesto la relación directa de estas sensaciones con el sistema propioceptivo.

La propiocepción también ha sido estudiada por Francisco Tarantino Ruiz.¹⁰⁶ El *sistema propioceptivo* está compuesto por una serie de receptores nerviosos que están en los músculos, articulaciones y ligamentos. Se encargan de detectar el grado de tensión muscular y el grado de estiramiento muscular. Envían esta información a la médula y al cerebro para que la procese. Después, el cerebro procesa esta información y la envía a los músculos para que realicen los ajustes necesarios en cuanto a la tensión y estiramiento muscular y así conseguir el movimiento deseado.

¹⁰⁴ Nicole Scotto di Carlo. “ El arma secreta de los cantantes de ópera”, pp. 456 y 457.

¹⁰⁵ Nicole Scotto di Carlo. “ El arma secreta de los cantantes de ópera”, p. 458.

¹⁰⁶ Francisco Tarantino Ruíz. *Propiocepción: Introducción teórica* (2012).
<http://fisioterapia.blogspot.com.es/2012/06/que-es-la-propiocepcion-y-por-que.html>,
[Consulta: 12/02/2017].

Podemos decir que los propioceptores forman parte de un mecanismo de control de la ejecución del movimiento. Es un proceso subconsciente, muy rápido y lo realizamos de forma refleja (véase la Tabla I.11.).

Tabla I.11. Los propioceptores.

| | |
|---|---|
| <p><i>El huso muscular</i></p> | <p>Es un receptor sensorial propioceptivo situado dentro de la estructura del músculo (vientre muscular) que se estimula ante estiramientos lo suficientemente fuertes de éste. Ante velocidades muy elevadas de incremento de la longitud muscular, los husos proporcionan una información al SNC que se traduce en una contracción refleja del músculo denominada reflejo miotático o de estiramiento, que sería un reflejo de protección ante un estiramiento brusco o excesivo (ejemplo: tirón brusco del hombro, el reflejo miotático hace que contraigamos la musculatura de la cintura escapular). La información que mandan los husos musculares al SNC también hace que se estimule la musculatura sinergista al músculo activado, ayudando a una mejor contracción.</p> <p style="text-align: center;">1) Facilitación de los agonistas 2) Inhibición de los antagonistas</p> |
| <p><i>Órganos tendinosos de Golgi</i></p> | <p>Es otro receptor sensorial situado en los tendones y se encarga de medir la tensión desarrollada por el músculo. Fundamentalmente, se activan cuando se produce una tensión peligrosa (extremadamente fuerte) en el complejo músculo-tendinoso, sobre todo si es de forma “activa” (generada por el sujeto y no por factores externos). Sería un reflejo de protección ante excesos de tensión en las fibras músculo-tendinosas que se manifiesta en una relajación de las fibras musculares. Así pues, sería el REFLEJO MIOTÁTICO INVERSO. Al contrario que con el huso muscular, cuya respuesta es inmediata, los órganos de Golgi necesitan un periodo de estimulación de unos 6-8 segundos para que se produzca la relajación muscular.</p> |
| <p><i>Receptores de la cápsula articular y los ligamentos articulares</i></p> | <p>Parece ser que la carga que soportan estas estructuras con relación a la tensión muscular ejercida, también activa una serie de mecano-receptores capaces de detectar la posición y movimiento de la articulación</p> |

| | |
|------------------------------|--|
| | implicada. Parece que sean propioceptores relevantes sobre todo cuando las estructuras descritas se hallan dañadas. |
| <i>Receptores de la piel</i> | Proporcionan información sobre el estado tónico muscular y sobre el movimiento, contribuyendo al sentido de la posición y al movimiento, sobre todo, de las extremidades, donde son muy numerosos. |

El sentido de la propiocepción se da por neuronas sensoriales que están en el oído interno (movimiento y orientación), y de los receptores de estiramiento de los músculos (postura), los receptores nerviosos específicos para esta percepción, se llaman: *propioceptores*.

También los receptores específicos para la presión, luz, temperatura, sonido y otras experiencias sensoriales. Los cuales reciben el nombre genérico de *receptores de estímulo adecuado* La información es transmitida al cerebro a través de los husos musculares, localizados en el interior de los músculos. Estos husos están compuestos de pequeñas fibras musculares (fibras intrafusales) inervadas por nervios que informan de la longitud del músculo.

2.2.6.2. Las fascias

La fascia es una membrana fibrosa de tejido conectivo que se extiende por todo el cuerpo, como una segunda piel, conectando y envolviendo todas las estructuras corporales de los músculos, huesos, nervios, vasos sanguíneos, las cápsulas articulares, los tendones, los ligamentos y las vísceras. Hacen posibles pequeños y grandes movimientos fisiológicos. Cito a continuación:

Este sistema de fascias tiene una extraordinaria capacidad de deslizamiento y desplazamiento. Así posibilitan todos, incluso los más pequeños movimientos, como el del ritmo craneosacro. Pero también el latido del corazón, la expansión de los pulmones al respirar, la elevación

de un brazo etc. A nivel de la espalda existe por ejemplo la fascia toracolumbar.¹⁰⁷

La fascia transmite la tensión mecánica generada por las actividades musculares o de las fuerzas externas a través del cuerpo. Hay investigaciones que afirman que puede ser capaz de influir activamente en el movimiento muscular: “La función de la fascia muscular es reducir la fricción para minimizar la reducción de la fuerza muscular”.¹⁰⁸ También favorecen la trasmisión del movimiento de los músculos a los huesos además de proporcionar un envoltorio a nervios y vasos sanguíneos que pasan a través de los músculos.

El objeto de incluir este apartado es dejar abierta la posibilidad de explicar la interrelación entre la totalidad del cuerpo con la emisión de los sonidos en general y del canto en particular, ciertas sensaciones vibratorias corporales, los ajustes musculares producidos con el sistema respiratorio, fonación y resonancias. Además, existen sensibilidades vibratorias en la impostación del sonido distintas a las sensibilidades de los resonadores faciales, de los senos frontales y esfenoidales. Hay sensibilidades craneales, sensibilidades en los espacios buco-faríngeos, sensaciones que ayudan en la proyección del sonido y que las fascias pueden justificar por el hecho de contemplar la globalidad energética del cuerpo humano.

El osteópata Serge Paoletti nos dice que las cadenas fasciales se comunican entre sí de forma armoniosa:

El estudio anatómico de las fascias nos muestra claramente que éstas constituyen una serie ininterrumpida que parte del cráneo y termina en los pies. Esas cadenas fasciales son tanto externas como internas y, como hemos visto, se comunican entre sí. En ningún momento se interrumpen, todas las fascias se encadenan entre sí de forma armoniosa. Sólo toman relevo en ciertos puntos óseos para mejorar su coherencia y aumentar su

¹⁰⁷ MOTEC, CENTRO DE OSTEOPATÍA. “¿Qué es la fascia?”.
<http://www.osteopatiamotec.com/que-es-la-fascia>, [Consulta:12/02/2017]

¹⁰⁸ DOCSETOOLS. *Fascia*, http://docsetools.com/articulos-para-saber-mas/article_48964.html, [Consulta: 10 de mayo de 2015]

eficacia. Habida cuenta de la orientación de las fibras fasciales, esas cadenas pueden ser verticales u oblicuas.¹⁰⁹

Este autor explica que tienen un papel de transmisoras de fuerzas a través de la totalidad del cuerpo por medio del inseparable binomio músculo-fascial (véase Figura I.29):

Para esquematizar, podríamos considerar las fascias como cuerdas encargadas de transmitir las fuerzas a través del cuerpo. Sin duda, el motor de dichas cuerdas es el sistema muscular, pero comprendido en una unidad funcional indisociable músculo-fascia. Para que esas cuerdas transmitan su energía de manera eficaz y coordinada necesitarán puntos de apoyo. De forma general, esos puntos de apoyo están formados por las articulaciones, que constituyen las poleas de reflexión de las cuerdas.

¹¹⁰

Figura I.29. Serge Paoletti. *El papel de los tejidos en la mecánica humana*, (2004): Representación de las fascias corporales.¹¹¹

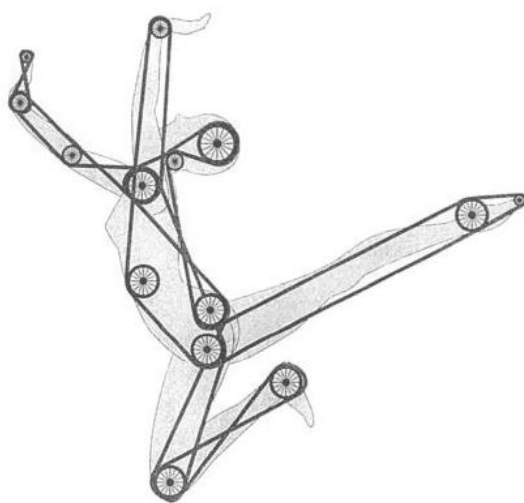


Figura 78. Las cuerdas fasciales y las poleas de reflexión.

¹⁰⁹ Serge Paoletti. *El papel de los tejidos en la mecánica humana* (Barcelona: Paidotribo, 2004), p. 187.

¹¹⁰ Serge Paoletti. *El papel de los tejidos en la mecánica humana*, p. 187.

¹¹¹ Serge Paoletti. *El papel de los tejidos en la mecánica humana*, p. 188.

Como vemos en esta imagen existen puntos de apoyo para poder transmitir la energía de unas fascias a otras. Para ello es necesario que tengan una coordinación armonizada mediante cadenas más extensas que unan la totalidad del cuerpo y tomen la iniciativa para realizar los ajustes mecánicos.

Paoletti describe así las principales cadenas fasciales:

Habida cuenta de la omnipresencia de las fascias, podríamos decir que las cadenas fasciales están presentes a todos los niveles. Es cierto que, si nos limitamos a un plano estrictamente local, siempre es posible encontrar una cadena fascial, puesto que ésta es la guía y la correa de transmisión de las fuerzas.

Sin embargo, tal como hemos visto, por lo que se refiere a las grandes funciones, siempre es todo el cuerpo el que participa. Esto determina cadenas más extensas que puedan unir la integridad del cuerpo de un extremo al otro. También en este caso podríamos describir un número considerable de cadenas. Sin embargo, el estudio anatómico de las fascias, la dirección de sus fibras, el grosor y la concentración de fibras de colágeno, y la función más específica de ciertas partes del cuerpo respecto de otras, nos inducen a pensar en la existencia de cadenas preferenciales que intervienen de forma más frecuente en la mecánica humana.¹¹²

También Nicolás Alessandroni Bentancor nos habla de la importancia de las fascias en la interrelación de todo el esqueleto, musculatura y órganos:

Las fascias se relacionan holísticamente con todo el esqueleto, la musculatura y los órganos, debido a que recorren el cuerpo en su totalidad y en distintas capas o niveles. Algunas son más profundas y sostienen el esqueleto y la musculatura profunda.

Otras intermedias separan las capas profundas de las medias y otro tanto hacen las capas más superficiales. Además envuelven a los músculos permitiendo su separación en fascículos y crean espacio y cavidades en distintas partes del cuerpo...

Las cadenas musculares y fascias representan circuitos en continuidad de dirección y de planos a través de los cuales se propagan las fuerzas organizadoras del cuerpo. El cuerpo obedece a tres leyes: (a) Equilibrio; (b) Economía; y (c) Confort –como lo opuesto al dolor-. Así, la organización del cuerpo tratará de conservar el equilibrio, con el menor costo energético posible, pero concediendo prioridad al no-dolor (Busquet, 2000; Colligan, 2010; Jarmey, 2008). El cuerpo organizará su

¹¹² Serge Paoletti. *El papel de los tejidos en la mecánica humana*, p. 189.

actividad de modo tal de no sufrir. De esta forma, puede curvarse o disminuir su movilidad en la medida en que estas adaptaciones defensivas, menos económicas, le hagan recuperar el confort. Así, nuestro confort y equilibrio son mantenidos muchas veces gracias a compensaciones corporales que afectan directamente a la función vocal. De esta forma, concluimos que: (i) muchos de los músculos que tienen funciones posturales también intervienen en la respiración, (ii) la libertad de los movimientos de la laringe depende en gran medida de la respiración, de la posición de la cabeza y el cuello y del tono de la musculatura del cuello y la nuca; y (iii) la resonancia depende del maxilar y de la flexibilidad de la musculatura faríngea, la movilidad de estas estructuras está fuertemente condicionada por la función postural (Hurtado, 2005; Mauléon, 2008).

Un conocimiento exacto de estas cuestiones permitirá no sólo identificar los diversos problemas vocales con relación a los correlatos físicos que los determinan, sino también diseñar estrategias válidas de acción tendientes a solucionar dichos problemas.¹¹³

Por tanto, las cadenas musculares y las fascias funcionan como circuitos con una dirección por el que se propagan las fuerzas que activan el cuerpo. Equilibrio, economía y confort (no dolor) serán las prioridades que regirán la actuación corporal. Con este razonamiento se puede justificar las compensaciones corporales en base al equilibrio y el no dolor que a la larga pueden afectar directamente al canto.

Desde la perspectiva de la medicina y filosofía oriental, se habla de la permeabilidad, plasticidad y continuidad de las fascias, de ser el lugar privilegiado para la circulación de la energía (*chi*) y de las vías energéticas descritas por la acupuntura (meridianos tendino-musculares).¹¹⁴

Desde una perspectiva psico-corporal, las fascias ponen en relación las estructuras corporales con los aspectos emocionales y psicológicos de la experiencia humana. Es en este tejido donde se almacena en gran parte la memoria celular que nuestra vida emocional y nuestro psiquismo va registrando a cada momento. Y todo esto no está en un lugar virtual, sino que está ahí, en nuestro cuerpo, en forma de nudos, bloqueos, enrollamientos, tensiones, etc. Cuando practicamos las posturas, los

¹¹³ Nicolás Alessandroni Bentancor. *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal: entre la didáctica y la significación cognitiva* (La Plata: GITEV - Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal, 2014), p. 24.

¹¹⁴ http://www.energiacraneosacral.com/web1_varios/fascias/fascias-energia.html, [Consulta: 10/05/ 2015].

estiramientos, la espiral o la respiración, imprimimos un poco más de conciencia a estos tejidos, y en definitiva a nuestra forma de estar y manifestarnos en este mundo.

Dejo un camino abierto a esta parte de la ciencia para justificar ciertos aspectos relacionados con ajustes de fuerzas musculares y energéticas que pueden tener una relación directa con el trabajo vocal.

En resumen diré que este apartado es muy extenso pues son muchos los aspectos relacionados con el canto lírico y que los autores de la bibliografía consultada citan para dar una explicación a la técnica vocal. La continua búsqueda de una emisión óptima ha dado lugar a la necesidad de una base científica que justifique lo que en otros tiempos era incomprensible y establezca los principios físicos de la fonación como pilares del aprendizaje vocal.

Es importante conocer la anatomía del aparato vocal, (el aparato respiratorio, la laringe, faringe y cavidades de resonancias), de la fisiología del aparato vocal y la innervación de la laringe, además de otros aspectos relacionados con el canto como la propiocepción y las fascias.

Las últimas investigaciones sobre la fonación dan como válida la Teoría Mioelástica-Aerodinámica enunciada por Van den Berg en 1958, basada en la vibración de los pliegues vocales y el mantenimiento de la vibración de las mismas. La fonación está directamente relacionada con la morfología de la cuerda vocal y en la teoría de la masa y la cubierta que en 1974 anunció Hirano que demostró que la cuerda vocal está compuesta de una doble capa, la interna formada por el músculo cordal (que se contrae con la fonación y no vibra), y otra vibratoria que es la cubierta, formada por un epitelio escamoso y una lámina propia (que no se contrae y por eso cuando se contrae el músculo se hace más laxa y vibra).

Los movimientos vibratorios más importantes se efectúan en la parte de esta doble capa que recubre el borde libre de la cuerda vocal. La producción del sonido y de la voz necesita del concurso de los músculos espiratorios que regulan el aire y la presión del aire expirado; de la acción antagonista y alternativa de presión y relajación de las cuerdas vocales. La laringe regula minuciosamente la presión de cierre de las cuerdas

vocales y su grado de apertura. Podemos decir que el elemento valvular de la laringe formado por las cuerdas vocales y las estructuras de las que depende su funcionamiento mecánico es el generador de sonidos de diferentes frecuencias. Además, es muy importante saber que a determinada altura del sonido (300-400 Hz) se produce un cambio en la actividad muscular de la laringe: la actividad del tiroaritenideo y la actividad del cricotiroido que explica que en ciertas notas de la tesitura se produce un cambio fisiológico en el instrumento vocal justificando así el mencionado “pasaje de la voz”.

La fonética acústica está relacionada con las cavidades de resonancia, constituidas por la faringe, la boca y las fosas nasales. El timbre puede verse alterado por la actitud buco-faríngea y, por tanto, es este el principio de cualquier trabajo de técnica vocal. El científico Helmholtz anunció la *teoría de las vocales* que relaciona los pabellones que exteriorizan la voz como consecuencia del cambiante volumen que adquieren durante la articulación de las vocales. Estos espacios cambiantes tienen como resultado alteraciones de la composición armónica original con sus correspondientes formantes tímbricos distintos por el efecto de resonancia.

Los propioceptores son una serie de receptores nerviosos que están en los músculos, articulaciones y ligamento y explican y nos ayudan a detectar el grado de tensión muscular y el grado de estiramiento muscular. Las cadenas musculares y las fascias funcionan como circuitos con una dirección por el que se propagan las fuerzas que activan el cuerpo.

3. Técnica vocal y métodos pedagógicos

A partir del análisis de las definiciones más significativas de la técnica vocal, he llegado a unas conclusiones: por una parte son necesarios unos métodos pedagógicos, (cito las expresiones de los autores) unas “directrices sistematizadas”, “automatismos sensitivo-motores”, “modos empleados para fortificar y embellecer el timbre” y “modos empleados para fortificar y embellecer el timbre”. Por otra parte es necesario un fin para estos métodos, que es el de alcanzar un fin sonoro o calidad vocal, es decir, cualidades de la voz como “frecuencia”, “intensidad”, “belleza”, “timbre”, “extensión”, “volumen”, “ductilidad”, “expresión” y “dominio”.

En base a estas reflexiones comprobamos que hay diferentes tipos de técnicas vocales dependiendo del fin sonoro o calidad vocal. Otra idea importante es la necesidad de llevar a cabo un óptimo trabajo del aparato fonador para una emisión correcta además de sin fatigas.

La expresión “Técnicas Vocales” (en plural), surge de las posibles diferencias entre unas directrices y otras, en función del gusto por una o varias cualidades de la voz mencionadas anteriormente, es decir, “frecuencia”, “intensidad”, “belleza”, “timbre”, “extensión”, “volumen”, “ductilidad”, “expresión” y “dominio”, de ahí la expresión “Técnicas Vocales”.

En cambio, en este punto hablo de otros aspectos relacionados con el concepto “técnica vocal”, puntos de vista distintos sobre el requerimiento de un trabajo técnico: bien la idea de un solo método o unificación absoluta de criterios sobre el estudio vocal, bien un trabajo técnico personalizado para cada voz. Además, también surge la opinión de que es necesario un trabajo sobre ejercicios o vocalizaciones encaminados a tonificar la musculatura adecuada para llevar a cabo un trabajo óptimo.

Para esclarecer esta polémica citaré unas explicaciones que da López Temperan en su libro *Las técnicas vocales* sobre los términos “técnicas” y “métodos vocales”:

Para el caso especial de la voz cantada las conductas fonatorias han recibido desde siglos el nombre de *técnicas vocales*. Los *métodos* educativos son, en cambio, las diversas formas prácticas que el ingenio de pedagogos y cantantes han estructurado para uso de la

pedagogía vocal, a efectos de hacer posible a un educando la adquisición de determinada *técnica vocal*.¹¹⁵

En mi opinión, Lopez Temperán expone una clara distinción entre “Las Técnicas Vocales” refiriéndose a las conductas fonatorias y “Métodos Educativos” refiriéndose a las diferentes estrategias o caminos para adquirir la técnica vocal. Además, en relación a los métodos, no tienen porqué ser los mismos en cada individuo ni tampoco los únicos.

En relación a la conveniencia de adaptar los métodos según la realidad del cantante, Théodore Dubois afirma:

En música, la enseñanza individual es superior a la enseñanza colectiva, el alumno, bajo las enseñanzas del maestro, recibe directrices adaptadas a sus necesidades [mi traducción].¹¹⁶

En el mismo sentido, Perelló dice así:

La misma técnica del canto no es apropiada para todas las personas, por muy buena voz que se tenga. El discípulo tiene mucho trabajo para realizar y debe realizarlo con inteligencia. El alumno debe captar, adoptar y aplicar las enseñanzas del maestro a su propia idiosincrasia.¹¹⁷

Y Carmen Bustamante concluye que:

No se puede aplicar un patrón estándar, pues estamos ante una persona, con una configuración física y psíquica propia y única, y tenemos que adaptar las propias ideas del canto a las posibilidades de esa persona.¹¹⁸

¹¹⁵ W. López Temperán. *Las técnicas vocales*, p. 114.

¹¹⁶ Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie. *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol.2. *Technique, Esthétique, Pédagogie, Physiologie vocale et auditive. Technique vocale et instrumentale*, (1925), p. 3438. Texto original: “En musique, l’enseignement individuel a une réelle supériorité sur l’enseignement collectif, l’élève recevant directement, et adaptés à sa personnalité, les préceptes du maître”.

¹¹⁷ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatria Estética*, p. 57.

¹¹⁸ Carmen Bustamante, “El cantante lírico”, en: Inés Bustos, *La voz, La técnica y la expresión* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2003), p.109.

En cualquier instrumento es importante la enseñanza individualizada pero en el canto es absolutamente imprescindible puesto que cada individuo tiene una conformación física. El trabajo metodológico debe adaptarse a la realidad del alumno, con unas características físicas particulares que como consecuencia pueden condicionar la emisión vocal. Los cantantes tienen una historia vocal y una conformación del aparato fonador muy diferente por tanto el trabajo vocal dependerá de la facilidad o dificultad de los acoplamientos glóticos en la conducta fonatoria.

La escucha del profesor es determinante pues conlleva el diagnóstico rápido. Su conocimiento permite concretar el trabajo técnico o métodos a las particularidades del alumno. Para la autora Myriam Alió La virtud de un ejercicio está mucho más en la manera de hacerlo que en la ejercitación en sí, ya que, según la misma puede ser desde altamente positivo hasta contraproducente.¹¹⁹ Como profesora nos habla de la importancia de vigilar el enfoque de los ejercicios de manera que se adapten a cada individuo. Como recurso pedagógico se ayuda también de imágenes pues son de gran claridad y sugerentes para el alumno. Todas estas estrategias forman parte de la metodología para conseguir un fin sonoro.

Francisca Cuart, en su libro *La voz como instrumento*, pone de manifiesto la diversidad de criterios en la enseñanza del canto y esto le lleva a la conclusión de que hay tantas técnicas como personas. Continúa diciendo que el mejor método de enseñanza es ayudar a que cada alumno vaya descubriendo cómo es su voz y sus métodos para perfeccionarla:

Desde luego que he partido de mi experiencia y que he ido aprendiendo de todas las personas a las que he acudido y escuchado, pero curiosamente lo que más me ha enseñado ha sido contrastar la disparidad de criterios que sobre este tema existen, hasta el punto que he llegado al firme convencimiento de que no hay ni una, ni dos técnicas, sino tantas como personas que pretenden iniciarse en el estudio del canto y aquí está lo más apasionante: el descubrimiento continuo de un instrumento que siempre es nuevo y siempre diferente. A partir de aquí pienso que el mejor método de enseñanza es ayudar a que cada alumno vaya descubriendo cómo es su voz y cuáles deberán ser los métodos que le

¹¹⁹ Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz* (Barcelona: Editorial Clivis. Colección Neuma, 1993), p. 59.

ayuden a perfeccionarla. Desde luego que deberá basarse en el conocimiento fisiológico de su propio instrumento y en las enseñanzas que nos transmitieron los primeros maestros de canto y que básicamente siguen aún vigentes, encontrando ahora su confirmación o negación en los avances técnicos y fisiológicos que se tienen acerca del funcionamiento de todo el mecanismo vocal.¹²⁰

Esta autora opina que el profesor debe acomodar la técnica a las capacidades de cada alumno metiéndose en el interior del alumno y así poder experimentar lo que éste no logra percibir ni entender. La didáctica del canto debe ir encaminada a lograr para cada alumno una emisión cómoda y natural.

En cuanto a la didáctica del canto, Canuyt, en su libro *La Voz*, nos dice que hay numerosos métodos basados en vocalizaciones, organizadas para ir ejercitando poco a poco la musculatura vocal.¹²¹ Según el autor, “la posición y situación de la voz son las bases fundamentales del arte del canto”.¹²² Y añade:

Como ocurre en todos los deportes, el profesor tendrá que dirigir ese *entrenamiento de la voz*, es decir, el desarrollo muscular, atlético, del aparato vocal para hacer algo sólido, resistente, extenso, amplio, ágil, suave y fácil. Pero tal entrenamiento reclama gran experiencia y prudencia por parte del profesor, porque el trabajo no deberá provocar *jamás la mínima fatiga vocal*. Cada profesor tiene su método y sus ejercicios que convienen especialmente a su voz. Realiza -lo repetimos- *una enseñanza individual*.¹²³

Este autor pone de manifiesto la importancia del trabajo sobre vocalizaciones para desarrollar la musculatura del aparato vocal, hechas de forma adecuada además de con la supervisión y el buen criterio del profesor.

¹²⁰ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 117.

¹²¹ Georges Canuyt. *La voz* (Buenos Aires: Librería Hachette, Colección Saber, 1982).

¹²² Georges Canuyt. *La voz*, p. 155.

¹²³ Georges Canuyt. *La voz*, p. 156.

Contrastando con la idea de adecuar la técnica vocal a cada persona está la idea de una sola técnica vocal. Así lo manifiesta Cristóbal Altube en su libro *Articulación de la voz humana*:

NO HAY MÁS QUE UNA VERDADERA ESCUELA DE CANTO.- Una cosa quiero afirmar rotundamente. No existen distintas escuelas de canto. La escuela, la verdadera escuela, es una, y uno ha de ser el camino y la técnica para conseguirla. Es un error pensar que en el canto pueden darse distintas escuelas. Uno es el organismo humano, y uno e idéntico su funcionamiento, cualquiera que sea la nacionalidad del profesor o del cantante.¹²⁴

Con estas palabras justifica que si el funcionamiento del cuerpo humano es igual para todos entonces el camino de la técnica vocal es el mismo.

También Jacquelin Ott et Bertrand Ott, en su libro *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, facilitan unas citas de Loiseau que dicen que las leyes acústicas y las leyes fisiológicas son las mismas para todas las personas.¹²⁵ Es un planteamiento similar al de Cristóbal Altube en el que se manifiesta que los aspectos básicos de la técnica vocal son idénticos por el hecho de pertenecer a la misma condición humana. Cito sus palabras:

Pero la verdad viene de esta cita de Loiseau, en *Notas sobre el canto*:
«Pues las leyes acústicas y las leyes fisiológicas son las mismas para todas las personas, y las relaciones y reacciones de las respectivas funciones de los tres elementos componentes son idénticos para todos los órganos vocales que justifica y determina la unificación absoluta de un solo método, mientras que en ninguna manera excluye (...) el carácter particular de cada voz personal el cual nunca está en contradicción con las características generales. En términos vocales, pretender crear un método por alumno es confundir el carácter particular con el carácter general. Se trata de "ocultar el bosque por un arbusto.» [mi traducción].¹²⁶

¹²⁴ Cristóbal Altube. *Articulación de la voz humana* (Madrid: Publicaciones españolas, 1950), pp. 32-33.

¹²⁵ Jacqueline Ott et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix* (Paris: L'Harmattan, 2006).

¹²⁶ Jacqueline Ott et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant...*, p. 263. Texto original: "Mais la vérité vient de cet extrait de Loiseau, dans *Notes sur le chant*: «Car les lois acoustiques et les lois physiologiques sont les mêmes pour tous les individus, et les relations et réactions des fonctions respectives des trois éléments composants sont identiques pour tous les organes vocaux ce qui justifie et

Loiseau explica que las particularidades de cada instrumento vocal no se contradicen con sus aspectos generales. Este autor utiliza la palabra método y en mi opinión se refiere a Técnica Vocal como el canto óptimo.

Fernando Bañó Llorca en su libro *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales* manifiesta su deseo por unificar criterios sobre la técnica del canto:

Es preciso que de una vez se consiga para el canto un libro de texto común que unifique criterios en el estudio como cualquier otro instrumento.¹²⁷

Y por último, Alfredo Kraus, en el libro de Arturo Reverter, nos dice que no existe las diferencias entre las escuelas pues sólo existe una técnica justa, la de cantar de forma correcta:

Es cierto que los alemanes cantan de una manera y los franceses de otra. En qué consiste esa diferencia, no lo sé, francamente. Para mí si todo el mundo utilizara la técnica en máscara que yo uso, todos cantaríamos igual, con nuestras voces pero todos igual de bien, porque tengo comprobado que a los cantantes que no emplean la técnica que considero idónea les dura menos la voz, que acaba por poner distintos colores, se queda atrás o en la nariz. . Comprobadisimo. Si todos usáramos la técnica justa, no hablaríamos de una italiana o inglesa o alemana o española o francesa. No, se trata de cantar bien, de cómo sacarle el máximo rendimiento al instrumento sin estropearlo, conservandolo y haciéndose con él. A mí lo único que me han podido demostrar hasta la fecha es que la mejor técnica que hay es la que yo uso. El día que surja otra mejor que lo demuestre; estoy dispuesto a reconocerlo, pero la mía, y lo digo después de tantos años de carrera, es la única técnica que tiene sentido, lógica...¹²⁸

conditionne l'unification absolue d'une seule méthode, tout en n'excluant nullement (...) les caractères particuliers de chaque personnalité vocale lesquels ne se trouvent jamais en contradiction avec les caractères généraux. » « En matière vocale, prétendre créer une méthode par élève c'est confondre les caractères particuliers avec les caractères généraux. C'est "masquer la forêt par un buisson.»

¹²⁷ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales* (Madrid: Alpuerto, 2003), p. 207.

¹²⁸ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto* (Madrid: Alianza Editorial, 2010), p. 66.

El cantante Alfredo Kraus entiende como única técnica vocal la que él utiliza, la técnica en máscara que permite cantar a cada cantante con su voz pero igual de bien para conseguir una voz homogénea, lejos de la nasalidad y sin peligro a estropearse.

Como vemos, hay diversas opiniones respecto a la existencia de una o varias técnicas vocales. En mi opinión, la base de estas discrepancias sobre un trabajo técnico concreto en cada individuo de forma personalizada o igual para todos está fundada en la falta de rigor en la denominación de los conceptos vocales. Como he explicado al comienzo de este punto y basándome en las diferentes definiciones de Técnica Vocal que he analizado:

- La Técnica Vocal (en singular) es el análisis de métodos para llevar a cabo un trabajo óptimo del aparato fonador con una calidad vocal y sin fatigas.
- Las Técnicas Vocales (en plural), surge de las posibles diferencias entre unas directrices y otras, en función del gusto por una o varias cualidades de la voz mencionadas anteriormente, es decir, “frecuencia”, “intensidad”, “belleza”, “timbre”, “extensión”, “volumen”, “ductilidad”, “expresión” y “dominio”, de ahí la expresión “Técnicas Vocales”.

Según López Temperán: Las Técnicas Vocales (en plural) son las conductas fonatorias y los métodos educacionales son las formas prácticas para adquirir la Técnica Vocal.

Entre los autores consultados y citados anteriormente denominan el término Técnica Vocal con tres sentidos distintos:

- Los que se refieren a métodos, el término utilizado es en plural. Los autores que así lo hacen son Théodore Dubois, Perello, Carmen Bustamante, Myriam Alió y Canuyt.
- Los que se refieren a los diferentes criterios respecto al ideal de las cualidades del canto y de ahí diferentes conductas fonatorias, el término utilizado es en plural. Los autores que así lo hacen son: López Temperan.

- Los que se refieren a un solo canto óptimo, el término es en singular: Altube, Jacquelin Ott et Bertrand Ott y Bañó LLorca.

Con todo lo dicho anteriormente concluyo que:

- 1) La Técnica Vocal se puede entender como un trabajo, proceso o camino, en el que hay un análisis de métodos para llevar a cabo un trabajo óptimo del aparato fonador, sin fatigas, con una calidad vocal. En este sentido puede haber varias Técnicas Vocales refiriéndose al criterio de selección de métodos, estrategias, recursos...para obtener un canto óptimo.
- 2) La técnica Vocal también se puede entender como la finalidad de un óptimo trabajo vocal. En este caso hay una sola Técnica Vocal siempre y cuando haya un único criterio respecto a las cualidades ideales del canto.

Como resultado de este análisis de definiciones de “técnica vocal”, centro esta tesis en “concretar el análisis de métodos para llevar a cabo un trabajo óptimo del aparato fonador con una calidad vocal y sin fatigas”.

3.1. Clasificaciones de las técnicas vocales según Husson

Podremos determinar las particularidades de cada técnica vocal estableciendo un análisis de los diferentes aspectos que caracterizan un comportamiento vocal, pues el trabajo de la voz va dirigido a establecer unos automatismos o conductas fonatorias con resultados tímbricos distintos según el comportamiento del aparato fonador.

En este sentido, la clasificación de las técnicas vocales que hace Husson en su libro *La Voix Chantée* (1960) es un referente.¹²⁹ En primer lugar, este científico distingue los siguientes elementos dentro de las características fisiológicas de una técnica vocal.¹³⁰

¹²⁹ Raoul Husson. *La voix chantée* (Paris : Gauthier-Villars, 1960).

¹³⁰ Raoul Husson. *La voix chantée*, pp. 123-126.

- Las características neuro-motoras (tono de la glotis, actitudes faríngeo-bucal, posturas velares y buco-labiales, conductas laríngeas, evolución de las configuraciones del pabellón, etc.).
- Las características acústicas (timbre vocal, timbre vocálico, color general, mordiente, espesor, así como su evolución en función de la frecuencia y de la intensidad).
- Las modalidades de funcionamiento eventual de los grandes mecanismos protectores del funcionamiento neuro-muscular de las cuerdas vocales, que los podremos describir como caracteres funcionales homeostáticas de la técnica considerada.
- Los caracteres sensitivo y sensitivo-motores que desarrollan los precedentes (sensibilidades internas de cualquiera tipo, direcciones subjetivas percibidas, evolución de las sensibilidades y de las direcciones en función de la frecuencia y de la intensidad, regulaciones reflejas, etc.).
- Podremos indicar como se particularizan los esquemas corporales vocales que resultan.

3.1.1. Grandes tipos de técnicas vocales clasificadas en función de la impedancia reflejada por el pabellón faríngeo-bucal sobre la laringe

Para clasificar las técnicas vocales necesitamos un criterio que demuestre las propiedades esenciales. Husson investigó y halló un criterio de clasificación condicionado a los diferentes aspectos que caracterizan un comportamiento vocal. Este estudio viene reflejado en su libro y estimo conveniente exponer una parte concerniente a la clasificación de las técnicas vocales.¹³¹

¹³¹ Raoul Husson. *La voix chantée*, pp. 120-142.

Criterio de clasificación

“La impedancia reflejada” sobre la laringe es una interpretación científica de la Escuela de Fisiología Vocal de la Sorbona. Los pabellones a los que se halla acoplada la energía sonora que produce la laringe, al mismo tiempo que propagan el sonido laríngeo ofrecen también resistencia, que en la jerga de los físicos se conoce con el nombre de impedancia. Después de las investigaciones hechas a partir de 1951, el criterio que le resultó satisfactorio para su clasificación fue la tasa de impedancia reflejada sobre la laringe.¹³²

Se ha demostrado que esta tasa de impedancia reflejada tiene una causa y una consecuencia:

- 1) Por una parte depende de todas las circunstancias que hacen variar las actitudes faríngeo-bucales dominantes: nivel de la laringe, posturas linguales, actitud del velo, adaptaciones múltiples del orificio buco-labial; depende también de la abertura vocálica; y también depende en cierta medida de los accidentes de la onda vocal exterior (acústica del local).
- 2) Por otra parte de ella depende: el tono de las uniones glóticas; el suministro laríngeo inicial, las adaptaciones respiratorias y la presión subglótica realizada; la presión acústica existente dentro del pabellón y las distorsiones de amplitud y de frecuencia que caracterizan los timbres vocálicos y extravocálicos; las sensibilidades internas faríngeo-bucales que determinan las regulaciones reflejas o adaptadas del funcionamiento laríngeo y las adaptaciones faríngeo-bucales.

¹³² En el punto 4.4.1.1., la impostación- los registros- el pasaje de la voz y 4.4.1.2., la cobertura de la voz, estrategia para la preparación del pasaje, se habla de una dilatación faríngea y de un moderado descenso de la laringe, de ahí el concepto de impedancia o resistencia ejercida por la laringe, por la configuración instantánea del pabellón faríngeo-bucal.

Clasificación

Según Husson, hay dos grandes tipos de técnicas características opuestas. Una se caracteriza por una impedancia reflejada muy débil y la otra por una impedancia reflejada muy fuerte. Estos dos grandes tipos de técnicas representan las dos formas más extremas de una serie continua de técnicas vocales que se van colocando entre las dos, y que aplican diferentes niveles de impedancia reflejada. Cualquier técnica vocal está incluida entre los dos extremos de impedancia reflejada. Hay que tener en cuenta que en un sujeto educado, la impedancia reflejada varía a cada instante, sobre todo en función de las intenciones expresivas del cantante pero, según la educación recibida, un cantante utiliza siempre más un tipo u otro de impedancia reflejada.

También hace referencia a un tercer tipo de técnicas vocales, que escapan a las características de todas cuantas se basan en el anterior criterio: son las técnicas vocales nasalizadas, que se caracterizan por una impedancia reflejada enorme. La considera una técnica patológica, aunque es muy corriente.

A continuación, presento una tabla con las características de diferentes aspectos según la débil o fuerte impedancia reflejada (véase la Tabla I.12).

Tabla I.12. Estudio de técnicas vocales con una débil y fuerte impedancia reflejada de la laringe.

| Características según diferentes aspectos | Estudio de técnicas vocales con una débil impedancia reflejada de la laringe | Estudio de técnicas vocales con una fuerte impedancia reflejada de la laringe |
|--|---|---|
| <i>Principales caracteres neuro-motores</i> | <ol style="list-style-type: none">1) Laringe tensa en exceso, cuerdas vocales delgadas y de vibración poco profunda.2) Presión subglótica débil y rendimiento glótico disminuido. Inspiraciones poco profundas, actividad del cinturón abdominal | <ol style="list-style-type: none">1) Tono glótico mínimo. Laringe con constricción moderada, cuerdas espesas que contactan con una gran profundidad, pero sin una firmeza excesiva.2) Presión subglótica bastante más elevada. El rendimiento glótico aumenta. Inspiraciones |

| | | |
|--|---|---|
| | <p>disminuida y poco percibida.</p> <p>3) Elevación de la laringe como resultado de una constricción faríngea; cavidad faríngea reducida en todas las dimensiones. La masa de la lengua retrocede a la parte posterior y se eleva. Elevación y retroceso del hueso hioides.</p> <p>4) Velo elevado y cierre del acoplamiento a la pared posterior de la faringe.</p> <p>5) Posición bucal del pabellón faringo-bucal. Maxilar inferior poco o nada bajado. Orificio bucal abierto horizontalmente, las comisuras labiales se estiran hacia atrás; abertura en altura muy reducida. Labios más o menos pegados sobre los dientes. Cavidad bucal muy reducida en todas sus dimensiones. Músculos de las mejillas, masticadores y elevadores de la laringe contraídos.</p> | <p>más profundas, actividad del cinturón abdominal mucho mayor, y muy consciente que se extiende a la musculatura pélvica.</p> <p>3) Laringe muy baja (respecto a la posición de reposo). Cavidad faríngea aumentada en su diámetro antero-posterior por la bajada de la laringe y de la masa lingual hacia adelante. La masa de la lengua y el hueso hioides bajan.</p> <p>4) Velo siempre elevado, pero no tan cerca de la parte posterior de la faringe como en las técnicas vocales con una débil impedancia reflejada. Aparece un despegue ligero en las vocales abiertas en el registro central. Desde que se produce la cobertura de los sonidos, la firmeza de la parte posterior velar se refuerza.</p> <p>5) Maxilar inferior bajado, y a veces un poco desplazado hacia adelante. Orificio bucal abierto verticalmente y sin desplazamiento de las comisuras hacia atrás. Labios bien pegados a los dientes y proyectados hacia adelante. Cavidad bucal aumentada en todas las direcciones, sobre todo por el descenso de la masa de</p> |
|--|---|---|

| | | |
|---|--|--|
| | | la lengua. Músculos de las mejillas, mordedores y elevadores de la laringe relajados. |
| <i>Principales caracteres acústicos</i> | <ol style="list-style-type: none"> 1) La posición de la laringe es más alta de lo normal. 2) La forma bucal es más aguda que normalmente. 3) El timbre vocálico de cada vocal es más claro. 4) El timbre extravocálico muestra una disminución máxima del volumen de la voz; una caída sensible del espesor de la voz y un mordiente reforzado de la voz. 5) La voz presenta una fuerte direccionalidad, es decir, pierde rápidamente su intensidad aparente cuando el cantante va cambiando la dirección del sonido en la emisión. | <ol style="list-style-type: none"> 1) Formante laríngeo muy grave, igual que el formante bucal. Son tan graves que no permiten la coloración correcta de las vocales. 2) Las vocales son sombreadas. 3) El volumen de la voz es máximo, la espesura de la voz es máxima pero el mordiente de la voz está atenuado. 4) La voz sombreada y espesa mantiene su timbre y su intensidad dentro de una gran abertura angular centrada en la cara del cantante. Es decir, hay una reducida direccionalidad. |
| <i>Mecanismos protectores de la laringe</i> | <ol style="list-style-type: none"> 1) No permite efectos de empuje en el agudo. 2) Se retrasa la cobertura de los sonidos sobre una gama ascendente en la zona del pasaje. El cantante tiende a abrir el pasaje, es decir, prescinde de la cobertura del sonido. | <ol style="list-style-type: none"> 1) La impedancia reflejada aplicada siempre está presente, es decir, la configuración instantánea del pabellón faríngeo-bucal para obtener la cobertura y pasaje de la voz mediante una dilatación faríngea y un moderado descenso de la laringe. Eso permite en este tipo de emisión efectuar grandes efectos de fuerza, sobre todo en el agudo. |

| | | |
|---|--|--|
| | | 2) El pasaje se avanza ligeramente y por eso la laringe muestra una descontracción. |
| <i>Fenómenos sensitivos y sensitivo-motores</i> | <ol style="list-style-type: none"> 1) Sensaciones palatales anteriores débiles o ausentes, se notan ligeramente en la parte posterior de la boca. 2) Sensaciones naso-faciales palestésicas por debajo del pasaje, evolucionando hacia el vértice de la cabeza en el agudo. 3) Sensación de apoyo sobre la laringe bien localizado, sobre todo en el fuerte, con sensación de constricción. 4) Sostén abdominal débil. | <ol style="list-style-type: none"> 1) Sensaciones palatales fuertemente acusadas, sobre todo en la región anterior. 2) Sensaciones naso-faciales débiles y más fuertes en el agudo pero que no van nunca al vértice de la cabeza. 3) Ninguna sensación localizada en la laringe, ni en los momentos de fuerza. 4) Sensación de apoyo abdominal bien acusada (región costal baja y región pélvica). |
| <i>Esquema corporal vocal</i> | Poca sensación abdominal, no hay sensaciones torácicas, fuerte sensación en la laringe, ninguna en la faringe, una sensación ligera en la parte de detrás de la boca, ninguna sensación en la parte delantera de la boca, mucha sensación vertical en el agudo. | <ol style="list-style-type: none"> 1) Desde el grave hacia el agudo nunca se nota un enderezamiento de la dirección de los sonidos hacia el vértice de la cabeza. 2) Sensación corporal muy fuerte del abdominal. 3) Sensaciones en la región torácica en todas las frecuencias. 4) Ninguna sensación en la laringe, solo una sensibilidad difusa euforizante. 5) Sensaciones buco faríngeas marcadas, sobre todo en la región palatal anterior. 6) Sensación cefálica (de cabeza) nula o muy endeble. |

| | | |
|--|--|--|
| | | 7) Direccionalidad subjetiva siempre palatal horizontal en todas las frecuencias. |
|--|--|--|

Estudio de las técnicas vocales nasalizadas

Se caracterizan porque el velo del paladar se baja más o menos durante la emisión de las vocales no nasales abiertas, provocando una nasalización más o menos evidente.

Esta bajada del velo del paladar nunca es completa ya que si fuera así el sonido emitido perdería toda vocalidad y parecería el sonido de la boca cerrada.

Hay diferentes casos de nasalización pero siempre la bajada consciente del velo se realiza por una inhibición activa de los músculos elevadores del velo del paladar; este control se va haciendo cada vez más marcado y conduce hacia la nasalización permanente, los agudos van desapareciendo.

Se ha dado el caso de tenores que han dejado de poder cantar antes de los 40 años debido a esta paralización funcional del velo del paladar.

En mi experiencia como docente he encontrado alumnos con una emisión nasal fruto del recurso indicado para evitar que el sonido caiga en la garganta. No es un recurso ideal y es aconsejable utilizarlo con mucha cautela y explicando la finalidad para evitar el abuso de esta emisión errónea y muy difícil de corregir. El bloqueo del músculo elevador del paladar, como en cualquier músculo, provoca una disminución progresiva del movimiento, de manera que acaba por desaparecer del “esquema corporal vocal”. Además, recordemos que en relación a la fonética acústica, vimos que el resultado sonoro de este tipo de emisión está empobrecido respecto al sonido de vocalidad, ya que el resultado del espectro carece de los armónicos y por tanto, el número de frecuencias es más bajo.

En resumen, es necesario desestimar este tipo de emisión aunque se haya clasificado como un tipo de técnica vocal. El resultado vocal es más limitado y de menor calidad tímbrica.

3.2. Métodos pedagógicos. Clasificación de los grandes métodos de la voz cantada según Husson

A lo largo de la historia, numerosos cantantes y pedagogos nos han dejado sus tratados de técnica vocal, auténticos legados de su manera de entender el arte del canto y basados en una secuencia de vocalizaciones, el arte de la glosa y ornamentación y el modo de ejecución de los diferentes recursos dinámicos. Canuyt, en su libro *La Voz*, nos da una relación de estos métodos históricos:

Los métodos son numerosos.

Los principales son: Bataille: *La enseñanza del canto*. Crosti: *El gradus del Cantor*; *El arte del Canto*. Delprat: *El arte de cantar*. Duprez: *El arte del Canto*. Faure: *La voz y el canto*. Garcia: *Tratado del Arte y del Canto*. Lablache: *Método completo del canto*. Lemaire y Lavoix: *El Canto*. Marchesi: *Método del Canto*. Maurel: *Guía del cantor*. Martini: *La emisión de la voz*. Masset: *El arte de conducir y amplificar la voz*. Lily Lehmann: *Mi arte del canto*. Panofka: *El arte de cantar*. Rouart: *El arte del canto*. Sephen de la Madeleine: *Obras completas sobre el canto*. Tosi: *El arte de cantar* (traducción francesa de Lemaire). Lamperti: *El arte del canto*, etcétera.¹³³

Todos estos manuales se denominan tratados o métodos pero a la mayor parte les faltan razonamientos y explicaciones. Quizá puedan servir como guía pero siempre se ha de seguir un claro criterio de ejecución y un orden adecuado para cada alumno.

Resulta de gran utilidad enumerar una clasificación de métodos pedagógicos, pues el profesor de canto ideal es aquel que posee mayor número de recursos para hacer entender al alumno su propósito y por tanto conseguir el resultado buscado. Madeleine Mansion lo pone de manifiesto en su libro *L'Etude du Chant*:

¹³³ Georges Canuyt. *La voz*, p. 157.

*Dirigirse a la inteligencia y a la imaginación, concretar las sensaciones vocales, son los medios más seguros para cimentar la técnica vocal sobre una base sólida y estable.*¹³⁴

Esta pedagoga se apoya en imágenes y sensaciones como recursos didácticos pero, ante todo, adaptados a las necesidades de cada alumno.

*Ahora bien: así como la verdad es única, no hay más que un método de canto verdadero. Pero el arte pedagógico del profesor estriba en saber adaptar a cada uno de sus alumnos la aplicación de dicho método.*¹³⁵

Los métodos proporcionan las formas prácticas de obtener un propósito pero es necesario que el alumno entienda la finalidad del trabajo.

También López Temperan, en su libro *Las Técnicas Vocales*, nos habla de las formas prácticas estructuradas para hacer posible la adquisición de determinada técnica vocal:

*Los métodos educativos, en cambio, son diversas formas prácticas que el ingenio de pedagogos y cantantes han estructurado para uso de la pedagogía vocal, a efectos de hacer posible a un educando la adquisición de determinada técnica vocal.*¹³⁶

Además, este autor nos dice que la metodología de la educación vocal ha de ser múltiple por la variedad de factores a condicionar en un mismo individuo.

Husson, en su tratado *La Voix Chantée* organizó todos estos métodos. López Temperán, además de recoger la organización mencionada de Husson, hace hincapié en unas condiciones necesarias para la adquisición de una correcta técnica vocal, que paso a resumir:¹³⁷

¹³⁴ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto* (Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana, 1947), p. 14.

¹³⁵ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto*, p. 15.

¹³⁶ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, p. 114.

¹³⁷ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, pp. 145-146.

- El aprendizaje está condicionado a la repetición de estímulos y reacciones.
- El papel de la inteligencia en el aprendizaje es primordial, pues se opone al automatismo. El comportamiento inteligente es toda reacción del organismo que con ayuda del pensamiento permite una adaptación eficaz ante una situación problemática.
- La noción del esquema corporal o conocimiento del propio cuerpo. El estudio del cuerpo completo es esencial como base preliminar al estudio del aparato vocal. La tonicidad de los músculos que conforman posturas adecuadas, el desbloqueo de tensiones innecesarias. La realización paso a paso de una metodología de trabajo corporal es la base del trabajo respiratorio y vocal.

Clasificación de los grandes métodos de la voz cantada según Husson.

Husson hace también una extensa y detallada exposición de los grandes métodos de la voz cantada en *La Voix Chantée*. Considero que en cualquier trabajo sobre técnica vocal es imprescindible esta exposición de recursos pedagógicos, y por tanto, estimo oportuno hacer un resumen en este apartado.¹³⁸ El autor realiza la siguiente definición de método:

Un método de educación de la voz cantada es un conjunto de directrices sistematizadas, de naturaleza diversa, cuya realización progresiva por un sujeto sano cualquiera, debe estabilizar poco a poco en él una técnica vocal determinada, es decir, le permite actitudes definidas en altura, intensidad, timbre y ausencia de fatiga [mi traducción].¹³⁹

¹³⁸ Raoul Husson. *La voix chantée*, pp. 145-186.

¹³⁹ Raoul Husson. *La voix chantée*, p. 145: “Une méthode d'éducation de la voix chantée est un ensemble de directives systématisées, 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”.

Vemos pues que método se refiere a un trabajo continuado que consolide actitudes musculares que proporcionen una calidad del sonido sin fatigas. Para poder organizar todas estas metodologías, Husson establece una primera clasificación:

- a) Métodos que utilizan una acción directa sobre la actividad muscular de los órganos fonatorios.
- b) Métodos que utilizan una acción indirecta sobre la misma musculatura.
- c) Métodos que se sirven de “sensibilidades” para despertar los esquemas corporales vocales que estabilizan los mecanismos de acción fonatoria.

Pero a su vez, Husson hace una segunda ordenación cronológica y espacial sobre la base de los sistemas del aparato fonatorio: 1) Métodos destinados al condicionamiento del aparato respiratorio; 2) Métodos destinados a la ubicación espacial del órgano de la emisión; 3) Métodos destinados a la conformación de los pabellones de resonancia ideales en la emisión de la voz cantada; y 4) Métodos destinados a favorecer los mecanismos neuro-motores.

De la unión de estas dos clasificaciones, Husson organiza lo que denomina los cinco grandes métodos de la voz cantada que desarrollaremos en las secciones posteriores:

- 1) Métodos que utilizan una acción directa sobre las actividades y las posturas musculares.
- 2) Métodos que utilizan una acción directa sobre los timbres vocálicos y extravocálicos.
- 3) Métodos que utilizan la búsqueda de sensibilidades internas particulares.
- 4) Métodos que utilizan las intenciones expresivas voluntarias.
- 5) Métodos que utilizan las retroacciones fonatorias de origen auditivo.

1) Métodos que utilizan una acción directa sobre las actividades y las posturas musculares

Procedimientos que enseñan al alumno realizando ciertas actividades o **posturas musculares** bien determinadas y que condicionan la emisión vocal: tipo de abertura bucal, movimientos verticales de la laringe, posturas linguales, modalidades respiratorias, búsqueda del “apoyo”.

En este grupo encontramos el célebre *Stauprincip* de Armin y las *Weitung und Federung Principian* de Mme Fernau-Horn. Analicemos los aspectos principales sobre los que intervienen estos tipos de técnicas:

Acción sobre la ventilación pulmonar

Más exactamente sobre las modalidades inspiradora y espiradora. Se trabaja con la búsqueda del *appoggio*; método atribuido a los cantantes italianos del siglo XIX, y que después ha inspirado muchos de los trabajos y largas discusiones.

La técnica del *appoggio* consiste en que el sujeto hace una inspiración profunda, desde los músculos abdominales, dejando la pared torácica en reposo, después se continúa la respiración hasta provocar una ligera, muy ligera, elevación de la caja torácica. Llegado a este punto, el sujeto cierra la glotis, marca, si quiere, un inapreciable tiempo de paro, y emite el sonido deseado. Durante toda la duración de la emisión del sonido debe mantener la posición inspiratoria a la que había llegado, y sobre todo la postura torácica ligeramente elevada. La expiración fónica, es decir la conservación de la presión subglótica durante la emisión del sonido, se hace elevando regularmente el diafragma bajo la acción de la musculatura abdominal. Cuando la pared torácica comienza a hundirse, la emisión del sonido ya no puede mantenerse, y no debe perseguirse esta fase espiradora terminal.

La práctica del *appoggio* conduce a una espiración controlada y comedida, favoreciendo la obtención eventual de presiones subglóticas elevadas; además conduce

hacia la formación de un esquema corporal vocal fuertemente diferenciado con respecto a las actividades espiradores.

También hace que se produzca conscientemente posiciones laríngeas bajas durante la fonación lo cual conduce hacia la técnica vocal de fuerte impedancia reflejada.

La práctica del *appoggio* en el período educativo debe ser prudente y progresiva. Especialmente en la fase inspiratoria terminal, que precede al ataque del sonido, debe ser reducida a una ligera elevación torácica.

Acción global sobre la adaptación faríngeo- bucal. Búsqueda progresiva de posiciones laríngeas bajas durante la fonación

Una modificación precisa de la configuración faríngeo-bucal por acción directa de la musculatura es difícil de obtener. Una persona desentrenada no puede, voluntariamente, subir o bajar la laringe, dilatar o contraer la faringe, levantar su velo del paladar, ni colocar la lengua en una posición determinada. Casi no puede influir directamente sobre los movimientos del maxilar inferior y sobre la apertura buco-labial. La regulación de estas actitudes globales debe ser indirecta y relativa.

Con el cantante Duprez y la revolución que significó su canto del agudo de pecho, con fuerte impedancia reflejada, se sabe que el mecanismo más eficaz para lograrlo es la bajada de la laringe. Por eso, las grandes técnicas de educación de la voz, desde finales del siglo XIX, han tenido como preocupación lograr y estabilizar las posiciones laríngeas más bajas que el sujeto pueda lograr anatómicamente dentro del canto. Como he nombrado anteriormente, los dos grandes métodos imaginados para lograrlo fueron: el *Stauprincip* de Armin (1909) y las *Weitung und Federung Principen* de Fernau-Horn (1954).

El *Stauprincip* trabaja bajo dos certezas: realiza posiciones bajas de la laringe desde el ataque de los sonidos (con escalas ascendentes) y tiende a producir

acoplamiento glótico profundo, es decir, un espesor (movimiento en vertical) de la placa de las cuerdas vocales debido a la contracción en la fase fonatoria de oclusión. Además, también debemos decir que trabajan con sonoridades cerradas próximas a “eu”.

Las *Weitung und Federung Principien* de Madame Helene Fernau-Horn, crean los fundamentos y definen unas prácticas del método de reeducación de la voz cantada basadas en dos principios: el principio del *Weitung* (o del desperezo) y el del *Federung*, (o de la elasticidad).

El primer principio busca el crecimiento del volumen de la faringe que necesita una bajada de la laringe. Lo consigue mediante el medio-bostezo.

El segundo principio es la búsqueda de la elasticidad necesaria mediante los grupos musculares elevadores y de descenso de la laringe que permiten a la laringe remontar (con el hueso hioides) y cubrir las necesidades articulatorias y después bajar rápidamente para asegurar las exigencias de una emisión vocálica larga y sostenida, tal y conforme se muestra en el dibujo siguiente. Con eso conseguimos una técnica mucho más “flexible” que la de Stauen (véase Figura I.30.).

Figura I.30. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 153, cambio del mecanismo laríngeo.¹⁴⁰

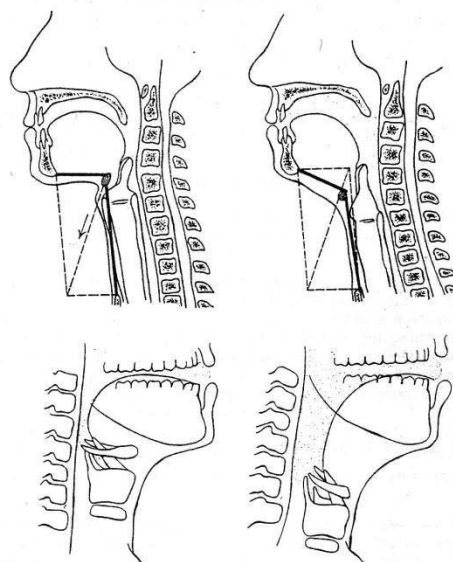


Fig. 88 - Effets de l'esquisse d'un bâillement dissimulé (d'après Mme Fernau-Horn, extrait de "HNC", Tome 3, 14 Août 1956, page 367).
 À gauche : position normale de repos - À droite : bâillement esquissé -
 En haut : dessin schématique - En bas : profil radiographique. On note l'accroissement du volume du pharynx qui accompagne l'abaissement du larynx.

El uso pedagógico del bostezo o, el bostezo disimulado, provoca una bajada de la laringe y un alargamiento de la cavidad faríngea utilizables en el canto teatral. Este sistema ha estado utilizado por muchas escuelas y muchos cantantes; pero se debe observar que tanto la postura de la lengua como la adaptación buco-labial se modifiquen de manera conveniente. En definitiva, se debe evitar y corregir rápidamente el ensordecimiento del timbre que puede resultar de una actitud faríngeo-bucal incorrecta y de una presión subglótica insuficiente.

En mi experiencia como profesora de canto considero este método un tanto peligroso pues el bostezo no siempre nos lleva a la modificación de la base de la lengua adecuada, una modificación sin tensión que se puede observar claramente en el dibujo anterior y que aporta el beneficio de la bajada de la laringe.

¹⁴⁰ Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 153

Acción directa sobre el tipo de apertura bucal

Se trabajan dos tipos de apertura bucal: boca horizontal y boca vertical.

La boca en horizontal, con el sonreír, fue preconizada por Manuel García, inventor del laringoscopio. Este tipo de apertura dirige las voces hacia las técnicas vocales de baja impedancia reflejada.

La apertura vertical de la boca, contraria a la tendencia de risa, fue defendido por Léon Melchissédec. Conduce hacia el segundo tipo de técnicas, de fuerte impedancia reflejada.

2) Métodos que utilizan una acción directa sobre los timbres vocálicos y extravocálicos

Procedimientos que consisten en **actuar sobre el timbre**, o mejor, sobre el color vocálico de las vocales y por tanto sobre la calidad extravocálica (mayor riqueza tímbrica, brillo, volumen, espesor,...); para provocar los ajustes del tono laríngeo y las modificaciones del pabellón buco-faríngeo que las provocan. Estos procedimientos no actúan por una acción directa muscular, sino a través de la modificación vocal que le corresponde.

Este sistema se basa en el principio de correspondencia absoluta y biunívoca entre la configuración del pabellón y el color vocálico emitido; además se basa en el postular complementario de que esta correspondencia biunívoca es casi la misma para todos los individuos.

Estos tipos de procedimientos han encontrado forma en la técnica de Albert Labriet (1925-1927), profesor del Conservatorio de Nancy. Logró un método completo y coherente conocido bajo el nombre de “Méthode de réalisation de l'accord vocal par le principe de la compensation des voyelles” (Método de realización del acuerdo vocal por el principio de la compensación de las vocales).

Método de la compensación de las vocales de Albert Labriet (1925)

El conjunto de procesos educativos y correctores propuesto por A. Labriet constituye el descubrimiento más importante en materia de educación vocal aparecida después de la de la cobertura de los sonidos en Italia en 1835.¹⁴¹ Labriet observó que la emisión de la voz se veía dificultada en las escalas ascendentes por dos razones:

1. Sobre algunas vocales (en general claras) la laringe subía demasiado pronto, por tanto, se debe frenar esta ascensión.
2. Sobre otras vocales (en general oscuras), la laringe quedaba demasiado baja y entonces se debe activar su ascensión.

Para frenar la ascensión de la laringe recomienda modificar el timbre de la vocal emitida, a medida que sube la escala, acercándola a una vocal vecina que tenga uno de sus formantes más graves en general el formante bucal.¹⁴² Y al contrario, para activar el ascenso, Labriet recomienda modificar el timbre de la vocal emitida, para acercarse al de una vocal vecina, pero que tenga uno de sus formantes característicos más agudo, en general también el formante bucal. A este método se le llama método de la “compensación de las vocales”. Este proceso necesita de un oído exigente y muy fino por parte del profesor. Él llama “acuerdo vocal” a este estado resonador mejorado (véase Figura I.31.).

¹⁴¹ Se basa en el espectro de las vocales mencionado en el apartado 2.2.4. que refleja los grupos de armónicos que constituyen el timbre de cada vocal.

¹⁴² Véase cuadro de fonética acústica en Capítulo 1, apartado 2.2.4.

Figura I.31. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p.44. Modificación del timbre vocal mediante el cambio de formantes.¹⁴³

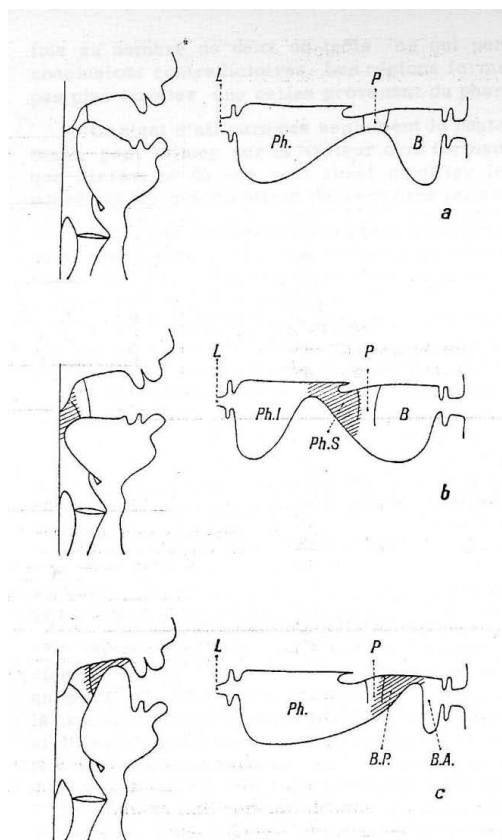


Fig. 41 - Configurations pharyngo-buccales vocaliques fondamentales (d'après La Nature, Septembre 1958).
 A gauche : profils pharyngo-buccaux (un peu schématisés) - A droite : les mêmes profils, légèrement redressés. L : larynx, Ph : cavité pharyngée - Ph. I. : pharynx inférieur - Ph. S. : pharynx supérieur - P : région des piliers - B : cavité buccale - B. P. : cavité buccale postérieure - B. A. : cavité buccale antérieure. La région ombrée représente la troisième cavité, lorsqu'elle existe, siège de formation du troisième formant vocalique (toujours inférieur à la fréquence ce coupure).
 a : configuration à 2 cavités (voyelles A sombre, O ouvert, o fermé, et ou, différenciées surtout par l'orifice bucco-labial).
 b : configuration à 3 cavités, pharynx coupé en deux (voyelle A clair) - c : configuration à 3 cavités, bouche coupée en deux (voyelles È ouvert, é fermé et i, langue très avancée; EU ouvert, eu fermé et u, langue assez reculée; dans chaque groupe, les différenciations sont réalisées surtout par l'orifice bucco-labial.

Ph es la cavidad faríngea y B la cavidad de la boca que cambian con la modificación de la base de la lengua (véase Figura I.32.).

¹⁴³ Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p.44.

Figura I.32. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 161, triángulo vocal de Hellwag.

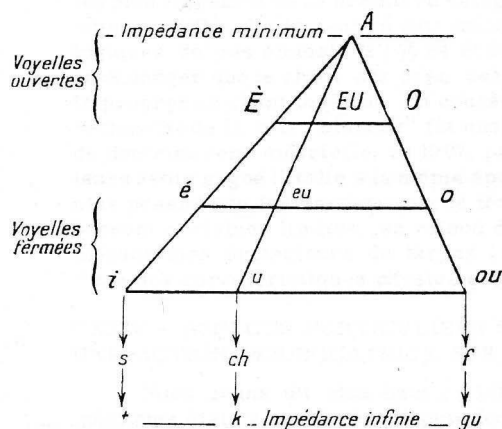


Fig. 90 - Triangle vocal de Hellwag (1781) (d'après La Nature, Juillet, 1957) - Comparer à la fig. 42.

El tenor Paul Razavet, en 1933 asoció el triángulo vocálico del alemán Hellwag (1781) a este método y lo mejoró. Esto facilita la adaptación laríngea sin pensar en bajar la laringe. Se trata de compensar el timbre vocálico atacando la vocal que está inmediatamente hacia la derecha sobre la misma línea horizontal, y para las vocales del lado derecho del triángulo, acercando su timbre a la que resulta más próxima descendiendo hacia abajo y a la derecha. Por el contrario, para activar la ascensión de la laringe compensaremos una vocal dada hacia el timbre de la que está inmediatamente a la izquierda sobre la línea horizontal, y las de la izquierda acercándolas a las situadas más alta y a la izquierda del triángulo.

Las vocales abiertas, de baja impedancia son: /a/ (mínima impedancia), la /œ/, /ɛ/ y /o/. Las vocales cerradas son: /ø/, /ə/, /o/; y /y/, /ɯ/, /u/, y las más cerradas son las consonantes /s/, /ch/, /f/, /k/, /gu/.

Los formantes bucales se pueden modificar con los labios y los formantes faríngeos con la zona posterior de la lengua.

La utilización de este método produce siempre un punto de resonancia aumentado y un crecimiento, más o menos marcado, de la impedancia reflejada. Las compensaciones hacia la derecha y abajo, que frenan la ascensión de la laringe, producen un agrandamiento de la faringe, un aumento de la impedancia reflejada de las cuerdas vocales, un espesor de las cuerdas vocales y un crecimiento del volumen y el espesor de la voz. La compensación hacia la izquierda y arriba, que activa la ascensión de la laringe, produce una disminución de la faringe, una disminución de la impedancia reflejada, un adelgazamiento de las cuerdas vocales en cada período y una disminución del volumen y del espesor de la voz.

3) Métodos que utilizan la búsqueda de sensibilidades internas particulares

Procedimientos más finos y más sutiles utilizan la propiedad que tiene el canto teatral para desarrollar, gracias a los órganos fonadores que están en acción, sensibilidades internas, limpiamente percibidas y bien localizadas, variables según la técnica vocal del individuo.

Se puede buscar una técnica determinada buscando sistemáticamente las sensibilidades internas que le correspondan. La experiencia demuestra que es perfectamente posible, y además, permite un perfecto autocontrol de la emisión vocal al tiempo que permite guiar la evolución hacia una u otra técnica modificada. El “esquema corporal vocal” es el conjunto de sensaciones (palatales, faciales y cintura abdominal, entre otros) que llegan a un sujeto cuando habla y sobre todo cuando canta.

Descripción de las sensibilidades fonatorias internas

Husson, en *La Voix Chantée*, nos ofrece una descripción de las cinco zonas de sensibilidad interna en la fonación. Él las llama “playas y regiones” y las describe así:

- a) Faríngeo-bucales: Son estimuladas por la presión acústica y las turbulencias aerodinámicas de la voz al atravesar los pabellones. Recogidas propioceptivamente, en su mayor parte por el nervio trigémino y proporciona el reflejo trigémino- recurrential, el cual proporciona un aumento de tono de la musculatura glótica. Veremos como el punto de Mauran, el apoyo de la voz en máscara, bostezar el sonido, etc... son consecuencia de estas sensibilidades.
- b) Naso-faciales y craneales: Husson las llama sensibilidades palestésicas pues son debidas a una vibración propagada por vía muscular.
- c) En la región laríngea: sensaciones difusas en el canto sin sobreesfuerzos.
- d) En la región torácica: Provenientes de la actividad muscular torácica durante la ventilación pulmonar que también puede hacer intervenir los músculos del cuello y por tanto debemos evitarlas; y la vibratoria proveniente de la glotis y transmitida vía muscular (palestésica) durante el adecuado descenso de la laringe. En un cantante estas sensaciones deben ser secundarias, distinta de la buco-palatal, de más actividad.
- e) En la región abdominal y pelvo-perineal. La actividad de músculos auxiliares de la respiración que controlan los desplazamientos del diafragma (abdominales). Durante la apnea prefonatoria, la presión del diafragma en su descenso crea una sensación de cinta abdominal que contiene las vísceras, en la que se apoya el aliento. El abandono de esta sensación tiene como consecuencia la pérdida del dominio del aliento.

La región pelvo-perineal interviene según el Dr. Van Borre como apoyo anal de la voz en efectos de gran potencia, pero no parece tener un fundamento real claro (véase Figura I.33.).

Figura I.33. Raoul Husson. *La voix chantée* (1960): p. 166, regiones de las principales sensibilidades internas fonatorias.

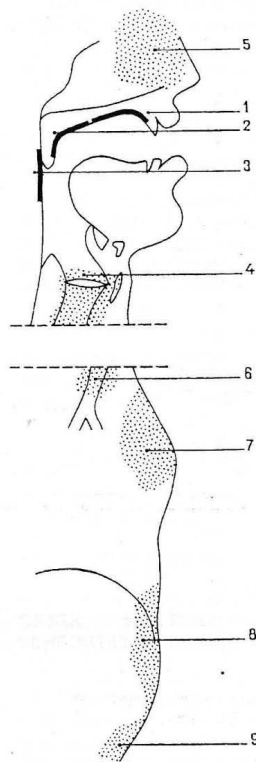


Fig. 50 - Plages et régions des principales sensibilités internes phonatoires (d'après La Nature, Mars 1958).
 Plages 1, 2 et 3 : palatale antérieure, palatale postérieure ou vélaire, et pharyngée postérieure (intéroceptives).
 Région 4 : laryngée (proprioceptive, extrêmement faible). Région 5 : nasofaciale (pallesthésique). Région 6 : trachéale (intéroceptive diffuse, faible). Région 7 : thoracique (pallesthésique). Régions 8 et 9 : sangles abdominale et pelvienne (kinesthésiques).

Tipos de técnicas de sensibilidades internas

Las sensibilidades internas interoceptivas están ligadas a la musculatura lisa del sistema vegetativo: digestivo, excretor y respiratorio. Se opone a las sensibilidades exteroceptivas y a mitad de camino, entre las dos, se encuentran las sensibilidades propioceptivas, ligadas a las terminaciones sensitivo-profundas del aparato muscular.

Vemos pues, que la función postural está regulada por las reacciones intero-propioceptivas.

El cantante percibe unas sensaciones propioceptivas de origen vibratorio (palestésicas), musculares (quinestésicas) y sensaciones internas (interoceptivas). Estas sensaciones, proporcionadas por la producción del sonido por las vibraciones físicas que se producen y que siente desde el vértice de la cabeza hasta el perineo, son placenteras. Veremos más adelante como la percepción de dichas sensibilidades y su memorización (memoria propioceptiva), permiten el control vocal.

Los dos tipos de técnicas de sensibilidad interna que podemos utilizar, ya que nos dan unas sensaciones suficientemente clarificadoras, son:

- a) Las sensibilidades interoceptivas palatales.
- b) Las direccionalidades subjetivas de proyección de los sonidos.

Estos métodos son los más finos y sutiles y son testigo del increíble esfuerzo de observación y de la remarcable ingeniosidad de espíritu que han realizado los grandes cantantes de todas las épocas.

- a) *Sensibilidades interoceptivas palatales: Punto de Mauran e imágenes de Edouard Rouard*

La observación de las conductas de las sensibilidades internas palatales ha dado lugar a dos sistemas pedagógicos muy válidos y parecidos:

- Jean Mauran (1924): Utiliza la búsqueda y el mantenimiento de un punto de vibración palatal anterior estable y bien localizado. A este punto lo llama “punto de Mauran” (véase Figura I.34.).

Figura I.34. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 129: evolución de las sensibilidades palatales en el registro donde se produce la cobertura del sonido en una técnica de fuerte impedancia y punto de Mauran.

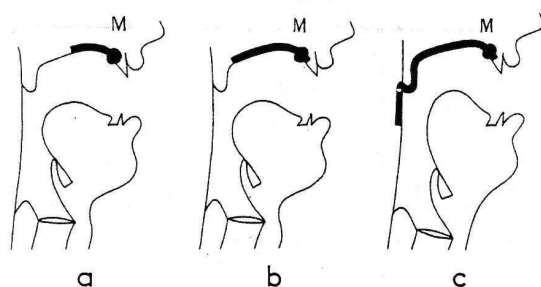


Fig. 77 - Evolution des sensibilités palatales au voisinage de la couverture des sons ouverts dans une technique vocale à très forte impédance ramenée - Vowelle A émise par un baryton (premier registre).
 En a : sur Ré 3 (ouvert) - En b : sur Mi 3 (encore ouvert) - En c : sur Sol 3 (couvert).
 Remarque - Le point (ou région) de sensibilité maxima se localise toujours au point invariable M (dit de Mauran).

Aunque las sensibilidades palatales varían y evolucionan dependiendo de cada vocal y según la altura de emisión (con el pasaje vocal), la sensación máxima siempre queda localizada en este punto palatal anterior y solo se da en las técnicas vocales de la segunda categoría (de fuerte impedancia reflejada). En las técnicas de la primera categoría (de débil impedancia reflejada) las sensaciones pierden intensidad, se evaporan, y tienden a estar en la parte posterior de la boca.

Para encontrar el punto, el alumno puede ayudarse del ataque de los sonidos *he* o *hè*, o también, haciendo una ligera nasalización sobre *Hein* con una intensidad de forte a mezzo-forte y sobre las frecuencias comprendidas entre sol2 y do3 para los hombres y entre sol3 y do4 para las mujeres. Este punto, que el alumno nota claramente, ha de ejercitarse con escalas ascendentes y descendentes, sobre la misma vocal estriada, esforzándose por mantener la localización indicada por las sensibilidades palatales. Cuando esto se ha logrado, el alumno deberá hacer lo mismo con una vocal próxima y de esta misma forma, pasar por todas. Así se encontrarán las nuevas vocales que

permiten el mantenimiento de este punto palatal anterior. Después nos quedará pasar al control dinámico yendo del pianísimo al fortísimo, siempre pendientes de no variar el punto de Mauran. La segunda fase consiste en unir la emisión de las articulaciones consonánticas siempre regresando lo más rápidamente posible a la sensibilidad vocálica ya desarrollada. La tercera fase consistirá en la interpretación de obras líricas que exijan diferentes colores vocálicos, pero sin alejarse de las directrices anteriores y regresando rápidamente al punto explicado, siempre que la interpretación no necesite de expresiones diferentes.

- Edouard Rouard (1930): Su originalidad es que da, con dibujos muy bien hechos y sugerentes, una excelente descripción de sus propias sensibilidades internas buco-labiales. Éstas engloban el punto de Mauran y las sensaciones naso-faciales muy anteriores y de naturaleza palestésica. Estas sensaciones son muy difíciles de separar introspectivamente ya que aparecen simultáneamente y en regiones conjuntas. (Región número 5 del dibujo de anterior, referente a la descripción de las sensibilidades internas).

b) Direccionalidades subjetivas de proyección del sonido: Lily Lehmann

La observación de las direcciones subjetivas de proyección de los sonidos tiene su representante máxima en la figura de Lily Lehmann (1909), cantante y pedagoga.

Es la primera artista que tomó en consideración la dirección subjetiva de la proyección de los sonidos en el canto y dio una descripción remarcable en su método *L'Art du Chant* donde vemos que dirige el sonido hacia la zona interna que va a un punto situado sobre la nariz. A medida que subimos al agudo va dirigiendo la sensación de proyección más hacia la cabeza, hasta llegar al sonido do_4 que se dirige hacia al vértice. Según la técnica vocal empleada, es decir, con mayor o menor impedancia reflejada con laringe alta y baja respectivamente, las sensibilidades son diferentes (véase Figura I.35.).

Figura I.35. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 127: direcciones subjetivas de la proyección de las sensibilidades internas cefálicas fonatorias para una soprano.

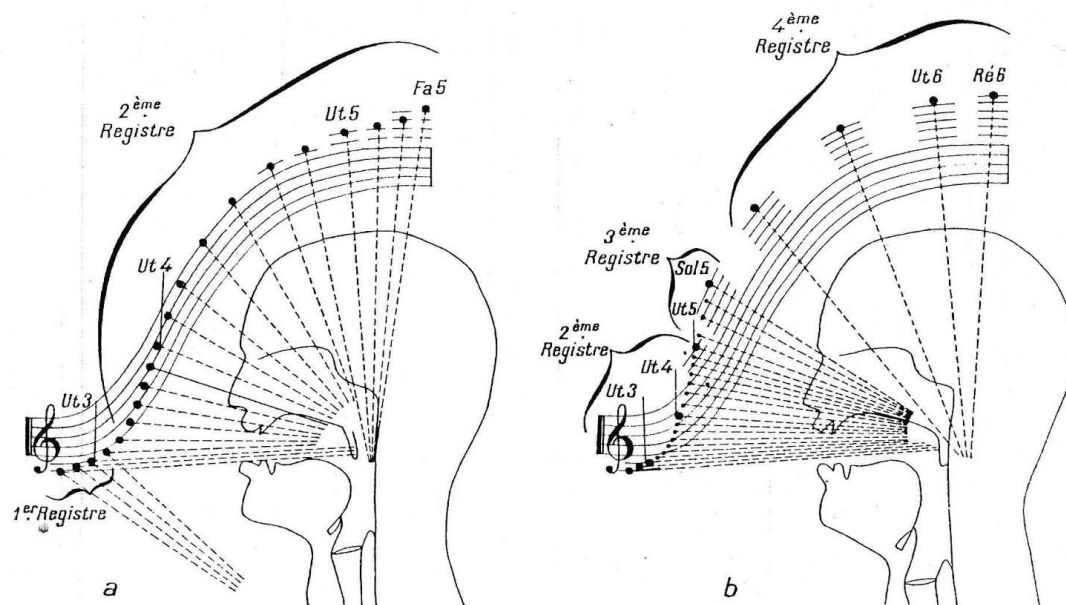


Fig. 96 - Eventails comparés des directivités subjectives des projections des sensibilités internes céphaliques phonatoires sur toute l'étendue d'une tessiture féminine : en a : larynx haut - en b : larynx bas (d'après La Nature, Mars 1958).
 En a : dessin inspiré de Lily Lehmann, et vérifié par l'anamnèse de divers sopranos. Noter : la communication rétro-vélaire, les sensibilités thoraciques en premier registre, l'apparition des sensibilités crâniennes dès le Mi 4, la céphalisation complète de l'Ut 5 (contre-Ut) - En b : dessin réalisé par l'anamnèse des voix françaises féminines les plus puissantes du Théâtre national de l'Opéra, et de Mme Mado Robin pour les troisième et quatrième registres. Noter : la fermeture vélo-pharyngée, la dilatation du pharynx, l'absence de registre de poitrine dans le grave, la palatalisation complète de tout le second registre jusqu'à l'Ut 5 (contre-Ut) inclus; pour Mme Mado Robin, la palatalisation du troisième registre, et l'apparition d'une céphalisation sur le quatrième registre seulement.

En el dibujo “a”, laringe alta, baja impedancia reflejada, las sensibilidades en el primer registro son torácicas, aparecen las sensibilidades craneales en el mi 4 y cefálicas completas a partir del do 5; además, el velo del paladar está relajado. En el dibujo “b”, la laringe baja, alta impedancia reflejada, las sensibilidades, velo del paladar cerrado (elevado), dilatación de la faringe, ausencia de registro de pecho en el grave, palatización completa de todo el 2º registro hasta el do 5 (incluso el 3er registro como Mme Mado Robis).

Estos métodos presentan en la práctica una limitación ya que en los inicios de los estudios vocales el alumno no percibe apenas sus sensaciones internas fonatorias. Para llegar a percibir las perfectamente, hace falta un adiestramiento progresivo, que

pide tiempo, y que exige al alumno una ejercitación consciente para percibir estas sensaciones e interiorizarlas. El tiempo que una persona, sin educación vocal necesita para adquirir este dominio es el que necesitamos para hacernos todo un esquema corporal, y suele ser después de 3 ó 4 años de estudio. También depende del tipo de percepciones:

- Las sensaciones interoceptivas se notan antes que otras y se aprecian bien al cabo de un año. Por eso los métodos de Mauran y de Rouard podrán utilizarse después de un año de estudio.
- Las sensaciones propioceptivas son mucho más difíciles de notar. Después de 3 ó 4 años de estudio, el alumno podrá ir notando estas sensaciones como direcciones de proyección del sonido.

Pero en los cantantes que están educados completamente, estos métodos dan muy buenos resultados. Puede proporcionar el dominio de su propia técnica mediante la conciencia en la reconducción, para corregir y mejorar su emisión, y además, lo que Scotto di Carlo llama en un artículo que citaré más adelante, “el arma secreta de los cantantes de ópera” o panel de sensaciones internas que aseguran un control eficaz de la voz independientemente del entorno acústico en el que se encuentre.

4) Métodos que utilizan las intenciones expresivas voluntarias

Otro procedimiento menos utilizado se basa en las intenciones expresivas voluntarias acompañadas de mímicas faciales apropiadas para poner en funcionamiento las modificaciones buco-faríngeas buscadas por el sujeto. Mediante la acción indirecta de intenciones expresivas se consigue una modificación acústica precisa del color de la vocal.

Este principio es totalmente correcto, ya que en toda persona educada vocalmente, cualquier intención expresiva psicológicamente formulada, con una fuerza de voluntad suficiente, desarrolla automáticamente los ajustes del tono laríngeo y las modificaciones de la configuración buco-faríngeas según el color vocálico

correspondiente a la expresión deseada; es más, estas modificaciones vocálicas expresivas van acompañadas de expresiones mímicas faciales correlativas. Así tenemos, a priori, un medio perfecto para actuar sobre el timbre vocal de un alumno y dirigirlo hacia donde queramos.

Encontramos la exposición de dos sistemas: a) sistema de Raoul Duhamel (1929) y b) las observaciones fundamentales de Georges Vaillant (1954).

Estos dos adiestramientos, aunque son los dos neuro-motores, ponen en funcionamiento grupos musculares diferentes.

a) El procedimiento pedagógico de Raoul Duhamel (1929).

Observa que la voz es, originalmente, una manifestación emotiva del individuo. De ello deduce que la primera calidad intrínseca de una voz es su color emocional. Pero el teclado emocional es, dice él, al mismo tiempo emoción y vocalidad; así pues, cantar es al mismo tiempo imitar la emoción y hablarla. Duhamel dice que “un buen cantante no es más que un mimo especializado”.

Siguiendo su sistematización, Duhamel dice que la expresión de la emoción encuentra dos mecanismos esenciales, localizados en los ojos y en la boca, dando a la boca un carácter predominante. La apertura buco-labial deberá ser precisa y vigilar atentamente. Después de haber admitido que el color de la voz depende principalmente de la forma de la apertura bucal, admite que los sentimientos se pueden reducir a tres categorías fundamentales: sorpresa, alegría y dolor. A cada uno le corresponde un tipo de apertura bucal y tres colores emocionales que llama fundamentales.

Los tres tipos de expresión se trabajarán de forma separada, y, según el autor, a cada uno le corresponden unas vocales y unas consonantes privilegiadas. Algunas posturas críticas dicen que esto no es un método de canto sino una técnica expresiva.

Personalmente, pienso que no es suficiente formar a un cantante con intenciones expresivas aunque puede ayudar. En ocasiones he empleado palabras que sugieren una emoción determinada para conseguir mejorar la emisión. Esta técnica también puede

aportar el aprendizaje de dominio vocal para llegar a conseguir diferentes colores en la voz, hecho imprescindible en la interpretación musical.

b) El trabajo de Georges Vaillant (1955)

Vaillant, primer bajo cantante de la ópera de París, experimentó, durante sus actuaciones y las de sus compañeros de escena, sobre los estados de ánimo y la voz.

Según Vaillant solo se puede hablar de dos tipos de estados afectivos desde el punto de vista que nos ocupa: los estados estimulantes (e) y los depresivos (d). Todos los estados estimulantes dan repercusiones vocales idénticas y los depresivos también. Pero las repercusiones son a *grosso modo* opuestas en los dos casos:

- Repercusiones sobre la articulación: La articulación aparece más fácil e incisiva en el estado (e). Es más blanda en los estados (d).
- Repercusiones sobre el timbre general de las vocales: En las situaciones (e) el timbre tiene más mordiente y tendencia a aclararse. En las situaciones (d) el timbre se difumina y para mantener un mordiente suficiente necesita de un apoyo de aire más marcado.
- Repercusiones sobre el timbre de vocales abiertas cerca del pasaje (mib3 en el bajo cantante); también son más facilitadoras las sensaciones (e) y difícil en los estados depresivos (d).
- Repercusiones sobre el lugar de las sensaciones palatales anteriores sobre las vocales abiertas. Con los estados estimulantes se notan más claramente y son más limpias y más intensas.
- Repercusiones sobre la activación general de la respiración. El estado afectivo modifica considerablemente la activación general de la respiración durante el canto. Es un fenómeno muy importante. En las situaciones de exaltación, la inspiración es ayudada, rápida y fácil.

Para finalizar, elaboro un cuadro con tres observaciones generales que hace Vaillant:

| |
|---|
| Tres observaciones generales de Vaillant: |
| 1.- Dice que siempre ha hablado de estados afectivos y no de emociones verdaderas. Cuando hay verdadera emoción, el efecto es siempre depresivo, es decir inhibidor. Pero es muy difícil separar claramente entre el estado afectivo intenso y el principio de emoción verdadera. Podemos hablar de emociones estimulantes y de emociones depresivas, entendiendo que cuando la emoción es demasiado grande, los hechos cambian totalmente de naturaleza. |
| 2.- No hay diferencia entre los estados afectivos provocados por el deseo expresivo y los que se forman fortuitamente por circunstancias externas al cantante. La diferencia es que las provocadas nada más duran el tiempo que la voluntad que les ha dado vida quiere, y las provocadas por circunstancias externas pueden durar mucho tiempo. |
| 3.- Los estados afectivos que el actor desarrolla en él mismo en un momento de fuerte expresividad, por un puro esfuerzo de su propia voluntad, siempre da una grande fatiga, no vocal, sino de carácter diferente, es un cansancio muy profundo que podemos llamar “necesidad de sueño”. |

Si el cantante, antes de entrar en la escena, está ya en un estado de tristeza o inquietud, no puede hacer el esfuerzo psíquico necesario por entrar en la piel del personaje.

Todos estos hechos demuestran cómo la fonación está notablemente ligada a ciertos estados del sistema nervioso central, y a las variaciones del “humor”, sobre todo en el canto teatral donde toma más el aspecto “atlético”.

- El trabajo de Pierre Bonnier utilizando las intenciones no “expresivas” sino “motrices”

Bonnier es un famoso laringólogo de principios de siglo XX. En sus estudios habla de un procedimiento que consistía en que el cantante debía desarrollar, en él mismo, la intención de proyectar la voz a una distancia “x”. A esta voluntad le llamaba “acto de proyección vocal”. Gracias a esta sugestión se produce, según él, diversas modificaciones motrices que favorecen el acto deseado por el cantante. (Cantar hacia el fondo de la sala...). De hecho estas intenciones provocan: inspiraciones más profundas,

aumento de la actividad del cinturón abdominal, elevación del tono laríngeo, adaptación del orificio buco-labial favoreciendo la salida de la onda vocal...Todas estas adaptaciones hacen crecer la proyección vocal, pero solo se producirán correctamente en caso de cantantes bien educados, ya que a un alumno que no tiene ningún recurso no le producirán ningún efecto.

5) Métodos que utilizan las retroacciones fonatorias de origen auditivo

En este último procedimiento, las modificaciones fonatorias se obtienen por vía auditiva retrógrada, es decir, por la utilización sistemática de las retroacciones neurológicas que pueden ejercer sobre la fonación las **estimulaciones auditivas** concomitantes.

Como explicaba en el punto 2.2.5. de este mismo capítulo, Tomatis descubrió y experimentó sobre este hecho en 1954 e hizo su análisis final en 1957.

Esta técnica se realiza sin la cooperación de la voluntad del alumno. Después de hacer diversas pruebas con micros y auriculares de retorno de la propia voz, pero tratada con filtros eléctricos para poder suprimir en un momento dado los armónicos, Tomatis observó que la voz al llegar al oído hace que el sujeto cambie su emisión. En una segunda etapa (1957) llegó a la conclusión de que “la voz hace lo que el oído oye”. Dice que una relación funcional rigurosa entre las sensibilidades diferenciales del oído respecto a las diferentes frecuencias y la presencia en la voz de los armónicos correspondientes, permite pensar en un método de educación vocal.

Este método funciona así: Si imponemos a un sujeto, haciendo una serie de filtraciones juiciosamente escogidas, el retorno a oído de su propia voz pero modificada hacia la mejora, con respecto a la composición de armónicos, en un sentido u otro, la voz del sujeto, de forma totalmente ignorante, cambiará la composición laríngea inicial acomodándose en el sentido de mejora que se le ha hecho escuchar y así conseguimos las modificaciones deseadas para mejorar su voz y su técnica vocal.

La técnica descrita ha de ir seguida de una sensibilización del oído interno que Tomatis consigue con la alineación corporal y cervical.

El cantante, con la ayuda del oído, aprecia el timbre de su voz, al menos con respecto al color general, el mordiente y el espesor. Si se habitúa a un cierto timbre correcto, él buscará y provocará todas las adaptaciones fonatorias correlativas. El cantante debe evitar la audición de las voces con técnicas defectuosas, y, por contra, debe escuchar voces con técnicas correctas. Con la buena audición su propia técnica se puede ver mejorada inconscientemente, ya que activará los esquemas neuronales que regulan los ajustamientos tónicos laríngeos y las adaptaciones faríngeo-bucales que mejorarán su timbre.

Esta es la explicación evidente de los beneficios que aporta la imitación de la voz del maestro de canto. Ha servido en toda la historia para transmitir los descubrimientos y propósitos de la pedagogía vocal. Así pues, los ejemplos del maestro pueden ser un método de enseñanza pero sin caer en la imitación vulgar, pues existe diferencia en el timbre y en las condiciones congénitas.

Como conclusión final de este punto, diré que es de gran valor para el trabajo pedagógico considerar todos estos métodos, saber cómo y cuándo utilizarlos, además de secuenciarlos adecuadamente. La experiencia del profesor para realizar bien este trabajo es fundamental pues proporciona el hábito de escucha que le lleva al adecuado diagnóstico y al dominio en la selección de recursos o métodos para hacer entender al alumno la técnica vocal.

4. Análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios del canto

El ser humano, para poder emitir su voz, necesita del aparato respiratorio y de la primera porción del aparato digestivo pues no tiene un aparato propio para este fin. Sin embargo, sabemos que hay una interrelación en la totalidad del cuerpo con la emisión de los sonidos en general y del canto en particular, ciertas sensaciones vibratorias corporales, ajustes musculares producidos con el sistema respiratorio, fonación y resonancias. Además, existen sensibilidades vibratorias en la impostación del sonido distintas a las sensibilidades de los resonadores faciales, de los senos frontales y esfenoidales. Hay sensibilidades craneales, sensibilidades en los espacios buco-faríngeos, sensaciones que ayudan en la proyección del sonido y que las fascias pueden justificar por el hecho de contemplar la globalidad energética del cuerpo humano.

Husson y Soulairac llaman a estas sensaciones “esquema corporal vocal”, cuyo dominio proporciona la regulación automática del tono laríngeo. La conducta del aparato fonador proporciona “automatismos o semi-automatismos” (según Husson) de carácter reflejo y regulaciones adaptadas a los deseos.

En este punto hago un análisis de los aspectos que conforman el aparato fonador en el canto y métodos para llevar a cabo un trabajo óptimo que proporcione el dominio del “esquema corporal vocal”.

4.1. Trabajo corporal

Cualquier instrumentista, y mucho más el cantante cuyo instrumento es el propio cuerpo, necesita aportar elementos que permitan un desarrollo de la conciencia corporal y así sentir las zonas de tensión que se acumulan para ayudar a mejorarlas o resolverlas.

Más allá de las conexiones funcionales entre laringe y aparato respiratorio, en la producción de la voz interviene todo el organismo y por ello hemos de desarrollar un adecuado tono muscular general, ya que la tensión localizada en diferentes zonas del

cuerpo, o “historial personal”, afecta a la postura que adoptamos, a la forma en que respiramos y a la manera en que utilizamos nuestra laringe para emitir la voz. La emisión puede llevarse a cabo con una presión de aire excesiva, justa o débil, dependiendo de la tonicidad del diafragma. Estos síntomas son el reflejo de una manera particular de manejar el cuerpo y adaptarlo a la vida en que vivimos, a las emociones, a los sentimientos. Somos una unidad y nuestro cuerpo reacciona psíquica, emocional y muscularmente ante determinados estímulos como un todo. Podemos decir que existe una plena interrelación entre el comportamiento del cuerpo y el estilo comunicativo de la persona.

Importancia de la posición corporal en el canto.

En mucha de la bibliografía consultada sobre la técnica vocal, los especialistas de la voz dedican una parte importante a explicar la importancia en la preparación de la posición del cuerpo en el canto. Considero interesante exponer algunas citas de los principales autores españoles al respecto.

En primer lugar, cito las palabras de Cristóbal Altube:

POSICIÓN DEL CUERPO.-Para facilitar la buena emisión de los sonidos, el cuerpo debe estar en pie, con el torso elevado, los brazos hacia adelante, las manos unidas sobre el vientre, la cabeza alta aunque no echada hacia atrás, los ojos como mirando al cielo con vivacidad, la frente elevada, haciendo que los pómulos suban al mismo tiempo que se hacen avanzar un poco los labios como para silbar. Con esto cae la mandíbula inferior, que debe mantenerse siempre tierna y flexible, evitando asimismo toda rigidez y contracción de los músculos faciales, y la garganta queda completamente abierta, condición indispensable para la buena emisión del sonido.

A esto debe unirse la fuerza interna de la emoción espiritual, que es el alma de toda obra de arte, y que todo lo transforma y vitaliza.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Cristóbal Altube. *Articulación de la voz humana* (Madrid: Publicaciones españolas, 1950), pp. 39-40.

Según Ángel Carrillo Sevillano:

Erguida, y la cabeza levantada, nada de venida hacia adelante. El pecho libre. No crucéis los brazos.; los brazos atrás, o caídos paralelos al cuerpo; con el papel en las manos, o gesticulando sobriamente para ayudar al sentimiento. Téngase presente que al atacar un agudo, dándole la debida “cobertura”, la cabeza tiende a una leve inclinación, que ayuda. Pero no se agacha hacia adelante, eso nunca. Como tampoco se echa hacia atrás.¹⁴⁵

Carmen Martínez Lluna afirma que:

Para aprender a cantar, en principio, la mejor posición es de pie, colocando el cuerpo de forma que la columna vertebral quede verticalmente, en su posición de descanso. Con el cuerpo relajado, los talones un poco separados y las puntas de los pies algo más separadas. Uno de los pies más hacia adelante que el otro, para dar estabilidad al cuerpo. La cabeza en posición normal, ni alta ni baja. La laringe y los músculos del cuello, relajados, y la mandíbula, flexible, para poder cambiar de posición constantemente, según exige la perfecta pronunciación.¹⁴⁶

Según María Pilar Escudero:

Las vocalizaciones deberán hacerse de pie; los hombros deben estar relajados, caídos y echados hacia atrás, la cabeza derecha o ligeramente inclinada hacia adelante, las mandíbulas relajadas e igualmente relajados los músculos del tórax, cuello, laringe, garganta y boca.¹⁴⁷

Carmen Quiñones nos dice:

Nuestro centro de gravedad está situado en el punto medio entre la pelvis y el ombligo, siendo tal su posición correcta, y desplazándose inadecuadamente en el caso de utilizar una respiración incorrecta y un envaramiento del tórax, cuello y nuca, a causa de lo cual perderemos parte de nuestro equilibrio corporal.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz* (Madrid: Ed. El Perpetuo Socorro, 1966), p. 80.

¹⁴⁶ Carmen Martínez Lluna. *Tratado de técnica vocal* (Valencia: Ed. Piles, 1985), p. 61.

¹⁴⁷ María Pilar Escudero. *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción-Trastornos vocales)*, 2º vol. Madrid: Real Musical, 1987), p. 50.

¹⁴⁸ Carmen Quiñones. *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos* (Madrid: Ed. Escuela Española, 1997), p. 21.

Y finalmente Carme Tulon i Arfelis nos dice:

«Nos situaremos de pie, en posición anatómica, manteniendo una verticalidad flexible y con los pies algo separados; sentiremos que las piernas y los pies sostienen todo el cuerpo y tendremos la sensación de que desde la cintura pelviana hacia arriba todo es espacio y libertad.¹⁴⁹»

De estas opiniones que he recopilado, se observa que la correcta posición del cuerpo es primordial en el canto. El desarrollo de un trabajo corporal dirigido a encontrar el equilibrio de las cadenas musculares es imprescindible para que no surjan compensaciones que interfieran negativamente en el trabajo vocal. Este trabajo del cuerpo también está relacionado con la propiocepción y las fascias.

Eje corporal

Los autores estudiados coinciden en la importancia del “eje corporal” es decir, una buena alineación, una verticalidad flexible, evitando la rigidez. Myriam Alió nos hace una descripción completa de la postura corporal adecuada:

La posición de la columna vertebral, *su verticalidad elástica*, debe buscarse instalando bien su base. Imaginariamente, el coxis debe prolongarse hasta el suelo para formar un trípode con las piernas. Para conseguirlo, *es importante sentir los muslos y la pelvis desplazados hacia delante*. Esta posición *debe permitir al torso elevarse flexible y enérgico, abierto y libre*, porque está en equilibrio *y el equilibrio favorece la eliminación de la fuerza*.¹⁵⁰

También Carme Tulon i Arfelis nos hace una descripción. Cito sus palabras:

Procederemos a tomar conciencia de nuestra verticalidad. Nuestro cuerpo se ve atraído hacia abajo por la gravedad de la tierra, lo que implica una alineación que reparte nuestro peso corporal equitativamente. Para ello vamos a imaginar que un eje atraviesa nuestro cuerpo exactamente por la mitad, de manera que el volumen de la derecha es igual al de la izquierda y el de la parte anterior al de la parte posterior. Todo el peso del cuerpo baja por las piernas a partes iguales y descansa sobre los pies firmemente

¹⁴⁹ Carme Tulon i Arfelis . *Cantar y hablar* (Barcelona: Ed. Paidotribo, 2009), p. 57.

¹⁵⁰ Myriam Alió. *Los espacios de la voz*, p. 135.

apoyados en el suelo. Si ambos pies reciben la misma carga, los músculos esqueléticos tienen la tensión adecuada, ningún grupo muscular está sobre tensionado. Por el contrario, cuando no estamos alineados (por ejemplo, proyectamos la cabeza hacia delante) la fuerza de la gravedad tira de ésta hacia abajo, siendo los músculos de la parte lateral y posterior del cuello los que deben compensar esta atracción aumentando su tono. Si esta postura de cabeza adelantada es habitual, los músculos implicados sufren contracturas.

La postura corporal adecuada no implica ninguna rigidez, ninguna posición fija, sino todo lo contrario: distensión, flexibilidad, equilibrio.¹⁵¹

Con estas palabras se pone de manifiesto la importancia del eje corporal para alcanzar la verticalidad, flexibilidad y equilibrio corporal.

Conciencia corporal

Francisca Quart subraya la importancia de la conciencia corporal para poder asociar y conectar todas las partes del cuerpo pues tiene una implicación directa con el sonido al actuar como caja de resonancia en perfecta armonía:

Todas las personas para las cuales la voz palabra o canto es su instrumento de trabajo deben asumir muy en serio la conciencia de cuerpo-voz y para lograrlo hay que conseguir que todo el cuerpo adopte una postura cómoda y a la vez firme.

Es necesario, por tanto, conseguir la completa verticalidad del mismo mediante un buen asentamiento pélvico, sintiendo cómo todo el cuerpo, desde la raíz de los cabellos hasta la planta de los pies, se encuentra como enraizado en el suelo. Las piernas se mantienen rectas sin bloquear las rodillas, la zona costo-abdominal se mantiene consistente y a la vez elástica, y la caja torácica permanece bien abierta. Mediante esta posición corporal todo el cuerpo puede entrar en vibración y la laringe logra mantenerse relajada y abierta para emitir, y el oído consigue una óptima posición de escucha.

A partir de este proceso se hace necesario saber asociar y conexionar todas las partes del cuerpo, con el fin de que cada una ejerza su función, sin predominio de una sobre otra y así todo el cuerpo se convierte en una verdadera caja de resonancia y en una perfecta armonía.¹⁵²

¹⁵¹ Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar* (Barcelona: Ed. Paidotribo, 2009), pp. 76-77.

¹⁵² Francisca Quart. *La Voz como instrumento*, p. 49.

Por tanto, si el resultado de la correcta posición corporal hace posible un trabajo óptimo en el canto por la implicación directa en el sonido al actuar como caja de resonancia en perfecta armonía, entonces es lógico pensar que una parte del trabajo de la técnica vocal ha de estar encaminada a conseguir esta alineación corporal y trabajar mediante ejercicios cierta musculatura para activarla, desarrollarla, fortalecerla, y así conseguir flexibilidad y tonicidad en todo el cuerpo.

Algunos de los autores exponen una serie de ejercicios específicos para conseguir que la musculatura que interviene en la fonación sea la adecuada. Myriam Alió, en su libro *Reflexiones de la Voz*, propone unos ejercicios como gimnasia respiratoria en los que se trabaja la columna, los hombros caídos, la relajación del cuello, la apertura del tórax. Mediante la respiración se ejercita la tensión y distensión muscular. Ella practica el yoga y la mayor parte de sus ejercicios están basados en esta disciplina. Otros autores hacen referencia a la necesidad de complementar este trabajo con un especialista de alguna disciplina de trabajo corporal con conciencia.

En su segunda publicación, *Los Espacios de la Voz*, Myriam Alió nos habla de la importancia de la auténtica conciencia del cuerpo y la describe así:

Nuestro cuerpo es el instrumento y debemos conocerlo muy a fondo. Y repito, no se trata de un conocimiento para archivar, sino de una auténtica conciencia del mismo. (...) La conciencia, aquel centro de serenidad y de observación, puede, como tal, percibir ese flujo y reflujo, observar las relaciones e implicaciones que afectan al instrumento privándolo de su libertad y de su bienestar y entonces, aprovechando lo que la naturaleza nos dice constantemente, tratar de encontrar el equilibrio para restablecerlo. Tratad de descubrir la LEY desde aquella posición de escucha, de expectación y con profunda humildad, seguidla.

153

¹⁵³ Myriam Alió. *Los espacios de la voz*, p. 9.

En esta cita, Alió describe una conciencia corporal mucho más profunda y serena: La palabra “espacios” del título me hace pensar en relajación, desbloques, amplitud.

Desde mi experiencia como docente, empleo este término en numerosas ocasiones pues sugiere aberturas y amplitud en el esquema corporal. Ella lo ejemplifica en la sensación que transmite la figura escultórica la *Victoria de Samotracia*: vitalidad, energía, agilidad y ligereza. En el libro dedica una parte al cuerpo y al eje corporal pues considera que el equilibrio corporal es la condición necesaria para eliminar sobreesfuerzos.

Postura integral

Myriam Alió persigue la postura integral, sus perfectas relaciones de equilibrio y energía. En la siguiente cita describe cómo conseguirlo:

No colapsemos la energía, no la paralicemos en tensiones inútiles y no olvidemos que a *mayor equilibrio menor esfuerzo y mayor rendimiento*, que si la actitud se vuelve rígida, por buena que sea, paraliza el natural fluir de la energía, la recuperación indispensable para el ejercicio de la voz, el fruto de la alternancia movilidad-reposo.¹⁵⁴

Para mantener la posición de equilibrio necesitamos una musculatura con la suficiente tonicidad.

Renato Segre y Susana Naidich dedican una parte importante de su libro *Foniatría para Alumnos Profesionales de Canto y Dicción*, 1987, al esquema corporal; hacen una descripción muy detallada de la musculatura y un estudio de la postura correcta, además de las alteraciones posturales y modo de reeducación. Queda clara la idea de que cualquier educación psicomotriz exige una constante vigilancia consciente

¹⁵⁴ Myriam Alió. *Los espacios de la voz*, p. 134.

del propio cuerpo. También nos expone las dos grandes corrientes científicas de relajación:

- 1) El método global, relacionado con la hipnosis, de enfoque psicoterapéutico, creado por Schultz (con especial énfasis en el aspecto concentrativo mental), con técnicas autosugestivas o autohipnóticas).
- 2) El método analítico de enfoque fisiológico, creado por Jacobson (cultivo de la sensación muscular, con el objetivo de entrenar la autopercepción del individuo respecto a la contracción de los músculos).

Relajación

Segre nos dice que la aplicación de la relajación es una constante durante todo el proceso vocal, como un integrante del mismo y no como un fin en sí. La elección de la metodología dependerá del propio individuo.

En las últimas décadas se han difundido un gran número de técnicas a partir de estas dos grandes corrientes dirigidas al desarrollo de la conciencia corporal, que buscan la regulación del tono muscular y el dominio de la motricidad, coincidiendo en tres puntos básicos: 1) es necesario crear una conciencia corporal y una autosensibilidad más fidedigna; 2) Que los defectos posturales son causa de compensaciones que generan tensiones innecesarias y hasta perjudiciales; y 3) Se trata de reaprender a utilizarlos con la mayor efectividad y economía de esfuerzos.

A continuación mencionaré algunos de los métodos más significativos: 1) Técnica Alexander; 2) Método Feldenkrais, 3) Yoga, 4) Técnicas Arlu, 5) Método Fedora Aberastury y 6) Método Cos-Art.

1) Técnica Alexander (Gerda Alexander)

Se basa en el principio de que cada uno de nosotros funciona como un todo y en la existencia de un reflejo postural innato, la posición erguida, que se manifiesta espontáneamente en la infancia. Con el paso de los años esta tendencia natural se va

desvirtuando a fuerza de tensiones, defectos posturales y de usos adquiridos en la vida cotidiana, hasta el punto de convertirse en una segunda naturaleza.

El trabajo se basa en detectar qué es lo que nosotros “hacemos de más” para empezar el proceso de “dejar de hacerlo”. La “Eutonía”, “eu” en griego significa “armonioso” y “tonos” en latín “tono”; Eutonía es tono armonioso y equilibrado de nuestros músculos. Se trata de lograr el equilibrio de las tensiones del cuerpo de acuerdo con las necesidades de cada momento.

2) *Método Feldenkrais*

Método de re-acondicionamiento y sensibilización corporal. Se basa en la observación atenta del movimiento, abarcando todos los detalles en la complejidad de su funcionamiento. Se trabaja mediante sencillos y suaves ejercicios corporales y proporciona al practicante una imagen completa de sí mismo, de su cuerpo y su postura.

3) *Yoga*

Es el método y el proceso de toma de conciencia por el individuo de los tres niveles que, según el yoga, constituyen su naturaleza: nivel físico, mental y espiritual.

A nivel físico se trabaja mediante la práctica de las “asanas” (o posturas que hay que adoptar), en las cuales se toma conciencia progresivamente de cada parte de nuestro cuerpo (músculos, articulaciones, tendones, vísceras, etc....) A nivel mental: se usan diversas técnicas de introspección que tratan de concienciar la complejidad de los procesos mentales (deseos, temores, prejuicios, etc.) A nivel espiritual: por medio de la meditación se busca despertar la conciencia de una realidad superior, en la unión de uno mismo, pero también en la unión con el cosmos, con la energía universal.

Al mismo tiempo en España también se han desarrollado otras técnicas corporales desde la propia experiencia musical, como el método ARLU, el ABERASTURY o el COS-ART entre otros.

4) *Técnicas Arlu*

Es una teoría fisio-psicopedagógica aplicada a la enseñanza musical. Su pensamiento se identifica con tres lemas principales:

- Humanizar la enseñanza.
- Paz en el espíritu-armonía en el cuerpo.
- Naturalidad en las técnicas instrumentales.

El conocimiento del cuerpo físico-psíquico invita a la práctica de una vida sana como la mejor medicina preventiva para mantener una salud siempre joven. Consejos de hábitos de vida saludables para paliar el estrés y mantener tonificada la musculatura, son el ideario de Técnicas ARLU.

La reeducación de la respiración fisiológica, como primera medida para vivir armónicamente, además de que su práctica correcta incide en el fraseo verbal y musical, actúa positivamente en el control del ritmo vital, generando un espíritu optimista, que es la primera premisa para mantener activados los canales cognitivos. Esta técnica es ideal para aligerar los procesos de aprendizaje y memorización, a la par que ayuda a reafirmar la personalidad humana, artística y profesional, infundiendo optimismo y seguridad para superar con éxito sensaciones de inseguridad, miedo o ansiedad, en trances difíciles.

5) *Método Fedora Aberastury*

Se traza un mapa de conexiones entre distintos puntos del cuerpo de manera que nos permita, mediante una orden del cerebro, romper con tensiones acumuladas en distintos sitios y activar al mismo tiempo, toda nuestra energía corporal, nuestro equilibrio y nuestra flexibilidad. Por ejemplo: el cuello, la boca, las muñecas, están relacionadas con la tercera falange de cada dedo. Hay unas correlaciones de energía que recorren la totalidad del cuerpo.

6) *Método Cos-Art*

Yiya Díaz, a partir del “Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento” de Fedora Aberastury, desarrolla el “Método Cos-Art” como una síntesis de su experiencia

en los ámbitos del trabajo corporal, terapéutico, pianístico y pedagógico. Habla del método Cos-art en el libro *La Voz* de Inés Bustos Sánchez, 2003, adecuado para la educación vocal. Este método tiene el objetivo fundamental de preparar la conciencia corporal para canalizar la energía emocional creadora, de manera que se emita la voz hablada o cantada con su contenido expresivo.

La tensión es una fuerza que hay que liberar y reconducir. Es importante canalizar esta fuerza para desarrollar una acción sin tensión desde el punto de vista funcional.

Como cantante y pedagoga me siento totalmente identificada con esta forma de entender el trabajo vocal, es decir, una actividad física exigente cuyo motor es la emoción y que al mismo tiempo se libera y proyecta con una dirección.

Clasificación de las técnicas y métodos de trabajo corporal

Además de las técnicas y métodos mencionados de trabajo y conciencia corporal hay otros muchos; Al igual que Renato Segre y Susana Naidich decían de la existencia de dos métodos: un método global de enfoque psicoterapéutico y otro método analítico de enfoque fisiológico, Inés Bustos, en su libro *La voz. La técnica y la expresión*, nos presenta también dos enfoques de trabajo corporal.¹⁵⁵ Los describe así:

- Las técnicas de músculo a mente, y
- Las técnicas de mente a músculo.

El organismo se comporta como un todo y las dos vías persiguen los mismos resultados con procedimientos distintos. Las primeras, de músculo a mente, se centran en el ámbito fisiológico, como por ejemplo el entrenamiento de la respiración o la relajación terapéutica, en el cual, la actitud relajada puede ser memorizada y provocada

¹⁵⁵ Inés Bustos Sánchez, “Voz, cuerpo y comunicación” en: Bustos Sánchez, *La voz, La técnica y la expresión* (Barcelona: Editorial Paidotribo, 2003).

conscientemente hasta en los momentos de mayor presión psicológica. Por otra parte, las segundas, las técnicas de mente a músculo persiguen revivir experiencias placenteras (o visualización interior) que relacionamos con estados de relajación. La meditación y la imaginación son recursos que nos permiten influir en la actitud global de relajamiento.

Cualquiera de estos dos caminos mencionados nos sirve para trabajar el cuerpo y sus hábitos posturales. Una posición defectuosa provoca la contracción de músculos innecesarios y el bloqueo de las articulaciones cuya consecuencia es la alteración del equilibrio. Ello fuerza la reacción de medidas compensatorias que obstaculizan la fluidez de los movimientos, la fatiga y deformaciones en mayor o menor grado.

Como pedagoga he comprobado que estas dos formas tan distintas de perseguir un determinado comportamiento físico, además de la posibilidad de ampliar recursos para la adquisición de métodos de cierto trabajo muscular, son absolutamente válidas y totalmente recomendables en el trabajo corporal del profesor de canto, pues hay alumnos que se sienten más receptivos con un tipo de trabajo que con otro.

El libro de Inés Bustos es una recopilación de estudios de diferentes investigadores de la voz que ofrecen una panorámica de las posibilidades de la voz profesional, un enfoque integral de la voz. La autora nos da dos ejemplos de trabajo postural específicos para la emisión vocal: 1) Procedimiento de cuerpo a mente y 2) Procedimiento de mente a cuerpo.

4.1.1. Un procedimiento de cuerpo a mente. Inés Bustos con respecto a los hábitos posturales

Inés Bustos hace un trabajo educacional y de tonificación corporal necesario en el cantante. El procedimiento de cuerpo a mente consiste en realizar ejercicios que ayuden a adquirir una posición y actitud correcta a la vez que se incorpora la conciencia corporal.

El cuerpo se «modela» y se «forma» según se asiente sobre la tierra y consiga elevarse hacia el cielo.

Pero, al mismo tiempo, el cuerpo «registra» las circunstancias vitales de la persona: emociones, conflictos, traumatismos físicos o de orden psicológico, posturas perjudiciales relacionadas con su oficio o profesión, etc

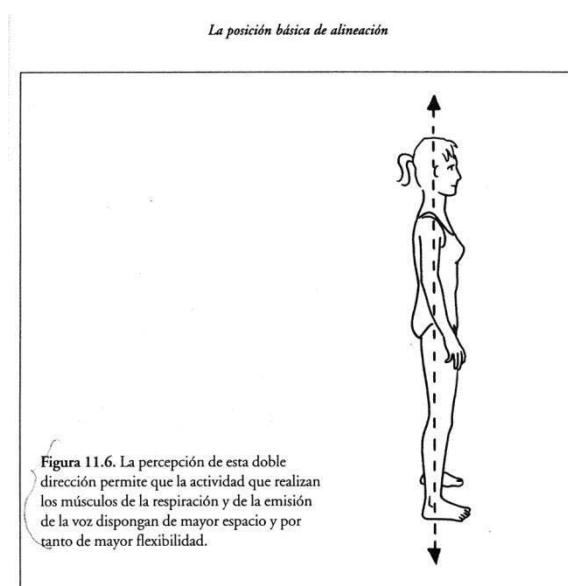
Todo ello queda «grabado» en los músculos y condiciona la calidad de los movimientos: elásticos, flexibles y libres, o contrariamente cargados de tensión y rigidez.¹⁵⁶

Esta autora expone que el cantante debe trabajar su cuerpo y llegar a un mayor grado de elasticidad y flexibilidad que, sin tensión, optimice sus movimientos. La conciencia corporal que se va adquiriendo permite que el profesional de la voz pueda preservar la posición de la laringe en el tramo cervical y favorecer la acción coordinadora de los músculos respiratorios del tronco. Inés Bustos afirma que la aproximación a un equilibrio postural respecto a la acción de la gravedad predispone a una actitud comunicativa más abierta y fluida y describe tres posiciones básicas para estudiar la alineación del cuerpo: 1) Posición de acostado o decúbito dorsal; 2) Posición de sentado; y 3) Posición de pie.

En este estudio me centro en la posición de pie, ya que es la posición natural en el canto, pero si hay problemas no solucionables o poco evidentes en la conciencia del alumno, se debe hacer un trabajo acostados o sentados pues, en general, facilita la conciencia corporal. Se trata de percibir el cuerpo en una doble dirección: hacia arriba, más allá de la coronilla de la cabeza y hacia abajo como si los pies estuvieran fuertemente imantados en la tierra (véase Figura I.36.).

¹⁵⁶ Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*, p. 295.

Figura I.36. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión.* (2003), p. 303, eje corporal y doble dirección energética



Para tener una mayor conciencia corporal es fundamental:

- Posición flexible de las rodillas.
- Enraizamiento de los pies con distribución homogénea del peso corporal sobre las plantas, evitando que el apoyo se desplace a los talones o puntas.
- Elevación sin tensión de la cabeza como si quisiéramos vencer la fuerza de gravedad tomando como eje la coronilla de la cabeza
- Liberación del exceso de tensión de la mandíbula buscando una buena alineación cervical así como la formación de un espacio (próximo al bostezo) en la zona posterior de la cavidad bucal.
- Distorsión de las axilas para permitir mayor libertad de movimiento en los brazos y a la cintura escapular.

Todo ello se trabaja mediante la práctica de ejercicios de estiramientos, rotaciones, tensión-distensión de algunos músculos, equilibrios posturales, vibraciones de músculos, posiciones con aperturas de espacios interiores y flexiones. El trabajo

dirigido al enraizamiento de los pies al suelo es básico, pues se va adquiriendo hábitos posturales más sólidos.

La respiración está directamente relacionada con los procesos de atención y de percepción del propio cuerpo que debe poder seguirse sin bloqueos durante la práctica de dichos ejercicios. Respirar correctamente implica la participación de los músculos del tórax, el diafragma y el abdomen. Una respiración alta y poco profunda, retenida o bloqueada en la parte superior del pecho, suele estar relacionada con posturas rígidas y estados de ansiedad y tensión. La respiración diafragmática se asocia a una postura equilibrada, así como con estados de calma y relajación.

El control y visualización mental implica saber lo que va a sonar antes de cantar mediante experiencias sensoriales (tanto sonoras como musculares, motrices...) acumuladas en nuestra memoria, de modo que con solo evocar el resultado vocal-musical que deseamos es suficiente para desencadenar la acción que lo provoca. Ésta es la llamada memoria propioceptiva o memoria vibratoria-muscular, mencionada ya en el punto dedicado a los métodos pedagógicos, concretamente el dedicado a las sensibilidades internas.

Inés Bustos explica que el equilibrio muscular es relevante para el profesional de la voz y que las sensaciones propioceptivas estando de pie proporcionan sensaciones muy beneficiosas para el canto:

Las sensaciones propioceptivas que con mayor frecuencia pueden experimentarse en posición de pie son: Incremento de la sensación de espacio interior del cuerpo. Sensación de seguridad a través del apoyo sobre los pies en el suelo. Amplitud del tronco y esbeltez de la cabeza. Facilidad respiratoria en todo el tronco. Actitud de serenidad y concentración. Unidad del cuerpo a lo largo de todo su eje vertical.¹⁵⁷

Esta lista de sensaciones propioceptivas es indispensables en el trabajo idóneo del cantante. Durante el estudio es necesario desarrollar la capacidad de interiorización mediante la atención constante a cada movimiento realizado y a los sonidos producidos.

¹⁵⁷ Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*, p. 306.

Esto permite un incremento de la precisión y de la coordinación de movimientos complejos.

El control y visualización mental ayudan en la concentración, y dicha concentración se puede ir adquiriendo mediante hábitos de estudio adecuados, siguiendo un plan de trabajo bien organizado y prestando atención a todos los aspectos relacionados con la interpretación de las obras a estudiar. Es conveniente escalonar el proceso y atender a distintos aspectos cada vez, repitiendo pasajes con un objetivo determinado. En definitiva, Inés Bustos realiza un trabajo de cuerpo a mente para potenciar, mediante la conciencia corporal, una postura y actitud corporal óptima, que nos proporcione un equilibrio muscular y por tanto incremento de la precisión y de la coordinación de movimientos complejos.

4.1.2. Un procedimiento de mente a cuerpo: Yiya Díaz y el método cos-art

El método cos-art que expone Yiya Díaz se basa en el trabajo dirigido a adquirir un estado en el cual el cuerpo es una totalidad energética, se respira como corresponde y la voz se encuentra impostada naturalmente. A esta actitud corporal y mental le llama “estado de disposición creadora”.¹⁵⁸

Cantar relajado no significa cantar sin tensión, refiriéndose a una musculatura como muerta, sin energía. No hay impostación de voz si no hay impostación de cuerpo e impostar el cuerpo es preparar la impostación de la voz. Hay que tomar conciencia de cada parte de nuestro cuerpo y soltar las posibles tensiones lateralmente, como una energía que fluye hacia fuera. Tomamos conciencia de la expansión dentro del propio cuerpo en el “sí mismo corporal”, desde este interior corporal se puede canalizar la emoción y sentir el placer y la felicidad de expresarse desde lo más profundo y así se llega a “colocarse en estado de disposición creativa”.

¹⁵⁸ Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*, p. 423: “Yiya Díaz: Pianista y creadora del método cos-art; especializada en pedagogía instrumental, pionera en la conciencia corporal en el campo del canto y la educación vocal”.

Myriam Alió también realiza un procedimiento de mente a cuerpo cuando recomienda “la postura integral” mencionada anteriormente, al aconsejar no colapsar la energía al paralizarla en tensiones inútiles.

Por su parte, Yiya Díaz habla de centros de energía desde donde se puede desarrollar la conciencia liberadora hacia otras partes del cuerpo y hacia afuera. Ella destaca dos frases cuando hace alusión a la necesidad de trabajar con energía: “Cuando el cuerpo es una totalidad energética, se respira como corresponde y la voz se encuentra impostada naturalmente” y “No hay impostación de la voz si no hay impostación del cuerpo”.¹⁵⁹

La “impostación del cuerpo” es el estado en el cual se libera energía y, se adquiere la conciencia de un desplazamiento interior que estimula el movimiento; la energía se convierte en movimiento y el movimiento en energía. En mi opinión, esta idea de desplazamiento de energía de Yiya Díaz puede tener relación con las fascias mencionadas en el punto 2.2.6.2. Después de adquirir una conciencia interior al que llamamos «colocarse en estado de disposición creativa» se puede percibir unos centros de energía relacionados en el trabajo que es necesario en el canto:

1. *Centro de energía del bajo vientre.* Auténtico centro de gravedad del cuerpo y apoyo de la voz. Con la conciencia de este centro la respiración adquirirá su ritmo natural y se ampliará el movimiento respiratorio dejándole al aire más espacio interior. Refuerza el eje interior que une los dos extremos por delante y por detrás y proyecta el sonido hacia todos los extremos teniendo la percepción de que todo el cuerpo colabora en el resultado (véase Figura I.37.).

¹⁵⁹ Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*, pp. 268 y 269.

Figura I.37. Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (2003), p. 276:
Centro de energía del bajo vientre.

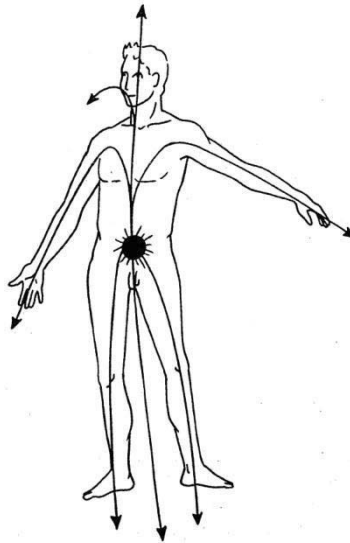
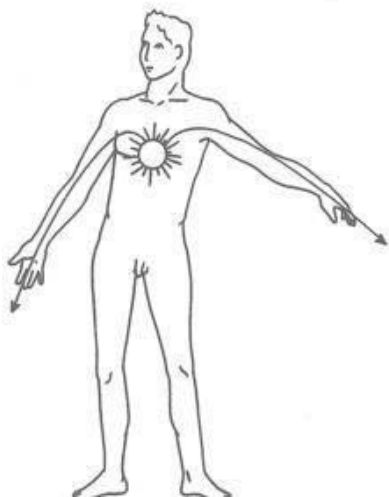


Figura 10.2.

2. Otro centro importante de energía es el centro del pecho. Entre los dos senos, el esternón y la columna tomando la conciencia de liberación hacia las manos. El hecho de liberar el pecho tiene una relación positiva en la voz y en la expresividad (véase Figura I.38.).

Figura I.38. Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (2003), p. 278:

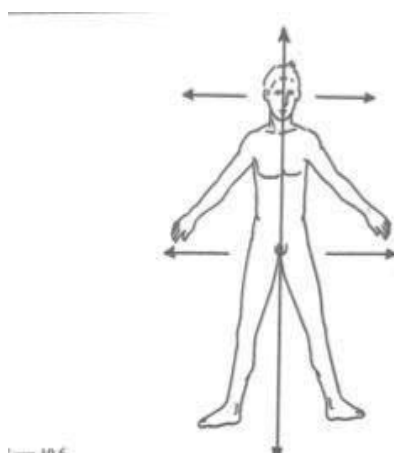
Centro de energía en el centro del pecho.



3. Otro centro de energía es la columna con su expansión lateral y como eje del cuerpo con todo su significado (véase Figura I.39.).

Figura I.39. Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (2003), p. 280:

Centro de energía de la columna.



4. Otro centro de energía, en especial para la voz, es el plexo solar. Se encuentra en el centro del estómago entre éste y la columna. Si hay tensión perjudica notablemente en la voz. Para mejorar se debe tomar conciencia y liberar energía hacia todas las direcciones como si se tratara de una estrella. Tranquilizar esta zona proporciona serenidad y un sonido más rico en armónicos (véase Figura I.40.).

Figura I.40. Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (2003), p. 282:
Centro de energía del plexo solar

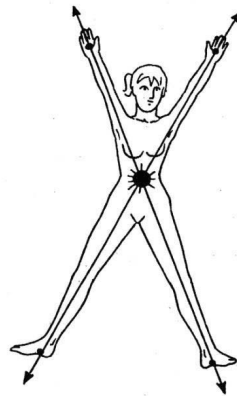


Figura 10.9.

La importancia de la conciencia de la posición en la emisión de la voz se fundamenta en lo dicho anteriormente. Si el cuerpo está preparado, se podrá tomar conciencia de los apoyos convenientes, sin esfuerzo, y llevarlos a los hábitos posturales. Hay que percibir:

1. La columna, como un eje hacia arriba y hacia abajo (véase Figura I.41.).

Figura I.41. Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (2003), p. 288:

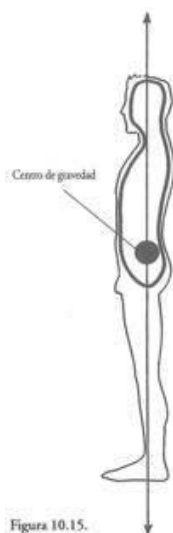
La columna como eje.



2. El bajo vientre, centro de gravedad del cuerpo y lugar de apoyo de la voz (véase Figura I.42.).

Figura I.42. Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (2003), p. 28:

el bajo vientre, centro de gravedad.



3. Sensación de estar conectado a los pies, así como la conciencia de los tres puntos de apoyo de los pies como sostén de todo el organismo (véase Figura I.43.).

Figura I.43. Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (2003), p. 283: conciencia de los puntos de apoyo de los pies.

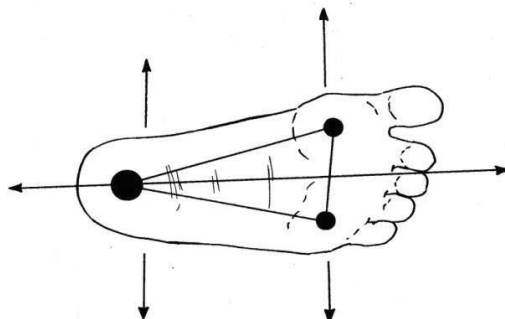


Figura 10.10.

Hay dos circuitos importantes: el primero va del coxis a la coronilla y el segundo del coxis a la lengua. Yiya Díaz concluye que

La posición correcta permite una mejor relación entre el cerebro y el resto del cuerpo, pero sobre todas las cosas es un reencuentro armonioso con uno mismo. Con este equilibrio y orden interior, la voz puede expresarse de manera más fluida y con mejor calidad sonora, y, a partir de este trabajo, es posible plantearse qué camino hay que realizar para conseguir el desarrollo óptimo de la técnica vocal y la expresión musical.

160

Por tanto, realiza un trabajo de mente a cuerpo para potenciar mediante la conciencia interior un estado que llama «de disposición creadora», con unos centros activos para la expansión de energía necesaria en cualquier actividad corporal exigente, y por tanto, necesaria en el canto.

¹⁶⁰ Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*, pp. 288-289.

Conclusión sobre el trabajo corporal

En toda la bibliografía consultada se ha concedido gran importancia al trabajo corporal para la adecuación de la posición y para adquirir el tono muscular adecuado, sin tensiones, pues hay una relación con el sonido al actuar como caja de resonancia. La posición adecuada persigue la alineación y la flexibilidad corporal.

Es importante introducir en el alumno y futuro cantante alguna técnica especializada en desarrollar el tono muscular íntegramente, la autosensibilidad, la relajación de las tensiones que generan defectos posturales, que enseñe a utilizar la musculatura con la mayor eficacia y la mayor economía de esfuerzos, mediante la progresiva adquisición de la conciencia corporal.

Los métodos específicos para el trabajo corporal desde la experiencia musical se pueden clasificar en dos grupos: 1) de músculo a mente y 2) de mente a músculo.

- 1) Los métodos que pertenecen al primer grupo, de músculo a mente, analizan el trabajo fisiológico óptimo, se activa la musculatura de forma correcta y se memoriza y automatiza el movimiento muscular mediante la repetición de ejercicios. Mediante los ejercicios se va adquiriendo hábitos posturales más sólidos, los músculos de la respiración y de la emisión de la voz tienen mayor tonicidad, espacio y por tanto flexibilidad, y además, está directamente relacionada con los procesos de atención y de percepción del propio cuerpo, es decir, conciencia corporal y adquisición de sensaciones.
- 2) Los métodos que pertenecen al segundo grupo, de mente a músculo, mediante la visualización interior relacionados con estados de relajación, la meditación y la imaginación, buscan influir en la actitud del cuerpo. Varios autores nos han hablado de un tipo de trabajo dirigido al cuerpo mediante el trabajo de la mente y la percepción de energías:
 - Raoul Husson en *La voix chantée* (1960) habla del “esquema corporal vocal” refiriéndose a las sensaciones propioceptivas que se adquieren por las vibraciones del sonido en nuestro cuerpo.

- Myriam Alió en *Los espacios de la voz* (1995) habla de la «Postura integral» como la actitud corporal que genera un flujo de energía.
- El «estado de disposición creadora» mencionado por Yiya Díaz, estado en el cual el cuerpo es una totalidad energética, se respira como corresponde y la voz se encuentra impostada naturalmente.

En mi opinión, el canto necesita de los dos enfoques citados. Un trabajo muscular bien preciso y automatizado dirigido a un trabajo global para adquirir la adecuada posición integral y, por otro lado, un trabajo energético dirigido a adquirir los precisos ajustes musculares. El «esquema corporal vocal» va perfeccionándose con el trabajo continuo y el trabajo cada vez más preciso de cada músculo repercute con el ajuste de los demás. El trabajo adecuado debe concebirse con el movimiento adecuado del conjunto de la musculatura corporal; El trabajo corporal de músculo a mente es esencial en el proceso de aprendizaje del canto, en la formación como cantante e integración de la técnica vocal y en la evolución como cantante. El trabajo de mente a cuerpo debe ir incorporándose poco a poco con la conciencia corporal, pues es indispensable para llegar a perfeccionar el trabajo con un grado de dominio técnico y poder perfeccionar el «esquema corporal vocal» que permita «canalizar el canto» llegando a un «estado de disposición creadora» (según Yiya Díaz) y conseguir realizar una verdadera «interpretación artística».

4.2. La respiración

En la respiración habitual el movimiento inspiratorio se produce de modo automático, por orden de centros nerviosos y por una necesidad de oxígeno en la sangre. El movimiento espiratorio se produce por la fuerza elástica retráctil del tejido pulmonar y costillas que tienden a tomar la posición original, por tanto es prácticamente pasiva. Sin embargo, la respiración aplicada al canto debe ser controlada.

López Temperan, en el libro *Las técnicas vocales* (1970) explica la evolución de la técnica respiratoria en el canto. La emisión refinada del *bel canto*, suave, ligera, con absoluto predominio de los timbres claros y transparentes, requería una técnica respiratoria óptima para obtener *leggerezza di fiato* durante la espiración, sobre un tipo

de respiración clavicular-costal moderado, que permitía vocalizaciones y adornos, sin requerir intensidad o violencia de expresión.¹⁶¹ En el *Ottocento* se revisa el concepto de respiración y se impone una respiración total y exigente.¹⁶² En la actualidad, la respiración requiere un pequeño desarrollo de la cavidad torácica, además de un descenso pronunciado del diafragma.¹⁶³ Este músculo se convierte en un mecanismo regulador de la calidad del acto espiratorio, importantísimo para la actividad fonatoria en el canto. El dominio del diafragma permite el sostén de la voz o *appoggio della voce sul fiato*. Veremos más adelante diferentes aspectos a tener en cuenta para conseguir este dominio del diafragma. La respiración alta es de menor capacidad y puede arrastrar tensiones musculares superiores poco beneficiosas para la emisión vocal.

En la inspiración, López Temperan continúa diciendo que la toma de aire será preferentemente por la nariz pues proporciona calor, humedad y limpieza. Debe ser profunda, en la zona baja primeramente con sensación de expansión a la altura del abdomen. Proporciona sensación de bienestar y relajamiento, nunca sensación de llenarse demasiado pues eso crea tensión. Es una respiración de abajo a arriba. Las costillas flotantes pueden dar más capacidad y puede dirigirse el trabajo a moverlas con la respiración controlada del canto.

La potencia de la presión abdominal espiratoria está en función de la altura e intensidad de los sonidos a emitir. Una mala graduación de esta fuerza puede acarrear problemas de sobrecarga en la zona glótica e imposibilitar los sonidos filados, obtener sonidos duros, enronquecimiento progresivo, pérdida de brillo, cansancio vocal y a la larga, aparición de nódulos.

¹⁶¹ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, pp. 32-33.

¹⁶² W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, pp. 37-38.

¹⁶³ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, pp. 40-41.

Relación de comentarios y explicaciones sobre la respiración.

Dentro de la dinámica respiratoria del canto existen pequeñas diferencias y matices. Roger Alier, en la introducción del libro de Enrico Caruso y Luisa Tetrazzini, cita un comentario crítico de Rupert Bruce Lockhart, hecho veinte años antes, ante un nuevo método de canto en la revista “Ópera” de Londres. Explicaba que en una reunión de la *Union des Maîtres-Chanteurs* sobre el tema de la respiración no hubo dos personas que parecieran estar de acuerdo sobre el método de respiración en el canto.

También Arturo Reverter hace referencia con respecto a este tema a las distintas técnicas mencionadas por los cantantes de ópera y tipos de respiración:

Ya sabemos que una de las cosas más importantes del canto, quizá la base, es la respiración. Los niños y los cantores de flamenco lo tienen asumido de una manera natural, y eso que no han estudiado, pero los cantantes de ópera, que no tienen esa facilidad natural por lo común, normalmente estudian, incluso hay diferentes técnicas, los distintos tipos de respiración: diafragmática, abdominal, intercostal, clavicular. Después de todo, la voz es aire que se transforma en sonido; de ahí que sea importantísimo y básico tener una buena respiración, de cara a proyectar la voz.¹⁶⁴

Los autores seleccionados por sus comentarios y explicaciones relevantes con respecto a la respiración, por orden cronológico de publicación de sus escritos, son los siguientes: Luisa Tetrazzini, Enrico Caruso, Francisco Viñas, Madeleine Mansion, Cristóbal Altube, Giacomo Lauri-Volpi, Ángel Carrillo Sevillano, W. López Temperan, Ramón Regidor, George Canyut, Jorge Perelló, Carmen Martínez Lluna, Renato Segre y Susane Naidich, M^a Pilar Escudero, Anton de Santiago, Myriam Alió, Carmen Quiñones, Cécile Fournier, Francisca Cuart, Joan S. Ferrer Serra, Carmen Bustamante, Fernando Bañó, Carme Tulon i Arfelis y Arturo Reverter-Alfredo Kraus.

Seguidamente hago un estudio de sus explicaciones:

¹⁶⁴ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto* (Madrid: Alianza Editorial, 2010), p. 62.

LUISA TETRAZZINI (1871-1940). Esta cantante y pedagoga expresa su opinión en la traducción de los escritos publicados por la Metropolitan Company Publishers de Nueva York, en el año 1909.¹⁶⁵ Luisa Tetrzzini fue admirada por su manera de respirar:

Yo respiro en la parte inferior, en el diafragma y no, como hacen algunos, en la parte alta de la zona del pecho. Siempre me quedo un poco de aire como reserva para los crescendos, utilizando sólo el que es absolutamente necesario, y renuevo la respiración siempre en el momento que resulta más fácil [mi traducción].¹⁶⁶

Tetrzzini nos habla de una inspiración diafragmática. Además añade un comentario relacionado con el dominio del aire, tanto en la inspiración como en la espiración, por lo que deduzco que se refiere a mantener permanentemente la actividad muscular. Sobre la espiración en el canto:

La garganta bien abierta y comienza tu nota por la presión de la respiración. La sensación física debería ser primero un esfuerzo en la parte del diafragma para empujar el aire hacia la caja torácica; después, la sensación de una garganta bien abierta y, al final, la sensación de que el aire pasa libremente hacia las cavidades de la cabeza [mi traducción].

¹⁶⁷

Por tanto, habla de una “tensión” en el diafragma para empujar el aire hacia arriba, concretamente a los resonadores de la cabeza. Además, insiste repetidamente en la abertura de la garganta pues el empuje del aire mencionado, si no se hace con la presión justa, puede producir un cierre o bloqueo en la garganta. Para aprender a respirar conviene pensar que los pulmones son como sacos vacíos, en los cuales el aire

¹⁶⁵ La edición empleada en este estudio es la traducción al catalán realizada por Roger Alier: Enrico Caruso i Luisa Tetrzzini. *L'art de cantar* (Barcelona: Ed. Laertes. 1987).

¹⁶⁶ Enrico Caruso i Luisa Tetrzzini. *L'art de cantar*, p. 23: “Jo respiro a la banda inferior, en el diafragma i no, com fan alguns, a la part de dalt de la zona superior del pit. Sempre em quedo una mica d'aire de reserva per als crescendos, fent servir només allò que es absolutament necessari, i renovo la respiració sempre en el moment que resulti més fàcil”.

¹⁶⁷ Enrico Caruso i Luisa Tetrzzini. *L'art de cantar*, p. 26: “Obre la gola ben oberta i comença la teva nota per la pressió de la respiració. La sensació física hauria d'ésser primer un esforç per la banda del diafragma per a empènyer l'aire amunt cap a la caixa toràcica; després, la sensació d'una gola perfectament oberta i, a la fi, la sensació que l'aire passa lliurement cap a les cavitats del cap”.

cae como un peso. Como vemos se ayuda de imágenes sugerentes para activar la musculatura en la zona más baja.

La autora afirma que la cantidad de sonido lo controla la respiración, por tanto, el volumen será proporcional a la actividad respiratoria. Añade la importancia de la correcta posición del cuerpo en la respiración; nos dice que debemos estar fuertemente colocados sobre los pies, al tiempo que el cuerpo se encuentra ágil y libre.¹⁶⁸

ENRICO CARUSO (1874-1921).¹⁶⁹ Este afamado cantante describe así la respiración:

Para hacer una respiración completa de forma adecuada, la caja torácica tiene que estar levantada en el momento en que el abdomen se hunde hacia adentro. Entonces, con la salida controlada del aire, se activa un movimiento contrario. El diafragma y los tejidos elásticos que envuelven y contienen el estómago y los órganos vitales, además de los músculos que hay alrededor, con la práctica adquieren gran fuerza y ayudan de forma considerable en este proceso de respiración, son factores vitales en la acción de dosificar el aire que da apoyo al sonido [mi traducción].¹⁷⁰

En una respiración completa: Primero, en la inspiración, la caja torácica ha de estar levantada en el mismo momento en el que el abdomen se hunde hacia adentro; después, en la espiración los movimientos son contrarios. La musculatura diafragmática y abdominal controla la alimentación del aire que da el soporte o apoyo a la voz.

FRANCISCO VIÑAS (1863-1933), en su tratado, nos habla sobre la dirección del aire y el modo de fonar en el canto y en el habla.¹⁷¹

No hay duda de que la potencia de la voz depende de la cantidad de aire y de la velocidad con que sale comprimido de los pulmones. De modo

¹⁶⁸ Enrico Caruso i Luisa Tetrazzini. *L'art de cantar*, p. 52.

¹⁶⁹ Enrico Caruso i Luisa Tetrazzini. *L'art de cantar*. (Barcelona: Ed. Laertes. 1987).

¹⁷⁰ Enrico Caruso i Luisa Tetrazzini. *L'art de cantar*, pp. 71-72: “Per fer una respiració completa d’una manera adequada, la caixa toràctica ha d’èsser alçada al mateix moment en què l’abdomen s’enfonsa cap endins. Aleshores, amb l’expulsió gradual del aire, s’opera un moviment contrari. El diafragma i el teixits elàstics que envolten i contenen l’estómac i el òrgans vitals, així com els músculs que hi ha a l’entorn, amb la pràctica adquireixen una gran força i ajuden considerablement a aquest procés de respiració, són factors vitals en la qüestió de controlar l’alimentació d’aire que dóna suport al so”.

¹⁷¹ Francisco Viñas. *El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz* (Barcelona: Casa del Libro, 1963).

que cuanto más anchos son éstos y más larga la traque arteria, mayor será el volumen del sonido que nace con la compresión o respiración al echar el aire de la cavidad torácica sobre la laringe. Entonces diríjese por un canal bastante largo, que va restringiéndose para atravesar la hendidura formada por las cuerdas vocales (figs. 6-9), que, **a semejanza de una lengüeta producen ondulaciones sonoras en la corriente. Los pulmones, al suministrar el aire para cantar, ponen en juego todos los órganos fónicos, que se mantienen en constante agitación.** Sin embargo, la mayor fatiga está reservada a los músculos laríngeos, que sostienen la voz cantada, mientras que cuando hablamos permanecen en quietud o en estado natural.¹⁷²

Con estas palabras hace su explicación de la fonación y de la relación del aire con la potencia vocal. Sobre la respiración nos hace una descripción fisiológica de la inspiración y la espiración con estas palabras:

El acto de la respiración, por la cual absorbemos el oxígeno necesario al sostenimiento de la vida y se eliminan los desechos, comprende dos tiempos regulares y rítmicos: el de la *inspiración*, por el que se llenan los pulmones de aire dilatando el tórax, y el de la *espiración*, que lo empuja hacia afuera. Más al pasar por las cuerdas vocales en el acto de hablar o cantar, ya dijimos que las pone en vibración, produciendo los sonidos.¹⁷³

Más que una descripción rigurosa de la respiración en el canto, habla de la importancia y el modo de hacer los ejercicios para desarrollar y disciplinar “los grandes alientos”:

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

¹⁷² Francisco Viñas. *El arte del canto*, pp. 54-55.

¹⁷³ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 64.

apoya, y, por lo tanto, es indiscutible que este músculo juega un papel preponderante en el canto.¹⁷⁴

Viñas defiende la respiración diafragmática, con un ensanchamiento del pecho y una dilatación del abdomen como consecuencia de apoyar el diafragma en la inspiración. Es una descripción de respiración costo-abdominal-diafragmática. Por otra parte, la espiración la describe como una natural trayectoria de salida, formando una columna de aire sutil.

MADELEINE MANSION (¿?-1976). En su obra *L'étude du chant*, ofrece ejercicios físicos adecuados al comienzo de la educación del canto que desarrollan los músculos del tórax. Además, enderezan la espalda, desarrollan el busto y fortifican los músculos que sostienen los senos y también recomienda ejercicios respiratorios dirigidos a la permeabilidad nasal, inspirados en el yoga.¹⁷⁵

Aconseja la respiración total obtenida de la sensación de llenar los pulmones primeramente en su parte inferior. A continuación presento dos citas al respecto:

La respiración profunda es la que llena por completo los pulmones, haciendo descender el diafragma y dilatando las costillas.
Es la respiración costo-abdominal, ampliación de la *respiración natural o sea la del sueño* [...] Para facilitar el control del aliento y la espiración calma y regular, los músculos deben presionar muy suavemente hacia abajo, teniéndose entonces la misma sensación que durante la espiración en el bostezo.¹⁷⁶

Esta pedagoga habla de presionar suavemente hacia abajo con la musculatura durante la espiración.

CRISTÓBAL ALTUBE (1898-1951). En su libro *Articulación de la voz humana*, realiza estas observaciones sobre la respiración:

RESPIRACIÓN.- Debe evitarse por completo la respiración torácica, pues comprime los músculos del cuello y cierra la garganta. La respiración debe ser exclusivamente diafragmática, elevando el

¹⁷⁴ Francisco Viñas, *El arte del canto*, pp. 65-66.

¹⁷⁵ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto* (Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana, 1947), pp. 119-121 y 123-126.

¹⁷⁶ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto*, pp. 36 y 37.

diafragma al mismo tiempo que se aspira el aire profundamente con la boca entreabierta como en el bostezo tranquilo.

La respiración y la administración del aire en esta escuela van ligadas al tratamiento vocal de la *h* aspirada. De nada sirve respirar mucho, acumulando gran cantidad de aire en los pulmones, si falta la articulación y a consecuencia de ello la garganta se cierra y el sonido es pobre, estrecho, caído, sin volumen y sin color. En este caso, la abundancia de aire, más que ayudar, estorba y perjudica.¹⁷⁷

Este autor nos habla de una respiración diafragmática. Con la espiración el diafragma se eleva aspirando el aire como el bostezo tranquilo. Soltar el aire con la aspiración de la *h* evita la oclusión de la garganta.

GIACOMO LAURI-VOLPI (1892-1979). En su libro *Misteri della voce humana* opina que la respiración artística debe ser un movimiento diafragmático- costal inferior de la respiración automática, pero sin llegar a ceder en la espiración la tensión muscular.¹⁷⁸ Se centra en mantener el espacio creado en el movimiento inspiratorio, en el alejamiento y acercamiento de las paredes abdominales, de la columna y hacia la columna vertebral.

Explica que es más eficaz el freno espiratorio costal que el diafragmático con un empuje hacia abajo:

El diafragma lucha por mantenerse hacia abajo en la compresión de las vísceras abdominales y en el alejamiento de las paredes abdominales de la columna vertebral; la cintura muscular del tórax y del abdomen reacciona para aproximar las paredes a la columna, comprimir las vísceras, elevar el diafragma y, restringiendo la cavidad torácica, empujar el aire dentro del tubo neumático. El duelo termina cuando el aire ha salido bajo la ley rítmica de la voluntad.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Cristóbal Altube. *Articulación de la voz humana* (Madrid: Publicaciones españolas, 1950), pp. 40-41.

¹⁷⁸ Giacomo Lauri-Volpi, Giacomo (1994). *Misteri della voce humana* (Milano. 1957. Misterios de la Voz humana, trad. Torregrosa Valero M. Bilbao: Ed. Laga, 1994).

¹⁷⁹ Giacomo Lauri-Volpi, Giacomo (1994). *Misteri della voce humana*, p. 66.

Vemos pues que hay un empuje hacia abajo para frenar el movimiento diafragmático y una fuerza hacia fuera para mantener las paredes abdominales y la caja torácica con el volumen de la inspiración.

ANGEL CARRILLO SEVILLANO (¿? - 1998). En el libro *La técnica de la voz*, expone su teoría sobre la respiración:

Para no mezclar las explicaciones, ahora quedemos en esto: en que la voz hay que apoyarla mediante la respiración, pero una respiración no de pecho, sino de diafragma.¹⁸⁰

Vemos que nos habla de una respiración diafragmática. Además explica tres ejercicios prácticos de gimnasia de respiración diafragmática.¹⁸¹

W. LÓPEZ TEMPERAN. En el libro *Las técnicas vocales* ofrece una relación de opiniones de destacados autores muy reveladoras y con pequeños matices y sutilezas de gran importancia en el canto.¹⁸² La pedagoga Nanda Mari dice así:

Sostener el sonido o el aliento no significa retener la columna de aire de forma de causar una inevitable clausura de la glotis (?) y un endurecimiento muscular, sino ejercitar los músculos diafragmático-costales de manera de *sostener* con ellos una lenta, homogénea, armoniosa espiración, privada de sobresaltos y durezas; exactamente como un globo se desinfla por sí mismo a través de la abertura normal y no porque se lo comprima (*Canto e Voce*).¹⁸³

Con estas palabras, la cantante desestima un tipo de respiración retenida pues provoca un cierre de la glotis. Su experiencia como pedagoga le sirve para saber lo importante que es tener una musculatura suficientemente tonificada. La imagen del globo ayuda a conseguir una espiración sin bloqueo y con generosidad de aire.

¹⁸⁰ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz* (Madrid: Ed. El Perpetuo Socorro, 1966), p. 23.

¹⁸¹ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz*, pp. 27-29.

¹⁸² W. López Temperan. *Las técnicas vocales* (Montevideo, 1970).

¹⁸³ Nanda Mari- citada en W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, p. 82.

Por otra parte, Cocchi explica el ataque del sonido en relación con la espiración de la siguiente forma:

retener mucho el aliento, casi imaginando continuar la función inspiratoria, de forma que la voz –para usar de una expresión muy difundida entre las escuelas- *se appoggi sul fiato*.¹⁸⁴

También aconseja el hecho de cantar como si se estuviera bebiendo el sonido.

Estas dos citas ponen de manifiesto la dificultad de entender la justa espiración en la fonación. La sensación subjetiva de retener mucho el aliento, puede confundirse con el hecho de retener el aire en la fonación. No se puede emitir sonidos sin aire, ya que ello provoca sobreesfuerzos por el bloqueo muscular que se provoca al cortar el flujo natural de la espiración. La sensación de continuar la inspiración durante la fonación lleva consigo un trabajo muscular de freno, igualmente peligroso para el alumno si provoca retención de aire.

Lily Lehmann explica el empuje muscular mediante el método indirecto de empujar las costillas.

Mantener la actividad muscular en la espiración es requisito indispensable en la fonación. Hacerlo correctamente depende de encontrar la manera acertada de explicarlo para que continúe el flujo del aire que alimenta el sonido.

RAMÓN REGIDOR (1940). En el libro *Temas del canto* recomienda la respiración costo-diafrágico-abdominal.¹⁸⁵ Dice que la inspiración del cantante debe ser profunda, tendiendo a llenar primero la zona inferior. Esta forma de coger aire ha de realizarse con la sensación de que el costado del cuerpo a la altura del abdomen se expansiona. En la inspiración se debe buscar la sensación de estar sentado contra el vientre. Todo el tronco descansa contra el abdomen. En la espiración, la presión abdominal es proporcional a la altura e intensidad del sonido.

¹⁸⁴ Cocchi- citado en W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, p. 82.

¹⁸⁵ Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz* (Madrid: Real Musical, 1996).

GEORGES CANUYT (1888-1975). En el capítulo II del libro *La voz* trata la educación y gimnasia respiratoria.¹⁸⁶ Consiste en enseñar al sujeto a respirar: Inspiración, Pausa, Espiración; a disciplinar el aliento, dosificarlo y regularlo. Es un trabajo basado en ejercicios educativos.

JORGE PERELLÓ (1918). En el libro *Canto- Dicción* recomienda la respiración costodiafragmática y la describe como la respiración que ejecutamos durante el sueño, pero más amplia.¹⁸⁷

Curiosamente, y para que sirva de ejemplo de lo poco determinante que puede ser el lenguaje en el canto, M. Mansión llama a esta respiración amplia del sueño costo-abdominal.

CARMEN MARTÍNEZ LLUNA (1920-). En el libro *Tratado de técnica vocal* hace una descripción sobre la respiración correcta.

Pero, en realidad, la respiración más apropiada para el canto es la *costoabdominal*, que une la *costal* y la *diafragmática*.¹⁸⁸ La respiración *costoabdominal* consiste en la dilatación de los espacios intercostales y la prolongación de los pulmones hacia su base, por medio de la dilatación de los músculos abdominales, que facilitan el desplazamiento hacia abajo del músculo diafragmático. Esto en cuanto a la inspiración, mientras que la espiración se realiza mediante movimientos de tipo inverso, pero frenando en lo posible el movimiento del retroceso de los músculos abdominales y de los espacios intercostales, para que la salida del aire se realice lentamente, por la boca, de una manera natural.¹⁸⁹

Esta pedagoga habla de una respiración costoabdominal (que une la costal y la diafragmática). En esta descripción nos da a entender que son los músculos abdominales los que propician el desplazamiento del músculo diafragmático. En la espiración

¹⁸⁶ Georges Canuyt. *La voz* (Buenos Aires: Librería Hachette, Colección Saber. 1982).

¹⁸⁷ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatria Estética* (Barcelona: Editorial Científico-médica, 1982). p. 303.

¹⁸⁸ Carmen Martínez Lluna . *Tratado de técnica vocal* (Valencia: Ed. Piles, 1985), p. 35.

¹⁸⁹ Carmen Martínez Lluna . *Tratado de técnica vocal*, pp. 36-37.

también es el freno de los músculos abdominales y los intercostales los que controlan el músculo diafragmático para la salida del aire.

M^a PILAR ESCUDERO GARCÍA (1931-). En su libro *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción-Trastornos vocales)* describe así la respiración:¹⁹⁰

La técnica respiratoria defectuosa es la causa de alteraciones en la voz; así, la respiración alta, clavicular, produce inflamación de la laringe o congestión en la cabeza. La respiración abdominal, con las costillas inmóviles, comprime los órganos del abdomen si se exageran los movimientos de diafragma. La respiración buena, normal, fisiológica tiene que ser total, ensanchando también las costillas inferiores. Esta ha de ser amplia, suave, lenta, profunda y silenciosa.¹⁹¹

Con esta descripción de la respiración adecuada entiendo que es una respiración costal pues nos habla del ensanchamiento de las costillas. Además, nos dice amplia y profunda con lo que puede entenderse como abdominal-diafragmática e incluso pélvica.

RENATO SEGRE Y SUSANA NAIDICH. En su libro *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción* afirman que la respiración debe ser del tipo costo-diafragmática-abdominal.¹⁹² La inspiración profunda, nasal, en primer lugar abdominal, seguida por un levísimo ascenso de la pared torácica por obra de la acción de los músculos intercostales externos, elevadores de las costillas.

Realizan una explicación detallada de las causas de las discrepancias en el endurecimiento abdominal en la espiración:

Algunas escuelas de canto, basadas exclusivamente en las sensaciones propioceptivas, indican: unas, empujar con el abdomen hacia fuera; otras, lo contrario: empujar con el abdomen hacia adentro. [...] ambas escuelas se refieren al mismo proceso fisiológico, pero lo explican en dos momentos diferentes de la dinámica respiratoria. La inspiración, como ya lo analizamos, produce la dilatación de la parte inferior del tórax; hemos

¹⁹⁰ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción-Trastornos vocales)*, 2º vol. (Madrid: Real Musical, 1987).

¹⁹¹ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, p.55.

¹⁹² Renato Segre y Susana Naidich. *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción* (Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana S. A, 1987).

visto que el *apoyo* consiste justamente en mantener bajo el diafragma el máximo de tiempo posible, con tensión intercostal suave y pujo abdominal; bien puede este momento ser percibido como un pujo de dentro hacia fuera, lo que coincidiría con la primera escuela: *empujar hacia fuera*. Durante el soplo, en su segunda fase, se agrega la lenta e intensa presión de la musculatura abdominal de abajo hacia arriba, desde el pubis hacia el tórax, lo que coincidiría con la segunda escuela: *empujar hacia adentro*.¹⁹³

También subrayan la importancia de añadir a la sensación de empuje, el dejar subir el aire, comprimido, pero elástico, pues muchas veces la tensión muscular necesaria para el apoyo no da la elasticidad en la espiración.

ANTÓN DE SANTIAGO. En su obra *Voz e canto* explica de forma minuciosa la respiración costo-diafrágico-abdominal en el canto:

no hay otra alternativa: la respiración intercostal, que, en la actitud y la práctica ecléctica, se convierte en "costodiafrágico-abdominal". Su explicación: el movimiento natural de la elevación de las costillas en su par articulado, se puede añadir la separación voluntaria en casi todas las costillas como se puede comprobar fácilmente si aplicamos la mano: se ha explicado anteriormente. Esta acción representa un aumento de la capacidad pulmonar en dirección transversal, superior a la que proporciona verticalmente la respiración abdominal, evitando sus desventajas [mi traducción].¹⁹⁴

Como se puede observar, insiste en la necesidad de abrir las costillas flotantes para ampliar la capacidad pulmonar a lo ancho y la musculatura abdominal para aumentarla verticalmente. También nos dice que la respiración ha de ser flexible, como una pelota de goma:

El acto respiratorio tiene que ser sólo uno, pero puede ser perjudicial (dividido en fases separadas sólo por razones de estudio). La "textura" de la columna de aire ideal debería parecerse a "aire". Estar con firmeza y

¹⁹³ Renato Segre y Susana Naidich. *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*, p. 81.

¹⁹⁴ Antón de Santiago. *Voz e canto* (Santiago: Xunta de Galicia. 1990), p. 32: "Deste xeito, xorde outra alternativa: a respiración intercostal, que, en actitude ecléctica e práctica, convertémonos en "costo-diafrágico-abdominal". A súa explicación: ó movemento natural de elevación das costelas na súa par articulada, pódese engadir voluntariamente a separación de case todo o arco costa como se pode comprobar doadamente se aplicámo-la man nas costas do xeito que : explicaba anteriormente. Esta acción supón un aumento da capacidade pulmonar e sentido transversal, superior á que, verticalmente, proporciona o abdominal, e evitando as súas desvantaxes".

flexibilidad de una pelota de goma infladas apropiadamente [mi traducción].¹⁹⁵

También nos explica qué es la musculatura del vientre la que se encargará de controlar la espiración.

Tenemos aire en los pulmones, que se encuentra en la zona descrita como más amplio y con mayor capacidad debido al movimiento muscular voluntario posible. Si se tratara de una respiración normal, lo haría de forma automática. Pero es una respiración voluntaria, que tiene por objeto, precisamente, alcanzar la cantidad de aire que queremos y cómo queremos manejar la situación con el fin de nuestras necesidades. Por lo tanto, para evitar la caducidad repentina, proporcionaremos un "acto de sujeción" que consiste en contraer los músculos de la pared abdominal; contracción que tiene que ser normal y preferiblemente concentrada en la zona del vientre" [mi traducción].¹⁹⁶

Este autor habla de una del vientre que ofrece una pequeña resistencia del aire necesaria en el canto y que los profesionales del canto se refieren a ella con el concepto de apoyo en la respiración.

MYRIAM ALIÓ. (1930-). En el libro *Reflexiones sobre la voz* nos habla de la necesidad de ejercitar la musculatura con la gimnasia apropiada.¹⁹⁷ La espiración es:

La contracción, la acción que como se ha dicho afianza el bloqueo, el apoyo y el control del aire, *no se proyecta hacia fuera ni se recoge hacia adentro*. Si estamos de pie, notaremos que el vientre abombado y relajado en la inspiración, retrocede endureciendo su pared, *pero sin hundirse*. Este movimiento momentáneamente completa y sostiene el descenso del diafragma que parece descansar en profundidad y el aire que habíamos dirigido directamente a la cuenca del vientre, ensancha su

¹⁹⁵ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 34: "O acto respiratorio ten que ser só un, senón pode resultar nocivo (dividímolo en fases só por razóns de estudio). A "textura" idónea da columna de aire debe parecermos "pneumática". Ser coa firmeza e a flexibilidade dunha pelota de goma adecuadamente inchada".

¹⁹⁶ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 33: "Temos xa o aire nos pulmóns, ubicado na zona descrita como máis ampla e máis capaz en razón dos movementos musculares voluntarios posibles. Se se tratase dunha respiración normal, sairía automaticamente. Pero trátase dunha respiración voluntaria, que precisamente ten o obxectivo de acada-la cantidade de aire que queremos e manexalo como queremos en orde ás nosas necesidades. Xa que logo, para evita-la expiración súpeta, efectuaremos un "acto de suxeición" consistente en contrae-los músculos da parede abdominal; contracción que ten que ser normal e concentrada preferentemente na zona "ventral".

¹⁹⁷ Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz* (Barcelona: Editorial Clivis. Colección Neuma, 1993).

recinto lateralmente, al ocupar la base elástica que la flexibilidad de las costillas, al abrirse, le reservan.¹⁹⁸

Vemos pues que propone dejar la pared abdominal invariable para controlar el diafragma mientras la acción de las intercostales va haciendo uso del aire hasta su total aprovechamiento para volver a aflojar la pared abdominal, bajar en profundidad el diafragma y reiniciar el ciclo. Continúa diciendo que no es el aire quien crea el funcionamiento ni el control respiratorio, sino las paredes que lo contienen o musculatura.

Propone ejercicios dirigidos al desarrollo de la función respiratoria, para fortalecer musculatura, flexibilidad y relajación pero sin sobrepasar los límites de la comodidad.

En el libro *Los espacios de la voz*, 1995, Myriam Alió recalca la necesidad de soltar el aire con generosidad, con una postura abierta y erguida, con el esternón alto, para poder aprovechar la capacidad respiratoria. La mejor de las posiciones debe gozar de elasticidad. La cabeza surge de la misma verticalidad de la columna donde descansa.

CARMEN QUIÑONES. En el libro *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos* hace referencia a la respiración costo-diafragmática-abdominal con estas palabras:

Experimentar la sensación de apoyo que la respiración costo-diafragmática-abdominal otorga a la voz, y el empleo del diafragma y músculos abdominales.¹⁹⁹

También esta autora nos habla del concepto del apoyo referido a la tensión de la musculatura que da amplitud a la respiración.

¹⁹⁸ Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*, p. 94.

¹⁹⁹ Carmen Quiñones. *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos* (Madrid: Ed. Escuela Española, 1997), p. 12.

CÉCILE FOURNIER. En su libro *La voix, un art et un métier* nos dice que la respiración en la fonación debe ser costo-abdominal.²⁰⁰ Fournier presenta un estudio sobre el mecanismo de la respiración con abundantes dibujos de la musculatura y una serie de interesantes ejercicios prácticos dedicados al entrenamiento corporal y a los diferentes tipos de respiración perfectamente secuenciados.²⁰¹ Como conclusión afirma que la actividad muscular no debe ser excesiva ni rígida, pero sí debe tener tonicidad. Además, dice que la musculatura abdominal ha de estar conectada al diafragma, sin bloqueos, cuyo movimiento repercutirá en las vísceras y será claramente visible.

FRANCISCA CUART (1937-). En el libro *La Voz como instrumento* hace una descripción detallada de la musculatura respiratoria en el canto:

MÚSCULOS ABDOMINALES: Son los más importantes y poderosos músculos de la espiración y antagonistas del diafragma en el acto de cantar. Destacan de entre ellos el: Recto mayor del abdomen, que es largo y que está situado en la línea media que va del esternón al pubis. Oblicuo mayor o externo, el más activo en la voz cantada, principalmente en "los staccatos" y en las notas tenidas. Oblicuo menor o interno, cuyas fibras se insertan en las costillas inferiores. Músculo transversal, situado más internamente y debajo del oblicuo menor actúa a modo de faja abdominal en el control del aire y junto con los dos oblicuos constituye el envoltorio abdominal. Gran dorsal es el más largo de la parte posterior, procede de debajo del brazo y es muy activo en la inspiración.²⁰²

Esta autora destaca los diferentes conceptos existentes entre los profesionales del canto: abdominal, intercostal, dorsal o diafragmática. Excluye para el canto la respiración clavicular. Dice que cada uno adopte la que mejor le ayude a controlar y regular la salida del aire mediante un proceso natural y relajante. Cito sus palabras:

Analizado todo este proceso conviene saber que los métodos de aplicación de la técnica respiratoria son a veces controvertidos, por lo cual resulta aventurado afirmar cuál es el único o cuál el mejor. Lo que sí puede asegurarse es que este proceso debe ser natural y relajante y que nunca una respiración de tipo clavicular será adecuada; con las demás,

²⁰⁰ Cécile Fournier. *La voix, un art et un métier* (Chambéry : Editions Comp'Act., 1999).

²⁰¹ Cécile Fournier. *La voix, un art et un métier*, pp. 38-47.

²⁰² Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*. (Madrid: Real Musical, 2000), p. 21.

llámense abdominal, intercostal, dorsal o diafragmática, cabe decir lo mismo que concierne a la técnica vocal y es que cada uno adopte la que mejor le ayude a controlar y regular la salida del aire. Dando por descontado que al principio debe hacerse bajo la supervisión del maestro, ya que no es nada fácil acabar de entender y percibir las explicaciones que puedan darse de palabra o por escrito.²⁰³

Además, nos da seis consejos para realizar una correcta respiración:

- 1) Mentalizarse que para cantar no se necesita mucho aire, lo importante es saber dosificarlo.
- 2) Respirar siempre placenteramente.
- 3) Al respirar no buscar la sensación de que los pulmones queden llenos, sino de que estén satisfechos.
- 4) Sostener el aire mediante la flexibilidad y a la vez consistencia de los músculos intercostales y abdominales.
- 5) Al respirar buscar siempre la sensación de que el tórax quede libre.
- 6) Para conseguir agudos bien emplazados y sin estridencias, así como para poder finalizar las frases sin ahogos, ayuda saber utilizar: los movimientos diafragmáticos, bien sea mediante el impulso hacia arriba de las paredes abdominales, o bien hacia abajo, según convenga y mejor se acomode a cada persona.²⁰⁴

Vemos que la idea de respiración adecuada en el canto es la abdominal-intercostal-diafragmática pues habla de sostener el aire mediante la flexibilidad y a la vez consistencia de los músculos intercostales y abdominales, tórax libre y actividad diafragmática sobre todo en los agudos sin decir claramente las paredes abdominales en qué sentido se dirigen pues lo deja a la comodidad del cantante.

JOAN S. FERRER SERRA. En *Teoría y práctica del canto* habla de la respiración costo-abdominal.²⁰⁵ La sensación del cantante en el acto fonatorio debe ser como empaquetar el aire con la musculatura abdominal (creación del hiperbarismo), la barriga se aplana y el pecho se eleva ligeramente como consecuencia del aumento de presión. En el canto también podemos desarrollar la respiración dorsocostal (posterior-lateral), la respiración por gravitación o relajación súbita y la respiración de

²⁰³ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 28.

²⁰⁴ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 30.

²⁰⁵ Joan S. Ferrer Serra. *Teoría y práctica del canto* (Barcelona: Ed. Herder, 2003).

impostación o por reacción. Recomienda ejercicios con la onomatopeya «tssss» para desarrollar la formación de una correcta musculatura de apoyo hiperbárico, pues unos músculos potentes consiguen una emisión relajada.

CARMEN BUSTAMANTE. En el capítulo “El cantante lírico”, publicado en el volumen *La voz, La técnica y la expresión*, coordinado por Inés Bustos, recomienda la respiración costodiafragmática, con una postura bien alineada, con libertad del tórax, zona costal abierta, la espalda ancha, la sensación de los pies y el sacro hacia el suelo y la cabeza hacia el cielo.

A partir de una buena alineación, podemos plantearnos respirar conscientemente y darnos cuenta, por ejemplo, de que una excesiva rigidez de la estructura torácica limita la actividad respiratoria.

El cantante, al inspirar, debe mantener el esternón moderadamente alto, pues si el esternón se deprime, las costillas no pueden mantener una posición abierta y el diafragma vuelve rápidamente a su posición de reposo y en esta forma no es posible cantar correctamente.²⁰⁶

En las citas anteriores vemos como la cantante concede gran importancia a la postura abierta del tórax. La falta de movilidad muestra un posible bloqueo que limita la respiración adecuada en el canto.

FERNANDO BAÑÓ. En *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales* asegura que el ataque perfecto del cantante profesional debe ser intercostal y diafragmática a la vez:

1º *Respiración*: una respiración profunda y normal para el canto, que debe ser intercostal y diafragmática a la vez.

2º *Bloqueo*: que significa el cierre glótico, para retener el aire unas décimas de segundo y que servirán para asegurar la conexión de la columna de aire, con el diafragma.

3º *Ataque*: que será, una explosión glótica perfecta del sonido, que se iniciará en las cuerdas vocales y se disparará hacia los resonadores.²⁰⁷

Y describe así la fisiología de la respiración:

²⁰⁶ Carmen Bustamante, “El cantante lírico”; en Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión* (Barcelona: Editorial Paidotribo. 2003), pp. 101y 103.

²⁰⁷ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales* (Madrid: Alpuerto. 2003), p. 54.

Cuando nosotros deseamos o necesitamos respirar profundamente, nuestro cerebro manda una orden a los músculos del diafragma, a través de los nervios frénicos; éste al contraerse, se pone en movimiento hacia abajo, actuando como émbolo o ventosa y produciendo un vacío en la cavidad torácica, que obliga por medio de la succión, a que entre el aire a presión en nuestros pulmones; al relajarse el diafragma el aire se expulsa automáticamente.²⁰⁸

El nervio frénico moviliza el diafragma provocando un vacío en la cavidad torácica que a su vez posibilita la entrada de aire a los pulmones. Con la relajación del diafragma viene la espiración. Nos habla de “la fuerza contraria” como el correcto apoyo de la columna del aire sobre el diafragma.²⁰⁹ Además, entiende que la respiración y la impostación van a la par, es decir, solo puede haber una correcta respiración cuando hay una emisión adecuada.

Pero todo este control de la respiración no sirve de mucho si adolecemos de una mediocre o incompleta impostación; una vez más he de decir, que una voz bien impostada no malgasta aire durante la emisión y es considerablemente más controlable.²¹⁰

También afirma que la respiración ha de ser por la nariz y profunda siempre que se pueda. Cito sus palabras:

Se respira por la nariz, antes de comenzar una aria, romanza, canción, solo, parte, lied, etc. Pero durante la duración de la pieza, en los momentos en que se necesite una respiración rápida, se hará por la boca, a menos que haya un espacio melódico lo suficientemente largo, para poder efectuar una nueva respiración profunda por la nariz.²¹¹

CARME TULON I ARFELIS. En su libro *Cantar y hablar* define la respiración con estas palabras:

Hacemos una respiración profunda y ancha (costodiafragmática). Debemos percibir cómo el abdomen se proyecta hacia abajo y hacia

²⁰⁸ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 132.

²⁰⁹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 136.

²¹⁰ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 142.

²¹¹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, pp. 78-79.

fuera y las costillas inferiores se levantan y se separan ligeramente, y soltamos el aire [...].²¹²

Esta autora nos habla de una inspiración costodiafragmática, sin embargo, parece dar a entender que también activa la musculatura abdominal. Y sobre la espiración o canto afirma:

En el tiempo de la espiración larga y sostenida, los músculos intercostales tienden a la regresión; nosotros los mantendremos en actitud de expansión tanto como nos sea posible ya que, con la regresión, el vaciado aéreo es más rápido.²¹³

Es decir, hay una voluntad de mantener la musculatura intercostal para controlar la espiración o canto.

ARTURO REVERTER. En su libro *Alfredo Kraus. Una concepción del canto* expone su concepción de la respiración en el canto.

Por eso hay que respirar con las costillas hacia afuera, ensanchar hacia afuera para que la membrana elástica se ponga lo más tensa, lo más rígida y horizontal posible. La postura fisiológica de la membrana es ligeramente inclinada, en cambio si yo tiro hacia afuera de todos los costados de mi cuerpo, incluso la espalda, estómago, los lados donde están las costillas, esa membrana se pone casi circular, pero al mismo tiempo lo más plana y tensa posible, y ahí es donde se apoya la voz. Y para que esa columna, si yo relajo estos músculos que han tensado, que han ensanchado las costillas, si relajo esos músculos y la membrana se destensa, ya no hay apoyo, no existe ese sostén de la columna del aire; extrañamente, porque parece un contrasentido y contrariamente a lo que muchos sostienen de que hay que ayudar al fiato a que salga y, por lo tanto, hay que contraer el estómago, es justamente al revés.²¹⁴

Con estas palabras, el cantante nos describe una respiración muy amplia donde se activa la musculatura costo-abdominal-diafragmática-dorsal. La elasticidad muscular en todo el cinturón respiratorio adquiere un gran potencial en la inspiración y, además, nos explica que se debe intentar mantener durante la emisión del canto; esta actitud

²¹² Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*. (Barcelona: Ed. Paidotribo, 2009), p. 58.

²¹³ Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, p. 59.

²¹⁴ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*. (Madrid: Alianza Editorial, 2010), p. 63.

ayuda a seguir con el sostén de la columna del aire. Alfredo Kraus, en su continua búsqueda de la técnica vocal, analiza las palabras de Lauri Volpi y hace su interpretación. Nos lo explica con sus propias palabras así:

Gracias a Lauri Volpi, que me lo explicó una vez, entendí cual era la técnica justa en este punto: no es solamente el diafragma el que trabaja, sino también los intercostales. Es decir, respiración mitad diafragmática, mitad intercostal. Porque lo que interesa es mantener el diafragma lo más tenso posible, nunca me he cansado de decirlo, y eso únicamente se obtiene alargando las costillas, como si todo fuera un círculo alrededor, ensanchando, no estirando. Naturalmente, si tiro hacia afuera de la circunferencia del tórax para abajo, donde están las costillas, estoy tirando hacia afuera del diafragma, que es elástico y está medio encogido, pero que inmediatamente se pone tenso. Ahí apoyo la voz. Mientras esa membrana sea elástica, el apoyo tendrá siempre un valor; mientras estoy emitiendo, necesito ese apoyo. Es una especie de contrasentido, porque, al mismo tiempo que me quedo sin aire, tengo que mantener tenso el diafragma para que, a su vez, mantenga la columna de aire.²¹⁵

Con esta detallada explicación vemos que se ayuda del trabajo muscular intercostal para mantener el músculo diafragmático. Sin embargo, en otro párrafo, nos habla también de actividad de la musculatura dorsal y evitar la respiración clavicular para conseguir mayor capacidad pulmonar desde abajo. Nos habla de ello con las siguientes palabras:

[...] si ensancho la parte baja de los pulmones, el pulmón se ensancha, permite la entrada del aire casi por un sistema físico que pasa a ocupar el pulmón desde la parte más inferior: De esta manera se llena totalmente de abajo a arriba, mientras que si hago respiración de hombros, clavicular, se me llena solamente la parte superior del pulmón. Con Llopart aprendí a hacer esto correctamente y empecé a mover la parte de atrás de la espalda.²¹⁶

Además, recomienda una gimnasia respiratoria con distintas pautas de tiempo de inspiración, pausa y espiración.

²¹⁵ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*, pp. 64-65.

²¹⁶ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*, p. 65.

Conclusión sobre la respiración

Todos los expertos del canto consultados coinciden en la necesidad de fortalecer la musculatura respiratoria. La tonicidad muscular es la condición para una respiración completa y relajada. La postura correcta es condición para una buena respiración. Una alineación correcta, sobre una buena base de los pies, bien enraizados sobre el suelo, es el comienzo de un buen trabajo respiratorio.

Las técnicas vocales actuales requieren una respiración amplia y exigente. Las grandes orquestas del gran repertorio vocal y las tesituras extremas requieren técnicas vocales de fuerte impedancia reflejada.

Según las opiniones expuestas, todos coinciden en excluir la respiración clavicular. La respiración adecuada en el canto es la respiración amplia, de abajo hacia arriba. Unos la llaman costodiafrágica, otros costoabdominal, otros costo-diafrágica-abdominal. Lo que está claro es que el trabajo muscular del diafragma mueve la musculatura abdominal.

A veces se da diferente denominación a un mismo tipo de respiración; es el caso de Madeleine Mansión, que llama a la respiración amplia del sueño “respiración costo-abdominal” y Jorge Perelló, al mismo tipo de respiración, la llama “respiración costodiafrágica”. Este es un ejemplo de la gran subjetividad que hay en el canto y causa de expresiones dispares sobre las propias percepciones.

La forma de realizar la inspiración está bastante clara. Inspiración profunda, a ser posible por la nariz, de abajo hacia arriba, con una pequeña elevación del tórax y la expansión de la musculatura intercostal que permita la apertura de las costillas flotantes. Quizá hay pequeñas variantes en función de la intervención o no de la musculatura de la pelvis que está menos mencionada pero implícita en expresiones como “respiración profunda y amplia”, “el aire cae como un peso en los pulmones (como sacos vacíos), llenar los pulmones en su parte inferior, etc...o de la musculatura dorsal, también nombrada en autores como J.S. Ferrer Serra (respiración dorsocostal) y C. Bustamante

(“espalda ancha” y “pies y sacro hacia el suelo”) y Alfredo Kraus (empecé a mover la parte de atrás de la espalda) .

En cuanto a la espiración, surgen diferencias en cuanto a la dirección de la presión muscular necesaria para controlar la fonación.

Francisca Cuart es una autora que recalca los diferentes tipos de respiración existentes entre los profesionales del canto (abdominal, intercostal, dorsal o diafragmática) y ante ello recomienda libertad para adoptar la que mejor le ayude al cantante a controlar y regular la salida del aire mediante un proceso natural y relajante.

Como dice Segre, estas diferencias están basadas en sensaciones propioceptivas, por tanto subjetivas;

Analizo las palabras que surgen como explicación de dirección de empujes musculares en sentido contrario:

- a) Empujar con el abdomen hacia fuera: Se trata del trabajo abdominal que se requiere para mantener bajo el diafragma el máximo de tiempo posible.
- b) Empujar con el abdomen hacia dentro: Segre nos dice que se trata de la segunda fase del soplo, es decir, cuando se añade la musculatura abdominal desde el pubis hasta el tórax.
- c) Empujar con el abdomen hacia abajo: Lauri-Volpi habla de este empuje. Puede que sea el resultado de añadir la musculatura pélvica.
- d) Eliminar el aire sin que se produzcan cambios en la pared abdominal. Según Regidor, el apoyo se hace inamovible.
- e) Alargando las costillas, como si todo fuera un círculo alrededor, ensanchando, no estirando. Según Alfredo Kraus, mientras esa membrana sea elástica, el apoyo tendrá siempre un valor durante la emisión.

Después de esta diversidad de conceptos, quizá se podría dar como una visión menos encasillada la de Nanda Mari al comparar el trabajo muscular de la fonación con un globo. Por su naturaleza elástica, la salida del aire es homogénea, de armoniosa espiración, privada de sobresaltos y durezas; con una abertura normal y sin endurecimientos. Como dice Myriam Alió, no es el aire quien controla la respiración sino las paredes que lo contienen; una postura corporal debe ser abierta y erguida para crear una respiración amplia y flexible.

Como cantante y pedagoga, añadiría una apreciación mediante un método indirecto, es decir, una imagen que activa una cadena muscular: respirar siguiendo el eje corporal hacia abajo, con la sensación de poder crear espacios internos, no solo en la inspiración sino también en la espiración, pues estos espacios internos implican tonicidad muscular de amplitud y profundidad, al tiempo que posibilitan una musculatura flexible, activa y exigente.

Para proporcionar una mayor claridad de los distintos conceptos analizados sobre la respiración en el canto nuestro, en el apartado de conclusiones, una tabla sinóptica que he elaborado a partir de las distintas concepciones expuestas por los autores estudiados.²¹⁷

4.3. Posición laríngea

A lo largo de la historia han sido varias las teorías de la fonación. A principios del siglo XX, Francisco Viñas, hablaba de vibración en las cuerdas naturales para el registro de pecho y vibración en las cuerdas falsas o superiores para el registro de cabeza:

Después de lo dicho, podemos fijar con perfecta claridad el verdadero sistema de los registros, y clasificarlos como ya se ha anotado, según el carácter de las cuerdas, sentando el principio de que: «las naturales o inferiores nos dan el *registro de pecho*, y las falsas o superiores, el

²¹⁷ Tabla I.14. Tabla sinóptica de la respiración. Relación de autores por orden cronológico de publicación (véase en Conclusiones, p. 585)

registro de cabeza». Comprendido sin sombra de duda este importantísimo extremo, y una vez asegurada la emisión franca de toda la voz natural, era en los siglos de oro la finalidad culminante de todo buen maestro, la de desarrollar la voz débil de cabeza para unirla luego a la de pecho, haciendo de las dos una sola. Pero sepa el discípulo que para conseguir esta facultad eminente de unir los dos registros, salvo en las rarísimas voces excepcionales dotadas de ella por gracia de la naturaleza, se requerían largos y pacientes estudios cotidianos, que duraban a veces de cinco a seis años, sin que se diera a ningún cantor el título académico si en el examen no demostraba poseer esta suprema virtud canora de predominio técnico...En cambio, si se estudia con método paciente y la constancia indispensable a través de una larga gimnasia, llegado el cantor a ser dueño absoluto de esta culminante función, encontrará la manera de descansar la voz natural empleando el registro de cabeza; si además posee el talento necesario, obtendrá efectos tan sorprendentes que le darán las más íntimas y legítimas satisfacciones, que compensarán con creces su laborioso esfuerzo y el tiempo empleado para conseguir aquella magna cualidad.²¹⁸

Según Viñas, la dificultad en el trabajo vocal era resolver mediante el estudio paciente la unión entre estos dos mecanismos distintos, y se conseguía cantando la voz natural empleando la voz de cabeza o voz débil.

Respecto al cambio de mecanismo que se produce en la conducta muscular que activa las cuerdas vocales, Manuel García hablaba de ellos, y en términos vocales los denominaba “registros”. Carmen Martínez Lluna cita a este histórico maestro:

La voz, a lo largo de su extensión, se divide en REGISTROS. Se entiende por *registro* una serie de sonidos consecutivos y homogéneos, producidos por un mismo principio mecánico, cuya naturaleza difiere de otra serie de sonidos, igualmente consecutivos y homogéneos, producidos por otro principio mecánico (definición de M. García).²¹⁹

Maruja Troncoso Ortega, en su libro *La voz humana y el canto lírico*, lo resume así:

Los influjos recurrentes no provocan en realidad una vibración de las cuerdas vocales, sino contracciones rítmicas de las fibrillas musculares de los tiroaritenoides internos que provocan aberturas de la glotis. Cuando hay una presión de aire subglótico se producen pequeños

²¹⁸ Francisco Viñas. *El arte del canto*, pp. 71-72.

²¹⁹ Carmen Martínez Lluna. *Tratado de técnica vocal* (Valencia: Ed. Piles. 1985), p. 47.

escapes a través de la abertura, que provocan a su vez una elevación rítmica de la presión faringobucal lo que constituye la voz. Por lo tanto la llamada vibración de las cuerdas vocales, constituye un acto neuromuscular que no precisa de aire para producirse, pero si no existe esa corriente de aire no se produce sonido vocal.²²⁰

Esta autora afirma que la fonación del sonido se produce mediante un movimiento vibratorio originado por una actividad muscular para juntar las cuerdas vocales y que no precisa de aire para su funcionamiento pero sin éste no hay producción de sonido.

Como vemos, las descripciones mencionadas sobre la fonación están poco actualizadas. Según el otorrino Ruiz Vozmediano:

[...] alrededor de los 300-400 Hz la actividad de la musculatura sufre un cambio, de manera que antes de ese cambio la actividad del músculo tiroaritenoiideo va ascendiendo de manera progresiva y rápida, en tanto que la del músculo cricotiroideo asciende de una forma más lenta, pero al llegar a dicho punto (entre 300 y 400 Hz) el tiroaritenoiideo se relaja de forma brusca y su actividad es prácticamente nula, en tanto que el cricotiroideo (CT) multiplica su actividad exponencialmente hasta los límites en los que estaba trabajando previamente el tiroaritenoiideo (TA).

²²¹

Este estudio más reciente muestra que se produce un cambio en el comportamiento muscular según la altura del sonido, es decir, hay dos mecanismos diferentes en la fonación del sonido: actividad del músculo tiroaritenoiideo y actividad del músculo cricotiroideo. La correcta técnica vocal, cuya finalidad es emitir un sonido óptimo con el mínimo esfuerzo, buscará la manera de suavizar este cambio de mecanismo para que se produzca de forma imperceptible consiguiendo la homogeneidad en la voz; se puede conseguir un control de estos dos mecanismos mediante adaptaciones buco-faríngeas para que se realicen sin brusquedad en presión y altura de la laringea.

²²⁰ Maruja Troncoso Ortega. *La voz humana y el canto lírico* (Sevilla: Edición Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, acto de apertura del curso académico 1995/96: lección magistral a cargo de la catedrática de canto M. Troncoso Ortega, 2000), p. 10.

²²¹ Ruiz Vozmediano, Pablo, “El pasaje de la voz. Tercera parte”, *OPERA WORLD*. <http://www.operaworld.es/el-pasaje-de-la-voz-tercera-parte/#>, [Consulta:12/02/2017].

Además, sabemos que las cuerdas vocales tienen un movimiento lateral y otro longitudinal debido a la actividad de un sistema de fibrillas entrecruzadas. Según Pilar Escudero: “Las cuerdas vocales están mecanizadas por un sistema de fibrillas entrecruzadas que se pueden tensionar lateral y longitudinalmente”.²²²

También Antón de Santiago nos dice lo mismo y además establece una relación del cambio de registro o mecanismo vocal comparándolo con las marchas de un coche:

Existe un parecido con una acción mecánica que hoy en día conocemos todos: los cambio de marchas de un coche. Cuando un coche después de arrancar, aumenta su velocidad también aumenta el número de vibraciones; Esto lleva a la necesidad de un "cambio de marcha" (registro de cambios), y así sucesivamente hasta el límite. Suavemente hacer la transición de una marcha a otra sin que se note, es un signo de conducción óptima, lo que beneficia tanto a la progresión del vehículo (su velocidad de la línea) como el rendimiento del motor. Creo que la analogía es perfectamente adaptada al canto sin más explicaciones [mi traducción].²²³

La comparación ofrecida por este autor evidencia la importancia de realizar el cambio de mecanismo sin que llegue a ser perceptible, primer objetivo a alcanzar en el estudio de la técnica vocal.

Jorge Perelló resume el funcionamiento de la laringe en *Canto-Dicción*.²²⁴

²²² María Pilar Escudero. *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción-Trastornos vocales)*, 2º vol. (Madrid: Real Musical, 1987), pp. 11-12.

²²³ Antón de Santiago. *Voz e canto* (Santiago: Xunta de Galicia, 1990), pp. 42-43. Texto original: “Existe un parangón, ben claro, cunha acción mecánica que hoxe en día coñecemos todos: o cambio de marchas dun coche. Cando un coche, logo de arrincar, aumenta a súa velocidade, aumenta tamén o número das vibracións; isto orixina a necesidade dun "cambio de marcha" (cambio de rexistro), e así sucesivamente ata o límite. Facer suavemente o paso dunha marcha a outra, sen que se note, é signo de óptima conducción, que beneficia tanto a progresión do vehículo (a súa liña de velocidade) como o rendemento do motor. Coido que a analoxía é perfectamente asimilable co canto sen máis explicacións”.

²²⁴ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatria Estética* (Barcelona: Editorial Científico-médica, 1982).

El movimiento de la laringe en la fonación actúa de la siguiente forma:

- 1) Se cierra la glotis cuando los repliegues vocales se acercan.
- 2) Con la expulsión del aire pulmonar aumenta la presión en el área subglótica y vence la resistencia que opone los repliegues vocales, se separan y el aire se escapa descendiendo la presión subglótica. La tensión muscular de los músculos vocales vuelve a juntarlos en la línea media y comienza un nuevo ciclo. La vibración de los repliegues vocales se efectúa normalmente en el plano horizontal. También existe una vibración vertical. El tiempo de contacto aumenta con la intensidad del sonido. La zona de contacto de los repliegues se extiende a una zona subglótica de algunos milímetros.

Este autor nos explica que en principio, en los tonos agudos, la faringe se estrecha y se acorta. Se puede apreciar por la elevación de la nuez de Adán en la parte anterior del cuello. La faringe, en los graves se alarga y ensancha y la nuez de Adán descende. Este movimiento descrito por Perelló como natural se puede manipular mediante la técnica vocal y el timbre vocal se altera.

Manipulación de la laringe mediante el comportamiento buco-faríngeo según el gusto tímbrico.

El gusto tímbrico determina la posición laríngea en el transcurso de la historia de la técnica vocal. En 1601, el médico italiano Fabrizio d'Aquapendente afirmó lo que nos dice Perelló, que la laringe subía con los agudos y se quedaba en reposo con los graves. Husson, sin embargo, explica que en el canto se debe manipular el movimiento natural de la laringe. Las voces incultas y las voces educadas sobre una eufonía preferentemente abierta adquieren una posición de ascenso laríngeo en los agudos mientras que las emisiones cubiertas y homogéneas se producen con el descenso de la laringe. Husson observa que la laringe baja en vocales oscuras, en ciertas consonantes

sonoras (l-m) y en la boca cerrada; tiende a subir en la deglución, vocales abiertas y especialmente en las vocales agudas (i-e).

Muchos pedagogos de finales del siglo XIX, principios del XX, comenzaron a enseñar el procedimiento de descenso de la laringe. Ya hemos visto en el apartado referente a la metodología pedagógica varios métodos para la adecuación de la posición laríngea como el *Stauprincip* de Armin (1909), W. Nagel (1909), con el procedimiento de cantar sobre el bostezo, Dra. Hélene Fernau-Horn de Stuttgart, mediante dos principios: 1º) *Weitung*, desarrollo de faringe y descenso de laringe mediante el empleo del medio bostezo, y 2º) *Federung*, destinado a obtener elasticidad en los fascículos musculares que bajan y ascienden la laringe para poder hacer frente a la articulación y a la necesidad del descenso para las emisiones largas y sostenidas.

López Temperán, en su libro *Las técnicas vocales* nos dice:

Los fines pedagógicos que se persiguen en las técnicas vocales que promueven un acentuado descenso del órgano emisor, están relacionados con el desarrollo en volumen de la faringe, que acrecienta los formatos graves o el sombreado de la emisión. A su vez, están íntimamente vinculados con la realización del mecanismo del pasaje, pues anticipan las circunstancias dentro de las cuales éste se produce automáticamente.
225

De estas palabras entiendo que la posición de la laringe está condicionada al mecanismo muscular utilizado para unir las cuerdas vocales y se puede modificar con el volumen de las cavidades buco-faríngeas, y por tanto, por las frecuencias de un formante.²²⁶

En la revista *Investigación y Ciencia*, Johan Sundberg publicó un artículo con el título “La acústica del canto” en el cual pone de relieve que el descenso de la laringe explica el pico del formante del canto.

Cualquier variación en la sección transversal del conducto vocal modifica las distintas frecuencias de los formantes, toda vez que la

²²⁵ W. López Temperán. *Las técnicas vocales*. Montevideo, 1970), p. 93.

²²⁶ Véase Capítulo I, apartado 2.2.4: “Fonética acústica”.

dirección del desplazamiento es función del lugar donde se produce el cambio de sección a lo largo de la onda estacionaria.²²⁷

Las frecuencias de los formantes dependen de la morfología del conducto vocal y los hábitos de articulación, que suelen variar muchísimo. El sonido emitido puede explicarse por las propiedades del espectro de la fuente vocal y los formantes en la acción de cantar y en la del hablar. Johan Sundberg sigue diciendo:

Una contracción del conducto vocal en un punto donde la onda estacionaria de un formante presenta oscilaciones de presión de amplitud mínima determina, generalmente, la reducción de la frecuencia del formante; por el contrario, una dilatación del conducto en estos mismos puntos incrementará la frecuencia.²²⁸

La manipulación de las cavidades buco-faríngeas determinará la frecuencia del formante y por tanto el sonido vocal resultante. La cobertura del sonido activa las dilataciones del conducto vocal:

Al cantar “cubierto”, se baja la laringe; las fotografías tomadas con rayos X revelan que el cambio de posición de la laringe viene acompañado por una expansión de la parte inferior de la laringe, que es el espacio entre los ligamentos vocales verdaderos y los falsos. Conviene observar que los profesores de canto tienden a estar de acuerdo en que la faringe debiera abrirse al cantar y algunos de ellos llegan a hablar de simular la sensación del bostezo. En otras palabras, una posición baja de la laringe y una faringe expandida se consideran deseables para el canto.²²⁹

Queda claro que en el canto se busca posiciones de laringe baja, libre, flexible o estable; ello corresponde a lo que Husson llama “las técnicas vocales de fuerte impedancia reflejada”. Este tipo de técnicas buscan anticipar la cobertura del sonido y facilitar el pasaje para conseguir un sonido homogéneo y sin ningún tipo de estrecheces.

Jacqueline OTT y Bertrand OTT, en su libro *La pédagogie du chant Classique et les techniques européennes de la voix*, nos dice que la bajada de la laringe es una

²²⁷ Johan Sundberg. “La acústica del canto”, *Investigación y Ciencia*, 8 (1977), p.80.

²²⁸ Johan Sundberg. “La acústica del canto”, p.80.

²²⁹ Johan Sundberg. “La acústica del canto”, p 82.

maniobra antifisiológica pero que se ha de trabajar para cantar toda la tesitura de forma adecuada y aprender a estabilizarla en el centro de la voz para poder subir y hacer agudos amplios y sin cierres.

La laringe debe permanecer móvil en la parte inferior de la escala vocal, no bajarla y aprender a estabilizarla en el centro de la tesitura para acceder a los agudos amplios y sin cierres hace falta estabilizar la laringe suspendida a media altura, no fijarla hacia abajo de forma sistemática. Una sensación de paralelismo se puede encontrar entre la expansión diafragmática como suspendido y mantenerlo lo mejor posible en la parte inferior del pecho a pesar de la expiración y la laringe suspendida y estable, también en la emisión de notas más agudas [mi traducción].²³⁰

Y además, en este libro se habla de la necesidad de cantar sobre una columna de aire fijo en el canto lírico. Estos autores citan a Colette Wyss que habla de una laringe que actúa con libertad para poder mantener la columna de aire que existe entre el diafragma y los resonadores:

Hablamos de "cantar en una columna fija de aire" o "sobre una columna de aire no fija", la fijeza de esta columna asegurar el canto clásico y artístico, la no fijación de la columna da prioridad a la declamación verbal, y a la acentuación en algunos momentos de la voz, Cornelia van Zanten, Colette Wyss, Guearti y muchos otros utilizan la imagen de la columna entre el diafragma y la cabeza.

"Al respirar bien, se apoya bien (apoyar y no empujar), se mantiene una columna de aire fijada entre el diafragma y la resonancia, la laringe funciona libremente" (Colette Wyss: *¿Qué significa el canto?*).

"Debemos tener la sensación de qué se sentiría si la columna de aire fuera real." *Cornelia van Zanten: Emitir la palabra* [mi traducción].

231

²³⁰ Jacqueline Ott et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix* (Paris: L'Harmattan, 2006), pp. 21-22: "Le larynx doit rester mobile au bas de l'échelle vocale, ne pas être baissé une fois pour toutes, mais il convient d'apprendre à le stabiliser dans le centre de la voix pour accéder à des aigus amples et non serrés il faut savoir stabiliser un larynx suspendu à mi-hauteur, il ne faut pas le fixer par abaissement systématique. Un parallélisme de sensation peut être constaté entre la dilatation diaphragmatique comme suspendue et maintenue le mieux possible au bas du thorax malgré l'expiration et entre le larynx stabilisé dans sa suspension, malgré l'émission de notes toujours plus aiguës".

²³¹ Jacqueline Ott et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, pp. 48-49: "«On parle de «chanter sur une colonne d'air fixe» ou «sur une colonne d'air non fixe», la fixité de cette colonne assurant le chant classique et artistique, la non-fixité de la colonne donnant priorité à la déclamation verbale, à l'accent sporadique de la voix, Cornélie van Zanten, Colette Wyss, Guearti et bien d'autres se servent de l'image de la colonne entre le diaphragme et la tête :

« Lorsqu'on respire bien, qu'on appuie bien (appuyer et non pousser), qu'on maintient une colonne d'air fixe entre le diaphragme et la résonance, le larynx fonctionne librement. » *Colette Wyss* : Ce

Por otro lado, de toda la bibliografía consultada, sólo algunos autores más históricos, como Lauri-Volpi, Viñas y Canuyt, nos hablan del requerimiento del ascenso de la laringe en los agudos, de una emisión natural, sin adaptaciones de la laringe con el cambio de tesitura. Para Viñas:

Cuando cantamos en diapasón alto, este órgano máximo se estrecha y vibra más: por el contrario, al dilatarse vibra menos, produciendo la voz grave. Al emitir las notas agudas la laringe sube y sin darnos cuenta levantamos insensiblemente la cabeza en esta emisión; así como para las notas centrales descende, y sin darnos cuenta bajamos la cabeza como si quisiéramos facilitar su caída.²³²

Con este comentario el cantante relaciona los sonidos agudos con la subida de la laringe y con ello la subida de la posición de la cabeza, mientras que con los sonidos graves la laringe baja y también la cabeza. Es relevante la exposición que hace este autor de su teoría del falsete; dice que el registro de pecho está originado por las cuerdas vocales naturales y el registro de cabeza por las cuerdas falsas: “En efecto, oímos a renombrados artistas que jamás hicieron uso de los sonidos que producen dichas cuerdas superiores. Estas se llaman también *cuerdas falsas*, por lo que la voz que emiten toma el nombre de *voz de falsete*”.²³³

Esta teoría, totalmente desestimada hoy en día, supone una evidente dificultad para unir las dos emisiones, pero lo soluciona con lo que él llama “registro mixto”; consiste en la unión entre las dos emisiones, mediante el estudio de la disminución de la voz fuerte hasta solaparse con el comienzo del falsete. Esta teoría ha sido debatida; El falsete es la consecuencia de la vibración de los repliegues vocales pero sin llegar a cerrarse del todo.

Sobre el falsete escribe López Temperan en su libro *Las Técnicas Vocales*: “Durante la emisión de la voz llamada de “falsete” en el hombre (Cap. III-8) en

que chanter veut dire. « On doit avoir la sensation qu'on ressentirait si la colonne d'air était matérielle. »
Cornélie van Zanten : Accorder la voix”.

²³² Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 53.

²³³ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 58.

la cual la “tonicidad” de cierre laríngeo es imperfecta y no existe por lo tanto la posibilidad de crear *presión* subglótica, la *intensidad* de la voz es pequeña y casi imposible de aumentar o decrecer (filar)”.²³⁴

También Canuyt en *La voz*, subraya su preferencia por una técnica de emisión clara, natural, sin oscurecimientos.²³⁵ Además, critica la emisión sombría:

La emisión sombría que tanto gusta a muchos cantores, porque les causa placer, es perjudicial para las cuerdas vocales. Los sonidos agudos, sobre todo, son penosos porque exigen un esfuerzo. Se comprende fácilmente que así ocurra. El cantante baja y fija la laringe en lugar de permitir que ascienda ligera y naturalmente; cierra su laringe en lugar de abrirla; contrae sus músculos en lugar de relajarlos en síntesis, se vale de una técnica contraria a las leyes de la fisiología del mecanismo vocal: *la voz sombría conduce a la fatiga vocal*.²³⁶

Ante estas palabras, la explicación que encuentro a la existencia de distintas opiniones argumentadas que apoyan posiciones opuestas con respecto a la laringe, es que la palabra “sombria” y “oscura” sugiere matices distintos en cada caso. Hay un punto para la emisión de una voz correcta, es decir, timbrada, amplia y fácil pero si se sobrepasa o no se llega, será una emisión incorrecta. En el exceso de espacios o huecos de resonancias surgen voces opacas, entubadas, sucias por exceso de paso de aire y sin brillo. Canuyt afirma: “*La buena emisión fisiológica es la natural, fácil, cómoda, sin esfuerzo, con voz rotunda y clara. Eso se llama en lenguaje técnico ‘cantar en voz libre’*”.²³⁷

En mi opinión, estas palabras hablan de una facilidad de emisión innata existente en muy pocas personas, cuya actitud vocal es correcta de forma natural y sin aprendizajes, con adaptaciones bucofaríngeas del instrumento vocal casi espontáneas. Sin duda ha habido muchos cantantes con estas habilidades, pero no es lo habitual. Como he dicho anteriormente, con palabras de Husson, las voces incultas producen

²³⁴ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, p. 53.

²³⁵ Georges Canuyt. *La voz* (Buenos Aires: Librería Hachette, Colección Saber, 1982).

²³⁶ Georges Canuyt. *La voz*, p. 46.

²³⁷ Georges Canuyt. *La voz*, p. 146.

ascensos laríngeos en los agudos y esto puede ser motivo de estrecheces y bloqueos.

Canuyt explica las notas agudas con una elevación de la laringe así:

Por acción de los músculos extrínsecos la laringe ascenderá ligeramente para hallarse bien situada. Las cuerdas vocales se recogerán, se acortarán y se pondrán cada vez más tensas al elevarse hacia las notas agudas. De ese modo se adelgazarán. La columna de aire espirado, bien dosificados, dará la intensidad exigida para hacer que las cuerdas vocales vibren bien, y por ende dará al sonido la elevación deseada y la altura por el número de vibraciones vocales.²³⁸

Aunque Canuyt defiende el ascenso de la laringe en los agudos, propio de una “técnica vocal de débil impedancia reflejada” (según Husson), la direccionalidad en dicha tesitura no es cefálica, localizada en el vórtex del cráneo, sino hacia delante, en un plano permanentemente horizontal, aprovechando la resonancia facial, resonancia propia de una técnica vocal de fuerte impedancia reflejada. Este autor sigue diciendo: “Cuanto más asciende la voz hacia los agudos, tanto más se vale el cantante de la resonancia facial, porque los sonidos agudos son amplificados por los resonadores de la cara”.²³⁹

Para mí, éste es un detalle muy relevante, pues evidencia la importancia del equilibrio en la actitud del instrumento vocal en su totalidad. Un aspecto técnico aparentemente diferenciado (en este caso, la laringe elevada) puede estar compensado por otros variables (aquí, la resonancia facial) que ofrezcan de forma global una posición idónea para una emisión más adecuada y bella.

Sin embargo, la sensación facial que describe Canuyt en los agudos puede deberse a la sensibilidad propioceptiva de la presión acústica que los músculos laríngeos transmiten con carácter de energía disipada. López Temperan cita las palabras que escribe Husson al respecto (Véase Figura I.44.):

La posición alta de la laringe provocada por la contracción de los músculos estilo-faríngeos, comunica a través de sus fascículos las vibraciones que disipa el cartílago tiroideos hacia la región facial, dando una falsa impresión de “resonancia de la voz en la máscara”. El timbre es claro, a veces estridente, notándose la ausencia de intensidad en el

²³⁸ Georges Canuyt. *La voz*, p. 146.

²³⁹ Georges Canuyt. *La voz*, p. 150.

formante grave y un predominio del timbre *extra-vocálico* (estridencia-brillo) sobre el *vocálico* (sombreado-espesor). Por consiguiente la voz carece de volumen.²⁴⁰

Figura I.44. W. López Temperan. *Las técnicas vocales* (1970), p. 103: cantante que cambia de timbre sobre una misma nota.

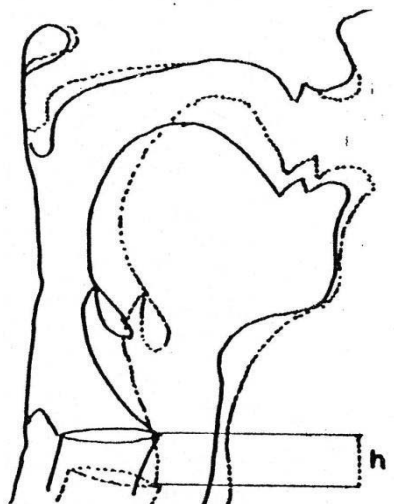


Fig. 30 — Perfil correspondiente a una cantante que cambia de timbre sobre la misma nota: en trazo continuo una E (abierta); en línea punteada una "eu" (francesa); según Husson. Obsérvese el descenso laríngeo, y el desarrollo de la faringe y de la boca en el segundo caso.

Vemos como W. López Temperan, partidario de posiciones bajas de laringe para el canto, explica la sensación en máscara sin que el sonido esté en ella.

Por tanto, las voces no educadas para el canto adquieren una posición de ascenso laríngeo encontrando una limitación de la tesitura por las estrecheces buco-faríngeas. La mayor parte de autores consultados persiguen las técnicas vocales que promueven el descenso laríngeo mediante los métodos pedagógicos descritos en este capítulo I, sección 3.2. Estos métodos son normalmente indirectos. Por el contrario, algunos pocos autores hablan del ascenso laríngeo en los agudos argumentando la búsqueda de la naturalidad y claridad del sonido, pero algún autor habla también de las resonancias faciales propias de la cobertura del sonido, mostrando que el argumento dado es poco

²⁴⁰ W. López Temperan, p. 103.

clarificador; las resonancias utilizadas en voces no educadas son pequeñas y no favorecen las exigencias de un canto lírico por tanto con estas técnicas se hace necesaria una manipulación del sonido, consciente o inconsciente, para conseguir esa pretendida “naturalidad”.

En resumen, la tendencia de las técnicas vocales modernas es la búsqueda de posiciones de laringe baja, libre, estable o flexible (según las diferentes descripciones dadas) mediante la expansión de las cavidades buco-faríngeas, favoreciendo la cavidad de resonancia del cantante y modificando los formante F3, F4 y F5. Esta posición suaviza el cambio del mecanismo muscular tiroaritenosoide y cricotiroidoide que se produce en ciertas notas de la tesitura y que se denomina “pasaje de la voz”. La técnica vocal tendrá como finalidad emitir un sonido óptimo con el mínimo esfuerzo y buscará la manera de suavizar este cambio de mecanismo para que se produzca de forma imperceptible, sin brusquedad en presión y altura de la laringea, consiguiendo la homogeneidad en la voz.

Como he dicho, las técnicas vocales más modernas hablan de posiciones de la laringe baja, libre, estable o flexible, que aunque no es una actitud fisiológica natural, se ha de trabajar para realizar toda la tesitura sin estrecheces que dificulte el hecho de mantener la columna de aire entre el diafragma y los resonadores.

Ante la diversidad de opiniones podemos quedarnos con una opinión de Francisca Cuart sobre la posición de la laringe adecuada; nos explica que es aquella que nos proporciona facilidad y belleza del sonido en toda la tesitura sin percibir la garganta. Francisca Cuart afirma:

A nivel de laringe, ocurre todo lo contrario de lo que se pretende con la respiración y la resonancia y es que en esta zona no se deben sentir percepciones ni apoyos; debería lograrse la sensación de no tener garganta "*como si la voz cantara fuera de uno mismo*" como dice A. Juvorra.²⁴¹

²⁴¹ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, pp. 60- 61.

4.4. Posición bucofaríngea

Las posiciones bucofaríngeas que se trabajan en la técnica vocal del canto lírico tienen como objetivo realizar unas adaptaciones que faciliten la emisión adecuada y dirijan el sonido hacia los resonadores craneales. En la bibliografía estudiada existe toda una terminología referida a estas adaptaciones tan necesarias para poner en funcionamiento los distintos mecanismos de la tesitura vocal: “la impostación”, “los registros”, “el pasaje” y “la cobertura” del sonido.

En el punto 3 de este mismo capítulo, Técnica vocal y métodos pedagógicos, llegaba a la conclusión que debía centrar ésta tesis en “concretar el análisis de métodos para llevar a cabo un trabajo óptimo del aparato fonador con una calidad vocal sin fatigas”. Para ello estudiaré cual es la emisión adecuada cuya finalidad es conseguir el mejor resultado vocal y por tanto el más bello. Consuelo Rubio lo expresa de forma sencilla con estas palabras: “La emisión vocal ha sido definida como el acto de producir un sonido”.²⁴²

Francisco Viñas, autor y cantante de principio de siglo XX, nos dice que en el canto debemos dirigir el sonido hacia los resonadores craneales.

Procúrese al efecto, desde la primera a la última nota, obtener el sonido de altura que distingue la voz cantada de la hablada. Al hablar, la sonoridad se queda entre la región bucal y la laríngea; no nos da de ningún modo la sensación de que tenga el menor apoyo. Pero no es así en la voz cantada, a la cual por virtud del pequeño esfuerzo de las cuerdas puestas en movimiento, obligamos a elevarse, pero con entonación precisa; y si apoyamos la emisión en el diafragma, el aire empujado por este músculo hace que el sonido levante el vuelo hacia los hemisferios cerebrales. El conocimiento de esta mecánica, el modo de funcionar de los diferentes elementos que en su variada contextura producen la voz, es lo que se llama *fisiología del órgano vocal*.²⁴³

Estas citas reflejan la necesidad de colocar el sonido en los resonadores craneales. Hay unos mecanismos de adaptación de las partes móviles en relación a la

²⁴² Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación* (Madrid, Ed. Reus, 1982), p. 145.

²⁴³ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 94

fonación y la tesitura. Como estas modificaciones, los autores estudiados utilizan diversos conceptos como “la impostación”, “los registros”, “el pasaje” y “la cobertura” del sonido. Por una parte, analizaré toda esta terminología, y por otra, haré una descripción de las posiciones buco-faríngeas según los autores consultados que tratan el tema.

4.4.1. Terminología de los mecanismos de adaptación a la altura del sonido

En este punto incluyo algunos conceptos del estudio del canto que son relevantes para entender la necesidad de las modificaciones buco-faríngeas que el cantante realiza como mecanismos de adecuación del instrumento vocal en el cambio de tesitura.

De forma introductoria, establezco una relación entre los diferentes conceptos mencionados en la bibliografía estudiada dirigido al trabajo técnico del canto lírico:

- Emisión en el canto lírico-(finalidad)-Impostación.
- Impostación-(finalidad)-Preparación del pasaje.
- Preparación del pasaje-(finalidad)-cambio imperceptible de registros con la consiguiente facilidad.
- Cambio imperceptible de registros con la consiguiente facilidad-(finalidad) - cualidades óptimas del sonido.

Vemos pues que los conceptos mencionados forman parte del proceso que se ha de perseguir en el trabajo técnico de la emisión de la voz en el canto lírico para obtener un sonido de calidad.

Cinco estrategias para la preparación del pasaje-(finalidad)- Cualidades óptimas del sonido y Facilidad en la tesitura

- 1) Trabajo de cobertura- trabajo de modificaciones buco-faríngeas.
- 2) Trabajo de vocales y consonantes.
- 3) Vocalizaciones-portamento.

- 4) El bostezo.
- 5) El color oscuro.

4.4.1.1. La impostación- los registros- el pasaje de la voz

La impostación

Se habla con insistencia de la necesidad de subir el sonido hacia los resonadores para que optimizar el sonido. La mayor parte de los autores de la bibliografía consultada emplean una terminología específica para encontrar la emisión ideal en el canto lírico. Aparecen términos como: “*impostación*”, “*colocación*”, “*emisión neutra*” y “p. m. c. s.” (“Punto de máxima concentración sonora”), entre otros. Resulta de interés, recoger las observaciones de los principales teóricos estudiados. María Pilar Escudero lo expresa así:

La impostación de la voz es la forma de lograr la perfección de la voz en todos sus registros, con naturalidad y sin esfuerzo, es decir, la colocación correcta en las cavidades de resonancia del sonido emitido en la laringe, intentando dirigirlo hacia el paladar y hacia arriba de la cavidad de la faringe. En las vocalizaciones se pueden emplear, además de las vocales, la ayuda de las consonantes, especialmente la M, la N, la P, la B. Se debe tener la sensación de situar el sonido en un punto en la cara, entre los dos ojos, dirigiendo allí el sonido y apuntando la voz a lo lejos, cantando hacia adelante, lo que suele llamarse «cantar en la máscara».²⁴⁴

La misma autora vuelve a definir la impostación de la voz en otro volumen de la misma obra: “es colocarla en la caja de resonancia de manera que con el mínimo esfuerzo se consiga el máximo rendimiento fonatorio. Las cualidades que hay que

²⁴⁴ María Pilar Escudero. *Educación de la voz (Canto-Ortografía-Dicción- Trastornos vocales)*, 2º vol. (Madrid: Real Musical, 1987), p. 52.

conseguir en una buena impostación, son: la *brillantez*, la *potencia*, el *volumen* y el *grosor de la voz*.²⁴⁵

Pilar Escudero atribuye el trabajo vocal a la consecución de una impostación en la correcta colocación de las resonancias para lograr la perfección y la pureza en todos los registros, con naturalidad y sin esfuerzos. En este caso se ayuda de la emisión de vocales y consonantes para conducir el sonido hacia las cavidades de resonancia.

Francisca Quart nos habla de la emisión “neutra”:

Lo adecuado es conseguir la emisión que podría llamarse "neutra" que es la que produce sonidos nítidos, mórbidos, ligeros y homogéneos. La voz de esta manera se expande en todas las direcciones y adquiere el claro-oscuro que la embellece y que le permite adecuarla al sentido que exige cada obra.²⁴⁶

Carme Tulon i Arfelis prefiere emplear el término “colocación” para evitar la idea de rigidez que puede sugerir la palabra “impostación” como soporte de la voz:

La técnica que yo practico no se basa en absoluto en esta idea, sino en la de resonancia y fluidez desde la boca hacia el exterior, siempre en sentido ascendente. La voz no se soporta, se sonoriza y se proyecta; de manera que no utilizo el vocablo *impostación*, tan extendido, sino el de *colocación*. Se entiende pues por qué empleo un término y no otro.²⁴⁷

Y esta misma autora también habla del punto de máxima concentración sonora refiriéndose al punto de resonancia que se consigue en la impostación.

En cualquier técnica vocal el p.m.c.s. es concreto y muy preciso. Según la filosofía de cada método, este p.cm.c.s. se emplaza en un lugar o en otro, pero siempre se requiere un mecanismo físico de acoplamiento que permita la fusión entre el sonido laríngeo y el resonancial.²⁴⁸

²⁴⁵ María Pilar Escudero. *Educación de la voz (Canto-Ortografía-Dicción)*, 3º vol. (Madrid: Real Musical, 1988), p. 5.

²⁴⁶ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 35.

²⁴⁷ Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, p. 161.

²⁴⁸ Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, p. 160.

Carmen Quiñones utiliza el término “impostación” y nos dice que es “colocar la voz en la caja de resonancia adecuada a fin de que con el mínimo esfuerzo se obtenga el máximo rendimiento”.²⁴⁹ Esta autora nos habla de dirigir el sonido hacia arriba, en vertical, imaginando otra boca en la cabeza, como cuando queremos hacernos oír en un lugar ruidoso. También indica dos trayectorias diferentes que resuelven el apoyo en zonas también diferentes:

El apoyo vocal laríngeo no es privativo de un determinado tono o de un cierto volumen, sino que, variando uno como otro (incluso fonando en un volumen muy suave), dicha fonación puede ser incorrecta [...]. Ejemplo: Explico dos trayectorias imaginarias de la voz, una incorrecta y otra correcta, a partir de su origen:

-Trayectoria anterior (incorrecta): recorrido corto desde las cuerdas vocales a la boca. Apoyo laríngeo.

-Trayectoria posterior (correcta): recorrido amplio desde las cuerdas vocales en dirección a la nuca, dirigiéndose hacia los pómulos, al velo del paladar y de ahí a la boca. Apoyo facial ...²⁵⁰

Con estas palabras se pone de relieve la importancia de la correcta emisión y dirección del sonido para poder conectar la columna de aire impulsada por la musculatura diafragmática con los resonadores craneales, sin bloqueos o interferencias en la cavidad buco-faríngea.

Como curiosidad cito un estudio de la colocación alta y las proporciones de aprovechamiento de los resonadores que hace Fernando Bañó:

La colocación alta (máscara), debe complementarse con la colocación en el puente armónico o paladar duro (detrás de los incisivos), uniéndose simbióticamente ambos enfoques a las demás funciones que se ponen en marcha en la emisión vocal correcta, como son la cobertura y el control del apoyo de la columna del aire sobre el diafragma, elementos que por sí mismos ya evitan la nasalidad y crean el equilibrio sonoro perfecto. Esa compensación de enfoques entre máscara y puente armónico lo he deducido, en un veinticinco por ciento aproximadamente, en los resonadores craneales y en un setenta y cinco por ciento en el paladar duro.²⁵¹

²⁴⁹ Carmen Quiñones. *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*, p. 63.

²⁵⁰ Carmen Quiñones. *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*, pp. 70-71.

²⁵¹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 61.

Y por último, Francisca Cuart nos dice cómo conseguir una adecuada resonancia:

Para conseguirlo hay que intentar:

- Dirigir el sonido hacia el paladar duro contra los incisivos superiores, con objeto de concentrar el apoyo del sonido en esta zona.
- Hacer ejercicios con la lengua, velo del paladar y labios, con objeto de sensibilizar sus capacidades fonatorias.
- Buscar cada uno las zonas donde el sonido adquiere sus mejores vibraciones.
- La resonancia justa se logra mediante una posición de equilibrio y mínimo esfuerzo muscular y encuentra su marco de proyección, en una correcta y flexible articulación y en una dicción clara y precisa.
- Sentir el sonido en la cabeza (máscara), no en la garganta. Buscar la sensación de que el sonido flota en la cabeza desconectado de la garganta.
- No olvidar que es del buen uso de los resonadores propiamente dichos de donde nace la vibración que se produce en todo el cuerpo.»
- TODO EL CUERPO ES UN RESONADOR.²⁵²

Una emisión que utiliza los resonadores correctamente proporcionará intensidad y belleza al sonido, además de los armónicos y el adecuado timbre vocal.

Los registros

Para introducir el concepto de “pasaje “ y Registro”, considero adecuadas las palabras de la maestra Consuelo Rubio:

El aliento debe permanecer siempre en contacto con los resonadores, apoyado y en cierto modo «agarrado» a ellos. Este apoyo ayuda a que el aire sonorizado llegue a los resonadores, se estabilice, busque un buen apoyo y se amplifique. Con esto se llega al proceso de la homogeneidad de la voz, que ha suscitado el debatido tema de los pasajes y los registros.²⁵³

²⁵² Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 42

²⁵³ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación* (Madrid, Ed. Reus. 1982), p. 147.

En esta cita se pone de manifiesto la necesidad del apoyo del aire-voz en los resonadores para conseguir la homogeneidad de la voz. La homogeneidad es una importante cualidad del sonido, que le aporta belleza y estabilidad a la voz cantada.

El concepto de registro puede estar referido a un tema de resonancias o bien a un tema de mecanismo muscular, de ahí que haya diferentes definiciones y número de registros. Según Jacqueline y Bertrand Ott, la mejor definición de registros ya nos la dió García en su tratado de canto:

Con la palabra registro entendemos una serie de sonidos consecutivos y homogéneos que van del grave al agudo, producidos por el desarrollo del mismo principio mecánico y cuya naturaleza es esencialmente diferente de la otra serie de sonidos homogéneos consecutivos y también producido por otro principio mecánico." Tratado completo del arte del canto [mi traducción].²⁵⁴

Como vemos en estas palabras, el tratado de García hacía alusión a los cambios de régimen vibratorio que hacen vibrar las cuerdas vocales dependiendo de la altura del sonido.

El "pasaje de la voz" son las notas que están en una zona de transición entre dos registros. Cito las palabras de M^a Pilar Escudero que hace una clara descripción de esta diferencia:

El «paso de la voz» consiste en la transición o cambio de un registro a otro.

. El paso de la voz de un registro a otro también se podía definir diciendo, que es el momento en que se realiza una modificación o cambio de posición anatómica de los cartílagos de la laringe, más un cambio simultáneo en las cuerdas vocales y cavidades de resonancia, que armónicamente se adaptan para que el tono distinto que se emite conserve los caracteres de timbre y sonoridades similares a los tonos inferiores o superiores de los otros registros, es decir, una homogeneización de la emisión vocal en toda su extensión.

²⁵⁴ Jacqueline Ott et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*. (Paris: L'Harmattan, 2006), p. 52: "Par le mot registre nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique et dont la nature diffère essentiellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes produits par un autre principe mécanique. » *Traité complet de l'art du chant*".

. El paso de un registro a otro se debe hacer mediante una emisión adecuada, y no puede seguir ascendiendo con el mismo espesor, la misma longitud y la misma tensión de cuerdas vocales. Tampoco se puede utilizar la misma resonancia, pues en el registro agudo se valdrá de la resonancia facial, y en el grave de la torácica, viéndose el cantante obligado a someter su instrumento vocal a un cambio en la emisión. Así, por ejemplo, cuando el alumno o el cantante observa que ya no puede continuar la misma emisión sin forzar y cerrar el sonido, entonces debe realizar la transición...

. Tanto a los profesores como a los alumnos, solo debe preocuparles el que la voz se sienta muy alta, en la «máscara» o como dicen los italianos «in maschera», ya que esta está sostenida por el aire o *fiato*. Si la voz cae por falta de resonancia alta se dice entonces que es de garganta, lo que obliga a muchos esfuerzos y a continuas afonías por no usar la resonancia.²⁵⁵

Como observamos en esta explicación, si nos referimos a la activación de los distintos mecanismos de la laringe dependiendo de la altura del sonido, hay dos registros y un pasaje. Por otra parte, si nos referimos a las resonancias utilizadas para hacer un cambio de mecanismo laríngeo sin cierres y ni cambios bruscos del resultado vocal, entonces habrá un tercer registro de transición.

En la siguiente cita, Jacqueline Ott y Bertrand Ott nos explican con todo detalle la diferencia entre estos conceptos:

Fisiológicamente definimos dos registros principales: un registro pesado o grave (en el pecho), un registro ligero agudo (de cabeza); se trata de dos mecanismos laríngeos (En efecto, hace falta subrayar una confusión constante y habitual del uso entre los términos de mecanismo, fisiológicamente dos mecanismos laríngeos: uno grave y otro ligero), y de registro (vocalmente tres registros: grave medio y agudo). Pero más allá de estos dos regímenes importantes de acción muscular y vibratorio de la laringe, puede presentar riesgos significativos en la práctica del canto pues el registro grave y el registro ligero tienen mecanismos muy diferentes. Una voz masculina se fatigará manteniendo los agudos con un registro grave y a una voz femenina le faltarán armónicos graves con una voz de cabeza; un grupo de notas se interponen entre el registro grave y el registro agudo: se trata de la **voz mixta** (o voz del medio) correctamente mezclados para el hombre los armónicos agudos a su voz

²⁵⁵ María Pilar Escudero. *Educación de la voz (Canto-Ortografía-Dicción- Trastornos vocales)*, 2º vol. (Madrid: Real Musical, 1987), p. 46.

de pecho, para la mujer los armónicos graves a su voz de cabeza. Heuillet Martin en *Una voz para todo* confirmó: "El registro mixto es una mezcla de resonancias de pecho y resonancias de cabeza. El cantante de tradición lírica occidental la fábrica y la desarrolla para "homogeneizar" y enriquecer el timbre de la voz en toda la tesitura, del grave al agudo, y ocultar la zona del pasaje [mi traducción].²⁵⁶

Con estas palabras se hace evidente la implicación de los diferentes resonadores activados en el trabajo vocal. Hay un grupo de notas de transición entre los dos mecanismos laríngeos que necesitan mezclar los armónicos para homogeneizar el sonido resultante a lo largo de toda la tesitura; estos autores llaman voz mixta a estas notas porque es una mezcla de resonancias de cabeza y de pecho.

La definición de registro siguiendo la tesitura de la voz parece la más sencilla: registro grave, registro de medio, registro agudo. Se habla también más fácil de voz grave, voz mixta y voz aguda, la voz mixta es una mezcla de voz grave y aguda y son las notas del centro se entiende como medio. Desafortunadamente los términos antiguos complican las cosas, aunque contienen unas indicaciones interesantes sobre el plan pedagógico. Los países difieren en el concepto verbal del registro. En Italia, la tradición se mantiene al nombrar al registro grave «voce di petto» (voz de pecho), el registro del medio: «falsetto» (falsete), y el registro agudo «voce di testa» (voz de cabeza). García y Lamperti utilizan estos términos. En Francia, el medio a veces se le ha llamado «voz palatal » para los hombres y «voz mixta» para las mujeres, mientras que el término de «falsete» representa una voz «blanca» y sin caracterización masculina para las voces de hombres en el agudo [...]. Estos viejos términos evocan fuertes sensaciones demostrados por los cantantes a lo largo de su tesitura vocal. En un plano puramente fisiológico, y como lo escribe Jane Arger en *Una iniciación al arte del*

²⁵⁶ Jacqueline Ott et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, p. 54.: "Physiologiquement on définit deux registres principaux : un registre lourd ou grave (poitrine), un registre léger aigu (de tête); il s'agit-de deux mécanismes laryngés (En fait, il faut relever une confusion constante et habituelle d'emploi entre les termes de mécanisme , physiologiquement deux mécanismes laryngés : un lourd, un léger) et de registre (vocalement trois registres : grave, médium, aigu). Mais s'arrêter à ces deux régimes principaux d'action musculaire et vibratoire du larynx présente des risques importants au niveau de la pratique du chant, le registre lourd et le registre léger ayant chacun un fonctionnement trop différent. Une voix masculine va se fatiguer à atteindre des aigus dans un régime lourd insuffisamment déchargé d'harmoniques graves, une voix féminine manquera de médium en descendant dans le grave en voix de tête; un relais important est donc à interposer entre le registre lourd et le registre léger: il s'agit de la **voix mixte** (ou voix de médium) sachant mêler pour l'homme des harmoniques aigus à sa voix de poitrine, pour la femme des vibrations graves à sa voix de tête. Heuillet Martin dans *Une voix pour tous* confirme : «Le registre mixte est une mixture de résonance de poitrine et de résonance de tête. Le chanteur dans la tradition lyrique occidentale le fabrique et le développe pour "homogénéiser" et enrichir le timbre de la voix sur toute la tessiture, du grave à l'aigu, et masquer ainsi les zone de passage".

canto: «En realidad, no hay ni voz de pecho, ni voz de cabeza. Está la voz laríngea (...); las impresiones vibratorias sentidas en el pecho, o sobre el paladar o en la cabeza representar las consecuencias del trabajo glótico bien hecho.» Estas sensaciones sonoras, que reflejan estas expresiones de registros son pragmáticamente necesarias para el canto y el control pedagógico, pues hace falta reconocer para realizar el trabajo sonoro laríngeo plenamente, olvidarlo como tal mientras que se conserva sólo su efecto vibratorio en otros lugares de donde se activan [mi traducción].²⁵⁷

En esta cita se mencionan los términos empleados en otros países para los diferentes registros, atendiendo a la localización de las vibraciones. En Italia al registro grave se le llama «voce di petto» (voz de pecho), al registro del medio: «falsete» (falsete) y el registro agudo «voce di testa» (voz principal), tal como lo utilizaban García y Lamperti. En Francia al registro medio a veces se le ha llamado «la voz palatal» para los hombres y «voz mixta» para las mujeres, mientras que el término de «falsete» representa una voz «blanca».

También M^a Pilar Escudero nos habla de estos tres registros refiriéndose a la actividad de los resonadores:

Teóricamente se dice que hay tres registros: el de pecho o grave; el de garganta o medio llamado también mixto; y el agudo, de cabeza.
El registro de *pecho* es fuerte y bien sonoro, proyectándose sus notas graves con más facilidad que las medias y agudas.

²⁵⁷Jacqueline Ott et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, pp. 55-56: «La définition du registre suivant la tessiture de la voix qu'il recouvre paraît la plus simple : registre grave, registre du médium, registre aigu. On parle aussi encore plus facilement de voix grave, voix mixte et voix aiguë, la voix mixte étant un mélange des voix grave et aiguë et recoupant l'étendue du médium. Malheureusement les dénominations anciennes compliquent les choses, quoiqu'elles contiennent des indications intéressantes sur le plan-pédagogique. Les pays diffèrent dans la caractérisation verbale registrale. En Italie, la tradition se maintient en nommant le registre grave : «voce di petto» (voix de poitrine), le registre du médium: «falsetto» (fausset), et le registre aigu: «voce di testa» (voix de tête). Garcia et Lamperti utilisent ces termes. En France, le médium se voit appelé parfois «voix palatale» pour les hommes et «voix mixte» pour les femmes, alors que le terme de «fausset» représente une voix « blanchie» et sans caractérisation masculine pour les *Voix* d'hommes dans l'aig [...]. Ces dénominations anciennes évoquent fort à propos les sensations éprouvées par le chanteur au long de son étendue vocale. Sur le plan purement physiologique, et comme l'écrit Jane Arger dans *L'initiation à l'art du chant* : «En réalité, il n'y a ni voix de poitrine, ni voix de tête. Il y a la voix laryngienne (...); les impressions vibratoires ressenties dans la poitrine, ou sur le palais, ou dans la tête ne représentent que des conséquences du travail glottique bien mené ». Ces sensations sonores, qui recourent ces expressions registrales sont indispensables pragmatiquement pour la réalisation vocale et le contrôle pédagogique, puisqu'il faut bien reconnaître que réaliser pleinement le travail sonore laryngé, c'est d'abord l'oublier en tant que tel pour ne retenir que sa répercussion vibratoire partout ailleurs qu'à la place où il fonctionne».

El registro *medio* o central resuena principalmente en la laringe y boca y suele ser el más agradable.

El registro *agudo*, y el llamado de falsete, resuenan especialmente en las cavidades pequeñas, rinofaringe y nariz.²⁵⁸

Y continúa describiendo las particularidades que ofrece cada registro, es decir, la presión espiratoria, las cavidades de resonancia que emplea, el tipo de vibración de las cuerdas vocales, la altura de la laringe, el comportamiento de las partes móviles de la boca, la faringe, el maxilar, el velo del paladar:

El cantante debe ejercitarse en buscar su timbre vocal con los armónicos, pero para ello debe aprender a utilizar las cavidades de resonancia, para amplificar, seleccionar y reforzar el sonido.

- *En el registro grave o inferior* se busca la resonancia torácica al emitir las notas graves. Las cuerdas vocales se ponen en vibración y vibran en toda su extensión. La laringe desciende y la resonancia se obtiene al utilizar los resonadores inferiores o torácicos. Las cuerdas torácicas se alargan y despliegan al ir de lo agudo a lo grave, y se pondrán cada vez menos tensas. La lengua, el velo del paladar y el maxilar inferior siempre permanecen en estado de relajación tanto para la suavidad de los movimientos como para la resonancia. Cuanto más desciende la voz hacia lo grave, tanto más se utiliza la resonancia torácica inferior.

Para cantar las notas graves se conservará siempre una emisión situada bastante arriba, utilizando la resonancia torácica sin apoyar, e intentando conservar igualmente la resonancia facial.

- *En el registro mediano o medio* la presión espiratoria debe ser regular; la laringe asciende; las cuerdas vocales se encuentran medianamente tensas y vibran en su mayor parte; la epiglotis se eleva para dejar libre el orificio superior de la laringe.

En la emisión de las notas medias el cantante se aleja de la resonancia torácica para buscar la resonancia facial.

En la emisión de las vocales se comenzará por el orden ya conocido: U, O, A, E, I; o la que elija libremente el profesor, de acuerdo con la vocal que resulte más fácil al alumno en ese momento.

- *En el registro agudo o superior*, en la emisión de las notas agudas, la laringe sube a una posición alta; la presión espiratoria es más fuerte; las cuerdas vocales están cada vez más tensas a medida a que se asciende a las notas agudas. Cuanto más se eleva la voz, tanto más delgadas se vuelven las cuerdas vocales y su tensión es mayor.

²⁵⁸ María Pilar Escudero. *Educación de la voz (Canto-Ortografía-Dicción- Trastornos vocales)*, 2º vol. (Madrid: Real Musical, 1987), p. 44.

En las notas agudas el cantante busca la resonancia facial y bucal, y cuanto más elevada sea la nota, tanto más aire se necesita.²⁵⁹

Esta autora habla de tres registros bien diferenciados con el predominio de diferentes resonadores. Mediante las variaciones que puede hacer el vestíbulo buco-faríngeo se puede trabajar el “pasaje vocal” y propiciar el contacto permanente en los resonadores, sin ninguna interferencia o bloqueo y además, aprovechar esta cavidad como primera resonancia del sonido vocal.

Jorge Perelló describe así lo que entiende por registros en su libro *Canto-Dicción*:

Registro es una serie de sonidos que tienen un carácter uniforme de emisión, timbre y sonoridad que permite distinguirlos de todos los otros, o también es la serie de tonos homogéneos que se distinguen por un especial timbre sonoro, distinto de los de otro registro que es independiente de la frecuencia y de la intensidad de tono emitido.²⁶⁰

Así pues, Perelló describe los registros como las notas con propiedades y posiciones similares. Admitir la existencia de, al menos, dos registros requiere la necesidad de estudiar los movimientos de la laringe y faringe para unirlos.

Consuelo Rubio enumera una lista de órganos, cartílagos, músculos y cavidades que influyen en la emisión vocal. Cito sus palabras:

En la emisión fisiológica entran una serie de órganos, a saber: el aparato respiratorio, que produce el aliento; las cuerdas o labios glóticos, con sus correspondientes musculaturas y todo un conjunto cartilaginoso, esto es, los cartílagos de la articulación posterior y aritenoides, el cartílago cricoide y el cartílago tiroide. Además de los cartílagos influyen en el proceso o juego consciente de la emisión fisiológica el vestíbulo de la laringe, la epiglotis, la lengua, y el maxilar inferior, la faringe y el velo

²⁵⁹ María Pilar Escudero. *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción- Trastornos vocales)*, 2º vol. (Madrid: Real Musical, 1987), p. 45.

²⁶⁰ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética*, p. 122.

del paladar, la faringe nasal, los senos esfenoidal y maxilar, etmoidal y frontal relacionados con la cavidad nasal.²⁶¹

Como vemos, son muchos los aspectos a tener en cuenta en la emisión vocal y, la justa coordinación de todos ellos requieren movimientos flexibles para proporcionar facilidad y conseguir una conexión constante de la columna de aire con los resonadores, otorgando belleza al sonido en toda la tesitura vocal. Estos movimientos flexibles tienen un papel decisivo y se pueden conseguir mediante estrategias como la cobertura del sonido, la elección de vocales o el tipo de vocalizaciones.

El pasaje de la voz

En el estudio de la técnica vocal, uno de los problemas más importantes para el cantante es el “pasaje de la voz” o unión entre los registros. Para Carme Tulon “se llama pasaje, o paso de voz, al puente sonoro que une un registro con otro”.²⁶²

Esta unión de registros permite conseguir el agudo con facilidad y la homogeneidad de la voz en toda la tesitura. Hay escuelas que hablan de una técnica que ayuda a solucionar el problema y otras escuelas que ignoran dicho pasaje pues consideran que la manera de cantar que enseñan permite una emisión en toda la tesitura y esquiva el problema.

Ramón Regidor dedica al pasaje de la voz un apartado del libro *Temas del Canto. El aparato de fonación. El pasaje de la Voz* y lo define como “un cambio de posición y de sensación en la emisión vocal, a partir de determinada frecuencia de sonido”.²⁶³ La explicación sobre el cambio de posición a que se refiere Regidor puedo entenderla como el cambio del mecanismo muscular que se produce para cerrar las

²⁶¹ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, p. 55.

²⁶² Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, p. 102.

²⁶³ Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*, p. 69.

cuerdas vocales con lo que se produce una bajada de la laringe y por consiguiente bajada de presión subglótica.

Nanda Mari (1959) habla del pasaje como la consecuencia del inevitable movimiento de la laringe y de la imprevista transformación de la abertura glótica. Luigi Cocchi lo describe como un importante cambio del mecanismo laríngeo. Sin embargo, Madeleine Mansion niega los registros y pasajes; la vocal que propone como adecuada para el trabajo vocal es la “e”, pues en su emisión se da la inhibición que la protección de la lengua provoca en los músculos del velo, el maxilar inferior, la lengua, el hioides y la laringe, que están unidos por una sinergia muscular. Perelló nos habla de la existencia del pasaje pero aconseja no hablar al alumno de él:

No creemos sea bueno hablar al alumno de pasaje de la voz. Es una noción muy ambigua e inmaterial, y, por lo tanto, difícil de explicar y más difícil de comprender. [...] Al maestro y al alumno sólo debe preocuparles el que la voz se sienta alta (los italianos usan la expresión “in maschera”), que esté sostenida por el fiato y que nunca sea forzada por posición u omisión.²⁶⁴

Esta posición alta a la que se refiere la cita, en la máscara facial, está relacionada con el apoyo de la voz o impostación vocal aprovechando los resonadores.

Francisca Cuart nos dice qué es el pasaje y algunas estrategias para solucionarlo:

Se produce cuando al pasar de un registro a otro la musculatura laríngea se modifica: las cuerdas vocales que en el registro grave son gruesas, a medida que la voz va ascendiendo hacia el agudo se van adelgazando y tensando, lo que provoca en ciertas voces una incomodidad y carraspeo que suele traducirse en pobreza de timbre, disminución de la intensidad sonora o cambios en el color de la voz. Todas estas anomalías obligan a buscar un sistema [...] sonido y reforzarlo y el más conocido es el denominado " *Cobertura de la voz*" que consiste en redondear el sonido creando más espacio vocal (sensación de bostezo) y un buen control respiratorio. En algunas voces también es bueno aligerar el sonido y llevarlo hacia los espacios frontales. Si partimos de la base de que el «pasaje» existe, de que su sensación varía en espacio dependiendo de hombre o mujer, de que no se produce a la misma altura para todas las voces y de que también muchas voces son insensibles al mismo, vemos

²⁶⁴ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética*, p. 130.

que muchos técnicos no están de acuerdo sobre si es mejor explicarlo o no darle importancia. Será el criterio del profesor, según las dificultades del alumno, lo que finalmente indicará las pautas a seguir.²⁶⁵

La autora hace referencia a estrategias como la cobertura del sonido, la sensación de bostezo o aligerar el sonido para llevarlo a los espacios frontales.

4.4.1.2. La cobertura de a voz. Estrategia para la preparación del pasaje

Necesidad fisiológica

La cobertura vocal es un tipo de mecanismo muscular que facilita el pasaje y proporciona la facilidad y homogeneidad tímbrica para conseguir la impostación. Y sobre la impostación Joan S. Ferrer Serra nos dice en el vocabulario técnico del libro *Teoría y práctica del canto*, que la columna aérea sonora resultante de la ligera oposición de las cuerdas vocales a la salida del aire y en vibración, percute y se fija contra la bóveda palatal-dentaria en su conjunto con los incisivos superiores (arco dentario) haciéndola vibrar; estas vibraciones se propagan a las cavidades craneales vacías de la máscara facial (senos frontales y maxilares). Sin embargo, los maestros italianos, cuando hablan de “impostare” se referían a la *sensación* que experimenta el cantante cuando la voz vibra en la máscara (senos frontales, cornetes nasales y la parte anterior de la bóveda del paladar).

Fernando Bañó nos explica que la cobertura proporciona facilidad en el cambio de mecanismo muscular y homogeneidad a la voz:

[...] con el estudio de la cobertura se consigue pasar esa barrera natural, que nos impide llegar a los sobreagudos, generalmente redondeando los sonidos abiertos con un método que es tradicional y centenario [...]; una voz educada en la cobertura ha aprendido a mantener la laringe a una altura constante, sin tener en cuenta la agudeza del tono; es ahí cuando el cartílago tiroideos entra en funcionamiento, sobre todo durante la emisión de los sonidos altos, puesto que al llegar la dificultad, el individuo provocará por voluntad propia la inclinación y el descenso del cartílago tiroideos(cobertura). Como consecuencia de ello, se produce el

²⁶⁵ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, pp. 64-65.

estiramiento de los ligamentos vocales y en el sonido se efectúa un cambio cualitativo a partir del cual el cantante podrá seguir ascendiendo, sin variar la calidad de su voz y sin notar cansancio ni fatiga en su garganta.²⁶⁶

También Raoul Husson estudia la cobertura del sonido y nos dice que este mecanismo evita llegar a valores demasiado elevados del tono de los acoplamientos glóticos. Lopez Temperan, en su libro *Las técnicas vocales* traduce así las palabras de Husson:

La exigencia de una impedancia reflejada “suficiente” a nivel de la laringe durante la emisión de los sonidos cubiertos (sombreados) sobre esta región tonal crítica, provoca una caída ligera del tono glótico y, en consecuencia, un aumento de la amplitud y duración de la fase de separación de las cuerdas vocales en cada periodo. La percusión resultante a cada contracción disminuye, y con ella el riesgo de arrancar una fibrilla como se dijo anteriormente (Husson, *La Voix Chantée*).²⁶⁷

Por tanto, la variación del volumen de las cavidades buco-faríngeas son la causa de la variación del timbre vocálico y de la impedancia a la propagación del sonido. Cuando la resistencia del pabellón es baja o débil falta energía para producir el sonido, mientras que a gran impedancia mayor energía vibratoria.

Además, Luchsinger (1975), tras observar grabaciones de la laringe realizadas mediante un film estroboscópico, nos dice que en la voz cubierta aumenta la amplitud de la oscilación del repliegue vocal y su aducción se hace de una manera más brusca. Bunch (1976), por medio de la cefalometría, encuentra que en la voz cubierta, el velo palatino se eleva más y el hueso hioides y la laringe desciende.

La función impedancial sobre la laringe en la cobertura, al servir de mecanismo protector, permite las grandes intensidades exigidas por el canto operístico. Regidor hace referencia a las sensaciones como parte importante en la pedagogía para localizar y afianzar las modificaciones que se van produciendo en los cambios de tesitura. He

²⁶⁶ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 91.

²⁶⁷ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, p. 109.

expuesto el estudio de las sensibilidades internas según Husson que hacen referencia a la estimulación de las playas o regiones faringo-bucales por la presión acústica y las turbulencias aerodinámicas. La ciencia ha intentado justificar al cantante después de que éste llevara mucho tiempo utilizando la cobertura. La expresión “aperto ma coperto” surge de estas sensaciones ligadas a la cobertura del sonido.

Cómo se realiza la cobertura

La estrategia de la cobertura se realiza mediante estrategias directas de cambios bucofaríngeos. Regidor cita unas palabras de Husson que hacen referencia a la asociación de movimientos:

Una configuración precisa del pabellón faringo-bucal por acción directa sobre la musculatura es difícil de obtener: un sujeto no puede a voluntad, bajar o elevar la laringe; ni colocar la lengua en tal o cual posición definitiva; dilatar o contraer su faringe; y elevar o bajar el velo del paladar. La regulación de las actividades laringo-faríngeo-bucales, en general, solo puede hacerse en forma indirecta y relativamente grosera.²⁶⁸

Con estas palabras Husson hace alusión a la dificultad de configurar los movimientos bucofaríngeos para conseguir la estabilidad laríngea por lo que se suele recurrir a estrategias o métodos indirectos que ayudan a controlar las posiciones adecuadas. También Ramón Regidor, en su libro, hace una interesante explicación sobre la realización de la cobertura:

La *cobertura* de los sonidos hace referencia, sobre todo, a una modificación del pabellón faringo-bucal. Cuando el cantante *cube*, está realizando un alargamiento de este pabellón y un ahuecamiento del mismo, al tiempo que se opera un descenso de la laringe; las comisuras de los labios se proyectan hacia delante y la abertura de la boca crece más en altura que en anchura; y la sensibilidad interna del cantante es intensamente percibida y se concentra en la parte más avanzada del paladar, como si el sonido tuviera allí su asentamiento. Por todo ello, le encaja bien a este mecanismo la denominación de *cobertura*, entendida

²⁶⁸ Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*, pp. 83-84.

como protección de algo (el sonido glótico) y en contraposición a la emisión *abierta* o de escasa defensa.²⁶⁹

Con estas palabras vemos que los espacios buco-faríngeos, la forma de la boca y de los labios y las sensaciones palatales son muy importantes en la cobertura del sonido.

También Ángel Carrillo Sevillano nos describe este concepto en su libro, *La Técnica de la Voz*:

Limitando la apertura del labio superior que se tensa y baja tirando de las fosas nasales que se abren más. El labio superior se ciñe a los dientes y se estira notablemente, colocándose la voz en los agudos muy delante y como metida en las fosas nasales. La mandíbula se baja más, mientras se aumenta la presión del aire por el diafragma y va ese aire hecho sonido a proyectarse allá arriba y muy delante de la caja resonadora. «Cubrir» no es «cerrar», ni ahogar el sonido, sino «colocar» el agudo y centrarle en su verdadera resonancia.²⁷⁰

Todos estos movimientos ligados a la realización de la cobertura del sonido facilitan la impedancia sobre la laringe.²⁷¹ Según López Temperan, la cantante mujer presiente el mecanismo del pasaje en menor proporción que el cantante hombre, pues la eufonía en voz de cabeza de la mujer es más sombreada.

El funcionamiento físico de la cobertura del sonido está claro, pero la forma de realizarlo está determinada por el empirismo de cada profesor y cada cantante. Regidor cita las palabras de algunos teóricos y cantantes en relación al modo de conseguir la cobertura con el principio de “aperto ma coperto”. Destaca la descripción del mecanismo por Luigi Cocchi: “para una perfecta emisión es necesario abrir las notas graves y cerrar (cubrir) las agudas (aperto ma coperto)”.²⁷²

²⁶⁹ Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*, p. 81.

²⁷⁰ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz* (Madrid: Ed. El Perpetuo Socorro, 1966), p. 71.

²⁷¹ Este aspecto está ya expuesto en el punto 3.1.1, apartado que hace referencia a las técnicas vocales clasificadas en función de la impedancia reflejada estudiada por Husson.

²⁷² Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*, p. 100.

En *L'Art de Cantar*, Luisa Tetrazzini nos habla de tres registros en el canto: el de pecho, el medio y el de cabeza. Pero además, considera que el trabajo técnico vocal ha de perseguir modificaciones de las partes móviles del aparato vocal para mezclar los tres registros y por tanto obtener la homogeneidad del sonido.

Esta mezcla de registros se obtiene con la inteligencia de la cantante cuando mezcla las diferentes cualidades de sonido de los registros, ayudándose de las diferentes formas de los labios, la boca y la garganta, además del apoyo siempre presente, sin el cual no se puede cantar ninguna escala de forma perfecta [mi traducción].²⁷³

Tetrazzini alude a la inteligencia del cantante para modificar la conformación de las cavidades buco-faríngeas otorgando así cualidad de sonido en los registros.

Consuelo Rubio cita a Gourret en relación a la cobertura como estrategia muscular aumento y amplificador del pabellón faríngeo mediante cambios de dimensiones y redondeos interiores:

La cobertura consiste en aumentar este papel (amplificador) del pabellón faríngeo bucal, aumentando sus dimensiones interiores y redondeándolo. De esta forma, las vibraciones que la voz recibe se encuentran desarrolladas y en lugar de salir de una manera inmediata y directa por la boca, la voz se enriquece, sostenida y protegida por las resonancias suplementarias que encuentra.²⁷⁴

Sensaciones que proporciona la cobertura

El recorrido de la energía vibratoria otorga ciertas sensaciones en el cantante. Como hemos visto en el punto anterior, cobertura del sonido lleva consigo un cambio en la configuración muscular bucofaríngea que corresponde a un cambio en el recorrido

²⁷³ Enrico Caruso i Luisa Tetrazzini. *L'art de cantar* (Barcelona: Ed. Laertes. 1987), p. 42: “Aquesta barreja dels registres s’obté amb la intel·ligència de la cantant a l’hora de barrejar les diferents qualitats de so dels registres, emprant com a ajuda les diverses formacions dels llavis, la boca i la gola i també l’*appoggio* sempre present, sense el qual no es pot cantar cap escala perfecta”.

²⁷⁴ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, p. 148.

energético mencionado. Maruja Troncoso habla sobre las sensaciones que van unidas a la cobertura vocal:

Cuando se ejecuta la cobertura del sonido en el pasaje, el cantante es consciente de sensaciones internas que la presión sonora provoca en el paladar, desde los incisivos superiores hasta el velo palatino y también en los huesos de la cara, lo que se llama impostación del sonido, palabra tomada de un término arquitectónico, el arco de imposta, cuya forma es la que adopta el velo del paladar, al elevarse, con los pilares de la faringe. Estas sensaciones están propiciadas por las estimulaciones trigeminales. Asimismo hay otras sensaciones abdominales producidas por el apoyo de la voz y el control del aire espirado que son transmitidas por vía medular. Las sensaciones de origen fonatorio que percibe el cantante, es lo que llamó Soulairac “esquema corporal” que se va adquiriendo poco a poco con la educación vocal durante varios años.²⁷⁵

El esquema corporal o sensaciones unidas a la cobertura vocal son sensaciones internas provocadas por la presión sonora en el paladar y en los huesos de la cara, además de las sensaciones abdominales del apoyo del aire. Fernando Bañó nos dice que “cobertura es como un cambio de marchas en la voz”, pues en los agudos entra en acción el cartílago tiroides provocando su inclinación y descenso y como consecuencia el cantante puede seguir ascendiendo sin variar la calidad vocal.²⁷⁶ Este mecanismo se activa redondeando los sonidos abiertos para mantener la laringe en una altura constante.

Los italianos se han referido la expresión “aperto ma coperto” como al hecho de ir alternando la redondez del sonido con las aberturas dependiendo de la altura y duración del sonido, las vocales, los intervalos ascendentes o descendentes. Fernando Bañó donde cita al maestro Arrigo Pola en este sentido:

El primer maestro de Luciano Pavarotti, (Arrigo Pola), en una entrevista, dice textualmente: “Todos los cantantes, tanto hombres como mujeres, tienen aquellos famosos puntos, entre la primera y segunda octava, en donde deben cubrir la pieza cantada, para que el color de la nota que se hace en el centro sea la misma que en el agudo; se ha de abrir, cubrir,

²⁷⁵ Maruja Troncoso Ortega. *La voz humana y el canto lírico*, pp. 15-16.

²⁷⁶ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 90.

abrir, cubrir [...] constantemente, siempre dependiendo de lo que se canta. Con los años vas entendiendo dónde conviene más abrir y dónde cubrir”.²⁷⁷

En este texto el cantante nos explica que en el canto, la musculatura que proporciona la cobertura es flexible en función de la tesitura, duración de las notas, intervalos, estilo, etc.

Cualidades que proporciona a la voz

Como hemos dicho, la cobertura optimiza el sonido. Carme Tulon i Arfelis nos dice que con estas modificaciones y amplificaciones de los resonadores de la boca se consigue ciertas cualidades de la voz. Lo expresa así:

Lo primero es desarrollar el resonador bucal y construir el molde en la zona palatal detrás de los incisivos (...). Una vez llegados a este nivel, se trabaja para desarrollar todas las propiedades de la voz: timbre, intensidad, firmeza, agilidad, etc.²⁷⁸

Las cualidades mencionadas son el timbre, la intensidad, la firmeza y la agilidad. Otra cualidad, esencial en el cambio de registros, que se adquiere con el dominio de la cobertura de la voz es la homogeneidad.

1) Trabajo de cobertura- trabajo de modificaciones buco-faríngeas

Se trata del trabajo muscular de boca, máscara facial, velo del paladar, lengua, paredes bucofaríngeas, labios, maxilar y mandíbula que proporciona la cobertura. Bañó indica que:

Hay componentes del esqueleto laríngeo, perfectamente asociados con la mandíbula, como son el cartílago hioides, su membrana, y el tiroides; estos tienen una ensambladura relativa para responder al movimiento mecánico del descenso de la mandíbula; este movimiento voluntario ayuda a la inclinación condicionada del cartílago tiroides y, por lo tanto,

²⁷⁷ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 100.

²⁷⁸ Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, p. 166.

a la voluntad consciente de cubrir, pero hay que reconocer que provocar el descenso de la mandíbula en sí mismo no garantiza la cobertura del sonido, ya que tienen que combinarse por propia voluntad y con el gesto del bostezo, así como con el oscurecimiento o redondeo de la voz; es tarea del profesor en las clases de canto llegar a interrelacionar todo ello y sincronizarlo mediante el estudio y estímulo periódico de este mecanismo.²⁷⁹

2) Trabajo de vocales y consonantes

En muchas ocasiones es determinante la elección de ciertas vocales en los momentos adecuados según la tesitura y el tipo de ejercicio. El consejo general que se da para adecuar la posición bucofaríngea mediante un método indirecto de la elección de ciertas vocales abiertas, como la “A”, es preparar la zona del pasaje redondeándolas y aproximándolas a la vocal “O” para facilitar la cobertura y en extremo la “U”.

Francisco Viñas nos dice:

...al llegar al extremo límite de la primera octava, y queriendo el cantor penetrar en la segunda en busca de sonidos más altos, dichas cuerdas no se cierran antes algún tanto, la laringe y glotis, por la resistencia a reducir la hendidura, se sienten forzadas a cambiar bruscamente de posición para conseguir el paso de la voz; no puede ser de otra manera. Más adoptando normas diferentes-las de antaño,- puede prepararse el famoso paso grado a grado desde las cuatro o cinco notas anteriores, sombreando el sonido, pero sin exagerar; auxiliándose con la vocal *A*, pero poniendo atención en dar a su timbre tanta redondez y color de *O* recogida, que obligue a la laringe a tomar posición estable casi desde las primeras notas de la gama, y disminuyendo un poco la abertura de la boca hasta haber superado el famoso paso imaginario. En consecuencia, las cuerdas se irán acercando casi insensiblemente a medida que la voz vaya subiendo; dando por resultado que, no encontraremos ningún obstáculo, y por consiguiente, el paso que tanto atormenta a los principiantes habrá desaparecido. Todo ello es fácil si el preceptor tiene la competencia requerida, que le permita aquilatar el valor de cada sonido a fin de encauzarlo sin vacilaciones.²⁸⁰

²⁷⁹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, pp. 102-103.

²⁸⁰ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 68.

Este cantante nos habla de anticipar 4 ó 5 notas antes del “paso imaginario” disminuir poco a poco la abertura de la “A” y llegar a la redondez y recogimiento que tiene la vocal “O”.

Para Carme Tulon i Arfelis:

La cobertura de los sonidos se puede definir de la siguiente manera: si un cantante asciende una escala sobre vocales abiertas, su emisión le resultará fácil hasta un determinado punto donde la laringe y la faringe se contraen. Llegados a este punto, las vocales se tienen que emitir redondeadas o sea “cubiertas”; esto le permitirá continuar su ascenso hacia la zona aguda. Habrá construido su “puente sonoro”.²⁸¹

Consuelo Rubio expone las características de las vocales, destacando las cualidades de la “E”. La “I” larga conviene buscarla con la boca bien abierta y a partir de la profundidad y amplitud de la “U” y también emplea la estrategia de acercar la “A” a la forma de la “O”:

Generalmente, el empleo de la *a* se debe realizar con algunas variaciones que deben, en cierto modo, excluir lo que podríamos llamar su pureza. Con este fin, su emisión tiende por regla general a redondearse asimilándola con la *o*, reforzándola con la *e* o buscándole efectos ensombrecedores. Por lo tanto, su empleo llano, abierto y claro debe ser un empleo por regla general limitado a pocos casos.

La *é* ha sido considerada como una de las vocales de naturaleza fundamental en el canto. Su empleo ayuda técnicamente en el fácil despliegue de la voz y en la técnica destinada a evitar el cierre o el engolamiento. Se ha definido como la vocal que libera la voz. Vocal esencial en la impostación, de la claridad, de la continuidad sonora. Ayuda para conseguir efecto de brillo, de fuerza y de sonoridad.

La vocal *i* presenta notables efectos en el empleo de la voz media. Pero se trata de una vocal que no existe en su estado puro. Es una vocal que es preciso pensarla en función de la *a*, la *o*, o la *u*, sobre todo para evitar la tendencia a calar... Un lugar especial lo ocupa la *i* larga, que es una vocal que se presta a la claridad y representa la cobertura de la voz. Conviene pronunciarla y emitirla con la boca bien abierta hacia arriba, buscándole un apoyo en la *u* para efectos de profundidad y amplitud.

La justa intencionalidad del empleo de la *o* debe evitar las aperturas excesivas buscando efectos combinatorios con la *a* para ensombrecerla. [...] [la vocal “U”] facilita el descenso de la laringe, facilita la cobertura

²⁸¹ Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, p. 103.

de las notas del pasaje, ofrece posibilidades para la profundidad del sonido y para la cobertura de la voz.²⁸²

El alemán Herbst, en el siglo XVII, habla de utilizar la vocal “A” en las notas graves y la “O” en el ascenso para concluir con la “U” en la zona aguda. Caccini, en 1601, en *Nuove Musiche*, dice que la “U” hace mejor efecto en las voces agudas de soprano que en las de tenor y que la “I” es mejor para el tenor en el agudo.²⁸³

La intuición y práctica del canto tiene una explicación en el mecanismo físico de vocalidad. La elección de las vocales puede ser el camino pedagógicamente adecuado, con un método indirecto, para la obtención de la cobertura del sonido mediante las modificaciones de los pabellones buco-faríngeos. El trabajo sobre las vocales persigue afianzar una misma posición en el interior de la boca, que no modifique la belleza de la voz con los cambios de tesitura y cuyo resultado es la homogeneidad tímbrica.

M^a Pilar Escudero nos dice que en la conformación adecuada de las vocales se consigue con el avance o retroceso de la lengua; la resonancia bucal, la abertura de los labios y la separación de los maxilares son poderosos auxiliares de la buena emisión. La autora afirma que:

... para la pronunciación de las vocales la lengua se arquea y se apoya en un punto de la bóveda palatina.

Cada vocal se diferencia por la posición de la lengua, por su apoyo en el paladar y por el estrechamiento del canal bucal. Por la posición de la lengua podemos distinguir las vocales anteriores E, I de las posteriores O, U.²⁸⁴

También Myriam Alió establece que “todas las vocales deben alcanzar su perfección fonética dentro del mismo espacio ideal”.²⁸⁵ Con estas palabras, entiendo que

²⁸² Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, pp. 149-151

²⁸³ Giulio Caccini. *Le Nuove Musiche*. (Florenca, 1601).

²⁸⁴ María Pilar Escudero. *Educación de la voz*, 2º vol. , p. 26.

²⁸⁵ Myriam Alió. *Los espacios de la voz*, p. 66.

la autora quiere decir que para obtener un timbre homogéneo, las vocales deben definirse en la parte anterior de la boca pero la parte posterior ha de mantener sus espacios abiertos al máximo, casi al margen de la articulación.²⁸⁶

Dicho de otra forma, Francisca Cuart nos habla de la posición neutra de las vocales que facilita redondear el sonido:

En el estudio de la técnica vocal, suele hablarse de la posición neutra de las vocales, ya que evita bastante la constricción vocal en las notas agudas y además ayuda a redondear el sonido. En las notas centrales hay que cuidar que las vocales no pierdan su propia peculiaridad, sin olvidar que la anatomía de cada cantante dará la pauta de cómo y cuándo se deberá utilizar. Con objeto de conseguir la homogeneidad del sonido, es recomendable vocalizar mezclando las vocales. Ej. E 0. .. O U... A L. OA. .. , poniéndose delante de un espejo, con objeto de observar la posición que adopta cada una dentro del espacio bucal.²⁸⁷

Como cantante y pedagoga comparto la opinión de la ventaja que ofrece realizar ejercicios de vocalización, sobre todo en las partes ascendentes, con dos o más vocales haciendo coincidir la vocal que otorga altura en el ataque y la que da aberturas de la faringe como preparación al ascenso.

Respecto a las consonantes, hay autores que aconsejan realizar ejercicios de ataques sobre la “H” aspirada para evitar el excesivo apoyo en la laringe produciéndose el llamado “cierre glótico”. Sobre ello nos habla Cristóbal Altube en su libro.²⁸⁸ También podemos tener en cuenta consonantes nasales como la “M”, “N”, y “Ñ” que facilitan la movilidad de la úvula y abre el paso del sonido hacia los resonadores. Es Fernando Bañó quien señala: “[la] M o N que, junto con la ñ, son las tres consonantes nasales del alfabeto castellano que movilizan la musculatura de la úvula, abriendo el paso del sonido hacia los resonadores”.²⁸⁹ Está claro que estas consonantes facilitan el

²⁸⁶ Estas palabras pueden estar relacionadas con la fonética acústica y los formantes del cantante F3, F4, F5, punto 2.2.4.

²⁸⁷ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 52.

²⁸⁸ Cristóbal Altube. *Articulación de la voz humana*, p. 43.

²⁸⁹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 69.

paso a los resonadores faciales y conectan la base de la lengua con el paladar blando, lo cual ayuda a conseguir una “trayectoria posterior” (que mencioné en el apartado de la “Impostación”) o trayectoria correcta para conectar con los resonadores craneales.

3) *Vocalizaciones-portamento*

Las adaptaciones musculares que se requiere en el recurso musical del portamento son muy válidas para trabajar los intervalos manteniendo la abertura y altura de la laringe. Francisco Viñas opina que:

aparte de ser un bello adorno, si el cantor sabe emplearlo, nos ha servido para unificar e igualar los sonidos entre sí. Pero puede ser además poderoso auxiliar cuando sea preciso corregir alguna nota, a veces única en toda la gama, cuyo sonido resulte falso, bien por la mala entonación, bien por el color impreciso, etc., y que, engarza entre las notas buenas más cercanas ya trabajadas, se interpone como un estorbo, restandoles parte de su belleza, defecto que no habremos podido vencer aún con el estudio precedente de la trepidación. Por lo general, dicha nota falsa no es más que una contracción viciosa de la laringe en un punto dado, y sus características suelen ser la emisión siempre incierta de la misma, cuyo sonido resulta también sumamente endeble y de timbre dudoso con relación a las demás notas de la gama total [...].²⁹⁰

Según las palabras de este cantante, el portamento ayuda a unificar los sonidos entre sí y a corregir los sonidos falsos que se desconectan de los sonidos vecinos correctos; otros muchos pedagogos de la historia han trabajado el canto ayudándose de este recurso.

4) *El bostezo*

Hay algunos autores que nos hablan del bostezo como gesto que facilita las aberturas de la bóveda de la cavidad bucal como resultado de una relajación activa para la emisión del sonido. Para Ángel de Santiago:

Los italianos dicen- auténticos creadores y maestros inigualables de técnica canora cabeata- del "sbadiglio", es decir, el bostezo. Es

²⁹⁰ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 324.

totalmente lógico. Si uno se fija, la colocación de la musculatura distendida por la propia naturaleza del bostezo como necesidad orgánica- y la bóveda que así se configura en las cavidades bucales, es lo que se requiere para emitir correctamente el sonido, según se ha explicado anteriormente. Para que luego, tratando de bostezar, se asimile la sensación y repetirla de nuevo hasta que llega a un dominio tal que la práctica de la articulación, en su óptima ejecución, se alcanza el bostezo como modelo de la musculatura relajada. Por supuesto, en el momento de la emisión del sonido, a la hora de cantar, los músculos tienen que tener una "relajación activa", que permita el principal trabajo de emitir el sonido [mi traducción].²⁹¹

Como vemos, este autor recurre a la sensación del bostezo para conseguir la “relajación activa” de la musculatura.

En una relación de conceptos técnicos, Francisca Cuart explica la “técnica del Bostezo-Suspiro”:

Según Luchsinger y Arnold (laringólogos), es la que se basa en la sensación que se experimenta ante una inspiración prolongada y profunda, con ensanchamiento máximo de las salidas de aire superiores. Sería como buscar la sensación del inicio del bostezo, porque el hecho real del mismo tensa demasiado la garganta. Este inicio abre mucho la cavidad oral y facilita el poder alcanzar las notas más agudas.²⁹²

Esta autora subraya las ventajas del bostezo pero también nos dice las desventajas a las que nos exponemos con un bostezo exagerado, exceso de tensión en la garganta.

M^a Pilar Escudero nos informa de la importancia de la posición de la lengua, totalmente relajada y la activación de la elevación del velo del paladar: “En la emisión del sonido la posición de la lengua es muy importante, debiendo estar relajada en el suelo de la boca. El velo del paladar debe estar bien elevado, en una situación semejante

²⁹¹ Ángel de Santiago. *Voz e canto*, p. 50: “Falan os italianos -auténticos creadores e mestres inigualables da técnica canora cabeata- do "sbadiglio", é dicir, o bocexo. E é totalmente lóxico. Se un se fixa, a colocación da musculatura distendida pola propia natureza do bocexo como necesidade orgánica- e a bóveda que así se configura nas cavidades bucais, vén sendo a que se require para emitir correctamente o son. segundo se explica mais arriba. Xa que logo, trátase de, ó bocexar, asimilalas sensacións e repetilas intencionadamente ata acadar un dominio tal que ó practica-la articulación, na súa óptima realización, se acade o bocexo como mostra da obediencia relaxada da musculatura. Naturalmente, á hora de emitilo son, á hora de cantar. esa musculatura ten que ter unha "relaxación activa", que permita o principal traballo de emitilo son”.

²⁹² Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 67.

al bostezo”.²⁹³ Es muy importante controlar estas posiciones mencionadas para que sea un método indirecto ventajoso.

En mi opinión, la cobertura es un método indirecto demasiado arriesgado. Entiendo que un bostezo en la parte alta del fondo de la boca proporciona aberturas y espacios, pero si se realiza en la parte baja de la boca puede ocasionar una emisión falsa, como decía en el apartado de la “impostación” de “Trayectoria anterior” (incorrecta), de recorrido corto desde las cuerdas vocales a la boca y por consiguiente, con un apoyo laríngeo. Esto tiene como consecuencia tensión y estrechez, por consiguiente se produce una subida de la laringe en el pasaje de la voz.

5) *El color oscuro*

El color oscuro como la estrategia o método indirecto, consiste en cerrar un poco las vocales abiertas además de otro modo de solucionar el pasaje de la voz sin estrecheces. Así lo expresa Antón de Santiago:

Una de las principales contribuciones de esta memoria es la explicación científica, la obtención del color de la voz o, visto de otra manera, mediante la consecución o emisión de voz oscura, lograr el ascenso de la voz con el descenso de la laringe, evitando de este modo que, como en sonidos claros de cierta altura se producen bloqueos, naturalizaciones e incluso guturalizaciones, los estrechamiento de la propia voz. Además García deja claro que el color oscuro es la capacidad de lograr la mayor redondez y la belleza de la voz [mi traducción].²⁹⁴

También es un método indirecto que proporciona una solución al pasaje vocal pero puede ser contraproducente si se exagera demasiado pues caemos en la

²⁹³ María Pilar Escudero. *Educación de la voz*, 2º vol., p. 50.

²⁹⁴ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 78: “Unha das principais aportacións desta Memoria é a explicación científica da obtención da cor escura da voz, ou, visto doutro xeito, mediante a consecución ou emisión da voz escura, conseguí-la ascensión da voz co abaixamento da larinxe, evitando deste xeito que, como ocorre nos sons claros, a partir de determinada altura se produzan estrangulamentos, guturalizacións e incluso o estragamento da voz. Ademais García deixa ben claro que a cor escura é a posibilidade de acada-la maior redondeza e beleza da voz”.

incomprensión del texto. Yo, particularmente, no soy partidaria de este recurso pedagógico.

4.4.2. Descripción de la posición buco-faríngea

La importancia de la abertura de la boca se estudia a mediados del siglo XVIII con F. Bérard. El maxilar inferior y los labios están directamente relacionados con la abertura bucal. La posición de la lengua preocupa a los teóricos de la voz después del Renacimiento. Fabrice d'Aquapendente describe y analiza su rol en la articulación.

En el apartado de la clasificación de los grandes métodos de la voz cantada de Husson, punto 3.2, he expuesto los métodos indirectos para modificar la configuración buco-faríngea, como el bostezo, el vómito o la compensación del timbre vocálico.

Vemos ahora qué dicen sobre estas posiciones buco-faríngeas los autores seleccionados por sus comentarios y explicaciones relevantes con respecto a este aspecto, por orden cronológico de publicación de sus escritos. Son los siguientes: Luisa Tetrazzini, Enrico Caruso, Francisco Viñas, Madeleine Mansion, Cristóbal Altube, Ángel Carrillo Sevillano, W. López Temperan, Ramón Regidor, George Canyut, Jorge Perelló, Consuelo Rubio, Carmen Martínez Lluna, Renato Segre y Susane Naidich, M^a Pilar Escudero, Anton de Santiago, Myriam Alió, Carmen Quiñones, Cécile Fournier, Francisca Cuart, Joan S. Ferrer Serra, Carmen Bustamante, Fernando Bañó y Carme Tulon i Arfelis.

Seguidamente hago un estudio de sus explicaciones:

LUISA TETRAZZINI (1871-1940). Para esta cantante y pedagoga, un registro vocal es una serie de sonidos producidos por una determinada posición de la laringe, la lengua y el paladar. Aunque existan los registros (bajo, medio y alto) la voz debe ser homogénea y no tendrían que oírse los cambios. Hay que trabajar el equilibrio entre garganta, lengua y paladar constantemente.

La lengua. La base de la lengua puede bloquear la garganta, con un pequeño movimiento, oprimiendo la laringe. Tetrizzini indica cómo es la posición de la lengua:

La posición correcta de la lengua es levantada desde abajo, situada llana dentro de la boca, con la punta plana bajo de los dientes de delante, como para dejar un pequeño surco. Si la lengua se encuentra demasiado abajo, al cantar se formará un bloqueo debajo de la barbilla, por debajo mismo de la mandíbula, y se podrá notar fácilmente el músculos endurecidos [mi traducción].²⁹⁵

La mandíbula. También alude a la mandíbula con relación a la abertura de la boca, pues “para tener la garganta perfectamente abierta hace falta tener la mandíbula absolutamente relajada”.²⁹⁶

Además nos da una explicación al respecto diciendo que la mandíbula está conectada al cráneo y el espacio que hay entre ellos se acrecientan cuando la mandíbula cae. Tetrizzini dice que durante el canto este espacio ha de ser lo más amplio posible.

La boca. La posición que da como adecuada para el canto es la de la sonrisa:

La producción natural y correcta de la voz exige una boca que esté formando prácticamente una sonrisa. Una sonrisa demasiado amplia, sin embargo, suele ir ligada a lo que llamamos "una voz blanca". Esta es una emisión vocal en la que se utiliza sólo la resonancia de cabeza, sin suficiente *appoggio* o sin hacer bastante uso de la resonancia de la boca para dar al sonido una calidad vital [mi traducción].²⁹⁷

²⁹⁵ Enrico Caruso i Luisa Tetrizzini. *L'art de cantar* (Barcelona: Ed. Laertes. 1987), p. 32: “La posició correcta de la llengua és alçada des de baix, situada plana a dins de la boca, amb la punta aplanada a sota de les dents del davant, com per a deixar-hi un petit solc. Si la llengua es troba massa avall, en cantar es formará un bloc a sota la barbeta, per dessota mateix de la barra, i es podran notar fàcilment el músculs endurets”.

²⁹⁶ Enrico Caruso i Luisa Tetrizzini. *L'art de cantar*, p. 37: “Per tal de tenir la gola perfectament oberta cal tenir la mandíbula absolutament relaxada”.

²⁹⁷ Enrico Caruso i Luisa Tetrizzini. *L'art de cantar*, p. 44. Texto original: “...la producció natural i correcta de la veu exigeix una boca que estigui formant pràcticament un somriure. Un somriure massa ample, però, sol anar lligat a allò que anomenem “una veu blanca”. Aquesta és una emissió vocal en la qual s'utilitza només la ressonància de cap, sense prou *appoggio* o sense fer prou ús de la ressonància de la boca per donar al so una qualitat vital”.

Nos habla de una posición de la boca con una sonrisa pero no demasiado ancha para aprovechar las resonancias de la boca. Además, Tetrzzini dice que la boca no debe perder su posición con la expresión, pues se debe expresar con los ojos y la frente.

ENRICO CARUSO (1874-1921). Al igual que Luisa Tetrzzini, también Caruso habla de tres registros: de pecho, el medio y el de cabeza. Este último registro, en el caso de un barítono también se llama *falsetto* pero en el caso de un tenor *mezza voce* (pertenece a la tesitura de una voz de hombre, cosa que no sucede en el falsetto). Este registro de cabeza a *mezza voce* es una concentración de la voz llena que requiere igual apoyo respiratorio que en los otros registros.

Con respecto a la exposición que he hecho sobre el falsete en el apartado que habla de la posición laríngea, no llego a comprender las palabras de Caruso. Puede que con este razonamiento se justifique la utilización del falsete, o bien su timbre vocal le permite, en el agudo, esta emisión.

La boca. Explica la abertura de la boca así:

Hay que abrir el extremos de la boca, al mismo tiempo dejar caer bien la mandíbula, para obtener una buena abertura de la garganta. Cuando se hacen notas más agudas, naturalmente, hay que abrir la boca un poco más, pero en la mayor parte de las notas la posición de la boca debe ser la que adopta para sonreír [mi traducción].²⁹⁸

Como vemos también nos habla de la posición de la boca como cuando se sonríe pero añade la posición de mandíbula relajada, es decir, las comisuras no pueden estar totalmente estiradas.

²⁹⁸ Enrico Caruso i Luisa Tetrzzini. *L' art de cantar*, p. 71: “Cal obrir el costats de la boca, i alhora deixar caure bé la barbeta, per obtenir una bona obertura de gola. Quan es fan notes més altes, naturalment, cal obrir la boca una mica més, però en la major part de les notes la posició de la boca ha d'èsser la que adopta per somriure”.

FRANCISCO VIÑAS (1863-1933). En su tratado *El arte del canto* señala la importancia de saber poner la boca correctamente, aunque la posición puede variar en cada individuo. También habla de la boca de sonrisa:

el cantor debe componer la boca tal como la coloca cuando se sonrío naturalmente. [...] Aplicando estas reglas, se demostrará con mayor evidencia la verdad de mis aseveraciones haciendo pronunciar las cinco vocales *A, E, I, O, U*. Más hay que advertir que para la *O* es precisa una casi invisible mutación de la boca, y para la *U* los labios deben avanzar un poco, pero de tal modo que la boca no se descomponga ni se aleje de la posición natural.²⁹⁹

Subraya el hecho de hacer una pequeña modificación con la “O” y los labios avanzan con la “U”. Cuando explica el mecanismo de la “mesa di voce” nos dice que los labios van cerrándose y adelantando un poco con los sonidos pianos, y un pequeño movimiento de la lengua para los sonidos pianísimos, hasta morir a “flor de labios”:

En este juego se ha de hacer con tal gradación Y tendencia a unificar las vocales, que al cabo de algún tiempo habrá de parecer al oído como una sola, pero con diferentes matices de claroscuro. El logro, que podemos llamar artificioso, de esta cualidad es labor paciente....Ampliando cuanto se ha dicho en este mismo capítulo acerca de la posición de la boca, se observará que «*smorzando*» desde la voz fuerte con la *O*, a medida que entramos en el dominio del piano con la *U*, los labios automáticamente van cerrándose y adelantando un poco; y todavía se cerrarán más al llegar al pianísimo con la *I*. Entonces será preciso en esta vocal, y sin cambiar la postura de la boca, un pequeño movimiento de la lengua, que se levantará un algo bastante sensible. Este juego de vocales combinadas alejará en las laringes rebeldes el peligro de que apianado caiga el sonido en la glotis, estrangulándose en ella. Por el contrario, nos dará facilidad para llevar la voz siempre más adelante, hasta morir en los labios, a *fior di labbro* según la expresión usada en la escuela antigua. [...] Una vez adquirida la inmovilidad de la laringe en todo el recorrido que va desde el pianísimo al fuerte y del fuerte al pianísimo, empleando únicamente las tres vocales *O-U-I*, será preciso luego hacer entrar en este ejercicio la *A* y la *E* hasta conseguir la perfecta unificación con las demás, partiendo las primeras veces de una de las vocales ya practicadas.³⁰⁰

²⁹⁹ Francisco Viñas. *El arte del canto*, pp. 102-103.

³⁰⁰ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 319.

Viñas relaciona la forma de los labios y de la lengua para mantener la glotis flexible y sin tensión durante el cambio de presión del aire que se produce para ir del forte al piano. Sin embargo, con la siguiente cita critica las bocas poco abiertas y redondas, además de lenguas adelantadas en forma de arco.

Algunos creen acertar abriendo apenas la boca, o dándole forma redonda; y para colmo de horror, adelantan la lengua hasta los labios o la sitúan en forma de arco. Esta posición monstruosa genera tres graves defectos. Primero: la voz forzosamente ha de tomar- digámoslo así- carácter sepulcral, apagado; no puede salir franca, porque al chocar contra el paladar se rebate sofocada en las fauces y en consecuencia se producen sonidos guturales. Segundo: contrae también el vicio de apoyar en la nariz, por donde el aire empujado busca la salida, no encontrarla en otra parte. Tercero: se comprende, y es natural, que cantando con la lengua abultada, arqueada, se caiga en la defectuosa pronunciación balbuciente.

³⁰¹

En resumen, la posición de la boca debe acercarse a la sonrisa natural y la lengua se modifica con los cambios de vocales pero sin llegar a arquearla.

MADELEINE MANSION (¿? - 1976).

La lengua. En los sonidos mantenidos, la lengua debe estar blanda y pasiva, para la articulación, firme y eficaz, debe volver siempre rápidamente a su lugar habitual, que es el fondo de la mandíbula inferior con la punta apoyada contra los incisivos inferiores. La autora propone hacer ejercicios con la lengua fuera.

En relación al **paladar blando o velo del paladar**, Mansion afirma que si no se eleva el paladar obtenemos voces chatas y aplastadas. Propone la posición del bostezo reprimido: “al elevarse obtura las fosas nasales, libera el fondo de la garganta y asegura de este modo un sonido ‘redondo’, opuesto al sonido estridente o áspero”.³⁰²

³⁰¹ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 101.

³⁰² Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto*, p. 43.

La mandíbula. La mandíbula inferior ha de estar libre de toda contracción. Debe poder ascender y descender sin alterar el sonido.

Los labios. Deben tener toda la soltura y la firmeza requeridas por la pronunciación. No hay que ayudarse de ninguna mueca para lograr el sonido. La expresión natural es la que matiza la voz de acuerdo con el sentimiento.

CRISTÓBAL ALTUBE (1898-1951). En su libro *Articulación de la voz humana* hace mención a la posición de la boca en el trabajo de las vocalizaciones con vocales del primer curso:

PRIMER CURSO: LA «U» DICHA «HU».- Para vocalizar bien hay que empezar necesariamente por la *U* dicha *HU*, porque es la vocal más fácil para la ejecución y la que prepara el camino a las demás. Si el discípulo tiende, naturalmente, a abrir las vocales, al pronunciar la *hu* se ve obligado a recogerlas. Hasta el *mi* natural hay que pronunciarla con la boca muy poco abierta, como silbando, pero siempre manteniéndola internamente amplia, a fin de conservar todo su volumen. A partir del *mi* natural se abre un poco más la boca, aunque sin exageración, con el fin de que el sonido suba a la cabeza y no sea nasal ni gutural.³⁰³

Entiendo que con la “H” aspirada de los comienzos de los ejercicios está evitando el apoyo sobre la laringe y ayuda a conducir el sonido a las cavidades craneales. Por otra parte elige vocales con espacios amplios en el fondo de la garganta que exigen una base de lengua flexible y articulada. La boca muy abierta en la primera octava y menos abierta con la segunda octava.

ÁNGEL CARRILLO SEVILLANO (¿?- 1998). En su libro *La técnica de la voz* nos habla de:

Bajar la mandíbula.

Lengua. Acunada y tendida en su lecho y la punta toca la raíz de los dientes incisivos inferiores. Si la lengua retrocede puede haber engolamiento.

³⁰³ Cristóbal Altube. *Articulación de la voz humana*, p. 43.

Es preciso, pues, bajar la mandíbula notablemente con la lengua *tendida* y *acunada* en su lecho, de tal modo que su extremidad toque la raíz de los incisivos inferiores. Este es un principio y una norma general en la que se debe insistir mucho en los principios. No se tenga preocupación de que venga esto a parar en el *engolamiento*, no; el engolamiento viene pos la contracción muscular y el retroceso de la lengua alzándose por su base; aquí es todo lo contrario: se baja la mandíbula cual si en ella hubiera un peso que la hiciera descender llevándose tras de sí la lengua, *entera y plácidamente* reposada y *tendida*.³⁰⁴

Y continúa hablando de los labios en forma de pez y de los músculos faciales que controlan el cubrir en los agudos.:

Para esto los músculos faciales adelantan los labios, poniéndolos a modo de boca de pez y configurándolos luego en las distintas vocales que hemos de estudiar de seguida, cada una de las cuales exige una colocación propia para su resonancia. Lo mismo en la distinta tesitura del sonido, el control de los músculos faciales maneja la “careta” para el “cubrir” en los agudos, según luego veremos, o dejar la cavidad bucal a disposición de las notas medias..., etc.³⁰⁵

En resumen:

Mandíbula- baja

Lengua- En forma de pez. Acunada y tendida en su lecho y la punta toca la raíz de los dientes incisivos inferiores.

W. LÓPEZ TEMPERAN. En el libro *Las técnicas vocales* (1970):

La lengua. Es la causa de gran porcentaje de los defectos de emisión en el canto. López Temperan dice, contrariamente a los muchos libros de pedagogía y foniatría, que la lengua no ocupa una posición idéntica en el canto a la del habla, sólo aproximada; los desplazamientos son menos acusados. Algunos han dicho que el dorso de la lengua debe bajar y sin embargo, radiógrafos de grandes cantantes rusos y

³⁰⁴ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz*, p. 35.

³⁰⁵ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz*, p. 36.

franceses prueban que es justo al contrario. El dorso de la lengua tiende a elevarse y a rebatirse hacia delante, movilizándolo su masa muscular hacia la boca. Esto sucede de la misma forma que la “U” hablada.

Respecto al trabajo pedagógico, dice así este autor:

Es obvio, por otra parte, que si la lengua se aplana en el dorso su cuerpo retrocede hacia la faringe estrechando su diámetro. De allí que ninguna vocal *abierta* sea conveniente para educar la voz. *Pero como la experiencia docente indica que es muy difícil manejar este órgano con plena conciencia de sus desplazamientos, no somos partidarios de sugerir ningún método “directo” para su educación.* En todo condicionamiento vocal siempre será preferible usar métodos *indirectos* que faciliten adquirir “eufonía” apropiada al canto y prescindir de *manejar* los músculos buco-faríngeo-laríngeos.³⁰⁶

Por tanto deberemos aprovechar las vocales que faciliten la elevación del dorso de la lengua.

Los labios. López Temperan indica que los labios gobiernan la abertura del pabellón bucal. Cita a L. Cocchi como ejemplo de pedagogo partidario de una actitud de sonrisa para los labios, alegando que esto facilita la proyección de la voz. Pero, recordemos las palabras ya citadas en el apartado referente a la laringe, donde López Temperan explica la confusión entre las resonancias faciales que ciertos músculos transmiten con carácter de energía disipada, y la sensación de resonancia, verdadera sensibilidad propioceptiva de la presión acústica.

Este autor es partidario de mantener los labios abiertos en sentido vertical, faringe desarrollada verticalmente y en diámetro, pabellón bucal y fauces amplificadas por el descenso del hioides y base de la lengua. Apertura del maxilar inferior con lo cual se obtiene el desarrollo de cavidad bucal anterior. Descenso del ápice de lengua contra incisivos. Y por último, proyección de comisuras de los labios hacia delante.

RAMÓN REGIDOR (1940). En el libro *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz* (1996):

³⁰⁶ W. López Temperan. *Las técnicas vocales*, p. 102.

La boca. Regidor describe la abertura de la boca a sus alumnos con estas palabras: “Abre, primero, atrás a lo ancho, sonriendo un poco, para después abrir delante a lo alto, con cara de bobo. Habremos conseguido así la máxima abertura interna del pabellón de resonancia en todas sus dimensiones”.³⁰⁷ Con ello explica dos sensaciones para la realización del pasaje del comienzo del sonido y de apoyo del sonido: abertura detrás a lo ancho y abertura delante a lo alto.

Los labios. Las comisuras de los labios aumentan la distancia entre sí, al desplazarse hacia los lados, con una tendencia a mostrar los caninos y premolares.

La faringe. Alargamiento del pabellón faríngeo dando más altura que anchura y corresponde a la “cara de bobo”.

GEORGES CANUYT (1888-1975). En su libro *La voz* expone los siguientes aspectos:

La lengua. La punta de la lengua se lleva detrás de los incisivos de la arcada dentaria inferior.

Elevado el velo del paladar, cierra la faringe nasal.

El maxilar inferior, bien relajado.

La posición recomendable es la siguiente: en el momento de emitir el sonido el cantante dejará que su lengua repose blandamente sobre el piso bucal, sin rigidez, sin contracturas y respirando tranquilamente. La punta de la lengua, como ya hemos dicho, se lleva detrás de los incisivos de la arcada dentaria inferior. Esa posición tiene la ventaja de atraer la epiglotis hacia la base de la lengua y liberar bien la abertura de la laringe. Elevado el velo del paladar, cierra la faringe nasal. El maxilar inferior, bien relajado, seguirá fielmente los movimientos que exigen la articulación, la pronunciación y la dicción.³⁰⁸

³⁰⁷ Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*, p. 118.

³⁰⁸ Georges Canuyt. *La voz*, p. 147.

JORGE PERELLÓ. En el libro *Canto- Dicción* (1982) ofrece una descripción de la actitud buco-faríngea:

En la normal emisión del sonido la mandíbula inferior debe colgar sin rigidez, la lengua aplanada sin esfuerzo en el suelo de la boca, el velo del paladar levantado cerrando el paso de las vibraciones hacia las fosas nasales, los labios dejando ver ligeramente los dientes, las comisuras separadas y los músculos del cuello sin tensión.³⁰⁹

Además de esta descripción general, añade otras observaciones que pueden completarla y resumo a continuación :

La lengua. La lengua influye de una manera refleja en la elevación del velo del paladar, en la situación de la mandíbula y sobre todo en el volumen de la cavidad faríngea.

El velo del paladar. Debe estar elevado en una posición parecida a la del bostezo.

Los labios. Actitud de la cara sonriente. Perelló nos habla en la siguiente cita de la importancia de un pequeñísimo movimiento de labios en el resultado vocal:

La posición de los labios tienen mucha importancia para el timbre vocal. Un pequeño movimiento de dos milímetros de los labios hacia delante produce una variación en la calidad de la voz. Estas distintas posiciones labiales han recibido nombres sugestivos como “boca de pescado”, “sonreír con los ojos”, “poner hocico”, “rasgar la boca”, etc. Cuando los labios se adelantan la voz se cubre.³¹⁰

En mi experiencia como docente, estos pequeños movimientos de los labios, tan importantes en el aprendizaje de la técnica vocal, requieren mucho esfuerzo en la

³⁰⁹ Jorge Perelló. *Canto-Dicción*, p. 77.

³¹⁰ Jorge Perelló. *Canto-Dicción*, p. 101.

reeducación de una posición habitual menos adecuada. El espejo puede ofrecer una gran ayuda para la conciencia de la posición de los labios.

CONSUELO RUBIO. En *El canto: Estética, Teoría, Interpretación* (1982) afirma:

La boca. Debe abrirse lo más posible en el agudo: “En los tonos graves y medios se emplearán los labios de forma que se realice una excelente dicción. En el agudo se abrirá la boca lo más posible, teniendo mucho cuidado sobre todo en las notas de pasaje”.³¹¹ Y también nos habla de la posición de la **lengua** y el **paladar blando**:

Pero el transformador principal en el proceso de emisión en cuanto a la calidad del sonido es la boca. Para alcanzar un sonido de calidad conviene levantar el paladar móvil. El paladar y la lengua tienen un papel importante en este momento. La lengua debe estar proyectada hacia delante apoyando la punta en los incisivos inferiores. Levantándose el paladar móvil asegura lo que se podría llamar una cobertura del sonido que se convierte en redondo. También dentro de la boca se consigue lo que se llama el apoyo del sonido, que se realiza en los resonadores bucales y que asegura la solidez del sonido.³¹²

Por tanto, la **lengua** debe estar proyectada hacia delante y apoya la punta en los incisivos inferiores y el **paladar blando** se levanta.

CARMEN MARTÍNEZ LLUNA (1920-). En el libro *Tratado de técnica vocal* (1985), describe la posición adecuada como la del habla, sin bloqueos ni sobre esfuerzos:

La posición de la *boca* debe ser siempre la misma que adoptamos para hablar, evitando la contracción de la mandíbula, manteniendo el libre movimiento de la lengua y de los labios (sin redondearlos). De esta forma se podrá pronunciar perfectamente el texto para que sea comprendido con toda claridad.³¹³

³¹¹ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, p. 151.

³¹² Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, pp. 146-147.

³¹³ Carmen Martínez Lluna . *Tratado de técnica vocal*, p. 61.

En resumen: la **Boca** es la misma que para hablar, la **Mandíbula** relajada, la **Lengua** con movimientos libres y los **Labios** con movimientos libres y sin redondeos.

RENATO SEGRE Y SUSANA NAIDICH. En su libro *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción* (1987) declaran:

La faringe. Hace una descripción muy detallada y precisa del espacio faríngeo con respecto al movimiento del bostezo pero estableciendo las diferencias entre el reflejo y la posición del canto. Lo hace con estas palabras:

Con referencia al bostezo, aclaremos que la imagen responde, más bien, al elevamiento del velo palatino y a la dilatación flexible de la pared faríngea, que al reflejo de bostezo, que culmina en un momento de máxima contracción, para volver a la posición de reposo.

Si se emitiera en un permanente y real *bostezo* se llegaría a producir un sonido cavernoso (*engolado*) con poca flexibilidad, que además dificultaría la correcta articulación fonemática.³¹⁴

La lengua. Es imprescindible controlar la posible presión contraproducente que puede ejercer la parte posterior de la lengua (o base), pues fija la laringe e impide la libre emisión.

El velo del paladar. Tenderá a elevarse o contraerse más o menos en relación directa con la altura del tono (frecuencia sonora).

M^a PILAR ESCUDERO GARCÍA (1931-). En su libro *Educación de la voz (Canto- Ortofonía-Dicción-Trastornos vocales)* (1987), respecto a las posiciones bucofaríngeas señala que “en la emisión del sonido la posición de la lengua es muy importante, debiendo estar relajada en el suelo de la boca. El velo del paladar debe estar bien elevado, en una situación semejante al bostezo”.³¹⁵

³¹⁴ Renato Segre y Susana Naidich. *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*, p. 79.

³¹⁵ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, 2º vol., p.50.

Vemos que el movimiento de la lengua es fundamental en la emisión del sonido y el velo del paladar ha de estar bien elevado (semejante al bostezo). También nos habla de la posición bucofaríngea en el trabajo de las vocales:

Es en las vocales donde la voz se apoya y proyecta, y de su buena emisión depende que la voz sea homogénea, clara y compacta. La formación de las vocales es debida a la capacidad de resonancia de la boca, y se obtiene por el avance o retroceso de la lengua, que es el principal órgano en la formación de las vocales. La caja de resonancia bucal, la abertura de los labios y la separación de los maxilares son, sin embargo, poderosos auxiliares para la buena emisión de las vocales, y desde luego imprescindibles para el canto.³¹⁶

La lengua-conforma las vocales con su avance y retroceso.

La caja de resonancia bucal, los labios y la separación de los maxilares son auxiliares para la buena emisión de las vocales e imprescindible para el canto: “Para la pronunciación de las vocales la lengua se arquea y se apoya en un punto de la bóveda palatina”.Y continúa diciendo que “cada vocal se diferencia por la posición de la lengua, por su apoyo en el paladar y por el estrechamiento del canal bucal. Por la posición de la lengua podemos distinguir las vocales anteriores E, I de las posteriores O, U”.³¹⁷

En resumen:

La lengua-conforma con su avance las vocales “E”, “I”, y con su retroceso la “O”, “U”. Se arquea y se apoya en un punto de la bóveda palatina.

Labios, boca y mandíbula- La caja de resonancia bucal, los labios y la separación de los maxilares son auxiliares para la buena emisión de las vocales e imprescindible para el canto.

³¹⁶ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, 2º vol., p.24.

³¹⁷ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, 2º vol., p.26.

Velo del paladar ha de estar bien elevado (semejante al bostezo).

ANTÓN DE SANTIAGO. En su libro *Voz e canto* (1990) afirma:

Toda la bóveda palatina, lo que puede aumentar debido a la movilidad del paladar blando -de necesaria aplicación a medida que aumenta la altura de los sonidos; es decir, sin necesidad de abrir las mandíbulas excesivamente para no perderlos mejores puntos de resonancia-, por su estructura o por la ayuda adicional de los senos paranasales, con el que está directamente comunicado, y el punto al que se deben dirigir la columna de sonido. Y hay que hacerlo con mucho cuidado para no apoyar el sonido en la mandíbula inferior, pues podría suprimir los armónicos... Este defecto se puede evitar pensando siempre en el maxilar superior que en definitiva es el continente de la bóveda bucal descrito y senos paranasales... Crear una bóveda en tamaño y estado de relajación semejante al producido en el "bostezo" en el que el fondo de la boca se abre y la lengua permanece en la base con el ápice tocando los dientes inferiores. No debe, en cambio, llegar a la posición del vómito, tal y como se aconseja algunos tratados porque produce rigidez en la mandíbula inferior, ascensión de la glotis y engolamiento.

Por supuesto, a la hora de cantar, la lengua no puede permanecer caída, porque, si bien no interviene directamente en la conformación de las vocales, si lo hace en todas las consonantes. Su trabajo es enorme y sorprendente su movilidad, por lo que hay que controlarla eficazmente, a fin de vuelva a la posición óptima descrita anteriormente. Cualquier otra posición tendrá un impacto negativo sobre la producción del sonido en la laringe donde nace su cavidad de resonancia [mi traducción].³¹⁸

³¹⁸ Antón de Santiago. *Voz e canto*, pp. 36-37: "Toda a bóveda palatina, que se pode aumentar gracias á mobilidade do pada brando -de necesaria aplicación a medida que aumenta a altura dos sons; é dicir apertura interna sen separar excesivamente as mandíbulas para non perde-los mellores puntos de resonancia-, pola súa estrutura e pola axuda adicional dos evanditos seos paranasais, coa que está directamente comunicado, é o punto ó que se debe dirixi-la columna sonora. E debe facerse con moito coidado de non apoialo son no maxilar inferior, o que provocaría que o son perdesse harmónicos, resultase "oco", "correse menos", é dicir, tivese menor alcance; defecto no que é moi doado caer, se temos en conta que é precisamente a mandíbula inferior a que se articula, é dicir, a que baixa, e instintivamente "se quere" ir "tras dela" para coloca-lo son. Pódese evitar pensando sempre na mandíbula superior que en definitiva é o continente da descrita bóveda bucal e dos seos paranasais. Como axuda, pódese pensar na idea de que é esta a que se move; evidentemente non é certo, pero si o é que, como xa dixemos, o padal brando pode elevar e aumentar interiormente a cavidade. Crear unha bóveda en tamaño e estado de relaxación de todo o treito igual á que se produce no "bocexo" no que as fauces se abren relaxadamente e a lingua permanece na base co seu ápice tocando os dentes inferiores. Non se debe, polo contrario, chegar á posición de gómito, como se aconsella nalgúns tratados, xa que produce rixidez da mandíbula inferior. ascensión da glote e engolamento.

Naturalmente, á hora de cantar, a lingua non pode permanecer queda, porque, se ben non intervén directamente na conformación das vocais, si o fai no de tódalas consonantes. O seu traballo é

Por tanto, este autor nos dice que:

Mandíbulas- No separar excesivamente. No apoyar el sonido en la mandíbula inferior.

Paladar blando- elevado (sobre todo en los agudos). Crear una bóveda. Aprovechar la idea del bostezo.

La lengua con la punta en los incisivos inferiores. No pensar en la idea del vómito porque se produce rigidez en la mandíbula inferior, ascensión de la glotis y engolamiento. La lengua tiene movilidad para conformar las vocales pero controlada.

MYRIAM ALIÓ, M. (1930-). En el libro *Reflexiones sobre la voz* (1993):

La boca y los labios. Debe buscarse una verdadera sonrisa interior pero sin estirar las comisuras de los labios. En el registro grave y medio, avanzar los labios. El labio superior, pasivamente, sigue el impulso de las mejillas y el de la dilatación de las fosas. Myriam Alió dice en el libro de *Los Espacios de la Voz* estas palabras: “El gesto voluntario de las fosas y el pasivo del labio no deben ser alterados por ninguna vocal, por ninguna consonante en punto alguno de la extensión vocal, porque aseguran la estabilización del sonido y su acceso a los espacios del cráneo”.³¹⁹ La autora aclara que esta posición es inimitable pues es una posición fruto de las características físicas de cada individuo.

El maxilar inferior. Flexibilidad sin peso y sin fuerza en su descenso.

El paladar. La bóveda palatina se eleva formando una cúpula. Partiendo de dientes y molares y penetrando generosamente en el hemisferio alto.

inxente e a súa mobilidade sorprendente, por iso hai que controlala eficazmente, a fin de que volva sempre á posición óptima descrita anteriormente. Calquera outra posición incidirá negativamente na produción larínxea do son ou na súa formación resoadora”.

³¹⁹ Myriam Alió. *Reflexiones sobre la voz*, p. 16

La lengua. En la lengua se refleja de manera inconsciente, en forma de contracciones, toda clase de tensiones emocionales. En el canto, el dorso debe estar elevado, especialmente en notas agudas. En la lengua se evidencia el vibrato de la propia voz de manera perfectamente visible. En el libro *Los Espacios de la Voz* (1995) afirma también al respecto de la lengua:

La lengua hacia atrás no abre el camino. Lo cierra y lo desnaturaliza porque lo aparta de su ley. Así vemos claramente que *su situación en el espacio faríngeo-bucal puede convertirla en un obstáculo o en un elemento liberador. Ese espacio encuentra su estado ideal, precisamente cuando se coordina el gesto del maxilar inferior abriéndose hacia atrás, con el volumen de la lengua emplazado hacia delante.*³²⁰

Vemos pues la relación del maxilar con la lengua. La finalidad de estos movimientos descritos en la cita anterior es crear espacios sin esfuerzo. La autora prosigue con las siguientes palabras en relación a las vocales: “Todas las vocales deben alcanzar su perfección fonética dentro del mismo espacio ideal”.³²¹ Además de buscar la relajación de la lengua, insiste en que no se la debe privar de la energía que genera el propio movimiento, ni dilatarla en la punta.

La faringe. La posición idónea es el espacio faríngeo en profundidad y a lo ancho, parecido a la posición del bostezo pero con una diferencia. En el libro de *Los Espacios de la Voz* la describe así: “mientras el bostezo tensa fuertemente el velo del paladar, lo endurece, cosa no conveniente para el canto, *nuestra posición lo eleva lo suficiente como para ampliar el espacio posterior, pero sin privarlo de la flexibilidad para vibrar*”.³²²

CARMEN QUIÑONES. En el libro *El cuidado de la voz* (1997) insiste en la necesidad de la flexibilidad en la movilidad de la mandíbula y la lengua para una articulación precisa: “adquirir una articulación precisa de vocales y consonantes, que ayudarán a que la emisión de la voz sea clara y concisa, manteniendo con flexibilidad la

³²⁰ Myriam Alió. *Los espacios de la voz*, p. 65.

³²¹ Myriam Alió. *Los espacios de la voz*, p. 66.

³²² Myriam Alió. *Los espacios de la voz*, p. 39.

movilidad de mandíbula y lengua”.³²³ Y explica fisiológicamente la relación entre lengua, hueso hioides y mandíbula: “La lengua va unida a la laringe a través del hueso hioides, lo que supone que la laringe permanezca en tensión o relajada dependiendo del estado de la lengua, y ésta, a su vez, del de la mandíbula, pues las acciones de una y otra van acompasadas”.³²⁴

Sobre la posición de lengua y mandíbula en relajación y silencio, escribe:

Como bien digo, es una posición, no un ejercicio, y como tal, es algo que tenemos que trabajar hasta llegar a automatizar, de forma que siempre que permanezcamos en silencio, e incluso durante el sueño, nos encontremos la boca en dicha posición: dejamos las muelas separadas, los labios blandamente juntos, y el borde de la lengua apoyado entre los dientes entreabiertos tocando con su parte anterior los alvéolos del paladar.³²⁵

En resumen: **Mandíbula, lengua y hueso hioides** están conectados por lo que la tensión de uno de ellos se transmitirá a los demás.

Lengua- Movilidad flexible junto con la mandíbula inferior para la articulación precisa. En silencio el borde de la lengua apoyado entre los dientes entreabiertos tocando con su parte anterior los alvéolos del paladar.

CÉCILE FOURNIER. En su libro *La voix, un art et un métier*.³²⁶

La lengua. La posición estable de la lengua permite la independencia del velo del paladar y su libre distensión hacia lo alto. Su posición debe ser estable sobre los incisivos inferiores y los molares superiores.

³²³ Carmen Quiñones . *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*, p. 12.

³²⁴ Carmen Quiñones . *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*, p. 34.

³²⁵ Carmen Quiñones . *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*, p. 37.

³²⁶ Cécile Fournier. *La voix, un art et un métier* (Chambéry : Editions Comp'Act., 1999).

Labios. Hacia el exterior, de manera más notable que en el habla cotidiana.

FRANCISCA CUART (1937). En el libro *La Voz como instrumento* afirma que:

Los resultados de la correcta emisión se producen mediante el juego suelto de la lengua, la elasticidad de la mandíbula para abrir y cerrar, la movilidad y altura del paladar y la adecuada posición de los labios para la articulación, sin olvidar la postura vertical del cuerpo y por supuesto, el control respiratorio, que es el verdadero conductor de todo el proceso vocal.³²⁷

[...] Pero el control de la resonancia se produce en las zonas móviles y blandas, como son: la lengua, los labios, mandíbulas y el paladar blando.

³²⁸

De estas dos citas se extraen las siguientes observaciones:

Lengua con movimientos sueltos.

Mandíbula elástica para abrir y cerrar.

Paladar- movilidad y altura.

Labios-Adecuada posición para la articulación.

JOAN S. FERRER SERRA. En su obra *Teoría y práctica del canto* describe la posición buco-faríngea de la emisión en la impostación de la voz y la "incidencia nasal". El paladar está elevado, por tanto no se refiere a un sonido nasal, sino a un sonido impostado. Habiendo practicado ya correctamente la incidencia nasal ésta nos ayudará a conseguir la impostación del sonido cantado con las vocales y las consonantes. Para ello es necesario su análisis.

A partir de una buena incidencia nasal (sin pérdida de aire insonorizado), la boca abierta en una correcta posición de bostezo. La lengua relajada ocupando toda la base maxilar inferior y con su punta en contacto permanente con los incisivos inferiores. Su parte posterior elevada y

³²⁷ Francisca Cuart, Francisca. *La Voz como instrumento*, p. 34.

³²⁸ Francisca Cuart, Francisca. *La Voz como instrumento*, p. 40.

cerrando el paso del sonido a la cavidad bucal por estar en contacto con el velo del paladar.³²⁹

Analizando sus palabras vemos que:

La boca. Abierta en posición de bostezo.

La lengua. Relajada, ocupando toda la base maxilar inferior. Su parte posterior elevada y cerrando el paso del sonido a la cavidad bucal por estar en contacto con el velo del paladar.

El velo del paladar. Elevado para no caer en la nasalidad.

CARMEN BUSTAMANTE. Podemos analizar las posiciones que describe esta pedagoga del canto con el análisis que hace para que se produzca la cobertura del sonido: boca relajada, mandíbula un poco hacia atrás (como en el bostezo), los pómulos activados y con ello el velo del paladar blando se eleva suavemente. El sonido producido en la laringe se deja llegar al paladar blando, producirá una sensación de espacio abierto hacia la zona craneal y hacia la zona occipital o nuca. Con el equilibrio de la mandíbula, paladar blando y pómulos activados se puede sentir la zona del paladar duro un punto reflejado desde la cavidad posterior, en su proyección hacia el exterior de nuestro cuerpo.

La lengua, importantísima y difícil de dominar cuando hay rigidez. Flexibilizar mediante un trabajo de articulación en el habla o mediante el método indirecto de trabajo de mandíbula.

Boca- Posición de sonrisa de la imagen de la Gioconda y dejar caer el maxilar inferior.

³²⁹ Joan S. Ferrer Serra. *Teoría y práctica del canto* (Barcelona: Ed. Herder, 2003), p. 102.

FERNANDO BAÑÓ. En su libro *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales* realiza una descripción ayudándose de imágenes:

Si durante la emisión bajamos la mandíbula y abrimos la boca lo suficiente pero sin forzarla, hasta llegar a la conformación de boca de pez, conseguiremos un perfecto megáfono, con la forma curva de la bocina de gramófono y con un recorrido aproximado de quince a dieciocho centímetros, que van desde las cuerdas vocales hasta nuestros labios.³³⁰

Bañó habla de una posición adecuada cuando se asemeja a una especie de megáfono con la mandíbula bajada y boca de pez. La abertura de la boca es mayor cuando la nota cantada es mantenida: “es evidente que cuando se canta en el centro de la voz, la boca se abre menos y cuando se mantiene una nota aguda se abre más; no debería resentirse la colocación de la voz por abrir la boca [...]”.³³¹

Además, este autor hace un análisis de las relaciones entre las posiciones bucofaríngeas y el mecanismo laríngeo:

Hay componentes del esqueleto laríngeo, perfectamente asociados con la mandíbula, como son el cartílago hioides, su membrana, y el tiroides; estos tienen una ensambladura relativa para responder al movimiento mecánico del descenso de la mandíbula; este movimiento voluntario ayuda a la inclinación condicionada del cartílago tiroides y, por lo tanto, a la voluntad consciente de cubrir, pero hay que reconocer que provocar el descenso de la mandíbula en sí mismo no garantiza la cobertura del sonido, ya que tienen que combinarse por propia voluntad y con el gesto del bostezo, así como con el oscurecimiento o redondeo de la voz; es tarea del profesor en las clases de canto llegar a interrelacionar todo ello y sincronizarlo mediante el estudio y estímulo periódico de este mecanismo.³³²

Fisiológicamente hay una conexión entre la mandíbula y el cartílago y membrana hioides y tiroides. Con la bajada voluntaria de la mandíbula se hace posible

³³⁰ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 64.

³³¹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 102.

³³² Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, pp. 102-103.

la inclinación del cartílago tiroideos y por tanto es posible la cobertura del sonido, aunque tampoco este gesto lo asegura.

Seguidamente el autor plantea dos reflexiones sobre la posición de la boca. Por una parte la posición de “boca de pez” y por otra observa que la cuerda de sopranos, y sobre todo en ligeras, es más habitual encontrar gestos de sonrisa en horizontal por las exigencias musicales de agilidad:

La posición de “boca de pez” (ovalada), es un modelo estándar que se repite a lo largo de la historia del canto y parece estar ligado a él como por una ley natural. Como curiosidad y reflexión señalaré que en los coros de niños de voz blanca (escolanías), no encontraremos a ningún integrante con el rictus en forma de sonrisa, o en otra posición facial, que no sea la boca ovalada, cosa por otro lado normal ya que la voz de cabeza (falsete) provoca esa tendencia natural.

[...] El gesto de la sonrisa en horizontal siempre ha sido exclusivo de la cuerda de las sopranos ligeras, sobre todo cuando realizan esos complicados pasajes de agilidades, picados y coloraturas de tanta dificultad. Desde el punto de vista fisiológico, el motivo de la posición de esa boca en forma de sonrisa horizontal es justificable en esta cuerda femenina para conseguir una abertura máxima y constante de la garganta.

333

Fernando Bañó propone no fijar el gesto de la boca sino dejar que sea la exigencia de la musculatura interna de subida de paladar blando y paso del sonido a los resonadores los que marcarán el gesto facial:

Como conclusión, diría que es un error generalizado dictar qué boca debe poner el alumno... Es como consecuencia de haber encontrado la definitiva colocación o impostación, cuando se empieza a esbozar el rostro, algunas veces en forma de sonrisa, otras con un gesto menos agradable [...]; será una mueca externa provocada por un gesto muscular interno, fruto de la contracción de la úvula o paladar blando, que se desplaza por voluntad del cantante, dejando pasar el sonido glótico a los resonadores; el individuo controla con el citado gesto facial, su desplazamiento constante y voluntario (de la úvula) produciéndose así el feed-back interno o intratubárico (respuesta interna); una vez el sujeto ha encontrado su gesto o mueca facial personal, ésta le acompañará el resto de su carrera.³³⁴

³³³ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, pp. 103 y 106.

³³⁴ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 108.

CARME TULON I ARFELIS. En su libro *Cantar y hablar* la autora determina que la posición buco-faríngea debe ser “el gesto horizontal de la boca *atrapa* la voz en la garganta, mientras que el gesto vertical la conduce hacia la parte anterior de la boca”.

335

Boca- Se proyecta hacia delante con gesto vertical. Se lleva el sonido hacia la zona palatal, detrás de los incisivos.

Conclusión sobre las posiciones bucofaríngeas

En este apartado podemos sacar en claro algunos aspectos comunes que, por supuesto, pueden ser variables en relación a la configuración física de cada cantante y al gusto tímbrico que persigue cada técnica vocal. También existen algunas discrepancias que intentaré razonar. Expongo a continuación estas observaciones:

La faringe: Respecto a la posición de la faringe, todos los autores coinciden en que se debe buscar el desarrollo vertical y en diámetro, aunque algunos autores como Regidor concede más importancia al alargamiento en altura que en anchura. Estas aberturas son próximas a las dilataciones de la pared faríngea que se da en el comienzo del bostezo, justo para elevar la posición (hacia el espacio palatino) y amplificar el espacio posterior, pero poniendo especial atención en evitar la contracción y endurecimiento del paladar que se da en éste, sin llegar a privarlo de la flexibilidad para vibrar.

La boca-labios: En este apartado hay algunas discrepancias respecto a la abertura de la boca y, sobre todo, a la de los labios.

³³⁵Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, p. 185.

Respecto a la posición de los labios, unos opinan que se proyectan hacia adelante y a lo alto, con gesto vertical, en forma de pez, con cara de bobo. Otros nos hablan de posición en forma de sonrisa no demasiado amplia, sonrisa de Gioconda, las comisuras de los labios aumentando la distancia entre si y al desplazarse hacia los lados con una tendencia a mostrar los caninos y premolares. Y, por último, están los que opinan que los labios y boca han de tener la misma posición que en el habla.

Por otra parte, algunos autores hablan sobre las diferentes aberturas según la tesitura. Unos opinan que que la boca se abre lo más posible en el agudo, y otros nos dicen que la boca ha de estar muy abierta en la primera octava y menos abierta con la segunda octava. Myriam Alió es más explícita y dice que en el registro grave y medio se deben avanzar los labios y, conforme subimos, el labio superior, pasivamente, sigue el impulso de las mejillas y el de la dilatación de las fosas.

En mi opinión hay recursos técnicos que, con los movimientos y ajustes adecuados de varias cadenas musculares y articulaciones, se van compensando. Para unos labios con posiciones de sonrisas internas- se puntualiza, pero sin llegar a estirar las comisuras de los labios, como nos dice Tetrizzini, una sonrisa – y puntualiza, no demasiado ancha, posición de sonrisa como la imagen de la Gioconda – y puntualiza, dejando caer el maxilar inferior; son posiciones que están condicionadas a otros ajustes compensatorios (subida de pómulos, labio superior, caída de mandíbula...) y, además, ligadas a la producción de espacios internos, resonancias faciales que facilitan la subida del sonido y por tanto el cambio del mecanismo faríngeo, sin cierres musculares y relajación de laringe. Por otro lado, cuando se habla de proyectar los labios con gesto vertical, boca de pez o boca de bobo, va ligado al mecanismo de la cobertura, que como hemos visto en el punto anterior, las comisuras de los labios se proyectan hacia delante y la abertura de la boca crece más en altura que en anchura y se produce un alargamiento y ahuecamiento al tiempo que se opera un descenso de la laringe (según las palabras de Regidor); además, la sensibilidad interna del cantante se concentra en la parte más avanzada del paladar.

Observamos también que, según todo lo anterior, habrá técnicas vocales que necesitarán adaptaciones de la boca para pasar de un registro a otro, mientras que otras pasan fácilmente, sin apenas percibir cambios.

La mandíbula: Fisiológicamente hay una relación de la mandíbula con el cartílago y membrana hioides y tiroides. Además está conectada al cráneo y el espacio que hay entre cráneo y mandíbula se acrecienta cuando esta cae.

Con la bajada voluntaria de la mandíbula inferior hay un desarrollo de la cavidad bucal anterior y es posible la cobertura del sonido, aunque tampoco hacerlo no lo garantiza. Hay una relación con la abertura de la boca y con el movimiento de la lengua y con la abertura de la garganta y cuando se deja caer, flexible y sin peso, se abre la garganta.

La lengua: En la lengua se manifiestan toda clase de tensiones emocionales; si hay tensión el vibrato se ve alterado. Su situación en el espacio faríngeo-bucal puede convertirla en un obstáculo o en un elemento liberador. Ese espacio encuentra su estado ideal, precisamente cuando se coordina el gesto del maxilar inferior abriéndose hacia atrás, con el volumen de la lengua emplazado hacia delante. Su movimiento influye en la elevación del paladar, en la mandíbula y en la cavidad faríngea.

Debe estar blanda y pasiva en sonidos mantenidos y firme y eficaz para la articulación. El volumen de la lengua debe estar emplazado hacia delante, el dorso debe estar elevado y cerrando el paso del sonido a la cavidad bucal por estar en contacto con el velo del paladar, especialmente en notas agudas y la punta debe estar detrás de los incisivos de la arcada dentaria inferior. Hay que realizar modificaciones con los cambios de vocales pero sin llegar a arquearla. Su parte posterior elevada y conforma con su avance las vocales “E”, “I”, y con su retroceso la “O”, “U”. La lengua se arquea y se apoya en un punto de la bóveda palatina, además se puede flexibilizar mediante un trabajo de articulación en el habla o mediante el método indirecto de trabajo de mandíbula.

El velo del paladar: Debe estar elevado para provocar el cierre de la faringe nasal. La bóveda palatina se eleva formando una cúpula. Partiendo de dientes y molares y penetrando generosamente en el hemisferio alto. Debe estar elevado en una posición parecida a la del bostezo.

Si no se eleva el paladar obtenemos voces chatas y aplastadas. Tenderá a elevarse o contraerse más o menos en relación directa con la altura del tono (frecuencia sonora).

Con todo lo expuesto vemos que el estudio de la bibliografía del canto refleja la diversidad de opiniones que hay en los ajustes de las posiciones bucofaríngeas. Se pueden escoger diferentes caminos para llegar a realizar de forma imperceptible el cambio del mecanismo faríngeo que se produce en ciertas notas de la tesitura. La dificultad es ir conjugando los diferentes mecanismos musculares de todas las partes móviles pues hay una relación entre ellas mandíbula, lengua, hueso hioides, caja de resonancia bucal, labios y maxilares

Considero que es muy adecuada la opción que nos propone Fernando Bañó, no fijar el gesto de la boca sino dejar que sea la exigencia de la musculatura interna de subida de paladar blando y paso del sonido a los resonadores los que marcarán el gesto facial.

Para proporcionar una mayor claridad de los conceptos analizados sobre la posición buco-faríngea en el canto, he elaborado una tabla sinóptica de las distintas concepciones relacionadas con este aspecto y, las muestro, en el apartado de conclusiones.³³⁶

³³⁶ Tabla I.15. Tabla sinóptica de las posiciones bucofaríngeas. Relación de autores por orden cronológico de publicación (véase el apartado de conclusiones, p. 589).

4.5. Puntos de resonancias

En relación a la “emisión adecuada”, la mayor parte de los autores de la bibliografía consultada hablan con insistencia de la necesidad de subir el sonido hacia los resonadores para optimizarlo. Emplean términos como “*impostación*”, “*colocación*”, “*emisión neutra*” o “punto de máxima concentración sonora” para encontrar esta emisión ideal en el canto lírico.

Los movimientos buco-faríngeos hacen posible la impostación del sonido, aunque también se puede llegar a ello mediante la percepción de ciertas sensaciones, diferentes según la técnica vocal. Los cantantes llaman a estas sensaciones de origen muscular y vibratorio “resonancias”. El proceso de estudio de la técnica vocal va en busca de estas resonancias que son complejas, pues son variables según la altura del sonido. La elección de las vocales será fundamental pues cada una tiene su configuración y proporciona unas propiedades tímbricas.

El cantante percibe unas sensaciones propioceptivas de origen vibratorio (palestésicas), musculares (quinestésicas) y sensaciones internas (interoceptivas). Con estas sensibilidades internas el cantante siente placer al emitir el sonido por las vibraciones físicas que se producen y que siente desde el vértice de la cabeza hasta el perineo. Estas impresiones subjetivas son el origen de la noción de situación de la voz y expresiones como resonancias de cabeza, voz de pecho o voz de cabeza, utilizadas por los profesionales de la voz. La memorización de estas sensaciones, memoria propioceptiva, permiten que los cantantes controlen la voz, independientemente de la acústica de la sala.

Nicole Scotto di Carlo en su artículo en la revista *Mundo científico*, titulado “El arma secreta de los cantantes de ópera”, se basa en un estudio realizado en el Instituto de Fonética de la Universidad de Provenza (IPUP).³³⁷ El autor explica que el cantante de ópera dispone de un “arma secreta” o panel de sensaciones internas que le aseguran un

³³⁷ Nicole Scotto di Carlo. “El arma secreta de los cantantes de ópera”, *Mundo Científico*, X/101 (1990), pp. 456-458.

control eficaz de la voz independientemente del entorno acústico en el que se encuentre: “el aprendizaje de las sensibilidades internas es largo y difícil, pues recurre a una memoria propioceptiva: la memoria palestésica, es decir, la memoria de la localización de las vibraciones más intensas que se experimentan durante el canto”.³³⁸

La sensibilidad interna es de gran importancia en el autocontrol de la emisión. Cantantes y pedagogos se basan en esta sensibilidad para controlar la voz. Perelló, en su libro *Canto-Dicción*, nos dice “las sensaciones interoceptivas del cantante predominan en el paladar y en la pared posterior de la faringe y son recogidas y transmitidas por los nervios trigémino, glossofaríngeo y neumogástrico”.³³⁹ Por tanto, existe un predominio de las sensibilidades localizadas en ciertos puntos muy concretos.

Las “resonancias” proporcionan la amplificación del sonido, pero científicamente se han dado diferentes opiniones sobre el concepto de “resonancia”. Las paredes blandas y viscosas del pabellón buco-faríngeo absorben cierta cantidad de energía cinética. Husson se basa en esto para contradecir la idea de algunos tratadistas de que el sonido fundamental laríngeo se refuerza en los senos y cavidad craneal. Tampoco admite las resonancias de pecho y de cabeza, cuyas sensaciones vienen producidas, dice, por la disipación de la energía laríngea transmitidas por los músculos al esqueleto. Husson localiza la amplificación del sonido en los pabellones buco-faríngeos, cuyo aspecto físico mantiene relación con la fonética acústica y analiza los siguientes puntos:

- Las paredes blandas y viscosas absorben cierta parte del espectro armónico.
- Hay receptores sensitivos de las presiones acústicas que el sonido provoca en las paredes óseas, membranosas y musculosas.
- Auto-control del rendimiento acústico mediante la impedancia reflejada por los pabellones sobre el sonido.

³³⁸ Nicole Scotto di Carlo.” El arma secreta de los cantantes de ópera”, p. 456.

³³⁹ Jorge Perelló. *Canto-Dicción*, p. 132.

El timbre depende de la forma de los resonadores vocales, de su capacidad, del aspecto y diámetro de sus aberturas, condiciones físicas éstas que se superponen a las condiciones fisiológicas. Éstas son las palabras traducidas de Lionel de la Laurencie en *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac, donde afirma que “la resonancia vocal, en definitiva, es una selección de la amplificación del sonido verbal, según la altura específica”.³⁴⁰ Es decir, en el canto, las resonancias son una amplificación de la sonoridad verbal y dependen de la altura del sonido.

Un aspecto muy importante de la técnica vocal es la “impostación del sonido” mediante los movimientos buco-faríngeos. Poco a poco se van instalando en el “esquema corporal vocal” las sensaciones corporales, que bien desarrolladas y automatizadas, se convierten en lo que los cantantes llaman “impostación”.

Regidor, en su libro *Temas del canto*, explica que las partes móviles son determinantes en la educación vocal. El timbre vocálico y extravocálico será la consecuencia en el sonido de estas alteraciones de los pabellones buco-faríngeos en el canto.

Los pabellones resonadores desempeñan un papel primordial en el aprendizaje vocal. La *impostación* de la voz es una cuestión de resonancias y cuando se habla de *técnicas vocales*, se alude fundamentalmente a las distintas maneras de cómo el cantante puede utilizar sus resonadores para recibir el sonido laríngeo y *colocar*lo en ellos, aprovechando las partes móviles de los mismos (lengua, velo del paladar, labios...) y las sensibilidades fonatorias que en ellos se originan (sensibilidades palatales, velo-faríngeas, naso-faciales...).³⁴¹

Hemos visto en el capítulo anterior de fonética acústica la importancia de la conformación de las vocales pues hay métodos que utilizan una acción directa sobre los timbres vocálicos y extravocálicos. La elección de ciertas vocales en los ejercicios

³⁴⁰ Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie. *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol.2, p. 794: “La résonance vocale, en somme, est une sélection amplificatrice de la sonorité verbale, selon une hauteur déterminée”.

³⁴¹ Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación*, p. 54.

facilitan las aberturas adecuadas para adquirir “resonancias”, diferentes según la técnica vocal empleada. Veremos en este mismo punto la preferencia de unas vocales sobre otras según las técnicas vocales. Algunos especialistas del canto también nos hablan del “punto de apoyo” refiriéndose al lugar donde se dirige el sonido para sentir su estabilidad y que, además, es el punto de mayor resonancia. Madeleine Mansion define este término: “Es el punto en el cual se siente la *solidez del sonido* y en el que se tiene la impresión de “poseerlo”, de “manejarlo”. Es obvio, entonces, que *este apoyo se encuentra en los resonadores*, puesto que es en ellos donde el sonido es atacado y amplificado”.³⁴² Con estas palabras entiendo que el “punto de apoyo” y el “punto de resonancia” es el mismo.

A continuación, expongo las explicaciones de los autores consultados sobre los puntos de resonancias, las sensibilidades y el trabajo sobre las vocales y consonantes apropiadas al trabajo vocal. Sobre este último aspecto, la diversidad de notaciones empleada por los autores para representar fonéticamente los sonidos, dificulta la comprensión de la exposición, por lo que he optado por unificar criterios y utilizar el Alfabeto Fonético Internacional (AFI).³⁴³

Los autores seleccionados por sus comentarios y explicaciones relevantes con respecto a los puntos de resonancia, por orden cronológico de publicación de sus escritos, son los siguientes: Luisa Tétrazzini, Enrico Caruso, Francisco Viñas, Madeleine Mansion, Cristóbal Altube, Giacomo Lauri-Volpi, Ángel Carrillo Sevillano, Ramón Regidor, George Canyut, Jorge Perelló, Carmen Martínez Lluna, Renato Segre y Susane Naidich, M^a Pilar Escudero, Anton de Santiago, Myriam Alió, Carmen Quiñones, Cécile Fournier, Maruja Troncoso, Francisca Cuart, Joan S. Ferrer Serra, Carmen Bustamante, Fernando Bañó, Carme Tulon i Arfelis y Arturo Reverter-Alfredo Kraus.

³⁴² Madeleine Mansion. *L'étude du chant*, p. 52.

³⁴³ Se puede ir a la fuente si se quiere conocer la simbología utilizada por los autores. Alfabeto Fonético Internacional (AFI), https://es.wikipedia.org/wiki/Alfabeto_Fon%C3%A9tico_Internacional [Consulta: 12/02/2017].

Seguidamente hago un estudio de sus explicaciones:

LUISA TETRAZZINI (1871-1940). En el ataque del sonido, Tetrizzini habla de la búsqueda de las sensaciones en diferentes lugares según la tesitura. Subraya la necesidad de anticipar esta sensación antes del ataque del sonido (refiriéndose a la memoria propioceptiva):

Al atacar una nota, hay que dirigir la respiración al punto focal del paladar, que se encuentra precisamente en el lugar crítico, diferente para cada sonido. Al atacar una nota no debe haber presión en ese lugar, porque si lo hay, los sonidos armónicos no podrán subir con el aire y sonar junto al sonido principal [mi traducción].³⁴⁴

Con estas palabras, Tetrizzini refleja la importancia que concede a dirigir el aire en fonación al punto de resonancia. En el comienzo del agudo, la voz queda unida a la respiración y primero aparece una nota débil, pero con la práctica se desarrollará y se convertirá en un sonido brillante y emitido con facilidad. También sugiere sentir como si se estuviera sacando el aire poco a poco.

En los sonidos medios se requiere una posición palatal pero mezclando con la de cabeza. Cada sonido de la escala descendente es como si se cantara más fuera de la boca y con vibración sobre los dientes superiores en el momento de la emisión. En las escalas ascendentes, las vibraciones pasan a través de las cavidades nasales, a través de la cavidad de la frente y hacia detrás de la cabeza, hasta que se siente como si el sonido se formara en la parte más alta de la cabeza, por la parte de detrás. El uso del registro alto aporta potencia y juventud a la voz.

ENRICO CARUSO (1874-1921). El mítico cantante explica el ataque del sonido con una buena abertura de garganta, en la parte posterior, para evitar el golpe de glotis. No se debe modificar esta abertura con los cambios de la altura del sonido. La sílaba

³⁴⁴ Enrico Caruso i Luisa Tetrizzini. *L'art de cantar*, p. 40: "En atacar una nota, la respiració cal que es dirigeixi al punt focal del paladar, que es troba precisament en el lloc crític, diferent per a cada so. En atacar una nota, però, no hi ha d'haver pressió en aquest lloc, perquè si n'hi ha, el sons harmònics no podran pujar en l'aire i sonar juntament amb el so principal".

adecuada para el estudio del ataque es /ah/: “Para hacer el ataque verdadero y puro, es necesario que el cantante intente conscientemente abrir la garganta no solo por delante, sino desde atrás”.³⁴⁵

En *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac, nos habla del célebre cantante Faure y la opinión que nos da en su tratado *La Voix et le Chant* respecto al punto del apoyo: “la voz bien colocado no es más que un único sonido, que cambia de entonación y articulación, pero no de espacio, o mejor dicho punto de apoyo”.³⁴⁶

Es decir, el sonido bien colocado es único y con una única colocación o punto de apoyo. Respecto a los resonadores, opina que “este espacio está exactamente en la parte superior de la cavidad nasal y se llama: resonador”.³⁴⁷ El punto de apoyo, para este autor, es en lo alto de las fosas nasales. Para adquirir estas resonancias escoge una /a/ muy redonda. En voces demasiado blancas, la /a/ es demasiado clara, por lo que aconseja trabajar sobre las vocales /o/, /ɘ/ y /u/ y en las voces oscuras aconseja cantar con la /a/, /ə/ y /ɛ/.

FRANCISCO VIÑAS (1863-1933). En *El arte del canto* trata el tema de las resonancias dando la siguiente explicación:

Procure el discípulo que al emitir una nota, sea cual fuere la vocal, reciba la sensación de que el timbre encaminado hacia la región frontal, bate y se rompe casi por encima de la falange superior de los dientes y paladar anexo; esparciéndose luego por las cavidades que en su conjunto forman la caja armónica. El aire, al dar con aquel cuerpo duro, vibra muchísimo más, y se aleja de reminiscencias perniciosas, guturales o nasales; defectos que es preciso evitar.³⁴⁸

³⁴⁵ Enrico Caruso i Luisa Tetrazzini. *L'art de cantar*, p. 71:: “Per fer l'atac veritable i pur, cal que el cantant intenti concientment obrir la gola no solament pel davant, sinó des de darrera”.

³⁴⁶ Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie. *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol.2., p. 912: “La voix bien posée n'est plus qu'un son unique, qui change d'intonation et d'articulation, mais non de place, ou pour mieux dire de point d'appui”.

³⁴⁷ Albert Lavignac y Lionel de la Laurencie. *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*, vol.2. Technique, Esthétique, Pédagogie, Physiologie vocale et auditive, p. 912: “Cette place se trouve exactement dans le haut des fosses nasales et s'appelle: *résonateur*”.

³⁴⁸ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 94.

Y añade: “otras cavidades son: *las fosas nasales* y los conductos situados entre los huesos de la cabeza, *senos craneales*, cuyo conjunto forma la verdadera caja armónica de la voz humana”.³⁴⁹

Con estas dos citas vemos que describe como zonas de resonancia los senos craneales, la región frontal y la palatal. Sobre el trabajo de las vocales nos dice:

El trabajo de los ejercicios y vocalizaciones es esencial en el canto. Francisco Viñas nos dice:

No puede haber regla en el uso de la vocal que debe emplearse en los ejercicios, dada la variedad infinita de las voces en sus defectos o cualidades; sin embargo, es preciso en los primeros tiempos adoptar sencillamente un sonido indefinido..., pero que sea el característico de cada discípulo, a fin de no torcer por ningún concepto la inclinación natural del órgano emisor en su parte buena.³⁵⁰

Con estas palabras, el cantante recomienda trabajar las vocalizaciones con un alumno debutante sobre un sonido bien timbrado sin que necesariamente esté definido. Después es importante determinar la vocal apropiada pero todavía es más saber emitirla. Recomienda trabajar primero con la /o/ muy clara y redonda, casi /u/, sobre todo en los comienzos. Evitar la vocal /a/ perfectamente abierta pues es la causante de los mayores trastornos. Cuando se estudie deberá tener la misma posición de boca de /o/, procurando tener el fondo de la garganta muy libre y la lengua acanalada, sin violentarla, a fin de facilitar el paso del sonido; si esta se emite conforme a las reglas del arte la voz resulta más franca y clara. Una excesiva abertura provoca la caída del sonido en la garganta apareciendo tensión en las fauces y desapareciendo la flexibilidad y tersura en la voz. Respecto a la vocal /e/ nos dice que la alternaba con la vocal /a/, acercándose a la /o/ y le aportaba equilibrio en la voz. Las vocales /i/, /u/ favorecen para el recogimiento del timbre al pasar la voz de una octava a otra.

Viñas acude a la pedagogía histórica del canto para argumentar la predilección por unas vocales o por otras:

³⁴⁹ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 56.

³⁵⁰ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 97.

Bernaschi de Bolonia...tenía predilección por la *E*, y aseguraba ser la que mejores resultados le daba para combatir ciertos defectos en voces incultas....Yo mismo durante muchos años en los ejercicios diarios usé preferentemente la *E*, alternándola con la *A*-casi *O*- muy redonda, y tenía el convencimiento de que estas vocales me equilibraban la voz para dar toda la trágica expresión requerida en los grandes declamados de los dramas líricos Tristan e Isolda y Tanhäuser.³⁵¹

Siguiendo con este tema, afirma que:

[...] la *I*, y la *U*, de eufonía especial y emisión sonora menos amplia, obligan a las cuerdas a cierto recogimiento de timbre, lo suficiente para que, al pasar la voz de una a otra octava, encuentre preparada la vía de continuidad hacia los sonidos de la región aguda. El mismo principio debe regir hasta donde convenga cuando se estudien las demás vocales.

³⁵²

MADELEINE MANSION (¿?- 1976). En su libro *L'étude du chant. El Estudio del Canto* afirma que “es en el sistema óseo donde el sonido halla dicha caja de resonancia”.³⁵³ Con estas palabras quiere decir que todos los huesos del cuerpo entran en vibración. Mansion continúa señalando que los más importantes son los resonadores faciales: paladar óseo, cavum, región de la faringe, y sobre todo los senos, de ahí las expresiones de “cantar en la máscara” o “cantar hacia delante”. Hay que añadir las resonancias pectorales, palatal, las de cabeza y las de la boca.

En su opinión, el sonido comienza en el mismo instante que se inicia la espiración, sin golpe de glotis. Además, es imprescindible tener el punto de apoyo para que todo el aire sea transformado en sonido, si no es así, la voz pierde pureza, amplitud y estabilidad. En el trabajo pedagógico las imágenes son muy adecuadas para transmitir sensaciones difíciles de explicar. Mansion nos dice cual es el punto de resonancia: “para asegurar a la voz su mejor punto de resonancia, imagínese tener detrás de la nariz un tabique metálico, una especie de ‘gong’, contra el cual fueran a vibrar todas las notas [...] o a golpear como pequeños martillos”.³⁵⁴ Así explica la sensación que ayuda a

³⁵¹ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 100.

³⁵² Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 68.

³⁵³ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto*, p. 45.

³⁵⁴ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto*, p. 54.

localizar el lugar de resonancia, el cual, se encuentra detrás de la nariz, entre los incisivos superiores y lo alto del cráneo.

Las vocales deben situarse siempre por detrás de los incisivos superiores, y así, posibilitar desde allí que suban sus vibraciones por sí solas. Hay que apuntar hacia lo lejos, hacia la última fila de la sala, o de la platea. Ofrecer el sonido delante, como sobre una bandeja. Al ascender, redondear el sonido y la primera nota tomarla muy alta y al descender, aclararlo. Cantar por encima del bostezo.

En el trabajo de los ejercicios lo importante es la forma de hacerlos. Las voces que carecen de redondez deben trabajar sobre las vocales /o/ y /u/. Las voces opacas, sobre la /e/, /i/ y /a/. El trabajo con la /u/ y la /u/ es muy adecuado. Las consonantes adecuadas pueden ser la /m/ y la /n/. También los sonidos franceses: /aŋ/, /oŋ/, /iŋ/, /uŋ/. Sílabas como /liŋg/, /lul/, /ble/; Sobre /ui/, /du/, /iu/. Ejercicios de agilidad sobre /e/, /u/ y /i/.

CRISTÓBAL ALTUBE (1898- 1951). En su tratado *Articulación de la voz humana*, explica con todo detalle el trabajo progresivo en las vocalizaciones. Establece un cuidadoso orden en la elección de las vocales para conseguir una buena emisión subiendo la dificultad que estas ofrecen en función de la tesitura y las diferencias de movimientos bucofaringeos.

PRIMER CURSO: LA «U» DICHA «HU».- Para vocalizar bien hay que empezar necesariamente por la U dicha HU, porque es la vocal más fácil para la ejecución y la que prepara el camino a las demás. Si el discípulo tiende, naturalmente, a abrir las vocales, al pronunciar la hu se ve obligado a recogerlas. Hasta el mi natural hay que pronunciarla con la boca muy poco abierta, como silbando, pero siempre manteniéndola internamente amplia, a fin de conservar todo su volumen. A partir del mi natural se abre un poco más la boca, aunque sin exageración, con el fin de que el sonido suba a la cabeza y no sea nasal ni gutural.

SEGUNDO CURSO: LA «I» DICHA «HI».- Después de practicada la vocal U, debe abordarse el estudio de la I, pronunciada también con el auxilio de la h aspirada. Al hacerlo debemos pensar en la hu, y seguir por el camino abierto ya por esta vocal, único medio de lograr que la I, que de suyo es estrecha, resulte armónica y redonda.

TERCER CURSO: LA «O» DICHA «HO».- A continuación debe seguir el estudio de la HO. Es este un curso importantísimo, pues entran en el en primer lugar los sonidos designados con la palabra italiana «cupos» y que Verdi pide en muchas de sus obras, aunque son casi desconocidos

por los cantantes actuales. En él más que voz es necesaria la emotividad, aunque sin dejar por eso de ser amplio y armónico. Es un sonido redondo, grave, profundo, que se emplea en las frases que expresan dolor, patetismo o desesperación.

Vienen después los sonidos *melódicos*, más abiertos y expresan sentimientos de ternura.

A continuación siguen los sonidos *incisivos*, los cuales son brillantes, enérgicos y penetrantes [...]

[...] CUARTO CURSO: LA «E» DICHA «HE».- Por último, viene el estudio de la *E*, vocal difícil de colocar, aunque normalmente se crea lo contrario. Para obtener una vocalización armónica y redonda es necesario, lo mismo que en las anteriores, valerse del auxilio de la *H* aspirada y pronunciarla pensando en la *hu* y en la *ho*, a fin de evitar que la *e* resulte estrecha, desagradable y gutural.³⁵⁵

En resumen, este autor establece un orden de trabajo sobre las vocales muy determinado: /u/, /i/, /o/, /e/. Siempre los ataques sobre una /h/ aspirada. Considera que la /u/ es más fácil para la ejecución y la que prepara el camino a las demás, amplía por dentro y recogida la boca hasta el mi natural para ir abriendo un poco al subir el sonido a los resonadores. La /i/ pensando en la /hu/ para que resulte armónica y redonda. Seguidamente la /o/ como la /ho/, sonido redondo, grave, profundo. Y por último la /e/, pensando en la /hu/ y en la /ho/.

GIACOMO LAURI-VOLPI (1892- 1979). En su libro *Misteri della voce humana* sostiene que todo el secreto del canto estriba en el descubrimiento del punto justo de resonancia: “todo el arte del canto se deriva de la búsqueda del punto de apoyo y de las resonancias”.³⁵⁶ Este cantante asegura que hablar del punto de apoyo es lo mismo que hablar del punto de ataque:

Pero, aproximadamente, se puede afirmar que corresponde a un punto situado entre la raíz de la frente, donde se inserta el tabique nasal, y el borde de las fosas nasales. En tal espacio, han de proyectarse los rayos sonoros provenientes de la glotis, a condición de que no se genere un sonido *nasal*, siempre desagradable, como el sonido gutural y el ventral.

³⁵⁷

³⁵⁵ Cristóbal Altube. *Articulación de la voz humana*, pp. 43-46.

³⁵⁶ Giacomo Lauri-Volpi. *Misterios de la voz humana (Misteri della voce humana)*, (Milano, 1957. *Misterios de la Voz humana*, trad. Torregrosa Valero M. Bilbao: Ed. Laga, 1994), p. 57.

³⁵⁷ Giacomo Lauri-Volpi. *Misterios de la voz humana (Misteri della voce humana)*, p. 58.

Opina que una vez asegurado el punto de ataque y de contacto, está superado “el paso”, pues actúa como soldadura y conexión de toda la tesitura. Por tanto, describe el punto de apoyo entre la raíz de la frente y el borde de las fosas nasales.

Y está clara la idea de la superación de la extrema zona intermedia, porque, en vista de aquel “paso”, la voz queda preparada para el salto final del ataque de las notas inferiores que vienen colocadas *intencionalmente*, más allá, fuera del arco palatino, dentro de las cavidades faciales. De tal manera que la soldadura se produce automáticamente y el flujo del aire, para cualquier nota, se le hace pasar por la cavidad. A medida que se sube en la tesitura, suben las resonancias superiores hasta hacer vibrar el conjunto de los senos craneales en la extrema zona aguda de la voz cantada.³⁵⁸

El punto de apoyo de las notas graves ha de estar más allá, fuera del arco palatino y dentro de las cavidades faciales, al tiempo que las notas agudas deben apoyarse en los senos craneales.

ÁNGEL CARRILLO SEVILLANO (¿?- 1998). Este autor nos dice:

¡ARRIBA CON LA VOZ! Precisamente el diafragma al presionar los pulmones levanta la columna de aire que pasa por las cuerdas vocales, para que el sonido encuentre su resonancia en la parte alta, en el cielo del paladar, en las fosas nasales, en lo que los cantores llaman: la “careta”. Así, apuntando con el sonido a esa altura, viene la vibración enteramente a flor de labios. Es cuando la columna de aire portadora del sonido, así apoyada y levantada hasta la bóveda palatina construye su comba sonora, al fluir de los mismos labios una vibración dulce, pastosa, muy redondeada y grata al oído del que escucha.³⁵⁹

Habla de dirigir el sonido hasta la bóveda palatina para que tenga un resultado grato al oído y redondeado. También lo expresa con estos términos: “el cielo del paladar”, las fosas nasales, la “careta”. También hace referencia al posible efecto de mareo, por cierta sensación cerebral, que puede tener un agudo bien colocado como consecuencia de las vibraciones en los resonadores.

³⁵⁸ Giacomo Lauri-Volpi. *Misterios de la voz humana (Misteri della voce humana)*, p. 60.

³⁵⁹ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz*, p. 31.

Quiero también advertir aquí, el mareo que se siente al atacar, a veces, un agudo con la voz bien colocada. Es, sin duda, por cierta sensación cerebral, efecto de la resonancia. Nadie se asuste, pasa al momento y es buena señal de que la voz “sube” a su sitio.³⁶⁰

RAMÓN REGIDOR (1940). En el libro *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz* (1996) describe dos sensaciones en el pasaje:

- 1) La sensación velo-faríngea en el fondo de la boca, faringe central, detrás de la úvula. Debe estar la idea de dar. Lo explica con las siguientes imágenes: un rayo de luz que brota en esa zona, una membrana que vibra en ese punto, una pelota de ping-pong que flota en ese espacio sostenida por una corriente de aire.
- 2) La sensación palatal anterior- encima de los incisivos superiores, por detrás del bigote. Debe estar la idea de recibir. Lo explica con las siguientes sensaciones: pelota de ping-pong que oscila sostenida por una corriente de aire y golpea constantemente en ese punto del paladar mientras dura el sonido.

Ramón Regidor también establece seis normas en la emisión que cito a continuación:

- 1) Una vez ganada la sensación de delante no se retrocede a la de atrás dentro de la misma frase músico-vocal.
- 2) El apoyo ha de estar en la parte más avanzada del paladar óseo.
- 3) La sensación de vibración ha de estar delante en el ascenso desde la primera nota.
- 4) Si la frase está en una zona central o grave, entonces hay que buscar la sensación atrás.

³⁶⁰ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz*, p. 33.

- 5) Para las notas mantenidas, hace falta el “apoyo reflexivo” de la voz, es decir, una sensación palatal anterior para fijar el sonido sin oscilaciones desagradables.
- 6) La vocal recomendada en el pasaje es la /o/. Conviene utilizar el cambio intencionado del color, o sea, de /a/ clara a /a/ oscura.

GEORGES CANUYT (1888-1975). Este autor busca una emisión fisiológica natural, fácil, cómoda, sin esfuerzo, con voz rotunda y clara y no es partidario de las emisiones oscuras. En la emisión de las notas agudas el cantante busca la resonancia facial y bucal, porque los sonidos agudos son amplificados por los resonadores de la cara. En la emisión del registro medio recomienda la vocal /e/ para abrir el vestíbulo laríngeo, el canal faríngeo y la cavidad bucal y sobre todo la vocal /i/. Busca la homogeneidad del sonido. Trabaja con la “mezza-voce”. Busca el sonido sin esfuerzo, suavemente, bien hacia adelante, “a flor de labios”. En las notas graves, el cantante debe conservar una emisión situada bastante arriba, y utilizar la resonancia torácica sin apoyar, e intentando conservar igualmente la resonancia facial.

JORGE PERELLÓ (1918). Este autor nos habla de la localización del punto de apoyo para la emisión en el canto, pues “el cantor debe dirigir el sonido en dirección a la parte anterior de su paladar, detrás de los incisivos superiores”.³⁶¹ El cantante debe enviar el sonido a un punto situado delante de la cara, entre la raíz de la nariz o entrecejo. Sin embargo, con respecto a la impostación añade que “para mejor conducir el sonido, hay que intentar dirigirlo hacia atrás de la boca y arriba de la cavidad de la faringe y no hacia la parte anterior de la boca (HAUTANT). No hay que empujarlo hacia la nariz”.³⁶² La emisión del sonido realiza un rodeo para llegar a la parte anterior del paladar por detrás de la boca y arriba de la cavidad de la faringe.

Perelló nos dice que las cavidades de resonancia pueden ser comparadas a la letra “F”(véase Figura I.45.).

³⁶¹ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética*, p. 80.

³⁶² Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética*, p. 120.

Figura I.45-. Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética*, p. 72: Imagen de las cavidades de resonancia.

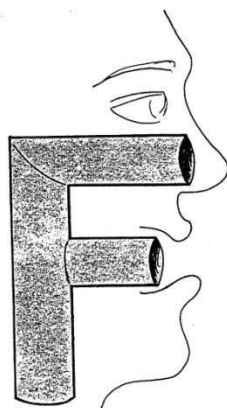


FIG. 11.—Las cavidades de resonancia pueden ser comparadas a una F hueca.

Este autor recomienda las vocalizaciones con la consonante /m/ preferentemente, colocada delante de las vocales. También pueden utilizarse los fonemas /s/, /m/, /l/ y /p/. No hay que caer en la nasalización. Sobre las vocales nos dice una serie de cualidades: “La /a/ se distingue por su claridad, la /e/ por su facilidad, la /i/ por su sonoridad, la /o/ por su suavidad y la /u/ por su conductibilidad”³⁶³.

CONSUELO RUBIO. Según esta pedagoga, las sensibilidades internas fonatorias las que regulan consciente o inconscientemente la emisión del sonido. Además, expone una reflexión sobre las vocales:

Generalmente, el empleo de la *a* se debe realizar con algunas variaciones que deben, en cierto modo, excluir lo que podríamos llamar su pureza. Con este fin, su emisión tiende por regla general a redondearse asimilándola con la *o*, reforzándola con la *e* o buscándole efectos

³⁶³ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatría Estética*, p. 142.

ensombrecedores. Por lo tanto, su empleo llano, abierto y claro debe ser un empleo por regla general limitado a pocos casos.³⁶⁴

Subraya el hecho de que la *a* abierta y clara debe emplearse en muy pocos casos.

La *é* ha sido considerada como una de las vocales de naturaleza fundamental en el canto. Su empleo ayuda técnicamente en el fácil despliegue de la voz y en la técnica destinada a evitar el cierre o el engolamiento. Se ha definido como la vocal que libera la voz. Vocal esencial en la impostación, de la claridad, de la continuidad sonora. Ayuda para conseguir efecto de brillo, de fuerza y de sonoridad.³⁶⁵

La /e/ es muy favorable para obtener un sonido brillante, con fuerza, sonoridad y además, evita el cierre laríngeo y el engolamiento.

La vocal *i* presenta notables efectos en el empleo de la voz media. Pero se trata de una vocal que no existe en su estado puro. Es una vocal que es preciso pensarla en función de la *a*, la *o*, o la *u*, sobre todo para evitar la tendencia a calar... Un lugar especial lo ocupa la *i* larga, que es una vocal que se presta a la claridad y representa la cobertura de la voz. Conviene pronunciarla y emitirla con la boca bien abierta hacia arriba, buscándole un apoyo en la *u* para efectos de profundidad y amplitud.³⁶⁶

Sobre la /i/ nos dice que no existe en estado puro; ha de pensarse en función de otras vocales más abiertas. Aconseja pensar en una /ī/ y emitirla buscando un apoyo sobre la /u/. Entiendo que son recursos para evitar que se estreche la laringe. En relación a la /o/ indica que “la justa intencionalidad del empleo de la *o* debe evitar las aperturas excesivas buscando efectos combinatorios con la *a* para ensombrecerla”.³⁶⁷

Y sobre la /u/ nos dice que es ideal para realizar la cobertura del sonido en las notas del pasaje, es decir, favorece realizar el cambio del mecanismo laríngeo con mayor facilidad: “Ella facilita el descenso de la laringe, facilita la cobertura de las notas

³⁶⁴ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, p. 149.

³⁶⁵ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, pp.149-150.

³⁶⁶ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, p.151.

³⁶⁷ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, p.151.

del pasaje, ofrece posibilidades para la profundidad del sonido y para la cobertura de la voz³⁶⁸.

A continuación presento una tabla que resume lo expuesto por Consuelo Rubio con respecto a las vocales (véase la Tabla I. 13).

Tabla I. 13. Aspectos sobre las vocales según Consuelo Rubio.

| VOCALES | CÓMO DEBE REALIZARSE |
|---------|--|
| /a/ | Tiende a redondearse como la /o/ (supongo que será como una /a:/) y reforzarse con la /e/. |
| /e/ | Es muy adecuada en el canto pues su conformación bucofaríngea libera la voz y evita el cierre o engolamiento del sonido. Ayuda a conseguir efecto de brillo, fuerza y sonoridad. |
| /i/ | Es una vocal que se debe pensar en función de la /a/, /o/ y /u/ para dar la altura al sonido. Conviene pronunciarla y emitirla con la boca bien abierta hacia arriba, buscándole un apoyo en la /u/. |
| /o/ | Sin aberturas excesivas y combinándola con la /a/. |
| /u/ | Facilita el descenso de la laringe y la cobertura de la voz. |

CARMEN MARTÍNEZ LLUNA (1920-)

En el libro *Tratado de técnica vocal* afirma:

Sobre los ejercicios de vocalización no hay ninguna regla fija, pero, generalmente, hay que empezar a vocalizar con las vocales que mejor le vaya al alumnos, con un ejercicio corto de extensión y desde los sonidos del registro medio. Seguir en sentido ascendente hasta una altura

³⁶⁸ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, p.151.

prudente que no requiera esfuerzo vocal, y continuar el ejercicio en sentido descendente hasta las notas graves que no exijan esfuerzo.³⁶⁹

Su trabajo vocal siempre empieza sobre la vocal mejor emplazada del alumno, con frases cómodas de tesitura y cortas de extensión. Siempre desde la comodidad del alumno para que no le exija esfuerzo.

RENATO SEGRE Y SUSANA NAIDICH. En su libro *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*, Segre afirma que el punto de apoyo se encuentra en la zona palatal anterior, detrás de los dientes superiores, además de la zona velofaríngea.

La estimulación de la zona palatal anterior, inmediatamente detrás de los dientes superiores, debe ser *permanente* cualquiera sea la vocal o la altura tonal, si bien además de esta zona interviene la zona posterior velofaríngea; a medida que se asciende en la escala tonal, las frecuencias agudas impiden extrema claridad en cuanto a la formante de las vocales, pues exigen una amplia cavidad buco-faríngea posterior (fondo de la boca). Por lo tanto, la emisión de los sonidos agudos extremos es similar para todas las vocales en frecuencias que superan las 700 a 800 vibraciones dobles, es decir, sobre el *sol* o *la* agudo.³⁷⁰

Este autor da una detallada explicación de la necesidad de aberturas bucofaríngeas en el agudo, y como consecuencia, una emisión de los sonidos sin apenas cambios con las distintas vocales, a partir de las notas *sol* o el *la*.

Para trabajar la zona palatina aconseja ejercicios con la vocal /i/ en la zona media y /ui/³⁷¹ si hay tensión. Después las vocales vecinas /e/, /a/, /o/, /u/, tratando de no perder la sensibilidad en este lugar. Se puede trabajar también con la unión de dos vocales: /ui/, /ue/, o sílabas con consonantes nasales. Segre recomienda ejercitar en los comienzos la zona central para ir ascendiendo o descendiendo en cuanto resulte fácil y espontáneo.

³⁶⁹ Carmen Martínez Lluna . *Tratado de técnica vocal*, p. 162.

³⁷⁰ Renato Segre y Susana Naidich. *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*, p. 82.

³⁷¹ La notación utilizada por el autor es “UI”. Es confuso pues puede referirse al fonema /u/ como fusión de u/ y /i/, o bien, la secuencia de los dos fonemas en un mismo ejercicio.

M^a PILAR ESCUDERO GARCÍA (1931). En el segundo volumen de *Educación de la voz* afirma que el sonido debe estar dirigido hacia la cabeza. Hay una relación clara entre la calidad de la voz y amplitud con la energía gastada y el grado de percepción de las sensaciones unido a los fenómenos acústicos de las cavidades supralaríngeas. Simplifica los términos de resonancia de pecho, nasal y de cabeza en “resonancias superiores” y “resonancias inferiores”:

La resonancia Superior, se refiere en principio, del espacio nasal para arriba [...]. Para el desarrollo de la resonancia superior, hemos de ser conscientes del espacio que hay detrás de la nariz y empezar a utilizarlo mediante el tarareo, en principio, y el canto después con las consonantes M, N, observando cómo se realiza el sonido en la cavidad nasal. Estos ejercicios deben dirigir la corriente de aire desde las cuerdas vocales hacia el espacio nasal y cabeza, notándose en poco tiempo que la voz desarrolla una cualidad más brillante y resonante.³⁷²

Explica que las “resonancias superiores” dirigen la corriente de aire desde las cuerdas vocales hacia el espacio nasal y hacia la cabeza. En las notas agudas el cantante busca la resonancia facial y bucal, y cuanto más elevada sea la nota, tanto más aire se necesita. Esta autora también nos habla de la voz en la “máscara”:

Tanto a los profesores como a los alumnos, solo debe preocuparles el que la voz se sienta muy alta, en la «máscara» o como dicen los italianos «in maschera», ya que esta está sostenida por el aire o *fiato*. Si la voz cae por falta de resonancia alta se dice entonces que es de garganta, lo que obliga a muchos esfuerzos y a continuas afonías por no usar la resonancia.³⁷³

En los estilos que requieren ligereza vocal habrá que emplear la resonancia superior. La resonancia Inferior, se refiere en principio, del espacio nasal para abajo:

Para desarrollar la resonancia inferior hay que utilizar completamente los espacios de la garganta y de la boca, abriendo todo lo posible dichos espacios para darle cuerpo y color a la voz. Se aumentará la anchura de la garganta, elevando bien el techo de la boca (paladar), produciéndose así una bóveda más espaciosa, y por ello mayor caja de resonancia.

³⁷² María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, 2º vol., p.18.

³⁷³ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, 2º vol., p.46.

Conviene imaginar el estar cantando y bostezando al mismo tiempo, pues ésta, en principio, es la buena posición para cantar.³⁷⁴

Las “resonancias inferiores” utilizan los espacios de la garganta, aumentándola en anchura, elevando el techo del paladar, como en el bostezo. También nos habla de una imagen que ayuda a subir el sonido: Un orificio entre los ojos por donde llevar el sonido, apuntando hacia lo lejos.

Sobre las vocales nos dice que su formación es debida a la capacidad de resonancia de la boca, y se obtiene por el avance o retroceso de la lengua; /e/, /i/, anteriores, y /o/, /u/, las posteriores. Respecto al trabajo con las vocales nos sugiere un orden: /u/, /o/, /a/, /e/, /i/; sin embargo, en los comienzos, es aconsejable elegir la que resulte más fácil al alumno.

ANTÓN DE SANTIAGO. En su libro *Voz e canto* dice que “es muy importante explorar las zonas altas de resonancia en la cabeza; sensibilizarlas y ejercitarlas”.³⁷⁵ Se inspira en el Yoga para trabajar las resonancias de cabeza y máscara con /om/ (un “mantra-yoga”).

Sobre el trabajo con las vocales nos dice que la vocal /a/ no hay que buscarla con el recurso de llevarla a la posición de lo /o/, si no conformarla con bóveda y abriendo la boca con una articulación vertical (/a:/:):

Vemos que indica realizar las primeras vocalizaciones con la vocal A, aunque está considerada una vocal naturalmente baja de posición, por lo tanto de emisión espontánea gutural ...

Ni siquiera es necesario ayudarse del socorrido recurso de pronunciar la A colocando los labios en forma de O. (Esto implica el doble recurso de no apoyar el sonido suficientemente "en la máscara" y al tiempo no tener que pronunciar la vocal con claridad el tiempo y no ser capaz de pronunciar la vocal con claridad: el cantante digno de respeto y del reconocimiento del público exigente, es el que pronuncia y articula "claramente" sílabas, palabras y frases).

Con la bóveda formada, se puede pronunciar decididamente la vocal A,

³⁷⁴ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, 2º vol., p.19.

³⁷⁵ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 49:: “É moi importante exploralas zonas altas da resonancia na cabeza; sensibilizalas e exercitalas”.

abriendo la boca en articulación vertical (no ensanchada en las comisuras, la propia formación de la bóveda lo da implícitamente). Tal sonido, con el espacio que otorga la bóveda, da su propia redondez [mi traducción].³⁷⁶

Con esta posición hay que realizar un sonido óptimo, equilibrado de armónicos, redondo y hermoso de timbre, capaz de poder realizar todos los matices expresivos requeridos. A partir del trabajo de la /a/ se formarán la /i/ y la /i:/ apoyadas en la máscara, claramente pronunciadas y con una perfecta línea de canto.

Con tal posición de la boca debe trabajarse inicialmente la A siempre procurando el sonido fundamental, óptimo necesario para un objetivo artístico: equilibrado de armónicos, redondo y de hermoso timbre (siempre respetando su naturaleza y carácter), manejable en todos matices expresivos necesarios, capaz de un intenso y exquisito "legato", imprescindiblemente conectado a la columna de aire. Sonido y fiato, un sonido resultado: una columna de sonido perfecto. (La "ornamentación", los adornos con la agilidad, picado, trinos, etc .., trabajando sólo cuando esto está bien asentado.)

Así se camina hacia adelante, evitando recurrir al apoyo en otras vocales para colocar la A. El trabajo con las otras vocales será igual al realizado con la A, por medio de la 'i -i: los ejercicios pertinentes para que mantengan el apoyo en la máscara, con posición alta, siempre claramente pronunciadas, por lo que permite una perfecta línea del canto [mi traducción].³⁷⁷

³⁷⁶ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 54: “Vemos que se indica realiza-las primeiras vocalización coa vocal A, malia que estea considerada unha vocal naturalmente baixa de posición, polo tanto de emisión espontánea gutural...

Nin sequera é necesario axudarse do tan socorrido recurso de pronuncia-lo A colocando os beizos en forma de O. (Isto implica o dobre artificio de non te-lo son suficientemente "en máscara" e ó tempo non poder pronunciar claramente a vocal: o cantante que se prece e que apreza os públicos esixentes, é o que pronuncia e articula "cabeatamente" sílabas, palabras e frases).

Coa bóveda formada, pódese pronunciar decididamente a vocal A, abrindo a boca en articulación vertical (non escachada; a propia formación da bóveda dáo implícitamente). De tal xeito o son, polo espacio que atopa na bóveda. cobra a súa propia redondeza.

³⁷⁷ Antón de Santiago. *Voz e canto*, pp. 54-55.: Con tal posición da boca e inicialmente co A débese traballar sempre na procura do son fundamental, óptimo para o destino artístico que lle cómpre: equilibrado de harmónicos, redondo e fermoso de timbre (sempre respetando a natureza e carácter de seu), manexable en tódolos matices expresivos requeridos, capaz de intenso e exquisito "legato", imprescindiblemente xunguido á columna de aire: son e fiato, un só resultado: unha perfecta columna sonora. (Os "abbellimenti", os adornos en axilidade, picados, trinos, etc., traballaranse só cando isto estea ben asentado.)

Deste xeito se camiña cara adiante, eludindo recursos de apoio noutras vocais para coloca-lo A. O traballo coas outras vocais será só o de iguala-las co A, median- 'i -i: pertinentes exercicios, para que se manteñan apoiadas na máscara, xustamente altas de posición, sempre claramente pronunciadas, de xeito que permitan unha perfecta liña de canto”.

Sobre la vocal /e/ nos aconseja pronunciarla casi /ɘ/ para evitar que el sonido se quede plano y estrecho:

La "E" tiene una posición alta, más o igual que la "A" tiende a estallar "(comisuras de los labios que se expanden hacia los lados), y quizás aún más, dejando una abertura dentro de la boca muy plana. Además, la lengua, a medida que se asciende tonalmente, quiere subir hacia el paladar. El resultado es un sonido claro, poco sólido, y estrechó en las zonas conflictivas, difíciles de "pasar."

Comprendido, luego, adaptar su forma: conviene emitirla con una abertura de la boca semejante a cuando se pronuncia la *ö* alemana como en la palabra "schön" (bonito), y naturalmente teniendo presente siempre la "bóveda" y la articulación de mandíbulas "cara arriba" [mi traducción].

378

Y sobre la /i/, aunque es una vocal alta, puede quedarse estrecha, por lo que hay que pensarla como una /ɪ/. Cito sus palabras:

La "I" tiene una posición alta, pero también tiene un sonido claro, por una parte, y que se levante la lengua y estrechar zonas conflictivas. Es necesario, por lo tanto, adaptarla, fácil si emite pensando en "ü" en alemán como "üben" (ejercitar) o también en la "u" francesa. Esta sería la posición de los labios, pero la "I", bien pronunciada. Debe enviar la bóveda y, como en el caso de "E", articular adecuadamente a medida que sube.³⁷⁹

Para trabajar las vocales es necesario tener los labios sueltos, mórvidos, relajados, preparados para articular sin tensiones. La boca con una buena bóveda, mandíbulas separadas adecuadamente.

³⁷⁸ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 55: "O "E" ten posición alta, mais ó igual que o "A" tende a se escachar" (comisuras dos beizos que se expanden cara ós lados), e se cadra aínda máis, deixando unha abertura interna da boca moi plana. Ademais, a lingua, a medida que se ascende tonalmente, quere subir cara ó padal. O resultado é un son claro, pouco sólido, e estreitado nas zonas conflictivas, difícil de "pasar".

Cómpre, pois, adaptala súa forma: convén emitila cunha apertura de boca semellante e cando se pronuncia o *ö* alemán como na palabra "schön" (fermoso), e naturalmente tendo presente sempre a "bóveda" e a aticulación de mandíbulas "cara arriba".

³⁷⁹ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 56: "O "I" ten posición alta, pero tamén tende ó son claro, por unha banda, e a que se erga a lingua e estreitar en zonas conflictivas. Cómpre, xa que logo, adaptalo, cc doada se se emite pensando no "ü" alemán como en "üben" (exercitar) ou tamén no "u" francés. Esta sería a posición dos beizos, mais o I, ben pronunciado. Dét mandar á bóveda e. como no caso do "E", articular adecuadamente a medida qui sobe".

Respecto a las consonantes, nos aconseja trabajar sobre la /om/ para conseguir el apoyo en los resonadores. Otras consonantes recomendadas son: /l/, /n/, /ŋ/ o /l/ y las bilabiales.³⁸⁰

En el caso de una consonante fructífera, por ejemplo, la M, la de más alta colocación, como nos recuerda el mantra- yoga OM, que puede ser eficaz en el apoyo de los ataques, así como también en posición intervocálica en mitad del canto. Otros buenos consonantes son L, N, Ñ, L y las bilabiales. Al comenzar los ejercicios es muy conveniente para sensibilizar los resonadores de [las mejillas] hacer en un ejercicio que consiste en una escala breve (tres notas es suficiente para empezar) con la sílaba **ma**, con sonidos "staccato" y enérgicamente atacados, donde bien no es fuerte (se trata de conseguir timbre). Más tarde se puede y debe combinar con otras vocales. Si se logra una buena realización de la sílaba vibratoria OM, basta con recordar el lugar donde vibra la m para situar así el ataque de estas vocalizaciones con la sílaba ma [mi traducción].³⁸¹

MYRIAM ALIÓ (1930). En *Reflexiones sobre la voz* (1993) la autora habla del apoyo sobre el paladar, que forma un "arco armónico".

Las sensaciones que se debe buscar para encontrar el arco armónico las describe en tres niveles:

En un nivel superior, donde hay que sensibilizar las fosas nasales. En un nivel medio, donde hay que sensibilizar el arco de los dientes superiores. Y en un nivel inferior, donde la lengua y el maxilar están relajados.

³⁸⁰ Puede que haya una equivocación y quiera decir : /l/, /n/, /ŋ/ o /m/.

³⁸¹ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 61: "Caso de consoante proveitosa, por exemplo, o M, a de máis alta colocación, como recordamos do mantra-yoga OM, que pode ser eficaz apoio nos ataques como tamén en posición intervocálica no medio do canto. Outras boas consoantes son o L, o N, o Ñ, o L e as bilabiais.

No comezo da exercitación é moi conveniente para sensibiliza-lo resoador das fazulas facer un exercicio consistente nunha escala breve (tres notas é suficiente para empezar) coa silaba ma, con sonidos "staccatti" e enerxicamente atacados, ende bèn non fortes (trátase de obter timbre). Máis adiante podese e débese combinar coas outras vocais. Se se acadou unha boa realización da sílaba vibratoria OM. abonda con recorda-lo lugar onde vibra o m para situar así o ataque destas vocalizacións coa sílaba ma".

El maxilar superior actúa como colaborador de la estabilidad del sonido, como un casco, como un soporte imaginario.

Una imagen sugerente para la elevación del paladar y punto de apoyo del sonido es la imagen del balcón modernista invertido o también una de nuestras manos, con el brazo flexionado y el centro de la mano curvada y de cara a nuestros ojos.

Alió propone ejercicios de quintas ascendentes y descendentes con la siguiente secuenciación de vocales: /a/-/e/-/o/-/i/-/a/. Se puede añadir la consonante /r/. También es beneficiosa para la elevación de la lengua la /k/. Después se puede añadir /ll/ y /ŋ/. Otras consonantes que activan la punta de la lengua son: /n/, /t/ y /d/. Propone un ejercicio más complejo con la siguiente secuencia:

- Una frase rítmica con /ts/.
- La misma frase rítmica pero insertando las vocales siguientes con este orden: /a/-/e/-/o/-/e/-/a/.
- La frase rítmica anterior pero con un ejercicio de novena en notas continuas.

CARMEN QUIÑONES. En el libro *El cuidado de la voz*, esta autora nos explica dos trayectorias imaginarias de la voz, una incorrecta y otra correcta, a partir de su origen:

- Trayectoria anterior (incorrecta): recorrido corto desde las cuerdas vocales a la boca. Apoyo laríngeo.
- Trayectoria posterior (correcta): recorrido amplio desde las cuerdas vocales en dirección a la nuca, dirigiéndose hacia los pómulos, al velo del paladar y de ahí a la boca. Apoyo facial (Fig. 13).³⁸²

Con estas palabras nos explica un recorrido con un rodeo para llegar a la zona facial: nuca, velo del paladar, pómulos y apoyo facial.

³⁸² Carmen Quiñones . *El cuidado de la voz*, pp. 70-71.

Respecto a las vocales, de graves a agudas son: /u/, /o/, /a/, /e/, /i/. Y con este orden de menos timbradas a más:

Al emitir las vocales con voz aérea (sin sonido), se advierte que cada una de ellas tiene diferente altura, digamos “tonal”, manifestando su propio timbre. El orden de grave a agudo es el siguiente: u-o-a-e-i, guardando el mismo orden de relación de menos a más en cuanto al timbre, lo que define a la “i” en la vocal más timbrada.³⁸³

Esta autora también aconseja trabajar sobre la consonante /r/:

Un fonema que trabaja muy bien la voz (en el caso de que su emisión sea fácil) es la “R”, por la elevación obligada de la laringe y del velo del paladar, así como por la actividad que provoca con su vibración en las cuerdas vocales. Su sonido es propicio porque no permite dar tanta fuerza a la voz como cualquiera de las vocales, cuya emisión facilita el apoyo laríngeo.³⁸⁴

La vocal con menos dificultad en la emisión es la /u/, después la /i/, /e/, y por último y más peligrosas, /o/, /a/. En cuanto a las consonantes /m/, /n/ y /l/, como la /i/, favorecen las resonancias faciales:

La vocal con menos dificultad de emisiones, en general, es la “u”. Las vocales “i” y “e” (van por este orden en cuanto a la respuesta positiva de la laringe) son adecuadas cuando las cuerdas vocales presentan hipotonía (voz aérea), respondiendo éstas ante sus estímulos. En algunos casos el resultado vocal se ve favorecido al emitir dichas vocales pinzando el ápice de la lengua. La “o” y la “a” quedan relegadas al último lugar [...]. Las consonantes “m”, “n” y “l” sensibilizan al profesional en cuanto a las resonancias faciales, e idéntico propósito alcanza el fonema “i”, que despierta una gran sensibilidad acerca de las vibraciones sonoras.³⁸⁵

CÉCILE FOURNIER. En su libro *La voix, un art et un métier* realiza un estudio muy interesante de secuenciación de vocales para percibir determinados movimientos buco-faríngeos:³⁸⁶

³⁸³ Carmen Quiñones . *El cuidado de la voz*, p. 57.

³⁸⁴ Carmen Quiñones . *El cuidado de la voz*, p. 72.

³⁸⁵ Carmen Quiñones . *El cuidado de la voz*, pp. 72-73.

³⁸⁶ Cécile Fournier. *La voix, un art et un métier* (Chambéry : Editions Comp'Act., 1999).

- Trabajo de elevación de lengua al pasar de /a/ a la /i/.
- Trabajo de elevación de lengua y alargamiento de la ranura de los labios al pasar de /a/ a /ʊ/.
- Trabajo de cruzamiento longitudinal de la lengua y avance de la ranura de los labios hacia delante de /a/ a /u/.
- El trabajo con la /i/ permite un sonido rico y en armónicos agudos además de una correcta conducción de la lengua.
- Es adecuado para la tonicidad de los labios pasar de la /a/ a la /o/ y de /i/ a /ʊ/.

MARUJA TRONCOSO ORTEGA. Esta profesora nos habla sobre la percepción de sensaciones internas desde los incisivos superiores hasta el velo palatino y en los huesos de la cara. Se va adquiriendo poco a poco con el trabajo vocal el “esquema corporal”.

Cuando se ejecuta la cobertura del sonido en el pasaje, el cantante es consciente de sensaciones internas que la presión sonora provoca en el paladar, desde los incisivos superiores hasta el velo palatino y también en los huesos de la cara, lo que se llama impostación del sonido, palabra tomada de un término arquitectónico, el arco de imposta, cuya forma es la que adopta el velo del paladar, al elevarse, con los pilares de la faringe. [...]. Las sensaciones de origen fonatorio que percibe el cantante, es lo que llamó Soulairac “esquema corporal” que se va adquiriendo poco a poco con la educación vocal durante varios años.³⁸⁷

FRANCISCA CUART (1937). Todo el cuerpo actúa como resonador pero en mayor grado las cavidades óseas diseminadas por toda la cara (paladar duro, frente, arcada dentaria superior) junto con la faringe y el tórax. Algunos de los consejos que nos da para activar los resonadores que darán intensidad y belleza al sonido son:

³⁸⁷ Maruja Troncoso Ortega. *La voz humana y el canto lírico*, pp. 15-16.

- Buscar las zonas donde el sonido adquiere sus mejores vibraciones.
- La resonancia justa se logra mediante una posición de equilibrio y mínimo esfuerzo muscular y encuentra su marco de proyección, en una correcta y flexible articulación y en una dicción clara y precisa.
- Sentir el sonido en la cabeza (máscara), no en la garganta.
- Buscar la sensación de que el sonido flota en la cabeza desconectado de la garganta.
- La vibración que se produce en todo el cuerpo.

Defiende que el apoyo es un término empírico, por lo que puede ser individualista e imaginario:

Dentro del vocabulario de la llamada técnica vocal existe una palabra que podría decirse mágica: EL APOYO. Pero se da el caso de que al quererla poner en práctica, nos damos cuenta de que es un término empírico y por tanto sujeto a equívocos; por otra parte al ser también un término individualista y un tanto imaginario es consecuentemente objeto de múltiples opiniones y discusiones, puesto que no hay nada más incierto y difícil que querer describir conceptos intangibles y sensaciones personales. [...] Decir apoyo debe significar comodidad, flexibilidad, nunca rigidez, pero atención, el apoyo implica una acción de solidez y firmeza entre las zonas abdominales y cavidades de resonancia. El apoyo bien entendido, es uno de los principales y más eficaces elementos de control vocal y respiratorio, y a la vez es muy útil cuando se quiere dar expresividad a la voz.³⁸⁸

Esta autora subraya que los puntos de control y apoyo correctos serán los que mejor se adapten a las características físicas de cada individuo y le permitan encontrarse a gusto cuando canta.

Sobre el trabajo de las vocales nos dice que la posición adecuada es la posición neutra, pues evita la estrechez en las notas agudas y además ayuda a redondear el sonido. También aconseja mezclarlas para conseguir la homogeneidad del sonido. Cito sus palabras:

En el estudio de la técnica vocal, suele hablarse de la posición neutra de las vocales, ya que evita bastante la constricción vocal en las notas agudas y además ayuda a redondear el sonido. En las notas centrales hay

³⁸⁸ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 58.

que cuidar que las vocales no pierdan su propia peculiaridad, sin olvidar que la anatomía de cada cantante dará la pauta de cómo y cuándo se deberá utilizar. Con objeto de conseguir la homogeneidad del sonido, es recomendable vocalizar mezclando las vocales. Ej. E O. .. O U... A L. OA. .. , poniéndose delante de un espejo, con objeto de observar la posición que adopta cada una dentro del espacio bucal.³⁸⁹

Sobre las consonantes nos dice que son la columna vertebral de la lengua y que han de pronunciarse con claridad y energía:

LAS CONSONANTES: Son los apoyos o trampolines de las vocales, puesto que ayudan al ataque y proyección del sonido; podría decirse que son la columna vertebral de la lengua, ya que contribuyen a la correcta articulación y acentuación de la palabra, siendo a la vez la base de la musicalidad para los cantantes. Las consonantes han de pronunciarse con claridad y energía, aunque sin exageración, ya que condicionarían la elasticidad de la lengua y la soltura de los labios. No parece necesario clasificarlas una por una, ya que se ven muchas veces condicionadas a la fonética de cada idioma, lo que más interesa es utilizar su eficacia para corregir determinados problemas y también para dar mejor proyección a la voz en las vocalizaciones.³⁹⁰

Se deben trabajar todas las vocales en los ejercicios, las que salen peor a partir de las que salen mejor, y también incluir alguna consonante.

JOAN S. FERRER SERRA. En el libro *Teoría y práctica del canto* define la impostación como “la creación, por medio de las cuerdas vocales y el aparato respiratorio, de una columna de sonido que en todo momento se apoya en la bóveda palatal y arco dentario superior, haciéndolos vibrar”.³⁹¹

Ferrer nos describe tres tipos de ataque del sonido distintos que pueden utilizarse correctamente dependiendo del momento el ataque blando, el ataque preciso y el ataque con incidencia nasal:

- 1) **Ataque blando** (efecto Venturi): se realiza al comienzo de frases suaves. Con los sonidos /ha/, /he/, /hi/ del alemán. Al principio, el color vocal es

³⁸⁹ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 52.

³⁹⁰ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 54.

³⁹¹ Joan S. Ferrer Serra. *Teoría y práctica del canto*, p. 99.

oscuro, pero en la plenitud del sonido, el sonido se dirige hacia el arco dentario, paladar y cornetes nasales para asegurar su impostación.

Ferrer explica lo que es el efecto Venturi en el vocabulario técnico del libro:

En el canto: efecto descubierto por Tonndorf en 1928 y posteriormente por Van den Berg, que observaron que al pasar la corriente de aire espirado entre las cuerdas vocales produce su acercamiento pasivo y su entrada progresiva en vibración. Al emitir el sonido no se alteran la profundidad, abertura y pasividad de la laringe del cantante. Aspecto muy interesante en la enseñanza de voces engoladas, cerradas y tensas.³⁹²

Existen diferentes opiniones sobre el ataque “aspirado” por lo que considero importante introducir esta cita. Algunos autores lo mencionan como un ataque erróneo mientras que otros lo recomiendan.

- 2) **Preciso o seco** (messa di voce): Ideal para el mecanismo de las cuerdas vocales. Ataque preciso sobre vocal en su punto de emisión. El cantante debe percibir su voz delante, en el público, como una lanza. Ejercicios con la /i/ y /e/.
- 3) **Con incidencia nasal** (los resonadores): La llave maestra de la comprensión de la impostación. Es la resonancia de los cornetes nasales y senos frontales, producida por el apoyo de las vibraciones del sonido de la voz en ellos. Es diferente a la nasalidad pues el velo del paladar cierra las cavidades nasales impidiendo que el sonido se propague por ellos. Queda unos milímetros abierto, lo que permite que una ligera cantidad de sonido vaya a concentrarse en los cornetes nasales, produciendo una sonoridad ósea, penetrante y clara, que se expande así mismo por todas las cavidades craneales: la máscara (senos frontales y maxilar) y el paladar duro en la zona de los incisivos superiores. Para generar la incidencia nasal se debe elevar el dorso de la lengua,

³⁹² Joan S. Ferrer Serra. *Teoría y práctica del canto*, p. 206.

endurecer el sonido concentrándolo en los cornetes nasales hasta producir una vibración ósea por medio del aumento del hiperbarismo.

En los agudos, la vibración tenderá a concentrarse en la parte superior de los cornetes, y reducirá su zona de influencia en los resonadores de la máscara (senos frontales y maxilares), aumentando el apoyo hiperbárico:

El mantenimiento de un apoyo constante del sonido en las zonas craneales implica automáticamente un correcto hiperbarismo subglótico y el consecuente esfuerzo muscular del abdomen. Por el contrario, un esfuerzo de la musculatura abdominal para producir un hiperbarismo no resulta, necesariamente, un correcto apoyo del sonido.³⁹³

Joan Ferrer incide en la importancia de la impostación del sonido para la regulación justa y precisa del trabajo muscular en la espiración, originándose el equilibrio adecuado y automático del correcto hiperbarismo subglótico.

Este cantante y pedagogo nos habla del uso de las vocales, en relación a sus formantes, para manipular la conformación buco-faríngea de la forma adecuada, según la técnica vocal trabajada: “Debemos darle a las vocales de los ejercicios una función de *formantes*. Esto es: estas vocales irán movilizándose la musculatura interna de la boca hasta que ésta adopte unas posiciones que formen la *arquitectura bucal*”.³⁹⁴

Propone como la vocal formante más adecuada en los comienzos del trabajo vocal /a:/ (el autor utiliza la siguiente notación: “AO”). La /a/ con color ensombrecido por el descenso y abertura de la laringe y elevación del paladar (bostezo).

También propone vocalizar con la /u/ pues hace descender considerablemente la laringe y, además, eleva el velo del paladar. A partir de la /u/, la /i/, sin perder la profundidad laríngea y la elevación del paladar conseguida con la vocal /u/. Y luego, propone ir añadiendo las vocales que faltan con el orden siguiente: /u/, /i/, /e/, /a/, /o/, /u/.

³⁹³ Joan S. Ferrer Serra. *Teoría y práctica del canto*, p. 99.

³⁹⁴ Joan S. Ferrer Serra. *Teoría y práctica del canto*, p. 78.

La /e/ se ha de pronunciar sin perder su profundidad de emisión y ligeramente afrancesada. Si se descuelga del arco dentario, conviene trabajarla a partir de la /i/. Si no llega a situarse correctamente, hay que vigilar la curvatura de la lengua, que tiene que asemejarse a la de la /i/.

Respecto a las consonantes, la /g/ ayuda a conseguir identificar la movilidad del velo del paladar. La /k/ refuerza su actividad.

La /l/ elimina posibles guturalizaciones.

También recomienda las sílabas: /be/, /da/, /me/, /ni/, /po/, /ru/, /te/, /la/, /we/ y /sa/.

Por último, Ferrer recomienda unificar las vocales para producir un color único de voz cantada, que dará una personalidad propia a la voz.

CARMEN BUSTAMANTE. El sonido debe dirigirse hacia la zona del paladar blando. Hay que buscar la percepción de que el sonido rebota en la zona del paladar duro, detrás de los incisivos, además de los resonadores faciales, mediante la abertura de la mandíbula que sensibilizan la zona del paladar y la faringe:

Al incorporar estas condiciones, el cantante debe tener la sensación de espacio y elasticidad en el paladar blando y en la zona occipital; ha de sentir como llega el sonido a la zona del paladar blando y pasa a los resonadores faciales y ha de percibir cómo rebota el sonido en la zona del paladar duro detrás de los incisivos.³⁹⁵

FERNANDO BAÑÓ. La colocación de la voz es un truco basado en el empirismo secular, como consecuencia de la práctica y observación de las sensaciones heredadas.

³⁹⁵ Carmen Bustamante, “El cantante lírico”, en: Inés Bustos. *La voz, La técnica y la expresión*. (Barcelona: Editorial Paidotribo. 2003), pp. 104-105.

Las vibraciones sonoras crean en el individuo sensaciones en zonas y puntos concretos de nuestra cabeza y sistema oral, y se las denomina "sensaciones propioceptivas". Nos da una lista de imágenes y sensaciones que muchos artistas han citado: cantar "hacia arriba y hacia adelante", "el sonido alto", "la voz detrás de los dientes", "sentir que el sonido sale de entre las cejas", "notar cómo vibra el cartílago nasal", "enfocar la voz hacia el paladar duro", "emitir el sonido hacia los pómulos, los maxilares".

En cuanto a la dirección del sonido, habitualmente se explican con metáforas, por ejemplo: es completamente normal para explicar el enfoque o colocación de la voz, comparar el caudal sonoro procedente de la vibración cordal(cuerdas vocales) con el chorro a presión de una manguera que podremos dirigir a un punto concreto, a los cañones de luz(focos móviles) en los teatros, que enfocan y proyectan la luz a voluntad; las chispas que se producen al afilar cualquier utensilio de acero sobre una rueda de amolar metales y que salen proyectadas siempre en una misma dirección; otra metáfora referente a la colocación del sonido es la imagen de enhebrar una aguja con el hilo que sería el sonido y el ojo o agujero de la aguja la entrada a los resonadores; "enhebrar la voz" por el agujero que comunica a los resonadores craneales, requiere un entrenamiento.

A pesar del avance de la medicina, la colocación del sonido sigue enseñándose de forma artesanal para bien o para mal, la voz provoca vibraciones sonoras y estas, a su vez, crean en el individuo sensaciones en zonas y puntos concretos de nuestra cabeza y sistema oral, a las que se las denomina "sensaciones propioceptivas"; muchos cantantes de acreditado prestigio en la historia del canto han tratado de explicar estas sensaciones y todos coinciden en cantar "hacia arriba y hacia adelante", "el sonido alto", "la voz detrás de los dientes", "sentir que el sonido sale de entre las cejas", "notar cómo vibra el cartílago nasal", "enfocar la voz hacia el paladar duro", "emitir el sonido hacia los pómulos, los maxilares", etc.;).

Volviendo a la dirigibilidad del sonido podremos observar que durante los estudios algunas sensaciones, en el canto, habitualmente se explican con metáforas, por ejemplo: es completamente normal para explicar el enfoque o colocación de la voz, comparar el caudal sonoro procedente de la vibración cordal(cuerdas vocales) con el chorro a presión de una manguera que podremos dirigir a un punto concreto, a los cañones de luz(focos móviles) en los teatros, que enfocan y proyectan la luz a voluntad; las chispas que se producen al afilar cualquier utensilio de

acero sobre una rueda de amolar metales y que salen proyectadas siempre en una misma dirección; otra metáfora referente a la colocación del sonido es la imagen de enhebrar una aguja con el hilo que sería el sonido y el ojo o agujero de la aguja la entrada a los resonadores; “enhebrar la voz” por el agujero que comunica a los resonadores craneales, requiere un entrenamiento.³⁹⁶

Fernando Bañó nos habla de la preferencia del maestro D. Francisco Andrés Romero por la vocal /i/. Cito sus palabras:

Las sensaciones propioceptivas (sensaciones vibratorias en nuestro cráneo y paladar duro) de la “i”, deben persistir en el resto de vocales; cuando esto se consigue, el perfil cordal de las mismas lo podríamos imaginar como en el dibujo número once. Cuando el cantante llega a conseguir que el grosor del músculo vocal propio de la (i) se transmita a las vocales restantes, habrá logrado un timbre único, brillante y cristalino que, bien dirigido a los resonadores (máscara), hará que este haya logrado la correcta impostación (ver dibujo nº 11).³⁹⁷

En la siguiente cita expone de forma muy clara cuáles son las resonancias altas, en que porcentajes y como emitir correctamente:

La colocación alta (máscara), debe complementarse con la colocación en el puente armónico o paladar duro (detrás de los incisivos), uniéndose simbióticamente ambos enfoques a las demás funciones que se ponen en marcha en la emisión vocal correcta, como son la cobertura y el control del apoyo de la columna del aire sobre el diafragma, elementos que por sí mismos ya evitan la nasalidad y crean el equilibrio sonoro perfecto. Esa compensación de enfoques entre máscara y puente armónico lo he deducido, en un veinticinco por ciento aproximadamente, en los resonadores craneales y en un setenta y cinco por ciento en el paladar duro.³⁹⁸

Es necesaria una colocación alta, máscara, debe complementarse con la colocación en el puente armónico o paladar duro, detrás de los incisivos. Nos dice los resonadores craneales son una serie de cavidades laberínticas y están por encima de nuestra dentadura superior (maxilar superior) y detrás de nuestra nariz. Estos están

³⁹⁶ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, pp. 26-28.

³⁹⁷ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 46.

³⁹⁸ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 61.

compuestos por los huecos de la nariz, los senos maxilares, los senos paranasales, los senos frontales, los senos esfenoidales, las celdas etmoidales, etc. La impostación correcta en estas zonas craneales puede producir mareo en los agudos por la vibración producida:

Las voces bien impostadas en la zona craneal suele producir mareo y chiribitas en la vista, sobretodo en la emisión de los agudos más extremos, y es causada por la vibración producida dentro de los huecos craneales y no por hiperventilación, como suelen justificar quienes nunca han experimentado esta técnica.³⁹⁹

Este autor nos habla del *Feed-back* con las siguientes palabras:

Es de sobra sabido que el cantante oye su voz de manera diferente a como la oyen los demás; de hecho, la ciencia reconoce una conducción ósea del sonido: “voz solidiana”; ésta es rica en bajas frecuencias y, a causa de ella, en medios científicos, se justifican algunas de las sensaciones propioceptivas del cantante (sensaciones de vibración interna). Este fenómeno se produce como efecto de la vibración de los repliegues vocales, que se transmiten por medio de los cartílagos laríngeos al esqueleto del tórax y macizo óseo de la cabeza; como vemos se origina un encadenamiento de vibraciones internas que, unidas al sonido aéreo o externo, forman el famoso efecto de *feed-back*.⁴⁰⁰

La ciencia reconoce la conducción ósea del sonido o “voz solidiana”, justificando las sensaciones propioceptivas del cantante o sensaciones de vibración interna. Esta cadena de vibraciones internas, unidas al sonido aéreo o externo, forma el famoso efecto de *feed-back*.

Las vocales se emiten con unos movimientos diferentes de los huesos y cartílagos de la laringe. En la /i/, la epiglotis se alza y se sitúa verticalmente pegado a la base de la lengua, dejando la garganta abierta para el paso del sonido. En la /u/ y la /o/, el cartílago tiroideos desciende verticalmente. El grosor de las cuerdas vocales varía según la vocal emitida:

Cada vocal tiene un efecto particular en la morfología cordal y también en la apertura de la boca en su parte visible externa y en su espacio laríngeo interno, incidiendo en los diferentes calibres que adopta la garganta y en el comportamiento concreto de los cartílagos; el llamado

³⁹⁹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 79.

⁴⁰⁰ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 64.

epiglotis, en sí mismo, adopta diferentes posiciones según la vocal emitida, modulando inevitablemente los timbres; por ejemplo, a través de una vídeo-laringoscopia, se puede observar que en la emisión de la “i” este semicartilago se alza y se sitúa verticalmente muy pegado a la base de la lengua, dejando el paso íntegro del sonido por la garganta, cosa que sucede en forma desigual en las demás vocales. Por otro lado el cartilago tiroides desciende verticalmente de manera automática y natural cuando pronunciamos vocales como la “o” y la “u”. La ciencia reconoce que el grosor de las cuerdas vocales varía según la vocal emitida, aunque atribuyéndolo principalmente al discurso de los registros.⁴⁰¹

La técnica de la “i”, método tradicional y empírico más antiguo en la historia del canto, consiste en igualar todas las vocales a la posición de la /i/ para obtener el sonido brillante que le caracteriza, con ricas resonancias en el paladar duro e incisivo. Sin embargo, también nos dice que no podemos trabajar siempre con las mismas vocales pues las menos ejercitadas se resistirán y estrecharán:

La técnica de la “i” consigue, con un método artificial desarrollado por el hombre, esa sensación de naturalidad que nos producen las voces con impostación innata. Utilizando exclusivamente este método de impostación conseguimos básicamente la igualdad del timbre en todas las vocales, usando como base el sonido brillante de la “i”, y como consecuencia de esta igualdad sonora y constante es fácil para el cantante sentir la vibración en el paladar duro e incisivos, (sensaciones propioceptivas) estableciéndose una costumbre o hábito positivo en la emisión.⁴⁰²

Insiste en la conveniencia de trabajar los ejercicios sobre todas las vocales: “Cuando se ejercita la voz de un alumno demasiado tiempo con una sola vocal, en el momento en el que deseen trabajar las demás, éstas no responderán; sobre todo si se han practicado vocales estrechas como la I o la E”.⁴⁰³

Sobre las consonantes nos habla de los beneficios de la /m/, /n/, y /ŋ/ para movilizar la úvula, y abrir paso del sonido hacia los resonadores. Con esta herramienta podemos acostumbrar a colocar hacia los resonadores craneales el resto de vocales y

⁴⁰¹ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, pp. 43-44.

⁴⁰² Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 76.

⁴⁰³ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 233.

consonantes: “M o N que, junto con la ñ, son las tres consonantes nasales del alfabeto castellano que movilizan la musculatura de la úvula, abriendo el paso del sonido hacia los resonadores”.⁴⁰⁴ Y añade:

Viendo el apartado (B), observamos cómo se comporta el paladar blando al pronunciar una consonante nasal, por ejemplo la (N); éste es el mecanismo que nos permitirá alcanzar los resonadores. Con esta herramienta que nos ofrece la naturaleza nos hemos de valer para ir acostumbrando a colocar “parte” del sonido emitido hacia los resonadores craneales, cuya puerta de entrada natural son las fosas nasales (nasofaringe) (ver dibujo nº1-B); a esta incidencia del sonido en el cráneo deberemos acostumbrar al resto de vocales y consonantes, pues es la base de la técnica del sonido en la máscara.⁴⁰⁵

Fernando Bañó nos habla de valorar el modo de hacer los ejercicios más que los ejercicios en sí. De no abusar de notas tenidas y de agudos en las voces inexpertas. Trabajar el vibrato con ejercicios de trinos. De la necesidad de trabajar agilidades, no solo en las sopranos ligeras, sino también en las voces pesadas, pues las conserva jóvenes y ejercitadas:

Los ejercicios de agilidad son imprescindibles para todas las cuerdas y todo tipo de voces, bien sean livianas o pesadas. Estos las conservarán jóvenes y con la ligereza imprescindible. Cuando una voz se resiste a la agilidad quiere decir que algo sucede. Por ejemplo, tensiones laríngeas, estrechez, rigidez muscular, etc.⁴⁰⁶

CARME TULON I ARFELIS. En su libro *Cantar y hablar* explica la forma que adoptan los resonadores determina el timbre de la voz y como no hay dos individuos iguales, no existen dos voces iguales. Opina que hay un único registro para toda la tesitura vocal, el de cabeza y, concretamente el resonador bucal para la tesitura.

⁴⁰⁴ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 69.

⁴⁰⁵ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 73.

⁴⁰⁶ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 243.

Fisiológicamente, la boca es el resonador de la voz y es la cavidad resonancial que contiene los órganos de la articulación:

Existe un tercer criterio que reconoce un único registro para toda la tesitura vocal: el de cabeza, y concretamente, el resonador bucal para todos los sonidos. Personalmente comparto esta última opinión: el uso del resonador bucal para toda la tesitura. Reafirma mi criterio el hecho de que, fisiológicamente, la boca es el resonador de la voz. La boca es la cavidad resonancial que contiene los órganos de la articulación; es extraordinariamente modificable para las variaciones de timbre; es la cavidad más cercana al exterior, y es, además, la menos absorbente de energía sonora. Este mecanismo bucal respeta la libre movilidad de la laringe, dándole al cantante sensación de plena comodidad a lo largo de toda la tesitura.⁴⁰⁷

ARTURO REVERTER (1941). En su libro *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*, el tenor nos habla de la técnica que él utiliza como la más idónea y la denomina “técnica en máscara”.⁴⁰⁸ Además, considera la /i/ la vocal más adecuada:

La i, que no toca las cuerdas vocales, me abre al máximo la cavidad bucal y permite sacar más timbre de cada nota. La cosa está bien clara, de este modo no me saldrá nunca un nódulo ni la voz se me va a estropear. Es la técnica que hay que utilizar, las otras técnicas son aproximativas.⁴⁰⁹

También nos habla de las condiciones físicas de la vocal /i/ en relación a su cavidad de resonancia con los formantes y las frecuencias:

Cuando se fotografía la laringe mientras se está cantando, mientras se está emitiendo, se ve perfectamente el funcionamiento de las cuerdas vocales y de la cavidad laríngea y faríngea. Se ve clarísimamente lo que yo he predicado siempre: que al pronunciar la i, la cavidad se abre totalmente, es como una cueva enorme completamente abierta, y se producen la mayor cantidad de frecuencias de un sonido, lo que parece un contrasentido teniendo en cuenta que es la vocal más débil; un absurdo. Pero el caso es que, al contrario, nuestra voz debería estar situada en la i todo el tiempo, porque es la que está colocada prácticamente en los resonadores; y la prueba es que midiendo los hertzios, la medida de frecuencia, el mayor número corresponde, por ese orden, a la i, la e, la o y la u. Está claro que cuantas más frecuencias

⁴⁰⁷ Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, pp. 101-102.

⁴⁰⁸ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*, p. 66.

⁴⁰⁹ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*, pp. 66-67.

tenga la voz, más se oye, es decir, que hay que buscar permanentemente esa posición. La i nos la ha dado la naturaleza.⁴¹⁰

Vemos pues como Alfredo Kraus establece un orden de vocales de más a menos favorables para el canto: /i/, /e/, /o/ y /u/. Atribuye mayor dificultad a la vocal /a/ y lo explica así: “es difícil porque no se puede evitar que, al tener una a ya en el pensamiento de una manera inconsciente, mecánica, se favorezca el hacer el sonido de esta a en la garganta, como cuando hablamos”.⁴¹¹

Con estas palabras creo entender que este gran cantante realiza a propósito una posición particular y calculada con la vocal /a/ que le ayuda a encontrar una posición de resonancia alta evitando un exceso de abertura para activar el mecanismo del agudo, es decir, la musculatura cricotiroidea.

Conclusión sobre los puntos de resonancia

Como conclusión a este apartado, resulta evidente que las sensaciones propioceptivas de origen vibratorio (palestésicas), musculares (quinestésicas) y sensaciones internas (interoceptivas) confieren unas impresiones subjetivas de gran importancia para el autocontrol de la emisión. Los cantantes, mediante el trabajo técnico vocal, van automatizando las modificaciones de los pabellones buco-faríngeos para obtener la impostación del sonido, que no es más que unos “puntos de resonancia” o “puntos de apoyo” que confieren el dominio y equilibrio del aparato vocal en el canto.

Hemos visto la importancia que dan todos los autores a la impostación del sonido para la regulación justa y precisa del trabajo muscular en la espiración, pues la impostación produce el equilibrio adecuado y automático del correcto hiperbarismo subglótico. En mi opinión, este razonamiento es muy importante en la pedagogía vocal,

⁴¹⁰ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*, pp. 59-60.

⁴¹¹ Arturo Reverter. *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*, pp. 60-61.

ya que explica la razón por la cual la dosificación del aire en la espiración es muy difícil de enseñar al alumno principiante. Se debe conceder una gran importancia a la respiración en los comienzos, pero solapar el trabajo respiratorio al de la impostación.

El timbre depende de las aberturas y espacios creados y, por tanto, puede variar según la técnica vocal trabajada. El desarrollo de las sensaciones se va instalando poco a poco en el cantante y dichas sensaciones conforman el llamado “esquema corporal vocal”.

Existen diversas opiniones en cuanto al pasaje, cobertura y sensaciones internas. Algunos pedagogos trabajan suavizando el pasaje en los cambios de mecanismo de la laringe mediante la cobertura de la voz. Otros niegan la existencia de registros diferentes y trabajan sobre unas únicas sensaciones. También existe esta diversidad en el tema de resonancias y puntos de apoyo, pero aún así, este es un punto importantísimo en el trabajo técnico vocal pues las sensibilidades internas fonatorias son las que regulan consciente o inconscientemente la emisión del sonido.

Resonancias

En la historia de la enseñanza del canto se ha hablado de resonancias y como consecuencia, puntos de apoyo. Hemos visto que algunos autores opinan que la colocación de la voz es un truco basado en el empirismo secular, como consecuencia de la práctica y observación de las sensaciones heredadas. Por esta razón se puede explicar las diferencias entre las apreciaciones expuestas, los puntos de control y apoyo correctos serán los que mejor se adapten a las características físicas de cada individuo. Otra explicación a esta diversidad es la multiplicidad de técnicas y distintos gustos de la emisión vocal. Pienso que en ello también influye aquello que para el docente fue decisivo en su propia evolución vocal, ligado en ocasiones a la historia vocal o a las necesidades físicas de cada individuo.

Son varios los autores que piensan que todo el cuerpo actúa como resonador, pero se mencionan mayoritariamente los resonadores altos y, sobre todo, las cavidades

óseas diseminadas por toda la cara (paladar duro, frente, arcada dentaria superior) junto con la faringe y el tórax. Es necesaria una colocación alta, máscara, debe complementarse con la colocación en el puente armónico o paladar duro, detrás de los incisivos. Los resonadores craneales son una serie de cavidades laberínticas y están por encima de nuestra dentadura superior (maxilar superior) y detrás de nuestra nariz. Estos están compuestos por los huecos de la nariz, los senos maxilares, los senos paranasales, los senos frontales, los senos esfenoidales, las celdas etmoidales, etc.

A continuación, presento de forma sintetizada las principales teorías sobre las resonancias expuestas por los autores estudiados:

- 1) Posición palatal pero mezclando con la de cabeza.
- 2) En las escalas ascendentes, las vibraciones pasan a través de las cavidades nasales, a través de la cavidad de la frente y hacia detrás de la cabeza, hasta que se siente como si el sonido se formara en la parte más alta de la cabeza, por la parte de detrás.
- 3) En las fosas nasales.
- 4) El punto de apoyo entre la raíz de la frente y el borde de las fosas nasales.
- 5) El punto de apoyo de las notas graves ha de estar más allá, fuera del arco palatino y dentro de las cavidades faciales, al tiempo que las notas agudas deben apoyarse en los senos craneales.
- 6) El punto de apoyo se encuentra en la zona palatal anterior, detrás de los dientes superiores, además de la zona velo-faríngea.
- 7) Columna de sonido que en todo momento se apoya en la bóveda palatal y arco dentario superior, haciéndolos vibrar.
- 8) Resonancia de los cornetes nasales y senos frontales, producida por el apoyo de las vibraciones del sonido de la voz en ellos.
- 9) Técnica en máscara.
- 10) Diferente a la nasalidad pues el velo del paladar cierra las cavidades nasales impidiendo que el sonido se propague por ellos.

En general, el punto de resonancia varía en función de la tesitura, aunque también existen cantantes que hablan de un solo punto de resonancia, como A. de Martini.

Francisca Quart ofrece cuatro consejos para activar los resonadores: 1) Buscar las zonas donde el sonido adquiere sus mejores vibraciones; 2) La resonancia justa se logra mediante una posición de equilibrio y mínimo esfuerzo muscular y encuentra su marco de proyección, en una correcta y flexible articulación y en una dicción clara y precisa; 3) Sentir el sonido en la cabeza (máscara), no en la garganta; y 4) Buscar la sensación de que el sonido flota en la cabeza, desconectado de la garganta. Esta cadena de vibraciones internas, unidas al sonido aéreo o externo, forma el famoso efecto de *feed-back*.

Podríamos subrayar las palabras de Myriam Alió: para los sonidos agudos se busca resonancias superiores y en sonidos graves, inferiores, pero sin abandonar por completo las que no corresponden.

Imágenes en la enseñanza del canto como estrategia pedagógica para entender el concepto de resonancia

En la bibliografía estudiada comprobamos que la pedagogía vocal siempre ha recurrido al empleo de imágenes o metáforas para precisar y definir los puntos de resonancia. . Cito algunas de estas imágenes:

1.- Para explicar el enfoque o colocación de la voz: comparar el caudal sonoro procedente de la vibración cordal(cuerdas vocales) con el chorro a presión de una manguera que podremos dirigir a un punto concreto, a los cañones de luz(focos móviles) en los teatros, que enfocan y proyectan la luz a voluntad.

2.- Las chispas que se producen al afilar cualquier utensilio de acero sobre una rueda de amolar metales y que salen proyectadas siempre en una misma dirección.

3.- Otra metáfora referente a la colocación del sonido es la imagen de enhebrar una aguja con el hilo que sería el sonido y el ojo o agujero de la aguja la entrada a los resonadores; “enhebrar la voz” por el agujero que comunica a los resonadores craneales, requiere un entrenamiento.

4.- Un orificio entre los ojos por donde llevar el sonido, apuntando hacia lo lejos.

5.- En la sensación velo faríngea, idea de dar; Lo explica con las siguientes imágenes: un rayo de luz que brota en esa zona, una membrana que vibra en ese punto, una pelota de ping-pong que flota en ese espacio sostenida por una corriente de aire. En la sensación palatal anterior, idea de recibir; Lo explica con las siguientes sensaciones: pelota de ping-pong que oscila sostenida por una corriente de aire y golpea constantemente en ese punto del paladar mientras dura el sonido.

6.- El maxilar superior actúa como colaborador de la estabilidad del sonido, como un casco, como un soporte imaginario.

7.- Una imagen sugerente para la elevación del paladar y punto de apoyo del sonido es la imagen del balcón modernista invertido o también una de nuestras manos, con el brazo flexionado y el centro de la mano curvada y de cara a nuestros ojos.

8.- Imagínese tener detrás de la nariz un tabique metálico, una especie de “gong”, contra el cual fueran a vibrar todas las notas o a golpear como pequeños martillos.

9.- Ofrecer el sonido delante, como sobre una bandeja.

10.- Cantar por encima del bostezo.

El trabajo sobre las vocales y consonantes

Cada vocal se emite con movimientos diferentes de hueso y cartílagos de la laringe. En el caso de la /i/, la epiglotis se alza y se sitúa verticalmente pegada a la base de la lengua, dejando la garganta abierta para el paso del sonido. En la /u/ y la /o/, el cartílago tiroides desciende verticalmente. El grosor de las cuerdas vocales varía según la vocal emitida. En relación a sus formantes, para manipular la conformación buco-faríngea de la forma adecuada, la elección de las vocales es determinante en el desarrollo de ciertas aberturas y, por tanto, son la base del trabajo técnico para adquirir la emisión deseada.

Hay quienes dicen que la vocal formante más adecuada en los comienzos del trabajo vocal: /a:/ (el autor utiliza la siguiente notación: “AO”). La /a/ con color ensombrecido por el descenso y abertura de la laringe y elevación del paladar (bostezo).

La /u/ facilita el descenso de la laringe y la cobertura de la voz. Considera que es la más fácil para la ejecución y la que prepara el camino a las demás, amplía por dentro y recogida la boca hasta el mi natural para ir abriendo un poco al subir el sonido a los resonadores.

La /e/ es muy adecuada en el canto pues su conformación bucofaringea libera la voz y evita el cierre o engolamiento del sonido. Ayuda a conseguir efecto de brillo, fuerza y sonoridad. También se recomienda la vocal /e/ para abrir el vestíbulo laríngeo, el canal faríngeo y la cavidad bucal y sobre todo la vocal /i/. Busca la homogeneidad del sonido.

La /i/ es una vocal que debe pensar se en función de la /a/, /o/ y /u/ para dar la altura al sonido. Conviene pronunciarla y emitirla con la boca bien abierta hacia arriba, buscándole un apoyo en la /u/. Las vocales /i/, /u/ favorecen para el recogimiento del timbre al pasar la voz de una octava a otra. La técnica de la “i”, método tradicional y empírico más antiguo en la historia del canto, consiste en igualar todas las vocales a la posición de la /i/para obtener el sonido brillante que le caracteriza, con ricas resonancias

en el paladar duro e incisivo. Sin embargo, también nos dice que no podemos trabajar siempre con las mismas vocales pues las menos ejercitadas se resistirán y estrecharán.

El trabajo sobre las vocales puede tener como finalidad activar ciertos movimientos buco-faríngeos o, por el contrario, llevar a una posición neutra ciertos movimientos no deseados. Cécile Fournier hace un estudio muy interesante de secuenciación de vocales para percibir determinados movimientos buco-faríngeos:

- Trabajo de elevación de lengua al pasar de /a/ a /i/.
- Trabajo de elevación de lengua y alargamiento de la ranura de los labios al pasar de /a/ a la /ʌ/.
- Trabajo de cruzamiento longitudinal de la lengua y avance de la ranura de los labios hacia delante de /a/ a /u/.
- El trabajo con la /i/ permite un sonido rico y en armónicos agudos además de una correcta conducción de la lengua.
- Es adecuado para la tonicidad de los labios pasar de la /a/ a la /o/ y de /i/ a /ʌ/.

Con el trabajo de la posición adecuada o posición neutra se evita la estrechez en las notas agudas y además ayuda a redondear el sonido. Ferrer recomienda unificar las vocales para producir un color único de voz cantada, que dará una personalidad propia a la voz. También es importante trabajar con varias vocales mezcladas para conseguir la homogeneidad del sonido.

Para el comienzo del trabajo del alumno es adecuado escoger las vocales mejor emitidas de forma natural y, a partir de ellas, trabajar las otras, igualando la posición. Las consonantes escogidas también deben ser las adecuadas pues cada una tiene unas cualidades y resonancias.

La formación de las vocales es debida a la capacidad de resonancia de la boca, y se obtiene por el avance o retroceso de la lengua; /e/, /i/, anteriores, y /o/, /u/, las posteriores. Respecto al trabajo de la lengua se puede sugerir el siguiente orden: /u/, /o/, /a/, /e/, /i/;

Se puede trabajar la agilidad sobre ejercicios con /e/, /ɯ/ y /i/.

Para trabajar la zona palatina aconseja ejercicios con la vocal /i/ en la zona media y /ui/ si hay tensión. Después las vocales vecinas /e/, /a/, /o/, /u/, tratando de no perder la sensibilidad en este lugar. Se puede trabajar también con la unión de dos vocales: /ui/, /ue/, o sílabas con consonantes nasales.

Sobre el trabajo con la vocal /a/, unos dicen que hay que acercarla a la posición de la /o/, es decir /a:/, otros que no hay que buscarla con el recurso de llevarla a la posición de la /o/, si no conformarla con bóveda y abriendo la boca con una articulación vertical. Son recursos distintos para llegar a igualar el primer formante y realizar un sonido óptimo, equilibrado de armónicos, redondo y hermoso de timbre, capaz de poder realizar todos los matices expresivos requeridos. A partir del trabajo de la /a/ se formarán la /i/ y la /i:/ apoyadas en la máscara, claramente pronunciadas y con una perfecta línea de canto. Sobre la vocal /e/, algunos aconsejan pronunciarla casi /a:/ para evitar que el sonido se quede plano y estrecho. Y sobre la /i/, aunque es una vocal alta, puede quedarse estrecha, por lo que hay que pensarla como una /ɯ/.

Si las voces son excesivamente claras, carecen de redondez, conviene escoger vocales cerradas como la /o/ y la /ɯ/. Si, por el contrario, son voces excesivamente opacas, entonces se escogerán vocales abiertas como /e/, /i/, /a/. Hay que procurar evitar una /a/ demasiado clara, pues caerá al fondo de la boca, y redondearla hacia la /o/, es decir, /a:/.

Para estabilizar la laringe resulta muy útil realizar ejercicios combinando las vocales. Autores como Francisco Viñas sostiene esta teoría: “Este juego de vocales combinadas alejará en las laringes rebeldes el peligro de que apianado caiga el sonido en la glotis, estrangulándose en ella”.⁴¹² Es importante realizar ejercicios mezclando vocales para igualar el fondo de la garganta y que ningún sonido deje de conectar la columna de aire en los resonadores adecuados.

⁴¹² Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 319.

Respecto a las consonantes trabajar sobre la consonante /m/, /n/ y /l/ pues sensibilizan al profesional en cuanto a las resonancias faciales. También es beneficiosa para la elevación de la lengua la /k/. Después se puede añadir /ll/ y /ŋ/. Otras consonantes que activan la punta de la lengua son: /n/, /t/ y /d/.

Se pueden realizar los ataques sobre una /h/ aspirada para suavizar la tensión glótica. La /g/ ayuda a conseguir identificar la movilidad del velo del paladar. La /k/ refuerza su actividad. La /l/ elimina la posibles guturalización.

También recomienda las sílabas: /be/, /da/, /me/, /ni/, /po/, /ru/, /te/, /la/, /we/ y /sa/.

Sobre las consonantes nos habla de los beneficios de la /m/, /n/, y /ñ/ para movilizar la úvula, y abrir paso del sonido hacia los resonadores. Con esta herramienta podemos acostumbrar a colocar hacia los resonadores craneales el resto de vocales y consonantes. Se puede trabajar las resonancias de cabeza y máscara con /om/ (un “mantra-yoga”).

Lo más importante en el trabajo de vocales y consonantes es tener claro que lo importante de un ejercicio es la forma de hacerlo. La elección de un ejercicio u otro denota inteligencia si se persigue una finalidad en él.

Para proporcionar una mayor claridad de las distintas concepciones de los autores estudiados en relación a las resonancias en el canto, he elaborado una tabla sinóptica que muestro en el apartado de conclusiones.⁴¹³

⁴¹³ Tabla I.16. Tabla sinóptica de resonancias. Relación de autores por orden cronológico de publicación (véase el apartado de conclusiones, p. 596).

5. Cualidades de la voz en el canto

No hay una voz igual a otra. Según la conformación física del cantante y el tipo de emisión hay unos aspectos vocales que la califican.

A continuación me dispongo a presentar las teorías más destacadas relacionadas con las cualidades de la voz en el canto.

a) En la revista *Scherzo*, el otorrino Ignacio Cobeta en su artículo "Voz cantada y medicina" publicado en la revista *Scherzo*, explica las particularidades de la voz y proporciona criterios científicos para definir las y en algunos casos medirlas.

Según este autor, son cuatro las principales características en la voz cantada lírica: tamaño (grande o pequeña), densidad (consistente o débil), color (clara u oscura) y mordiente (brillante o mate).

- El tamaño. La emisión de la voz se mide en decibelios mediante el fonetograma.
- La densidad es la «envergadura o “cuerpo” de una voz» y para Cobeta “la densidad viene dada por el equilibrio de la fuerza de la presión del aire y la amplitud de las cavidades de resonancia”.⁴¹⁴ Esta cualidad depende de las cavidades supraglóticas, las cuales están determinadas por la anatomía del cantante y las modificaciones de las partes móviles, cometido principal del aprendizaje del canto. Estos cambios condicionan la amplitud del primer formante.
- El color viene dado por la técnica de emisión de las vocales, de su abertura o cobertura y por tanto más claras o más oscuras, respectivamente. En la emisión de las vocales claras el cantante utiliza resonancias altas como las fosas nasales, mientras que las voces oscuras utilizan resonancias de la boca, pero también se puede alternar y combinar diferentes resonadores. El color viene determinado por el tercer formante en el registro medio.

⁴¹⁴ Ignacio Cobeta. “La voz y el canto”, p. 109.

- El mordiente es la cualidad tímbrica que posibilita llenar el espacio y hacer emerger la voz sobre la orquesta, incluso en el piano. Es la proyección de la voz. Es un refuerzo de energía representado entre el tercer y cuarto formantes del espectro vocal.

b) M^a Pilar Escudero nos habla en el tercer volumen de *Educación de la voz* de otras cualidades de otras cualidades no menos importantes: brillantez, potencia, volumen y grosor. Cito sus palabras: “Impostar una voz es colocarla en la caja de resonancia de manera que con el mínimo esfuerzo se consiga el máximo rendimiento fonatorio. Las cualidades que hay que conseguir en una buena impostación, son: la brillantez, la potencia, el volumen y el grosor de la voz”.⁴¹⁵

c) Otra cualidad de la voz es el vibrato. Se introdujo en la música en el siglo XIX. Un vibrato correcto en la voz cantada da belleza y emoción a la voz, mientras que una voz sin vibrato parece blanca e inexpresiva. Según J. et B. Ott “el vibrato encarna la verdadera particularidad de la voz a partir del instante en que se emite con su auténtica y sana sonoridad [mi traducción]”.⁴¹⁶

También Joan S. Ferrer, en su libro *Teoría y práctica del canto*, nos dice que el vibrato es la evidencia de que existen cuatro condiciones: 1) Un desarrollo potente y armónico de la musculatura abdominodiafragmática; 2) Correcta respiración abdominocostal, o por reacción; 3) Relajada profundidad laríngea; y 4) Correcta incidencia e impostación en la zona de la máscara.⁴¹⁷

Podemos afirmar que el vibrato de la voz es una evidencia de la buena emisión, pues conlleva el comportamiento correcto del aparato vocal.

⁴¹⁵ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción)*, 3º vol. (Madrid: Real Musical, 1988), p. 5.

⁴¹⁶ Jacqueline et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, (Paris: L'Harmattan, 2006), p. 138.

⁴¹⁷ Joan S. Ferrer Serra. *Teoría y práctica del canto* (Barcelona: Ed. Herder, 2003), pp. 118-119.

Jorge Perelló, en su libro *Canto-Dicción*, presenta una interesante relación de las declaraciones que algunos científicos han hecho sobre el origen del vibrato:⁴¹⁸

- Segre (1951): el vibrato es producido por variaciones rítmicas del tono muscular.
- Husson (1960): nos da la explicación del origen de dos tipos de vibrato. 1) vibrato de intensidad, resulta directamente de la modulación del tono de acercamiento de los repliegues vocales y 2) vibrato de frecuencia, resulta de la modulación de la acción química en las placas motrices de las fibras musculares rápidas.
- Pommez (1962):⁴¹⁹ dice que el vibrato aparece con la educación vocal, no existe en el cantor debutante. El cantante experimentado tiene vibrato en cualquier tono, timbre e intensidad de la vocalización. Cada cantante tiene una periodicidad fija y constante del vibrato. Esta periodicidad personal es diferente según los artistas. Varía de 4,5 a 7,5 ciclos por segundo y no existe ninguna relación entre esta frecuencia y la clasificación vocal.
- Schönhärl (1963): explica que hay dos mecanismos para la instauración del vibrato: un movimiento vertical de la laringe y una sacudida diafragmática. Este autor también dice que el vibrato puede impedirse cuando se inmoviliza la laringe hacia abajo.⁴²⁰

Más recientemente, sobre el vibrato nos dice el doctor I. Cobeta en el artículo citado anteriormente:

El vibrato es otra característica que le otorga belleza a la voz cantada; se define como la oscilación del 1/2 tono de la frecuencia fundamental (nota

⁴¹⁸ Jorge Perelló. *Canto-Dicción. Foniatria Estética* (Barcelona: Editorial Científico-médica, 1982), p. 119.

⁴¹⁹ J. Pommez. *Rev. Laryng.* 192 (1963).

⁴²⁰ E. Schönhärl. *Zeitsch f. Laryng.*, 42, 815 (1963).

emitida) entre 5 y 7 veces por segundo. Si la voz oscila más puede ser inestable (“caprina”) o tener trémolo.⁴²¹

Según este autor la modificación de la oscilación de la frecuencia fundamental puede originar defectos de emisión en la voz. Francisca Cuart también habla del vibrato como una cualidad si se realiza correctamente o como un defecto si la emisión no es adecuada:

VIBRATO: En principio debe ser considerado como una cualidad vocal, pero mal utilizado se convierte en un defecto. Un vibrato demasiado lento ocasiona una voz oscilante y un vibrato demasiado rápido una voz temblorosa. El vibrato propiamente dicho, es la variación rítmica en la intensidad del sonido y se consigue liberando toda tensión muscular y mediante un buen control respiratorio.⁴²²

Una voz con un vibrato alterado puede ser un defecto bastante desagradable. Fernando Bañó nos dice que se puede trabajar y regularizar el vibrato mediante ejercicios de trino: “En mis clases, he tenido ocasión de conseguir un vibrato normalizado a diferentes alumnos, utilizando ejercicios de trino”.⁴²³

Desde mi experiencia como pedagoga puedo decir que he comprobado la efectividad del trino en el trabajo del vibrato y otros defectos de la emisión como es una afinación baja o un sonido estrecho, pues este recurso músico-pedagógico ayuda a tomar conciencia de la necesidad de dar mayor cantidad de aire al sonido defectuoso y la posibilidad de cantar en cajas de resonancias más altas.

d) El volumen-intensidad.

Respecto al volumen, Perelló escribe que es el resultado de la combinación de la intensidad, del tono y una apropiada emisión sonora. Podemos decir que esta cualidad

⁴²¹ Ignacio Cobeta. ” La voz y el canto”. *Scherzo*, p. 109.

⁴²² Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 70.

⁴²³ Fernando Bañó Llorca. *La impostación vocal en la ópera...*, p. 233.

está directamente relacionada con la intensidad. Francisca Cuart concreta y define estos dos términos así:

VOLUMEN: El volumen de una voz depende de la capacidad del cuerpo sonoro, es decir, de las dimensiones de la laringe, faringe, cuerdas vocales, boca, nariz y de la capacidad torácica, así como de la disposición de estas cavidades para la producción del sonido.

INTENSIDAD: Es una cualidad acústica del sonido, que depende de la presión más o menos fuerte del aire hacia la laringe y de la longitud o constitución de las cuerdas vocales. A mayor número de vibraciones más intensidad de sonido. No obstante, no se debe caer en el error de pensar, que a mayor presión más intensidad vocal, pues sucede todo lo contrario, entre dos sonidos de igual intensidad y altura aquel que tenga menos presión de aire será el que más vibraciones consiga.⁴²⁴

El volumen depende de las dimensiones del instrumento vocal pero también de la disposición de las cavidades para la emisión del sonido. En cuanto a la intensidad, Cuart insiste en dar el aire que requiere cada sonido en la justa presión, sin excesos que puedan provocar tensiones con una inmediata disminución de la intensidad.

Carme Tulon en su libro *Cantar y hablar* nos explica este concepto:

La intensidad se regula mediante el aporte de armónicos y la presión aérea. Esta presión debe ser muy sutil; no se trata de empujar el sonido, sino de conseguir que los armónicos brillen más.

La proyección del sonido se regula, al igual que la intensidad, mediante la presión aérea y una mayor apertura bucal. El aire nunca es empujado, solamente acompañado.⁴²⁵

Esta autora, al igual que Perelló y Francisca Cuart, nos dice que una voz puede cantar con intensidad y proyección cuando no hay estrechez en la laringe, ni bloqueos, ni opresiones musculares o respiratorios. Con un trabajo correcto de técnica vocal se va adquiriendo un dominio de la intensidad mediante la presión aérea y por tanto del volumen de la voz.

Ángel Carrillo Sevillano, en su libro *La técnica de la voz*, nos habla de la fuerza de la voz:

⁴²⁴ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 63.

⁴²⁵ Carme Tulon i Arfelis. *Cantar y hablar*, pp. 132-133.

LA FUERZA de la voz depende de la presión del aire espiratorio y de la amplitud de la vibración de las cuerdas vocales.⁴²⁶

Es evidente que el significado de este concepto que explica el autor es el mismo que el de intensidad, pero emplea una palabra, en mi opinión, peligrosa pues puede dar pie a empujar el aire en vez de acompañarlo, como expresaba Carme Tulon.

M^a Pilar Escudero habla de la amplitud de la voz refiriéndose a la intensidad y volumen:

La calidad de la voz y su amplitud está en función de la energía gastada y del grado de percepción de las diferentes sensaciones, que se han desarrollado durante la educación o reeducación vocal y en particular de los fenómenos acústicos de las cavidades supralaríngeas, así como de la unidad de las relaciones que unen a los órganos entre sí.⁴²⁷

Con estas palabras la autora relaciona el concepto de amplitud de la voz con la energía, el grado de la percepción de las sensaciones y los espacios bucofaríngeos, por lo que podemos decir que esta cualidad de la voz está en función, no solo de la constitución física del individuo sino también de su técnica vocal y la energía empleada.

e) Adaptación del timbre de la voz a la expresión. Colores vocales.

En el libro de J. et B. Ott, *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes*, Manuel Garcia establece la necesidad de poder transformar el timbre de la voz y dar colores diferentes según las exigencias de expresión de la obra:

El timbre de la voz debe cambiar cuando nuestras emociones lo requieran. Si la melodía y el texto expresa un dolor profundo el timbre haría brillar el instrumento lo transmitirá con el pensamiento... Si por el contrario la melodía expresa sentimientos alegres el timbre claro puede

⁴²⁶ Ángel Carrillo Sevillano. *La técnica de la voz*, p. 96.

⁴²⁷ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, 2º vol., p.61.

canalizarse y el color y la pasión y la emisión deslumbrará el sonido (García) [mi traducción].⁴²⁸

f) Articulación y Dicción. En el trabajo vocal se debe trabajar estas cualidades pues la palabra está implícita en el canto.

Madeleine Mansion, en su libro *L'étude du Chant*, nos dice que la articulación puede considerarse como el esqueleto, la estructura del canto y es el instrumento de la dicción. La dicción consiste en realzar las palabras culminantes de una frase por la importancia que el cantante da a su articulación; así pues, la dicción puede transmitir inteligencia y sensibilidad en el canto. Podemos decir que la dicción está a medio camino entre la articulación y la interpretación.

Los elementos principales de la articulación son: labios, lengua, mandíbula y paladar blando.

El doctor Cobeta explica en qué consiste la articulación: “La articulación consiste en el cambio coordinado de la forma y la longitud del tracto vocal durante la fonación; de esta forma aparecen las resonancias que dan lugar a los formantes que contienen las palabras. Con una adecuada articulación los formantes aparecen claros y precisos”.⁴²⁹

Por tanto, cómo la articulación correcta y precisa es muy importante para las resonancias que originan los formantes de la voz, dando lugar a la inteligibilidad y a la belleza. Para una buena técnica del canto es imprescindible el equilibrio entre la presión del aire y una buena articulación.

⁴²⁸ Jacqueline et Bertrand Ott. *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, (Paris: L'Harmattan, 2006), p. 244: “Le timbre de la voix doit se modifier autant que nos passions l'exigent. Si la mélodie et les paroles exprimaient une profonde douleur le timbre qui ferait briller l'instrument fausserait la pensée. .. Si la mélodie au contraire exprime des sentiments brillants le timbre clair peut seul fournir et la couleur et la passion et l'émission éclatante du son. Garcia”.

⁴²⁹ Ignacio Cobeta. “La voz y el canto”, p. 109.

Madeleine Mansion escribe que las consonantes, pronunciadas con energía, contribuyen a la precisión del ataque, y las vocales, conductoras de la voz, la colorean y le dan relieve y añade: “la articulación bien trabajada, sumada a la flexibilidad de la voz, da una dicción perfecta y permite al cantante exteriorizar los matices más variados y colorear su voz de acuerdo a los sentimientos que experimenta; en una palabra, *le permite interpretar*”.⁴³⁰

Es evidente que la articulación tiene una parte mecánica y otra artística. La articulación debe ajustarse a la intensidad sonora requerida por la ejecución artística de la obra. El modo de empleo de las consonantes puede ensalzar la interpretación y el color de las vocales se modifica según el sentimiento que se expresa y, por tanto, pueden tener un matiz artístico. Esta parte artística de la articulación es la *dicción*. Si en algo están de acuerdo todos los especialistas del canto es en la importancia de adquirir una buena técnica vocal que permita la buena articulación para poder desarrollar la dicción adecuada.

Quiero destacar como interesante la explicación que da de este concepto Cristóbal Altube en su libro, cuyo título es precisamente *Articulación de la voz humana*:

Articulación de la voz humana, significa la coordinación armónica en el funcionamiento de todos los diversos órganos que integran el complicado mecanismo de nuestro aparato fonador. En el momento de emitir un sonido entran en juego el diafragma, los pulmones, la tráquea, la laringe, las cuerdas vocales, la boca, las fosas nasales, el paladar, los pómulos, los músculos frontales, etc., etc. Todo nuestro ser, material y espiritual, se pone en vibración. Pues bien: el juego simultáneo y armónico de tan distintos elementos, pero todos los cuales cooperan a una misma finalidad, que es a la buena emisión del sonido para que sea fácil, amplio y bello, es a lo que llamamos articulación.⁴³¹

Como podemos ver, este autor atribuye el significado de articulación a la coordinación perfecta de todos los factores que intervienen en la emisión del sonido, por eso habla de articulación de la voz humana, como un mecanismo complejo y perfecto de

⁴³⁰ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto*, p 56.

⁴³¹ Cristóbal Altube. *Articulación de la voz humana*, pp. 37-38.

la voz. En el caso de referirnos a la articulación de un texto, como nos dice el doctor Cobeta, nos referiremos a una coordinación perfecta de la forma y longitud del tracto vocal durante la fonación.

También el autor Georges Canuyt afirma en su libro *La voz* la siguiente frase: “la Dicción es la Vida y la Belleza del Canto”.⁴³²

A pesar de que, como hemos visto en el punto anterior, las modificaciones de ciertas partes móviles en el canto deben ser menos pronunciadas que en el habla, sobre todo en los agudos, el cantante debe proponerse aprovechar todos los recursos para articular de manera adecuada. En mi opinión la articulación es correcta en una voz bien emitida, con proyección y apoyada sobre la columna de aire y los resonadores adecuados pero, además, hay que tomar conciencia y dirigir un trabajo constante en la articulación y dicción del texto para hacer que cualquier oyente lo pueda entender perfectamente.

Con todo lo dicho, podemos decir que las cualidades de la voz son: tamaño, densidad, color, mordiente (brillante o mate), potencia, volumen, grosor, vibrato, intensidad, adaptación del timbre de la voz a la expresión (colores vocales), articulación y dicción.

⁴³² Georges Canuyt. *La voz*, p. 159.

6. Cualidades del cantante y del profesor de canto

En este punto se analizan las cualidades que se le otorgan al buen cantante lírico y al profesor ideal de canto. Del estudio de la bibliografía consultada se deduce la inquietud tanto del cantante como del maestro del canto ante la exigencia y responsabilidad de su trabajo.

a) Cualidades del cantante

Las cualidades del cantante han sido descritas por los pedagogos y tratadistas del canto actuales:

- 1) Para Ignacio Cobeta, la morfología de la laringe de un cantante no es distinta a la de cualquier individuo. Es necesario tener una morfología normal del sistema anatómico, una gran capacidad de afinación, difícil de adquirir si no se tiene de forma natural, y una adecuada sensibilidad. Además, los cantantes deben ser personas psicológicamente fuertes, capaces de superar la tensión que requiere la situación profesional y la soledad de una vida itinerante, en muchas ocasiones.
- 2) Según Ana Luisa Chova

Hay unas aptitudes básicas que deben darse en el profesor y en el alumno por separado, que son: temperamento artístico, inteligencia, dotes de observación y de concentración, voluntad, capacidad de trabajo, memoria, paciencia, equilibrio, disciplina, resistencia al cansancio, sentido común y por supuesto, la voz.⁴³³

Ana Luisa Chova cita un gran número de aptitudes básicas y la voz es tan solo una condición entre muchísimas otras. Algunas de las aptitudes citadas deben ser innatas pero otras se van adquiriendo con trabajo y tenacidad.

⁴³³ Ana Luisa Chova. "La Enseñanza del canto", p. 126.

- 3) Francisca Cuart expresa su opinión con respecto a las cualidades que ha de reunir el cantante:

La primera condición que debe poseer toda persona que quiera convertirse en profesional del canto es la de tener una suficiente calidad vocal, además de buen oído, de estar dotado de inteligencia, sentido de la percepción, musicalidad y disciplina. Sin estas condiciones básicas difícilmente podrá afrontar el repertorio clásico y mucho menos dedicarse a la lírica.

Después de esta exposición de frases y curiosidades uno cae en la/cuenta de que aunque sin voz nunca se podrá cantar, tampoco hace falta que esta sea excepcional para ser un buen cantante. Sí en cambio es indiscutible que hacen falta unas aptitudes que pueden y deben adquirirse y que podrían ser el resumen de este libro: TENER BUEN OÍDO - INTELIGENCIA - SABER RESPIRAR – EMISIÓN CLARA Y REDONDA - MUSICALIDAD - SENSIBILIDAD - PERSEVERANCIA.⁴³⁴

De este texto sacamos cualidades indispensables: calidad vocal, buen oído musical, inteligencia, sentido de la percepción, musicalidad, disciplina y sensibilidad. Esta autora también incluye cualidades relacionadas con el dominio técnico vocal como son: saber respirar y emisión clara y redonda.

- 4) Actitud en la relación del cantante con su profesor según Ana Luisa Chova, Antón de Santiago y Renata Scotto.

Hay autores que hablan de la importancia del entendimiento entre el alumno y el profesor para que haya un buen aprendizaje del canto. Así lo expresa Ana Luisa Chova y, además, expone las condiciones necesarias en la relación entre el profesor y el cantante:

Hay además algunas condiciones imprescindibles para que funcione bien el binomio profesor-alumno. Confianza mutua (pero no ciega, sino crítica) y tenacidad en el trabajo continuo y bien hecho. Esto no quiere

⁴³⁴ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, pp. 88 y 116.

decir que no pueda haber dudas, tropiezos o desfallecimientos que hay que superar con voluntad.⁴³⁵

A partir de estas palabras podemos extraer dos cualidades más en el alumno: sentido crítico y confianza.

Antón de Santiago en su libro *Voz e canto* también incluye estas dos cualidades entre otras en la relación entre el profesor y el alumno:

Los estudiantes, a su vez, dentro de esa relación de sinceridad que, naturalmente, tiene que ser recíproco, deben depositar su confianza en el maestro, sin renunciar por eso de tener una actitud crítica. Cualquier posición de resistencia por el alumno hace que la relación entre profesor-alumno carezca de resultados. Además, debe ser curioso y hacer preguntas. Y, por supuesto, debe pedir explicaciones al maestro de cualquier concepto que no entienda o sobre cualquier acción que no comprenda o mecanismo u objeto. Cuando algo se entiende y está claro se asume mejor. Y cuando esto sucede, mejora la predisposición para ejercitarlo. En el estudio es muy importante fomentar la buena disposición para ejercitarse, para que, en definitiva, ejercitando repetidamente implica la adquisición de una técnica automatizada, que cree estímulos y acentúe únicamente el reflejo de una posición de emisión correcta, asociando empíricamente las inevitables sensaciones. Este será el impulso necesario para dirigir el trabajo. Los resultados conseguidos son el incentivo que fomenta el hecho de seguir estudiando. Por otro lado, el estudiante debe ser modesto. Tiene que ser consciente de que aunque tenga grandes facultades, el estudio es indispensable. Y para eso tiene que poner de su parte grandes dosis de voluntad y asumir que el estudio del canto, la formación del cantante lírico, es algo complejo que va mucho más allá de unas simples habilidades vocales [mi traducción].⁴³⁶

⁴³⁵ Ana Luisa Chova. "La Enseñanza del canto", pp. 126-127.

⁴³⁶ Antón de Santiago. *Voz e canto*, pp. 42-43: "O alumno, á súa vez, dentro desa relación de sinceridade que, naturalmente, ten que ser recíproca, debe deposita-la súa confianza no mestre, sen por iso perder ou facer deixamento dunha cena actitude crítica. Calquera postura de resistencia por parte do alumnno fai estéril a relación docente-discente. Asemade, debe ser curioso e facer preguntas. E, desde logo, debe pedir explicacións ó mestre sobre calquera concepto que non entenda ou sobre calquera acción da que non comprenda ou o mecanismo ou o obxecto. Cando algo se entende é claro que se asume mellor. E cando isto sucede, predisponse mellor á exercitación. No estudio do canto é moi importante fomentar esa vontade de exercitación, xa que, en definitiva, en exercitarse repetitivamente consiste a adquisición dunha técnica que automatice, creando, reflexo, o aceno complexo e único da correcta emisión. asumindo empíricamente as inevitables sensacións. Isto será o pulo que tire polo traballo. Os resultados conseguintes ó incentivo que fomente a atracción cara a el. Por outro lado, o alumno ten que ser modesto. Ten que ter consciencia de que, aínda que teña grandes facultades, o estudio é indispensable. E para iso

Vemos que las cualidades que menciona este autor se pueden resumir en: confianza entre profesor y alumno, sentido crítico, trabajo y modestia.

Por último, me gustaría añadir otra cualidad todavía no mencionada pero, para mí, de gran importancia, la humildad. Renata Scotto la menciona en el artículo “El taller de Renata Scotto” de la revista *Ópera Actual*: “es muy importante para un cantante la humildad y no dejar nunca de estudiar.”⁴³⁷

En mi opinión, la humildad hace posible la “escucha” para corregir las imperfecciones y es una condición imprescindible para la continua evolución en el aprendizaje del canto. También Luisa Tetrazzini nos habla de la “actitud receptiva”, actitud adecuada y básica para poder aprender y escuchar los consejos. Además, el canto, como cualquier arte, exige una plena dedicación, al tiempo que sensibilidad e inteligencia.

En conclusión, las cualidades del cantante son: anatómicamente normales, afinación, sensibilidad, psicológicamente fuertes, calidad vocal, buen oído musical, inteligencia, sentido de la percepción, musicalidad, disciplina, temperamento artístico, dotes de observación y de concentración, voluntad, capacidad de trabajo, memoria, paciencia, equilibrio, disciplina, resistencia al cansancio, sentido común y la voz. Cualidades relacionadas con la relación entre el cantante y el profesor: confianza, sentido crítico, trabajo y modestia. Cualidades relacionadas con el dominio técnico-vocal es saber respirar y lograr una emisión clara y redonda.

ten que poñer na súa contribución tamén grandes doses de vontade e asumir que o estudio do canto, a formación do cantante lírico, é algo complexo que vai moito máis alá dunhas simples facultades vocais”.

⁴³⁷ Fernando García-Rosado. “El taller de Renata Scotto”, *Ópera Actual*. ENE-FEB, nº 97 (2007). pp. 36.

b) Cualidades del profesor de canto

El profesor de canto debe tener unas cualidades necesarias para que su labor sea óptima. Algunos de los autores de la bibliografía consultada hablan de estas cualidades.

1) Experiencia como cantante.

Son muchos los autores que defienden que es necesario que el profesor de canto haya sido cantante en activo previamente a su labor como docente. Con este condicionante doy por supuesto que el profesor debe tener las cualidades de cantante expuestas en el punto anterior y otras muchas. Para Francisco Viñas:

[...] sólo puede enseñar con probabilidad de éxito quien, además de poseer disposiciones excepcionales comunicativas-cualidad esencial que raramente se encuentra,-haya cursado largo tiempo el arte lírico, en el cual adquirió experiencia y la educación auditiva necesaria. En esto reside el gran secreto para diferenciar los sonidos buenos de los falsos; pues sin esta imprescindible sensibilidad, ¿cómo podría el maestro conocer y remediar los defectos? A lo sumo, el laringólogo puede dar consejos y prescripciones higiénicas, poner en guardia al novel cantor sobre lo delicado del instrumento vocal, convenciéndole de que, una vez destrozado, es imposible restañar sus heridas en la mayor parte de los casos. [...] Otra cosa no es de su incumbencia, pues invade un campo que le está vedado.⁴³⁸

2) Educación auditiva y saber comunicarse

Francisco Viñas también afirma ha de saber comunicarse y estar dotado de una educación auditiva. Respecto a la necesidad de una educación auditiva nos lo dice así:

La educación de la voz necesita de algo que no puede escribirse; que sólo está en los conocimientos o sabiduría del instructor: sabiduría auditiva capaz de aquilatar cualidades y defectos; condición indispensable para educar la voz sin vacilaciones.⁴³⁹

⁴³⁸ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 62.

⁴³⁹ Francisco Viñas. *El arte del canto*, p. 92.

La sabiduría auditiva consiste en reconocer mediante la escucha los sonidos inadecuados y saber qué mecanismo hay que corregir para obtener la emisión adecuada.

3) Adaptarse a las posibilidades del alumno. Virtudes pedagógicas.

Además el profesor de canto debe adaptarse a las posibilidades del alumno, saber adecuar el repertorio y acertar la clasificación. Consuelo Rubio nos habla de este tema en la siguiente cita:

La función del maestro es en este terreno decisiva. Su capacidad de adaptación a las posibilidades esenciales de un alumno bien orientado desde el principio, en cuanto a actitud primera del buen cantar, clasificación de voz, selección de repertorio adecuado, idea clara de la interpretación según la variedad de materia musical, idioma, sentimiento, naturaleza teatral, poética y expresiva, constituye la única norma decisiva en esta compleja y al mismo tiempo fascinante materia.

Un buen maestro necesita virtudes pedagógicas específicas, una vasta gama de conocimientos precisos, dotes psicológicos particulares y capacidad de detectar las características naturales, vocales, psicológicas y de personalidad del alumno.⁴⁴⁰

Me uno a la opinión de esta autora cuando habla de la necesidad del don psicológico, pues como vemos, la intuición y la empatía con el alumno son cualidades muy apreciadas en el profesor de canto. También habla de ello M^a Pilar Escudero quien nos dice que el maestro de canto debe tener criterios pedagógicos, psicológicos y terapéuticos además del dominio técnico. Cito sus palabras:

Un buen profesor de canto debe poseer, además del dominio técnico y artístico de la voz, criterios pedagógicos, psicológicos y terapéuticos, ya que se pueden presentar diferentes casos, como:

Educación Vocal.

Corrección de voces defectuosas por mala colocación.

Reeducación de diferentes trastornos de la voz.

Profesores de Música que quieren impostar su voz, como medio de trabajo.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Consuelo Rubio. *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*, p. 152.

⁴⁴¹ María Pilar Escudero García. *Educación de la voz*, 3º vol., p.6.

Renata Scotto, en el artículo “El taller de Renata Scotto”, también nos lo dice con estas palabras:

El trabajo no es fácil porque no se trata de enseñar a hacer cosas como las hago yo, sino de hacerlas de modo que puedan resultar bien desde el propio cantante. Cuando se enseña estamos con personas diferentes, con diversas vocalidades y mentalidades, y hay que ir muy despacio para conseguir algo sólido desde el propio cantante.⁴⁴²

La complejidad del individuo en una labor tan cercana como es el trabajo vocal, donde el hombre es el mismo instrumento, exige la necesidad de adaptación a todos los aspectos humanos.

4) Curiosidad Teórica. Debe ir acompañada de talento práctico interpretativo.

Ángel de Santiago, al igual que Francisco Viñas también cree que el profesor de canto ha de haber sido cantante para experimentar sobre todo las sensaciones que proporcionan el canto.

El maestro de canto debe tener un mínimo de curiosidad teórica que no tiene por qué incluirse necesariamente en la carrera de cantantes, apoyado en la mayoría de los casos por grandes facultades, un gran talento práctico, y la buena dirección de un buen maestro. Es inevitable que esta referencia conecte con el mundo de la ópera, cantando principalmente, superando la dificultad de las propias obras, gracias a las facultades. Cuando éstos se acompañan del buen sentido y talento interpretativo de "primera figura". Por otro lado, también se ha demostrado que los mejores directores de teatro no eran necesariamente ni buenos ni brillantes actores, ni los mejores entrenadores de fútbol, baloncesto, atletismo, natación, etc., eran los mejores y más brillantes deportistas de su especialidad.

Lo que debe considerarse como un requisito esencial es que el maestro haya cantado, dejando que él mismo haya experimentado el aspecto importantísimo del canto que son las sensaciones [mi traducción].⁴⁴³

⁴⁴² Nicole Scotto di Carlo. “El arma secreta de los cantantes de ópera”, *Mundo Científico*. X/101 (1990), pp. 35-36.

⁴⁴³ Antón de Santiago. *Voz e canto*, p. 40: “O mestre de canto ten que ter un mínimo de curiosidade teórica que non se dá necesariamente nin por sistema nos cantantes "en carreira". auspiciada

Este autor continúa hablando del profesor de canto y nos dice que debe tener capacidad de análisis, de estudio, de curiosidad teórica y capacidad pedagógica que va unida a la vocación de enseñar. También debe ser flexible para adaptarse al carácter del alumno o lo que él llama “psicología personal”. Además debe tener paciencia y serenidad y transmitir al alumno, aunque al mismo tiempo ha de ser exigente y no consentir los sonidos incorrectos para que el alumno pueda evolucionar. La relación entre alumno y profesor debe ser absolutamente sincera. La actitud que debe culminar y estar presente en el trabajo del profesor es la prudencia, una actitud necesaria para un instrumento tan delicado como es la voz.

5) Vocación y paciencia.

Francisca Cuart nos habla de las cualidades del profesor con estas palabras:

La persona que quiere dedicarse a la enseñanza del canto debe saber cantar, tener un oído muy refinado y conocimientos musicales y fisiológicos sobre todo lo concerniente al acto de cantar, debiendo tener además una gran vocación y paciencia. A partir de aquí debe poseer un estricto sentido crítico y ser siempre sincero con sus alumnos, para no regalar ilusiones en una disciplina en la que es fácil ilusionarse por sí solos. [...]. Tampoco es conveniente tener prisa en comprobar el resultado de su trabajo y debe cuidarse mucho de no caer en la rutina, gran enemiga para el alumno y para él mismo. El maestro de vez en cuando ha de hacerse un replanteamiento total respecto al alumno, con el fin de comprobar si los términos y percepciones vagos e imprecisos con los que al principio se trabaja, han sido bien entendidos. Se dan casos en que el alumno afirma haber entendido, pero al hacerse este replanteamiento se demuestra que no es así. El maestro enseñará todo lo que sabe y no se cansará de aprender siempre más pobre del que ya cree saberlo todo!. Ayudará al alumno a encontrar en sí mismo las sensaciones y percepciones que a la larga serán la clave de su progreso. Le comunicará ilusión y le dará ánimos estimulándole para que conozca todo lo concerniente al mundo del canto. El maestro de canto deberá ser muy altruista en sus sentimientos sin esperar nada a cambio, de lo

esta na maioría dos casos por unhas grandes facultades e un gran talento práctico, e a boa dirección dun bo mestre. É inevitable que esta referencia connote co mundo da Ópera, no que fundamentalmente se canta. por necesidade que crea a dificultade das propias obras, gracias ás facultades. Cando estas van acompañadas de bo sentido e talento interpretativo ése "primeira figura". Por outra banda, está tamén demostrado que os mellores directores de teatro non foron necesariamente nin bos nin brillantes actores, nin os mellores adestradores de fútbol, baloncesto, atletismo, natación, etc., foron os mellores e máis brillantes executantes da súa especialidade. O que si debe estimarse como requisito indispensable é que o mestre cantara, de xeito que el mesmo experimentara ese factor importantísimo do canto que son as sensacións”.

contrario sufrirá decepciones, ahora bien, siempre se sentirá compensado por las alegrías que le proporcionarán los éxitos de sus alumnos. Bajo mi punto de vista se logra ser un buen maestro cuando se es capaz de transmitir al alumno la capacidad de ir encontrando por sí mismo las respuestas a sus interrogantes. Podrá el alumno pedir consejo y ayuda, pero sólo para reafirmar que ha asimilado bien lo que se le ha enseñado. Mi mayor satisfacción sería conseguir este resultado.⁴⁴⁴

De esta cita subrayo cualidades como: saber cantar, oído, conocimientos musicales y fisiológicos, vocación y paciencia. No caer en la rutina, comunicar ilusión, estimular y animar al alumno pero sin esperar nada a cambio pues de lo contrario se sufrirán decepciones; la compensación será la alegría que proporciona los éxitos de los alumnos.

6) Grado justo de implicación.

Existen distintas opinión entre el tipo de relación entre el profesor de canto y el alumno. Por una parte hay autores que opinan que ha de haber una relación muy cercana entre los dos. Como una relación de madre e hijo en la cual el profesor siempre está pendiente de los pasos que da el alumno para guiarle en el momento necesario. Cristobal Altube, es uno de los autores que opinan así.

El maestro de canto tiene que estar en pie, al lado y enfrente de sus discípulos, orientándoles con su ejemplo constante y no tolerando jamás la emisión de un solo sonido malo. Tiene que tener mucho de madre, la cual enseña a su hijo poco a poco a balbucir las primeras palabras. Es una labor paciente y penosa de escultor, que va modelando poco a poco la estatua viviente de una voz. Además, el profesor debe ganarse con su cariño la confianza y la familiaridad del educando, facilitando con su trabajo, consiguiendo con ello la seguridad de su articulación. En la verdadera escuela deben excluirse por completo la rigidez y la excesiva seriedad que cohiben la libertad y la espontaneidad del alumno.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*, p. 89.

⁴⁴⁵ Cristóbal Altube. *Articulación de la voz humana*, p. 52.

El autor opina que es necesario dar confianza y familiaridad al alumno para fomentar la espontaneidad y evitar la rigidez.

Con un espíritu más distante en cuanto a la implicación, C. Fournier, en su libro *La Voix, un Art et un Métier*, nos dice que el profesor de canto es un mediador, no una nodriza; un técnico, no un mago; un pedagogo dotado del sentido de la psicología, no un psiquiatra. El profesor se hace pagar por dar un conocimiento para transmitir una profesión. Vemos que la responsabilidad del profesor de canto en el éxito del futuro del cantante es relativa. El éxito del cantante depende de los dos, alumno y profesor.

Barthélémy, en su libro *La Voix Libérée*, proporciona varias observaciones sobre la enseñanza del canto. La escucha del profesor es determinante pues conlleva el diagnóstico rápido. Su conocimiento permite adaptar el trabajo técnico a las particularidades del alumno. Un profesor de canto, por su actitud, debe rápidamente fomentar la autonomía de su alumno. Pero esta labor es difícil pues requiere respetar la naturaleza del cantante.

7) Generosidad sin esperar gratitud.

En ocasiones, la entrega que exige la labor del profesor es mayor que la gratitud del alumno. La ingratitud del alumno es un hecho que mencionan la mayor parte de profesores de canto. Ramón Regidor, comienza su libro *Temas del Canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*, con un prólogo, que es un lamento contra esta falta del alumno: “El cantante admite y quiere que le descubran lo que lleva dentro de sí, pero, una vez descubierto, queda convencido de que *aquello* se hallaba dentro de él y de que, por tanto, es de su entera pertenencia”.⁴⁴⁶

Es evidente porque Madeleine Mansion, en su libro *L'étude du Chant*, dice que la enseñanza del canto debe ser una “vocación”, un “apostolado”. Ella asume que no debe esperar la gratitud del alumno:

⁴⁴⁶ Ramón Regidor. *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*, pp. 9-10.

A pesar de todo el trabajo que nos tomamos para formar a nuestros alumnos, no hay que esperar mucha gratitud de parte de ellos: se correría el riesgo de una decepción. Muy a menudo, después de haber aprovechado nuestras lecciones para impostar firmemente su voz [...], el alumno desaparece bajo un pretexto cualquiera, para acudir a otro profesor, que recogerá toda la gloria de nuestro trabajo.⁴⁴⁷

Por otra parte, Myriam Alió propone “huir de crear dependencias siempre limitadoras y castrantes”, y también que “para enseñar hay que estar dispuestos a que los demás sean ellos, sin intentar transformarlos en un espejo de nuestra propia imagen”.

En mi opinión, el profesor no debe caer en el error de aferrarse al alumno, sin embargo, la relación entre el profesor de canto y el cantante es tan especial, que es verdaderamente difícil encontrar el punto justo de implicación si se sigue el consejo que nos da Madeleine Mansion de “querer a cada uno de vuestros alumnos”.

8) Comunicación, confianza y empatía.

Para Renata Scotto “no es la maestra quien hace al alumno, sino el alumno el que hace al maestro. O mejor todavía, es un trabajo común, de profunda comunicación y empatía.⁴⁴⁸

Ana Luisa Chova opina que para que funcione el binomio profesor alumno se necesita la condición de la “confianza mutua” (una confianza crítica). La confianza, al igual que la comunicación y la empatía, son condiciones indispensables para la evolución adecuada del cantante; si existen, la labor del profesor y del alumno es plenamente satisfactoria:

Si la música es para mí una fuente de placer, su enseñanza es, aunque ardua, doblemente satisfactoria por varios motivos: se disfruta como espectador del hecho artístico que se da en las clases; se disfruta como intérprete indirecto por haber ayudado a producirlo, y se disfruta siempre

⁴⁴⁷ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto*, p 106.

⁴⁴⁸ Nicole Scotto di Carlo. “El arma secreta de los cantantes de ópera”, *Mundo Científico* X/101 (1990), p. 35.

de la emoción compartida por dos personas, profesor y alumno, satisfechas al final de un trabajo bien hecho.⁴⁴⁹

- 9) Otros aspectos: exigencia, responsabilidad, consejero pero también fomentar la independencia del alumno.

Un buen maestro debe fomentar la independencia del alumno.

La enseñanza del canto es un trabajo satisfactorio pero a la vez exigente, responsable, y en muchas ocasiones, ingrato. La finalidad del profesor de canto es dotar a sus alumnos de una buena técnica vocal para poder hacer una interpretación óptima.

Madeleine Mansion considera que “el interés de un profesor de canto está en que *todos* sus alumnos posean una técnica impecable y canten correctamente y con gusto, sea cual fuere su voz”.⁴⁵⁰

La labor pedagógica del profesor de canto puede extraerse de las palabras de Myriam Alió, en su libro *Reflexiones sobre la voz*, pues da unos consejos para el maestro de canto: debe escuchar, mirar, observar al discípulo. Ha de mantener el control global de todos los aspectos: actitud respiratoria, relajación o tensión, gesto del rostro, enfoque de su articulación, expresión, reacción ante lo que intenta realizar. Madeleine Mansion aconseja poner atención en no ahogar la espontaneidad del alumno durante el curso de la asimilación técnica. El pedagogo debe tener recursos para cada problema e inducir al alumno a actuar con energía pero con comodidad.

El profesor es un consejero apto para orientar la marcha del alumno con explicaciones racionales, es un planificador.

⁴⁴⁹ Ana Luisa Chova. "La Enseñanza del canto", p. 126.

⁴⁵⁰ Madeleine Mansion. *L'étude du chant. El Estudio del Canto*, p 99.

Haciendo una valoración de todos los aspectos mencionados en este apartado, podemos decir que las cualidades que ha de tener el profesor de canto ideal han de ser: todas las cualidades del cantante mencionadas en el punto anterior más experiencia como cantante, educación auditiva, saber comunicarse, curiosidad teórica, adaptarse a las posibilidades del alumno física y psicológicamente, virtudes pedagógicas, vocación, paciencia, grado justo de implicación, generosidad sin esperar gratitud, comunicación, confianza, empatía, exigencia, responsabilidad, consejero pero al mismo tiempo fomentar la independencia del alumno.

Como vemos, la lista de cualidades que debe tener el profesor de canto ideal es tan exigente que es enormemente difícil que se den en un profesor y, además, durante todo el periodo docente. El alumno de canto satisfecho con su evolución e inteligente sabrá disculpar los aspectos más débiles de su profesor y, si no es así, puede que sea ingrato y recalque alguna de las carencias de su instructor.

Madeleine Mansion asume la ingratitud del alumno al tiempo que dice que “hay que querer a nuestros alumnos”. En mi opinión, este es un claro ejemplo de vocación por la enseñanza pues, como muchos otros pedagogos, esta autora está dispuesta a dar todo sabiendo que no deben esperar nada.

La enseñanza es satisfactoria si hay confianza, comunicación y empatía con el alumno al tiempo que solo puede haber confianza cuando existe implicación y amor por la enseñanza.

*La voz no basta para ser cantante. Precisa que el sujeto sea inteligente, estudioso, observador..., que esté dotado de una voluntad firme y que su fe en el arte sea inquebrantable.*⁴⁵¹

Gabriel Fauré

CAPÍTULO II

ESTUDIO DE LA TÉCNICA Y PEDAGOGÍA VOCAL ACTUALES MEDIANTE CUESTIONARIOS

1. Introducción

Hay numerosos cantantes y pedagogos que no cuentan con una bibliografía publicada. Con este estudio, podemos hacer posible el hecho de recoger sus ideas e impresiones basándonos en su experiencia más actual.

En este capítulo II pretendo abordar el objetivo principal de esta Tesis Doctoral, que es recopilar mediante cuestionarios las diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como punto de partida las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio.

En primer lugar, para decidir qué profesionales españoles deben participar en el estudio de esta tesis, he necesitado realizar un “estudio previo” para determinar el proceso y el criterio de selección.

⁴⁵¹ Georges Canuyt. *La voz*. (Buenos Aires: Librería Hachette, Colección Saber. 1982), p. 169.

En segundo lugar, el “estudio principal” o estudio cuyo cometido cumple el objetivo de esta tesis doctoral. He administrado el cuestionario sobre técnica vocal a la lista de profesionales españoles obtenida en el estudio previo con el propósito de hacer un análisis comparativo de los resultados de estos cuestionarios y confeccionar un manual recopilatorio que ofrezca una visión global de las técnicas vocales modernas y métodos pedagógicos, imprescindible para alumnos de canto, docentes y cantantes.

En tercer lugar, hago un “estudio paralelo” o trabajo analítico sobre las respuestas a cuestionarios sobre conceptos de la técnica vocal a profesionales del canto que han contestado de forma voluntaria y no forman parte del estudio principal.

Para presentar el trabajo de exposición de las respuestas al cuestionario sobre los diferentes aspectos que intervienen en la técnica vocal he utilizado diferentes colores de texto: color rojo para las respuestas de los profesionales referentes del estudio principal y color azul para las respuestas de los profesionales del canto que han respondido voluntariamente al cuestionario para realizar un estudio paralelo.

En las siguientes secciones explico con detalle la elaboración del estudio previo, la confección del cuestionario, el “estudio principal”, el “estudio paralelo” y los resultados obtenidos.

2. Estudio previo

2.1. Problemática y objetivo

Problemática

Como cantante y pedagoga he estado rodeada de compañeros y amigos, profesionales del canto lírico. Decidir quién debía estar en el estudio se me plantea como una tarea difícil, no sólo metodológicamente, sino también a nivel personal. Contactar únicamente con los profesionales con los que tengo una relación directa no es viable ya que excluye a todos aquellos profesionales menos cercanos y accesibles pero igualmente imprescindibles en un estudio serio como el que me he propuesto hacer.

Para decidir quién debe participar en el estudio necesito, por una parte, un criterio de selección y, por otra, un modo de selección totalmente objetivo. Para ello he debido realizar un estudio previo que me proporcione una lista de cantantes y pedagogos españoles en los que basar el trabajo de tesis doctoral.

Objetivo del estudio previo

Mi objetivo en este estudio previo es encontrar un proceso de selección con un criterio claro y justificable que me proporcione una lista de profesionales españoles del canto lírico significativos en quienes basar el estudio de Tesis Doctoral.

2.2. Metodología

Para lograr el objetivo de este estudio debo encontrar un modo de selección de los profesionales del estudio de tesis doctoral y un criterio de selección.

2.2.1. Criterio de selección de los profesionales del estudio de tesis doctoral

En principio no contaba con un criterio para decidir qué profesionales del canto podían formar parte del estudio de tesis. Quería huir de criterios poco claros y seleccionar uno que pudiera ofrecer una muestra suficientemente representativa y de interés. Finalmente me he decidido por el hecho de “ser profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad”. Ser referentes significa que pueden influir mayormente en cantantes, pedagogos y público del canto lírico en general.

2.2.2. Modo de selección de los profesionales del estudio de tesis doctoral

Ante todo me he planteado la necesidad de obtener una lista de profesionales en quien basar el estudio principal de esta tesis mediante un modo de selección suficientemente objetivo y justificado que proporcione seriedad y fiabilidad al trabajo.

El modo de selección de los profesionales escogidos ha sido mediante un “estudio previo”. Dicho estudio se ha basado en cuestionarios dirigidos a una parte de la población cercana al canto lírico y conocedora del mundo profesional lírico actual, como son los alumnos de canto de los centros superiores oficiales y los cantantes de coros profesionales españoles, pues entiendo que el criterio de selección de esta parte de la sociedad puede ofrecer una muestra representativa.

a) Confección del cuestionario del estudio previo de selección de los profesionales.

Como he dicho en el punto anterior, el cuestionario lo he ofrecido con una carta de presentación dirigida a alumnos o miembros de los coros profesionales en la cual explicaba el cometido del trabajo de tesis doctoral.

El cuestionario presentado para el estudio previo ha tenido un claro objetivo, obtener una lista de profesionales del canto lírico referentes españoles.

Este cuestionario ha sido el mismo para alumnos de canto y miembros de los coros profesionales.

Para facilitar la sinceridad de los colaboradores he creído conveniente que fuera un cuestionario anónimo pues no era importante la identidad del colaborador y sí el número de cuestionarios del estudio. Aun así, en la primera parte del cuestionario he incluido la petición de algún dato personal pues he creído que era práctico para obtener alguna pequeña referencia de los colaboradores. Los datos personales son los siguientes: ciudad de procedencia, año de nacimiento, clasificación de la voz y centro o centros donde ha cursado sus estudios anteriores.

En la segunda parte del cuestionario formulé las dos preguntas clave de este estudio previo:

- 5 nombres de cantantes españoles que sean sus referentes en la actualidad del canto lírico y,
- 5 nombres de profesores de canto que sean sus referentes en la actualidad del canto lírico.

El formato de la encuesta para alumnos que cursan la especialidad de canto en conservatorios superiores ha sido la siguiente (véase Figura II.1.).

Figura II.1. *Cuestionario del estudio previo de selección de los profesionales dirigida a alumnos.*

Cuestionario del alumno

1.-Centro en el que cursas tus estudios superiores de canto

2.-Centro en el que cursaste tus estudios profesionales

3.-Ciudad de procedencia.

4.- Edad.

5.- Escribe el nombre de 5 cantantes españoles que sean tus referentes en la actualidad del canto lírico.

6.- Escribe el nombre de 5 profesores de canto españoles que sean tus referentes en la actualidad de la enseñanza del canto lírico.

El formato de la encuesta para cantantes de coros profesionales españoles ha sido la siguiente (véase Figura II.2.).

Figura II.2. *Cuestionario del estudio previo de selección de los profesionales dirigida a cantantes de coros profesionales.*

Cuestionario para cantantes de coro profesional

1.-Ciudad de procedencia.

2.- Año de nacimiento.

3.- Clasificación de la voz.

4.- Centro o centros donde has cursado tus estudios.

5.- Escribe el nombre de 5 cantantes españoles que sean tus referentes en la actualidad del canto lírico.

6.- Escribe el nombre de 5 profesores de canto españoles que sean tus referentes en la actualidad de la enseñanza del canto lírico.

Este cuestionario ha resultado adecuado y práctico pues permite obtener una lista de profesionales del canto referentes en España y puede realizarse en poco tiempo.

b) Procedimiento para divulgar la petición de colaboración del estudio previo.

El procedimiento para divulgar la petición de colaboración en este estudio previo ha sido mediante una conversación telefónica primero y el correo electrónico después (aunque en algún caso puntual no ha podido ser así), dirigido al equipo

directivo de cada Centro Superior de Música oficial con la especialidad de canto de España y a los responsables técnicos de cada coro profesional español.

He enviado una carta explicando el cometido del correo junto con un dossier de presentación con los siguientes documentos:

- Resumen del Plan de Investigación para la realización de la Tesis Doctoral.
- Currículum del doctorando.
- Cartas de los directores de Tesis: M^a del Coral Morales Villar y David Picó Vila.

Petición de colaboración a los alumnos de los centros superiores de música oficiales en España, con la especialidad de canto.

Listado de Centros Superiores Oficiales españoles:

Conservatorio Superior de Música de Córdoba
Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”
Conservatorio Superior de Música de Málaga
Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla
Conservatorio Superior “Eduardo Martínez Torner” de Oviedo
Conservatorio Superior de Música de Baleares
Conservatorio Superior de Música de Las Palmas
Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife
Conservatorio Superior de Música de Salamanca
Escola Superior de Música de Catalunya ESMUC
Conservatori Superior de Música del Liceu
Conservatorio Superior de Música de Badajoz
Conservatorio Superior de Música de Vigo
Escuela Superior de Canto de Madrid
Escuela Superior de Música Reina Sofía
Conservatorio Superior de Música de Navarra
Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplà”
Conservatorio Superior de Música de Valencia

Centro Superior de Música del País Vasco MUSIKENE

He contactado con estos centros en el periodo de diciembre de 2013 hasta abril de 2014.

El modelo de carta para contactar con profesores de canto o miembros de la directiva del centro es el siguiente (véase Figura II.3.).

Figura II.3. *Modelo de carta para contactar con profesores de canto o miembros de la dirección de conservatorios superiores españoles.*

Estimado compañero/ay profesor/a de canto del conservatorio....

Me llamo Patricia Llorens y soy cantante y profesora de canto en el Conservatorio Superior de Valencia.

Estoy realizando una tesis doctoral basada en el estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI. Esta tesis tiene como objetivo recopilar mediante cuestionarios las diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como punto de partida las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio.

Uno de los primeros pasos de mi tesis es escoger los profesores y cantantes en que centraré mi trabajo para que tenga el mayor interés posible. Quiero ser lo más objetiva en la elección de los profesionales del canto por lo que he pensado considerar el criterio de los propios alumnos de enseñanzas superiores de canto. Con esta finalidad, te pido tu colaboración y consentimiento para poder obtener los correos electrónicos de los alumnos de canto de tu centro, y así pasarles un cuestionario muy breve que me permita obtener una lista de profesores y cantantes que, en sus opiniones, sean los referentes más visibles de la actualidad. Es mi intención pasar este cuestionario a los alumnos de los centros más representativos españoles.

Como ves, el éxito de mi trabajo depende de la colaboración desinteresada de cantantes, profesores e incluso alumnos.

Adjunto un dossier de presentación de mi tesis.

Espero tu respuesta y si te parece adecuado te digo cómo pasarles el cuestionario.

Gracias de antemano por tu colaboración.

Un abrazo.

Patricia Llorens

El modelo de carta para contactar con los alumnos de canto de los Centros Superiores de Música oficiales españoles es el siguiente (véase Figura II.4.).

Figura II.4. *Modelo de carta para contactar con alumnos de canto matriculados en conservatorios superiores españoles.*

Estimados alumnos:

Me llamo Patricia Llorens y soy cantante y profesora de canto en el Conservatorio Superior de Valencia.

Te pido tu colaboración respondiendo un cuestionario muy breve (2 minutos) que será parte de un estudio sobre la técnica vocal actual.

Estoy realizando una tesis doctoral basada en el estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI. Esta tesis tiene como objetivo recopilar mediante cuestionarios las diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como punto de partida las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio.

Uno de los primeros pasos de mi tesis es escoger los profesores del canto y cantantes en que centraré mi trabajo para que tenga el mayor interés posible. Quiero ser lo más objetiva en la elección de estos profesionales por lo que he pensado considerar el criterio de los alumnos de enseñanzas superiores de canto y de los cantantes de coros profesionales. Con esta finalidad te pido tu colaboración para que contestes a un breve cuestionario que me permita obtener una lista de nombres que, en tu opinión, sean los referentes más visibles de la actualidad.

El cuestionario será totalmente anónimo con algunos datos de referencias geográficas y edades.

Gracias de antemano por tu colaboración.

Un abrazo.

Patricia Llorens

Petición de colaboración a los miembros de los coros profesionales españoles.

Listado de Coros Profesionales españoles:

Coro Nacional de España

Coro de RTVE

Coro de la Comunidad de Madrid

Coro del Teatro Real INTERMEZZO

Coro del Teatro de la Zarzuela

Cor del Gran Teatre del Liceu

Cor de la Generalitat Valenciana

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

He contactado telefónicamente con los responsables técnicos de los coros profesionales españoles en el periodo de febrero hasta marzo de 2014.

El modelo de carta para contactar con los responsables técnicos de cada Coro Profesional Español es el siguiente (véase Figura II.5.).

Figura II.5. *Modelo de carta para contactar los responsables técnicos de los coros profesionales españoles.*

A la atención de, responsable técnico del Coro

Me llamo Patricia Llorens y soy cantante y profesora de canto en el Conservatorio Superior de Valencia.

*Os envío unos archivos de presentación y de exposición de los objetivos de la tesis doctoral que estoy realizando en la **Universidad Politécnica de Valencia**, basada en un **estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI**.*

Te pido tu colaboración para poder pasarles a los miembros del Cor de la Generalitat un cuestionario muy breve (2 minutos) que me permita obtener una lista de profesores y cantantes que, en su opinión, sean los referentes más visibles de la actualidad.

Uno de los primeros pasos de mi tesis es escoger los profesores y cantantes en que centraré mi trabajo para que tenga el mayor interés posible. Quiero ser lo más objetiva en la elección de los profesionales del canto, por lo que he pensado considerar el criterio de los alumnos de enseñanzas superiores de canto y el de los cantantes de coros profesionales.

Adjunto un dossier de presentación de mi tesis.

El cuestionario será totalmente anónimo con algunos datos de referencias geográficas y edades, y por supuesto, se especificará la colaboración de la entidad a la que representas, en la redacción del estudio.

Para pasar el cuestionario a los miembros del coro puedes sencillamente copiar y pegar el siguiente texto. (Quizá no haga falta enviarles los archivos de presentación)

Atentamente

Patricia Llorens

El modelo de carta para contactar con los miembros de los coros profesionales es la siguiente (véase Figura II.6.).

Figura II.6. *Modelo de carta para contactar los cantantes de los coros profesionales españoles.*

Me llamo Patricia Llorens y soy cantante y profesora de canto en el Conservatorio Superior de Valencia.

Te pido tu colaboración respondiendo un cuestionario muy breve (2 minutos) que será parte de un estudio sobre la técnica vocal actual.

Estoy realizando una tesis doctoral basada en el estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI. Esta tesis tiene como objetivo recopilar mediante cuestionarios las diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como punto de partida las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio.

Uno de los primeros pasos de mi tesis es escoger los profesores del canto y cantantes en que centraré mi trabajo para que tenga el mayor interés posible. Quiero ser lo más objetiva en la elección de estos profesionales por lo que he pensado considerar el criterio de los alumnos de enseñanzas superiores de canto y de los cantantes de coros profesionales. Con esta finalidad te pido tu colaboración para que contestes a un breve cuestionario que me permita obtener una lista de nombres que, en tu opinión, sean los referentes más visibles de la actualidad.

El cuestionario será totalmente anónimo con algunos datos de referencias geográficas y edades.

Gracias de antemano por tu colaboración.

Un abrazo.

Patricia Llorens

2.3. Resultados del estudio previo

En este punto explicaré los resultados obtenidos del estudio previo, es decir, una lista de los profesionales que son referentes en la actualidad.

2.3.1. Muestra de participación del estudio previo

El número de encuestas enviadas a alumnos de canto de centros superiores de música oficiales españoles y a cantantes de coros profesionales españoles no se puede determinar. En mi opinión el cuestionario podría haber llegado a más de 500 personas pero es difícil saber el grado de colaboración de los enlaces escogidos, es decir, la implicación en la divulgación de profesores de canto y miembros de la dirección de los conservatorios en el primer caso y de los coordinadores técnicos en el segundo.

El modo para obtener la recepción de los cuestionarios ha sido anónima y por medio de un enlace creado en Google Drive. Ha sido un modo fácil pues tan solo había que acceder pinchando un enlace, al tiempo que práctico pues las diferentes respuestas a cada pregunta de un cuestionario se recibía desglosada en cuadros sinópticos y ordenada numéricamente.

En este estudio previo ha habido un total de 70 respuestas a los cuestionarios. La participación en la encuesta de este estudio previo ha sido modesta pero considero que suficientemente representativa para el objetivo trazado.

Detalle a continuación:

- 40 encuestas de alumnos de estudios superiores de canto de centros oficiales españoles, y
- 30 encuestas de cantantes de los coros profesionales españoles.

Esto hace un total de 70 cuestionarios.

Como podemos ver, el número de participación de alumnos y de cantantes de coros profesionales ha sido bastante equilibrado. Esto ha posibilitado la participación en el estudio previo de personas con edades y entornos diferentes, factor importante para unos resultados más interesantes.

2.3.2. Resultados del estudio previo

La lista de nombres obtenida en este estudio ha sido muy extensa pero hay unos profesionales que han salido mencionados de forma notable y son los profesionales que aparecen el mayor número de veces respondiendo al criterio de “referentes españoles en el canto lírico”.

Del recuento total de cantantes españoles he extraído los siguientes nombres ordenados alfabéticamente:

Celso Albelo, Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Yolanda Auyanet, María Bayo, Teresa Berganza, José Bros, Montserrat Caballé, Mariola Cantarero, José Carreras, Carlos Chausson, Plácido Domingo, María Espada, Jorge de León, M^a José Montiel, Isabel Rey, Juan Jesús Rodríguez, Ofelia Sala, Ana María Sánchez.

Del recuento total de pedagogos españoles he extraído los siguientes nombres ordenados alfabéticamente:

Carlos Chausson, Ana Luisa Chova, Gloria Fabuel, Juan Lomba, Enedina Lloris, Victoria Manso, Sara Matarranz, David Menéndez, Isabel Rey, Ana María Sánchez.

En mi opinión he obtenido un listado de profesionales del canto lírico que responde al criterio seleccionado. Se podrían añadir otros muchos profesionales también referentes al estudio de esta tesis doctoral, no obstante, la lista obtenida es idónea para nuestro cometido.

3. Estudio de la técnica vocal: metodología y resultados de participación

Hay numerosos cantantes y pedagogos referentes en España que no cuentan con publicaciones. En este estudio, he podido recoger las ideas e impresiones de varios de ellos basándose en su experiencia más actual.

3.1. Objetivo

El objetivo principal de esta tesis doctoral es recopilar mediante cuestionarios las diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como punto de partida las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio, y analizar y comparar todos los aspectos que intervienen en la técnica vocal sobre los resultados de los cuestionarios.

3.2.- Metodología

El procedimiento realizado para la obtención de los resultados del estudio principal lo resumo así: con la obtención del estudio previo de una lista de profesionales referentes, he confeccionado un cuestionario, lo he difundido y he obtenido unos resultados de participación.

3.2.1.- Lista de profesionales resultante del estudio previo.

En primer lugar, tenemos una lista de profesionales españoles referentes como resultado del “estudio previo” (punto 1 de este mismo capítulo).

La lista de cantantes españoles ordenados alfabéticamente:

Celso Albelo, Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Yolanda Auyanet, María Bayo, Teresa Berganza, José Bros, Montserrat Caballé, Mariola Cantarero, José Carreras, Carlos Chausson , Plácido Domingo, María Espada, Jorge de León, M^a José Montiel, Isabel Rey, Juan Jesús Rodríguez, Ofelia Sala, Ana María Sánchez.

La lista de pedagogos españoles ordenados alfabéticamente:

Carlos Chausson, Ana Luisa Chova, Gloria Fabuel, Enedina Lloris, Juan Lomba, Victoria Manso, Sara Matarranz, David Menéndez, Isabel Rey, Ana María Sánchez.

Como podemos ver, Carlos Chausson, Isabel Rey y Ana María Sánchez, aparecen en las dos listas como cantantes y como pedagogos referentes.

Además, he contemplado incluir mayor número de cantantes que de pedagogos pues creo que son profesionales menos accesibles y de mayor dificultad de colaboración, pero siguiendo el mismo criterio de selección, es decir, los profesionales del canto referentes del estudio previo más nombrados.

En total son: 16 cantantes, 7 pedagogos y 3 cantantes-pedagogos

3.2.2. Confección del cuestionario

La elección del tipo del cuestionario es de gran importancia para el estudio pues debe contestar a un tema tan complejo como la técnica vocal y, además, ha de obtener una respuesta de participación suficientemente representativa como para que el estudio sea significativo. Por todo ello, el cuestionario debe cumplir dos objetivos:

En primer lugar debe responder sobre todos los aspectos que intervienen en la técnica vocal. Para abordar dichos aspectos de una forma razonada y objetiva me he basado en la estructura del capítulo II, punto 3, de esta tesis y el formato de cuadros

sinópticos para la exposición del análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios del canto.

En segundo lugar debe ser lo suficientemente sencillo como para que no suponga un excesivo esfuerzo a los profesionales del canto y decidan colaborar en este trabajo.

Finalmente, teniendo en cuenta los objetivos citados, he confeccionado un cuestionario lo más completo posible pero cuidando que no sea demasiado complejo para facilitar la ejecución del mismo, y obtener por tanto, la máxima participación posible.

A) Cuestionario ofrecido

El cuestionario ofrecido a la lista de cantantes y pedagogos referentes en la actualidad y resultado del estudio previo es el siguiente (véase Figura II.7.).

Figura II.7. *Cuestionario ofrecido a los profesionales del canto referentes en la actualidad.*

| |
|--|
| <p>TRABAJO CORPORAL</p> <p>1.- ¿CUÁL ES SU PUNTO DE VISTA SOBRE EL TRABAJO DEL CUERPO EN RELACIÓN CON EL CANTO? ¿SIGUE USTED ALGÚN TIPO DE MÉTODO DE TRABAJO CORPORAL?</p> <p>LA RESPIRACIÓN</p> <p>2.- ¿CUÁL ES SU MÉTODO DE RESPIRACIÓN? ¿QUÉ MÉTODO DE RESPIRACIÓN UTILIZA?</p> <p>FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA</p> <p>3.- ¿QUÉ POSICIÓN LARÍNGEA Y BUCOFARÍNGEA CONSIDERA ADECUADA EN EL CANTO LÍRICO?</p> <p>4.- ¿QUÉ ENTIENDE POR LOS CONCEPTOS DE “PASAJE DE LA VOZ” Y “COBERTURA DE LA VOZ”?</p> <p>5.- QUÉ ES PARA USTED LA IMPOSTACIÓN DE LA VOZ DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA MUSCULATURA?</p> <p>6.- ¿QUÉ TIPO DE EJERCICIOS DE VOCALIZACIÓN UTILIZA EN SU ESTUDIO?</p> <p>CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO</p> <p>7.- ¿QUÉ CUALIDADES SON ESENCIALES EN EL CANTANTE Y QUÉ CUALIDADES SON ESENCIALES EN EL PROFESOR DE CANTO?</p> <p>APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)</p> <p>8.- ¿CUÁLES SON LOS ASPECTOS QUE REQUIEREN CON MÁS FRECUENCIA MAYOR TRABAJO EN LA PEDAGOGÍA VOCAL? ¿CUÁLES SON LOS RECURSOS PEDAGÓGICOS QUE UTILIZA PARA SOLUCIONAR ESTOS ASPECTOS?</p> <p>OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR.</p> |
|--|

Como vemos es un cuestionario estructurado en 5 apartados (según los distintos aspectos de la técnica vocal) para que visualmente sea más claro y compacto:

- *TRABAJO CORPORAL*
- *LA RESPIRACIÓN*
- *FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA*
- *CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO*
- *APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)*

Hay 8 números de preguntas cuando en realidad son 11, algunas organizadas en enunciados de dos preguntas. La finalidad de esto ha sido realizar un cuestionario completo pero con aparente sencillez. El criterio de selección ha sido el de “ser profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad” y por tanto, nos encontramos con una lista de profesionales muy solicitados y con otras prioridades. Es muy importante la máxima participación en las encuestas.

Por último, he incluido una última sección del cuestionario, *otras observaciones que quiera añadir*; es un apartado incluido para que los profesionales se sintieran con mayor libertad para poder expresar otros aspectos no mencionados.

B) Valoración del cuestionario realizado.

Estoy satisfecha con el cuestionario para los profesionales españoles del canto lírico pues cumple los dos objetivos que me he propuesto: los diferentes aspectos de la técnica vocal analizados están basados en el estudio bibliográfico y la presentación es suficientemente sencilla como para facilitar la participación en el estudio.

3.2.3. Difusión del cuestionario

Esta parte del trabajo ha sido la más delicada e importante para los resultados de colaboración. Requería contactar y exponer el proyecto de tesis de una forma atractiva y necesaria para el enriquecimiento del canto lírico. Además, ha sido necesario transmitir seriedad en el trabajo para obtener a cambio la confianza del profesional del canto. Cantantes y pedagogos, con sus trabajos ya de por sí exigentes, debían querer colaborar y responder a preguntas sobre conceptos técnicos cuyas respuestas son el fruto de su propio estudio durante años y, además, estar dispuestos a compartirlo y divulgarlo a través del autor de una tesis doctoral, conocido en algunos casos pero desconocido en otros.

En primer lugar, he comenzado a pedir la colaboración de las personas de la lista que me eran conocidas. Estas, a su vez, me han ayudado a conseguir los teléfonos o correos de otros profesionales de la lista que no conocía personalmente.

He querido contactar personalmente o telefónicamente con cada profesional para tener la oportunidad de explicar de forma directa los objetivos del trabajo y destacar lo valioso que puede ser la colaboración en un trabajo que reúna las diferentes concepciones técnicas del canto. El resultado de las peticiones hechas así ha sido el 100% de colaboraciones. Con los profesionales de la lista menos accesibles, con los cuales he tenido que contactar a través de su agente o de un correo electrónico, con los que no he tenido la oportunidad de explicarme o mantener una conversación menos anónima, ha resultado difícil obtener su colaboración.

Después de un primer contacto con los profesionales accesibles, he entregado el cuestionario por correo electrónico junto con una carta de presentación del trabajo en la cual explicaba cómo se había realizado el estudio previo (o estudio para determinar la lista de profesionales del canto referentes en España) y cuál es la finalidad de la tesis doctoral. Junto con esta carta y el cuestionario también he enviado tres archivos adjuntos con un dossier de presentación y las cartas de los directores de la tesis doctoral.

El modelo de carta para la petición de colaboración ha sido la siguiente (véase Figura II.8.).

Figura II.8. *Modelo de carta para la petición de colaboración del profesional del canto referente.*

Sr@. (Un párrafo personalizado).

Soy Profesora de Canto en el Conservatorio Superior de Valencia y cantante.

Estoy realizando una **tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Valencia** basada en el estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI. Esta tesis tiene como objetivo **recopilar mediante cuestionarios las diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como punto de partida las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio.**

(Adjunto un dossier de presentación de mi tesis y el cuestionario en un archivo.)

Para que la lista de los profesionales del canto españoles de este estudio sea totalmente objetiva, he sondeado **la opinión de los alumnos de los centros superiores oficiales y la de los cantantes de coros profesionales españoles** mediante un cuestionario específico en el que se pedía 5 nombres de cantantes y 5 nombres de profesores de canto lírico, españoles, que fueran sus referentes en la actualidad.

Del resultado de este estudio preliminar he obtenido una lista de personalidades en el mundo del canto lírico y del recuento total de cantantes españoles he extraído los siguientes nombres ordenados alfabéticamente, como los más citados: Celso Albelo, Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Yolanda Auyanet, María Bayo, Teresa Berganza, José Bros, Montserrat Caballé, Mariola Cantarero, José Carreras, Carlos Chausson, Plácido Domingo, María Espada, Jorge de León, M^a José Montiel, Isabel Rey, Juan Jesús Rodríguez, Ofelia Sala, Ana María Sánchez, entre otros...

Del recuento total de pedagogos españoles he extraído los siguientes nombres ordenados alfabéticamente: Carlos Chausson, Ana Luisa Chova, Gloria Fabuel, Juan Lomba, Enedina Lloris, Victoria Manso, Sara Matarranz, David Menéndez, Isabel Rey, Ana María Sánchez, entre otros...

Como ve, está en la lista y por tanto **le pido su participación y colaboración en esta tesis doctoral, rellenando el siguiente cuestionario**, con el objetivo de recopilar las opiniones sobre los conceptos técnicos del canto basándose en su experiencia profesional.

El éxito de mi trabajo depende de la amabilidad al invertir un poco de su tiempo. Su participación puede llevar a una reflexión sobre el canto y su didáctica que enriquezca a cantantes, pedagogos y alumnos. Por supuesto, garantizo la máxima seriedad y respeto en este trabajo y a su persona, no hacer otro uso de esta información y mostrarle el resultado para su autorización antes de la entrega de la Tesis Doctoral.

Paralelamente, **incluiré un punto con una nueva lista subjetiva de profesionales**; hay otros muchos cantantes y profesores de gran talento que no han salido seleccionados y cuya colaboración enriquecería en gran medida los resultados de la tesis, pues realizan su trabajo con seriedad y profundo conocimiento del objeto de esta tesis.

A nivel personal, le pido la posibilidad de que pueda hacer de enlace con otros profesionales de la lista, o de fuera de ella, que estén dispuestos a colaborar. Si es así le agradecería que me pudiera pasar sus contactos consultándoles previamente.

Un cordial abrazo.

Patricia Llorens

Para cualquier consulta al respecto:

Telf.:

Dirección de correo electrónico:

3.3. Resultados

En este apartado explico el nivel de colaboración que ha habido y realizo un análisis de los resultados de participación para valorar si son suficientes para conseguir los objetivos trazados.

Además, incluyo un punto de justificación de un estudio paralelo de 30 profesionales españoles del canto lírico que, fruto del interés que ha provocado este trabajo, también han querido colaborar.

3.3.1. Resultados de participación

El criterio de selección escogido, “ser profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad”, ha sido un criterio ambicioso y arriesgado. Dicho criterio es arriesgado ya sólo por el hecho de tener que decidir qué se entiende por “referente”, número de grabaciones, proyección en revistas especializadas, etc. El estudio previo ha sido importante para objetivizar el término de “referente” y que tenga una connotación de “capacidad de influencia en los cantantes del presente y del futuro. Con este significado nos encontramos con una lista de profesionales muy solicitados y, tal vez, poco interesados en teorizar los conceptos técnico-vocales, pues requiere una dedicación de tiempo y no es la opción profesional que han escogido. Sin embargo, el

hecho de haber salido en una lista de un “estudio previo”, me ayudaba a justificar la petición de colaboración en mi tesis doctoral.

- He realizado la petición de colaboración a 26 profesionales, 16 cantantes, 7 pedagogos y 3 cantantes-pedagogos.
- He obtenido la colaboración de los profesionales con los que me ha sido posible contactar directamente por teléfono o en persona.
- Los profesionales que no han podido colaborar, han justificado siempre su falta de colaboración por razones de trabajo o salud.

El resultado de participación de profesionales del canto lírico ha sido de 16 profesionales:

- 7 cantantes
- 7 pedagogos y
- 2 cantantes y pedagogos (en ambas listas)

Listado de cantantes referentes que han colaborado.

1.-CELSO ALBELO

2.-MARIOLA CANTARERO

3.-MARÍA ESPADA

4.-JORGE DE LEÓN

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

6.-ISABEL REY (C/P)⁴⁵²

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

⁴⁵² Aparece en la lista de cantantes referentes y también en la de profesores referentes.

8.-OFELIA SALA

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)⁴⁵³

Listado de pedagogos referentes que han colaborado.

10.-ANA LUISA CHOVA

11.-GLORIA FABUEL

12.-ENEDINA LLORIS

13.-JUAN LOMBA

14.-VICTORIA MANSO

15.-SARA MATARRANZ

16.-DAVID MENÉNDEZ

Las biografías de estos profesionales pertenecientes al “estudio de profesionales referentes españoles” están incluidas en la primera sección o Bloque A del Anexo III.

Como vemos el porcentaje de la colaboración de los pedagogos ha sido del 100%. Como ya había previsto, los cantantes han tenido menos colaboración en el estudio pero ya había previsto una lista con mayor número de cantantes. Ha sido un resultado previsible y, aunque he intentado por todos los medios conseguir la colaboración del total de los profesionales de la lista y no he podido conseguirlo, creo que puedo estar satisfecha con el número de participantes en el estudio pues es un resultado equilibrado y suficiente para determinar unos resultados representativos que me permitan obtener los objetivos trazados en esta tesis doctoral.

⁴⁵³ Aparece en la lista de cantantes referentes y también en la de profesores referentes.

Los cuestionarios cumplimentados de estos profesionales los adjunto en la primera sección o Bloque A del Anexo IV (color rojo).

3.3.2. Justificación de un estudio paralelo

Este estudio ha provocado bastante interés entre los profesionales del canto lírico, como es lógico, dado que se ha realizado durante años y con una exigencia en la difusión por tratarse de un trabajo sobre cuestionarios.

No desde el principio, pero sí paralelamente a la ejecución de este trabajo, he visto la posibilidad de recopilar de forma voluntaria cuestionarios de otros profesionales, aprovechando su evidente disposición a formar parte de este estudio.

Las ventajas de este estudio son dos:

- En primer lugar, puede ser una muestra más amplia y,
- En segundo lugar, es voluntaria.

Por supuesto he valorado la valía de estos profesionales, desde mi punto de vista o desde el punto de vista de otros cantantes y pedagogos de confianza. También he valorado que estuvieran representados profesionales de diversas edades, de diversas ciudades de origen o de diversas ciudades de trabajo habitual.

En mi opinión, con los criterios de los profesionales de un estudio paralelo, puedo aportar mayor valor y conocimiento en el objeto de esta Tesis y la posibilidad de establecer comparaciones entre las respuestas de los dos bloques de profesionales.

El cuestionario ofrecido a estos 30 profesionales ha sido el mismo que el ofrecido a los profesionales de la lista resultante del estudio previo del apartado 1.3.

Un análisis comparativo de sus cuestionarios me ofrecerá la posibilidad de establecer relaciones entre los dos bloques de profesionales y validar resultados.

Los profesionales pertenecientes a este estudio paralelo son los siguientes:

- 1.-RAMÓN DE ANDRÉS
- 2.-ANTONIO ARAGÓN
- 3.-MAITE ARRUABARRENA
- 4.-MARÍA TERESA CATALÀ
- 5.-M^a LUISA CORBACHO
- 6.-FRANCISCO CRESPO
- 7.-CRISTINA FAUS
- 8.-SANDRA FERRÁNDEZ
- 9.-JOSÉ FERRERO
- 10.-JAVIER FRANCO
- 11.-FERNANDO LATORRE
- 12.-JOANA LLABRÉS
- 13.-CARLOS LÓPEZ
- 14.-LLANOS MARTÍNEZ
- 15.-ISABEL MONAR
- 16.-MANUELA MUÑOZ
- 17.-ANA NEBOT FERNÁNDEZ
- 18.-ANNA M. OLLET SATOCA

19.-VICENTE OMBUENA

20.-OLGA PITARCH

21.-MILAGROS POBLADOR

22.-PEDRO QUIRALTE

23.-CONSOL RICO GALDÓN

24.-MARINA RODRÍGUEZ

25.-CARMEN ROMEU

26.-OLATZ SAITUA IRIBAR

27.-SILVIA TRO

28.-MIREN URBIETA

29.-MARÍA VELASCO

30.-JOSÉ MANUEL ZAPATA

Las biografías de estos profesionales pertenecientes al “estudio paralelo” están incluidas en la segunda parte o Bloque B del Anexo III.

3.3.3. Denominación de los dos estudios: “Estudio principal” y “Estudio paralelo”.

Llegado este momento nos encontramos con cuestionarios pertenecientes a dos grupos de profesionales con criterios de selección diferentes:

- Por una parte “ los 16 profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad” pertenecientes al estudio que denomino “ESTUDIO PRINCIPAL” y

cuyos cuestionarios están adjuntos en la primera parte o Bloque A del Anexo IV (color rojo) y,

- por otra parte “30 profesionales españoles del canto lírico pertenecientes al estudio que denomino “ESTUDIO PARALELO” y cuyos cuestionarios están adjuntos en la segunda parte o Bloque B del Anexo IV (color azul).

Muestro la siguiente tabla para clarificar la organización de los diferentes estudios mencionados anteriormente (véase la tabla II. Descriptora de estudios).

Tabla II. Descriptora de estudios.

| Estudio | Dirigido a: | Tipo de cuestionario | Resultados |
|---------------------|---|--|--|
| “Estudio previo” | *Alumnos de canto de los centros superiores oficiales y *Los cantantes de coros profesionales españoles | *Criterio de selección: “ser profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad”. *El participante ha de escribir: 5 nombres de cantantes referentes y 5 nombres de pedagogos referentes. | Lista de cantantes y pedagogos referentes en la actualidad. |
| “Estudio principal” | Lista resultante del “estudio previo” de cantantes y profesores de canto españoles referentes en la actualidad. *Biografías de estos profesionales en el anexo III, bloque A (color rojo). | Preguntas sobre los diferentes aspectos relacionados con la técnica vocal (el mismo que para el “estudio paralelo”). | Diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico en profesionales referentes. *Respuestas en color rojo. *Anexo IV, Bloque A |
| “Estudio paralelo” | Lista de profesionales españoles del canto en la actualidad que participan de forma voluntaria en el estudio. *Biografías de estos profesionales en el anexo III, bloque B (color azul). | Preguntas sobre los diferentes aspectos relacionados con la técnica vocal (el mismo que para el “estudio principal”). | Diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico en profesionales que han participado voluntariamente en el estudio. *Respuestas en color azul. *Anexo IV, Bloque B |

3.4.- “Estudio principal”. Un estudio de opinión comparativo entre diferentes profesionales referentes sobre conceptos de técnica vocal.

Como he dicho en el apartado anterior este estudio está basado en las respuestas a los cuestionarios de “los profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad” y están adjuntos en la primera parte o Bloque A del Anexo IV.

En este apartado muestro todas las respuestas de los profesionales referentes españoles de este estudio referidas a una misma pregunta, guardando el mismo orden y numeración que las preguntas del cuestionario entregado.⁴⁵⁴

A continuación hago un análisis comparativo de conceptos en cada pregunta.

Seguidamente doy unas conclusiones.

3.4.1. Trabajo corporal

La pregunta formulada en el cuestionario en relación al trabajo corporal ha sido la siguiente:

1.- ¿CUÁL ES SU PUNTO DE VISTA SOBRE EL TRABAJO DEL CUERPO EN RELACIÓN CON EL CANTO? ¿SIGUE USTED ALGÚN TIPO DE MÉTODO DE TRABAJO CORPORAL?

1.-CELSO ALBELO

«Cierto es que el cuerpo influye de manera decisiva a la hora de cantar. Lo importante es que cualquier postura, tensión, así como movimientos en general, no interfieran en la columna del aire que es la parte

⁴⁵⁴ Para conseguir una mayor claridad en la exposición utilizo el color rojo en las respuestas de los profesionales del canto del “estudio principal”.

fundamental del motor de nuestro instrumento y si así lo hiciera, tratar que sea de la menos manera posible.

Descubrir nuestro propio cuerpo parece ser una cosa dada por descontado. Pero muchas veces mientras cantamos notamos movimientos involuntarios, así como tensiones que no sabíamos que existían. Personalmente me ayuda la meditación y el training corporal ayudándome a reencontrar la coherencia y equilibrio entre el gesto y la columna del aire necesaria para el canto.» (Celso Albelo, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

2.-MARIOLA CANTARERO

«Para mi cantar debe ser lo más natural posible aunque tecnifiquemos esa naturaleza por lo tanto la relajación debe ir en consonancia con nuestra propia personalidad y circunstancias y el mejor ejercicio de relajación es ser consciente en todo momento de lo que haces y disfrutar al máximo. Todo eso te da seguridad que es la clave para estar relajado.»(Mariola Cantarero, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

3.-MARÍA ESPADA

«Para mí lo más importante es estar en buena forma física. Todo el ejercicio que se pueda hacer para mejorar la capacidad respiratoria, para fortalecer la musculatura abdominal y dorsal me parece que es una buena inversión. Por supuesto que hacer deporte también nos hace enfermar menos, algo muy importante para un cantante. En general, mantener una musculatura firme tonificada siempre ayudará a cantar. No hay que olvidar que cantar supone un esfuerzo físico importante. Más específicamente, me ayuda hacer frecuentemente ejercicios respiratorios combinando inspiraciones/exhalaciones rápidas con otras profundas. Firmeza y elasticidad son calificativos importantes que definirían para mí el estado muscular idóneo para cantar.» (María Espada, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

4.-JORGE DE LEÓN

« - la utilización del cuerpo para cantar debe ser lo más relajada posible ya que de por si el acto de cantar genera tensiones en diversas partes musculares en general, ayuda mucho a soltar esa tensión el caminar ya que la posición estática las bloquea aún más, facilitar, en las distintas posturas que se ejerza al realizar la actividad, la respiración y la emisión

- en cuanto al estado corporal, es aconsejable para el cantante llevar una vida normal saludable y no está contraindicado la realización de alguna actividad deportiva que incluso facilitaría la capacidad pulmonar en los casos de ejercicios de cardio, una buena alimentación y un buen descanso es ideal para el cantante, hay muchos cantes que realizan ejercicios de relajación, técnicas de Pilates Yoga, Taichí... son muy recomendables también, así como ejercicios de submarinismo en apnea...» (Jorge de León, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

«El cantante debe tener, en la medida de lo posible, buenos hábitos de alimentación, estar en buena forma física y trabajar durante toda la vida para conocer la morfología de su propio cuerpo (conciencia del diafragma y de toda la musculatura que lo rodea –fortaleciéndola con ejercicio-, de la cabeza, de la garganta, etc.). En el canto, además de las cuerdas vocales, intervienen muchas partes de nuestro cuerpo que debemos conocer y controlar.

En mi caso la natación como ejercicio físico, la montaña y la naturaleza en general ayudan a mantenerme fuerte mental y psicológicamente, aportándome seguridad, confianza y una conexión espiritual que intento extender a la música.» (María José Montiel, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY(C/P)

«Es de todo punto imprescindible, a mi entender, que el cantante este en buena forma física, pero sobretudo en las zonas musculares que soportan el canto: Cuádriceps, lumbares, abdominales y músculos intercostales.

Es obligatorio el ejercicio diario de estos grupos de músculos de un modo general y de un modo específico, para lo cual se han de diseñar ejercicios que ayuden a trabajar la duración de la apnea, que ayuden a mejorar la cantidad de litros de aire que se inspiran y que ayuden a la musculatura responsable de la apnea a estar tonificada pero flexible al mismo tiempo para soportar las apneas sin vacilaciones musculares. Además hay que diseñar ejercicios para relajar la musculatura abdominal (tipo el jadeo).» (Isabel Rey, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«El trabajo corporal es fundamental, he trabajado con Arnold Tareaborelli, un maestro de la expresión corporal y con la bailarina y coreógrafa Ana Pérez ,que me corrige cada expresión corporal que no se entienda o que no vaya acorde con lo que se quiere comunicar al público. No tengo un método definido pero el movimiento y el sonido van muy unidos y el motor siempre son las emociones que queremos transmitir, si esas emociones están bien conectadas el movimiento y el sonido saldrán de una manera natural.» (Juan Jesús Rodríguez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

8.-OFELIA SALA

«En mi concepción del canto, el cuerpo, la respiración y la voz son una unidad inseparable. Tener una conciencia profunda del cuerpo ayuda, sin duda alguna, a mejorar y avanzar en cuestiones técnicas específicas del canto. Trabajar en aspectos concretos que profundicen en la propia percepción del cuerpo, como por ejemplo a través del yoga, es muy positivo. En el canto nos enfrentamos a sensaciones opuestas de tensión y relajación, necesitamos un poco de todo en su justa medida. Cuanta más conciencia tengamos de nuestro propio cuerpo, mejor podremos utilizar este potencial innato que todos tenemos.

Además de una razón puramente técnica, el hecho de que nuestro instrumento sea una parte de nuestro cuerpo hace necesario también que llevemos un estilo de vida que nos proporcione una condición física saludable. Según la situación profesional y personal intento llevar una vida activa apoyada en diversas modalidades de ejercicio físico que fomenten la elasticidad y nunca la fuerza. Personalmente me inclino hacia el pilates, el yoga, la natación y, si no hay tiempo para más, al menos un pequeño paseo diario que aclare la mente y active el cuerpo.» (Ofelia Sala, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

«El trabajo con el cuerpo es importantísimo e indispensable para mantener nuestro eje en posición correcta y nuestra verticalidad, para hacer una correcta respiración y para que no se produzcan tensiones en la musculatura. Este aspecto lo trabajo con mis alumnos mediante la aplicación de la técnica Alexander.» (Ana María Sánchez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

10.-ANA LUISA CHOVA

«No sigo un método específico. Puede servir cualquier ejercicio moderado que fortalezca y tonifique la musculatura en general, la musculatura respiratoria en particular y contribuya a la salud global del organismo (natación, marcha, abdominales, danza, esgrima.). No puede ser un ejercicio con grandes exigencias energéticas que obligue a la respiración alta o que requiera una respiración continuada y rápida por la boca por necesidad de renovación rápida del oxígeno (estaríamos entrenando entonces una inspiración incorrecta para cantar y provocando la irritación del tejido mucoso que recubre las cavidades orales). Debe desarrollarse la musculatura de forma suave y armónica.» (Ana Luisa Chova, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

11.-GLORIA FABUEL

«El cuerpo es una parte fundamental dentro de la técnica del canto. Considero primordial trabajar desde él y con él. Enseño a mis alumnos ejercicios físicos, como por ejemplo abdominales hipopresivos o determinados estiramientos que deben realizarse siempre antes de comenzar el trabajo vocal. Durante el estudio de la técnica vocal utilizo diferentes elementos para fomentar la elasticidad y el movimiento orgánico como plataformas inestables, gomas, pelotas, etc. Mi sistema está basado en el método propioceptivo elástico, que busca la máxima elasticidad de la voz para obtener una emisión sin esfuerzo. El ejercicio físico es imprescindible. Desde el baile hasta el Pilates, la natación o la capoira.» (Gloria Fabuel, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

12.-ENEDINA LLORIS

«En mi opinión el uso corporal asociado al canto debe ser adecuado. Es decir, estar libre de tensiones innecesarias, postura abierta, alineación armónica de la estructura corporal, conciencia de las partes del cuerpo que actúan en cada momento, etc. Si no se logra con relativa facilidad y naturalidad, yo recomiendo el trabajo paralelo de alguna técnica corporal. Yo practico y recomiendo el Yoga especialmente por el trabajo cuerpomente, pero hay otras como el método Feldenkreis, técnica Alexander, o el tai-chi.»(Enedina Lloris, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

13.-JUAN LOMBA

«El cuerpo está directamente relacionado con el canto. La postura del alumno nunca debe impedir la correcta dirección del sonido, por lo que debe buscarse la relajación de las zonas que no sacrifiquen un justo apoyo de la columna de aire.

Sólo uso técnicas de relajación en el caso de problema grave de tensión muscular; en general busco la naturalidad de cada individuo.» (Juan Lomba, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

«Pienso que un cantante a la hora de emitir la voz tiene que tener una relajación corporal para que el sonido pueda ser emitido con libertad. Pero dentro de esa relajación tiene que haber una tonicidad. El equilibrio entre relajación y tonicidad es lo más difícil de ejecutar y sobretodo hacer comprender al alumno que de esa manera es como la voz saldría con mejor fluidez.

Dependiendo del alumno y su tensión realizo ejercicios de relajación. No sigo ningún método ya que cada uno llega con una tensión distinta.» (Victoria Manso, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

15.-SARA MATARRANZ

«El trabajo corporal en el canto es básico, especialmente para todos aquellos que quieran dedicarse al escenario! mantener el cuerpo ágil y en disposición de realizar movimiento durante el canto.

La voz es un instrumento delicado, el aparato respiratorio y fonador están en nuestro cuerpo, por lo que somos nuestro propio instrumento y eso decide mucho sobre lo que podemos o debemos hacer con él. También es la base del generalizado carácter hipocondríaco de los cantantes. Cosas como lo q comemos, cuanto, cuando...o Lo que dormimos o el trato que se le dé al cuerpo van a afectar sobre nuestro instrumento y esto sobre nuestro canto.

Por otra parte Es muy buena la actividad física, especialmente la muscular en torno al abdomen y la cardiovascular.

Yo realizo actividad física, pilares que es la que mejor me resulta y abdominales.» (Sara Matarranz, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

16.-DAVID MENÉNDEZ

«El trabajo corporal para un cantante es fundamental, NUESTRO CUERPO ES NUESTRO INSTRUMENTO. No solamente porque con el producimos el sonido con el que interpretamos la música, si no, porque cuando actuamos (no olvidemos que los cantantes fundamentalmente somos actores que transmitimos el mensaje de texto cantando) nuestro cuerpo es el medio de expresión que utilizamos. Desde lo más sutil como un leve movimiento de mano, una mirada,.. a lo más exagerado como una pelea, tumbarse en el suelo, un salto, etc., etc. son cosas que hacemos nuestro cuerpo. Por eso el dominio tiene que ser total.

Hay muchísimos métodos para el trabajo corporal, yo soy partidario de todos aquellos que hagan que el cuerpo se libere de todas las tensiones posibles, para que luego podamos utilizarlo en su totalidad como un instrumento de expresión.» (David Menéndez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Estudio comparativo en relación al trabajo corporal y conclusiones.

A continuación analizo las respuestas para ver cómo conciben estos profesionales el trabajo corporal en el canto y si coinciden o no entre ellos.

El trabajo corporal es fundamental en el cantante

Hay una respuesta generalizada y es que el trabajo corporal es muy importante en el cantante. El cuerpo es el instrumento y el trabajo físico lo tonifica, lo mantiene ágil y activo, le da elasticidad, lo previene de resfriados y otras enfermedades. Además es esencial para un trabajo escénico pues lo libera de tensiones que pueden limitar una interpretación escénica.

Cito algunos de sus comentarios al respecto:

«Cierto es que el cuerpo influye de manera decisiva a la hora de cantar. (Celso Albelo, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Para mí lo más importante es estar en buena forma física. Todo el ejercicio que se pueda hacer para mejorar la capacidad respiratoria,

para fortalecer la musculatura abdominal y dorsal me parece «que es una buena inversión. Por supuesto que hacer deporte también nos hace enfermar menos, algo muy importante para un cantante. En general, mantener una musculatura firme tonificada siempre ayudará a cantar. No hay que olvidar que cantar supone un esfuerzo físico importante.» (María Espada, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Es de todo punto imprescindible, a mi entender, que el cantante este en buena forma física, pero sobretudo en las zonas musculares que soportan el canto: Cuádriceps, lumbares, abdominales y músculos intercostales.» (Isabel Rey, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El trabajo corporal es fundamental, » (Juan Jesús Rodríguez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«En mi concepción del canto, el cuerpo, la respiración y la voz son una unidad inseparable. Tener una conciencia profunda del cuerpo ayuda, sin duda alguna, a mejorar y avanzar en cuestiones técnicas específicas del canto...» (Ofelia Sala, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El cuerpo es una parte fundamental dentro de la técnica del canto. Considero primordial trabajar desde él y con él.» (Gloria Fabuel, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El trabajo corporal en el canto es básico, especialmente para todos aquellos que quieran dedicarse al escenario!, mantener el cuerpo ágil y en disposición de realizar movimiento durante el canto.» (Sara Matarranz, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El trabajo corporal para un cantante es fundamental, NUESTRO CUERPO ES NUESTRO INSTRUMENTO. No solamente porque con el producimos el sonido con el que interpretamos la música, si no, porque cuando actuamos (no olvidemos que los cantantes fundamentalmente somos actores que transmitimos el mensaje de texto cantando) nuestro cuerpo es el medio de expresión que utilizamos. Desde lo más sutil como un leve movimiento de mano, una mirada,.. a lo más exagerado como una pelea, tumbarse en el suelo, un salto, etc., etc. son cosas que hacemos nuestro cuerpo. Por eso el dominio tiene que ser total.» (David Menéndez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Preparación física

Los profesionales nos dicen que es necesario fortalecer y tonificar la musculatura en general, pero sobretudo en las zonas musculares que soportan el canto como es la respiración. Además, María José Montiel nos dice que el trabajo físico

aporta fortaleza mental, seguridad y confianza, factores totalmente imprescindibles para un artista. Cito sus respuestas:

«En mi caso la natación como ejercicio físico, la montaña y la naturaleza en general ayudan a mantenerme fuerte mental y psicológicamente, aportándome seguridad, confianza y una conexión espiritual que intento extender a la música.» (María José Montiel, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

La pedagoga Ana Luisa Chova nos recomienda una actividad física que no sea demasiado exigente, en la que no se requiera una respiración precipitada sino que esté dirigida a desarrollar la musculatura de forma suave y armónica. Lo dice así:

«No sigo un método específico. Puede servir cualquier ejercicio moderado que fortalezca y tonifique la musculatura en general, la musculatura respiratoria en particular y contribuya a la salud global del organismo (natación, marcha, abdominales, danza, esgrima.). No puede ser un ejercicio con grandes exigencias energéticas que obligue a la respiración alta o que requiera una respiración continuada y rápida por la boca por necesidad de renovación rápida del oxígeno.... Debe desarrollarse la musculatura de forma suave y armónica.» (Ana Luisa Chova, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

En el mismo sentido, Ofelia Sala recomienda un estilo de vida saludable y la práctica de modalidades de ejercicio físico que aporten elasticidad y no fuerza. Cito sus comentarios:

«Además de una razón puramente técnica, el hecho de que nuestro instrumento sea una parte de nuestro cuerpo hace necesario también que llevemos un estilo de vida que nos proporcione una condición física saludable. Según la situación profesional y personal intento llevar una vida activa apoyada en diversas modalidades de ejercicio físico que fomenten la elasticidad y nunca la fuerza. Personalmente me inclino hacia el pilates, el yoga, la natación y, si no hay tiempo para más, al menos un pequeño paseo diario que aclare la mente y active el cuerpo.» (Ofelia Sala, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Otros profesionales recomiendan ejercitar la musculatura, en especial la respiratoria. Cito algunos ejemplos:

«Para mí lo más importante es estar en buena forma física. Todo el ejercicio que se pueda hacer para mejorar la capacidad respiratoria, para fortalecer la musculatura abdominal y dorsal me parece que es una buena inversión.» (María Espada, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Es de todo punto imprescindible, a mi entender, que el cantante este en buena forma física, pero sobretodo en las zonas musculares que soportan el canto: Cuádriceps, lumbares, abdominales y músculos intercostales.» (Isabel Rey, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El ejercicio físico es imprescindible. Desde el baile hasta el Pilates, la natación o la capoeira.» (Gloria Fabuel, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El trabajo corporal en el canto es básico, especialmente para todos aquellos que quieran dedicarse al escenario!, mantener el cuerpo ágil y en disposición de realizar movimiento durante el canto...»

Por otra parte Es muy buena la actividad física, especialmente la muscular en torno al abdomen y la cardiovascular.

Yo realizo actividad física, pilates que es la que mejor me resulta y abdominales.» (Sara Matarranz, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Como vemos, cada uno de estos profesionales practica o recomienda disciplinas distintas. Las mencionadas en sus respuestas han sido las siguientes: Yoga, Feldenkreis, Técnica Alexander, Taichí, Pilates, la natación, capoeira, marcha, tonicidad de la musculatura (abdominales, intercostales, cuádriceps), danza, esgrima, montaña, ejercicio en la naturaleza y ejercicio cardiovascular.

Como aportación particular, Juan Jesús Rodríguez nos dice que realiza clases de expresión corporal, además de baile, para limpiar su gesto y poder comunicar correctamente al público.

«El trabajo corporal es fundamental, he trabajado con Arnold Tareaborelli, un maestro de la expresión corporal y con la bailarina y coreógrafa Ana Pérez, que me corrige cada expresión corporal que no se

entienda o que no vaya acorde con lo que se quiere comunicar al público.» (Juan Jesús Rodríguez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Beneficios del trabajo físico

El ejercicio físico aporta capacidad respiratoria, tonicidad muscular, agilidad corporal, relajación y, como consecuencia, salud física y mental.

Como ejemplo cito las palabras de María Espada y las de Ana María Sánchez:

« Todo el ejercicio que se pueda hacer para mejorar la capacidad respiratoria, para fortalecer la musculatura abdominal y dorsal me parece que es una buena inversión. Por supuesto que hacer deporte también nos hace enfermar menos, algo muy importante para un cantante. En general, mantener una musculatura firme tonificada siempre ayudará a cantar.» (María Espada, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El trabajo con el cuerpo es importantísimo e indispensable para mantener nuestro eje en posición correcta y nuestra verticalidad, para hacer una correcta respiración y para que no se produzcan tensiones en la musculatura. » (Ana María Sánchez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

La relajación es una compensación inmediata del trabajo físico. Es evidente que los profesionales del canto buscan también este beneficio del trabajo corporal pues deben someterse a grandes exigencias vocales y escénicas, sobre todo en el canto operístico.

Cito las palabras de Jorge de León en relación a la relajación:

« - la utilización del cuerpo para cantar debe ser lo más relajada posible ya que de por sí el acto de cantar genera tensiones en diversas partes musculares en general, ayuda mucho a soltar esa tensión el caminar ya que la posición estática las bloquea aún más, facilitar, en las distintas posturas que se ejerza al realizar la actividad, la respiración y la emisión» (Jorge de León, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Una relajación que aporte facilidad y naturalidad al canto. Así lo dice Enedina Lloris:

«En mi opinión el uso corporal asociado al canto debe ser adecuado. Es decir, estar libre de tensiones innecesarias, postura abierta, alineación armónica de la estructura corporal, conciencia de las 4 partes del cuerpo que actúan en cada momento, etc. Si no se logra con relativa facilidad y naturalidad, yo recomiendo el trabajo paralelo de alguna técnica corporal.» (Enedina Lloris, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Combinar el trabajo correctamente de tonicidad muscular con la relajación aporta fluidez al canto. Cito las palabras de Victoria Manso y David Menéndez:

«Pienso que un cantante a la hora de emitir la voz tiene que tener una relajación corporal para que el sonido pueda ser emitido con libertad. Pero dentro de esa relajación tiene que haber una tonicidad. El equilibrio entre relajación y tonicidad es lo más difícil de ejecutar y sobretodo hacer comprender al alumno que de esa manera es como la voz saldría con mejor fluidez.» (Victoria Manso, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Hay muchísimos métodos para el trabajo corporal, yo soy partidario de todos aquellos que hagan que el cuerpo se libere de todas las tensiones posibles, para que luego podamos utilizarlo en su totalidad como un instrumento de expresión.» (David Menéndez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Conciencia corporal

Los profesionales Celso Albelo, Mariola Cantarero, María José Montiel, Ofelia Sala y Enedina Lloris hacen una mención especial al trabajo de conciencia corporal pues tiene como resultado un trabajo corporal más preciso y correcto, sin sobretensiones y conectado a la respiración, y que sin duda ayuda a avanzar en las cuestiones técnicas específicas del canto.

Cito sus palabras:

«Descubrir nuestro propio cuerpo parece ser una cosa dada por descontado. Pero muchas veces mientras cantamos notamos movimientos involuntarios, así como tensiones que no sabíamos que

existían. Personalmente me ayuda la meditación y el training corporal ayudándome a reencontrar la coherencia y equilibrio entre el gesto y la columna del aire necesaria para el canto.» (Celso Albelo, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Para mi cantar debe ser lo más natural posible aunque tecnifiquemos esa naturaleza por lo tanto la relajación debe ir en consonancia con nuestra propia personalidad y circunstancias y el mejor ejercicio de relajación es ser consciente en todo momento de lo que haces y disfrutar al máximo. Todo eso te da seguridad que es la clave para estar relajado.»(Mariola Cantarero, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El cantante debe tener, en la medida de lo posible, buenos hábitos de alimentación, estar en buena forma física y trabajar durante toda la vida para conocer la morfología de su propio cuerpo (conciencia del diafragma y de toda la musculatura que lo rodea –fortaleciéndola con ejercicio-, de la cabeza, de la garganta, etc.). En el canto, además de las cuerdas vocales, intervienen muchas partes de nuestro cuerpo que debemos conocer y controlar.» (María José Montiel, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«En mi concepción del canto, el cuerpo, la respiración y la voz son una unidad inseparable. Tener una conciencia profunda del cuerpo ayuda, sin duda alguna, a mejorar y avanzar en cuestiones técnicas específicas del canto. Trabajar en aspectos concretos que profundicen en la propia percepción del cuerpo, como por ejemplo a través del yoga, es muy positivo. En el canto nos enfrentamos a sensaciones opuestas de tensión y relajación, necesitamos un poco de todo en su justa medida. Cuanta más conciencia tengamos de nuestro propio cuerpo, mejor podremos utilizar este potencial innato que todos tenemos....» (Ofelia Sala, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«En mi opinión el uso corporal asociado al canto debe ser adecuado. Es decir, estar libre de tensiones innecesarias, postura abierta, alineación armónica de la estructura corporal, conciencia de las partes del cuerpo que actúan en cada momento, etc. Si no se logra con relativa facilidad y naturalidad, yo recomiendo el trabajo paralelo de alguna técnica corporal... Yo practico y recomiendo el Yoga especialmente por el trabajo cuerpomente, pero hay otras como el método Feldenkreis, técnica Alexander, o el tai-chi.» (Enedina Lloris, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Todas las disciplinas que menciona Enedina Lloris, el Yoga, el método Feldenkreis, la técnica Alexander, o el taichí., además de aportar una conciencia corporal, tienen una conexión estrecha con la respiración y aportan tonicidad y relajación muscular. Ofelia Sala hace una reflexión sobre el canto y las sensaciones opuestas de tensión y relajación en la justa medida. La conciencia de nuestro cuerpo facilitará el equilibrio de estos ajustes.

El trabajo corporal con los alumnos

Una parte de las respuestas de los pedagogos relacionadas con el trabajo corporal la dedican al trabajo que suelen hacer con sus alumnos. Hay un análisis de la postura correcta, buscando un eje corporal que otorgue una posición de verticalidad adecuada y sin tensiones para afianzar el trabajo respiratorio idóneo.

Ana María Sánchez lo expresa así:

«El trabajo con el cuerpo es importantísimo e indispensable para mantener nuestro eje en posición correcta y nuestra verticalidad, para hacer una correcta respiración y para que no se produzcan tensiones en la musculatura. Este aspecto lo trabajo con mis alumnos mediante la aplicación de la técnica Alexander.» (Ana María Sánchez, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

También nos lo dice Juan Lomba con estas palabras:

«El cuerpo está directamente relacionado con el canto. La postura del alumno nunca debe impedir la correcta dirección del sonido, por lo que debe buscarse la relajación de las zonas que no sacrifiquen un justo apoyo de la columna de aire.» (Juan Lomba, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Gloria Fabuel va más allá y concreta el tipo de ejercicios que realiza en el aula: abdominales hipopresivos y determinados estiramientos antes de comenzar el trabajo vocal. Además realiza otros ejercicios dirigidos a buscar la elasticidad de la voz.

«Enseño a mis alumnos ejercicios físicos, como por ejemplo abdominales hipopresivos o determinados estiramientos que deben realizarse siempre antes de comenzar el trabajo vocal. Durante el estudio de la técnica vocal utilizo diferentes elementos para fomentar la elasticidad y el movimiento orgánico como plataformas inestables, gomas, pelotas, etc. Mi sistema está basado en el método propioceptivo elástico, que busca la máxima elasticidad de la voz para obtener una emisión sin esfuerzo.» (Gloria Fabuel, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Y Victoria Manso no se ciñe a un método sino que según las necesidades del alumno realiza un tipo de trabajo distinto:

«Dependiendo del alumno y su tensión realizo ejercicios de relajación. No sigo ningún método ya que cada uno llega con una tensión distinta.» (Victoria Manso, 1ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Resultados

Las respuestas de estos profesionales del canto me llevan a la conclusión de que el trabajo corporal es esencial para el trabajo técnico vocal, tanto en la fase de aprendizaje como en la fase de desarrollo como cantante.

Durante la fase de aprendizaje, alumno y profesor han de hacer un análisis de la postura correcta, tomar conciencia de un eje corporal para incorporar la adecuada verticalidad; esta es una condición imprescindible para el trabajo respiratorio óptimo.

El cantante, como profesional que trabaja con el cuerpo, y más todavía, como músico cuyo instrumento es el cuerpo, debe incorporar a su rutina ejercicio físico, para tonificarlo, mantenerlo ágil y activo, darle elasticidad y librarle de tensiones. Además, esta renovación de energía lo preserva de resfriados y otras enfermedades.

Las actividades escogidas son muy variadas. Cada profesional tiene sus preferencias y gustos. Las actividades más comunes son aquellas que otorgan

conciencia corporal a la vez que flexibilidad y tonicidad muscular, trabajo respiratorio en conexión al trabajo muscular, trabajo cardiovascular sin llegar a la precipitación de la respiración, y trabajo físico en la naturaleza. Todas estas disciplinas, además de aportar una conciencia corporal, tienen una conexión muy estrecha con la respiración y aportan tonicidad y relajación muscular.

La relajación es una buena compensación del trabajo físico pues los profesionales del canto deben someterse a grandes exigencias vocales y escénicas, sobre todo en el canto operístico. La fluidez del canto es una combinación perfecta de la tonicidad muscular con la relajación justa.

3.4.2. La respiración

La pregunta formulada en el cuestionario en relación a la respiración ha sido la siguiente:

2.- ¿CUÁL ES SU MÉTODO DE RESPIRACIÓN EN EL CANTO LÍRICO?

A continuación muestro todas las respuestas referidas a la respiración, 2ª pregunta del cuestionario.

1.-CELSO ALBELO

«En cuanto a mi concepción de gestión del "fiato" si es cierto que hay una manera básica, digamos unos directrices generales: respiración completa, baja...pero la gestión de esto, dependiendo de lo que necesitamos cantar, cambia: si la frase musical desciende, si por el contrario se mueve en determinada zona vocal, si esta es ascendente...y un largo etc.

Respiración, apoyo...aunque se nutre de conceptos básicos, es la gestión de estos lo que hace, en ocasiones, complicado de entender. Es por ello también que debemos continuamente ejercitar los músculos que ayudan y

entran en directa relación con esta gestión: diafragma (aunque su movimiento es involuntario) así como la cintura abdominal, intercostales, lumbares, región pélvica...

En cuanto a las sensaciones de apoyar hacia arriba, otras para abajo...otras hacia fuera...: es justo un equilibrio entre todas ellas dependiendo del momento y frase musical que debemos acometer.» (Celso Albelo, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

2.-MARIOLA CANTARERO

«Yo creo firmemente que la respiración diafragmática es lo más importante y necesario en la técnica vocal. Obviamente en un pequeño párrafo escrito es imposible explicar el manejo del aire o apoyo ya que se necesitan años de estudio y práctica pero si diré que en mi caso no sólo trabajo con la presión diafragmática, tanto baja como alta, si no también intercostal y sobre todo con una gran flexibilidad muscular para que en ningún momento se creen tensiones que pudieran reflejarse en la emisión vocal.» (Mariola Cantarero, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

3.-MARÍA ESPADA

«Para mí, la respiración es muy simple de contar aunque complejo de llevar a cabo: la respiración es costodiafragmática, llevada a cabo sin tensiones en la zona de hombros y cuello. Al inspirar y expandirse los pulmones, el diafragma desciende (músculo que separa la cavidad torácica de la abdominal). Al exhalar, el diafragma debe ascender. Mi idea al respecto es que las costillas no se cierren y que el diafragma suba bajo nuestro control. Es decir, manejar el músculo diafragmático a nuestro antojo. No dejar salir el aire, sino nosotros manejar ese músculo como un émbolo que dosifica el aliento. Lo que habitualmente llamamos apoyo de la voz que no es más que el control voluntario del aire en la exhalación. Jugaremos con más o menos tensión muscular; más o menos presión de aire en función del tipo de sonido que queramos conseguir. Es importante que esa presión que se ejerce en el aire que estamos echando sea continua, que no haya momentos de desconexión aire/sonido. Por eso es importante que la musculatura sea firme y a la vez flexible y elástica. Para mí es muy importante que la dirección o impulso de ese aire que manejamos sea siempre hacia delante y hacia arriba proyectándolo hacia la audiencia. Es como un aspersor de riego, hay presión, dirección y continuidad del chorro. Todo el aire debe ser transformado en sonido, si hay escape de aire que hace que la voz esté velada. Emitir el aire con economía. Respiraciones profundas deben ser

practicadas para fortalecer aunque en la práctica no hay que llevarlas al extremo porque puede provocar tensión muscular.» (María Espada, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

4.-JORGE DE LEÓN

«El tema de la respiración en mi caso y sé que muchos colegas le dan una gran importancia, es el de conocer cómo funciona la respiración, pero a la hora de ejecutar creo que lo importante es el conocer la cantidad de aire que se toma para cada frase, cosa que debe ser la justa y que se averigua con el estudio y trabajo de dicha frase, y la oscuridad o claridad con la que se inspira y se respira puede generar distintos tipos de colores en la voz, ideal es inspirar por la nariz que ayudara a humedecer y a filtrar y respirar al emitir el caudal de sonido(cantar sobre el aliento), pero dejo que todo salga de una forma natural.» (Jorge de León, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

«Para fortalecer el diafragma y obtener un buen método de respiración, aconsejo esta práctica diaria: estirarse en el suelo completamente horizontal boca arriba y colocarse sobre el abdomen, a unos cuatro dedos debajo del ombligo, una pesa o, en su defecto, algunos libros de cierto peso. Relajadamente, practicar la respiración abdominal –no torácica- inspirando por la nariz y sacando el aire lentamente por la boca. Al coger aire y para que la inspiración sea flexible y homogénea ayuda mucho imaginarse, por ejemplo, que estás oliendo una flor.» (Mª José Montiel, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY(C/P)

«Mi experiencia me lleva a la conclusión de que la respiración debe producirse donde se ubican los pulmones, en la caja torácica. Es de cajón que el vientre saldrá hacia afuera porque las vísceras que se ven empujadas por la bajada involuntaria del diafragma no tienen a donde ir. Pero considero un error respirar abajo. Abajo ¡no hay pulmones!

La respiración ha de ser dulce, relajada (aunque sean robadas), no debe producir ruido, yo respiro a través de la boca, entra más aire más rápido. Después detengo la respiración y preparo mi cuerpo para hacer una fuerza: administrar el aire. Cada vez que el cuerpo humano se prepara para ejercer una fuerza, se ponen en marcha inmediatamente los

músculos del vientre. Si vas a levantar una bombona de butano, por poner un ejemplo, nosotros instintivamente tomamos aire y nos apoyamos en él haciendo una apnea y presionando esos músculos del vientre hacia afuera. Hacia Afuera. Así sostenemos cualquier peso. Y sostener el aire es un peso. El control de ese aire se ejerce sólo desde el vientre.» (Isabel Rey, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«Diafragmática, intercostal, respiración baja y relajada, no respiro por la nariz porque me bloqueo, respiró lo que necesito y abro la boca lo que haga falta. » (Juan Jesús Rodríguez, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

8.-OFELIA SALA

«Pienso que, de todas las denominaciones utilizadas en el mundo del canto, la que más se aproxima a mi forma de respirar sería la respiración costo-diafragmática.

En la práctica, durante la inspiración pienso en llevar el aire directamente hacia la zona lumbar de la espalda a la vez que ocurre una expansión de las costillas flotantes. Esta expansión es la que me asegura que la presión del aire no sea demasiado excesiva a la hora de emitir el sonido. Ahora bien, esta expansión no debe ser exagerada. Excepto en frases extremadamente largas y de modo excepcional, nunca lleno al máximo los pulmones. Casi podría decir que utilizo la misma cantidad de aire cantando que hablando.

El control de la salida del aire es el siguiente punto a tener en cuenta. Resumiría diciendo que intento mantener siempre la citada expansión de la zona lumbar y de las costillas flotantes para conseguir un pequeño flujo de aire a velocidad y presión constantes.

Después de este intento de verbalización de sensaciones me gustaría añadir que siempre experimento partiendo de la flexibilidad del instrumento. Busque lo que busque, haga lo que haga, la elasticidad y la naturalidad deben estar siempre presentes, todo aquello que me haga perderlas lo descarto inmediatamente.» (Ofelia Sala, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

«La respiración completa costo-diafrágico-abdominal.» (Ana María Sánchez, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

10.-ANA LUISA CHOVA

«Desde mi punto de vista, la respiración para el canto, en su fase de inspiración, debe ser igual que la respiración natural habitual pero más amplia, sin producir tensión en la musculatura extrínseca que influye en la posición y movilidad de la laringe. En la fase de espiración, hay diferencias entre la respiración normal, en la cual la espiración es pasiva, y la espiración asociada a la emisión de la voz cantada. La espiración en el canto debe ser regulada y dosificada, por lo tanto es activa, adaptada a la frase cantada y necesitada de un entrenamiento muscular específico. Este entrenamiento tiene como finalidad desarrollar y ampliar la capacidad respiratoria, ejercitar los músculos respiratorios y suavizar y equilibrar sus movimientos. El entrenamiento debe ser regular, progresivo, metódico y prudente. La inspiración debe ser nasal, lenta, suave, profunda y silenciosa y tener como consecuencia una dilatación del tórax en su parte baja y un ligero abombamiento del abdomen y, sobre todo, una activación del diafragma. Debe ir seguida de una pequeña pausa por la que se retiene el aire inspirado durante unos segundos antes de iniciar la espiración. La espiración debe hacerse por la boca, el aire debe fluir de forma homogénea, suave, silenciosa y durante el mayor tiempo posible (labor de control del diafragma sobre la relajación progresiva). Se logra de esta manera una maestría en la dosificación de la salida del aire adaptándola a las necesidades de la frase cantada. La vuelta de la musculatura respiratoria a su posición inicial se hace de forma controlada y adaptada a la emisión. El entrenamiento tiene una fase de concienciación del comportamiento correcto y otra fase de adiestramiento y perfeccionamiento del dominio de esas correctas actitudes musculares.» (Ana Luisa Chova, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

11.-GLORIA FABUEL

«Estoy en fase de investigación al respecto. Contestaré a la pregunta cuando finalice mi trabajo.» (Gloria Fabuel, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

12.-ENEDINA LLORIS

«La respiración costo-abdominal es la recomendable. Siempre consciente. En síntesis: inspiración por la boca con naturalidad, ya que por la nariz la inspiración es más lenta, ruidosa y en consecuencia menos profunda (liberarse de la obligación de respirar por la nariz "siempre" durante el canto). Durante la fonación mantener mientras sea posible y con firmeza la posición "llena" de la cavidad torácica (en su parte inferior) con el descenso del diafragma y la consecuente expansión de la pared abdominal, tratando de impedir-retrasar el retorno ascendente del diafragma (proceso natural automático) y, en consecuencia, el "vaciado" demasiado rápido del aire.» (Enedina Lloris, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

13.-JUAN LOMBA

«Costoabdominal.» (Juan Lomba, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

«Mi respiración es la intercostal – abdominal – diafragmática.» (Victoria Manso, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

15.-SARA MATARRANZ

«En cuanto a la respiración, la costodiafragmática es la más completa para el canto lírico, en ocasiones se le llama respiración abdominal, pero no hay que olvidar la costal.» (Sara Matarranz, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

16.-DAVID MENÉNDEZ

«El hecho de respirar, es una cuestión fácil y natural, pero que cuando se aplica al canto lírico toma una importancia absoluta, ya que el aire es el alimento de nuestro sonido y de su buen o mal uso depende el buen o mal manejo de nuestro instrumento y por esa importancia un montón de

teorías más o menos acertadas a han complicado demasiado el mecanismo respiratorio.

Desde el punto de vista de la teoría, se puede decir que el tipo ideal de respiración que debemos utilizar en el canto sería el costo-abdominal-diafragmático, que no es más que el llenar la parte media-baja de los pulmones con la consecuente apertura de costillas flotantes y contacto con el diafragma que se tensa sujetado por la pared abdominal. El control del diafragma a la hora de soltar el aire será fundamental para su dosificación y consecuente manejo del aire a la hora de cantar. El mecanismo es idéntico al del émbolo de una jeringa.» (David Menéndez, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Análisis comparativo en relación a la respiración y conclusiones

Las respuestas dadas por estos profesionales en relación a la respiración han sido bastante diferenciadas con lo que la exposición de dichas respuestas resulta algo compleja pero a la vez enriquecedora.

He tratado de dar una explicación lógica a tanta terminología del tipo de respiración empleada. En ocasiones, se trata de términos distintos que con las explicaciones que las acompañan nos dan a entender que se trata del mismo concepto.

La respiración como base del canto.

La respiración en el canto lírico es muy importante. El modo de manejar el aire tiene una repercusión directa con el instrumento vocal. Así nos lo dice David Menéndez en su respuesta:

«El hecho de respirar, es una cuestión fácil y natural, pero que cuando se aplica al canto lírico toma una importancia absoluta, ya que el aire es el alimento de nuestro sonido y de su buen o mal uso depende el buen o mal manejo de nuestro instrumento y por esa importancia un montón de teorías más o menos acertadas a han complicado demasiado el mecanismo respiratorio.» (David Menéndez, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Método de respiración empleado por estos 16 profesionales referentes

La respiración diafragmática es básica en el canto. Este gran músculo tiene una relación directa con la actividad pulmonar por lo que el canto lírico necesita de su ejercicio, desarrollo y dominio.

Muchos de estos profesionales nos expresan su método de respiración para el canto lírico con distinta terminología, es decir, “completa y baja”, “baja y relajada”, “costodiafragmática”, “abdominal”, “diagramática-intercostal”, “respiración completa costo-diafragmático-abdominal”, “costoabdominal” o “intercostal-abdominal-diafragmática”. Como vemos parece que haya un sinfín de tipos de respiración pero, a mi entender, las diferencias que se producen en las explicaciones de estos profesionales y, como consecuencia, las diferentes terminologías empleadas, vienen dadas en el modo de aumentar el dominio de la respiración diafragmática y la implicación de mayor musculatura.

- La respiración abdominal –aumenta la respiración diafragmática en profundidad.
- La respiración intercostal –aumenta la respiración diafragmática ensanchándola hacia los lados.
- La respiración dorsal –aumenta la respiración diafragmática ensanchándola en la zona lumbar.
- La respiración pélvica –aumenta mucho más en profundidad la respiración diafragmática y abdominal.

Algunos profesionales mencionan sólo el término de respiración diafragmática y añaden comentarios relacionados con la “profundidad”, “amplitud” o “respiración baja”. Otros profesionales nos dan respuestas donde mencionan un solo término de ampliación de musculatura diafragmática de los mencionados anteriormente. También vemos respuestas con un término concreto pero añaden comentarios que nos hacen ver que activan mayor número de músculos que el término empleado. En general, la mayoría de los profesionales hacen referencia a dos o más términos de ampliación de respiración

diafragmática evidenciando la necesidad de una mayor actividad muscular en la respiración.

Un claro ejemplo de esta reflexión y como evidencia de la complejidad del tipo de respiración que exige el canto, variable en muchas ocasiones, es la respuesta de Celso Albelo. Él nos dice que partiendo de una respiración completa y baja, la gestión del aire varía en función del tipo de frase musical, tesitura, tempo, etc:

«... respiración completa, baja...pero la gestión de esto, dependiendo de lo que necesitamos cantar, cambia: si la frase musical desciende, si por el contrario se mueve en determinada zona vocal, si esta es ascendente...y un largo etc.» (Celso Albelo, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Mariola Cantarero hace alusión a un trabajo diafragmático-intercostal pero hace hincapié en la necesidad de una gran flexibilidad muscular.

«Yo creo firmemente que la respiración diafragmática es lo más importante y necesario en la técnica vocal....en mi caso no sólo trabajo con la presión diafragmática, tanto baja como alta, si no también intercostal y sobre todo con una gran flexibilidad muscular para que en ningún momento se creen tensiones que pudieran reflejarse en la emisión vocal.» (Mariola Cantarero, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

María Espada, Jorge de León y Ofelia Sala explican la importancia de tomar el aire necesario según la exigencia vocal. No debe tomarse el aire en grandes cantidades de aire por sistema pues puede repercutir negativamente en el resultado vocal si no se necesita. Cito a continuación:

«Para mí, la respiración es muy simple de contar aunque complejo de llevar a cabo: la respiración es costodiafragmática, llevada a cabo sin tensiones en la zona de hombros y cuello...Respiraciones profundas deben ser practicadas para fortalecer aunque en la práctica no hay que llevarlas al extremo porque puede provocar tensión muscular.» (María Espada, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«... lo importante es el conocer la cantidad de aire que se toma para cada frase, cosa que debe ser la justa y que se averigua con el estudio y trabajo de dicha frase, y la oscuridad o claridad con la que se inspira y se respira puede generar distintos tipos de colores en la voz, ideal es inspirar por la nariz que ayudara a humedecer y a filtrar y respirar al emitir el caudal de sonido(cantar sobre el aliento), pero dejo que todo salga de una forma natural.» (Jorge de León, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«...En la práctica, durante la inspiración pienso en llevar el aire directamente hacia la zona lumbar de la espalda a la vez que ocurre una expansión de las costillas flotantes. Esta expansión es la que me asegura que la presión del aire no sea demasiado excesiva a la hora de emitir el sonido. Ahora bien, esta expansión no debe ser exagerada. Excepto en frases extremadamente largas y de modo excepcional, nunca lleno al máximo los pulmones. Casi podría decir que utilizo la misma cantidad de aire cantando que hablando.

El control de la salida del aire es el siguiente punto a tener en cuenta. Resumiría diciendo que intento mantener siempre la citada expansión de la zona lumbar y de las costillas flotantes para conseguir un pequeño flujo de aire a velocidad y presión constantes...» (Ofelia Sala, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Como vemos en la respuesta de Ofelia Sala, la expansión de la musculatura ligada a una inspiración en la zona lumbar, al mismo tiempo que en las costillas flotantes, no lleva implícito coger mucha más cantidad de aire pero da la posibilidad de regular la salida del aire en la espiración. La cantante llega a decirnos que, excepto en frases extremadamente largas, la cantidad de aire que utiliza cantando es la misma que hablando.

Es aparentemente diferente la respuesta de Isabel Rey pues nos dice que es un error respirar abajo. Ella habla de un trabajo respiratorio producido en la caja torácica (intercostal), con su consecuente desplazamiento de diafragma y por tanto de las vísceras. Pero con su explicación de la espiración en el canto, del control del aire espirado, habla de un trabajo de activación abdominal:

«Mi experiencia me lleva a la conclusión de que la respiración debe producirse donde se ubican los pulmones, en la caja torácica. Es de

cajón que el vientre saldrá hacia afuera porque las vísceras que se ven empujadas por la bajada involuntaria del diafragma no tienen a donde ir. Pero considero un error respirar abajo. Abajo ¡no hay pulmones!

...Después detengo la respiración y preparo mi cuerpo para hacer una fuerza: administrar el aire. Cada vez que el cuerpo humano se prepara para ejercer una fuerza, se ponen en marcha inmediatamente los músculos del vientre. Si vas a levantar una bombona de butano, por poner un ejemplo, nosotros instintivamente tomamos aire y nos apoyamos en él haciendo una apnea y presionando esos músculos del vientre hacia afuera. Hacia Afuera. Así sostenemos cualquier peso. Y sostener el aire es un peso. El control de ese aire se ejerce sólo desde el vientre.» (Isabel Rey, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Deduzco con sus palabras que en la terminología que he empleado su respiración es diafragmática-intercostal con una espiración básicamente diafragmática-abdominal-intercostal.

En cuanto a la forma de tomar el aire, está claro que algunos profesionales prefieren inspirar por la boca y otros prefieren hacerlo por la nariz. Cito algunos ejemplos de estas diferencias:

«Diafragmática, intercostal, respiración baja y relajada, no respiro por la nariz porque me bloqueo, respiró lo que necesito y abro la boca lo que haga falta.» (Juan Jesús Rodríguez, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«La respiración ha de ser dulce, relajada (aunque sean robadas), no debe producir ruido, yo respiro a través de la boca, entra más aire más rápido.» (Isabel Rey, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

« En síntesis: inspiración por la boca con naturalidad, ya que por la nariz la inspiración es más lenta, ruidosa y en consecuencia menos profunda (liberarse de la obligación de respirar por la nariz "siempre" durante el canto).» (Enedina Lloris, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

« ...La inspiración debe ser nasal, lenta, suave, profunda y silenciosa y tener como consecuencia una dilatación del tórax en su parte baja y un ligero abombamiento del abdomen y, sobre todo, una activación del diafragma...» (Ana Luisa Chova, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Para fortalecer el diafragma y obtener un buen método de respiración, aconsejo esta práctica diaria: estirarse en el suelo completamente horizontal boca arriba y colocarse sobre el abdomen, a unos cuatro dedos debajo del ombligo, una pesa o, en su defecto, algunos libros de cierto peso. Relajadamente, practicar la respiración abdominal –no torácica- inspirando por la nariz y sacando el aire lentamente por la boca. Al coger aire y para que la inspiración sea flexible y homogénea ayuda mucho imaginarse, por ejemplo, que estás oliendo una flor.» (M^a José Montiel, 2^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Quizá, esta diferencia de criterio se deba a que, tanto Ana Luisa Chova como M^a José Montiel (como es evidente en la respuesta de esta última profesional), se refieren a la realización de ejercicios pausados de respiración. También se pueden referir a la forma ideal de trabajar la respiración pues, evidentemente, en este ideal, la inspiración nasal filtra el aire, lo humedece y potencia aberturas y espacios de resonancias.

El trabajo muscular de la espiración en el canto lírico.

El tipo de respiración expuesto en el punto anterior otorga el modo de realizar la inspiración en el canto lírico. La espiración está expuesta a mayor número de particularidades y en este apartado pretendo analizar con detenimiento esta fase de la respiración del canto lírico.

En algunos profesionales, el análisis de la gestión de la salida del aire en la espiración es flexible y variable según el repertorio. Cito algunos ejemplos:

«En la fase de espiración, hay diferencias entre la respiración normal, en la cual la espiración es pasiva, y la espiración asociada a la emisión de la voz cantada. La espiración en el canto debe ser regulada y dosificada, por lo tanto es activa, adaptada a la frase cantada y necesitada de un entrenamiento muscular específico...La espiración debe hacerse por la boca, el aire debe fluir de forma homogénea, suave, silenciosa y durante el mayor tiempo posible (labor de control del diafragma sobre la relajación progresiva). Se logra de esta manera una maestría en la dosificación de la salida del aire adaptándola a las necesidades de la frase cantada. La vuelta de la musculatura respiratoria a su posición inicial se hace de forma controlada y

adaptada a la emisión. » (Ana Luisa Chova, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«...El control de la salida del aire es el siguiente punto a tener en cuenta. Resumiría diciendo que intento mantener siempre la citada expansión de la zona lumbar y de las costillas flotantes para conseguir un pequeño flujo de aire a velocidad y presión constantes.

Después de este intento de verbalización de sensaciones me gustaría añadir que siempre experimento partiendo de la flexibilidad del instrumento. Busque lo que busque, haga lo que haga, la elasticidad y la naturalidad deben estar siempre presentes, todo aquello que me haga perderlas lo descarto inmediatamente.» (Ofelia Sala, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Respiración, apoyo...aunque se nutre de conceptos básicos, es la gestión de estos lo que hace, en ocasiones, complicado de entender. Es por ello también que debemos continuamente ejercitar los músculos que ayudan y entran en directa relación con esta gestión: diafragma (aunque su movimiento es involuntario) así como la cintura abdominal, intercostales, lumbares, región pélvica...

En cuanto a las sensaciones de apoyar hacia arriba, otras para abajo...otras hacia fuera...: es justo un equilibrio entre todas ellas dependiendo del momento y frase musical que debemos acometer.» (Celso Albelo, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Como vemos, Celso Albelo nos transmite su sensación de apoyo con dirección diferente de la musculatura (apoyar hacia arriba, hacia abajo, hacia fuera...) en función de la frase musical.

Ofelia Sala intenta mantener la expansión en la zona lumbar y en las costillas flotantes, es decir, manteniendo la sensación de amplitud corporal.

María Espada asegura que es importante una musculatura firme, flexible y elástica pero con una dirección e impulso claro del aire hacia delante y hacia arriba,

hacia la audiencia. Como un aspersor de riego que tiene presión dirección y continuidad del chorro:

«Jugaremos con más o menos tensión muscular, más o menos presión de aire en función del tipo de sonido que queramos conseguir. Es importante que esa presión que se ejerce en el aire que estamos echando sea continua, que no haya momentos de desconexión aire/sonido. Por eso es importante que la musculatura sea firme y a la vez flexible y elástica. Para mí es muy importante que la dirección o impulso de ese aire que manejamos sea siempre hacia delante y hacia arriba proyectándolo hacia la audiencia. Es como un aspersor de riego, hay presión, dirección y continuidad del chorro. Todo el aire debe ser transformado en sonido, si hay escape de aire que hace que la voz esté velada. Emitir el aire con economía. 2. Respiraciones profundas deben ser practicadas para fortalecer aunque en la práctica no hay que llevarlas al extremo porque puede provocar tensión muscular.» (María Espada, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Isabel Rey nos explica que en la espiración se ejerce una fuerza hacia afuera para sostener el aire como lo haríamos si sostuviéramos un peso:

«Después detengo la respiración y preparo mi cuerpo para hacer una fuerza: administrar el aire. Cada vez que el cuerpo humano se prepara para ejercer una fuerza, se ponen en marcha inmediatamente los músculos del vientre. Si vas a levantar una bombona de butano, por poner un ejemplo, nosotros instintivamente tomamos aire y nos apoyamos en él haciendo una apnea y presionando esos músculos del vientre hacia afuera. Hacia Afuera. Así sostenemos cualquier peso. Y sostener el aire es un peso. El control de ese aire se ejerce sólo desde el vientre.» (Isabel Rey, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

El apoyo

La espiración en el canto demanda la tensión de la musculatura diafragmática para frenar el movimiento natural de distensión de dicha musculatura. El grado de tensión es variable según la exigencia de la obra y, como hemos visto, distintas cadenas musculares (abdominal, intercostal, dorsal, pélvica...) pueden implicarse, en mayor o menor medida y en función del tipo de repertorio.

El trabajo de la respiración en el alumno de canto

Las respuestas en relación al trabajo de la respiración nos han mostrado cómo piensa cada uno de estos profesionales la respiración. Además, algunos nos han explicado cómo trabajarla. Es el caso de Ana Luisa Chova, que lo expresa así:

«Este entrenamiento tiene como finalidad desarrollar y ampliar la capacidad respiratoria, ejercitar los músculos respiratorios y suavizar y equilibrar sus movimientos. El entrenamiento debe ser regular, progresivo, metódico y prudente. Se logra de esta manera una maestría en la dosificación de la salida del aire adaptándola a las necesidades de la frase cantada. La vuelta de la musculatura respiratoria a su posición inicial se hace de forma controlada y adaptada a la emisión. El entrenamiento tiene una fase de concienciación del comportamiento correcto y otra fase de adiestramiento y perfeccionamiento del dominio de esas correctas actitudes musculares.» (Ana Luisa Chova, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

El modo de practicarla es de forma regular, progresiva, metódica y prudente.

Mª José Montiel, incluso, nos explica una estrategia o modo de fortalecer la musculatura abdominal:

«Para fortalecer el diafragma y obtener un buen método de respiración, aconsejo esta práctica diaria: estirarse en el suelo completamente horizontal boca arriba y colocarse sobre el abdomen, a unos cuatro dedos debajo del ombligo, una pesa o, en su defecto, algunos libros de cierto peso. Relajadamente, practicar la respiración abdominal –no torácica- inspirando por la nariz y sacando el aire lentamente por la boca. Al coger aire y para que la inspiración sea flexible y homogénea ayuda mucho imaginarse, por ejemplo, que estás oliendo una flor.» (Mª José Montiel, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

El hecho de trabajar la zona abdominal con peso le otorga tonicidad pero ella además le concede mucha importancia al modo correcto de hacerla, con una inspiración flexible y homogénea.

Resultados

El modo de manejar el aire tiene una repercusión directa con el instrumento vocal por lo que es esencial en el trabajo de la técnica vocal.

La musculatura implicada en el canto es básicamente la musculatura diafragmática por lo que el canto lírico, que tiene grandes exigencias, necesita de su ejercicio, desarrollo y dominio. Hasta aquí, las opiniones de los profesionales coinciden. Sin embargo, las terminologías o explicaciones dadas son muy diferentes. Las respuestas nos hablan de la respiración diafragmática, la respiración abdominal, la intercostal, la dorsal, la respiración pélvica o la combinación de dos o más de éstas. A mi entender, la exigencia de un trabajo respiratorio más amplio, hace necesaria, en ocasiones, la implicación de otras cadenas musculares para ayudar a la musculatura diafragmática. Esta ampliación de la respiración explica estas diferencias, pudiendo resultar todas ellas muy adecuadas, siempre y cuando la conexión con los demás aspectos del instrumento vocal sea correcto y flexible.

La espiración en el canto demanda el “apoyo” o tensión de la musculatura diafragmática para frenar el movimiento natural de distensión de dicha musculatura. El grado de tensión es variable según la exigencia de la obra y, como hemos visto, distintas cadenas musculares (abdominal, intercostal, dorsal, pélvica...) pueden implicarse, en mayor o menor medida y en función del tipo de repertorio. La gestión del aire varía en función del tipo de frase musical, tesitura, tiempo de pulsación, etc., con lo que es necesario aprender a tomar la cantidad de aire justo con la implicación adecuada de la musculatura de la respiración y darle la flexibilidad necesaria para poder manejar la salida del aire a merced de la exigencia del canto.

En las respuestas obtenidas se ha visto claramente las diferencias de criterio con respecto a la dirección de la fuerza realizada para dosificar adecuadamente el aire de la espiración en el canto. Unos opinan que esta resistencia muscular tiene una dirección hacia afuera del abdomen, otros hacia la zona lumbar y hacia las costillas flotantes,

otros hacia delante y hacia arriba, otros dicen que una combinación de direcciones varias, arriba, abajo, hacia fuera...en función de la frase musical.

Por otra parte, y con respecto a la dirección de vibración o impulso del aire, María Espada concede gran importancia al hecho de dirigirlo hacia la audiencia, como si se tratara de la proyección del sonido.

Para proporcionar una mayor claridad de las respuestas dadas por los profesionales del canto referentes en relación al trabajo de la respiración, he elaborado una tabla sinóptica de las distintas concepciones y las muestro en el apartado de conclusiones.⁴⁵⁵

3.4.3. La posición laríngea y bucofaríngea

Las preguntas formuladas en el cuestionario en relación a la fonación y puntos de resonancia han sido las siguientes:

3.- ¿QUÉ POSICIÓN LARÍNGEA Y BUCOFARÍNGEA CONSIDERA ADECUADA EN EL CANTO LÍRICO?

4.- ¿QUÉ ENTIENDE POR LOS CONCEPTOS DE “PASAJE DE LA VOZ” Y “COBERTURA DE LA VOZ”?

5.- ¿QUÉ ES PARA USTED LA IMPOSTACIÓN DE LA VOZ DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA MUSCULATURA?

6.- ¿QUÉ TIPO DE EJERCICIOS DE VOCALIZACIÓN UTILIZA EN SU ESTUDIO?

A continuación daré las respuestas a cada una de estas preguntas de estos profesionales referentes españoles.

⁴⁵⁵ Véase Tabla II.1. Tabla sinóptica de la respiración (p. 608).

1.-CELSE ALBELO

«Aquella donde existen menos tensiones a la hora de la fonación. Particularmente me ayuda la posición que adquiere mi laringe cuando realizo la i. Intento recordar la posición y sobre ella intento "introducir" las otras vocales.

La posición bucofaríngea ayuda a redondear los sonidos, cada uno debe encontrar su equilibrio entre laringe y boca para encontrar ese momento y posición básica de dónde empezar a fonar.» (Celso Albelo, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

2.-MARIOLA CANTARERO

«Creo que la más saludable es una posición laríngea baja y lo más relajada posible con esa sensación de bostezo pero siempre con la proyección del sonido delante hacia la resonadores para que nunca quede cubierta.» (Mariola Cantarero, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

3.-MARÍA ESPADA

«El paladar blando debe elevarse con cuidado de no hacer descender la parte trasera de la lengua. Se debe tener la sensación de liberación de la parte trasera de la garganta.

La lengua debe estar relajada en posición neutra y sin tensiones. Debe adaptarse desde la relajación a las características de los pasajes en el aspecto de la articulación...

Cantar con una sonrisa interna sin participación los labios. Esto significa que los pómulos se eleven y los ojos y la nariz se abran con lo que proporciona amplitud de espacio a la voz. Y esto hace crear una cúpula en la zona superior de la cabeza, desde los dientes incisivos hasta la frente. Justo la zona de resonancia principal del sonido.

La mandíbula inferior debe estar libre de tensiones para que pueda adaptarse a las exigencias de articulación y de frecuencia del sonido.

La laringe debe estar en posición central, ni elevada ni hacia abajo.

Mi sensación, cuando canto, es que el sonido parte de la zona de la frente, ojos y nariz. Ahí es donde siento la vibración. En resumen, lo que siempre se habló de la máscara. Esta zona es como el amplificador que hace que la voz se proyecte muy lejos. .» (María Espada, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

4.-JORGE DE LEÓN

«La laringe tiene que estar en una posición intermedia, que facilite el caudal de aire y que no se pierda la altura de proyección, además ayudara a igualar el registro si se consigue ese equilibrio. .» (Jorge de León, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

«Se debe mantener el paladar alto, la lengua relajada y la laringe baja.» (María José Montiel, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY (C/P)

«Creo que mi acercamiento al canto y mis posteriores estudios como soprano nunca han tenido esa posición ideal en cuenta, o al menos no la he buscado directamente. Me explico.

Si le hablas a un cantante de la posición de su laringe, en general, dirá que baja porque la siente o porque ha oído que debe estar baja. La realidad, es que creo que se debe conducir al alumno a encontrar la sensación del canto aéreo sin mencionar ese detalle físico. Normalmente si se le dice a un cantante que su laringe debe estar baja, no se relajará para conseguirlo, sino que se esforzará en bajarla, con lo cual ya hay un "nudo" a la hora de convertir el canto en lo que debe ser: algo orgánico.

En mi búsqueda personal, he intentado producir mi sonido lo más alto posible, sin ningún tipo de atadura física, como si el sonido ya se estuviera produciendo antes de emitir yo y solo tuviera que unirme a él. Esta sensación hace que mi laringe se coloque naturalmente en su lugar porque busco el resultado, no el origen. ¿Me sigues? Creo que el tema requeriría una exploración con un otorrino que pudiera constatar científicamente que ocurre cuando ese pensamiento de replicar un sonido que ya esta flotando en el aire entra en mi mente. Mi laringe baja solo con ese pensamiento tan alejado de el mecanismo real de la producción del sonido.» (Isabel Rey, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«La posición de la laringe entiendo que tiene que ser baja.» (Juan Jesús Rodríguez, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

8.-OFELIA SALA

«La laringe es un órgano al que se le tiene que dedicar una gran atención puesto que es la causa de muchos de los problemas a los que nos enfrentamos los cantantes. Debe estar en su posición natural, ni en posición alta (empujada por una sobrepresión de aire durante la emisión del sonido o por tensiones en la base de la lengua) ni demasiado baja (lo que llevaría a una falta de brillo y proyección en la voz).

Por lo que respecta al resto del instrumento podríamos alargarnos bastante pero a mí, personalmente, me sirve mucho sintetizar puesto que en el momento de cantar no puedo prestar atención a todos y cada uno de los elementos de los cuales podríamos hablar en un tratado de canto.

Los puntos esenciales en los que me concentro son:

Mandíbula inferior: Relajada y centrada en su posición, evitando cualquier tentación de movimiento hacia adelante.

Lengua: Es un músculo tremendamente fuerte y muy difícil de manejar. Busco siempre un control de la misma que la mantenga relajada y flexible pero alerta, ágil y sutil para la dicción.

Labios: Intento no abrir en exceso ni sobrearticular. Siempre con absoluta flexibilidad en aras de una dicción clara, intento ejercer un mínimo de control para no exagerar la apertura.

Rostro: Una sutil activación de los pómulos me ayuda mucho.

Velo del paladar: Siempre activo y usándolo de manera consciente dado los grandes beneficios que aporta a la calidad del sonido.» (Ofelia Sala, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

«Teniendo en cuenta siempre que lo más importante es conseguir y mantener el equilibrio entre la relajación y la buena tonicidad muscular, creo que la posición de la laringe más adecuada al canto es la de iniciación al bostezo, porque permite obtener profundidad y apertura, y facilita la vibración de las cuerdas vocales. El velo del paladar debe permanecer elevado; la lengua plana, sin retrotraerse; los labios bien entrenados en la articulación de los sonidos y el maxilar inferior totalmente relajado.» (Ana María Sánchez, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

10.-ANA LUISA CHOVA

«La posición laríngea debe ser la que proceda en cada momento de la fonación, no es siempre la misma. La musculatura extrínseca de la que pende la laringe es la que tiene que estar relajada para permitir la

movilidad de la laringe). De la misma forma, todos los articuladores, partes móviles del aparato fonador, deberán tener libertad de movimientos para conseguir las modificaciones pertinentes de las cajas de resonancia de la cavidad bucofaringea para la producción de los distintos timbres y amplitudes.» (Ana Luisa Chova, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

11.-GLORIA FABUEL

«No pienso que sea posible delimitar una sola posición laríngea y bucofaringea adecuada para el canto lírico. Son demasiadas las variables. Sin embargo está claro que la laringe ha de estar en posición más o menos baja, la mandíbula y la lengua relajadas y el paladar blando levantado.» (Gloria Fabuel, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

12.-ENEDINA LLORIS

«En mi opinión más que buscar "a priori" una posición concreta, es la búsqueda del sonido la que nos guía y nos dicta cómo mover la laringe y ampliar la cavidad bucofaringea como resonador principal, reconociendo y teniendo muy en cuenta las características fisiológicas individuales.

Aunque nos parecemos, cada instrumento es único. Pongo un ejemplo; tratamos de usar en su máxima amplitud la cavidad bucofaringea para aumentar el volumen al sonido. Pero la altura y forma natural del paladar no es modificable en su parte anterior y condiciona en parte la amplitud de la cavidad, su movilidad y la personalidad del timbre; por tanto, el oído y la comodidad de la emisión vocal nos indicarán los límites en este trabajo concreto.» (Enedina Lloris, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

13.-JUAN LOMBA

«La posición laríngea debe ser de máxima relajación permitiendo su descenso cuando este sea necesario de manera natural y en ningún caso buscando una exageración en ese tipo de gesto. Normalmente alguna de las vocales emitidas por el alumno aparecerá más natural y relajada y será objeto de atracción de las demás.

El arco dental es el punto de partida para la posición delantera del sonido, teniendo en cuenta que con el movimiento de la tesitura, puede ir subiendo a zonas de resonancia más altas, es decir senos nasales y frontales incluso en el máximo de la tesitura aguda a zonas craneales. La dirección de la columna de aire debe buscar la posición hacia

adelante en la zona de resonancia. .» (Juan Lomba, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

«Desde mi punto de vista, la laringe a la hora de ejecutar un sonido tiene que estar estable, ni arriba ni abajo, al mismo tiempo que mantenemos una posición de espacio pero siempre hacia arriba, manteniendo un espacio en forma de bóveda en el velo blando del paladar.» (Victoria Manso, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

15.-SARA MATARRANZ

«La posición de laringe baja es la más sana para el canto y en cuanto a la bucofaríngea depende de la articulación y esta del idioma en el que se está emitiendo el canto.» (Sara Matarranz, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

16.-DAVID MENÉNDEZ

«Pues partiendo de la posición bucofaríngea necesaria para la correcta pronunciación de la sílaba que tengamos que cantar, la boca tendrá que ir abriéndose a medida que el sonido es más agudo con el fin de que la base de la lengua siguiendo el movimiento de la mandíbula se retire de la parte posterior para facilitar la entrada del aire en los resonadores más altos que es donde se amplifican los sonidos más agudos y todo ello manteniendo una posición baja de la laringe (no quiere decir que haya que bajar la laringe, si no que hay que impedir que se suba .» (David Menéndez, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Análisis comparativo en relación a la posición laríngea y bucofaríngea.

Posición laríngea

Por lo general, la opinión general de las respuestas a los cuestionarios es que la posición habitual de la laringe en el canto es una posición baja o medio baja. Así nos lo dicen: Mariola Cantarero, María José Montiel, Juan Jesús Rodríguez, Gloria Fabuel, Sara Matarranz y David Menéndez. Otros profesionales son de la opinión de que la

posición adecuada de la laringe en el canto es una posición central o natural, como es el caso de los profesionales María Espada, Jorge de León, Ofelia Sala y Victoria Manso. Y por último los profesionales que nos dicen que la posición adecuada de la laringe es la de más relajación o la menos tensa, como es el caso de Celso Albelo, Ana María Sánchez, Ana Luisa Chova y Juan Lomba. Enedina Lloris e Isabel Rey prefieren buscar el sonido adecuado y posteriormente observar la posición laríngea.

Jorge de León determina la posición de la laringe como la adecuada para que facilite el caudal de aire y no se pierda la altura de la proyección:

«La laringe tiene que estar en una posición intermedia, que facilite el caudal de aire y que no se pierda la altura de proyección, además ayudará a igualar el registro si se consigue ese equilibrio.» (Jorge de León, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

A mi entender, queriendo encontrar un razonamiento que aúne opiniones aparentemente distintas, esta manera de expresar la posición de la laringe con la total conexión del manejo del aire y los resonadores, ofrece la posibilidad hacer converger las respuestas dadas. Por una parte, las opiniones que prefieren la búsqueda del sonido antes y después el análisis de la posición de la laringe; por otra parte, los que opinan que la posición idónea de la laringe es la de más relajación o la menos tensa (y eso solo ocurre si la respiración está bien conectada con los resonadores); y por último, está claro que la posición baja y media se asocia a una posición relajada y conectada a la respiración adecuada.

Posición bucofaríngea

No todos los profesionales han dado detalles de todas las posiciones adecuadas en las partes móviles bucofaríngeas pero las respuestas que las concretan son coincidentes. María Espada lo expresa así:

«El paladar blando debe elevarse con cuidado de no hacer descender la parte trasera de la lengua. Se debe tener la sensación de liberación de la parte trasera de la garganta.»

La lengua debe estar relajada en posición neutra y sin tensiones. Debe adaptarse desde la relajación a las características de los pasajes en el aspecto de la articulación...

Cantar con una sonrisa interna sin participación los labios. Esto significa que los pómulos se eleven y los ojos y la nariz se abran con lo que proporciona amplitud de espacio a la voz. Y esto hace crear una cúpula en la zona superior de la cabeza, desde los dientes incisivos hasta la frente. Justo la zona de resonancia principal del sonido.

La mandíbula inferior debe estar libre de tensiones para que pueda adaptarse a las exigencias de articulación y de frecuencia del sonido.» (María Espada, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Ofelia Sala también especifica bastante su concepción respecto a las posiciones bucofaríngeas y lo hace así:

«...Los puntos esenciales en los que me concentro son:

Mandíbula inferior: Relajada y centrada en su posición, evitando cualquier tentación de movimiento hacia adelante.

Lengua: Es un músculo tremendamente fuerte y muy difícil de manejar. Busco siempre un control de la misma que la mantenga relajada y flexible pero alerta, ágil y sutil para la dicción.

Labios: Intento no abrir en exceso ni sobrearticular. Siempre con absoluta flexibilidad en aras de una dicción clara, intento ejercer un mínimo de control para no exagerar la apertura.

Rostro: Una sutil activación de los pómulos me ayuda mucho.

Velo del paladar: Siempre activo y usándolo de manera consciente dado los grandes beneficios que aporta a la calidad del sonido.» (Ofelia Sala, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Y Ana María Sánchez así:

«El velo del paladar debe permanecer elevado; la lengua plana, sin retrotraerse; los labios bien entrenados en la articulación de los sonidos y el maxilar inferior totalmente relajado.» (Ana María Sánchez, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

De forma esquemática:

- Paladar blando elevado, activo de forma consciente.
- Dorso de la lengua sin descenso para liberar la parte trasera de la garganta.
- Lengua relajada, flexible, en posición neutra y sin tensión. Pero a la vez alerta, ágil y sutil para la dicción.
- Sonrisa interna sin participación de labios. Una sutil activación de los pómulos. (posibilita la dirección a los resonadores)
- Mandíbula inferior sin tensión, evitando cualquier tensión de movimiento hacia adelante.
- Labios bien entrenados en la articulación, con absoluta flexibilidad para la dicción clara pero sin sobrearticular, no abrir demasiado.

Estos movimientos bucofaríngeos permiten obtener unos espacios en estas cavidades que actúan como resonadores al tiempo que son canal de conexión con otros resonadores más altos.

En lo concerniente a este trabajo de amplitud de las cavidades bucofaríngeas, Enedina Lloris nos explica que las condiciones físicas particulares de cada cantante condicionan los resultados de estos espacios bucofaríngeos y los límites en relación a este trabajo:

«Aunque nos parecemos, cada instrumento es único. Pongo un ejemplo; tratamos de usar en su máxima amplitud la cavidad bucofaríngea para aumentar el volumen al sonido. Pero la altura y forma natural del paladar no es modificable en su parte anterior y condiciona en parte la amplitud de la cavidad, su movilidad y la personalidad del timbre; por tanto, el oído y la comodidad de la emisión vocal nos indicarán los límites en este trabajo concreto.» (Enedina Lloris, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Factores que ayudan a realizar una posición laríngea y bucofaríngea adecuada.

Hay bastantes profesionales que hacen referencia a la posición del bostezo o inicio del bostezo. Así lo expresan Mariola Cantarero o Ana María Sánchez. Cito a continuación:

«...creo que la posición de la laringe más adecuada al canto es la de iniciación al bostezo, porque permite obtener profundidad y apertura, y facilita la vibración de las cuerdas vocales... » (Ana María Sánchez, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Creo que la más saludable es una posición laríngea baja y lo más relajada posible con esa sensación de bostezo pero siempre con la proyección del sonido delante hacia la resonadores para que nunca quede cubierta.» (Mariola Cantarero, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Como vemos, la iniciación al bostezo proporciona aberturas, profundidad y libertad muscular para vibrar las cuerdas.

También, haciendo referencia a estos espacios pero en dirección hacia arriba, Victoria Manso lo expresa así:

«Desde mi punto de vista, la laringe a la hora de ejecutar un sonido tiene que estar estable, ni arriba ni abajo, al mismo tiempo que mantenemos una posición de espacio pero siempre hacia arriba, manteniendo un espacio en forma de bóveda en el velo blando del paladar.» (Victoria Manso, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Y María Espada nos habla de una posición de sonrisa sin participación de labios que proporciona espacios en forma de cúpula en la zona superior de la cabeza, desde los incisivos hasta la frente:

«Cantar con una sonrisa interna sin participación los labios. Esto significa que los pómulos se eleven y los ojos y la nariz se abran con lo que proporciona amplitud de espacio a la voz. Y esto hace crear una cúpula en la zona superior de la cabeza, desde los dientes incisivos hasta

la frente. Justo la zona de resonancia principal del sonido.» (María Espada, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

A Celso Albelo le ayuda la localización de una vocal en particular, que en su caso es la “i” pero puede que para otro cantante sea otra vocal. La posición laríngea y bucofaríngea le proporciona menos tensión en la fonación.

«Aquella donde existen menos tensiones a la hora de la fonación. Particularmente me ayuda la posición que adquiere mi laringe cuando realizo la i. Intento recordar la posición y sobre ella intento "introducir" las otras vocales.» (Celso Albelo, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Y por último, otro recurso que favorece la posición adecuada de laringe y bucofaríngea es la conexión con los resonadores, tal y conforme había expresado al comienzo de este apartado. Así lo expresan María Espada, Isabel Rey y Juan Lomba:

«Mi sensación, cuando canto, es de que el sonido parte de la zona de la frente, ojos y nariz. Ahí es donde siento la vibración. En resumen, lo que siempre se habló de la máscara. Esta zona es como el amplificador que hace que la voz se proyecte muy lejos. .» (María Espada, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«En mi búsqueda personal, he intentado producir mi sonido lo más alto posible, sin ningún tipo de atadura física, como si el sonido ya se estuviera produciendo antes de emitir yo y solo tuviera que unirme a él. Esta sensación hace que mi laringe se coloque naturalmente en su lugar porque busco el resultado, no el origen...Creo que el tema requeriría una exploración con un otorrino que pudiera constatar científicamente que ocurre cuando ese pensamiento de replicar un sonido que ya está flotando en el aire entra en mi mente. Mi laringe baja solo con ese pensamiento tan alejado del mecanismo real de la producción del sonido.» (Isabel Rey, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El arco dental es el punto de partida para la posición delantera del sonido, teniendo en cuenta que con el movimiento de la tesitura, puede ir subiendo a zonas de resonancia más altas, es decir senos nasales y frontales incluso en el máximo de la tesitura aguda a zonas craneales. La dirección de la columna de aire debe buscar la posición hacia

adelante en la zona de resonancia. .» (Juan Lomba, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Aspectos pedagógicos

Algunos profesionales nos han dado opiniones con respecto a las estrategias dirigidas a la búsqueda de una posición de la laringe adecuada.

En primer lugar, la elección de la vocal más natural y relajada como referencia de las demás. Así lo aconseja Juan Lomba:

«Normalmente alguna de las vocales emitidas por el alumno aparecerá más natural y relajada y será objeto de atracción de las demás.» (Juan Lomba, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

En segundo lugar, establecer posiciones generales para trabajar las aberturas bucofaríngeas pero al tiempo de atender a las particularidades físicas de cada cantante.

«Aunque nos parecemos, cada instrumento es único. Pongo un ejemplo; tratamos de usar en su máxima amplitud la cavidad bucofaríngea para aumentar el volumen al sonido. Pero la altura y forma natural del paladar no es modificable en su parte anterior y condiciona en parte la amplitud de la cavidad, su movilidad y la personalidad del timbre; por tanto, el oído y la comodidad de la emisión vocal nos indicarán los límites en este trabajo concreto.» (Enedina Lloris, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Y por último, buscar la sensación de canto aéreo y no tanto la posición determinada de la laringe. Cito las palabras de Isabel Rey:

«La realidad, es que creo que se debe conducir al alumno a encontrar la sensación del canto aéreo sin mencionar ese detalle físico. Normalmente si se le dice a un cantante que su laringe debe estar baja, no se relajará para conseguirlo, sino que se esforzará en bajarla, con lo cual ya hay un "nudo" a la hora de convertir el canto en lo que debe ser: algo orgánico.» (Isabel Rey, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Resultados

La posición adecuada de la laringe tiene una total conexión con el manejo del aire y los resonadores. Esta condición nunca se da en una posición alta. Las opiniones de estos profesionales la determinan como medio-baja o posición natural.

Las posiciones bucofaríngeas adecuadas permiten obtener unos espacios en estas cavidades que actúan como resonadores al tiempo que son canal de conexión con otros resonadores más altos. Las respuestas de los profesionales coinciden en la necesidad de paladar blando elevado, dorso de la lengua sin descenso para liberar la parte trasera de la garganta, lengua relajada, en posición neutra y sin tensión, sonrisa interna sin participación de labios, una sutil activación de los pómulos, mandíbula inferior sin tensión, evitando el movimiento hacia adelante y labios bien entrenados en la articulación pero sin una abertura excesiva y con flexibilidad.

Hay bastantes profesionales que hacen referencia a algunas estrategias para trabajar la posición adecuada de la laringe. Una estrategia es el recuerdo del bostezo o inicio del bostezo para proporcionar aberturas, profundidad y libertad muscular y así vibrar las cuerdas vocales. Otra es el desarrollo de espacios en dirección hacia arriba, en forma de bóveda en el velo del paladar, o en la zona superior de la cabeza. Y otra es la localización de ciertas vocales que facilitan la posición idónea de la laringe. Son recursos que pueden ayudar en el trabajo de una laringe bien posicionada, flexible, abierta y bien articulada.

Para proporcionar una mayor claridad de las respuestas dadas por los profesionales del canto referentes en relación a la posición laríngea y bucofaríngea, he elaborado una tabla sinóptica de las distintas concepciones y las muestro en el apartado de conclusiones.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Véase Tabla II.2. Tabla sinóptica de la posición laríngea y bucofaríngea. (p. 610)

3.4.4. Pasaje de la voz y cobertura de la voz

La segunda pregunta formulada en el cuestionario en relación a la fonación y puntos de resonancia ha sido la siguiente:

4.- ¿QUÉ ENTIENDE POR LOS CONCEPTOS “PASAJE DE LA VOZ” Y COBERTURA DE LA VOZ”?

Ahora muestro todas las respuestas que los profesionales referentes españoles nos dan referidas al “pasaje de la voz” y a la “cobertura de la voz”.

1.-CELSO ALBELO

«Estos conceptos, en mi concepción y gestión del canto van unidos. Y aunque deberían estar tan asimilados como para "afirmar" que el pasaje no existe.

Pasaje de voz digamos que es una necesidad física muscular para transcurrir por la tesitura vocal: femenina y/o masculina, utilizada para alcanzar homogeneidad en todo el registro vocal.

Cobertura de la voz es un recurso (interviniendo boca, laringe y gestión del fiato) para "sobrepasar" con éxito el pasaje de la voz obteniendo la igualdad del registro.» (Celso Albelo, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

2.-MARIOLA CANTARERO

«Según mi criterio el pasaje de la voz existe pero está en nosotros y en nuestra técnica hacer que desaparezca naturalmente sin artificios ni coberturas haciendo así un canto como homogéneo en todo el registro, como dicen los italianos "aperto ma coperto" una frase contradictoria pero muy necesaria.» (Mariola Cantarero, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

3.-MARÍA ESPADA

«No le doy demasiada importancia al “pasaje de la voz”. Soy de la opinión de tener buena colocación de la voz y de adecuar el control del aire. Si la búsqueda consiste en la igualdad de los registros en toda la

amplitud de la tesitura no tendrá que haber un lugar diferente para determinados sonidos. Si la voz está bien impostada y bien apoyada será imperceptible cualquier cambio de registro. Con lo que el pasaje de la voz, en mi opinión, no debería tenerse en cuenta.

No soy partidaria de la “cobertura de la voz” porque me parece un punto artificial que distorsiona el color real y original de cada voz. La voz debe tener una amplitud en dirección horizontal sin olvidar la verticalidad, un cierto “espesor”, pero cubrir la voz creo que acaba dañándola, haciéndola artificiosa y envejeciéndola. Soy de la opinión de mantener la voz fresca y límpida cuantos más años, mejor. Y creo que eso se consigue, en buena parte, por mantener la voz con claridad y sin artificiosidad.» (María Espada, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

4.-JORGE DE LEÓN

«El pasaje se entiende como el punto donde la voz debe girar y genera un cambio de la proyección si afectar la posición laringes, y se produce en las notas agudas en un registro lejano al registro hablado debe pasar de forma natural con una técnica adecuada.» (Jorge de León, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

«Cada intérprete tiene el pasaje de la voz en un punto diferente, dependiendo de su morfología vocal; a lo largo de la historia se ha escrito mucha literatura sobre este tema pero digamos que, en términos generales, se trata de un punto en la tesitura –en la frontera entre la voz media y la aguda- en el que el cantante siente la necesidad de un cambio de posición en la emisión vocal; el propio organismo te pide encontrar otro lugar de apoyo para acomodar otra vez el sonido y sentirlo nuevamente libre en la emisión. Para ello debemos cubrir el sonido relajando la musculatura y así facilitar el descenso de la laringe.» (María José Montiel, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY (C/P)

«Considero que el pasaje de la voz es el cambio físico que se produce en el sonido al llegar a determinada altura; los hertzios aumentan proporcionalmente y se debe producir una adaptación en el instrumento y en el uso del aire para que esos hertzios se puedan producir libremente.

Si los cambios en la emisión no se producen, emitiremos un registro agudo incompleto, los sonidos que emitiremos no tendrán los

componentes necesarios para estar dentro del rango de afinación ni de comodidad tanto para el cantante como para el oyente.

Se habla del pasaje de la voz en la zona incorrecta a mí entender: es decir, a toro pasado. Cuando oímos las dificultades en la voz, (en el mi o fa en sopranos) es porque en el momento en el que el pasaje se produjo, no adaptamos la conformación del aire y del instrumento. Ese momento se empieza a producir a partir del la-si central, no se reduce a una sola nota y tiene su momento más delicado en el do (tercer espacio del pentagrama), y en el re. Si no se produce la adaptación progresiva necesaria en esas notas, al llegar al mi-fa, sentiremos una incomodidad física importante que nos impedirá seguir subiendo.

En cuanto a la adecuación del aire para enfrentar ese momento, hay que tener en cuenta que en los registros grave y medio, nos apoyamos en una columna de aire ancha, que debe reducirse o estrecharse si queremos seguir subiendo. En los instrumentos de cuerda, no es del mismo grosor la cuerda que produce el grave en el contrabajo ni su caja que la del violín para hacer el agudo. Lo que en los instrumentos de cuerda se resuelve creando 4 instrumentos progresivos, las personas debemos resolver con esa idea. Reducir, sin estrechar el sonido, que debe producirse igual de libre y ser sacado adelante y arriba exactamente igual.

Al combinar estos dos aspectos en la zona de pasaje de modo exitoso, la cobertura de la voz se produce de modo natural, entendiendo por sonido cubierto el del agudo en su lugar, redondo y con todo su espacio. Un sonido que no pasa por la "zona de turbulencias" satisfactoriamente, suena estridente, estrecho y pierde su coherencia sonora con el resto de la voz.» (Isabel Rey, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«El pasaje de la voz es ese sitio donde nos encontramos un problema para seguir subiendo al agudo. Esas "notas de paso", en el caso del barítono van del re al mi (dependiendo del tipo de voz) se deberían atacar con un buen portamento y buscando mucho espacio por detrás(al principio da un poco la sensación que la voz se queda muy atrás) lo natural es que se cubran o medio cubran, es decir que el sonido en lugar de emitirse abierto se redondee, eso entiendo que es la cobertura y no un tipo de color oscuro. Pero lo más importante es llevar la voz desde el grave siempre bien apoyada y de una forma natural, casi como hablamos pero potenciando el legato y el volumen.» (Juan Jesús Rodríguez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

8.-OFELIA SALA

«Conceptos ambos a menudo tratados de forma separada en la literatura especializada, en mi caso y haciendo hincapié en el tratamiento personal eminentemente práctico que he dado a las respuestas de este cuestionario, son dos conceptos que están bastante unidos.

En el momento de cantar pienso en los dos de forma conjunta, el uno sirve y ayuda al otro y, de este modo, homogeneizando la emisión de todos los sonidos, busco la desaparición (desde el punto de vista auditivo) de los registros.

Cubrir la voz significa para mí la puesta en práctica de un canto sano, seguro y eficaz que evita la presión directa sobre las cuerdas vocales y la tensión en la laringe. Un factor decisivo para conseguir estos objetivos es crear una amplitud faríngea muy grande, tanto por la posición de la laringe (nunca forzada, en posición natural) como por la raíz de la lengua (avanza hacia delante). El juego de posiciones del velo del paladar y el control absoluto de la respiración, que asegurará un flujo regular y equilibrado de aire, ayudarán también a conseguir la homogeneización que buscamos.» (Ofelia Sala, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

«El pasaje de la voz es el punto en el que sentimos la necesidad de realizar un cambio, tanto en la posición en la laringe, cuerdas vocales y resonadores, como en las sensaciones que tenemos en la emisión de los sonidos, cuando vamos ascendiendo hacia los agudos. Este cambio se realiza para conseguir que la voz sea homogénea en todos los registros.

El modo de conseguir esa homogeneidad de los registros, técnicamente, es realizar la cobertura de la voz que permite redondear el sonido para que no quede abierto al ir hacia la zona aguda. Se trata de conseguir más espacio interior elevando el paladar, buscando profundidad y ahuecando la cavidad bucal. Realizar correctamente la cobertura de la voz implica un intenso estudio técnico y garantiza la salud vocal.» (Ana María Sánchez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

10.-ANA LUISA CHOVA

«El pasaje de la voz es el cambio o paso de uno a otro registro vocal, corresponde a un cambio de actitudes a nivel respiratorio y articulatorio que está asociado a una diferencia en la percepción de las sensaciones.

Descripción del mecanismo de la cobertura: “consiste en un alargamiento del tracto vocal, con descenso de la laringe y elevación del

paladar; relajando la mandíbula y llevando los labios hacia delante redondeándolos”.

Como verás, todas las actitudes que se enumeran en esta descripción pueden ejecutarse en distinto grado. Por eso, quisiera dar mi opinión personal sobre la utilización del término. Sin pretender escribir un tratado de técnica, a los cuales tengo un poco de miedo a pesar de los indudables beneficios de la información porque no sabemos nunca cómo va a interpretar unas instrucciones escritas ni cómo las va a llevar a cabo el alumno que las lee a falta de algo que es imprescindible que es el oído experto de la persona que las ha dado (sólo un oído fino y experimentado puede captar si el cantante las ha entendido bien o no y si las ha aplicado en su justa medida), me siento en la obligación de añadir ciertas aclaraciones a esta definición:

En general, soy contraria a usar cualquier actitud articularia de forma indiscriminada y constante, es difícil en el canto dar recetas que sirvan para todo y para todos. La música es variación continua y el cantante debe poder utilizar todas las estructuras a su disposición para adaptarse a sus exigencias.

Personalmente, el de cobertura es un concepto que yo no uso en mis clases porque con mucha frecuencia encuentro alumnos que levantan el velo del paladar en exceso impidiendo así el paso del sonido hacia la cavidad faringo-nasal o caja de resonancia superior y de paso, como el velo del paladar está unido por los pilares a la base de la lengua, este alzado excesivo del velo actúa sobre la lengua y la laringe provocando unas tensiones que se traducen en sonidos no bellos ni cómodos. Yo prefiero trabajar con el aire, utilizando la musculatura respiratoria, partiendo de una tensión diafragmática adecuada y de una presión abdominal justa, para lograr una afinación perfecta y una colocación del sonido en máscara (como cuando cantas suave con boca cerrada o haces picados limpios y afinados), con todo el resto de estructuras articuladoras relajadas y con libertad de movimientos para diseñar las diferentes vocales y los diferentes colores.

Solo uso esa actitud en el caso de las notas mantenidas y no en el momento del ataque ni de la resolución, sino en el del desarrollo, muy ligeramente y en diferente grado dependiendo de qué vocal, qué tesitura, qué duración y qué dinámica; y para mí es más importante una apertura de la articulación de la mandíbula, que deja un espacio posterior que facilita el aporte de aire para el vibrato y enriquece el color sin desvirtuar la pronunciación, que el levantar el velo del paladar de forma forzada.

En mi opinión es peligroso hablar de la cobertura como posición de los articuladores válida para todos los momentos y para todas las notas y todas las vocales. El sonido debe estar colocado en la caja alta y dejar libre la boca para hablar claro, independientemente de que, después de conectarlo, el cantante añada más o menos espacio para darle un color

más claro o más oscuro, para mejorar la calidad del sonido o la comodidad, o para facilitar o preparar la ejecución del resto de la frase (siempre dentro de unos límites que, sobrepasados, pueden poner en peligro la proyección, el brillo, la afinación, la emisión de agudos, la salud vocal, la calidad e incluso el gasto de aire).» (Ana Luisa Chova, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

11.-GLORIA FABUEL

«El pasaje de la voz es el momento en el cual se cambia de un registro a otro experimentando la laringe y el tracto vocal una serie de modificaciones. Los registros vocales son actitudes laríngeas consistentes en la ejecución de una serie de frecuencias consecutivas producidas con una calidad fonadora idéntica que se relacionan de modo equilibrado con una adaptación particular de las cavidades de resonancia. De esta adaptación surge el concepto de sonido cubierto que se produce cuando se alza exageradamente el paladar blando a la vez que se mantiene la laringe baja, sobre todo cuando vamos desde la zona media de la voz a la aguda.

Lo que el cantante hace en realidad al llegar a la zona del llamado “pasaje” es intentar compensar la necesidad de las cuerdas vocales de alargarse al subir a los tonos agudos con el control de la acción del músculo vocal, el cual permite un buen contacto glótico y mantiene en vibración todo el cuerpo cordal, controlando la posición laríngea, que tendería a subir durante el ascenso hacia la zona aguda, pero que no debe hacerlo. Esto permite el mantenimiento de la concentración de la energía acústica en la zona de armónicos definida como la “formante del cantante”, que da a la emisión cantada la característica tímbrica que reconocemos fácilmente en el canto lírico impostado. En caso de subir al agudo sin que la laringe y el tracto vocal sufran dichas adaptaciones, se obtiene una voz tensa y cercana al grito, de sonido “abierto”, que tiene paradójicamente más armónicos que el sonido utilizado para el canto lírico, aunque su intensidad está reducida y no posee refuerzo en la zona definida como “formante del cantante”. Cuando la voz se presenta de este modo, se dice que el cantante no “cambia” de registro, es decir, que no realiza las modificaciones necesarias en su aparato para subir a los agudos desarrollando la llamada “formante”. En la didáctica del canto hay diversas teorías al respecto. Desde las que niegan la existencia de registros y pasaje de la voz, proclamando la uniformidad vocal en toda la extensión (que al fin y al cabo es la finalidad de la impostación) a otras teorías que dicen que existen dos registros....

Para mí está claro que los registros y el pasaje existen y que cuando no se utiliza la técnica adecuada se evidencian las diferencias tímbricas y de “modo de hacer”, además de resultar una práctica peligrosa para la salud vocal del cantante. .» (Gloria Fabuel, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

12.-ENEDINA LLORIS

«Por "Pasaje de la voz" entiendo el tránsito de un registro a otro. Se produce dentro una franja breve de no más de una tercera y puede variar dependiendo de la escritura musical ascendente o descendente de la frase.

El control técnico del instrumento en estos "puntos sensibles", especialmente en la voces masculinas, es importante para la prevención de la salud vocal.

Por "cobertura de la voz" se quiere hacer referencia a la forma en la que se "moldea" el sonido para facilitar ese "tránsito" al que hacía referencia antes, pero no exclusivamente. De hecho también "cubrimos" el sonido más o menos en otras tesituras para modificar o mejorar el timbre (demasiado abierto o metálico, por ejemplo). Y también puede ser una característica natural del timbre, más o menos cubierto (redondo u oscuro).» (Enedina Lloris, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

13.-JUAN LOMBA

«Pasaje de la voz es la zona en la que normalmente el alumno encuentra una dificultad para dar homogeneidad a la extensión de su tesitura y que requiere un cuidado especial en la búsqueda de una articulación adecuada para que la laringe siga relajada sin necesidad de crear tensiones en el "cambio" de sensaciones de resonancia que se producen al moverse por los distintos registros.

Cobertura del sonido sería la articulación adecuada para el cambio de registro, es decir, atraer el sonido hacia la boca, o encima de la boca en función de la tesitura. Hacer que el aire gire buscando las zonas óseas de resonancia.» (Juan Lomba, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

«Como pasaje de voz entiendo que en todas las voces llega un momento que hay que cambiar la posición, este cambio es muy notorio en los tenores, cuando llegan al Fa3 y tienen que pasarlo. Muchas veces se intenta pasar de nota metiendo mucha más fuerza y desde mi punto de vista es un error; ya que al meter más presión de aire los músculos de la garganta se tensarán cada vez más. Para intentar que la voz realice el "pasaje" sin mucha dificultad debemos realizar la cobertura del sonido, elevando el velo blando del paladar e intentando que el sonido del giro.» (Victoria Manso, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

15.-SARA MATARRANZ

«El pasaje de la voz en el canto lírico suele referirse a las zonas de cambio de resonancia y en ocasiones a las de cambio de tesitura, ambas suelen estar relacionadas.

La cobertura de la voz suele indicar el nivel de Impostación, depende de la apertura interna Y de la dirección del aire, más alta, más delantera, con mayor o menor velocidad y presión de aire espirado.» (Sara Matarranz, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

16.-DAVID MENÉNDEZ

«Para mí el pasaje de la voz es aquella zona en la que el sonido pasa de utilizar una zona de resonancia para amplificarse a utilizar otra diferente.

Para mi cobertura de la voz seria ese momento en el que el sonido se amplifica en el sitio correcto permitiendo llenar todo el espacio de aire, consiguiendo así un sonido “blando” “mórbido” “impostado” “bien emitido”.» (David Menéndez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Análisis comparativo en relación al pasaje de la voz y la cobertura de la voz y conclusiones.

Pasaje de la voz

Hay una idea generalizada entre estos profesionales en relación al “pasaje de la voz” pues lo conciben como los sonidos vocales de transición entre dos registros, entendiendo los registros como cambios en el mecanismo de la laringe y relacionados con la activación de cambios de resonancias y presión aérea. Cito las palabras de Ana Luisa Chova y Gloria Fabuel al respecto:

«El pasaje de la voz es el cambio o paso de uno a otro registro vocal, corresponde a un cambio de actitudes a nivel respiratorio y articulatorio que está asociado a una diferencia en la percepción de las sensaciones.» (Ana Luisa Chova, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El pasaje de la voz es el momento en el cual se cambia de un registro a otro experimentando la laringe y el tracto vocal una serie de modificaciones. Los registros vocales son actitudes laríngeas consistentes en la ejecución de una serie de frecuencias consecutivas producidas con una calidad fonadora idéntica que se relacionan de modo equilibrado con una adaptación particular de las cavidades de resonancia. De esta adaptación surge el concepto de sonido cubierto que se produce cuando se alza exageradamente el paladar blando a la vez que se mantiene la laringe baja, sobre todo cuando vamos desde la zona media de la voz a la aguda.» (Gloria Fabuel, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

La mayor parte de los autores mencionan unos movimientos indirectos ligados a la adaptación a un nuevo mecanismo laríngeo mediante la realización de unos movimientos flexibles y relajados para conseguir la homogeneidad tímbrica en toda la tesitura. Para que estas adaptaciones se produzcan sin cambios bruscos, cantantes como Isabel Rey, nos habla de la necesidad de anticipar las adaptaciones bucofaríngeas en los sonidos vecinos al pasaje vocal. Nos lo dice así:

«...Se habla del pasaje de la voz en la zona incorrecta a mí entender: es decir, a toro pasado. Cuando oímos las dificultades en la voz, (en el mi o fa en sopranos) es porque en el momento en el que el pasaje se produjo, no adaptamos la conformación del aire y del instrumento. Ese momento se empieza a producir a partir del la-si central, no se reduce a una sola nota y tiene su momento más delicado en el do (tercer espacio del pentagrama), y en el re. Si no se produce la adaptación progresiva necesaria en esas notas, al llegar al mi-fa, sentiremos una incomodidad física importante que nos impedirá seguir subiendo.» (Isabel Rey, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Si las adaptaciones musculares no se producen adecuadamente y en el momento justo, irá en perjuicio de la comodidad vocal y la calidad del sonido tímbrico. Continúo citando las palabras de Isabel Rey y Gloria Fabuel, quienes hacen una descripción del resultado vocal sin la adaptación muscular adecuada.

«Si los cambios en la emisión no se producen, emitiremos un registro agudo incompleto, los sonidos que emitiremos no tendrán los componentes necesarios para estar dentro del rango de afinación ni de comodidad tanto para el cantante como para el oyente.» (Isabel Rey, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«En caso de subir al agudo sin que la laringe y el tracto vocal sufran dichas adaptaciones, se obtiene una voz tensa y cercana al grito, de sonido “abierto”, que tiene paradójicamente más armónicos que el sonido utilizado para el canto lírico, aunque 4.su intensidad está reducida y no posee refuerzo en la zona definida como “formante del cantante”. Cuando la voz se presenta de este modo, se dice que el cantante no “cambia” de registro, es decir, que no realiza las modificaciones necesarias en su aparato para subir a los agudos desarrollando la llamada “formante”. En la didáctica del canto hay diversas teorías al respecto. Desde las que niegan la existencia de registros y pasaje de la voz, proclamando la uniformidad vocal en toda la extensión (que al fin y al cabo es la finalidad de la impostación) a otras teorías que dicen que existen dos registros....

Para mí está claro que los registros y el pasaje existen y que cuando no se utiliza la técnica adecuada se evidencian las diferencias tímbricas y de “modo de hacer”, además de resultar una práctica peligrosa para la salud vocal del cantante. .» (Gloria Fabuel, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Profesionales como Celso Albelo, Ofelia Sala, Ana Luisa Chova y Gloria Fabuel dicen claramente que los conceptos de “el pasaje de la voz” y de “la cobertura de la

voz” son conceptos que están totalmente unidos. Cito las palabras de Celso Albelo y de Ofelia Sala al respecto:

«Estos conceptos, en mi concepción y gestión del canto van unidos. Y aunque deberían estar tan asimilados como para "afirmar" que el pasaje no existe.» (Celso Albelo, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Conceptos ambos a menudo tratados de forma separada en la literatura especializada, en mi caso y haciendo hincapié en el tratamiento personal eminentemente práctico que he dado a las respuestas de este cuestionario, son dos conceptos que están bastante unidos.

En el momento de cantar pienso en los dos de forma conjunta, el uno sirve y ayuda al otro y, de este modo, homogeneizando la emisión de todos los sonidos, busco la desaparición (desde el punto de vista auditivo) de los registros.....» (Ofelia Sala, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Como vemos, con la respuesta que nos ofrece Ofelia Sala, se evidencia que el resultado de la unión del concepto del “pasaje vocal” con el de “la cobertura vocal” es una emisión homogénea en los cambios de registros. Otros cantantes como Isabel Rey, Celso Albelo, Mariola Cantarero o Ana María Sánchez opinan lo mismo diciéndonos que la cobertura es el recurso específico para aportar homogeneidad en toda la tesitura. Muestro las palabras de Ana María Sánchez:

«El pasaje de la voz es el punto en el que sentimos la necesidad de realizar un cambio, tanto en la posición en la laringe, cuerdas vocales y resonadoras, como en las sensaciones que tenemos en la emisión de los sonidos, cuando vamos ascendiendo hacia los agudos. Este cambio se realiza para conseguir que la voz sea homogénea en todos los registros.» (Ana María Sánchez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

A continuación doy algunas citas relacionadas con el tipo de movimientos que están ligados al concepto de cobertura de la voz:

«Cobertura de la voz es un recurso (interviniendo boca, laringe y gestión del fiato) para "sobrepasar" con éxito el pasaje de la voz obteniendo la igualdad del registro.» (Celso Albelo, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«...se deberían atacar con un buen portamento y buscando mucho espacio por detrás(al principio da un poco la sensación que la voz se queda muy atrás) lo natural es que se cubran o medio cubran, es decir que el sonido en lugar de emitirse abierto se redondee, eso entiendo que es la cobertura y no un tipo de color oscuro. Pero lo más importante es llevar la voz desde el grave siempre bien apoyada y de una forma natural, casi como hablamos pero potenciando el legato y el volumen.» (Juan Jesús Rodríguez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«... Un factor decisivo para conseguir estos objetivos es crear una amplitud faríngea muy grande, tanto por la posición de la laringe (nunca forzada, en posición natural) como por la raíz de la lengua (avanza hacia delante). El juego de posiciones del velo del paladar y el control absoluto de la respiración, que asegurará un flujo regular y equilibrado de aire, ayudarán también a conseguir la homogeneización que buscamos.» (Ofelia Sala, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«El modo de conseguir esa homogeneidad de los registros, técnicamente, es realizar la cobertura de la voz que permite redondear el sonido para que no quede abierto al ir hacia la zona aguda. Se trata de conseguir más espacio interior elevando el paladar, buscando profundidad y ahuecando la cavidad bucal. Realizar correctamente la cobertura de la voz implica un intenso estudio técnico y garantiza la salud vocal.» (Ana María Sánchez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Descripción del mecanismo de la cobertura: “consiste en un alargamiento del tracto vocal, con descenso de la laringe y elevación del paladar, relajando la mandíbula y llevando los labios hacia delante redondeándolos.» (Ana Luisa Chova, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Lo que el cantante hace en realidad al llegar a la zona del llamado “pasaje” es intentar compensar la necesidad de las cuerdas vocales de alargarse al subir a los tonos agudos con el control de la acción del músculo vocal, el cual permite un buen contacto glótico y mantiene en vibración todo el cuerpo cordal, controlando la posición laríngea, que tendería a subir durante el ascenso hacia la zona aguda, pero que no debe hacerlo. Esto permite el mantenimiento de la concentración de la energía acústica en la zona de armónicos definida como la “formante

del cantante”, que da a la emisión cantada la característica tímbrica que reconocemos fácilmente en el canto lírico impostado...

Para mí está claro que los registros y el pasaje existen y que cuando no se utiliza la técnica adecuada se evidencian las diferencias tímbricas y de “modo de hacer”, además de resultar una práctica peligrosa para la salud vocal del cantante. .» (Gloria Fabuel, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Cobertura del sonido sería la articulación adecuada para el cambio de registro, es decir, atraer el sonido hacia la boca, o encima de la boca en función de la tesitura. Hacer que el aire gire buscando las zonas óseas de resonancia.» (Juan Lomba, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Para intentar que la voz realice el “pasaje “sin mucha dificultad debemos realizar la cobertura del sonido, elevando el velo blando del paladar e intentando que el sonido dé el giro.» (Victoria Manso, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«La cobertura de la voz suele indicar el nivel de Impostación, depende de la apertura interna Y de la dirección del aire, más alta, más delantera, con mayor o menor velocidad y presión de aire espirado.» (Sara Matarranz, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

En síntesis, la cobertura de la voz se realiza mediante la intervención de movimientos de boca, labios, paladar, mandíbula, laringe y gestión del fiato:

- Alargamiento del tracto vocal con descenso de la laringe.
- Espacio por detrás. Amplitud de la faringe muy grande.
- Movimiento de elevación del velo del paladar conectado al control de la respiración.
- Descenso de la mandíbula.
- Activación de espacio interior elevando el paladar, buscando profundidad y ahuecando la cavidad bucal. Amplitud de la faringe muy grande por la laringe y por la raíz de la lengua, que deberá avanzar hacia adelante.

- Conducción de la voz desde el grave, siempre bien apoyado y de una forma natural.
- Atracción del sonido hacia la boca, o encima de la boca en función de la tesitura.
- Labios hacia adelante redondeados.
- Concentración de la energía acústica en la zona de armónicos definida como la “formante del cantante”.
- Conducción y giro del aire-sonido para buscar las zonas óseas de resonancia.
- Apertura interna y de la dirección del aire, más alta, más delantera, con mayor o menor velocidad y presión de aire espirado.

La dificultad consiste en saber encontrar en qué grado se debe realizar estos cambios para que se dé la circunstancia adecuada entre todas estas variables que propicien una articulación equilibrada para producir un sonido bello y libre de tensiones. Así lo expresa Ana Luisa Chova quien recalca el peligro de citar movimientos específicos para la cobertura del sonido como si de una receta se tratara, siendo imprescindible realizar estos ajustes por un oído experto. Cito sus palabras:

«...sólo un oído fino y experimentado puede captar si el cantante las ha entendido bien o no y si las ha aplicado en su justa medida...» (Ana Luisa Chova, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Y sigue diciendo:

«...En general, soy contraria a usar cualquier actitud articuladora de forma indiscriminada y constante, es difícil en el canto dar recetas que sirvan para todo y para todos. La música es variación continua y el cantante debe poder utilizar todas las estructuras a su disposición para adaptarse a sus exigencias.

A continuación expongo distintas respuestas relacionadas con el concepto de cobertura vocal: por una parte, Mariola Cantarero relaciona la expresión italiana “aperto ma coperto” con el concepto de cobertura. Lo hace así:

«Según mi criterio el pasaje de la voz existe pero está en nosotros y en nuestra técnica hacer que desaparezca naturalmente sin artificios ni

coberturas haciendo así un canto como homogéneo en todo el registro, como dicen los italianos "aperto ma coperto", una frase contradictoria pero muy necesaria.» (Mariola Cantarero, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Con estas palabras, entiendo que la cantante hace referencia a la frase italiana para evitar una emisión artificial que podría relacionarse con el significado de cubierto, y enfatiza el concepto de abertura para relacionarlo con una emisión natural. Siguiendo esta misma idea encontramos opiniones como la de María Espada, partidaria de evitar la expresión de “cobertura de la voz” para alejarla de un sonido oscuro o artificial de la voz. Cito sus palabras:

«No soy partidaria de la “cobertura de la voz” porque me parece un punto artificial que distorsiona el color real y original de cada voz. La voz debe tener una amplitud en dirección horizontal sin olvidar la verticalidad, un cierto “espesor”, pero cubrir la voz creo que acaba dañándola, haciéndola artificiosa y envejeciéndola. Soy de la opinión de mantener la voz fresca y límpida cuantos más años, mejor. Y creo que eso se consigue, en buena parte, por mantener la voz con claridad y sin artificiosidad.» (María Espada, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Ana Luisa Chova evita este término en sus clases para evitar la confusión que ha provocado en algunos alumnos en ocasiones. Ella utiliza el trabajo correcto del aire en conexión con los resonadores. Sin embargo, sí que hace hincapié en esta actitud bucofaringea (sin llegar a nombrarla) en el desarrollo de las notas mantenidas y siempre en función de la vocal, la tesitura, la duración y la dinámica, explicándolo desde la necesidad de una apertura de la articulación de la mandíbula que propicia un espacio posterior que facilita el aporte del aire a los resonadores altos. Nos lo dice con estas palabras:

«...Personalmente, el de cobertura es un concepto que yo no uso en mis clases porque con mucha frecuencia encuentro alumnos que levantan el velo del paladar en exceso impidiendo así el paso del sonido hacia la cavidad faringo-nasal o caja de resonancia superior y de paso, como el velo del paladar está unido por los pilares a la base de la lengua, este alzado excesivo del velo actúa sobre la lengua y la laringe provocando unas tensiones que se traducen en sonidos no bellos ni cómodos. Yo

prefiero trabajar con el aire, utilizando la musculatura respiratoria, partiendo de una tensión diafragmática adecuada y de una presión abdominal justa, para lograr una afinación perfecta y una colocación del sonido en máscara (como cuando cantas suave con boca cerrada o haces picados limpios y afinados), con todo el resto de estructuras articuladoras relajadas y con libertad de movimientos para diseñar las diferentes vocales y los diferentes colores.

Solo uso esa actitud en el caso de las notas mantenidas y no en el momento del ataque ni de la resolución, sino en el del desarrollo, muy ligeramente y en diferente grado dependiendo de qué vocal, qué tesitura, qué duración y qué dinámica; y para mí es más importante una apertura de la articulación de la mandíbula, que deja un espacio posterior que facilita el aporte de aire para el vibrato y enriquece el color sin desvirtuar la pronunciación, que el levantar el velo del paladar de forma forzada.

En mi opinión es peligroso hablar de la cobertura como posición de los articuladores válida para todos los momentos y para todas las notas y todas las vocales. El sonido debe estar colocado en la caja alta y dejar libre la boca para hablar claro, independientemente de que, después de conectarlo, el cantante añada más o menos espacio para darle un color más claro o más oscuro, para mejorar la calidad del sonido o la comodidad, o para facilitar o preparar la ejecución del resto de la frase (siempre dentro de unos límites que, sobrepasados, pueden poner en peligro la proyección, el brillo, la afinación, la emisión de agudos, la salud vocal, la calidad e incluso el gasto de aire).» (Ana Luisa Chova, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Sin embargo, Ofelia Sala atribuye los beneficios a esta actitud vocal de la cobertura vocal pues evita la presión directa sobre las cuerdas vocales y la tensión en la laringe. Cito a continuación:

«...Cubrir la voz significa para mí la puesta en práctica de un canto sano, seguro y eficaz que evita la presión directa sobre las cuerdas vocales y la tensión en la laringe...» (Ofelia Sala, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Y, además, en cuanto a la calidad de la emisión, Enedina Lloris relaciona este término con una forma de moldear el sonido, bien para realizar el pasaje vocal (en los

sonidos expuestos a cambios), bien para modificar o mejorar el timbre a lo largo de la tesitura. Cito sus palabras:

«Por "cobertura de la voz" se quiere hacer referencia a la forma en la que se "moldea" el sonido para facilitar ese "tránsito" al que hacía referencia antes, pero no exclusivamente. De hecho también "cubrimos" el sonido más o menos en otras tesituras para modificar o mejorar el timbre (demasiado abierto o metálico, por ejemplo). Y también puede ser una característica natural del timbre, más o menos cubierto (redondo u oscuro).» (Enedina Lloris, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Con esta respuesta también podemos entender este concepto de cobertura como posible característica particular del cantante.

Respecto a la pedagogía vocal, Ana María Sánchez y Gloria Fabuel nos dicen que realizar correctamente la cobertura de la voz implica un intenso estudio técnico pero, al mismo tiempo, garantiza la salud vocal. Valorando los beneficios de este recurso al trabajo técnico podemos decir que asegura la homogeneidad y riqueza del timbre y asegura la fortaleza y salud del instrumento del cantante.

Resultados

Los profesionales referentes conciben el “pasaje de la voz” como los sonidos vocales de transición entre dos registros o mecanismos de la laringe relacionados con la activación de cambios de resonancias y presión del aire. Para que estos cambios no sean perceptibles en el timbre vocal se necesita activar unas adaptaciones de la musculatura laríngea y bucofaríngea anticipándose al momento del “pasaje” mediante pequeños movimientos flexibles y relajados consiguiendo una homogeneidad y riqueza tímbrica en toda la tesitura vocal. Si por el contrario las adaptaciones musculares no se producen adecuadamente y en el momento justo, entonces perjudica la comodidad del cantante y la calidad del sonido tímbrico.

La cobertura de la voz es un recurso de adaptación al pasaje vocal mediante la intervención de musculatura laríngea, bucofaríngea, gestión del aire y activación de diferentes resonancias.

Es necesaria la elevación del velo del paladar conectando al control absoluto de la respiración, espacios (interior, en profundidad, en altura), amplitud de la faringe el apoyo mediante el giro del aire-sonido en los diferentes resonadores (dentro de la boca, encima de la boca, en función de la tesitura, buscando las zonas óseas de resonancia), y así poder mantener la concentración de la energía acústica en la zona de armónicos, con mayor o menor velocidad y presión de aire espirado.

El trabajo de la cobertura vocal en el cantante debe realizarse en la justa medida. No es fácil articular todas las variables sin bloqueos ni tensiones, favoreciendo el trabajo del aire conectado a los resonadores sin afectar a la proyección, el timbre, la emisión y en definitiva la calidad vocal.

Al mismo tiempo, la cobertura de la voz está relacionada con la frase italiana “aperto ma coperto” y le atribuye un trabajo técnico de adquisición de espacios interiores sin caer en la artificialidad ni en la oscuridad de la voz.

Y por último, este concepto de cobertura, hace posible un canto sano, seguro y eficaz al evitar la presión directa sobre las cuerdas vocales y, además, la tensión en la laringe, además de ayudar a llevar con éxito el pasaje vocal. También puede ser otra estrategia para moldear el sonido y embellecerlo, o bien una característica particular del cantante.

3.4.5. Impostación de la voz

A continuación me dispongo a realizar un estudio comparativo de las respuestas relacionadas con la impostación de la voz de estos profesionales referentes españoles.

En este apartado muestro todas las respuestas referidas a la 5ª pregunta del cuestionario entregado. La pregunta es la siguiente:

5.- *¿QUÉ ES PARA USTED LA IMPOSTACIÓN DE LA VOZ DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA MUSCULATURA?*

A continuación muestro todas las respuestas, referidas a la impostación de la voz.

1.-CELSO ALBELO

«La colocación de la voz, utilizando todos los medios posibles: fiato + resonadores; para sacar el máximo provecho de nuestro aparato fonador.

El cantante lírico no sólo debe adecuarse a unos cánones de estética vocal sino debe gestionar esta impostación sin olvidar la proyección vocal necesaria para que sea audible sin que ello suponga un daño en su aparato.

Toda base de impostación debería estar consolidada en el apoyo: diafragma, cintura abdominal, intercostales, musculatura pélvica. Todo ello ayudaría a encontrar resonadores (siempre altos, en máscara) que ayudan a la proyección de la voz. Jugamos entonces con dos puntos de apoyo: uno de base, gestión del aire; otro de proyección, la máscara; uno y otro deben cohabitar en armonía dentro de nuestra fonación.

Particularmente me gusta decir que en mi sensaciones de impostación vocal gestiono básicamente estos dos apoyos, que considero, absolutamente fundamentales.» (Celso Albelo, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

2.-MARIOLA CANTARERO

«Es la colocación natural del sonido llevado por el apoyo del aire hacia los resonadores siendo esta la única manera de que el aire convertido en sonido corra hasta la última fila de un teatro sin necesidad de amplificación y preservando la salud vocal del cantante.» (Mariola Cantarero, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

3.-MARÍA ESPADA

«Para mí es una combinación de amplificación del sonido en los resonadores con el apoyo del aire. Ambas deben funcionar simultáneamente. Así que la impostación resulta de la buena colaboración de ambas. Tengo presente la musculatura abdominal que es la que controla la altura del sonido. De alguna manera “la maquinaria” está en el diafragma. En la zona de la cabeza, no tengo en cuenta nada en el aspecto muscular. Sólo lo que ya dije antes en referencia a la posición bucofaríngea, siempre logrando un estado muscular relajado.» (María Espada, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

4.-JORGE DE LEÓN

«Esta es una pregunta quizás demasiado técnica, más de contestar por un médico especialista, pero para mí la impostación es una posición donde se coloca el sonido, cierto q para la ejecución y llevarlo a los resonadores donde se coloca, se ejecutan una serie de músculos entre ellos el diafragma, base del apoyo. » (Jorge de León, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

«Una musculatura diafragmática reforzada permite al cantante tener el óptimo punto de apoyo para que la voz quede bien impostada saliendo del cuerpo libre y potenciada por los resonadores de cabeza –para las notas medias y agudas- o de pecho –para las notas graves-; así obtendremos, con el menor esfuerzo posible, el máximo rendimiento fonador.» (María José Montiel, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY (C/P)

«La musculatura de la impostación es tan importante que considero muy necesario ejercitarla separadamente del canto y de los vocalizos. Es muy importante conseguir en todo el entorno muscular de la cavidad bucal una buena tonificación y un estado de alerta al mismo tiempo para que el cantante no abandone el uso de esos músculos principales que son: los que dilatan las fosas nasales desde su abertura exterior hasta el fondo de la cavidad nasal; los que mantienen elevado el paladar blando y la campanilla. Ligados a estos hay otros que también se activan que son los que dan la sensación de que los músculos se abren haciendo un gran hueco como en esas imágenes de anuncio del Fairy en los que una

gota de producto hace que la grasa se retraiga igualitariamente en todas direcciones.

También hay una musculatura de la impostación, a mi juicio en la cintura abdominal. Por ello, es muy importante mantenerse en forma haciendo sentadillas, abdominales, abdominales oblicuos y mucho ejercicio del tipo "cardio".

No se trata solamente de pensar en estos músculos para cantar, hay que moverlos y utilizarlos de "forma activa" durante todo el proceso. Si no somos conscientes de ello, iremos a buscar ayuda en otras zonas musculares como son cuello y hombros. Grupos musculares que no deben mantener ninguna relación con el ejercicio directo del canto.» (Isabel Rey, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«La impostación se trata bajo mi punto de vista de buscar los resonadores de máscara con la voz con el objetivo de liberar la garganta y no la, y encontrar más sonoridad .ojo, siempre con el aire bajo, apoyando bien el sonido y un buen espacio .Si no está funcionando bien el aire no sirve para nada más bien al contrario y podemos hacernos daño.» (Juan Jesús Rodríguez, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

8.-OFELIA SALA

«Es la sensación de resonancia que se desarrolla después de la emisión del sonido. Desde el punto de la musculatura sería la unión de todas las respuestas anteriores porque con la puesta en práctica de las herramientas y recursos explicados hasta este momento consigo encontrar el sitio más idóneo para mi voz según el repertorio que tenga que abordar.» (Ofelia Sala, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

«Impostar la voz es educarla, mediante un estudio técnico riguroso -que conlleva tiempo y paciencia- de la respiración, del enfoque de la voz, de la homogeneidad tímbrica, la correcta sonoridad, etc..., para conseguir que el sonido se coloque y vibre en los resonadores craneales, obteniendo así los mejores resultados del instrumento vocal. » (Ana María Sánchez, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

10.-ANA LUISA CHOVA

«Desde el primer momento del inicio de una frase cantada, el diafragma debe tener una tensión (la que se produce en el momento de la inspiración) que no suponga bloqueo sino almacenamiento de energía potencial que pueda convertirse en cinética con la presión que la musculatura abdominal ejerza sobre él para conseguir la frecuencia justa del sonido a emitir y la sensación de vibración (“colocación”) en las zonas correspondientes de las cajas de resonancia. A partir de ese momento, la musculatura respiratoria estará regulando que esa conversión de una energía en otra se produzca de forma regulada y que la sensación de vibración sea continua (legato de posición) aunque de intensidad variable con la tesitura y el volumen.» (Ana Luisa Chova, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

11.-GLORIA FABUEL

4.- *¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?*

5.- *¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?*

«El pasaje de la voz es el momento en el cual se cambia de un registro a otro experimentando la laringe y el tracto vocal una serie de modificaciones. Los registros vocales son actitudes laríngeas consistentes en la ejecución de una serie de frecuencias consecutivas producidas con una calidad fonadora idéntica que se relacionan de modo equilibrado con una adaptación particular de las cavidades de resonancia. De esta adaptación surge el concepto de sonido cubierto que se produce cuando se alza exageradamente el paladar blando a la vez que se mantiene la laringe baja, sobre todo cuando vamos desde la zona media de la voz a la aguda.

Lo que el cantante hace en realidad al llegar a la zona del llamado “pasaje” es intentar compensar la necesidad de las cuerdas vocales de alargarse al subir a los tonos agudos con el control de la acción del músculo vocal, el cual permite un buen contacto glótico y mantiene en vibración todo el cuerpo cordal, controlando la posición laríngea, que tendería a subir durante el ascenso hacia la zona aguda, pero que no debe hacerlo. Esto permite el mantenimiento de la concentración de la energía acústica en la zona de armónicos definida como la “formante del cantante”, que da a la emisión cantada la característica tímbrica que reconocemos fácilmente en el canto lírico impostado. En caso de subir al agudo sin que la laringe y el tracto vocal sufran dichas adaptaciones, se obtiene una voz tensa y cercana al grito, de sonido “abierto”, que tiene paradójicamente más armónicos que el sonido utilizado para el canto lírico, aunque su intensidad está reducida y no posee refuerzo en la zona definida como “formante del cantante”. Cuando la voz se presenta de este modo, se dice que el cantante no

“cambia” de registro, es decir, que no realiza las modificaciones necesarias en su aparato para subir a los agudos desarrollando la llamada “formante”. En la didáctica del canto hay diversas teorías al respecto. Desde las que niegan la existencia de registros y pasaje de la voz, proclamando la uniformidad vocal en toda la extensión (que al fin y al cabo es la finalidad de la impostación) a otras teorías que dicen que existen dos registros....

Para mí está claro que los registros y el pasaje existen y que cuando no se utiliza la técnica adecuada se evidencian las diferencias tímbricas y de “modo de hacer”, además de resultar una práctica peligrosa para la salud vocal del cantante.» (Gloria Fabuel, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

12.-ENEDINA LLORIS

«Llamamos impostación al entrenamiento necesario para lograr un tipo emisión concreta. Según sea clásica, moderna, flamenca, popular, etc., y siguiendo los cánones estéticos marcados en cada estilo, se "adiestra" el instrumento para que se pueda expresar en el repertorio propio de cada estilo.» (Enedina Lloris, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

13.-JUAN LOMBA

«Sería la difícil combinación entre la firmeza del apoyo diafragmático y la relajación del resto de intervinientes en el proceso de fonación para llegar a la zona de resonancia sin tensiones adicionales.» » (Juan Lomba, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

«Para tener una buena impostación, pienso que los músculos de la garganta tienen que estar relajados dejando una conexión libre entre la columna de aire y los resonadores, para que el sonido salga libre y sin tensiones algunas.» (Victoria Manso, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

15.-SARA MATARRANZ

«Desde el punto de vista muscular la impostación es el lugar de uso de la resonancia facial añadida al punto de colocación interna de la voz cantada en función del apoyo aéreo utilizado. » (Sara Matarranz, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

16.-DAVID MENÉNDEZ

«La musculatura que interviene para que un sonido esté impostado es la musculatura abdominal que es la encargada de sostener el diafragma para que el aire en su expiración tenga una presión que haga que al convertirse en sonido pase por los resonadores y se amplifique. El resto de musculatura a mi entender debe de permanecer relajada, para que los articuladores puedan moverse para facilitar la correcta dicción. Cualquier tensión muscular extra hará, en el mejor de los casos, que el sonido no esté “blando” ». (David Menéndez, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Análisis comparativo en relación a la impostación de la voz y conclusiones.

A continuación hago un análisis comparativo sobre las respuestas en relación a la impostación de la voz.

Los profesionales de este bloque A o del estudio principal tienen una opinión unánime respecto a la impostación de la voz. La definen como la combinación justa entre la firmeza del apoyo muscular diafragmático y el apoyo en los resonadores con la relajación del resto de articuladores que producen la fonación. En algunos casos también mencionan la musculatura adicional de ampliación de la respiración, es decir, cintura abdominal, intercostales, musculatura pélvica... Así lo mencionan Celso Albelo, Mariola Cantarero, María espada Jorge de León, María José Montiel, Juan Jesús Rodríguez, Ana María Sánchez, Ana Luisa Chova, Juan Lomba, Victoria Manso, Sara Matarranz y David Menéndez.

Cito algunos conceptos al respecto:

«Sería la difícil combinación entre la firmeza del apoyo diafragmático y la relajación del resto de intervinientes en el proceso de fonación para llegar a la zona de resonancia sin tensiones adicionales. » (Juan Lomba, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Toda base de impostación debería estar consolidada en el apoyo: diafragma, cintura abdominal, intercostales, musculatura pélvica. Todo ello ayudaría a encontrar resonadores (siempre altos, en máscara) que ayudan a la proyección de la voz. Jugamos entonces con dos puntos de apoyo: uno de base, gestión del aire; otro de proyección, la máscara; uno y otro deben cohabitar en armonía dentro de nuestra fonación.

Particularmente me gusta decir que en mi sensaciones de impostación vocal gestiono básicamente estos dos apoyos, que considero, absolutamente fundamentales.» (Celso Albelo, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Una musculatura diafragmática reforzada permite al cantante tener el óptimo punto de apoyo para que la voz quede bien impostada saliendo del cuerpo libre y potenciada por los resonadores de cabeza –para las notas medias y agudas- o de pecho –para las notas graves-; así obtendremos, con el menor esfuerzo posible, el máximo rendimiento fonador. » (María José Montiel, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Para tener una buena impostación, pienso que los músculos de la garganta tienen que estar relajados dejando una conexión libre entre la columna de aire y los resonadores, para que el sonido salga libre y sin tensiones algunas. » (Victoria Manso, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Desde el punto de vista muscular la Impostación es el lugar De uso de la resonancia facial añadida al punto de colocación Interna de la voz cantada en función del apoyo aéreo utilizado. » (Sara Matarranz, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

También Ofelia Sala nos habla de un trabajo muscular adecuado explicado en las respuestas anteriores del trabajo corporal, de la respiración, del trabajo laríngeo y bucofaríngeo y de la cobertura de la voz, todo ello unido a la sensación de resonancia desarrollada después de la emisión del sonido. Tal y conforme lo expresa entiendo que

concede mucha importancia a la sensación de resonancia en el concepto de “impostación de la voz”.

Nos lo dice así:

«Es la sensación de resonancia que se desarrolla después de la emisión del sonido. Desde el punto de la musculatura sería la unión de todas las respuestas anteriores porque con la puesta en práctica de las herramientas y recursos explicados hasta este momento consigo encontrar el sitio más idóneo para mi voz según el repertorio que tenga que abordar.» (Ofelia Sala, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Además, Celso Albelo, Mariola Cantarero, María Espada, Juan Jesús Rodríguez y David Menéndez nos dicen que la impostación correcta aporta cualidades beneficiosas al sonido, como el volumen y amplitud. Cito algunos comentarios al respecto:

«La musculatura que interviene para que un sonido esté impostado es la musculatura abdominal que es la encargada de sostener el diafragma para que el aire en su expiración tenga una presión que haga que al convertirse en sonido pase por los resonadores y se amplifique. El resto de musculatura a mi entender debe de permanecer relajada, para que los articuladores puedan moverse para facilitar la correcta dicción. Cualquier tensión muscular extra hará, en el mejor de los casos, que el sonido no esté “blando”. » (David Menéndez, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Es la colocación natural del sonido llevado por el apoyo del aire hacia los resonadores siendo esta la única manera de que el aire convertido en sonido corra hasta la última fila de un teatro sin necesidad de amplificación y preservando la salud vocal del cantante.» (Mariola Cantarero, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

La conexión justa del aparato respiratorio y los resonadores optimizan el funcionamiento del aparato fonador. Profesionales del canto como Celso Albelo, Mariola Cantarero, María Espada, M José Montiel y Ana María Sánchez así nos lo dicen en sus respuestas. Como ejemplo cito las palabras de Ana María Sánchez:

«Impostar la voz es educarla, mediante un estudio técnico riguroso -que conlleva tiempo y paciencia- de la respiración, del enfoque de la voz, de la homogeneidad tímbrica, la correcta sonoridad, etc..., para conseguir que el sonido se coloque y vibre en los resonadores craneales, obteniendo así los mejores resultados del instrumento vocal. » (Ana María Sánchez, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

La impostación propicia una emisión óptima en el menor esfuerzo posible, por lo que un buen funcionamiento del aparato vocal repercute en la salud del instrumento; si no sucede así, se expone a dañarse, como bien nos dicen, Celso Albelo, Mariola Cantarero y Juan Jesús Rodríguez. Cito las palabras de este último cantante:

«La impostación se trata bajo mi punto de vista de buscar los resonadores de máscara con la voz con el objetivo de liberar la garganta y no la, y encontrar más sonoridad .ojo, siempre con el aire bajo, apoyando bien el sonido y un buen espacio .Si no está funcionando bien el aire no sirve para nada más bien al contrario y podemos hacernos daño. » (Juan Jesús Rodríguez, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

La cantante Isabel Rey recalca la necesidad de realizar ejercicios para reforzar tanto la musculatura que forma parte de la cintura abdominal, pues interviene en la regulación del aire o apoyo, como la musculatura que proporciona los espacios bucofaríngeos. Cito sus palabras:

«La musculatura de la impostación es tan importante que considero muy necesario ejercitarla separadamente del canto y de los vocalizos. Es muy importante conseguir en todo el entorno muscular de la cavidad bucal una buena tonificación y un estado de alerta al mismo tiempo para que el cantante no abandone el uso de esos músculos principales que son: los que dilatan las fosas nasales desde su abertura exterior hasta el fondo de la cavidad nasal; los que mantienen elevado el paladar blando y la campanilla» (Isabel Rey, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Y por último, Ana Luisa Chova nos explica que la regulación de la presión de la musculatura abdominal para conseguir el sonido adecuado en la caja de resonancia adecuada es variable en función de la tesitura y el volumen.

Lo dice así:

«Desde el primer momento del inicio de una frase cantada, el diafragma debe tener una tensión (la que se produce en el momento de la inspiración) que no suponga bloqueo sino almacenamiento de energía potencial que pueda convertirse en cinética con la presión que la musculatura abdominal ejerza sobre él para conseguir la frecuencia justa del sonido a emitir y la sensación de vibración (“colocación”) en las zonas correspondientes de las cajas de resonancia. A partir de ese momento, la musculatura respiratoria estará regulando que esa conversión de una energía en otra se produzca de forma regulada y que la sensación de vibración sea continua (legato de posición) aunque de intensidad variable con la tesitura y el volumen. » (Ana Luisa Chova, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Resultados

En este bloque A de respuestas relacionadas con el concepto de la impostación de la voz ha habido un amplio acuerdo en la concepción de este término. La definen como la gestión equilibrada entre el firme apoyo respiratorio y el de resonancias con la relajación del resto de articuladores que producen la fonación. Hay alguna opinión que incide más en la sensación de resonancia pero también con un trabajo muscular adecuado.

Hay variables de la presión de la musculatura respiratoria para conseguir el sonido óptimo en la caja de resonancia adecuada en función de la tesitura y el volumen. La impostación correcta proporciona perfecto funcionamiento del aparato fonador aportando cualidades al sonido como el volumen, riqueza tímbrica y homogeneidad, además de una emisión relajada, con el mínimo esfuerzo y por tanto salud para el instrumento vocal.

Para proporcionar una mayor claridad de las respuestas dadas por los profesionales del canto referentes en relación al pasaje, cobertura e impostación de la

voz, he elaborado una tabla sinóptica de las distintas concepciones y las muestro en el apartado de conclusiones.⁴⁵⁷

3.4.6. Tipo de ejercicios de vocalización

A continuación me dispongo a realizar un estudio comparativo de las respuestas relacionadas con el tipo de ejercicios de vocalización que estos profesionales utilizan en su estudio.

La pregunta formulada en el cuestionario en relación al tipo de ejercicios de vocalización ha sido la siguiente:

6.- *¿QUÉ TIPO DE EJERCICIOS DE VOCALIZACIÓN UTILIZA EN SU ESTUDIO?*

A continuación muestro todas las respuestas referidas al tipo de ejercicios de vocalización que utilizan los profesionales referentes españoles de este estudio y recopiladas en los cuestionarios.

1.-CELSO ALBELO

«Siempre inicio con algunos ejercicios de respiración, para despertar la musculatura que interesa. A esto sigue algunos ejercicios con la boca cerrada: pongo en funcionamiento los dos pilares básicos: apoyo y máscara.

Después de realizar estos ejercicios, sin tiempo determinado, suelo empezar con la vocal i en quintas donde la quinta digo a (la vocal a debería "estar" en el espacio de la i): desde un mi grave ascendiendo dependiendo del día...repito este ejercicio i+e luego i+o... Luego novenas siempre empezando con la i...

Una vez realizado esto me gusta hacer en una misma nota (por lo general desde el re hasta fa#, zona de "pasaje") i+e+a+o+u intentando

⁴⁵⁷ Véase Tabla II.3. Tabla sinóptica del pasaje, cobertura e impostación de la voz (p. 612).

ligar al máximo donde todas la vocales sean uniformes en todos los aspectos.

Una vez terminado esto siempre canto diversos pasajes de obras que debe cantar o estudiar.» (Celso Albelo, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

2.-MARIOLA CANTARERO

«Dependiendo del papel que vaya interpretar utilizo unos u otros pero normalmente siempre comienzo con boca cerrada subiendo de sonido para comenzar un precalentamiento y seguidamente quintas, novenas, picados...utilizando consonantes y vocales que te ayudan a colocar el sonido delante y desde luego a demanda del repertorio que en ese momento vaya a interpretar.» (Mariola Cantarero, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

3.-MARÍA ESPADA

«Generalmente empiezo con ejercicios por grados conjuntos para poco a poco combinar con saltos. La vocal “i” me parece la más adecuada para empezar y paulatinamente ir usando las demás vocales. También uso ejercicios con consonantes. Me gusta mucho hacer ejercicios que abarquen una gran tesitura para tratar de tener uniformidad en el registro, que no haya cambios bruscos de color. Me gusta mucho hacer ejercicios que abarquen más de dos octavas. Y casi siempre algún ejercicio con agilidades. » (María Espada, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

4.-JORGE DE LEÓN

«Los ejercicios utilizados se adecuan a las exigencias del estado de la voz, como ejercicio de calentamiento y estiramiento de la musculatura de la garganta, para solucionar distintos pasajes técnico en una obra, y suelen ser de agilidad, para el legato, para el ataque, resolver emisión en determinadas notas, con la utilización de intervalos con vocales y consonantes y de forma ascendente y posteriormente descendente para trabajar la homogeneidad en el registro.» (Jorge de León, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

«Me preocupo mucho de la colocación nota por nota, del apoyo adecuado del sonido, que coincide con el punto más bajo del cuerpo, donde nace la vida. Además, es importantísimo para mí la búsqueda de la belleza y la frescura del sonido; este ha de ser lo más blando y mórbido posible, pero siempre bien apoyado; el sonido lo creamos nosotros con nuestro cuerpo y garganta pero tiene que salir hacia fuera, y para ello intervienen, sobre todo, los resonadores de la cara, con apertura de garganta y cuello, pero nunca empujando, siempre desde la relajación; un cantante debe pensar en su cuerpo como si fuera un instrumento que esté libre de todo impedimento, desde los huesos superiores de la cabeza hasta abajo.» (María José Montiel, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY (C/P)

«Después de más de 15 años de usar el vocalizo de modo erróneo, esto es, "para estirar la voz" y con el casi único objetivo de alcanzar la zona aguda de la voz, he tenido que renunciar a él en el modo en que lo usé en el conservatorio y en la primera parte de mi carrera.

Considero que muchos de los vocalizos que hacemos no son adecuados para toda la extensión de la voz. Ir de abajo a arriba y vuelta con todos ellos sin más, no es productivo. Debe haber un grupo de vocalizos para el pasaje de la voz, y solo para la zona del pasaje. Una vez aprendida la técnica del pasaje, no tiene sentido utilizar ese vocalizo para seguir subiendo y bajando. Otro grupo de vocalizos, debería ser utilizado para aprender a descender en la escala manteniendo los espacios abiertos y sin alterar el color de la voz y para que no "se resbalen" las notas de la bajada. El canto por grados conjuntos también necesita de su propio ejercicio, pues aunque parece algo muy fácil de hacer, a menudo no se cuida en toda la extensión de la voz, con lo que se perciben notas desafinadas, fuera de su sitio y a veces son la puerta hacia otros problemas.

Hoy en día hago mis vocalizos en función del rol que estoy cantando y los invento a la medida de la dificultad con la que me encuentre en la partitura. Si estoy lidiando con un salto especialmente difícil, improviso un vocalizo que incluya ese intervalo, estudiando además el porqué de la dificultad; si es porque se produce en un cambio de registro, si es por la vocal, por el ritmo, porque el aire no fluye.... Para alguien como yo con una técnica segura es un modo de optimizar el tiempo y el esfuerzo.

Antes de empezar este trabajo hago algo muy sencillo: un vocalizo de 5 notas empezando desde la zona más grave en la que puedo cantar con comodidad (ello me obliga a abrir mucho para que pueda sonar sin forzar) empezando con muchísima suavidad y voy subiendo hasta mi zona de pasaje. Después descendo. Si el pasaje está bien hecho, no es

necesario trabajar los agudos con ese ejercicio. Lo importante es saber pasar la zona de turbulencias.» (Isabel Rey, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«Canto frases que me gusten o acordes a mi estado de ánimo.» (Juan Jesús Rodríguez, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

8.-OFELIA SALA

«El tipo de ejercicios varía cada día según la situación: si he de cantar a la noche, si es un día de estudio entre funciones, si es una fase únicamente de estudio y, en este caso, si se trata de nuevos personajes o, por el contrario, de roles que he cantado muchas veces. Por último, mi condición física y el factor tiempo determinan también en gran medida la elección de los ejercicios.

En general suelo empezar muy lentamente con ejercicios destinados prácticamente a “masajear” las cuerdas vocales. Empiezo siempre los ejercicios con la “v” sonora para evitar cualquier tipo de golpe de las cuerdas vocales hasta que afianzo la coordinación en posteriores ejercicios. Al principio son ejercicios muy cortos que voy ampliando muy poco a poco.

Después incluyo algún ejercicio de “r” para asegurarme la relajación y flexibilidad de la lengua y la mandíbula.

Para entrenar la coordinación muscular amplío a escalas y arpegios lentos en legato, abriendo cada vez más la tesitura abarcada.

En el siguiente paso, para ir acercándome a los ejercicios puramente de agilidad, sigo con escalas y arpegios pero cambiando las articulaciones, acentuaciones, el tempo y tonalidad armónica de los mismos.

Continúo con ejercicios de staccatto y luego, finalmente, abordo los de flexibilidad y agilidad. Ambos los sigo basando en escalas y arpegios a los cuales varío el carácter y la acentuación.

Si me encuentro en una fase de estudio y tranquilidad intento ejercitar todos los aspectos técnicos importantes cada día. Por el contrario, si se trata de vocalizaciones en época de mucho trabajo, las hago más resumidas en los días entre funciones pero especialmente orientadas a

las exigencias técnicas de las piezas que esté cantando. Si, por ejemplo, tengo dos días de pausa entre actuaciones, el primero no canto nada, el segundo simplemente mantengo flexible el instrumento y el día de función, como ya he dicho, lo entreno en aquellos aspectos concretos que necesito para las obras.» (Ofelia Sala, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

«Ejercicios muy sencillos en los que trabajo con todas las vocales y con ciertas sílabas que ayudan a proyectar o a enfocar el sonido. Suelo iniciar mis sesiones de estudio con unos ejercicios posturales para sentir la verticalidad y el cuerpo preparado; después unos ejercicios de respiración, de resonadores, de lengua y de articulación y, más tarde, paso a las vocalizaciones propiamente dichas, en las que incluyo el estudio de la messa di voce –importantísima-, la coloratura, ligado-picado, trino, etc. .» (Ana María Sánchez, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

10.-ANA LUISA CHOVA

«Lo deseable es que el alumno pueda realizar, a lo largo de toda su tesitura, ejercicios con diferentes vocales, diferentes duraciones de las notas, diferentes dinámicas, diferentes intervalos, diferentes velocidades. Los cantantes, sea cual sea su tipo vocal, deben poder realizarlos todos.» (Ana Luisa Chova, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

11.-GLORIA FABUEL

«No utilizo ejercicios específicos para trabajar el pasaje o la impostación sino una serie de precisas indicaciones de actuación durante esos momentos en cualquiera que sea el ejercicio o la frase musical.» (Gloria Fabuel, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

12.-ENEDINA LLORIS

«Yo distingo tres grupos de ejercicios:

PREPARACIÓN: estiramientos, respiración, resonancias, calentamiento previo sin esfuerzo con glissandi en rrr ó brrrr, sin tocar el extremo agudo de la extensión vocal

LIGEROS: ejercicios progresivos en su duración (3ª,4ª,5ª 6ª,8ª,10ª), formas diversas (ascendentes, descendentes, arpegios, grados conjuntos, etc) y recorrido de la extensión vocal. Trabajan sin esfuerzo la flexibilidad y ampliación del registro agudo, la tonicidad muscular, la homogeneidad, amplificación de resonadores, etc

ESPECÍFICOS: ejercicios para trabajar destrezas que implican esfuerzo. Legato sostenido, tenutos largos, mecanismo de la agilidad, staccati, media-voz, pp, ff, reguladores, etc... » (Enedina Lloris, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

13.-JUAN LOMBA

«Utilizo ejercicios que me permitan profundizar en el legato como máxima expresión del apoyo. Terceras, quintas, octavas alternadas con séptimas, quintas unidas a novenas, etc.» (Juan Lomba, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

« Los ejercicios de vocalización varían según la demanda del alumno. No quiero decir que ellos me dicen los ejercicios a realizar, más bien según yo vea que a cada uno le va bien. Se suele trabajar sonidos en grados conjuntos, terceras, quintas, arpegios, coloraturas, staccatos, octavas, legato.....un sinfín de ejercicios.» (Victoria Manso, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

15.-SARA MATARRANZ

«En mi estudio utilizo los ejércitos en función del repertorio que voy a abordar:

Comienzo con un ejercicio de respiración, uno de uso del resonador en un ámbito de octava con m, n y ng, después uno que combine las cinco vocales y el legato de aire y uno combinado de picado, grados conjuntos y legato por intervalos de tercera.

Después en función del repertorio haré ejercicios de agilidad, fuerte-piano, picados, y en tesituras dependiendo del repertorio a estudio, siempre una segunda por encima y por debajo a las que debo alcanzar

en ese repertorio.» (Sara Matarranz, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

16.-DAVID MENÉNDEZ

«A mi entender, lo importante de un ejercicio no es el ejercicio en sí, sino qué quiero conseguir cantándolo. Por eso, el mismo ejercicio según como se haga, puede servir para conseguir distintas cosas (legatos, notas tenidas, picado,.....) dependiendo de la facilidad que uno tenga para determinados ejercicios puede utilizarlos para otras cosas, por ejemplo si te va bien la coloratura, un ejercicio de coloratura que te va cómodo se puede utilizar para hacer alguna nota tenida, o enlazar varios para regular el aire y trabajar el fiato, etc. Lo más importante en mi trabajo tanto como cantante, como profesor, es partir de los ejercicios para los que tengo facilidad o los que salen bien para a partir de ellos ir consiguiendo otras cosas.» (David Menéndez, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Análisis comparativo en relación al tipo de ejercicios de vocalización y conclusiones.

Lejos de pretender hacer una recopilación de ejercicios de vocalización concretos, me ha parecido importantes los comentarios paralelos respecto a este trabajo.

En primer lugar, dos cantantes que habitualmente ejercen de pedagogas, Ana María Sánchez y Enedina Lloris, han explicado con detalle el tipo de trabajo a realizar antes de comenzar con las vocalizaciones. Ellas empiezan con un trabajo de toma de conciencia corporal, de respiración, de resonancias, de base de lengua y articuladores. En mi opinión este trabajo es muy importante para la evolución positiva de cada sesión de trabajo, sobre todo en el alumno de canto que aún necesita automatizar ciertos movimientos musculares de postura y respiración básicos. Cito sus palabras:

«Ejercicios muy sencillos en los que trabajo con todas las vocales y con ciertas sílabas que ayudan a proyectar o a enfocar el sonido. Suelo iniciar mis sesiones de estudio con unos ejercicios posturales para sentir la verticalidad y el cuerpo preparado; después unos ejercicios de respiración, de resonadores, de lengua y de articulación y, más tarde, paso a las vocalizaciones propiamente dichas, en las que incluyo el estudio de la messa di voce –importantísima-, la coloratura,

ligado-picado, trino, etc. .» (Ana María Sánchez, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Yo distingo tres grupos de ejercicios:

PREPARACIÓN: estiramientos, respiración, resonancias, calentamiento previo sin esfuerzo con glissandi en rrr ó brrrr; sin tocar el extremo agudo de la extensión vocal

LIGEROS: ejercicios progresivos en su duración (3ª,4ª,5ª 6ª,8ª,10ª), formas diversas (ascendentes, descendentes, arpegios, grados conjuntos, etc) y recorrido de la extensión vocal. Trabajan sin esfuerzo la flexibilidad y ampliación del registro agudo, la tonicidad muscular, la homogeneidad, amplificación de resonadores, etc

ESPECÍFICOS: ejercicios para trabajar destrezas que implican esfuerzo. Legato sostenido, tenutos largos, mecanismo de la agilidad, staccati, media-voz, pp, ff, reguladores, etc...» (Enedina Lloris, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

A continuación citaré algunas respuestas de profesionales que empiezan su estudio vocal con un trabajo de conexión de la musculatura de la respiración con el apoyo en los resonadores. Es el caso de Celso Albelo, Mariola Cantarero, María José Moreno y Sara Matarranz que lo explican así:

«Siempre inicio con algunos ejercicios de respiración, para despertar la musculatura que interesa. A esto sigue algunos ejercicios con la boca cerrada: pongo en funcionamiento los dos pilares básicos: apoyo y mascara.» (Celso Albelo, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Dependiendo del papel que vaya interpretar utilizo unos u otros pero normalmente siempre comienzo con boca cerrada subiendo de sonido para comenzar un precalentamiento y seguidamente quintas, novenas,picados....» (Mariola Cantarero, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Me preocupo mucho de la colocación nota por nota, del apoyo adecuado del sonido, que coincide con el punto más bajo del cuerpo, donde nace la vida. Además, es importantísimo para mí la búsqueda de

la belleza y la frescura del sonido; este ha de ser lo más blando y mórbido posible, pero siempre bien apoyado; el sonido lo creamos nosotros con nuestro cuerpo y garganta pero tiene que salir hacia fuera, y para ello intervienen, sobre todo, los resonadores de la cara, con apertura de garganta y cuello, pero nunca empujando, siempre desde la relajación; un cantante debe pensar en su cuerpo como si fuera un instrumento que esté libre de todo impedimento, desde los huesos superiores de la cabeza hasta abajo.» (María José Montiel, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Antes de empezar este trabajo hago algo muy sencillo: un vocalizo de 5 notas empezando desde la zona más grave en la que puedo cantar con comodidad (ello me obliga a abrir mucho para que pueda sonar sin forzar) empezando con muchisisisima suavidad y voy subiendo hasta mi zona de pasaje. Después descendo. Si el pasaje está bien hecho, no es necesario trabajar los agudos con ese ejercicio. Lo importante es saber pasar la zona de turbulencias.» (Isabel Rey, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«En mi estudio utilizo los ejércitos en función del repertorio que voy a abordar.

Comienzo con un ejercicio de respiración, uno de uso del resonador en un ámbito de octava con m, n y ng...» (Sara Matarranz, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Entiendo que el trabajo con ejercicios de boca cerrada o consonantes nasales tienen como finalidad desarrollar aberturas o espacios en las cavidades de resonancia que, como hemos visto en el punto anterior, son importantísimas en la impostación de la voz que se requiere en el canto lírico. Estas cavidades pueden ser variables en cada profesional (por su constitución física o gusto del timbre) o dependiendo de la altura del sonido dentro de la tesitura.

El tipo de ejercicios escogidos, en un sentido melódico, suelen ser los mismos: ejercicios de 3ª, 5ª, 6ª, 8ª, 9ª... y poco a poco ejercicios con mayor extensión de la tesitura. El recorrido en estos ejercicios puede hacerse por notas continuas, por terceras, formando arpeggios, saltos de quintas o de octavas... De forma general se empieza por los ejercicios que se realizan correctamente con mayor facilidad para ir automatizando

movimientos que sirvan de patrón a otros ejercicios que resulten menos sencillos. Así lo dicen Victoria Manso y David Menéndez en sus respuestas:

« Los ejercicios de vocalización varían según la demanda del alumno. No quiero decir que ellos me dicen los ejercicios a realizar, más bien según yo vea que a cada uno le va bien. Se suele trabajar sonidos en grados conjuntos, terceras, quintas, arpeggios, coloraturas, staccatos, octavas, legato.....un sinfín de ejercicios.» (Victoria Manso, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«A mi entender, lo importante de un ejercicio no es el ejercicio en sí, sino qué quiero conseguir cantándolo. Por eso, el mismo ejercicio según como se haga, puede servir para conseguir distintas cosas (legatos, notas tenidas, picado,.....) dependiendo de la facilidad que uno tenga para determinados ejercicios puede utilizarlos para otras cosas, por ejemplo si te va bien la coloratura, un ejercicio de coloratura que te va cómodo se puede utilizar para hacer alguna nota tenida, o enlazar varios para regular el aire y trabajar el fiato, etc. Lo más importante en mi trabajo tanto como cantante, como profesor, es partir de los ejercicios para los que tengo facilidad o los que salen bien para a partir de ellos ir consiguiendo otras cosas.» (David Menéndez, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Celso Albelo y María Espada son los únicos profesionales que han especificado la vocal con la que comienzan sus vocalizaciones. Ellos escogen para empezar la vocal “i” y a partir de esta vocal van incorporando las demás vocales. Cito sus palabras:

«Siempre inicio con algunos ejercicios de respiración, para despertar la musculatura que interesa. A esto sigue algunos ejercicios con la boca cerrada: pongo en funcionamiento los dos pilares básicos: apoyo y máscara.

Después de realizar estos ejercicios, sin tiempo determinado, suelo empezar con la vocal i en quintas donde la quinta digo a (la vocal a debería "estar" en el espacio de la i): desde un mi grave ascendiendo dependiendo del día...repito este ejercicio i+e luego i+o... Luego novenas siempre empezando con la i...

Una vez realizado esto me gusta hacer en una misma nota (por lo general desde el re hasta fa#, zona de "pasaje") i+e+a+o+u intentando

ligar al máximo donde todas la vocales sean uniformes en todos los aspectos.

Una vez terminado esto siempre canto diversos pasajes de obras que debe cantar o estudiar.» (Celso Albelo, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Generalmente empiezo con ejercicios por grados conjuntos para poco a poco combinar con saltos. La vocal “i” me parece la más adecuada para empezar y paulatinamente ir usando las demás vocales. También uso ejercicios con consonantes. Me gusta mucho hacer ejercicios que abarquen una gran tesitura para tratar de tener uniformidad en el registro, que no haya cambios bruscos de color. Me gusta mucho hacer ejercicios que abarquen más de dos octavas. Y casi siempre algún ejercicio con agilidades. » (María Espada, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Con esta observación podemos decir que es aconsejable empezar el trabajo de las vocalizaciones con la vocal que esté mejor impostada; y hemos dicho que la impostación es el término que requiere un buen apoyo en los resonadores conectado con el trabajo muscular adecuado y con aberturas bucofaríngeas que faciliten la articulación flexible y relajada de la laringe.

Con las respuestas de estos cantantes y pedagogos vemos que hay una necesidad de trabajo sobre todas las vocales para adaptar el trabajo muscular a las necesidades de las vocales sin que modifique el recorrido aéreo y vibratorio. Además, ciertas consonantes pueden ayudar en este trabajo como consecuencia de la activación de ciertos movimientos bucofaríngeos. Cito a continuación algunas respuestas sobre el trabajo de vocales y consonantes:

«Dependiendo del papel que vaya interpretar utilizo unos u otros pero normalmente siempre comienzo con boca cerrada subiendo de sonido para comenzar un precalentamiento y seguidamente quintas, novenas, picados...utilizando consonantes y vocales que te ayudan a colocar el sonido delante y desde luego a demanda del repertorio que en ese momento vaya a interpretar.» (Mariola Cantarero, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«... resolver emisión en determinadas notas, con la utilización de intervalos con vocales y consonantes y de forma ascendente y posteriormente descendente para trabajar la homogeneidad en el registro.» (Jorge de León, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«...En general suelo empezar muy lentamente con ejercicios destinados prácticamente a “masajear” las cuerdas vocales. Empiezo siempre los ejercicios con la “v” sonora para evitar cualquier tipo de golpe de las cuerdas vocales hasta que afianzo la coordinación en posteriores ejercicios. Al principio son ejercicios muy cortos que voy ampliando muy poco a poco.

Después incluyo algún ejercicio de “r” para asegurarme la relajación y flexibilidad de la lengua y la mandíbula...» (Ofelia Sala, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Ejercicios muy sencillos en los que trabajo con todas las vocales y con ciertas sílabas que ayudan a proyectar o a enfocar el sonido...» (Ana María Sánchez, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Lo deseable es que el alumno pueda realizar, a lo largo de toda su tesitura, ejercicios con diferentes vocales, diferentes duraciones de las notas, diferentes dinámicas, diferentes intervalos, diferentes velocidades. Los cantantes, sea cual sea su tipo vocal, deben poder realizarlos todos.» (Ana Luisa Chova, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Yo distingo tres grupos de ejercicios:

PREPARACIÓN: estiramientos, respiración, resonancias, calentamiento previo sin esfuerzo con glissandi en rrr ó brrrr; sin tocar el extremo agudo de la extensión vocal...» (Enedina Lloris, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«...Comienzo con un ejercicio de respiración, uno de uso del resonador en un ámbito de octava con m, n y ng, después uno que combine las cinco vocales y el legato de aire y uno combinado de picado, grados

conjuntos y legato por intervalos de tercera....» (Sara Matarranz, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

De estas respuestas concreto lo siguiente:

Los ataques con “v” evitan el golpe de las cuerdas vocales.

La “r” asegura la relajación y flexibilidad de la lengua y la mandíbula.

Glissandi con “rrr” ó “brrr”, que aunque no lo explica deduzco que activa punta de la lengua y los labios juntos con proyección hacia afuera al tiempo que da espacios bucofaríngeos con el consiguiente apoyo en las resonancias y la respiración.

Consonantes nasales para activar el apoyo en los resonadores.

Respecto al tipo de ejercicios que se escoge en cada momento, está en función al tipo de sesión de trabajo y las circunstancias o finalidad en que se hacen. Ofelia Sala detalla este aspecto importantísimo en el día a día del cantante profesional.

Cito a continuación:

«El tipo de ejercicios varía cada día según la situación: si he de cantar a la noche , si es un día de estudio entre funciones, si es una fase únicamente de estudio y, en este caso, si se trata de nuevos personajes o, por el contrario, de roles que he cantado muchas veces. Por último, mi condición física y el factor tiempo determinan también en gran medida la elección de los ejercicios...

...Si me encuentro en una fase de estudio y tranquilidad intento ejercitar todos los aspectos técnicos importantes cada día. Por el contrario, si se trata de vocalizaciones en época de mucho trabajo, las hago más resumidas en los días entre funciones pero especialmente orientadas a las exigencias técnicas de las piezas que esté cantando. Si, por ejemplo, tengo dos días de pausa entre actuaciones, el primero no canto nada, el segundo simplemente mantengo flexible el instrumento y el día de función, como ya he dicho, lo entreno en aquellos aspectos concretos que necesito para las obras.» (Ofelia Sala, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

La finalidad inicial de la vocalización es ejercitar la musculatura, agilizarla, tonificarla y automatizar el cambio de mecanismo en el pasaje. Algunos profesionales hablan de estirar la musculatura cuando realizan ejercicios buscando toda la extensión de la voz. También se escogen ejercicios de notas tenidas o frases con mucho legato para tonificar la musculatura desarrollando al máximo sus posibilidades vocales. Cito algunas respuestas:

«...Para entrenar la coordinación muscular amplío a escalas y arpeggios lentos en legato, abriendo cada vez más la tesitura abarcada...» (Ofelia Sala, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Utilizo ejercicios que me permitan profundizar en el legato como máxima expresión del apoyo. Terceras, quintas, octavas alternadas con séptimas, quintas unidas a novenas, etc.» (Juan Lomba, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«LIGEROS: ejercicios progresivos en su duración (3ª,4ª,5ª 6ª,8ª,10ª), formas diversas (ascendentes, descendentes, arpeggios, grados conjuntos, etc) y recorrido de la extensión vocal. Trabajan sin esfuerzo la flexibilidad y ampliación del registro agudo, la tonicidad muscular, la homogeneidad, amplificación de resonadores, etc

ESPECÍFICOS: ejercicios para trabajar destrezas que implican esfuerzo. Legato sostenido, tenutos largos, mecanismo de la agilidad, staccati, media-voz, pp, ff, reguladores, etc...» (Enedina Lloris, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

La finalidad última del trabajo de vocalización es la adquisición del dominio de la musculatura y así poder obtener cualidades tímbricas apropiadas para un resultado artístico. Vemos algunas respuestas que nos lo dicen:

«...Una vez terminado esto siempre canto diversos pasajes de obras que debe cantar o estudiar.» (Celso Albelo, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«...Me gusta mucho hacer ejercicios que abarquen una gran tesitura para tratar de tener uniformidad en el registro, que no haya cambios bruscos de color....» (María Espada, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«... para trabajar la homogeneidad en el registro.» (Jorge de León, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

«Me preocupo mucho de la colocación nota por nota, del apoyo adecuado del sonido, que coincide con el punto más bajo del cuerpo, donde nace la vida. Además, es importantísimo para mí la búsqueda de la belleza y la frescura del sonido; este ha de ser lo más blando y mórbido posible, pero siempre bien apoyado; el sonido lo creamos nosotros con nuestro cuerpo y garganta pero tiene que salir hacia fuera, y para ello intervienen, sobre todo, los resonadores de la cara, con apertura de garganta y cuello, pero nunca empujando, siempre desde la relajación; un cantante debe pensar en su cuerpo como si fuera un instrumento que esté libre de todo impedimento, desde los huesos superiores de la cabeza hasta abajo.» (María José Montiel, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

A continuación selecciono algunos comentarios que han surgido y que me parecen interesantes respecto al trabajo de vocalización de estos profesionales:

- No hay un tiempo determinado para los ejercicios. (Celso Albelo)
- Dependiendo de las exigencias del repertorio a abordar se escogen unos ejercicios u otros. (Mariola Cantarero, Sara Matarranz).
- Los ejercicios utilizados se adecuan a las exigencias del estado de la voz. (Jorge de León).
- El sonido lo creamos nosotros con nuestro cuerpo y garganta pero tiene que salir hacia fuera, y para ello intervienen, sobre todo, los resonadores de la cara, con apertura de garganta y cuello, pero nunca empujando, siempre desde la relajación; (Mª José Montiel)
- Un cantante debe pensar en su cuerpo como si fuera un instrumento que esté libre de todo impedimento. (Mª José Montiel).

- Muchas de las vocalizaciones que hacemos no son adecuados para toda la extensión de la voz. (Isabel Rey).
- Ir de abajo a arriba y vuelta con los ejercicios sin más no es productivo.(Isabel Rey).
- Canto frases que me gusten o acordes a mi estado de ánimo. (Juan Jesús Rodríguez).
- Lo deseable es que el alumno pueda realizar, a lo largo de toda su tesitura, ejercicios con diferentes vocales, diferentes duraciones de las notas, diferentes dinámicas, diferentes intervalos, diferentes velocidades. (Ana Luisa Chova)
- Los cantantes, sea cual sea su tipo vocal, deben poder realizar todo tipo de ejercicios. (Ana Luisa Chova).
- No utilizo ejercicios específicos para trabajar el pasaje o la impostación sino una serie de precisas indicaciones de actuación durante esos momentos en cualquiera que sea el ejercicio o la frase musical. (Gloria Fabuel).
- A mi entender, lo importante de un ejercicio no es el ejercicio en sí, sino qué quiero conseguir cantándolo. (David Menéndez)

Resultados

Más que los ejercicios en sí, me han parecido interesantes los comentarios de los profesionales respecto a los criterios con que los usan y eligen.

Ante todo, es de gran importancia saber escoger los ejercicios y planificar cada sesión de trabajo en función de la circunstancia o finalidad con que se hace, el tipo de repertorio que se está cantando, proximidad de la siguiente exposición en público, el estado físico del momento, etc. Son circunstancias determinantes y dependiendo del carácter prudente y experimentado del cantante enfocará la sesión de trabajo-vocalización.

El trabajo sobre los ejercicios de vocalización se empieza con un trabajo de toma de conciencia corporal, de respiración, de resonancias, de base de lengua y articuladores. El proceso correcto es muy importante para la evolución creciente de cada sesión de trabajo e indispensable en el trabajo con el alumno de canto para automatizar movimientos musculares correctos.

Seguidamente ha de conseguirse un trabajo de la musculatura respiratoria en perfecta armonía con el trabajo vibratorio, desarrollando la musculatura encargada de activar espacios que posibiliten una conexión con las cavidades de resonancia, tan importantes para la impostación de la voz que se requiere en el canto lírico. Este trabajo se puede realizar sobre cualquier ejercicio, bien sobre resonancias, bien sobre consonantes nasales.

A continuación se puede trabajar sobre ejercicios que aborden una extensión cada vez más exigente en un sentido melódico: ejercicios de 3ª, 5ª, 6ª, 8ª y 9ª. El recorrido en estos ejercicios puede hacerse por notas continuas, por terceras, formando arpeggios, saltos de quintas o de octavas, etc. De forma general, se empieza por los ejercicios que se realizan correctamente y con mayor facilidad para ir automatizando movimientos que sirvan de patrón a otros ejercicios que resulten menos sencillos. El cantante debe poder realizar a lo largo de toda su tesitura ejercicios con diferentes vocales, diferentes duraciones de las notas, diferentes dinámicas, diferentes intervalos, diferentes velocidades, independientemente del tipo vocal.

Respecto a la elección de las vocales o consonantes, es aconsejable empezar el trabajo de las vocalizaciones con las que la voz esté mejor impostada; hemos dicho que la impostación es el término que requiere un buen apoyo en los resonadores conectado con el trabajo muscular respiratorio adecuado y con aberturas bucofaríngeas que faciliten la articulación flexible y relajada de la laringe. La vocal que ha surgido como más fácil en dos de las respuestas ha sido la “i” pero entiendo que puede ser también otra diferente. Los ejercicios dirigidos a homogeneizar el timbre en los cambios de vocales y en los grandes intervalos, hacen necesario realizar pequeñas adaptaciones para no modificar el recorrido del aire en conexión con el recorrido de las vibraciones.

Algunas consonantes pueden ayudar a la activación de músculos que faciliten el apoyo en los resonadores o evitar cualquier tipo de golpe en las cuerdas vocales.

Mediante los ejercicios se consigue agilizar (picados, ejercicios ágiles y de gran extensión...), tonificar (notas tenidas, frases con mucho legato...) y automatizar la musculatura (en el pasaje, intervalos exigentes, cambios de vocales...) para conseguir la fortaleza y el dominio del instrumento vocal y así poder obtener cualidades tímbricas apropiadas para un resultado artístico.

Para proporcionar una mayor claridad de las respuestas dadas por los profesionales del canto referentes en relación a los tipos de ejercicios de vocalización utilizados en el estudio, he elaborado una tabla sinóptica de las distintas concepciones y las muestro en el apartado de conclusiones.⁴⁵⁸

3.4.7. Cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto

La pregunta formulada en el cuestionario en relación a las cualidades del profesional del canto ha sido la siguiente:

7.- ¿QUÉ CUALIDADES SON ESENCIALES EN EL CANTANTE Y QUÉ CUALIDADES SON ESENCIALES EN EL PROFESOR DE CANTO?

A continuación muestro todas las respuestas de los cuestionarios referidas a las cualidades del profesional del canto.

⁴⁵⁸ Véase Tabla II.4. Tabla sinóptica de “tipo de ejercicios de vocalización utilizados en el estudio de los profesionales referentes” (p. 614).

1.-CELSO ALBELO

«En un cantante son fundamentales la disciplina, la paciencia y la sana autocrítica que te permita ver tus limitaciones no como un problema sino como una ventaja. Y no olvidar que todos los recursos técnicos, estilísticos e interpretativos están para transmitir sensaciones y emociones. Ser eternamente curioso con tu instrumento.

Para un profesor de canto es fundamental saber analizar lo que ve y lo que escucha, para poder dar directrices claras y concisas a sus alumnos de lo que su voz necesita. No un mismo método o mecanismo sirve para todos, lo que interesa es a través de muchos métodos y/o mecanismos llegar a las bases de una sana fonación.» (Celso Albelo, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

2.-MARIOLA CANTARERO

«Creo que en ambos casos la cualidad indispensable sería la de una intuición natural para poder conseguir las sensaciones adecuadas al desarrollar la técnica vocal además de lo más básico que serían las cualidades propias de un músico o un artista y por supuesto un instrumento, en este caso la voz, con un mínimo de calidad para así poder crecer gracias a esa intuición que igualmente debe tener el docente y así llevar al alumno por los caminos indicados para su naturaleza.

De todas maneras en el canto es todo muy relativo, no hay leyes unilaterales, lo que a unos les va bien a otros no, por lo tanto yo diría que esta carrera se puede resumir en una frase: Fe ciega en resultados inciertos.» (Mariola Cantarero, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

3.-MARÍA ESPADA

«Perseverancia es un término que debe estar muy presente tanto en el cantante como el profesor. No tener prisa en obtener resultados por parte de los dos, con calma. Creo que el cantante tiene que poder gestionar con inteligencia su trabajo, con mucha prudencia a la hora de aceptar el repertorio y teniendo pausas largas para que la voz tenga el descanso necesario. Y estudiar, estudiar y estudiar...

Para mí, el profesor debe ser quien aconseja pero sin tratar de imponerse ni creer que tiene la verdad absoluta. Hay mil formas de llegar al mismo punto. Y por supuesto, que anime al alumno a conocer otras pedagogías, otros modos de entender el canto. Cuanto más conozca un alumno, más dudas le generará. Y esto creo que es buen punto de partida para que trate de encontrar su forma personal de cantar.

El profesor debería tener un conocimiento profundo de la persona que es su alumno. Creo que un profesor tiene un papel casi de psicólogo porque todo lo que pasa con el alumno tiene consecuencias directas en la voz y en el aprendizaje. » (María Espada, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

4.-JORGE DE LEÓN

«No se hace nada sin el trabajo constante y la fuerza de voluntad en lo que se dedica, esa es la mayor de las cualidades, si diferenciamos ambos tipos, en la parte artística es la ejecutora tiene que preparar sus conocimientos para la ejecución del arte a interpretar, mientras que el otro otorga y facilita el camino para dicha ejecución, como guía en la resolución de los distintos inconvenientes que genera la interpretación basada en una técnica, y por supuesto cada uno debe conocer para lo que está más predispuesto y de esta forma potenciar dichas cualidades.» (Jorge de León, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

«Ante todo, el cantante debe ser perseverante, muy trabajador, luchador, y debe tener una mente abierta a la imaginación. En el canto no todo es técnica. Hay que tener en cuenta que nuestra voz y cuerpo están en constante cambio, con lo cual debemos ir adaptando nuestra técnica a esos cambios durante toda la vida. Para mí, la voz la creamos en la voluntad, partiendo desde el deseo que tenemos de expresarnos, y lo debemos hacer de forma auténtica y veraz para llegar al público, por eso el canto es una de las vías más poderosas de comunicación. El profesor, por su parte, debe ser un gran conocedor de la técnica, obviamente, pero debe ser también un buen psicólogo. Los cantantes jugamos cada día con emociones, por eso, en el largo y arduo camino de estudio, ayuda que un profesor sepa ver más allá de la técnica.» (María José Montiel, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY (C/P)

«Las cualidades del cantante o del aspirante a cantante son infinitas. Se suele atender en primer lugar sobre todo a la cuestión de la voz pero hay otras mucho más importantes que esa.

- Respecto al oído: Conciencia de la No Afinación: Un cantante debe saber y aceptar cuando no está afinado. Y debe saber y querer rectificar y afinar cuando se le pide.

- Respecto al estudio: Debe ser curioso, entusiasta y no asustarse ante el trabajo. Debe ser muy escrupuloso y pulcro a la hora de estudiar las

partituras. Debe preguntar. Un cantante que no pregunta nunca y no evoluciona rápidamente significa que no entiende y no se atreve a preguntar. Y eso es un problema.

- Debe tener y confiar en su instinto musical. La falta de este requisito nos indica que el alumno carece de una importantísima parte del canto.

- Debe ser músico. Debe tener la capacidad de comunicar, de decir algo sea cual sea su nivel técnico.

- Debe tener una imaginación sin límites. Hablamos de cosas que no se ven y de sensaciones que hay que buscar.

En cuanto al profesor, sus condiciones son aún más importantes pues su grado de responsabilidad es inmenso.

1. Ser honesto y saber exactamente de lo que habla. Ante la enseñanza del canto no valen las aproximaciones. Están en juego la vida laboral y las ilusiones del estudiante.

2. El alumno NO les pertenece. La máxima aspiración del maestro debe ser que el alumno llegue a cantar bien, deben fomentar un espíritu libre, la vida laboral después es incompatible con la posesión.

3. Debe ser infinitamente paciente.

4. Debe tener una gran imaginación que le haga capaz de explicar la misma cuestión de diversos modos en caso necesario

5. Debe ser capaz de hacer él mismo lo que está pidiendo; los ejemplos muchas veces hacen la diferencia y son claves para dar instrucciones. A través del ejemplo el profesor puede analizarse para dar algún dato más al alumno.

6. Debe ser accesible para el alumno. El aprendizaje del canto es una cuestión de confianza. Si perdemos la del alumno, lo perderemos a él también. Los buenos maestros no son forzosamente los ogros.

7. Debe permitir al alumno la búsqueda en otras fuentes, ya sean clases magistrales o cursos de verano. No podemos pretender ser la única vía de saber y como ya he dicho más arriba, no nos pertenecen. Un profesor que sujeta a sus cantantes, en general, sabe que su trabajo no es bueno y no quiere que nadie se entere, el alumno el primero.

La profesión de maestro es una de las más generosas que existen. Educar es un privilegio. En mi opinión, el profesor de canto debe luchar contra quien pone en peligro esta realidad. Por ello considero que debe informar a la dirección del centro sobre los profesores que no realizan bien su trabajo para que se puedan evaluar y si se confirma que sus enseñanzas no se ajustan a las necesidades de la materia que imparten contribuir a su expulsión de la plaza que usurpan. El canto está en peligro porque hoy en día hay muchos profesores enseñando algo que nunca aprendieron a hacer.

8. Por último, debe tener el valor y la honradez para decirle a un estudiante que no tiene las condiciones necesarias (si es el caso) para el estudio del canto en un centro oficial o profesional y que debe dejarlo.

No todos los que aman el canto pueden ejercer después. Esto ayudaría en primer lugar al estudiante e impediría que siga adelante y obtenga un título que luego utilizará para enseñar en un centro oficial.» (Isabel Rey, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«Cantar con el alma y enseñar con el alma es básico. El artista tiene que rebuscar en lo más profundo cómo comunicar, cómo conmover al público y el maestro debe ayudarlo.» (Juan Jesús Rodríguez, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

8.-OFELIA SALA

«La primera cualidad que necesita un cantante profesional es la pasión por cantar. La profesión es tan sumamente dura que, sin esta vocación incondicional, difícilmente será capaz de sobrellevarla con ilusión y felicidad. Esta vocación debe estar acompañada, a su vez, de una gran capacidad de trabajo, perseverancia y disciplina de estudio. Si a esto se añade una filosofía de vida sana, llevamos mucho adelantado.

Quiero dejar constancia que no ha sido una casualidad el que haya empezado esta exposición de cualidades con los rasgos que se refieren más bien al carácter y a la actitud que a las condiciones vocales en sí mismas. Repito que la dificultad de la profesión y la exigencia de la misma es tal, que son estas características las que definirán las posibilidades de una persona, más incluso que la calidad del instrumento que posee.

Ahora bien, es verdad que unas ciertas predisposiciones específicas, naturales o adquiridas, serán también necesarias: un instrumento (aparato fonador) sano y fisiológicamente bien dispuesto, afinación, sensibilidad, musicalidad, una cierta porción de inteligencia para la comprensión de los conceptos técnicos y de todos los aspectos que rodean a la interpretación musical, una preparación musical lo más amplia posible, así como el conocimiento de diferentes idiomas serían algunos de los más destacados.

Por lo que respecta al profesor, la vocación es también un factor determinante puesto que es una profesión que necesita una gran dosis de paciencia y empatía.

Partiendo de este supuesto, cuanto más sólida sea la formación del profesor a nivel técnico y musical repercutirá, sin duda, positivamente en el estudiante. Un oído exigente y un criterio bien formado a nivel de

emisión de sonido y estilístico serán decisivos, puesto que la función principal del profesor es guiar al alumno por un mundo de sensaciones nuevas para él y corroborar las correctas para su evolución vocal y musical. El conocimiento de los aspectos técnicos y su capacidad para verbalizar estos procesos serán también cualidades a valorar. Si a esto sumamos una cierta experiencia propia por parte del profesor como intérprete, tendríamos una buena base para un profesor de canto.

Como he dicho arriba, la empatía es absolutamente necesaria en la enseñanza del canto. Por ello, el carácter del profesor también será determinante para un desarrollo y aprovechamiento óptimo de las clases. El trabajo debe ser presidido por la paciencia, la positividad, un relajado anhelo de superación, la tranquilidad, la concentración, la imaginación y la creatividad (no hay dos alumnos iguales, por tanto, no hay dos clases iguales).

Muy importante y decisivo de cara a la vida profesional es que el profesor forme al alumno para ser autosuficiente, tanto en el trabajo técnico y musical como en la elección del repertorio adecuado a medida que se vaya desarrollando su carrera. No quiere decir que el alumno no pueda pedirle siempre consejo a su maestro pero debería tener formado un criterio propio en el cual pueda confiar.» (Ofelia Sala, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

«Desde mi punto de vista un cantante profesional ha de poseer una buena técnica vocal, que le permita resolver con soltura los papeles apropiados para su voz y una buena formación musical y estilística con la que analizar las obras que ha de interpretar. Como servimos igualmente a dos artes, que son la música y la literatura, una amplia formación intelectual y un conocimiento de la poesía y el teatro, que le permitan comprender el mensaje textual que quiere transmitir; siguiendo con los textos, un conocimiento de los idiomas más usados en el canto, así como de la fonética aplicada al canto de cualquier idioma en el que haya de interpretar un rol. Además, ha de poseer buena actitud y aptitudes para la escena, equilibrio psicológico, buena salud, autodisciplina, la necesidad vital de cantar y humildad ante la música.

En cuanto al profesor de canto, sería muy importante para los alumnos que poseyera experiencia escénica y conocimiento de lo que supone ser un cantante profesional. Debe tener vocación pedagógica, honestidad con los alumnos y ser capaz de transmitir su pasión por el canto. Además, por supuesto, tener una gran formación técnica, musical estilística e intelectual, así como la sensibilidad y la “psicología” suficientes para poder guiar o ayudar a todos los alumnos que admita bajo su tutela, ya que durante unos años será un espejo para ellos, que creerán en sus consejos y en sus enseñanzas, y le confiarán su voz, su

ilusión y su vocación.» (Ana María Sánchez, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

10.-ANA LUISA CHOVA

«Temperamento artístico, inteligencia, musicalidad, buen oído, buena voz, salud vocal, emotividad, cultura, dotes de observación, poder de concentración, capacidad de trabajo, voluntad, memoria, disciplina, resistencia al cansancio, paciencia, prudencia, equilibrio, confianza, tenacidad, sentido común. Estas cualidades deben poseerlas los dos.

El profesor debe tener, además, amplios conocimientos sobre la materia que está enseñando, sentido de la responsabilidad, capacidad de expresión y comunicación, aptitud pedagógica, buen criterio técnico e interpretativo.» (Ana Luisa Chova, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

11.-GLORIA FABUEL

«Supongo que “el cantante” se refiere al estudiante de canto y así lo consideraré en mi respuesta.

EN EL CANTANTE:

- *Instrumento de calidad, en cuanto a la tesitura, la calidad tímbrica, el volumen y la ductilidad.*
- *Sólida preparación musical.*
- *Facilidad para imitar el acento genuino de los diferentes idiomas en que se canta.*
- *Capacidad para conectar lo que se siente con lo que se exterioriza.*
- *Capacidad de seducción y comunicación.*
- *La imaginación, un arma decisiva.*
- *Percepción de lo que uno mismo hace.*
- *Calma para aprender.*
- *Capacidad de concentración.*
- *Constancia en el estudio.*

EN EL PROFESOR DE CANTO:

- *Conocimientos anatómicos y de funcionamiento de los aparatos respiratorio y fonador.*
- *Amplia formación musical tanto técnica como histórica y estilística.*
- *Dominio de los idiomas básicos empleados habitualmente en el canto lírico. Si no se es capaz de hablar de modo fluido, se ha de conocer perfectamente la pronunciación y ser capaz de imitar su acento genuino.*
- *Poder acompañar al piano al alumno manteniendo el ritmo y la dinámica de la pieza.*

- *Oído capaz de escuchar y comprender cuáles de las cosas que el alumno hace pueden ser mejorables. Este punto es importantísimo puesto que no basta con poseer los conocimientos teóricos apropiados sino que es decisivo identificar el problema concreto certeramente y encontrar el consejo apropiado para solucionarlo. Considero que esta es la característica que diferencia a quien tiene un buen oficio y óptima formación de quien además posee un talento especial para enseñar.*
- *Adaptabilidad. Las sólidas bases técnicas han de sufrir adaptaciones individuales plegándose a las características únicas de cada alumno (sexo, edad, conocimientos previos, condiciones físicas, disposición mental, etc.)*
- *Paciencia y vigilancia para guiar y acompañar al alumno en el aprendizaje, desarrollo y perfeccionamiento de sus habilidades técnicas, artísticas y musicales.*
- *Humildad para comprender que EL ALUMNO es el principal protagonista y cuanto se haga ha de girar en torno a sus circunstancias, características y aspiraciones.*
- *Capacidad de motivación sin convertirse en el motor del aprendizaje (Gloria Fabuel, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)*

12.-ENEDINA LLORIS

«Creo que el profesor debe considerarse el guía del proceso de aprendizaje del alumno para que sea el alumno el que haga el trabajo y aprenda a conocer, aceptar y "manejar" su voz. El dictado de instrucciones que el alumno seguirá a ojos cerrados puede ser útil al principio pero debe evolucionar hacia un trabajo personal guiado. El profesor debe captar y respetar la personalidad de una voz y guiarla para potenciar sus cualidades naturales» (Enedina Lloris, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

13.-JUAN LOMBA

«En el cantante inteligencia por encima de todo. En el profesor, además de la anterior, seguridad en sí mismo, flexibilidad (no creo que esté reñida con la anterior) y oído unido a intuición.» (Juan Lomba, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

«Las cualidades para un cantante es tener el material, una buena técnica, musicalidad, disciplina, cultura (no solo musical), humildad, saber cuáles son sus limitaciones, pero para mí una de las cosas más importantes es saber cantar con el corazón.

Las cualidades de un profesor de canto, son las mismas que un cantante, añadiendo paciencia, transmitir confianza, tener la habilidad de encontrar diversos caminos a la hora de enseñar la técnica ya que cada alumno es un mundo y no se puede enseñar lo mismo a todos, son los mismos instrumentos pero todos distintos. Y algo muy importante para mí, es que el profesor de canto tiene que haber realizado una carrera artística. Cantar en un escenario enseña mucho. Cantar se aprende cantando y no en la ducha.» (Victoria Manso, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

15.-SARA MATARRANZ

«Las cualidades imprescindibles en el profesor de canto son: la paciencia, la empatía, el oído pedagógico para la resolución de problemas técnicos, el conocimiento del aparato respiratorio y fonador, el conocimiento de la clasificación vocal y del repertorio adaptado a este, el oído musical y los recursos de cada estética musical. A parte del conocimiento de la ley de educación vigente para la realización de los programas pertinentes en cada nivel.

Como cantante las cualidades son el talento, la musicalidad, ser portador de un aparato respiratorio y fonador sano y con capacidad de adaptación a la técnica, la constancia y disciplina, la capacidad auditiva y la articulatoria en diferentes idiomas, y la fuerza psicológica para aguantar la presión.» (Sara Matarranz, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

16.-DAVID MENÉNDEZ

«Yo creo que un cantante es aquel que llega a entender que el estudio técnico y dominio de su instrumento, que muchas veces le cuesta tanto alcanzar, no es un fin en si mismo, sino una herramienta para manejarlo como un medio de expresión y que llega a ponerlo al servicio de esta expresión!! Por lo tanto la musicalidad y la sensibilidad a la hora de la emisión de los sonidos para convertirlos en frases musicales es indispensable, al igual que un buen oído musical. Lo demás puede ser secundario, incluso su voz!!

Un profesor de canto fundamentalmente tiene que saber oír, y fundamentalmente para enseñar es necesario que maneje bien su instrumento y sepa que hace con él para poder solventar el mismo

problema en el alumno, si además tiene recursos para hacerse entender por el alumno y para hacer que ese proceso de enseñanza-aprendizaje tenga un código (lenguaje) que profesor y alumno entienden pues es lo ideal.» (David Menéndez, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Análisis comparativo en relación a las cualidades del profesional del canto y conclusiones

A continuación hago un análisis comparativo de las respuestas del bloque A en relación a este apartado.

Creo conveniente destacar algunas respuestas particulares sobre las cualidades del profesional del canto lírico.

En primer lugar, me parece interesante mencionar que tres profesionales referentes, y curiosamente tres pedagogos, Ana Luisa Chova, Juan Lomba y Victoria Manso, opinan que los profesores de canto deben tener las mismas cualidades que un cantante (que cada uno detalla de forma personal) y algunas otras más.

En segundo lugar, la respuesta de Enedina Lloris va dirigida a destacar el papel del profesor como “guía” en el aprendizaje del alumno de canto, es decir, el profesor prepara y dispone los medios para que el cantante vaya descubriendo su instrumento, otorgándole al alumno un papel activo en su aprendizaje. Cito sus palabras:

«Creo que el profesor debe considerarse el guía del proceso de aprendizaje del alumno para que sea el alumno el que haga el trabajo y aprenda a conocer, aceptar y "manejar" su voz. El dictado de instrucciones que el alumno seguirá a ojos cerrados puede ser útil al principio pero debe evolucionar hacia un trabajo personal guiado. El profesor debe captar y respetar la personalidad de una voz y guiarla para potenciar sus cualidades naturales» (Enedina Lloris, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Finalmente, la respuesta de Mariola Cantarero tiene la particularidad de otorgar las mismas cualidades a ambos tipos de profesionales, y destaca la intuición natural para conseguir las sensaciones adecuadas. Cito su respuesta:

«Creo que en ambos casos la cualidad indispensable sería la de una intuición natural para poder conseguir las sensaciones adecuadas al desarrollar la técnica vocal además de lo más básico que serían las cualidades propias de un músico o un artista y por supuesto un instrumento, en este caso la voz, con un mínimo de calidad para así poder crecer gracias a esa intuición que igualmente debe tener el docente y así llevar al alumno por los caminos indicados para su naturaleza.»

De todas maneras en el canto es todo muy relativo, no hay leyes unilaterales, lo que a unos les va bien a otros no, por lo tanto yo diría que esta carrera se puede resumir en una frase: Fe ciega en resultados inciertos.» (Mariola Cantarero, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Ahora me dispongo a hacer una relación primero de todas las cualidades del cantante que han ido saliendo en las respuestas y segundo de todas las cualidades del profesor de canto lírico, agrupándolas en diferentes secciones, según el tipo de cualidad.

Cualidades del Cantante:

1.- Cualidades físicas: oído musical, voz (con un mínimo de calidad tímbrica, tesitura, volumen y ductilidad), buena salud en general, salud vocal (aparato respiratorio y fonador sano y con capacidad de adaptación a la técnica), resistencia al cansancio, dominio de la técnica vocal.

2.- Cualidades de carácter o personalidad: perseverancia, curiosidad, entusiasmo, capacidad de trabajo, escrupulosidad, pulcritud en el estudio, disciplina, autodisciplina, paciencia, sana autocrítica, inteligencia, prudencia, constancia, voluntad, vocación,

perseverancia, buena actitud, humildad, temperamento artístico, emotividad, confianza (fe ciega en resultados inciertos), tenacidad, calma en el aprendizaje, constancia.

3.- Cualidades musicales: Instinto musical o musicalidad, talento, sensibilidad, sólida preparación musical, músico (buena formación musical y estilística), capacidad de comunicar, seducir y conmover, intuición natural para conseguir sensaciones adecuadas ligadas a la técnica vocal, franqueza interpretativa (cantar con el corazón), vocación, humildad ante la música, percepción de lo que una hace.

4.- Cualidades intelectuales: Inteligencia, amplia formación intelectual, cultural, conocimiento de los idiomas más usados en el canto, la fonética aplicada al canto de cualquier idioma en el que haya de interpretar un rol, aptitudes para la escena, dotes de observación, memoria, sentido común, iniciativa en el aprendizaje, conocer las limitaciones, poder de concentración.

5.- Cualidades psicológicas: Imaginación, equilibrio psicológico, fuerza psicológica para aguantar la presión.

Cualidades del Profesor de Canto:

1.- Cualidades físicas: oído musical, voz, buena salud en general, salud vocal, resistencia al cansancio, dominio de la técnica vocal.

2.- Cualidades de carácter o personalidad: Capacidad de trabajo, disciplina, sana autocrítica, inteligencia, prudencia, constancia, voluntad, vocación, luchador, humildad, temperamento artístico, emotividad, tenacidad, calma en el aprendizaje, constancia, abierto a otros métodos o modos de entender el canto, constante trabajador, fuerza de voluntad, honesto en relación a su conocimiento, nada posesivo, infinitamente paciente, imaginación en los recursos pedagógicos, accesible para el alumno, generosidad, valor y honradez para decir la verdad al alumno, vocación pedagógica, ser capaz de transmitir su pasión por el canto, emotividad, disciplina, paciencia, equilibrio, confianza, sentido

de la responsabilidad, vigilancia para guiar y acompañar al alumno, seguridad en sí mismo, conocedor de sus limitaciones, transmitir confianza y empatía.

3.- Cualidades musicales: sólida preparación musical, intuición natural para conseguir sensaciones adecuadas ligadas a la técnica vocal, que maneje bien su instrumento, franqueza interpretativa (cantar con el corazón), vocación, humildad ante la música, temperamento artístico, musicalidad, buen oído musical, oído pedagógico (capaz de escuchar y comprender cuáles de las cosas que el alumno hace pueden ser mejorables), oído unido a intuición, experiencia escénica, conocimiento de lo que supone ser un cantante profesional, ser capaz de transmitir su pasión por el canto.

4.- Cualidades intelectuales: amplia formación intelectual, cultura, amplia formación musical tanto técnica como histórica y estilística, conocimientos anatómicos y de funcionamiento de los aparatos respiratorio y fonador, buen criterio técnico e interpretativo, capacidad de expresión y comunicación, la fonética aplicada al canto de cualquier idioma en el que haya de interpretar un rol, conocimiento de los idiomas más usados en el canto, el conocimiento de la clasificación vocal y del repertorio adaptado a este, y los recursos de cada estética musical, aptitud pedagógica, inteligencia y oído unido a intuición, oído pedagógico para la resolución de problemas técnicos, saber analizar lo que ve y lo que escucha, dominio de diferentes métodos de trabajo, haber realizado una carrera artística, capaz de realizar lo que explica, debe enseñar con el alma a cantar con el alma, aptitudes para la escena, dotes de observación, sentido común, iniciativa en el aprendizaje, conocer las limitaciones, sensibilidad, “psicología”, dotes de observación, poder de concentración, memoria, aptitudes pianísticas para poder acompañar al piano al alumno manteniendo el ritmo y la dinámica de la pieza, adaptabilidad a las características únicas de cada alumno, recursos para hacerse entender por el alumno y sentido común.

5.- Cualidades psicológicas: Imaginación, profundo conocedor de la personalidad del alumno y casi con dotes de psicólogo.

Seguidamente doy unas conclusiones y mi apreciación personal sobre los resultados de la pregunta.

Resultados

Después de un análisis comparativo sobre las respuestas dadas en el bloque A, considero que las cualidades esenciales en el cantante son muchísimas, relacionadas con aspectos físicos, de carácter o de personalidad, de inteligencia y psicológicas. Sin embargo, el profesor de canto, dado precisamente porque es esencial que haya ejercido como cantante con anterioridad para tener una experiencia artística, debe reunir todas las cualidades del cantante y otras muchas relacionadas con sus conocimientos intelectuales, musicales, técnicas, dominio de diferentes metodologías vocales, dotes pedagógicas y psicológicas, oído crítico, carácter comunicativo, relación cercana y de empatía, vocación, capacidad para transmitir la pasión por el canto y generosidad. Además, es importante que el pedagogo ejerza como guía y acompañante del alumno, proporcionándole los medios para que sea él quien conozca su instrumento y lo domine.

3.4.8. Aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos

La pregunta formulada en el cuestionario en relación a la pedagogía del canto (para profesores y cantantes que imparten clases) es la siguiente:

8.- ¿CUÁLES SON LOS ASPECTOS QUE REQUIEREN CON MÁS FRECUENCIA MAYOR TRABAJO EN LA PEDAGOGÍA VOCAL? ¿CUALES SON LOS RECURSOS PEDAGÓGICOS QUE UTILIZA PARA SOLUCIONAR ESTOS ASPECTOS?

Muestro todas las respuestas relacionadas con la pedagogía del canto y por tanto, esta pregunta está dirigida específicamente a los profesionales que dan clases de canto. Han sido 10 el número de respuestas contestadas a esta pregunta.

4.-JORGE DE LEÓN

«El aspecto más importante es saber reconocer las distintas facetas de la voz, y por supuesto conocer la voz del alumno su virtudes y sus carencias, y la capacidad de reaccionar a las indicaciones, eso facilita el encuentro del camino justo en el aprendizaje, por lo cual los recursos son en relación al previo análisis efectuado con primeras audiciones, y lógicamente el fin o meta por el que el alumno decide emprender dicho estudio, es un campo muy amplio, relacionado con muchos factores, desde su edad, sus conocimientos etc.» (Jorge de León, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY (C/P)

«En mi experiencia, los conceptos de respiración y apoyo de la voz y la conformación del espacio en el que debe resonar el sonido son los caballos de batalla hoy en día. Considero que sin estos conceptos claros, si se continúa con los programas de estudio, llega un momento en que el cantante no tiene ninguna posibilidad de avanzar en la dirección correcta. Es como en las matemáticas: la base es muy importante.

Mis recursos consisten en mostrar imágenes de anatomía para que entiendan por qué la respiración de la vida y la del canto son la misma. Les hago observarse en acciones cotidianas como cuando se dan la vuelta en la cama o cuando cogen un objeto pesado para que comprueben que los seres humanos siempre se apoyan en el aire, con lo cual entienden el concepto de apoyo. A partir de ahí deben investigar y mi trabajo consiste en dirigir y comprobar que su búsqueda es correcta.

En cuanto a las cavidades resonadoras, el proceso es el mismo: imágenes de la anatomía craneal y ejercicios para que conecten la resonancia con esos espacios. Para ello los pongo frente a un espejo y les pido que abran la boca al máximo, emitiendo sonidos sin vocales en un registro medio-grave muy piano para evitar que su vibración baje directamente a la garganta.» (Isabel Rey, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«Lo más trabajoso es quizá convencer al alumno que la técnica no es lo primero sino cantar con el alma. Encontrarnos con las emociones que nos impiden expresar y comunicar desde lo más puro y darles puerta, exteriorizándolas y colocándolas en su lugar. Este trabajo es muy importante en el camino de encontrarnos y poder transmitir luego al

público una emoción sin que esta pueda con nosotros. No podemos conmovier cantando si nos ponemos a llorar en un momento trágico, dejaríamos de cantar y nos pondríamos a llorar, estamos para que lloren, ríen, se conmuevan los demás y esto es un trabajo súper satisfactorio. Podemos utilizar las clases para poder sentir esa emoción que luego llegara al público mágicamente. Los recursos pedagógicos que utilizo van orientados a saber qué le gusta verdaderamente al artista, sin límites, lo que te gusta verdaderamente ahora es lo que tienes que trabajar y la máxima autoridad es uno mismo, no hay ningún profesor que tenga que decirte lo que te gusta. A partir de ahí buscamos cómo expresarlo y resolvemos los problemas que surjan, técnicos, emocionales o de cualquier otra índole.» (Juan Jesús Rodríguez, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

8.-OFELIA SALA

«Pienso que el estudio y la enseñanza del canto es un proceso global donde, de forma conjunta, vamos trabajando todos los aspectos básicos de la técnica vocal unidos al progreso en materia musical y de interpretación.

Por ello me resulta difícil separar cuestiones que necesiten mayor trabajo. Todos los temas que hemos tratado a lo largo de este cuestionario son aspectos básicos que requieren un trabajo profundo, integrado y continuado a lo largo de la vida no solamente estudiantil sino profesional.

Por no repetir lo dicho anteriormente señalaría quizá la tensión de la lengua y la relajación de la mandíbula como aspectos técnicos básicos que causan problemas a un gran número de estudiantes e incluso de cantantes profesionales.

La lengua es un músculo de una gran fuerza, muy importante para la calidad del sonido y bastante difícil de manejar. La mandíbula inferior, por su parte, si está tensa dificulta mucho la emisión del sonido. Estos dos problemas se retroalimentan el uno al otro y, de hecho, suelen presentarse unidos y es difícil diagnosticar cuál empezó primero.

Ejercicios para la lengua hay varios, por ejemplo, dejar caer la mandíbula inferior hacia detrás (atención, no solamente hacia abajo, sino hacia detrás). En esta posición decir las vocales “a-e-a-e...” sin mover la mandíbula y asegurándonos que el cambio de vocal se haga solamente con la lengua. Este ejercicio nos ayudará a independizar la raíz de la lengua de la mandíbula.

También en esta posición ayuda cantar sobre una nota cómoda de la zona media las sílabas “da-de-da-de ...”, después “di-de-da-do-du” asegurándonos que la mandíbula no se mueva en ningún momento. Con este ejercicio trabajamos tanto la raíz como la punta de la lengua camino de la independencia y la relajación.

Ejercicios imitando un movimiento suave de masticación sobre el sonido cantado de una vocal cerrada a una abierta, por ejemplo, “i-o-i-o-i-o”, fijándonos que no haya ningún movimiento forzado sino que todo el ejercicio sea elástico y natural.

Vocalizaciones con “r” o “pr” labial son ejercicios muy extendidos y válidos para ayudar a resolver este aspecto técnico.

A nivel musical hay que prestar una especial atención al legato puesto que es la base de la emisión en el canto y nos ayudará enormemente a una mejora global del instrumento.

Por último quisiera hacer hincapié en la importancia de la dicción y el conocimiento, al menos de la fonética, de los idiomas. Es un aspecto bastante deficitario que surge muy a menudo entre los estudiantes de canto.» (Ofelia Sala, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

9.- ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

«Si hablamos únicamente de técnica vocal, sin entrar en cuestiones artísticas y de interpretación, el aspecto que necesita más trabajo, sobre todo en jóvenes tenores, es enseñarles correctamente a hacer la cobertura de la voz y desarrollar su oído y sus sensaciones para que se conozcan a sí mismos y sepan en qué momento de su voz han de realizarla.

En todas las voces, en general, lo que resulta más complicado es realizar la messa di voce, así como el estudio del piano y las notas agudas bien sostenidas con el apoyo justo. Los recursos pedagógicos son infinitos..., porque los ejercicios propuestos, aun siendo los mismos, hay que adaptarlos a cada voz, a cada vocalidad, a cada personalidad y a cada nivel intelectual. Trabajamos con personas y hay que saber encontrar el punto de conexión profesor-alumno con cada uno de ellos para hacerles accesible y comprensible la técnica vocal.» (Ana María Sánchez, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

10.-ANA LUISA CHOVA

«Para mí, la mayor dificultad la constituye el hecho de que el cantante no se oye a sí mismo como le oyen los demás y esto le crea dificultades a la hora de encontrar el sonido correcto a nivel tímbrico (que siempre coincide con la emisión bella y saludable, esto ya es un dato de reconocimiento). De ahí la necesidad de confiar en el oído experimentado del profesor. Esta confianza la debe lograr el profesor dando siempre una información verdadera, precisa y bien transmitida, en cada momento.» (Ana Luisa Chova, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

11.-GLORIA FABUEL

«TÉCNICOS:

- *Entender la interdependencia de los aparatos respiratorio, articulario y fonador.*
- *Sentir la conexión entre la respiración y la emisión del sonido.*
- *Integrar el concepto de “elasticidad” y desterrar el de “fuerza”*
- *Encontrar la posición justa de la voz*
- *Diferenciar entre espacio y ubicación.*
- *Conseguir cantar legato y con sonido homogéneo.*

ARTÍSTICOS Y MUSICALES:

- *Mantener a toda costa la parte artística y comunicativa pese a que la técnica requiera tanta concentración.*
- *Ser consecuente con la idea de que la técnica está al servicio del resultado artístico y musical y no al revés.*

DE ACTITUD:

- *Adquirir constancia en el estudio y aprender a distribuir rentablemente el tiempo dedicado a cada cosa.*
- *Mantener la motivación pese a los momentos duros.*
- *Aprender a distinguir entre el avance lento porque se está creando una base sólida y la falta de avance porque se está yendo por un camino equivocado.*

¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

- *Utilizar el tiempo necesario para explicar los detalles técnicos con minuciosidad. Si la explicación no se comprende, intentar utilizar otras palabras. Llegar a lo mismo por otro camino acercándose al universo del alumno y poniendo ejemplos que le resulten cercanos para que lo entienda mejor.*
- *Acompañar la explicación de ejemplos prácticos, sea realizados por el profesor o por otros profesionales del canto (videos, grabaciones, etc.)*
- *Inventar ejercicios o actividades que faciliten las sensaciones propias, incentivando por ejemplo determinadas partes de la musculatura de las que no se es consciente.*
- *Enseñar a utilizar un sistema de estudio eficaz para rentabilizar el tiempo empleado.*

- *Convertir el estudio individual en parte decisiva del sistema de aprendizaje haciendo que el cantante se implique más activamente de lo habitual en el proceso.*
- *Organizar un plan de trabajo exhaustivo en colaboración con el alumno. Ha de ser claro, preciso y posible.*
- *Cuando la onda es distinta puede ser muy difícil cambiar esa circunstancia. Lo más importante para modificarla es estar abierto a nuevos modos de hacer las cosas y “dejarse llevar” durante un tiempo hasta ver si realmente funciona el sistema. Es más fácil comprender desde la asertividad y la empatía.*
- *Si existen limitaciones objetivas es importante conocerlas para poder trabajar de modo compensatorio buscando por otro camino desarrollar enormemente habilidades que las contrarresten. También hay que trabajar con mayor ahínco e inteligencia esos aspectos que nos impiden avanzar para mermar su efecto paralizante lo más posible.*
- *La falta de trabajo personal ha de ser reconocida para poder ponerle remedio. Estudiar “poco” o “mucho” son términos demasiado subjetivos. Hay que traducir el estudio a tiempo real y trabajo realizado, si no se está a merced del estado de ánimo del momento o la capacidad de trabajo individual. De ahí la importancia de un buen plan de trabajo (Gloria Fabuel, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)*

12.-ENEDINA LLORIS

«Dejando a un lado las dificultades individuales hay cuestiones comunes a todos que requieren mucha atención y que en mi opinión son pilares fundamentales del control técnico de la voz.

-La dicción clara y correcta en cada lengua por ser una exigencia de un instrumento que no solo suena si no que también habla. Yo trabajo la articulación de las consonantes con ejercicios que incluyen fonemas seleccionados por su dificultad, diferenciación, con diferentes velocidades y en diferentes registros.

-La continuidad de la emisión (apoyo firme y sostenido siempre). Trabajo del legato instrumental (diferente del musical que se entiende fácilmente). Este trabajo incluye y nos sirve de base para, progresivamente, aprender a gestionar el esfuerzo.

-Técnica de la agilidad. Trabajar su mecanismo cuando no hay una predisposición natural. » (Enedina Lloris, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

13.-JUAN LOMBA

«Para mí el mayor problema es hacer sentir realmente al alumno lo que es la columna de aire. Se habla de apoyo siempre en sentido abstracto y la mayor parte del alumnado no lo siente hasta que reconoce su propio sonido.

Para su búsqueda, profundizo en el trabajo del legato hacia la posición bucofaríngea deseada. Es decir, dirección del sonido hacia adelante sin peso pero sin interrupciones en el envío del aire. El sonido busca la boca y de ahí va subiendo hacia resonancias superiores sin cortes en el ascenso de la tesitura .» (Juan Lomba, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

«El trabajo que se realiza muchas veces es más psicológico que otra cosa.

Lo más importante de trabajar y más duro es el funcionamiento del aire. Ya que el aire es el motor de nuestra voz. Luego los aspectos técnicos varían según la persona, unos tendremos que trabajar agudos, otros graves, otros zona media.....es muy variable.

El recurso pedagógico es realizar los ejercicios convenientes y sobre todo poner un repertorio adecuado para ese momento técnico que el alumno se encuentra.» (Victoria Manso, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

16.-DAVID MENÉNDEZ

«Dependiendo del nivel y de la facilidad del alumno nos encontramos con que unos aspectos ocupan más tiempo que otros en el trabajo vocal.

Al inicio lo esencial es enseñar al alumno a manejar el aire, ya que ese es el alimento del sonido y como antes decía en el buen o mal manejo del aire estará el éxito para llegar a manejar bien su instrumento. Hacerle sentir como el aire bien dirigido produce un sonido bien emitido y a partir de ahí ir construyendo el instrumento.» (David Menéndez, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

A continuación hago un análisis comparativo de estas respuestas.

Análisis comparativo en relación a los aspectos que requieren mayor trabajo y los recursos que se utilizan.

Después de revisar las respuestas de estos profesionales, he observado que las opiniones en relación a los aspectos que requieren mayor trabajo son muy diferentes. No obstante, si hay que recalcar algún aspecto más mencionado, es el aspecto vocal en relación a la gestión del aire. Para mí, las respuestas que hablan del trabajo del apoyo, el trabajo del legato, la messa di voce, la columna del aire, la continuidad de la emisión...son respuestas que referidas al trabajo de la gestión del aire. Además, si observamos la respuesta de Juan Lomba, en su discurso relaciona la dificultad de conseguir la columna del aire con un recurso de trabajo sobre el legato vocal dirigido a la posición bucofaríngea deseada. Cito su respuesta:

«Para mí el mayor problema es hacer sentir realmente al alumno lo que es la columna de aire. Se habla de apoyo siempre en sentido abstracto y la mayor parte del alumnado no lo siente hasta que reconoce su propio sonido.

Para su búsqueda, profundizo en el trabajo del legato hacia la posición bucofaríngea deseada. Es decir, dirección del sonido hacia adelante sin peso pero sin interrupciones en el envío del aire. El sonido busca la boca y de ahí va subiendo hacia resonancias superiores sin cortes en el ascenso de la tesitura.» (Juan Lomba, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Los profesionales que se han referido directa o indirectamente a la gestión del aire (trabajo del apoyo, el trabajo del legato, la messa di voce, la columna del aire, la continuidad de la emisión...) han sido: Isabel Rey, Ofelia Sala, Ana María Sánchez, Gloria Fabuel, Juan Lomba, Enedina Lloris, Victoria Manso y David Menéndez.

Los recursos mencionados por los profesionales para resolver el trabajo de la gestión del aire son diversos. La cantante y pedagoga Ana María Sánchez nos da su opinión sobre la conveniencia de adaptar los ejercicios en función del poder de comprensión del alumno. Nos lo dice con estas palabras:

«... Los recursos pedagógicos son infinitos..., porque los ejercicios propuestos, aun siendo los mismos, hay que adaptarlos a cada voz, a cada vocalidad, a cada personalidad y a cada nivel intelectual. Trabajamos con personas y hay que saber encontrar el punto de conexión profesor-alumno con cada uno de ellos para hacerles accesible y comprensible la técnica vocal.» (Ana María Sánchez, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Victoria Manso, al hablar de la dificultad del funcionamiento del aire, además de aspectos relacionados con la tesitura, propone ejercicios convenientes y la adecuación del repertorio para el momento técnico en que se encuentra el alumno. Cito sus palabras:

«El trabajo que se realiza muchas veces es más psicológico que otra cosa.

Lo más importante de trabajar y más duro es el funcionamiento del aire. Ya que el aire es el motor de nuestra voz. Luego los aspectos técnicos varían según la persona, unos tendremos que trabajar agudos, otros graves, otros zona media.....es muy variable.

El recurso pedagógico es realizar los ejercicios convenientes y sobre todo poner un repertorio adecuado para ese momento técnico que el alumno se encuentra.» (Victoria Manso, 8ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque A)

Otros aspectos con mayor trabajo y los recursos mencionados en las respuestas son:

Jorge de León- Saber reconocer las distintas facetas de la voz..., conocer las virtudes, carencias y capacidad de reacción de la voz del alumno. El recurso propuesto es un análisis previo efectuado mediante audiciones con una meta consensuada también por el alumno.

Isabel Rey- Opina que los aspectos de mayor dificultad en el aprendizaje son los conceptos de respiración y apoyo de la voz, relacionados con los espacios en de resonancias. Los recursos propuestos de forma esquemática son un trabajo de

observación la anatomía y la fisiología vocal, observarse así mismo en actividades parecidas, investigar esa búsqueda bajo la dirección y supervisión del profesor.

Juan Jesús Rodríguez- nos dice que lo difícil es convencer al alumno que la técnica no es lo primero sino cantar con el alma. El recurso que propone es una orientación dirigida a la adquisición del gusto por la interpretación verdadera y personal, sin otra autoridad que uno mismo, a partir de ahí se van resolviendo otros problemas.

Ofelia Sala- Los aspectos de mayor problema a nivel técnico son la tensión de la lengua y la relajación de la mandíbula. A nivel musical el legato, ya que debe estar implícito en la emisión del canto. Y finalmente la dicción y el conocimiento, al menos de la fonética, de los idiomas. Para el trabajo de la lengua y la mandíbula propone ejercicios con consciencia de bajada y retroceso de mandíbula mientras se pronuncia o se canta sobre una nota, cambios de vocales como “a-e-a-e”o cambios de sílabas como “da-de-da-de ...”, después “di-de-da-do-du”. Con ello se trabaja trabajamos la raíz y la punta de la lengua, hacia la independencia y la relajación. También propone un movimiento suave de masticación sobre el sonido cantado de una vocal cerrada a una abierta, por ejemplo, “i-o-i-o-i-o”, con un objetivo de conseguir elasticidad y naturalidad. También ejercicios sobre “r” o “pr” labial. El trabajo del legato ayuda a una mejora global del instrumento.

Ana María Sánchez- Pone especial atención por su dificultad la cobertura de la voz (sobre todo en tenores) y en desarrollar el oído y las sensaciones propioceptivas para resolver con éxito las adaptaciones necesarias al realizar la tesitura. Como he mencionado anteriormente propone ejercicios adaptados a cada voz, a cada vocalidad, a cada personalidad y a cada nivel intelectual.

Ana Luisa Chova- Piensa que la dificultad del alumno de canto es saber reconocer el resultado adecuado por no oírse como los demás le oyen. Propone la confianza en un profesor que de siempre una información verdadera, precisa y bien transmitida.

Gloria Fabuel hace una relación muy detallada de aspectos donde poner atención en el alumno de canto, en relación a aspectos técnicos, artísticos-musicales y de actitud. (Ver la respuesta dada anteriormente)

Enedina Lloris- El trabajo de más dificultad es la dicción clara y correcta en cada lengua; sobre este aspecto escoge ejercicios con fonemas seleccionados por su dificultad y diferenciación, realizándolos con diferentes velocidades y en diferentes registros. También un trabajo exigente la continuidad de la emisión con un buen apoyo que sirve de base para aprender a gestionar el esfuerzo. Y finalmente es importante el trabajo de la agilidad, sobre todo para el cantante con ausencia de predisposición natural.

Juan Lomba- El mayor problema en su trabajo como docente es que el alumno sienta la columna de aire. Para resolver este aspecto trabaja sobre una emisión en legato conectada hacia la posición bucofaríngea adecuada; sonido hacia adelante sin peso, sin interrupción en el envío del aire. El sonido va subiendo hacia resonancias superiores sin cortes en el ascenso de la tesitura dirección del sonido hacia adelante sin peso pero sin interrupciones en el envío del aire. El sonido busca la boca y de ahí va subiendo hacia resonancias superiores de forma homogéneo.

Victoria Manso- El trabajo psicológico debe estar presente en muchas ocasiones; a nivel técnico el funcionamiento del aire es muy importante; y en muchas ocasiones se debe hacer un trabajo psicológico. Como he dicho anteriormente, el recurso pedagógico es realizar los ejercicios adecuados y asignar un repertorio adecuado para el momento técnico.

David Menéndez- Concede mucha importancia a hacer comprender el manejo del aire. El recurso sugerido es Hacer sentir que el aire bien dirigido produce un sonido adecuado y de ahí, construir el instrumento.

Resultados

Las opiniones sobre qué aspectos requiere mayor trabajo son muy diferentes.

Se han mencionado los siguientes aspectos:

Saber reconocer las distintas facetas de la voz, conocer las virtudes, carencias y capacidad de reacción de la voz del alumno, los conceptos de respiración y apoyo de la voz, los espacios de resonancias, *cantar con el alma*, la tensión de la lengua y la relajación de la mandíbula, la cobertura de la voz (sobre todo en tenores), desarrollar el oído y las sensaciones para realizar las adaptaciones necesarias al realizar la tesitura, saber reconocer el resultado adecuado con la escucha de uno mismo, sentir la columna de aire, la dicción clara y correcta en cada lengua, la continuidad de la emisión con un buen apoyo, el trabajo de la agilidad, el trabajo psicológico y el manejo del aire.

En mi opinión, las respuestas que hablan del trabajo del apoyo, el trabajo del legato, la *messa di voce*, la columna del aire, la continuidad de la emisión... son respuestas que están relacionadas con el trabajo de la gestión del aire, por lo que podemos decir que este aspecto es el más mencionado en las respuestas a esta pregunta. Ha surgido en un comentario el trabajo del legato como recurso fundamental para trabajar la percepción de la columna del aire.

Los recursos expuestos para trabajar los conceptos de mayor trabajo vocal deben adaptarse al alumno por lo que se debe tener el máximo número de estrategias y adaptar los ejercicios al alumno en función del poder de comprensión, además de la adecuación del repertorio al momento técnico en que se encuentra.

3.4.9. Otras observaciones que quiera añadir

Este es un apartado que se adapta a cualquier comentario que el profesional quiera añadir referido o no al tema de técnica vocal.

Este apartado no está numerado y está titulado así:

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

De los 16 profesionales que forman parte de este “estudio principal” solamente ha habido 5 respuestas a este apartado relacionados con las observaciones. A continuación muestro todas las respuestas:

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

«Además de la voz física -con su apoyo, resonadores, pasaje, etc, que trabajamos con mucho estudio de técnica-, yo siento que tenemos una voz espiritual; se trata de un proceso intelectual para dominar el instrumento; estoy convencida de que el acto de cantar depende del deseo, de la voluntad, de la intención y de la consciencia de cada individuo mucho más que de la laringe. Mi frase de cabecera es que “el canto es la voz del alma”.» (María José Montiel, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

6.-ISABEL REY (C/P)

«Vale. A mi humilde parecer, diría que falta el elemento del canto unido a la autoestima y por esta circunstancia, la necesidad hasta ahora no contemplada de tener un especialista en apoyo psicológico específico para cantantes. (Lo hay para los deportistas, y nosotros somos deportistas de élite). Durante estos años de carrera he vivido situaciones relacionadas directamente con la baja autoestima por diferentes causas, en general por exceso de exigencia personal, pero demasiadas veces por “ataques” personales de directores de escena (los más), colegas, y directores artísticos.

En esas situaciones donde acabas sintiéndote un don nadie y un paria de la profesión, no hay modo humano de cantar con aprovechamiento. Los recursos técnicos no funcionan porque falla algo tan básico como la falta de alegría. Con tristeza o ganas de llorar o erróneo convencimiento de que debes dejarlo, es imposible cantar.

No sé si es un campo interesante, pero lo que es llamativo, es que cuando me he visto en estas situaciones, aún con toda la intención de ponerme a trabajar, me ha sido imposible técnicamente hablando. Y sin técnica no hay buen canto.» (Isabel Rey, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

«Cantamos para conmover, para mover las almas, removerlas y que ese movimiento produzca algo nuevo y bueno. Todo lo que aprendamos tiene que estar orientado a ese fin. Aprender técnica para solucionar problemas vocales no tiene ningún sentido si no va orientado a una entrega total al público, que necesita mucho ser sensibilizado y conmovido. La técnica siempre está al servicio de lo que queremos comunicar profundamente, cuando queremos comunicar algo y aparece algún límite buscamos como solucionarlo y trabajamos técnicamente.»
(Juan Jesús Rodríguez, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

12.-ENEDINA LLORIS

«Una reflexión que me gusta hacer en todas las etapas de la formación. El trabajo de la técnica vocal es imprescindible, requiere paciencia, constancia y concentración. Nos ocupa tanto tiempo que es fácil caer en el error de convertirlo en el objetivo final (único y vacío) a exhibir en público. Por eso conviene recordar a menudo su verdadero sentido, ser el MEDIO que nos permite expresarnos con el instrumento de LA VOZ. »
(Enedina Lloris, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

14.-VICTORIA MANSO

«Todo lo que he escrito es desde mi humilde punto de vista. Yo no poseo la técnica absoluta. Yo poseo una técnica que a mí me ha ido bien durante toda mi carrera artística, pero no quiero decir que mi técnica sea la panacea.....mi técnica es mía y está adaptada a mi persona (cuerpo).» (Victoria Manso, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

Análisis comparativo en relación a las observaciones que cada profesional haya querido añadir.

En este apartado hay comentarios relacionados con aspectos distintos a los que se incluyen en el Trabajo técnico.

En primer lugar, tenemos respuestas relacionadas con la espiritualidad. María José Montiel hace referencia a “la voz espiritual del cantante” o fuerza interior que mueve la voluntad y el deseo para cantar.

Cito parte de su respuesta:

«...Mi frase de cabecera es que “el canto es la voz del alma”.» (María José Montiel, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

Con esta respuesta vemos la gran fuerza que otorga y mueve el canto, que solo siente el que nace con la vocación de un oficio que le llena plenamente.

Al mismo tiempo Juan Jesús Rodríguez nos ofrece una opinión con un sentido de entrega absoluta, como el que se muestra al servicio de la expresión, la interpretación y la música.

Cito parte de sus palabras:

«Cantamos para conmover, para mover las almas, removerlas y que ese movimiento produzca algo nuevo y bueno. ...Aprender técnica para solucionar problemas vocales no tiene ningún sentido si no va orientado a una entrega total al público....» (Juan Jesús Rodríguez, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

También la respuesta de Enedina Lloris muestra la idea de un trabajo técnico al servicio de la expresión. Cito a continuación:

«Una reflexión que me gusta hacer en todas las etapas de la formación. El trabajo de la técnica vocal es imprescindible, requiere paciencia, constancia y concentración. ... Por eso conviene recordar a menudo su verdadero sentido, ser el MEDIO que nos permite expresarnos con el instrumento de LA VOZ. » (Enedina Lloris, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

Las tres respuestas ofrecidas hasta ahora expresan la inquietud por un canto “artístico”.

Por otra parte, la respuesta de Victoria Manso refleja una inquietud de querer dejar claro que las respuestas ofrecidas son el resultado de la labor como cantante y docente realizada en el día a día y que le ha servido a ella en particular, aceptando que puedan haber otros puntos de vista distintos al suyo y quizá también válidos.

Cito sus comentarios:

«Todo lo que he escrito es desde mi humilde punto de vista. Yo no poseo la técnica absoluta. Yo poseo una técnica que a mí me ha ido bien durante toda mi carrera artística, pero no quiero decir que mi técnica sea la panacea.....mi técnica es mía y está adaptada a mi persona (cuerpo).» (Victoria Manso, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

Y por último, una opinión personal y reivindicativa por parte de la cantante Isabel Rey, en la cual refleja un aspecto de vulnerabilidad en la persona del cantante, permanentemente expuesto a grandes exigencias, con un grado importante de presión psicológica en base a la exigencia personal, y la de los directores de escena y musical.

Cito a continuación:

«... falta el elemento del canto unido a la autoestima y por esta circunstancia, la necesidad hasta ahora no contemplada de tener un especialista en apoyo psicológico específico para cantantes...en general por exceso de exigencia personal, pero demasiadas veces por “ataques” personales de directores de escena (los más), colegas, y directores artísticos.

...Los recursos técnicos no funcionan porque falla algo tan básico como la falta de alegría. Con tristeza o ganas de llorar o erróneo convencimiento de que debes dejarlo, es imposible cantar.

...en estas situaciones, aún con toda la intención de ponerme a trabajar, me ha sido imposible técnicamente hablando. Y sin técnica no hay buen canto.» (Isabel Rey, observaciones, ver Anexo IV, Bloque A)

En este grado de desequilibrio emocional, la técnica no sirve, porque, como bien ha expresado María José Montiel, “el canto es la voz del alma” y el alma está afectada.

Resultados

En este apartado dedicado a mencionar aspectos distintos a los técnico-vocales, hay comentarios relacionados con aspectos como la espiritualidad, la interpretación y la expresión del canto. Los profesionales que así lo han expresado, María José Montiel, Juan Jesús Rodríguez y Enedina Lloris, respectivamente, han querido subrayar el hecho de que el trabajo técnico es imprescindible pero no es el objetivo final del canto, sino un medio para alcanzar el fin último de un canto artístico. María José Montiel nos dice que “el canto es la voz del alma”.

Por otro lado, dos respuestas en una línea diferente:

En primer lugar, Victoria Manso hace una aclaración sobre sus respuestas al cuestionario sobre técnica vocal diciendo que están basadas en el trabajo que a ella le sirve como cantante y docente, dejando abierta la posibilidad a otros puntos de vista distintos al suyo y que puedan también ser válidos.

Por otra parte la cantante Isabel Rey nos habla de la vulnerabilidad del estado emocional del cantante, expuesto permanentemente a la crítica de otros profesionales. En este sentido la cantante María José Montiel nos dice que no hay canto cuando el alma está afectada

3.5. “Estudio paralelo”. Un estudio de opinión comparativo entre diferentes profesionales sobre conceptos de técnica vocal

Al igual que en el apartado anterior referido al estudio principal, también este estudio está basado en las respuestas a cuestionarios sobre conceptos de la técnica vocal que han contestado de forma voluntaria sin pertenecer al estudio previo de selección.⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Para conseguir una mayor claridad de exposición utilizo el color azul en las respuestas de los profesionales del canto que han respondido voluntariamente en este “estudio paralelo”.

A diferencia del estudio principal, punto 3.4., en este estudio no muestro todas las respuestas de los profesionales en cada apartado. Los cuestionarios están adjuntos en la segunda parte o Bloque B del Anexo IV.

A continuación hago un análisis comparativo de los conceptos referidos en cada pregunta del cuestionario entregado.

Seguidamente doy unas conclusiones.

3.5.1.- Trabajo corporal.

La pregunta formulada en el cuestionario en relación al trabajo corporal ha sido la siguiente:

1.- ¿CUÁL ES SU PUNTO DE VISTA SOBRE EL TRABAJO DEL CUERPO EN RELACIÓN CON EL CANTO? ¿SIGUE USTED ALGÚN TIPO DE MÉTODO DE TRABAJO CORPORAL?

Análisis comparativo en relación al trabajo corporal y conclusiones- Anexo IV, Bloque B.

A continuación, siguiendo el mismo esquema de exposición que en el estudio principal del punto anterior, hago un análisis de conceptos comparativo de cada pregunta.

El trabajo corporal es fundamental en el cantante

Las respuestas de estos profesionales demuestran la opinión unánime de que el trabajo corporal es fundamental para un cantante. El instrumento vocal está inmerso en nuestro cuerpo y por tanto, una correcta emisión vocal necesita una correcta colaboración del cuerpo de forma íntegra, con una adecuada conexión entre las distintas

partes, libre de tensiones, y así contribuir a una mejor evolución en el estudio del canto y en la adquisición de una serie de habilidades físicas.

Para cantar es básico, además de una mente trabajada, tener un cuerpo sano, fuerte y elástico, sin rigideces ni resistencias.

Preparación física.

La exigencia del trabajo corporal en el canto es comparable a la exigencia de un deportista por lo que es necesario un entrenamiento para fortalecerlo. En el día a día profesional, el cantante debe superar actividades escénicas que le exigen estar en buena forma física. (Escenografías con rampas, pendientes muy pronunciadas, acciones simultáneas, en ocasiones vestuario incómodo.)

El ejercicio ayuda a ganar resistencia, favorece a la respiración y libera de tensión.

Es imprescindible sentir el equilibrio entre actividad muscular y relajación muscular, su articulación en los distintos momentos del canto: inspiración, emisión vocal. Intentando respetar cierta flexibilidad entre los distintos actos físicos sin desestabilizar el sistema general. Habrá que procurar tener un cuerpo suficientemente tónico en aquellas musculaturas que intervengan pero del modo más económico posible, es decir activo pero libre de tensiones.

El trabajo corporal necesita de una toma de conciencia de las distintas partes del cuerpo, la implicación de un cambio mínimo en el esquema corporal.

Las diferentes actividades practicadas por estos profesionales han sido las siguientes:

- Tablas de tonificación muscular y ejercicio aeróbico adecuado para el trabajo cardiovascular como la bicicleta, la elíptica, la natación, la gimnasia suave, el patinaje o caminar a buen ritmo.
- Ejercicios de flexibilidad como los estiramientos.
- Ejercicios de respiración (en particular los del maestro Alfredo Kraus)
- Relajación
- Es importante desarrollar la conciencia corporal
- Practicar alguna técnica de trabajo corporal como: Técnica Alexander, Feldenkrais, MLC, Chi Kung, Tai Chi, Yoga, Yoga Iyengar, Pilates, Método Mézières, trabajo de Inés Bustos, Theresa Bertherat, Blandine Calais Germain, Tao.

Beneficios del trabajo físico

El trabajo corporal aporta el equilibrio entre tensión y relajación por un lado y el adecuado trabajo relacionado con la respiración. Este último necesita de una conciencia del eje corporal y la alineación correcta para activar las estructuras responsables de la gestión del aire en un sentido vertical.

Para gozar de salud tanto física como emocional es necesario realizar ejercicio moderado y así lograr un control en la respiración, el apoyo, la relajación y la emisión apropiada, además de la fuerza necesaria para afrontar papeles en óperas que pueden llegar a ser largos y difíciles.

Conciencia corporal

La correcta posición corporal, es decir, la alineación para conseguir un eficiente funcionamiento del sistema respiratorio, de la fonación, resonancia y articulación de la voz, lleva consigo un correcto funcionamiento muscular y articular, sin tensiones.

Es importantísimo y necesario el trabajo de conciencia corporal, es decir, un trabajo dirigido a conseguir unas sensaciones propioceptivas y cuyo objetivo es adquirir el dominio de las estructuras físicas para obtener un sonido libre y de gran calidad.

Es de gran importancia un entrenamiento corporal asociado a un entrenamiento vocal. Por ello el primer trabajo consiste en fomentar la propiocepción, la percepción de dónde se da el trabajo y la percepción del nivel de trabajo de esa musculatura. La conciencia corporal prepara y facilita la conciencia vocal (pese a que no siempre responde a la realidad anatómica sino que es el resultado de sensaciones y experiencias pasadas de las cuales la persona a menudo no es consciente).

El trabajo corporal con los alumnos

Los pedagogos subrayan la necesidad de un trabajo de conciencia corporal basado en la visualización y la introspección de los elementos que intervienen en el aprendizaje.

Se debe realizar una atención especial en la respiración, profundizar en los ejercicios de respiración para desarrollarla.

Quitar tensiones. El cuerpo ha de estar con energía pero relajado.

Trabajo corporal en grupo para desarrollar la conciencia espacial.

Animar a los alumnos a que participen en alguna disciplina que les aporte conciencia corporal.

Resultados

En este apartado relativo al trabajo corporal no ha habido opiniones contradictorias y sí se ha compartido la opinión de la necesidad de un trabajo corporal en el canto. El modo de cómo trabajarlo ha sido enriquecedor por la variedad de cada profesional pero dando una importancia especial a la tonicidad, flexibilidad y conciencia corporal.

3.5.2. La respiración

La pregunta formulada en el cuestionario en relación a la respiración ha sido la siguiente:

2.- *¿CUÁL ES SU MÉTODO DE RESPIRACIÓN EN EL CANTO LÍRICO?*

Análisis comparativo en relación a la respiración y conclusiones- Anexo IV, Bloque B.

La respiración como base del canto.

Algunas de las respuestas de estos profesionales evidencian la gran repercusión que tiene el modo de respirar en el canto lírico. El cantante José Ferrero hace alusión a este hecho diciéndonos que la respiración es el 90 % del canto y es imprescindible el control y el dominio del apoyo para asegurar la voz. También nos dice Fernando Latorre que el descenso de la laringe es posible con una respiración baja y centrando las fuerzas en la musculatura diafragmática. Estas y otras respuestas confluyen en la evidencia de que la base del canto empieza por un trabajo adecuado de la respiración y que por supuesto tendrá una implicación absoluta con el trabajo corporal expuesto en el punto anterior.

Método de respiración empleados por estos 30 profesionales reconocidos

Podemos decir que la respiración diafragmática está implícita en la correcta respiración del canto lírico. En términos generales, estos profesionales coinciden en que la respiración en el canto lírico debe ser amplia y flexible, aprovechando al máximo todo el potencial muscular del diafragma para dar elasticidad y mayor espacio a los pulmones aumentando su capacidad pulmonar y así evitar tensiones y bloqueos cerca de la laringe.

El método de respiración más citado es una respiración costoabdominal. Maite Arruabarrena lo explica así:

«Inspirar por las fosas nasales (cuando hay tiempo de hacerlo), ensanchar la zona intercostal para dejar que los pulmones se llenen de aire sin dificultad (mantener esa posición de anchura durante la emisión), permitir que el diafragma descienda de manera que el abdomen también se dilate (sin abombarse) y activar los músculos abdominales para que “retengan” el diafragma en esa posición y gestionen a partir de entonces su movimiento y el consiguiente hiperbarismo o presión del aire dirigido hacia la glotis.» (Maite Arruabarrena, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

También lo explica Silvia Tro de esta manera:

«Mi método es el diafragmático costo-abdominal. Cuando inspiro utilizo toda la capacidad pulmonar y para hacer eso expando los músculos abdominales y las costillas flotantes hacia fuera a la vez que inhalo el aire a través de la nariz o la boca dependiendo del tiempo que tenga y bloqueo las costillas y ligeramente los músculos abdominales.» (Silvia Tro, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Otras expresiones afines a esta manera de concebir la respiración en el canto lírico son las siguientes: “intercostal, abdominal y lumbar” (Cristina Faus) como “respiración profunda y amplia” (María Teresa Català), “respiración baja al mismo tiempo que se mantienen las costillas abiertas para permitir el correcto funcionamiento del diafragma” (Javier Franco), “apertura de caja torácica a la altura de las últimas costillas y un apoyo (contracción) en la musculatura de la zona entre el ombligo y el pubis” (Isabel Monar), “costo-abdominal-diafragmática” (Anna M. Ollet), “Diafragmática para el control pero haciendo muy partícipes a las costillas flotantes. Se podría decir que respiro profundo para el control pero a lo ancho para la capacidad pulmonar” (Vicente Ombuena), “diafragmático-costal baja, con el imprescindible apoyo abdominal” (Milagros Poblador), “inspiración lo más profunda posible, de manera que así pueda dilatar al máximo el pulmón y entren en funcionamiento la musculatura pélvica e intercostal” (Pedro Quiralte), “La mateixa respiració natural, ampliada , és a dir: una profunda inspiració amb intervenció costo-abdominal (la diafragmàtica hi està

implícita)” (Consol Rico), “La respiración debe ser completa, costal, intercostal y diafragmática.” (Miren Urbieta).

Además de la respiración costoabdominal, otros métodos de respiración mencionados son los siguientes:

- Respiración abdominal
- Respiración diafragmática
- Respiración diafragmática-intercostal o costo-diafragmática.

Algunos profesionales han dado respuestas menos generalizadas que merecen un especial análisis.

A continuación cito algunas:

«Abdominal, con la caja torácica expandida y evitando el uso de la musculatura intercostal.» (Ramón de Andrés, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Con esta respuesta entiendo que se otorga la capacidad de ampliación de la respiración a la musculatura abdominal que añadido a la expansión torácica activa una disposición corporal abierta.

Otra respuesta interesante es la siguiente:

«Intentar que la respiración sea lo más simple posible, porque es condición para que sea eficaz, ágil y sin generar tensión ni ansiedad.» (Olatz Saitua, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

En mi opinión define una respiración flexible y activa basada en la respiración natural, lejos de las presiones y apoyos exigentes.

En esta línea también nos ofrece una explicación la cantante Olga Pitarch subrayando la necesidad de buscar una sensación de relajación en la respiración. Cito sus palabras:

«Vigilar la distensión del vientre en la inspiración (lo ideal es una sensación de relajación en toda la zona abdominal y no solo delante en el vientre sino también en la espalda y costados, sensación global de relajación interna profunda sin influir en la postura del tronco) y evitar

los movimientos bruscos o tensos en la misma zona durante la espiración.» (Olga Pitarch, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Según sus palabras es importante la distensión del vientre en la inspiración al tiempo que se activa toda la musculatura en profundidad y en amplitud.

Otra respuesta a comentar es:

«Pues después de tanto tiempo depende mucho del repertorio, pero para mí sin duda es el santo grial del canto.» (José Manuel Zapata, 2ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Esta respuesta evidencia algo tan sencillo como la necesidad de implicación de musculatura diferente según el repertorio del cantante. Es imprescindible flexibilizar la musculatura y controlar esas diferencias susceptibles a la exigencia vocal.

El trabajo muscular de la espiración en el canto lírico.

El tipo de respiración expuesto en el punto anterior otorga el modo de realizar la inspiración en el canto lírico. La espiración está expuesta a mayor número de particularidades y en este apartado pretendo analizar con detenimiento esta fase de la respiración del canto lírico.

Son varios los profesionales de esta lista los que otorgan mayor complejidad y exigencia a la espiración. M^a Luisa Corbacho nos dice que es así porque el canto está en la espiración, donde la firmeza del diafragma actúa como regulador en la salida del aire. Para ella, la evidencia está en los extremos de la tesitura, donde necesita mayor trabajo. También es de la misma opinión Olga Pitarch, que nos dice que en el canto se invierte la relación entre la fase de actividad y la fase de relajación con respecto a la respiración normal; la espiración es el verdadero momento de actividad que hay que desarrollar poco a poco y la relación entre las dos fases ha de instalarse con fluidez y sin interrupción. Consol Rico también es de la misma opinión pues nos dice que es importante el control y el trabajo sobre la espiración que es con la que se canta. Sin

embargo, la respuesta de Carlos López da una apreciación interesante cuando atribuye mayor importancia a la inspiración que a la espiración justificando que esta última se produce en el mismo canto y depende en gran medida del resultado de la primera. No obstante, también concibe una espiración trabajada pues nos dice que es el resultado de la salida del aire presionado tanto por la acción de los músculos intercostales internos que comprimen y hacen descender la caja torácica como por la presión abdominal y el diafragma en dirección ascendente.

Fernando Latorre nos dice que la posición natural de los pulmones es la que tienen cuando expulsamos el aire y justifica la necesidad de una respiración costo-diafragmática o respiración baja para que los pulmones ganen en capacidad y el aire parta en su ascensión desde un punto más bajo y en consecuencia sea capaz de coger más velocidad para llevar el sonido originado en la laringe a las partes altas de resonancia. Este punto de vista justifica el hecho de que algunos pedagogos trabajen con sus alumnos partiendo del vaciado forzado de los pulmones para evidenciar de forma automática el trabajo de la musculatura abdominal y en algunos casos el de la musculatura intercostal.

En mi opinión, esta fase de espiración es la que ofrece más variables y es de gran relevancia para la emisión correcta de la voz cantada.

El apoyo

La espiración en el canto demanda la tensión de la musculatura diafragmática para frenar el movimiento natural de distensión de dicha musculatura. El grado de tensión es variable según la exigencia de la obra y, como hemos visto, distintas cadenas musculares (abdominal, intercostal, dorsal, pélvica...) pueden implicarse, en mayor o menor medida y en función del tipo de repertorio.

Son interesantes los comentarios al respecto de algunos de los profesionales. M^a Luisa Corbacho nos dice que el apoyo es la base del canto, el suelo donde se edifica; debe ser firme a la vez que flexible. También nos habla del apoyo M^a Teresa Català

diciéndonos que“...se entiende como apoyo las distintas acciones que ejercen los músculos que intervienen en la respiración para frenar y controlar la ascensión natural del diafragma”.

Ciertamente podemos decir que el apoyo en el canto es el dominio en la dosificación del aire.

El trabajo de la respiración en el alumno del canto lírico

Las respuestas dadas respecto al trabajo de la respiración con los alumnos coinciden en la necesidad de trabajar la inspiración activando por separado las distintas cadenas musculares de ampliación de la respiración diafragmática para dominar y controlar la musculatura de forma independiente.

Profesionales como Maite Arruabarrena, Joana Llabrés, Olatz Saitua o Miren Urbietta coinciden en la elección de una respiración abdominal, intercostal y dorsal. Además la enseñan de forma independiente, es decir, por separado. Estas pedagogas coinciden en la elección del orden de la respiración a trabajar con el alumno: en primer lugar una respiración poniendo especial atención en la musculatura abdominal, después la activación de la musculatura intercostal y por último la musculatura dorsal. Esta opinión unánime evidencia el criterio de que la respiración abdominal es la primera respuesta muscular que se activa para aumentar la exigencia de mayor cantidad de aire y mayor dominio en el control de la espiración. Con el estudio del canto y el trabajo sobre ejercicios de soplo o sobre consonantes se puede ir incorporando cadenas musculares que otorguen todavía mayor capacidad de aire y mayor dominio en la espiración.

Resultados

El trabajo muscular que exige la espiración debe conjugar la tensión con la flexibilidad, la adaptación de diversos tipos de ampliación respiratoria (musculatura intercostal-abdominal-pélvica-dorsal) con la conexión del trabajo corporal en su totalidad. Los profesionales que nos han ofrecido sus respuestas basándose en su

experiencia como cantantes nos han hablado de la resistencia muscular que se realiza en la fonación y más concretamente en el canto lírico para vencer la espiración natural o fase de relajación. Si entendemos el apoyo como el dominio de la resistencia que ofrece la musculatura involucrada para regular el aire de salida hacia la laringe, entonces podemos observar que hay diferencias entre las concepciones de los profesionales de esta lista y, por tanto, la activación de distinta musculatura implícita en término.

Es evidente con las respuestas obtenidas que se puede realizar esta resistencia con la tensión de distintas cadenas musculares, de formas muy diversas, pero, en mi opinión, válidas todas ellas si existe una conexión adecuada con los resonadores sin interferencias de por medio.

El dominio de la espiración está en función de una articulación adecuada del aparato vocal, variable según el registro, el tipo de fraseo, el estilo, las dinámicas, etc. La tensión muscular de la espiración junto con la amplitud corporal, hacen posible la conjunción perfecta para realizar un trabajo de espiración-fonación exigente, con la mayor economía posible del aire. Todo esto, con un trabajo bucofaríngeo adecuado y el paso a los resonadores, proporcionan un equilibrio de presiones indispensable para el dominio de la espiración en el canto lírico.

3.5.3. La posición laríngea y bucofaríngea

Las preguntas formuladas en el cuestionario en relación a la fonación y puntos de resonancia han sido las siguientes:

3.- *¿QUÉ POSICIÓN LARÍNGEA Y BUCOFARÍNGEA CONSIDERA ADECUADA EN EL CANTO LÍRICO?*

4.- *¿QUÉ ENTIENDE POR LOS CONCEPTOS DE “PASAJE DE LA VOZ” Y “COBERTURA DE LA VOZ”?*

5.- *QUÉ ES PARA USTED LA IMPOSTACIÓN DE LA VOZ DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA MUSCULATURA?*

6.- *¿QUÉ TIPO DE EJERCICIOS DE VOCALIZACIÓN UTILIZA EN SU ESTUDIO?*

Análisis comparativo en relación a la posición laríngea y bucofaríngea y conclusiones

Posición laríngea

La respuesta generalizada a la pregunta relacionada con la posición de la laringe adecuada en el canto lírico es la necesidad de una posición baja, relajada y abierta. En muchos casos ha sido una respuesta concisa y directa.

Algunos profesionales no concretan una posición de la laringe determinada pero si se refieren a una posición natural, estable... En este sentido, Isabel Monar se refiere con estos términos a una posición sin esfuerzos por fijar una posición concreta, cito sus palabras:

«Con respecto a la laringe mi opinión es que debemos ejercitarnos para mantener una estabilidad en la altura natural que le corresponde, muchas veces por un efecto de miedo o inseguridad arrastramos la laringe hacia arriba y puede convertirse en un hábito, lo mismo ocurre con el efecto contrario de arrastrar hacia abajo en demasía la laringe, ambos movimientos pueden provocar crispación y modificar el sonido.» (Isabel Monar, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

O también el comentario de Anna M. Ollet

«El cantante debe controlar los movimientos de la laringe que debe estar relajada sin confundir esta sensación con la de apretar hacia abajo la misma; dicha relajación debe darse a lo largo de todo el registro y se necesita tiempo y entrenamiento para que no se tense en el registro agudo. (Anna M. Ollet Satoca, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Miren Urbietta subraya también la necesidad de una laringe relajada y como consecuencia situada en un punto medio bajo, nunca alto.

Cito sus palabras

«La laringe ha de estar relajada pero en un punto medio bajo, nunca alto. La boca redonda por dentro pero sin un excesivo entubamiento, paladar blando alto pero relajado. ...» (Miren Urbietta, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Con las respuestas citadas hasta ahora hay una clara evidencia de que el canto lírico va unido a una relajación o flexibilidad en la laringe, condición indispensable para impedir estrecheces que darían lugar a la subida de la laringe.

La búsqueda de aberturas y espacios en la laringe ha dado lugar a la alusión del bostezo. Varios profesionales, al explicar cómo conciben las aberturas de la laringe, nos hablan de la semejanza que existe con la posición del bostezo, y en algún caso nos dicen más concretamente la sensación del bostezo retenido. Esta posición exige una abertura laríngea y bucofaríngea que puede ayudar a concretar la posición adecuada de la laringe. Sin embargo, no todas las respuestas que hacen alusión al bostezo han sido unánimes pues, depende de cómo se hace este gesto puede ser perjudicial y provocar una excesiva tensión

Miren Urbietta lo expresa así:

« ...No me gusta demasiado la posición de bostezo (para mí sobre tensa el paladar blando), me gusta más la idea de “empañar un cristal con la boca”. También es muy importante que la lengua esté relajada.» (Miren Urbietta, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Y también lo dice así Ana Mª Ollet:

La posición bucofaríngea se asemeja a la del bostezo y, en mi humilde modo de ver variará dependiendo del registro en el que se cante. Hay que extremar el lenguaje hacia el alumno para que no se confunda ya que al bostezar también se realiza tensión e insistir en que se trata de un bostezo relajado.» (Ana Mª Ollet, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Como vemos, la acción de empañar un cristal con la boca también exige una posición abierta de la laringe con una dirección clara de la salida del aire libre hacia afuera y de forma relajada. Coincido con esta cantante y pedagoga en que la posición del bostezo se puede hacer de distintas formas y no siempre conlleva una relajación de la laringe o de la bucofaringe.

La posición baja de la laringe no debe ser resultado de un esfuerzo por bajarla, sino que es el resultado de un trabajo adecuado de la respiración. Así lo explica Silvia Tro:

«La laringe mientras cantamos tiene que estar naturalmente baja. Yo personalmente no pienso en bajarla por la fuerza, ni siquiera bajarla. Baja automáticamente sola si la respiración es adecuada» (Silvia Tro,, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Además de Silvia Tro, algunos profesionales como Maite Arruabarrena, M^a Luisa Corbacho, Javier Franco, Fernando Latorre y Carmen Romeu hacen hincapié en que la posición baja de la laringe es una consecuencia de la presión justa del aire. Lo expresan así:

«Considero que la laringe debe de estar en permanente contacto con una adecuada presión del aire y por tanto en una posición tendencialmente baja y abierta (relajada), » (Maite Arruabarrena, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La posición laríngea siempre baja, baja y ancha, dejando espacio para el sonido, sin que nada se roce, como hacemos con el diafragma y las costillas, y jugando con ese “tobogán” que mencionaba en el apartado anterior. Efecto espejo. En mi caso, ese tobogán en la parte laríngea es la epiglotis y la glotis, ayudando al aire a tomar la cobertura del cráneo, su cavidad como resonador, para llegar a los resonadores de la cavidad nasal. Y convertir todo tu cuerpo en un gran resonador.» (M^a Luisa Corbacho, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La laringe baja como consecuencia de un correcto uso del apoyo me permite utilizar con más eficiencia todos los puntos de resonancia útiles.» (Javier Franco, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La posición laríngea adecuada es aquella en la cual la laringe reposa sobre la columna de aire conectando los dos aparatos sin forzar su descenso y facilitando el pasaje de la voz de la tesitura alta de cabeza.» (Fernando Latorre, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La laringe debe de estar relajada, es donde se sitúan las cuerdas y su actividad será que pase el flujo de aire a través de ellas creando su vibración.» (Carmen Romeu, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Es interesante la respuesta de Olga Pitarch en la que nos dice que la musculatura laríngea tiene micro adaptaciones en el canto y no está inmóvil.

«La laringe debe permanecer en una posición baja y relajada. Ello no quiere decir inmóvil ya que la imbricación de la musculatura interna implica micro adaptaciones a cualquier movimiento de uno de los elementos: » (Olga Pitarch, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Personalmente comparto esta idea y la aplico en el aula.

En este sentido también Toni Aragón nos habla de una posición de la laringe sin rigidez.

Cito sus palabras:

«La posición de sonrisa interna, alta, con la sensación de bostezo retenido. La posición laríngea no debe ser rígida. Debe permitir que el sonido fluya sin que sea necesario para ello una abertura excesiva de la zona laríngea. Igual que el instrumentista de viento “juega” con el aire para matizar su sonido, tanto en el sentido expresivo como técnico, el cantante debe entender la laringe como un instrumento, orgánico, pero un instrumento que actúa a merced del aire.» (Antonio Aragón, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Respecto a la posición bucofaríngea idónea en el canto, con las respuestas de estos profesionales, hago algunas valoraciones.

Olga Pitarch nos da una explicación bastante detallada de tales movimientos y lo hace así:

«De la misma manera la posición bucofaríngea ideal es aquella que permite un equilibrio entre la laringe, la lengua, el paladar, la mandíbula y la musculatura interna de la nuca. Es decir que exista entre todos esos elementos una fluidez que permita las micro adaptaciones de las que hablaba antes.

Que permita la movilidad de la mandíbula hacia abajo y hacia adelante (liberando espacio en la articulación de la mandíbula) sin tensión en la articulación ni en la nuca.

Que permita a la lengua los movimientos necesarios al formante de cada vocal y micro adaptaciones debidos a la tesitura (sobre todo en el agudo).

Que permita al paladar adaptarse igualmente según la tesitura, e idealmente sin intervención de la voluntad sino como resultado de ese equilibrio de imbricaciones musculares. Una correcta inspiración puede influir en la posición del paladar sin intervención de la voluntad (cuando se hace voluntariamente se puede desequilibrar alguno de los otros elementos, a menudo la lengua se retira de manera artificial obstruyendo el espacio laríngeo.» (Olga Pitarch, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Esta cantante y pedagoga subraya el hecho de concebir el conjunto de movimientos con la suficiente fluidez como para que se permita unas microadaptaciones en su conjunto muscular. Además, varios profesionales opinan que estas aberturas bucofaríngeas son variables según la altura del sonido, la duración, el intervalo, la vocal...

Cito las palabras de M^a Teresa Català, M^a Luisa Corbacho, Isabel Monar y Carmen Romeu al respecto.

«Con la práctica deben aprender a ajustar bien los espacios bucofaríngeos: lengua, velo del paladar, mandíbula y labios. Los espacios se modificarán en función de la altura, duración, intervalo y la vocal del sonido que se está emitiendo para lograr así, con comodidad, un mejor rendimiento sonoro. La plasticidad de esta zona permite realizar muchos movimientos que el alumno con la práctica deberá ir integrando en su aprendizaje.» (María Teresa Català, 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La bucofaríngea, tiene que haber un gran espacio, pero éste sí creo que no debe ser el mismo en todo momento. El espacio sí es el mismo pero no

siempre en la misma posición, depende de la tesitura, de la melodía... como la energía que ni se crea ni se destruye, se transforma. En algún momento se necesita más anchura que altura y en otros lo contrario, siempre dentro de unos límites, ya que no se puede perder la altura ni la profundidad, pero la tesitura es la que marca estas necesidades. No sólo la tesitura de uno, sino la que marca la melodía, la nota aguda no significa que sea una de las más agudas de tu tesitura pero en ese momento es la más aguda de la frase y hay que tratarla como tal o viceversa con las graves, o si la melodía cae, o sube... muchas posibilidades diferente.» (M^a Luisa Corbacho, 3^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La cavidad bucofaringea es una zona de resonancia que puede amplificar el sonido. Esta zona es flexible y expuesta a mucho movimiento, eso significa que los numerosos músculos que intervienen en estos movimientos, deberían estar perfectamente tonificados sin acortamientos o compensaciones para que el sonido se produzca de la forma más natural posible y no encontremos resistencias a la hora de buscar la calidad del sonido.»(Isabel Monar, 3^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La posición de la boca se adapta dependiendo del sonido que se este emitiendo así como de la articulación que se necesite. Siempre los movimientos deberán de ser suaves y nunca forzados o tensos. El espacio que utilizaremos en la zona faríngea variara dependiendo de la frecuencia del sonido. Cada vocal y consonante requiere una articulación si esta articulación tiene como nexa una línea del flujo de aire conseguiremos el canto sul fiato» (Carmen Romeu, 3^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Según Francisco Crespo, estos espacios también están en función del repertorio y de la clasificación vocal. Lo dice así:

«La laringe debe estar baja y la disposición bucofaringea depende tanto del estilo del repertorio a interpretar (no es igual un lied que un aria de ópera) como del tipo voz y clasificación vocal del cantante (la disposición de las voces agudas será generalmente un poco más abierta que la de las voces graves en determinadas zonas de la tesitura). » (Francisco Crespo, 3^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Haciendo una comparación de todos los movimientos sugeridos en este grupo de respuestas, desde las más extensas hasta las más concretas, hay unos movimientos coincidentes que simplifico así:

- el “istmo de las fauces” -debe permanecer abierto y despejado.
- los labios- se mantienen relajados y en actitud colaborativa. Proyección exterior de los labios para ampliar la cavidad bucal de resonancia y así adaptarla al color vocal deseado en cada momento.
- la boca- en posición más vertical que permita al maxilar inferior o mandíbula estar lo más relajado posible, estar blando y con facilidad de movimiento.
- La lengua- lo más relajada posible, apoyadas sobre las muelas inferiores. Los laterales se modifican según la vocal. Que permita a la lengua los movimientos necesarios al formante de cada vocal. Además, pequeñas adaptaciones según la tesitura. La posición con la lengua delante para que el sonido vaya a la máscara.
- Ascenso máximo del velo del paladar, sin tensión en los pilares del velo del paladar y la base de la lengua y, más ascendente conforme a la tesitura, de este modo se enriquece de armónicos y por tanto el timbre es más bello. Que pueda adaptarse igualmente según la tesitura, como resultado de ese equilibrio de imbricaciones musculares.
- La mandíbula- mandíbula hacia abajo y hacia adelante, movimiento descendente a partir de los músculos faciales maseteros.

Algunas opiniones dadas, a título personal, me han parecido interesantes. Según la opinión de Fernando Latorre respecto a la configuración bucofaríngea, hace una apreciación sobre el beneficio que otorga la vocal “i” para preparar la posición de la lengua, altura de paladar y altura laríngea idónea para recibir a las demás vocales e igualarlas mediante su “molde”.

También me ha resultado interesante el punto de vista de Milagros Poblador cuando relaciona los espacios bucofaríngeos como la consecuencia de la activación del aire inspirado en el resonador de la máscara; cito sus palabras:

«Es el mismo aire expirado el que, inmediatamente después de resonar en la máscara, hace ensancharse la parte de atrás de la cavidad

bucofaríngea, con potencia pero de forma elástica y sin movimientos bruscos» (Milagros Poblador; 3ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Según este punto de vista, con el adecuado trabajo de resonancias se realizarán las modificaciones bucofaríngeas correctas.

Resultados

Con el estudio comparativo de las respuestas dadas sobre la posición de la laringe en el canto lírico vemos que hay una opinión generalizada sobre la necesidad de una laringe abierta, relajada y baja. Entrando en detalle sobre las explicaciones de estos profesionales, vemos que algunos buscan una posición de la laringe natural, flexible y con continuas adaptaciones para que se mantenga en una posición estable y nunca llegue a subir. Son opiniones perfectamente compatibles, que podemos unir con la idea de que en el canto lírico es necesaria una actitud de la laringe abierta y relajada para conseguir una articulación flexible que haga posible mantener siempre una posición estable.

La idea del bostezo y bostezo retenido son acciones que sugieren formas de encontrar espacios o aberturas en la laringe. La acción de empañar un cristal con la boca añade la libertad del paso del aire. Son recursos que ayudan a buscar posiciones relajadas y evitar tensiones y estrecheces.

En mi opinión, la posición baja de la laringe es una consecuencia de un trabajo adecuado en la gestión del aire, una actitud relajada y abierta de la laringe para adaptarse a las necesidades del trabajo vocal. Esta es la verdadera conclusión en este apartado. El trabajo muscular de la respiración, y más concretamente el de la espiración en el canto, exige el dominio de la musculatura para poder proporcionar la presión justa, o el apoyo, que se necesita para que el sonido emitido en la laringe pueda llegar a apoyarse en los resonadores. El trabajo de la laringe, flexible y con total colaboración de la articulación, si no pone ninguna resistencia, hace posible que se produzca un equilibrio de presiones necesaria en el canto. Como una compleja maquinaria, existe

una causa-efecto, unos ajustes precisos, que posibilitan el adecuado trabajo de la laringe con una posición activa pero estable.

Respecto a las opiniones dadas en relación a la posición bucofaríngea, hay una idea general común a estos profesionales, y es que son necesarios unos movimientos de lengua, velo del paladar, mandíbula, labios, etc. dirigidos a obtener unos espacios bucofaríngeos que no obstaculicen el flujo del aire en perfecta conexión con los resonadores. Estos movimientos son variables según la altura del sonido, la duración, el intervalo, la vocal, e incluso según el repertorio. Con flexibilidad y fluidez de movimientos se realizarán pequeñas adaptaciones en su conjunto muscular.

Los movimientos sugeridos son:

- el “istmo de las fauces” - abierto y despejado.
- los labios- relajados, proyectados y en actitud colaborativa.
- la boca- posición más vertical, relajada (que permita la bajada de la mandíbula) y con facilidad de movimiento.
- la lengua- relajada, pequeñas adaptaciones según la tesitura, delante para que el sonido vaya a la máscara.
- Ascenso del velo del paladar, sin tensión en los pilares del velo del paladar y la base de la lengua.
- La mandíbula- mandíbula hacia abajo y hacia adelante, movimiento descendente.

Todos estos movimientos se consiguen con mayor facilidad si hay una perfecta conexión del aire inspirado con el resonador de la máscara.

3.5.4. Pasaje de la voz y cobertura de la voz

La segunda pregunta formulada en el cuestionario en relación a la fonación y puntos de resonancia ha sido la siguiente:

4.- *¿QUÉ ENTIENDE POR LOS CONCEPTOS “PASAJE DE LA VOZ” Y COBERTURA DE LA VOZ”?*

Muestro las respuestas de este estudio en el Anexo IV, Bloque B.

Análisis comparativo en relación al pasaje de la voz y a la cobertura de la voz y conclusiones.

Pasaje de la voz

Las respuestas en relación al pasaje de la voz han sido muy variadas pero en esencia con el denominador común de cambios de sensaciones y de adaptaciones.

En primer lugar, 14 de estos profesionales han dicho claramente que el pasaje de la voz son unas notas de la tesitura con unas particularidades determinadas. Otros lo han expresado diciendo que: “es un cambio de registros que hay en la tesitura”, “el paso entre dos registros vocales”, “la adaptaciones o correcciones”, “punto donde la voz pasa de un registro a otro”, “el paso de una tesitura media a una de cabeza”, “cambio de resonancias”, o el “resultado de un problema de flexibilidad”. Entiendo que las respuestas que hacen alusión a “un punto” o “una zona” también se refieren a unas notas de la tesitura vocal. Así pues, hay una opinión general que dice que el pasaje vocal son ciertas notas de la tesitura con determinadas características.

A continuación vemos cuáles son las particularidades que nos dan estos profesionales de estas notas según su experiencia como cantantes y pedagogos.

Estas notas corresponden a las notas de la tesitura que perciben cambios de “registros”, “sensaciones”, “resonancias”, “debilidad en el sonido resultante”, o “zonas de impostación”. Como he dicho en el capítulo II (temas basados en la ciencia, lo concretaré), en la laringe se produce un cambio de mecanismo al pasar de las notas graves a las notas agudas para hacer un cambio de grosor de las cuerdas vocales, con la

activación de distinta musculatura. Olatz Saitua da una explicación muy completa al respecto que cito a continuación:

«Los pliegues vocales a lo largo de la tesitura se estiran y adelgazan para alcanzar sonidos más agudos. Pero hay zonas desde la percepción de lo que ocurre a nivel laríngeo se sienten diferentes. Y los científicos de la voz han demostrado que coincide con cambios en el patrón de vibración de los pliegues vocales. Especialmente el cambio en la zona re – sol que en los modelos americanos se denomina cambio del mecanismo pesado al mecanismo ligero: pasando del predominio de la musculatura tiroaritenoides a la preponderancia de la musculatura cricotiroidea. La superficie de contacto de los pliegues vocales en el momento de cierre glótico pasa de masa gruesa a masa fina en esa zona. Hay voces que esa transición la hacen instintivamente y otras que deben descubrir bien un modo o el otro y además queremos que la transición a nivel de producción laríngeo no se perciba externamente.» (Olatz Saitua, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Como vemos, la última teoría de la fonación que se da como válida nos dice que se producen cambios en el mecanismo laríngeo para producir las vibración de los pliegues vocales a lo largo de la tesitura, por lo que es lógico pensar que esos cambios conllevan otros cambios que cantantes y pedagogos hacen con mayor o menor grado de conciencia. Nos han hablado de cambios de registros, de sensaciones, de resonancias, o de debilidad de la tesitura. Por la tipología física no todos los cantantes perciben estas notas como zonas de la tesitura con cambios negativos, pero seguro que los hay en relación a las sensaciones, a los resonadores activados, a diferencias en los resultados de emisión, etc.

La cantante y pedagoga Consol Rico nos da una explicación muy completa sobre los diferentes términos empleados por estos profesionales en relación a los cambios producidos en estas notas del pasaje de la voz, es decir, cambios de “registros”, “resonadores”, “de cualidades del sonido”...

Cito a continuación:

«Antiguamente se hablaba del pasaje y los registros como los diferentes lugares físicos donde se sentía la resonancia. Hoy, con las modernas observaciones anatómicas, podemos decir que la voz, para desarrollarse

en toda su extensión, necesita, en determinados momentos o puntos durante la emisión, de una modificación de los mecanismos de la laringe que producen el sonido.

Así, cogiendo una escalera desde el sonido más grave al más agudo de la extensión de una voz en emisión, observaremos que hay un conjunto de notas o sonidos que suenan tímbricamente igualados y que se emiten sin esfuerzo. Esto sería un registro.

Llegado un punto en la ascensión, el cantante experimenta dificultad para continuar la emisión y tendrá que modificar los mecanismos de posición de la laringe y aspecto de las cuerdas. En las notas que ahora continúan ascendiendo el sonido cambia de color e intensidad, así como también la sensación de resonancia y vibración.» (Consol Rico Galdón, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)[mi traducción].⁴⁶⁰

Como hemos visto en esta respuesta de Consol Rico, los registros van asociados al predominio de ciertos resonadores. Así me ha parecido entenderlo también en las respuestas de María Teresa Català, Francisco Crespo, Cristina Faus, Fernando Latorre, entre otros.

Sin embargo, algunas respuestas de estos profesionales me hacen pensar que entienden el concepto de registro asociado al cambio de mecanismo laríngeo, el mecanismo tiroaritenoides y cricotiroideo mencionado anteriormente. Es el caso de Maite Arruabarrena que lo explica con la teoría de fonación de Husson y que cito a continuación:

«Pasaje de la voz:

Lo entiendo como una maniobra o técnica que ponemos en acto cuando ascendiendo hacia la zona aguda llegamos a un punto de nuestra tesitura donde notamos que la laringe empieza a elevarse y cerrarse porque a las cuerdas vocales les resulta imposible seguir vibrando con el

⁴⁶⁰ *«Antigament es parlava del passatge i els registres com els diferents llocs físics on es sentia la ressonància. Hui, amb les modernes observacions anatòmiques, podem dir que la veu, per a desenrotllar-se en tota la seua extensió, necessita, en determinats moments o punts durant l'emissió, d'una modificació dels mecanismes de la laringe que produeixen el so.*

Així, agafant una escala des del so més greu al més agut de l'extensió d'una veu en emissió, observarem que hi ha un conjunt de notes o sons que sonen tímbricament igualats i s'emeten sense esforç. Això seria un registre.

Arribat un punt en l'ascensió, el cantant experimenta dificultat per continuar l'emissió i haurà de modificar els mecanismes de posició de la laringe i aspecte de les cordes. En les notes que ara continuen ascendint el so canvia de color i intensitat, així com també la sensació de ressonància i vibració.» (Consol Rico Galdón, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

mismo grosor y sin embargo mantener la misma ligereza y rapidez de vibración, dando lugar así a una gran crispación laríngea, un aclaramiento y apertura de la voz y pérdida de calidad.

Para solventar esta situación el cantante mete en práctica una serie de gestos que propician la excitación del nervio recurrente y en consecuencia que las cuerdas vocales disminuyan su calibre y se afinen, entrando en una vibración bifásica: Elevación del velo del paladar; laringe en posición baja, abierta y relajada, concentración y conducción del caudal sonoro hacia un punto más elevado y concentrado de resonancia, es decir hacia las cavidades nasales, que sin embargo permanecerán cerradas gracias a que el velo del paladar estará lo suficientemente elevado, evitando así el paso del sonido a la nariz y por tanto la nasalización. Para lograr que el sonido incida en esa nueva posición será necesario así mismo ajustar el apoyo diafragmático de manera que la presión subglótica sea la más adecuada para que la laringe mantenga su conexión óptima.» (Maite Arruabarrena, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Como vemos, su explicación está en relación con el modo de excitación del nervio recurrente perteneciente a la teoría de fonación anunciada por Husson.

Hay otras respuestas con las que no veo claro si se refieren a cambios de mecanismo laríngeo o si se refieren a cambios de resonancias; es el caso de las respuestas de Milagros Poblador, Marina Rodríguez y Carmen Romeu.

Por otra parte, son varias las respuestas que nos hablan tanto de cambios de resonancias como de mecanismos laríngeos.

Cito algunos ejemplos:

«...Todas las voces presentan en su tesitura una zona o varias, según la voz a la que nos estemos refiriendo, en la que se produce un cambio de resonancia, de posición laríngea o de modo de vibración de las cuerdas. Estos cambios normalmente se producen asociados.

Depende de la voz puede cobrar más importancia el paso del registro medio al agudo, donde es necesario una cobertura e impostación que facilite la apertura de los resonadores más superiores para que sea posible la emisión de agudos.» (Llanos Martínez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«El paso o pasaje corresponde a ciertas notas de transición entre los distintos registros grave-medio-agudo. Estas notas varían según las voces, es decir, que no son las mismas en una soprano que en una mezzo que en un alto; y lo mismo para los hombres.

Quizá convendría también hablar de la voz mixta. Según los estudios de varios foniatras (como Guy Cornet) fisiológicamente existen dos mecanismos laríngeos: mecanismo 1 o voz de pecho y mecanismo 2 o voz de cabeza (existen otros dos que son menos usuales: el fry o frecuencias extra graves y el siflet frecuencias ultra agudas) con lo cual el concepto de voz mixta es una invención del canto lírico clásico que no corresponde a un cambio de mecanismo laríngeo. Es decir que la voz mixta correspondería a una técnica desarrollada por los cantantes líricos dirigida a este repertorio para suavizar al máximo el paso de un mecanismo a otro. Hablo en este caso del paso de voz de cabeza a voz de pecho en las mujeres o contratenor.» (Olga Pitarch, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

En esta última cita, Olga Pitarch nos habla de dos mecanismos principales, mecanismo 1 o voz de pecho (entiendo que se refiere al mecanismo tiroaritenoides) y mecanismo 2 o de cabeza (entiendo que es el mecanismo cricoaritenoides) y otros dos mecanismos menos mencionados en los libros (el *fry* o frecuencias extra graves y el *siflet* o frecuencias ultra agudas). También hace una mención especial a la “voz mixta” como la voz que resulta de hacer las modificaciones necesarias para homogeneizar el timbre vocal, objetivo principal de la técnica vocal en el canto lírico. Con la finalidad de conseguir un timbre homogéneo en toda la tesitura, estos profesionales nos han dado relacionadas con las estrategias para resolver los cambios que se producen en las notas del pasaje de la voz y así poder hacer imperceptible los cambios producidos por los mecanismos laríngeos. Así nos lo dicen Ramón de Andrés, M^a Teresa Català, M^a Luisa Corbacho, Javier Franco, Joana Llabrés, Llanos Martínez, Isabel Monar, Anna M. Ollet, Vicente Ombuena, Consol Rico, Carmen Romeu, Silvia Tro y Miren Urbieta.

El trabajo técnico vocal, básicamente tiene como finalidad principal el estudio individualizado de las modificaciones necesarias para obtener el resultado vocal de mayor riqueza tímbrica en toda la tesitura. No todos los cantantes perciben de igual modo los cambios de mecanismo de la laringe. Hay cantantes que no sienten estos cambios; en unos casos puede que el motivo sea por la particularidad anatómica, en otros por realizar unos movimientos automatizados a lo largo de la emisión de la

tesitura, conscientes o no, pues hacen estas adaptaciones de forma automática. Sin embargo, otros cantantes deben hacer un trabajo importante para resolverlo y recurrir a diferentes recursos. Así nos lo dicen M^a Teresa Català, Olatz Saitua, María Velasco, Sandra Ferrández o José Manuel Zapata.

Cito como ejemplo las palabras de M^a Teresa Català:

*«Se llama pasaje de la voz a las notas que se encuentran entre dos registros y donde pueden producirse cambios en las percepciones y sensaciones respecto al uso de los resonadores.
Para algunos cantantes estas notas resultan más incómodas o frágiles mientras que otros ni siquiera perciben los cambios.
Cuanto más domina el cantante la técnica vocal menos debería notar el pasaje.» (María Teresa Català, 4^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

Podemos ver con esta respuesta que la percepción de estas notas de paso o pasaje vocal es variable según el cantante. El profesional Carlos López nos dice que no hay pasaje de la voz si hay flexibilidad en los elementos móviles.

Lo dice así

«Entiendo el pasaje de la voz como el resultado de un problema de flexibilidad en los elementos móviles de la impostación (posición faríngea y bucofaríngea). Al ascender o descender en la tesitura con una posición fija se producen discontinuidades en ciertas zonas, lo que se conoce como pasaje. Personalmente, más allá de consideraciones acústicas, no creo en el pasaje de la voz desde un punto de vista práctico, ya que una colocación flexible de dichos elementos móviles no genera irregularidades en esas zonas, unificando el timbre vocal.» (Carlos López, 4^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B).

A continuación haré una recopilación de algunas respuestas relacionadas con las modificaciones necesarias:

«Depende de la voz puede cobrar más importancia el paso del registro medio al agudo, donde es necesario una cobertura e impostación que facilite la apertura de los resonadores más superiores para que sea posible la emisión de agudos.» (Llanos Martínez, 4^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... El “passaggio” más importante a solventar se encuentra entre el registro vocal central y el registro agudo. Para conseguir que este proceso sea imperceptible, la laringe debe de acomodarse al cambio paulatinamente. Para ello es absolutamente necesario apoyarse en los resonadores superiores – máscara: senos nasales, frontales y maxilares – elevando el sonido impulsado potentemente por el fiato en espiración, de modo que no parezca haber tránsito o cambio de color vocal debido al cambio del registro.» (Milagros Poblador, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

La cobertura de la voz

En las respuestas dadas hay bastante coincidencia respecto a este recurso técnico. Como hemos visto en el apartado anterior relacionado con el “pasaje de la voz”, por una parte, para realizar con facilidad la tesitura vocal necesitamos realizar unas modificaciones de presión de aire, resonancias, posiciones laríngeas y bucofaríngeas, y por otra parte, sin estas modificaciones el resultado tímbrico en el agudo es un sonido más limitado, abierto y débil que el del grave.

La técnica vocal contempla el recurso de la cobertura para resolver el paso de notas de distinto mecanismo laríngeo mediante movimientos bucofaríngeos flexibles y relajados que otorguen a la emisión de la voz mayor homogeneidad. Cito las palabras de Olatz Saitua al respecto:

«La cobertura del sonido es un modo de disponer la laringe y los elementos articuladores responsables de la resonancia en modo que se permita que se produzcan los ajustes necesarios para que la fonación sea fácil, eficaz y de un sonido homogéneo a lo largo de la tesitura, especialmente en las zonas de transición de los registros.» (Olatz Saitua, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Otros profesionales como M^a Teresa Català, Francisco Crespo, Manuela Muñoz, Olga Pitarch, Marina Rodrigo, Olatz Saitua y Miren Urbieta atribuyen a la cobertura de la voz un resultado de emisión más homogéneo. M^a Luisa Corbacho le atribuye un resultado de voz de color bonito, natural, aterciopelado que hace que llegue con más sensibilidad,. Francisco Crespo nos dice que le da “redondez en los agudos”. Maite

Arruabarrena nos dice que le da un color “más oscuro y cálido”. Como vemos, todas las cualidades nombradas atribuyen al sonido mayor calidad tímbrica.

Expongo las modificaciones que estos cantantes y profesores explican en relación a la cobertura de la voz y que, como dice Maite Arruabarrena, con ello se consigue un resultado estético determinado además de realizar el pasaje de la voz. Cito sus palabras:

«... Se obtiene elevando el velo del paladar, descendiendo la laringe y conectándola al flujo aéreo, predisponiendo activamente la bóveda del paladar para que de cobijo y acoja al sonido que será dirigido hacia él por medio de una correcta presión de aire. 3. Esta maniobra se realiza tanto para conseguir un resultado estético determinado como para realizar el pasaje de la voz.» (Maite Arruabarrena, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«En cuanto a la cobertura de la voz siempre se ha dicho con lo que estoy de acuerdo "aperto ma coperto" el sonido debe estar abierto pero cubierto. Para ello vuelvo a decir lo del bostezo reprimido y la posición con la lengua delante que harán que el sonido vaya a la máscara que es donde queremos que vaya.» (José Ferrero, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Al cubrir la voz, facilitamos dicho paso. El dicho italiano “Aperto ma coperto” se refiere a este momento crucial para pasar al registro de cabeza. “Aperto” es decir, con espacio faríngeo, descenso de la mandíbula inferior y “Coperto”, con el paladar blando levantado y posición orofaríngea vertical o cercana a la “O”. La verticalidad en este momento es muy importante y a partir de aquí le iremos sumando el ascenso de los senos frontales como si quisiéramos forzar una sonrisa.» (Fernando Latorre, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Cubrir la voz es poner en funcionamiento un mecanismo mediante el cual al elevar el velo del paladar la laringe bascula ofreciendo una superficie inclinada a la columna de aire y haciendo que el tiroides “cubra” la vibración que se produce en las cuerdas vocales. En esta posición la emisión vocal tiene más formantes y es mucho más fácil alcanzar una tesitura más amplia.» (Llanos Martínez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Particularmente no me gusta hablar de cobertura de la voz ya que muchos alumnos lo malinterpretan y oscurecen la voz, y no se trata de eso. Prefiero hablar de espacio en la zona del velo del paladar, iniciar

un pequeño bostezo como si quisiéramos suspirar a la vez, verticalidad del sonido, etc.» (Anna M. Ollet, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La “Cobertura de la voz”, en mi opinión, puede interpretarse de dos formas: La preparación para realizar el pasaje que es la correcta y la coloración de la voz que es una deformación del concepto como oscurecer la voz. Se confunde la voz cubierta con una voz de color oscuro.

Para mí la cobertura es el movimiento necesario a realizar con el paladar blando para crear más espacio y “contrapesar” la tesitura ascendente. Hago referencia al “mantra lírico” italiano tan específico y útil de “aperto ma coperto”. Muchas gracias al tenor Duprez que descubrió el pasaje y la cobertura necesaria para desterrar falsetes y falsetones que es lo que se utilizaba en el pasado. » (Vicente Ombuena, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La cobertura del sonido es un modo de disponer la laringe y los elementos articuladores responsables de la resonancia en modo que se permita que se produzcan los ajustes necesarios para que la fonación sea fácil, eficaz y de un sonido homogéneo a lo largo de la tesitura, especialmente en las zonas de transición de los registros.» (Olatz Saitua, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La cobertura de la voz es un mecanismo por el cual modificando el tracto vocal (bajar lengua, subir paladar, bajar mandíbula) obtenemos un sonido redondo, sin tensión y facilidad de emisión.» (Silvia Tro, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La “cobertura de la voz” es el esfuerzo que hacemos tanto con la columna de aire como con la posición bucofaríngea (y de paladar blando) para que los sonidos suenen ricos en armónicos y no suenen abiertos y suenen bien proyectados delante y no se queden detrás.» (Miren Urbieta, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Cómo nuestro cerebro no sabe darles órdenes de manera directa, lo tendrá que hacer indirectamente. Aquí es donde cobra importancia el descenso de la mandíbula, el ablandamiento del pabellón bucofaríngeo y el sostenimiento aéreo abdominal. Del correcto equilibrio y conjunción de los tres elementos surgirá aquello que se conoce como cobertura del sonido, eliminación del pasaje o igualdad vocal. Todo esto asociado,

naturalmente, a un resultado sonoro.»(Consol Rico Galdón, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B). [mi traducción]⁴⁶¹

Resumo de estas respuestas en relación a “la cobertura del sonido” los siguientes movimientos:

- Posición de bostezo vertical- bostezo contenido-bostezo próximo al suspiro. Abrir espacios faríngeos- posición orofaríngea vertical o cercana a la “o”.
- Elevación del velo del paladar-
- Descenso de la mandíbula inferior.
- Bajada de lengua- lengua adelante.

Como consecuencia de los movimientos realizados, baja la laringe conectándola al flujo del aire con una correcta presión, laringe en posición baja, abierta y relajada, con espacios favorables para la obtención de los formantes vocales adecuados y concentración y conducción del caudal sonoro hacia un punto más elevado y concentrado de resonancia.

Resonancia en la bóveda del paladar – verticalidad añadiendo senos frontales- Apertura de resonadores superiores- Apoyarse en los resonadores superiores-máscara: senos nasales, frontales y maxilares – Elevando el sonido impulsado potentemente por el fiato en espiración- Apoyo diafragmático justo para la adecuada presión subglótica.

Son varios los profesionales que nos han hablado de recordar el movimiento del bostezo para conseguir aberturas faríngeas, como José Ferrero, Fernando Latorre, Vicente Ombuena, Milagros Poblador, etc.

Además vemos que hay una relación muy importante entre estos movimientos y una auténtica conexión e implicación de las resonancias. Cito algunos ejemplos:

⁴⁶¹ *«Com que el nostre cervell no sap donar-los ordres de manera directa, ho haurà de fer indirectament. Ací és on cobra importància el descens de la mandíbula, l'estovament del pavelló bucofaringi i el sosteniment aeri abdominal. Del correcte equilibri i conjunció dels tres elements sorgirà allò que es coneix com cobertura del so, eliminació del passatge o igualtat vocal. Tot açò associat, naturalment, a un resultat sonor.»(Consol Rico Galdón, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

«Depende de la voz puede cobrar más importancia el paso del registro medio al agudo, donde es necesario una cobertura e impostación que facilite la apertura de los resonadores más superiores para que sea posible la emisión de agudos.» (Llanos Martínez, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... El “passagio” más importante a solventar se encuentra entre el registro vocal central y el registro agudo. Para conseguir que este proceso sea imperceptible, la laringe debe de acomodarse al cambio paulatinamente. Para ello es absolutamente necesario apoyarse en los resonadores superiores – máscara: seños nasales, frontales y maxilares – elevando el sonido impulsado potentemente por el fiato en expiración, de modo que no parezca haber tránsito o cambio de color vocal debido al cambio del registro.» (Milagros Poblador; 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Todos estos movimientos asociados a la cobertura de la voz no tienen porque ser perceptibles desde fuera sino que sean progresivos dando como resultado una voz homogénea en toda la tesitura. Así nos lo dice Olatz Saitua con estas palabras:

«Para ello precisamente habrá que buscar la forma de la disposición de los elementos articulatorios ideal en cada alumno para que el sonido sea homogéneo externamente.

Tengo que insistir que el alumno es posible que sienta sensaciones diferentes para producir sonido que externamente se perciben como homogéneos: no se trata de que ellos no hagan cambios sino de que los ajustes sean progresivos para que se perciban como una voz homogénea.» (Olatz Saitua, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Por último, algunas opiniones negativas sobre el término de la “cobertura de la voz” en la pedagogía vocal. Los profesionales Anna Mª Ollet, Olga Pitarch y Milagros Poblador son partidarios de utilizar otro término para no malinterpretarlo y oscurecer la voz. Olga Pitarch prefiere realizar un trabajo sobre vocales para conseguir los espacios apropiados a formantes amplios.

«Particularmente no me gusta hablar de cobertura de la voz ya que muchos alumnos lo malinterpretan y oscurecen la voz, y no se trata de eso. Prefiero hablar de espacio en la zona del velo del paladar, iniciar

un pequeño bostezo como si quisiéramos suspirar a la vez, verticalidad del sonido, etc.» (Anna M. Ollet, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«En cuanto a la cobertura de la voz considero que es una metáfora utilizada para conseguir una homogeneidad de timbre a lo largo de toda la tesitura. Personalmente prefiero utilizar otras metáforas para conseguir el mismo objetivo; también un trabajo sobre las vocales puede contribuir al mismo resultado.» (Olga Pitarch, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Cobertura de la voz: En el proceso anterior del “passagio”, el velo del paladar se levanta para proporcionar la apertura de la faringe. Se consigue de esta forma una emisión clara y a la vez redondeada, con mayor intensidad y cubierta, lo que se llama “voce aperta ma coperta”. Si la cobertura «...es excesiva el acceso al registro agudo se dificulta por el exceso de peso, y si aclaramos demasiado, también se resentirá el registro agudo por estridente y de menor calidad. El cantante debe aprender a conseguir la cobertura óptima que le permita un sonido homogéneo en toda la tesitura, uniendo convenientemente los registros.» (Milagros Poblador, 4ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Seguidamente doy unas conclusiones y mi apreciación personal sobre los resultados de los cuestionarios en cada pregunta del Bloque B.

Resultados

Básicamente hay una idea generalizada respecto al “pasaje de la voz” y es que son las notas de la tesitura vocal en donde la laringe necesita de un cambio de mecanismo para pasar de los sonidos graves a los sonidos agudos (y viceversa) mediante la activación de distinta musculatura (tiroaritenoides y cricoaritenoides), efectuando un cambio de grosor de las cuerdas vocales.

La mayoría de cantantes y pedagogos responden a este concepto relacionándolo con la idea de cambios de “registros”, “sensaciones”, “resonancias”, “debilidad en el sonido resultante”, “zonas de impostación”, etc., y aunque no todos los cantantes perciben de igual modo los cambios, bien por la particularidad anatómica, bien por

realizar o no unos movimientos automatizados a lo largo de la emisión de la tesitura conscientes, en cambio otros deben hacer un trabajo importante para resolverlo y recurrir a diferentes recursos.

Básicamente, el trabajo técnico vocal tiene como finalidad principal el estudio individualizado de las modificaciones necesarias para obtener un resultado vocal homogéneo y de mayor riqueza tímbrica en toda la tesitura. Se trata de modificaciones de presión de aire, resonancias, posiciones laríngeas y bucofaríngeas; por otra parte, sin estas modificaciones, el resultado tímbrico en el agudo es un sonido más limitado, abierto y débil que el del grave.

También podemos decir que la “cobertura de la voz” es un recurso ligado a ciertos movimientos bucofaríngeos, que otorgan a la emisión de la voz mayor homogeneidad. Los movimientos citados son:

- Respecto a la activación de espacios bucofaríngeos- posición de bostezo vertical- bostezo contenido-bostezo próximo al suspiro-posición orofaríngea vertical o cercana a la “o”.
- Elevación del velo del paladar.
- Descenso de la mandíbula inferior.
- Bajada de lengua- lengua adelante.

Algunos movimientos de los expuestos tienen una relación directa con la posibilidad de movilizar el sonido en una dirección hacia determinadas resonancias, como son: baja la laringe conectándose al flujo del aire, correcta presión de aire, concentración y conducción del caudal sonoro hacia un punto más elevado y concentrado de resonancia, elevación del sonido impulsado potentemente por el fiato en espiración, apoyo diafragmático justo para la adecuada presión subglótica

A continuación, doy algunas explicaciones sobre la activación de ciertos resonadores: resonancia en la bóveda del paladar, verticalidad añadiendo senos frontales, apertura de resonadores superiores, apoyo en los resonadores superiores, resonadores de la máscara: senos nasales, frontales y maxilares.

Todos estos movimientos asociados a la cobertura de la voz no deben ser perceptibles desde fuera pues han de ser progresivos y dar como resultado una voz homogénea en toda la tesitura.

Por otra parte, han surgido opiniones negativas sobre el término de la “cobertura de la voz” en la pedagogía vocal pues en ocasiones va unido a un concepto de emisión oscura de la voz.

3.5.5. Impostación de la voz

A continuación me dispongo a realizar un estudio comparativo de las respuestas relacionadas con la impostación de la voz de estos profesionales del estudio paralelo.

La pregunta es la siguiente:

5.- ¿QUÉ ES PARA USTED LA IMPOSTACIÓN DE LA VOZ DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA MUSCULATURA?

Análisis comparativo en relación a la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura. y conclusiones.

Ahora hago un análisis de las respuestas relacionadas con la “impostación de la voz” mediante un estudio comparativo sobre los cuestionarios del Anexo IV, Bloque B, o estudio paralelo.

La mayoría de estos profesionales conciben la impostación de la voz como la relación entre la presión del aire, la utilización de los resonadores y los espacios bucofaríngeos. Así nos lo dicen M^a Teresa Català, Francisco Crespo, José Ferrero, Fernando Latorre, Joana Llabrés, Llanos Martínez, Isabel Monar, Anna M^a Ollet, Vicente Ombuena, Olga Pitarch, Milagros Poblador, Pedro Quiralte y Consol Rico. Unos hacen mayor incapié en la importancia en determinados resonadores, otros en el

trabajo muscular del aire y otros en la buena articulación del aparato de fonación, pero siempre interrelacionándolos con los demás aspectos.

Muestro algunas citas al respecto:

«La impostación se relaciona con la presión del aire, la utilización de los resonadores y los espacios bucofaríngeos. Una buena coordinación muscular de estos mecanismos va a permitir optimizar el sonido. »
(María Teresa Català, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La impostación es la ubicación correcta de las estructuras bucofaríngeas, en función de la presión de aire con la que se emite cada nota, para conseguir la aparición del color y de los armónicos más adecuados a cada sonido. Considerando una respiración correcta y una relajación de la musculatura del cuello, la estructura principal que interviene en la impostación de la voz es el velo del paladar...»
(Francisco Crespo, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Es enviar con ayuda los músculos de todo el cuerpo, pero sobre todo del diafragma el sonido a la máscara. Es muy importante la relajación, porque sin ella no podremos tener una buena impostación. » (José Ferrero, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Impostar la voz es conducirla hacia la parte cráneo-facial para aprovechar al máximo las posibilidades de resonancia que nos ofrecen las paredes duras de la base del cráneo, huesos maxilares y frontales. Además, se necesita el descenso de la laringe para aprovechar el máximo espacio de resonancia y el encuentro de esta con la columna de aire. Esta suma de factores hace que la voz gane en propiedades sonoras y que lo definamos como impostación. » (Fernando Latorre, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Impostar la voz implica muchas musculaturas: lo primero es respirar bien y controlar el flujo de aire, cosa que afecta a toda la musculatura corporal.

Las diferentes modificaciones en el interior de la boca y faringe afectan a la musculatura elevadora y proyectora de la mandíbula superior, velo del paladar; nuca, parte alta de la espalda, hombros y pecho.

La articulación impostada afecta al gran músculo de la lengua, labios y músculos que los envuelven.

La comodidad y flexibilidad está relacionada con toda la musculatura y muy especialmente con la mandíbula inferior; nuca, espalda y todas las

disociaciones musculares que se tienen que producir entre los músculos que están activos y los que deben mantenerse distendidos.» (Joana Llabrés, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Una voz impostada es una voz colocada en los resonadores faciales. Para que una voz esté impostada es necesario colocar la musculatura faríngea de manera que favorezca la proyección del sonido vocal.

Exige un trabajo de la musculatura:

- 1. Laríngea, para favorecer la movilidad y apertura de la laringe.*
- 2. Faríngea, que propicie la elevación del velo del paladar y de forma a la cavidad bucal,*
- 3. De la rinofaringe, para propiciar la apertura y colocación de los resonadores conforme a las distintas tesituras.*
- 4. De la musculatura de la lengua que ha de evitar tensarse para garantizar por un lado la articulación de los sonidos y por otro la apertura adecuada de la zona laríngea.*
- 5. De los labios, cuyo trabajo orbital debe favorecer la proyección del sonido y vocálico.*
- 6. Del rostro y de las fascias craneales ya que su actividad favorece la acción de las otras musculaturas al ser sistemas profundamente relacionados. » (Llanos Martínez, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

«Como he comentado anteriormente, la cadena muscular que interviene en la emisión del sonido es muy compleja y extensa por tanto una mala tonicidad en la musculatura sobretodo craneal, torácica, abdominal puede impedir una impostación natural, sana, sin rigidez, bella. Por poner un ejemplo, si los músculos del cuello están acortados seguro van a impedir una estabilidad y un equilibrio y así sucede con el resto. » (Isabel Monar, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Una voz impostada es una voz apoyada a través de la musculatura abdominal que consigue sacar el máximo partido a los resonadores para ser capaz de sonar con un volumen necesario para sobrepasar una orquesta y que la voz se oiga perfectamente sin el uso de micrófonos. » (Ana Nebot Fernández, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... Impostar implica una colocación de la voz en la máscara, es decir, las cavidades resonadoras buco-nasales y también faríngeas para amplificar la voz. Impostar implica la coordinación de muchas estructuras musculares como son los músculos que intervienen en el control del mecanismo del aire; la relajación de la musculatura laríngea,

base del cuello, cintura escapular y hombros; crear un buen molde bucal; la elevación de los músculos de la cara (masetero, risorio, músculos dilatadores de las fosas nasales); control de la lengua; relajación de los músculos de la mandíbula, etc. Sin una buena coordinación de todos estos grupos musculares no puede darse una correcta impostación;...si los músculos no están bien coordinados a través de un gran ejercicio de psicomotricidad, la voz no llega a una buena impostación. » (Anna M. Ollet, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La colocación de la voz. La emisión a través de los resonadores. La focalización de la voz que es lo que define la impostación evidentemente se logra con los músculos pero aparte de aquellos que controlan la presión (caudal e intensidad) de la columna de aire, los del cuello y los de la cara tienen, en mi opinión, una relevancia mecánica ya que para mí la impostación se basa más en la intención, en controlar esos músculos para que realicen la voluntad del cantante, en los vectores internos que marcamos para que, pasando por nuestro/s punto/s de referencia logremos emitir un sonido controlado a voluntad en todos sus parámetros (entonación, vocalidad, color, volumen, dirección, amplificación, intención interpretativa y relajación).» (Vicente Ombuena, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... Impostar sería desarrollar la voz para poder ser oída y comprendida en una sala grande, término cercano a la declamación. Entre ésta y el canto lírico sólo hay un paso.

Para mi impostar la voz es utilizarla de manera lírica, es decir desarrollar la voz para poder cantar el repertorio lírico, con lo cual es el resultado de un trabajo muscular completo y complementario, desde la musculatura de la respiración y el equilibrio laríngeo y buco faríngeo hasta un buen uso de todas las cavidades de resonancia. » (Olga Pitarch, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La impostación de la voz o el apoyo de la voz in maschera (resonadores superiores) es un recurso necesario para que el cantante pueda pasar con facilidad su voz del registro medio al agudo. Se consigue de esta forma la cohesión homogénea de los timbres de pecho y cabeza, enriqueciendo la voz en calidad y armónicos. Los músculos implicados evidentemente son también los respiratorios: diafragma, intercostales y abdominales. » (Milagros Poblador, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Para mí la impostación vocal no es otra cosa que el resultado de la conexión de la respiración anteriormente citada, una buena fonación y un punto de resonancia muy frontal, de tal manera que las vocales sean lo más puras posibles insistiendo en ello, en una fonación lo más

perfecta posible. Será lo que dará una salud vocal. » (Pedro Quiralte, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Como vemos en estas citas, algunos profesionales explican con mucho detalle el trabajo adecuado y la implicación de musculatura muy determinada en el buen funcionamiento del aparato vocal.

Han surgido algunas concepciones algo diferentes como las de M^a Luisa Corbacho, Miren Urbieta, Cristina Faus o María Velasco, cuyas respuestas relacionan la impostación vocal como una relación adecuada entre el trabajo de la gestión del aire y los espacios bucofaríngeos. Cito a continuación:

«Aunque la impostación se asocia más a la parte bucofaríngea no hay que olvidar que empieza en el diafragma y que la laringe tiene que estar en una posición correcta. Es la unión de todos estos factores. Los músculos tienen que crear ese espacio que se necesita para que el aire fluya sin problemas y podamos emitir el canto. Tienen que estar firmes, flexibles para poder adaptarse a las necesidades de cada momento. Nunca puede haber tensiones. Es importante calcular la cantidad de energía necesaria para poder ejecutar el canto con facilidad. » (M^a Luisa Corbacho, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La impostación de la voz se consigue a través de una serie de espacios que creamos en la cavidad bucal acompañado de una adecuada columna de aire. » (Miren Urbieta, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Para la impostación interviene toda la musculatura que utilizamos para producir el sonido. Es un engranaje desde la colocación corporal, columna de aire, musculatura abdominal, pectoral, cuello, cuerdas y todo el aparato fonador. » (Cristina Faus, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Mantener la posición de bostezo en todo momento, ya sea en el grave o el agudo, sobre esta posición, enviamos el aire a los resonadores nasales. Esto es simple, pero no sencillo, porque tenemos la tendencia a bajar la garganta en el grave y subirla en el agudo, restándole posibilidades a nuestra voz, pues se cierra la laringe. Mantener la posición de bostezo al cantar, es cuestión de práctica y de fortalecer la musculatura que se utiliza al bostezar de forma natural. » (María Velasco, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Y también las respuestas de Marina Rodrigo y Carmen Romeu que relacionan el trabajo respiratorio con la articulación de la laringe. Lo dicen así:

«La musculatura actúa controlando el paso del aire para que los músculos que constituyen el núcleo de las cuerdas actúen y regulen su tensión y tamaño vibrante. » (Marina Rodrigo, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«En mi opinión, la impostación de la voz es cuando hacemos un uso sano de la emisión vocal haciendo que las cuerdas tengan una vibración completa y que toda la musculatura que participa en el proceso de fonación realice correctamente su función. Para ello es necesario utilizar una respiración diafragmática que será la base de apoyo de la columna de aire, para esto utilizamos los músculos de la zona pélvica, intercostal y sobretodo el que realiza la mayor función es el diafragma. » (Carmen Romeu, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Manuela Muñoz relaciona la impostación con el apoyo muscular de la respiración. Silvia Tro con el trabajo adecuado de la articulación laríngea.

En este bloque B de respuestas se han reflejado particularidades en relación a la impostación de la voz.

María Teresa Català y Fernando Latorre nos dicen que una correcta impostación optimiza el resultado sonoro. Pedro Quiralte le atribuye la condición indispensable para gozar de una salud vocal. José Manuel Zapata nos dice que la impostación ha de ser lo más natural posible, sin sobre presionar la máscara, y sin embargo, Milagros Poblador la relaciona con el apoyo de la voz en máscara y como consecuencia, el resultado óptimo en relación a la homogeneidad de la voz.

Hay que destacar la opinión de Sandra Ferrández, Antonio Aragón y Olatz Saitua que desestiman dicho término por relacionarlo con una activación rígida o artificial de la musculatura. Cito sus palabras:

«Huyo de este término. No sé qué quiere decir impostación. No creo que la voz tenga puntos de impostación. Creo que está más cercana a un flujo, a un movimiento continuo. Impostación me sugiere, por el

contrario, rigidez, una única forma de emisión. No lo utilizo con mis alumnos.»(Antonio Aragón, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

*«Intento no pensar en “impostar”...Es un término que me niego a usar. »
(Sandra Ferrández, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

«No suelo utilizar esa palabra, pero supongo que la gente la utiliza cuando habla de conseguir que la voz suene lírica... impostación lírica o ligera... disponer la laringe y los resonadores en modo que se asocie a una estética y otra de sonido. Eso supone diversas posiciones, gestos de: laringe, amplitud faríngea, velo del paladar, posición de la lengua, cierre anteroposterior de la laringe, superficie de contacto de los pliegues vocales, nivel de cierre glótico...» (Olatz Saitua, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Como vemos, Olatz Saitua relaciona la impostación con una estética asociada a determinado resultado sonoro, en este caso de canto lírico. Observemos también en las palabras de Antonio Aragón que relaciona el canto con un flujo o movimiento continuo. En este sentido, la concepción de la impostación para Maite Arruabarrena, además de ser fruto de una buena conexión entre los diferentes aspectos del aparato vocal, son necesarios unos movimientos musculares en sincronía y equilibrio para obtener una emisión correcta de la voz. Cito sus palabras:

«Es el resultado de un conjunto de gestos o movimientos musculares que operan en sincronía y equilibrio y que forman un mecanismo único para la emisión correcta de la voz.

*Una voz impostada es fruto de una buena conexión entre la presión de aire que asciende desde los pulmones por obra de los músculos abdominodiafragmáticos y la laringe que desciende para unirse a ella. El velo del paladar se eleva y el sonido será conducido a la cavidad bucal tras pasar por zonas de resonancia adecuadas a la tesitura.»
(Maite Arruabarrena, 5ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

Resultados

Después de este estudio comparativo sobre las respuestas de los profesionales pertenecientes al bloque B, relacionadas con la impostación de la voz, saco como conclusión que hay una gran mayoría de opiniones que conciben este concepto como la posición óptima vocal que permite desarrollar la voz con todo su potencial para poder cantar un repertorio lírico. Esto se consigue con un trabajo óptimo de la respiración, con la presión del aire justa, en conexión con el uso adecuado de los resonadores y un trabajo de articulación laríngea y bucofaríngea flexible y equilibrada en el conjunto de los demás aspectos que intervienen en el instrumento vocal. También hay profesionales que conceden mayor prioridad al trabajo de un aspecto concreto del canto y otros a otro diferente, pero relacionados entre sí.

Además de esta opinión generalizada hay opiniones minoritarias que interrelacionan solo dos aspectos: respiración y posición bucofaríngea o trabajo respiratorio con la articulación de la laringe. Otros pocos profesionales nos han hablado de relacionar la impostación vocal con el trabajo respiratorio solo, con el trabajo único de adecuación de resonancias o con el trabajo laríngeo correcto.

Hay que subrayar que la impostación de la voz otorga al resultado sonoro calidad tímbrica y como consecuencia, se asocia a una estética ligada al canto lírico pues atribuye cualidades tan positivas como la homogeneidad y el volumen, además de salud vocal. Otro aspecto importante que ha surgido es la necesidad de movimientos musculares en sincronía y equilibrio para obtener la emisión correcta. No se trata solo de que aspectos abordar en el trabajo vocal si no cómo se realizan en función de los demás aspectos.

Con una opinión distinta, unos pocos profesionales (3 de los 30) dicen que desestiman este concepto de impostación vocal por otorgar a la emisión un matiz de rigidez y artificialidad. Surge pues la idea de suplir este concepto por “una emisión natural”.

3.5.6. Tipo de ejercicios de vocalización

A continuación me dispongo a realizar un estudio comparativo de las respuestas relacionadas con el tipo de ejercicios de vocalización que estos profesionales utilizan en su estudio.

La pregunta formulada en el cuestionario en relación al tipo de ejercicios de vocalización ha sido la siguiente:

6.- ¿QUÉ TIPO DE EJERCICIOS DE VOCALIZACIÓN UTILIZA EN SU ESTUDIO?

Ahora hago un estudio comparativo sobre las respuestas referidas al tipo de ejercicios de vocalización que utilizan estos profesionales del estudio paralelo, Anexo IV, Bloque B.

Análisis comparativo en relación a los ejercicios de vocalización que utilizan los profesionales en su estudio y conclusiones.

Entiendo que el trabajo de vocalizaciones realizado en el estudio de cada uno de estos profesionales es personal, pero también podemos sacar algunas pautas generales fruto de las respuestas similares sin que sean determinantes o rigurosas.

En el comienzo del estudio personal, que algunos profesionales llaman fase de calentamiento del aparato vocal, muchas respuestas coinciden en trabajar en primer lugar la respiración, mediante ejercicios específicos de activación de la musculatura diafragmática y otras musculaturas de ampliación respiratoria.

Cito algunas respuestas de M^a Luisa Corbacho, Olga Pitarch, Carmen Romeu y María Velasco.

«Esto es muy personal y depende mucho de lo que se esté buscando en cada momento. Pero creo que en general hay que empezar con unos

ejercicios de respiración para calentar toda la musculatura intercostal....» (M^a Luisa Corbacho, 6^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Dios mío, sería larguísimo enumerarlos todos.

Como ya he dicho comienzo siempre por un ejercicio de estiramiento muscular soplando. O directamente con algún sonido que ponga en marcha automáticamente los músculos de la expiración; por ejemplo con una "v" , "z" , , "dg" o "br" o el sonido que imita una trompeta. Ejercicios que permiten trabajar y desarrollar la consciencia de la continuidad de la expiración antes de añadir el sonido global, el timbre.

Después, los ejercicios de vocalización intento adaptarlos a la pieza que el alumno ha de trabajar tanto en tesitura como en articulación y a menudo añado alguna palabra presente en la partitura.» (Olga Pitarch, 6^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Ejercicios de respiración utilizando diferentes pautas en la inspiración y expiración....» (Carmen Romeu, 6^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

« ¿En mi estudio personal? Lo más importante para mí es centrarme en la respiración, salir de las prisas del día a día y concentrarme en que el aire este bajo, tras unos ejercicios de concienciación y conexión con mi respiración, comienzo con unos ejercicios de resonadores, primero con la boca cerrada (por supuesto, aguantando la posición de bostezo) desde muy grave , hasta un poco agudo, poco a poco , sin prisa, buscando la relajación, facilidad y sobre todo la conexión del apoyo del aire con el sonido...» (María Velasco, 6^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Muchos otros profesionales comienzan directamente con ejercicios de apoyo de resonadores con una gran conciencia en la conexión del trabajo respiratorio y posición corporal óptima. Con este trabajo se busca el desarrollo de las aberturas laríngeas y bucofaríngeas, en perfecta armonía con las diferentes cavidades de resonancia y trabajo de la columna aérea, en función de la tesitura, el volumen, el timbre... Normalmente este trabajo preliminar se hace sobre una tesitura poco exigente, con el claro objetivo de impostar la voz de forma adecuada para optimizar la emisión del canto lírico.

Cito algunas respuestas al respecto:

*«De resonancia y de aprendizaje del control del aparato fonador....»
(Ramón de Andrés, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

*«Mis vocalizaciones consisten en primer lugar en ejercicios suaves que favorezcan una buena conexión entre la laringe y la presión del aire...»
(Maite Arruabarrena, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

«Esto es muy personal y depende mucho de lo que se esté buscando en cada momento. Pero creo que en general hay que empezar con unos ejercicios de respiración para calentar toda la musculatura intercostal, seguir con unos ejercicios cortos para empezar a mover la voz y la musculatura de la parte bucofaringea y laríngea. Y a partir de aquí... depende mucho...» (Mª Luisa Corbacho, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Suelo comenzar por ejercicios cortos buscando la conexión columna de aire-emisión...» (Cristina Faus, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Empiezo siempre con boca cerrada (terceras dobles) terceras dobles con i-e, quintas con o, novenas con a.» (Sandra Ferrández, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Cualquier tipo de ejercicio que ayude a igualar el color vocal en toda la extensión de la voz y con todas las vocales.» (Javier Franco, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Resonancias, para trabajar la acción de los resonadores y el trabajo diafragmático...» (Llanos Martínez, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Suelo empezar con ejercicios de calentamiento, cortos, para luego ir alargándolos...» (Ana Nebot, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Ejercicios con labios cerrados buscando resonancias sin buscar volumen y en la tesitura de la voz hablada e intervalos de tercera.»

*Ma, me, mi, mo, mu sonido ascendente a una quinta y descendente....»
(Silvia Tro, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

«...Lo más importante para mí es centrarme en la respiración, salir de las prisas del día a día y concentrarme en que el aire este bajo, tras unos ejercicios de concienciación y conexión con mi respiración, comienzo con unos ejercicios de resonadores, primero con la boca cerrada (por supuesto, aguantando la posición de bostezo) desde muy grave, hasta un poco agudo, poco a poco, sin prisa, buscando la relajación, facilidad y sobre todo la conexión del apoyo del aire con el sonido...» (María Velasco, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

El enfoque de estos ejercicios de “calentamiento vocal” tiene como objetivo activar y flexibilizar la musculatura para poder abordar un ensayo o concierto. También hay un enfoque de trabajo sobre ejercicios diferente dirigido a resolver algunos problemas técnicos: tesitura, pasaje, notas tenidas, agilidad, homogeneidad, dinámicas (legato, stacato, messa di voce...)...para ello se va avanzando y eligiendo cada vez, según se va resolviendo, un ejercicio con mayor dificultad. Mª Luisa Corbacho y Carlos López lo explican así:

«Esto es muy personal y depende mucho de lo que se esté buscando en cada momento. Pero creo que en general hay que empezar con unos ejercicios de respiración para calentar toda la musculatura intercostal, seguir con unos ejercicios cortos para empezar a mover la voz y la musculatura de la parte bucofaringea y laríngea. Y a partir de aquí... depende mucho. Se puede hacer ejercicios largos para trabajar el fiato, el legato, el “pasaje”... se puede hacer con los que nos dejó el gran Francisco Viñas; otros para las agilidades, los picado; también pueden ser muy simples, solo una nota e ir cambiando de vocal para igualar la voz; otro sería con una misma nota y solo una vocal, coger la nota piano e ir a fortísimo lentamente y volver a pianísimo, es una buena manera de trabajar el control del apoyo.

En cambio cuando estoy en producción, como sólo es para calentar, hago los de respiración, inspirar aire abriendo de antemano las cotillas, y soltando lentamente intentando mantener el diafragma abierto y bajo en todo momento, luego juego con él, moviéndolo, imitando esos movimientos, bajar; contraer; expandir... que luego tendré que utilizar en la función. Más tarde paso a mover la voz, con un par de boccachiusa y acto seguido un ejercicio que me permita pasar por toda mi tesitura rápidamente. Y, finalmente o canto algún fragmento, alguna frase, de la obra en cuestión o de otra ópera que me ayude a ver que todo está controlado. Cada cantante tiene esa frase que le confirma que todo está ok. Pero nunca invierto mucho tiempo, solo calentar, igual que los

deportistas, bailarines... para que la musculatura no esté fría y comprobar que la voz está perfecta.» (M^a Luisa Corbacho, 6^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Diferencio entre los ejercicios para solucionar y ejercitar problemas técnicos, como las escalas, arpegios, saltos interválicos, etc., de los ejercicios para preparar la voz antes de cantar, lo que entendemos como vocalizar para calentar. En este segundo caso el principal objetivo es activar la musculatura respiratoria y tensar progresivamente las cuerdas vocales.» (Carlos López, 6^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

En general, sobre las respuestas que dan estos profesionales del canto lírico, los ejercicios escogidos suelen ser: ejercicios de 3^a, 5^a, 6^a, 8^a, 9^a... y poco a poco ejercicios con mayor extensión de la tesitura. Los intervalos melódicos por notas continuas, por terceras, formando arpegios, saltos de quintas o de octavas...Primeramente se escogen los ejercicios que se realizan correctamente y con facilidad hasta llegar a otros más difíciles que ayuden a resolver ciertas dificultades para ir automatizándolas correctamente. María Teresa Català o Consol Rico, entre otros, explican que se debe realizar todo tipo de ejercicios para optimizar el instrumento vocal. Cito sus palabras:

«Ejercicios que requieran distintas respuestas musculares: picados, agilidades, legatos, notas tenidas, intervalos ascendentes y descendentes, entre otros. Para trabajar los órganos que intervienen en la articulación se harán vocalizaciones combinando vocales, consonantes y vocales o bien texto. También se practicarán ejercicios con distintas intensidades de volumen, en una misma nota o en una frase musical. Para optimizar los resonadores se harán ejercicios buscando ajustar con precisión la presión del aire.» (María Teresa Català, 6^a pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Dependiendo del tipo de canto (lírico, popular, jazz...) y también de las características vocales del cantante. Personalmente dispongo de un extenso repertorio de ejercicios de vocalización aplicados: para el despertar vocal, sensibilización de resonadores, sostenimiento, vocales, legato, picados, ampliación de tesitura, pasaje, agilidad y flexibilidad vocal, coloratura, ejecución de trinos y ornamentos, notas tenidas, matices, filados, messa di voce..., así como correctores de voces defectuosas: nasalizada, gutural, vibratos irregulares...

Aunque se utilizan dependiendo del nivel vocal del cantante o de las necesidades del repertorio en cada momento, está claro que todos serían necesarios para conseguir un dominio técnico. Aunque la vocalización es valorada de diferentes maneras según cantantes. En mi estudio la valoro bastante.» (Consol Rico, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B).⁴⁶² [mi traducción]

A continuación, cito la información que dan algunas respuestas en relación a la elección de las vocales y las consonantes.

«Ejercicios sencillos, iniciando por terceras, quintas, etc. En general parto de la “U” i de ella paso a las demás vocales...» (Antonio Aragón, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«...Utilizo preferentemente las vocales cerradas al principio y las voy alternando con las vocales más abiertas conforme la voz se va calentando...» (Maite Arruabarrena, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Empiezo siempre con boca cerrada (terceras dobles) terceras dobles con i-e, quintas con o, novenas con a.» (Sandra Ferrández, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

*«Al inicio del estudio la “O” para que las paredes de la faringe se vayan ampliando y volviéndose más elásticas.
La “U” nos da una altura de paladar óptima y nos marca el camino a seguir para la vocal guía que es a mi juicio la “I”.
La “I” debe tener la altura de paladar de la “U”, la verticalidad y amplitud faríngea de la “O” y la altura de laringe de ella misma. Esta altura laríngea nos define la guía a seguir para todas las demás vocales.
Para mí “la pureza en la emisión de las vocales es primordial para una buena impostación.» (Fernando Latorre, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)*

⁴⁶² «Depenent del tipus de cant (líric, popular, jazz...) i també de les característiques vocals del cantant. Personalment disposí d'un extens repertori d'exercicis de vocalització aplicats: per al despertar vocal, sensibilització de ressonadors, sosteniment, vocals, legato, picats, ampliació de tessitura, passatge, agilitat i flexibilitat vocal, coloratura, execució de trinos i ornaments, notes tingudes, matisos, filats, messa di voce..., així com correctors de veus defectuoses: nasalitzada, gutural, vibratos irregulars... Encara que s'empren depenent del nivell vocal del cantant o de les necessitats del repertori en cada moment, està clar que tots serien necessaris per a aconseguir un domini tècnic. Tot i que aquesta part de vocalització es valorada de diferents maneres segons cantants. En el meu estudi la valore prou.» (Consol Rico, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Empezar siempre es lo más difícil porque los alumnos no tienen ninguna sensación interna o viene con vicios. Si la voz está muy abierta trabajo con resonancias y U.

Si está muy nasal y cerrada de atrás, con A con la cabeza para atrás y luego adelante.

Si es una voz muy antinatural intento trabajar con la voz hablada como base para quitar vicios.

Trabaja mucho las sensaciones de apoyo pélvico son ssssss, ffff, brrrrr...

Trabajo las posturas de la boca sin voz....» (Joana Llabrés, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... Depende de cómo me encuentre físicamente en ese momento. Por ejemplo, si he pasado un catarro y estoy congestionado busco afirmar las referencias con letras vibratorias "m" o "n"...» (Vicente Ombuena, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Dios mío, sería larguísimo enumerarlos todos.

Como ya he dicho comienzo siempre por un ejercicio de estiramiento muscular soplando. O directamente con algún sonido que ponga en marcha automáticamente los músculos de la expiración; por ejemplo con una "v" , "z" , , "dg" o "br" o el sonido que imita una trompeta. Ejercicios que permiten trabajar y desarrollar la consciencia de la continuidad de la expiración antes de añadir el sonido global, el timbre.» (Olga Pitarch, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... Seguidamente hago escalas, novelas, décimas,,y dependiendo de si tengo que cantar Rossini hago ejercicios de agilidad o si tengo que hacer un bel canto más legato hago ejercicios en legato, siempre con vocales, sin poner consonantes entre ellas. Ejemplo: Escala en DoM, do-mi-sol-do-sol-mi-do, todo con la "A" luego con la "O", y posteriormente hago novenas para tocar el agudo y sobreagudo...» (Pedro Quiralte, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Escalas.-terceras quintas octavas, arpeggios, notas tenidas, etc. con diferentes dinámicas, utilizando vocales y consonantes.» (Marina Rodrigo, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«...Sextas por terceras con oa. Ejercicio de novena con ia....» (Carmen Romeu, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Escalas y arpeggios, cortas y largas, staccatos y legatos, forte y piano, cambios de vocal sobre una nota o todas las anteriores....» (Olatz Saitua, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... Ma, me, mi, mo, mu sonido ascendente a una quinta y descendente. Con la vocal /u/ vocalizaciones descendente de quinta desde registro de voz hablada buscando relajación y espacio bucofaríngeo. Glisandos de una octava ascendentes y descendentes desde notas graves. Misma nota empezando por la u, o, a e, i.» (Silvia Tro, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Con todas estas opiniones en relación a la preferencia en la elección de las vocales y consonantes, llego a la conclusión de que no hay un orden preferente al respecto puesto que depende de la facilidad del cantante para realizar la configuración de cada vocal, más o menos correcta, y de ahí, escoger la más adecuada para que les sirva a las demás de patrón. Vemos respuestas como la de Fernando Latorre o Joana Llabrés que explican las distintas modificaciones de las cavidades bucofaríngeas en relación a las distintas vocales y sus formantes. Este puede ser un recurso pedagógico para trabajar y lograr la homogeneidad tímbrica en las diferentes vocales. Un ejercicio muy escogido para conseguir este objetivo es emitir una nota tenida emitiendo las 5 vocales. Unos escogen el orden i-e-a-o-u, otros escogen u-o-a-e-i, partiendo de las que resulten más adecuadas.

También se evidencia de las respuestas que la elección de los ejercicios varía en función del repertorio que ha de abordarse, según el estilo, el carácter, la extensión... Muestro algunas citas al respecto:

« Diferentes ejercicios para problemas más concretos (distensión mandibular; rigidez de la lengua, agilidad) que son tratados a medida que se van creando las necesidades. Opino que, en general, los problemas surgen al cantar y es cantando el repertorio donde hay que solucionarlos.» (Antonio Aragón, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«..Para trabajar mi voz prefiero entrenarme directamente sobre el repertorio y buscar e improvisar ejercicios en función de las exigencias de la partitura.» (Maite Arruabarrena, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Siempre decido el uso de un tipo u otro de ejercicio en función de los requerimientos técnicos del repertorio que voy a ejecutar. No se prepara la voz del mismo modo para cantar un repertorio rossiniano que uno verdiano.

Como mi repertorio principal se centra en el belcanto y Verdi, los ejercicios que suelo emplear son ascendentes en afinación, por grados conjuntos, comenzando primero por una corta extensión y ampliando el rango según avanza la vocalización (terceras por grados conjuntos, después quintas y, finalmente, novenas). Voy modificando la tonalidad de medio tono en medio tono y, cuando la musculatura está en las condiciones adecuadas, intento llegar a la nota más aguda del repertorio a interpretar; rebasándola, cuando es posible, en un tono o tono y medio para facilitar la elongación de las cuerdas vocales.» (Francisco Crespo, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«...Enseguida ejercicios arpegiados o de octava más largos intercambiando vocales y buscando frase musical e igualmente puedo hacer lo mismo con partes de arias o lied que me van bien para encontrar la fluidez e igualdad del sonido y en conexión con mi cuerpo-aire.» (Cristina Faus, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Habitualmente practico utilizando frases de obras de mi repertorio o de obras en fase de estudio para realizar los ajustes técnicos necesarios. Generalmente empleo texto, improvisado o versos cualesquiera, antes que vocales sueltas, porque se asemeja más a la escritura de las obras que se cantan.» (Carlos López, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«...Ejercicios de vocalización contruidos con pasajes o fragmentos extraídos de las obras a interpretar.» (Llanos Martínez, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«...Después, los ejercicios de vocalización intento adaptarlos a la pieza que el alumno ha de trabajar tanto en tesitura como en articulación y a menudo añado alguna palabra presente en la partitura.» (Olga Pitarch, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Para mi estudio vocal utilizo diversos ejercicios dependiendo del repertorio que tengo que abordar...» (Pedro Quiralte, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Dependiendo de lo que tenga que cantar hago ejercicios descendentes, de notas tenidas o pasajes y cadencias de algunas Arias. Utilizo la cabaletta de la sonámbula para mantener una posición alta o la de puritani. Y pasajes de coloratura para mantener agilidad.» (Carmen Romeu, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Y la finalidad última del trabajo de vocalización es la adquisición de la fortaleza, agilidad y control de la musculatura para abordar un repertorio con unas exigencias del aparato vocal y un dominio en el resultado artístico.

A continuación doy algunas citas sobre aspectos que han salido en las respuestas y que me parecen interesantes:

«...Opino que, en general, los problemas surgen al cantar y es cantando el repertorio donde hay que solucionarlos.» (Antonio Aragón, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«...Y, finalmente o canto algún fragmento, alguna frase, de la obra en cuestión o de otra ópera que me ayude a ver que todo está controlado. Cada cantante tiene esa frase que le confirma que todo está ok. Pero nunca invierto mucho tiempo, solo calentar, igual que los deportistas, bailarines... para que la musculatura no esté fría y comprobar que la voz está perfecta.» (Mª Luisa Corbacho, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«...cuando la musculatura está en las condiciones adecuadas, intento llegar a la nota más aguda del repertorio a interpretar, rebasándola, cuando es posible, en un tono o tono y medio para facilitar la elongación de las cuerdas vocales.» (Francisco Crespo, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Cualquier tipo de ejercicio que ayude a igualar el color vocal en toda la extensión de la voz y con todas las vocales.» (Javier Franco, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«El mejor ejercicio para un cantante, por lo menos para mí, es afrontar una pieza musical que no haya cantado nunca. » (Vicente Ombuena, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Depende de cómo me encuentre físicamente en ese momento. Por ejemplo, si he pasado un catarro y estoy congestionado busco afirmar las referencias con letras vibratorias “m” o “n”. Luego hay vocalizos de toque de nota, de resistencia, de afirmación. » (Vicente Ombuena, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Luego para las/los alumn@s los ejercicios tiene que ser los específicos para ayudarle a corregir los defectos y para afianzar sus referencias internas dándole herramientas para una gestión voluntaria del sonido. Estos ejercicios son totalmente individuales y muchas veces adecuados a medida del/de la alumn@..» (Vicente Ombuena, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Me gusta el método de Nicola Vaccai, que canto casi diariamente. Algunos ejercicios de Francisco Viñas y otros ejercicios hechos a medida según las dificultades de las obras a las que he de enfrentarme. Introduzco las notas en un programa musical informático, modifico la velocidad y el tono, y canto sobre ese acompañamiento, para obligar a la musculatura a mantenerse en forma.» (Milagros Poblador, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... Terminando siempre haciendo ejercicios en la zona grave de la voz, para relajar bien la cuerda.» (Pedro Quiralte, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Uso mucho también el habla como de declamación de actores que suenan antiguos hoy en día. Las modificaciones de la resonancia se pueden sentir solamente hablando y facilitan la comprensión del tipo de forma de la caja de resonancia que les conviene si quieren sonar como cantantes líricos. La comparación de la que les hablo es con el porte al caminar de un bailarín clásico respecto a las personas de la calle. Algo equivalente hay en el modo de usar la voz para hablar corriente y lírico. Lo que ocurre es que hay gente para la que esto es más espontáneo y otros tienen que cambiar mucho su tendencia personal.....» (Olatz Saitua, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«En mi estudio personal soy muy intuitiva. Hago ejercicios según la necesidad que siente mi cuerpo y mi voz en cada momento...» (Miren Urbietta, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«... Hay días que uno está perfecto y días que uno está un poco resfriado o agotado, que cuesta un poco más. Lo más importante es, no forzar.» (María Velasco, 6ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Resultados

Seguidamente doy unas conclusiones y mi apreciación personal sobre los resultados de los cuestionarios en cada pregunta del Bloque B.

Estos profesionales distinguen dos tipos de trabajo sobre ejercicios de vocalización:

1.- Un trabajo de activación y flexibilidad de la musculatura con un objetivo de “puesta a punto” para abordar un repertorio, bien ensayos, bien conciertos, y

2.- Un trabajo sobre ejercicios de vocalización específicos para automatizar ciertos movimientos musculares exigentes y necesarios para cantar un repertorio lírico con un fin artístico.

En ambos enfoques de trabajo se comienza con ejercicios de apoyo en los resonadores con una gran conciencia en la conexión del trabajo respiratorio y posición corporal óptima. Con este trabajo se busca el desarrollo de las aberturas laríngeas y bucofaríngeas, en perfecta armonía con las diferentes cavidades de resonancia y trabajo de la columna aérea, en función de la tesitura, el volumen, el timbre... Normalmente este trabajo preliminar se hace sobre una tesitura poco exigente, con el claro objetivo de imposter la voz de forma adecuada para optimizar la emisión del canto lírico.

En el segundo enfoque se realizan ejercicios de todo tipo, dependiendo del objetivo o problema técnico que se quiere resolver: tesitura, pasaje, notas tenidas,

agilidad, homogeneidad, dinámicas... Suelen ser ejercicios de 3ª, 5ª, 6ª, 8ª, 9ª... y poco a poco ejercicios con mayor extensión de la tesitura. Los intervalos melódicos por notas continuas, por terceras, formando arpeggios, saltos de quintas o de octavas... Al principio se trabajan ejercicios más fáciles, y según se va resolviendo, un ejercicio con mayor dificultad. El trabajo de vocalización sobre ejercicios tiene como finalidad la adquisición de la fortaleza, agilidad y control de la musculatura para abordar un repertorio con unas exigencias del aparato vocal y un dominio en el resultado artístico.

Sobre la elección de las vocales y consonantes, no hay un orden preferente al respecto. Cada cantante tiene una vocal o vocales mejor configuradas y que pueden servir a las demás como modelo. Este puede ser un recurso pedagógico para trabajar y lograr la homogeneidad tímbrica en las diferentes vocales.

Y por último, hay una opinión mayoritaria y es que la elección de los ejercicios está en función del repertorio que se está trabajando en ese momento pues el trabajo vocal puede ser diferente en función del estilo, el carácter o la extensión.

En mi opinión, aunque el trabajo sobre ejercicios de vocalización es personal podemos sacar algunas pautas generales. Es evidente que el aparato vocal se articula mediante movimientos musculares y por tanto, ha de haber una fase preliminar de activación de la musculatura de forma moderada y suave, con conciencia corporal, para realizar las conexiones óptimas de la impostación vocal. Además de este trabajo de activación previo a la utilización del instrumento vocal ha de realizarse un trabajo dirigido a consolidar y mantener la fortaleza, flexibilidad, ductilidad, agilidad y control de la musculatura para alcanzar un dominio del instrumento. Este tipo de trabajo puede conseguirse mediante unos ejercicios de vocalización determinados, diseñados para automatizar las modificaciones musculares sobre un esquema de repetición y conciencia corporal basada en la adquisición de la sensibilidad propioceptiva, que con el tiempo se va incorporando al sistema reflejo corporal. Este mismo trabajo también se puede hacer sobre ciertos pasajes del repertorio, con el mismo tratamiento mencionado anteriormente, es decir, repetición-conciencia corporal-sensaciones propioceptivas. Los dos caminos son válidos si se hacen con conciencia de las estrategias musculares. El trabajar sobre frases del repertorio, en algunos casos, facilita al cantante intuitivo las

valiosas modificaciones del instrumento casi de forma inconsciente, pero el trabajo consciente de la articulación del instrumento vocal le aportará regularidad y un desarrollo óptimo como cantante.

3.5.7. Cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto

La pregunta formulada en el cuestionario en relación a las cualidades del profesional del canto ha sido la siguiente:

7.- ¿QUÉ CUALIDADES SON ESENCIALES EN EL CANTANTE Y QUÉ CUALIDADES SON ESENCIALES EN EL PROFESOR DE CANTO?

A continuación hago un análisis sobre las respuestas en relación a la pregunta 7ª de los cuestionarios del estudio paralelo del Anexo IV, Bloque B.

Análisi comparativo en relación a las cualidades del profesional del canto y conclusiones

Al igual que en el apartado anterior referente al bloque de respuestas A, también haré en este apartado B una recopilación de cualidades importantes en un cantante y cualidades importantes en un pedagogo, pero antes comentaré algunas respuestas particulares que me han llamado la atención.

Respecto a las cualidades del cantante.

En primer lugar, me parece interesante que tres profesionales de este bloque B opinen que las cualidades del cantante y del profesor de canto han de ser las mismas.

Antonio Aragón, Sandra Ferrández y José Manuel Zapata lo dan a entender con sus respuestas. Cito a continuación.

«Inteligencia, paciencia, visión de futuro, aceptación de la propia voz, personalidad, entusiasmo, cultura, generosidad, trabajo... No sé hasta qué punto unas cualidades son para unos y otras para otros. Creo que todas sirven para ambos.» (Antonio Aragón, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«Esencial el oído y sentido común. Después a más cualidades, todo puede mejorar.» (Sandra Ferrández, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«La paciencia, la constancia pero sobre todo LA AUTOVALORACIÓN CORRECTA, exactamente lo mismo que el profesor.» (José Manuel Zapata, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

«A continuación, destaco la respuesta de Vicente Ombuena quien nos da una reflexión sobre las diferentes cualidades de los cantantes. Todas las cualidades, tanto positivas como negativas, son la causa de que cada individuo sea diferente a otro, y por tanto, la necesidad de aplicar a demanda una técnica individualizada. Nos lo dice así:

Resumiendo: Para mí el canto en su definición más escueta y práctica es el conjunto de trucos y subterfugios necesarios para lograr dos octavas homogéneas en color resaltando las cualidades positivas y disimulando/eliminando sus defectos. Como estas cualidades (tanto positivas como negativas) son personales e intransferibles de cada alum@ se llega a la conclusión de que, si bien hay numerosos puntos comunes a la pedagogía del canto, la forma de adquirir y controlar estos conocimientos es diferente en cada individuo y por lo tanto los caminos para lograr esas metas son diferentes en cada caso por lo cual el profesor de canto tiene que ser como un sastre a medida; hacer una técnica individual para cada cantante que le permita no solo cantar sino, ya dentro del plano profesional, tener las bases para primero saber si una obra está dentro de sus posibilidades vocales y luego de ser capaz de montarla sin riesgo para su voz.» (Vicente Ombuena, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

También me parece adecuado exponer el punto de vista de Olga Pitarch cuando nos dice que es necesario que el cantante, además de ser un buen músico, debe ser un

buen actor, pues la palabra y la música son igual de importantes para el canto. Muestro sus palabras:

«Un buen cantante es un buen músico y un buen actor, ambas cualidades son necesarias. En el canto la parte teatral está indisolublemente unida a la música. Y al contrario de las numerosas querellas a lo largo de la historia de la música sobre cuál tenía la supremacía si la palabra o la música, opino que en el cantante ambas por igual son necesarias. Y no sólo para aquellos que se dedican a la ópera, ya que el hecho de cantar sobre palabras hace del cantante un contador in música. Doble dimensión que el público siempre valora.» (Olga Pitarch, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Y por último, Milagros Poblador hace una relación de cualidades aconsejables en el cantante pero destaca una cualidad fundamental que es “el deseo de realizarse” del cual surge la energía para superar cualquier situación difícil. Nos lo dice así:

«... Ellos han poseído dosis de todo aquello cuya proporción desconocemos, pero sin duda lo que han tenido como centro, ha sido un irreprimible deseo de realizarse, una energía prodigiosa capaz de superar obstáculos y decepciones de cualquier índole. Así se han potenciado, equilibrado aquellas condiciones, condensándose alrededor del eje vital, creando el estado propicio...» (Milagros Poblador, 7ª pregunta, ver Anexo IV, Bloque B)

Ahora me dispongo a hacer una relación de todas las cualidades del cantante lírico, agrupándolas en diferentes secciones, según el tipo de cualidad.

Cualidades del Cantante:

1.- Cualidades físicas: buena voz (con un mínimo de calidad tímbrica, tesitura, volumen y ductilidad), buena salud en general, resistencia al cansancio, dominio de la técnica vocal, buena memoria muscular y conceptual, buena presencia física.

2.- Cualidades de carácter o personalidad: humildad, aceptación de la propia voz, personalidad, generosidad, perseverancia, curiosidad, entusiasmo, capacidad de trabajo, escrupuloso, disciplinado y autodisciplina, paciente, sana autocrítica,

inteligencia, prudencia, constancia, voluntad, vocación, luchador, buena actitud, temperamento artístico, emotividad, confianza (fe ciega en resultados inciertos), tenacidad, calma en el aprendizaje, constancia., seriedad , responsabilidad , decidido, ambición, deseo de realizarse, voluntad de superación, suerte, calidad humana, interés y dedicación, pasión, empuje, reconocer lo que le viene bien, valentía, empatía para trabajar en equipo, autoevaluación positiva y autoevaluación correcta.

3.- Cualidades musicales: formación musical, técnico-vocal y artística, talento, inteligencia musical, instinto musical o musicalidad natural, talento, sensibilidad, capacidad de comunicar, seducir y conmover, franqueza interpretativa, serenidad sobre el escenario, vocación, humildad, carácter y una personalidad adecuada para la exigencia profesional, buen gusto, pasión por la música, buen sentido estético, buena comunicación artística, intuición para el canto, dominio de la técnica, interés y capacidad comunicativa, expresividad, generoso en el escenario, dotes actorales, intuición, conciencia vigilante junto a una emoción auténtica y ardiente, desarrollar una inteligencia artística y capacidad comunicativa, receptivo al sonido, talento artístico, confianza ante el público.

4.- Cualidades intelectuales: inteligencia (consciente e intuitiva), amplia formación intelectual, buen conocimiento fisiológico del tracto vocal, buen conocimiento del cuerpo de la voz y sus posibilidades, cultura, conocimiento de los idiomas más usados en el canto, la fonética aplicada al canto, dotes de observación, memoria, sentido común, iniciativa en el aprendizaje, conocer las limitaciones, poder de concentración, tenaz en el estudio, versátil, memoria, gran capacidad mental, visión de futuro.

5.- Cualidades psicológicas: Salud mental, imaginación, equilibrio psicológico, fortaleza psicológica, respaldo en el entorno familiar, gran capacidad mental.

Respecto a las cualidades del profesor de canto.

1.- Cualidades físicas: oído musical, buena salud en general, salud vocal, resistencia al cansancio, dominio de la técnica vocal y muy buen oído.

2.- Cualidades de carácter o personalidad: Imaginación, honradez, realismo, constancia, paciencia, personalidad, entusiasmo, generosidad, trabajo, capacidad de observar, capacidad de escuchar, perseverancia, compromiso, curioso, ser flexible para poder averiguar la necesidad de cada alumno, intuitivo, sentido común, buen humor, amor por la, sensatez, gusto por la enseñanza, confianza con el alumno, prudencia, actitud positiva ante los avances, calma, paciencia, tenacidad, dar confianza, ilusión y motivación ante el alumno, interés, dedicación, sinceridad, humildad, empatía, autoevaluación correcta.

3.- Cualidades musicales: vocación, mucho amor a la profesión, experiencia profesional como cantante y como profesor, experiencia sobre el escenario, una gran capacidad de comunicación, aceptación de la propia voz, utilizar todos los recursos que estén al alcance para solucionarlos, una buena formación musical, gran pasión y amor inmenso por la voz humana, muy buen oído, juicio pedagógico, buen gusto, interés por el aprendizaje continuo, una buena técnica vocal, gran estudioso de la propia voz y de la voz de los demás, profesor de canto sin artificios, saber dar a cada alumno lo que necesita, imaginación para transmitir sensaciones, conocimiento del repertorio, buen sentido estético del canto más allá de sentido técnico, pasión por el trabajo, mantenerse en forma vocalmente y no perder su vida artística.

Conocimientos anatómicos y funcionales sobre el instrumento vocal, dominio de la técnica vocal y ser un apasionado de la técnica vocal, conocimientos estilísticos de las obras a interpretar, conocimiento de la clasificación vocal, pasión por la enseñanza del canto, ser capaz de corregir una emisión vocal, disposición de escucha y capacidad de análisis global del alumno, comprender que la enseñanza del canto es individual, dar las herramientas para solucionar los problemas de forma más fácil y eficaz, espíritu de observación, inculcar en el alumno ese espíritu de observación y el coraje necesario para no cesar en el empeño, inteligencia auditiva, capacidad para transmitir al alumno,

capacidad de motivación, capacidad de análisis y evaluación, tener ejercicios específicos para cada aspecto del canto, tener un buen oído entrenado para discernir sonidos emitidos incorrectamente y dar solución, saber explicarse correctamente y con propiedad, amor por la pedagogía vocal, empatía con el alumno,

4.- Cualidades intelectuales: Inteligencia, visión de futuro, Ser un buen comunicador y pedagogo, amplia formación intelectual, amplia formación musical tanto técnica como histórica y estilística, conocimientos anatómicos y de funcionamiento de los aparatos respiratorio y fonador, la fonética aplicada al canto de cualquier idioma en el que haya de interpretar un rol, conocimiento de los idiomas más usados en el canto, el conocimiento de la clasificación vocal y del repertorio adaptado a este, aptitud pedagógica, una buena formación cultural, conocimiento de los idiomas utilizados en el repertorio más habitual y pedagogía.

Capacidad de comunicación, dominio del lenguaje para expresarse con claridad, capacidad de periodización del aprendizaje. Criterio adecuado a la hora de asignar repertorio, ser igualmente tenaz y humilde para estar siempre aprendiendo, la curiosidad de seguir formándose e informándose continuamente, y saber explicarse correctamente y con propiedad.

5.- Cualidades psicológicas: profundo conocedor de la personalidad del alumno y casi con dotes de psicólogo, entender la psicología del alumno, psicología para conducir al alumno, tener nociones de psicología, capacidad de entendimiento.

Resultados

Con las respuestas del bloque de profesionales B llego a una conclusión muy parecida a la conclusión del bloque de profesionales A, es decir, son muchas las cualidades que ha de tener un buen cantante lírico, de carácter físico, de personalidad, de inteligencia y psicológicas, pero el profesor de canto ha de tener, según algunos profesionales, las mismas, o según otros profesionales, muchas más.

Otras opiniones que han surgido en este bloque:

El cantante debe ser un buen músico y un buen actor pues la música y la palabra tienen el mismo grado de importancia, y

El trabajo pedagógico requiere mucha exigencia, dedicación y vocación además de las cualidades como cantante.

3.5.8. Aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos

La pregunta formulada en el cuestionario en relación a la pedagogía del canto (para profesores y cantantes que imparten clases) es la siguiente:

8.- ¿CUÁLES SON LOS ASPECTOS QUE REQUIEREN CON MÁS FRECUENCIA MAYOR TRABAJO EN LA PEDAGOGÍA VOCAL? ¿CUALES SON LOS RECURSOS PEDAGÓGICOS QUE UTILIZA PARA SOLUCIONAR ESTOS ASPECTOS?

En este apartado dirigido a los profesionales que ejercen como docentes han respondido 23 profesionales que pertenecen al estudio paralelo. Me dispongo a hacer un análisis comparativo de las respuestas a la pregunta 8 del cuestionario.

Análisis comparativo en relación a los aspectos que requieren mayor trabajo, los recursos que se utilizan y conclusiones.

Las opiniones dadas en este bloque B de respuestas sobre qué aspectos requiere mayor trabajo son muy diferentes por lo que la exposición de tantas opiniones distintas resulta bastante compleja.

He hecho un recorrido de todos los aspectos mencionados y qué profesionales hacen referencia a ese tipo de trabajo.

Relación de aspectos que requieren mayor trabajo:

- Respiración- Este es el aspecto que requiere más trabajo y al que se ha referido mayor número de profesionales de este bloque B. Ellos son Ramón de Andrés, Maite Arruabarrena, M^a Teresa Català, M^a Luisa Corbacho, Fernando Latorre, Joana Llabrés, Llanos Martínez, Anna M^a Ollet, Ana Nebot, Olga Pitarch, Olatz Saitua y Miren Urbietta.

Como hemos dicho en los puntos relacionados con otras preguntas del cuestionario, es necesaria una coordinación perfecta y la presión de aire justa para que la laringe tenga la posición adecuada. Esto mismo nos dice Maite Arruabarrena y también el hecho de que para configurar el trabajo muscular de la respiración hay que centrarse en todas las partes del aparato vocal y poder hacerlo funcionar en perfecta coordinación y armonía; en su respuesta nos detalla diferentes recursos al respecto: desde la explicación teórica del mecanismo vocal acompañada de ejemplos practicados por ella alternando sonidos incorrectos y correctamente, ejercicios de voz hablada impostada, ejercicios de soplo, sonidos exclamados que proporcionen un apoyo fácil y natural ... pero sobre momentos en los que se produce una emisión correcta para que a través de ellos y por medio de la propiocepción se vaya fijando su técnica.. Ramón de Andrés evita el lenguaje simbólico, surrealista o mágico y afronta la solución técnica, como un instrumento de viento que se rige por las leyes de la rama de la Física denominada “mecánica de fluidos”. M^a Teresa Català nos dice que el dominio del aire es un proceso muy lento, que requiere paciencia por parte del alumno y muchos recursos del profesor; con la repetición de vocalizaciones y el repertorio adecuado, el cuerpo irá integrando los movimientos musculares y gestos adecuados. Fernando Latorre nos habla de un problema de tensión muscular. Anna M^a Ollet nos dice que es uno de los aspectos que más dificultades presenta en los alumnos y que repercute, sobre todo, en la resolución de los finales de frase; lo intenta solucionar mediante

artículos y bibliografía que ayuden a entender las estructuras físicas y trabajo corporal e imágenes. Ana Nebot hace referencia a un estado de mucha tranquilidad y una conexión muy fuerte con uno mismo. Olga Pitarch nos habla de la regularidad y estabilidad de la expiración; con relajación-tonicidad muscular entre la inspiración y la expiración muchos otros problemas o bloqueos técnicos mejoran sensiblemente. Olatz Saitua trabaja este y otros aspectos mediante el camino de la autopercepción; esta cantante y pedagoga nos ofrece un detallado número de recursos para solucionar este problema.

- Posiciones o espacios bucofaríngeos- También se ha referido a este aspecto bastantes profesionales que opinan que requiere mucho trabajo. María Teresa Català nos dice que a los alumnos que empiezan les resulta difícil adaptar los espacios bucofaríngeos necesarios en cada tesitura al texto de la partitura; lo trabaja cantando el fragmento con una sola vocal y después poner el texto correcto. Fernando Latorre nos habla de la tensión de la lengua tensa y la lengua temblante para ayudar a corregir el vibrato. (en su respuesta relaciona ciertas tensiones con tipos de vibratos erróneos); faringe poco elástica (Paladar blando con poco recorrido, paredes muy tensas), en cuyo caso hace un trabajo con las vocales u / o; y ejercicios de mandíbula. Olatz Saitua nos dice que hay que hacer un trabajo especial en la lengua, boca, mandíbula, pómulos... Como he dicho anteriormente, esta profesional se ayuda de la autopercepción y análisis de las posiciones y exigencia muscular; trabaja la dicción con la mitad de la lengua hacia adelante para asegurar la apertura del fondo de la boca (resonancia lírica) y, al mismo tiempo, analizando la apertura de la garganta (inclinación del tiroides-apertura lateral). Miren Urbieta hace una relación de vicios habituales y entre ellos hace referencia a las lenguas tensas o no controladas y sobretensión en la mandíbula, entre otras; propone varios recursos como un lápiz/bolígrafo que haga que la lengua no se levante en exceso y cierre la garganta, sujetar la lengua hacia fuera de la boca (con la mano y un pañuelo) para sentir liberación de espacio en la boca, trabajo de conciencia corporal, ejercicios con vocales largas moviendo mandíbula y/o cuello y cabeza para conseguir así que la parte

trasera de la mandíbula permanezca siempre abierta independientemente del texto.

- Tensiones en general- Fernando Latorre, Carlos López, Joana Llabrés, Llanos Martínez, Manuela Muñoz, Olga Pitarch Y Miren Urbietta nos hablan de la necesidad de dedicar una atención especial a solucionar las tensiones o vicios que impiden la evolución positiva del cantante. Carlos López y Llanos Martínez dicen que el alumno, en el empeño de controlar directamente todos los aspectos, acumula tensiones innecesarias. Joana Llabrés lo enfoca como la predisposición de algunos alumnos. Y finalmente, Manuela Muñoz y Miren Urbietta hablan de la necesidad de trabajar los malos hábitos o vicios de trabajos anteriores o no comprendidos.
- Psicología- Bastantes profesionales se han referido a aspectos relacionados con la psicología del cantante.

Antonio Aragón da mucha importancia a la confianza del alumno y toma como recurso el hecho de incidir en las virtudes y no tanto en sus posibles defectos. José Ferrero habla de la estrecha relación que hay entre el canto y el plano psicológico y emocional; el alumno debe comprender que el instrumento lo lleva dentro y que debe conocerse a sí mismo y no debe asustarse de ello. Fernando Latorre nos habla de los miedos que provocan bloqueos y tensiones. Anna M^a Ollet relaciona este aspecto con las prisas del alumno, que otorgan una presión añadida por no entender que el canto es un arte y que conlleva un proceso lento que no se consigue en dos días; ella intenta resolverlo mediante la lectura de entrevistas a cantantes consagrados donde hablan de ello. Y por último, María Velasco, que nos habla de los alumnos con buenas condiciones vocales y musicales que no comprenden que no es suficiente las facultades naturales para evolucionar correctamente; sugiere el hecho de evidenciar ejemplos de cantantes que han malogrado su voz.

- Homogeneidad del registro- Los profesionales que hacen referencia a este aspecto son Anna M^a Ollet, Ana Nebot y Pedro Quiralte. Anna Ollet trabaja este aspecto intentando solucionar los problemas en el pasaje; los recursos que ofrece son vocalizaciones que automaticen las modificaciones para realizar las adaptaciones. Ana Nebot explica que, en su experiencia, sobre todo con mujeres principiantes, asocian la voz impostada o de cabeza como una voz falsa; con el trabajo van verificando la facilidad de esta colocación, sobretodo en la bajada de la escala. Pedro Quiralte nos dice que para resolver este problema, al principio se hacen vocalizaciones cortas y después más largas para dar ductilidad y flexibilizar al instrumento.
- Comprensión fisiológica- Profesionales como Carlos López, Llanos Martínez y Anna M^a Ollet opinan que hay que dedicar un trabajo adecuado para hacer comprender el funcionamiento del instrumento vocal. Esta última cantante y pedagoga nos dice que intenta solucionar este aspecto aportando artículos y bibliografía que ayuden a entender las estructuras físicas y el trabajo corporal.
- Trabajo sobre el texto- Este es un aspecto que requiere una atención especial para Carlos López, Ana Nebot y Olatz Saitua. (Ver el punto B relacionado con posiciones o espacios bucofaríngeos; en el que explico el trabajo de esta pedagoga y cantante en relación al texto).
- La posición corporal- A este aspecto hacen referencia Llanos Martínez y Olatz Saitua. Esta última profesional especifica el trabajo de un buen apoyo podal, una postura abierta y cuerpo amplio.

Otros aspectos menos mencionados han sido:

- M^a Teresa Català i Consol Rico- Relación entre el sonido que escucha el alumno y el que produce realmente. Esta última pedagoga nos habla de fomentar la autonomía del estudio y la corrección técnica mediante la concentración en el aprendizaje y el reconocimiento de unas sensaciones asociadas a un resultado sonoro.

- Sandra Ferrández- Elección del repertorio y clasificación correcta de la voz.
- Joana Llabrés- Cobertura del sonido.
- Cristina Faus- La expresividad.
- Consol Rico- Implicación global de cuerpo y mente.

Hay una idea en las respuestas reiterada en relación al trabajo propuesto de cada pedagogo, y es que siempre se escogerá el adecuado a cada alumno dependiendo del momento del desarrollo vocal, los vicios adquiridos, las tensiones que acumula, las condiciones físicas, el temperamento o carácter personal, la actitud ante el trabajo más o menos relajada... Hemos visto en el punto anterior que hay unas cualidades idóneas en el cantante y pueden contribuir o no a la evolución del aprendizaje del canto.

Otra idea es que todos los aspectos cuestan al principio y el proceso de asimilación del instrumento es lento, requiere muchos recursos y métodos, la adecuación al alumno y el repertorio de obras adecuado para el momento vocal. En este sentido, la clasificación vocal no solo depende de la tesitura vocal, también hay que considerar la belleza tímbrica y la comodidad del cantante.

Resultados

En este bloque B ha habido referencia a aspectos muy diversos sobre las partes de la técnica vocal que requieren mayor trabajo y han habido respuestas muy detalladas basadas en la práctica de pedagogos en ejercicio.

El aspecto de la técnica vocal que requiere mayor trabajo es la respiración. Doce profesionales nos han hablado de este trabajo en especial, precisamente por la relevancia que tiene en el buen funcionamiento del instrumento vocal, semejante a un instrumento de aire, y del cual, depende todos los demás aspectos que intervienen en el aparato vocal. De la misma manera, para configurar el trabajo muscular de la respiración, hay que centrarse en todas las partes del aparato vocal y poder hacerlo funcionar en perfecta coordinación y armonía. Los recursos ofrecidos son: la explicación teórica del mecanismo vocal acompañada de ejemplos practicados de sonidos incorrectos y correctamente, ejercicios de voz hablada impostada, ejercicios de

soplo, sonidos exclamados que proporcionen un apoyo fácil y natural, sobre un sonido correcto interiorizar la propiocepción para fijar en su técnica, trabajar los problemas de tensión muscular mediante el camino de la autopercepción; esta cantante y pedagoga nos ofrece un detallado número de recursos para solucionar este problema.

También es necesario un trabajo importante relacionado con la configuración de posiciones o espacios bucofaríngeos. El trabajo incorrecto de la tesitura y del texto puede ofrecer tensión en ciertas partes móviles como la base de la lengua, la mandíbula, la boca, pómulos... La posición o tensión exagerada de la base de la lengua puede influir en el tipo de vibrato erróneo. También es importante el trabajo sobre ciertas vocales (en la respuesta se habla de u/o) para otorgar elasticidad. Es importante la autopercepción para fijar posiciones.

Por otra parte, hay una necesidad de dedicar una atención especial a solucionar las tensiones o vicios que impiden la evolución positiva del cantante. El alumno acumula tensiones innecesarias al configurar el conjunto de aspectos vocales, o hay una predisposición en algunos alumnos a desarrollar ciertos bloqueos por malos hábitos o vicios de trabajos anteriores o no comprendido.

También ha salido el aspecto psicología, la necesidad de dar confianza al alumno, incidir en las virtudes y no tanto en los defectos, los miedos que provocan bloqueos y tensiones, las prisas de los alumnos que no entienden que el canto tiene un proceso lento o alumnos que no comprenden que no es suficiente las facultades naturales para evolucionar correctamente.

La homogeneidad del registro con un trabajo dedicado solucionar los problemas en el pasaje de la voz.

Otros aspectos que requieren un trabajo especial son: la comprensión fisiológica del instrumento vocal, la posición corporal, relación entre el sonido que escucha el alumno y el que produce realmente, elección del repertorio, clasificación correcta de la voz, cobertura del sonido, la expresividad y la implicación global de cuerpo y mente.

Los recursos propuestos han de ser adecuados al alumno dependiendo del momento del desarrollo vocal, los vicios adquiridos, las tensiones que acumula, las condiciones físicas, el temperamento o carácter personal, la actitud ante el trabajo más o menos relajada... Todos los aspectos cuestan bastante trabajo al principio pues el proceso de asimilación del instrumento es lento y requiere muchos recursos y métodos por parte del profesor, la adecuación al alumno y el repertorio de obras adecuadas el momento vocal. En relación a la clasificación vocal, es importante que no dependa solo de la tesitura, también hay que considerar la belleza tímbrica y la comodidad del cantante.

3.5.9. Otras observaciones que quiera añadir

Este es un apartado que se adapta a cualquier comentario que el profesional quiera añadir referido al tema de técnica vocal o cualquier otro aspecto que quiera mencionar.

Este apartado no está numerado y está titulado así:

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

A continuación hago un análisis sobre las respuestas del Anexo IV, Bloque B. en relación al apartado de “otras observaciones”.

En este apartado han respondido 12 profesionales de los 30 participantes en este estudio paralelo.

Análisis comparativo en relación al apartado de “Otras observaciones que quiera añadir” y conclusiones.

En este apartado dedicado a cualquier comentario que se desee hacer fuera del cuestionario han surgido varias ideas:

En primer lugar, la idea de que el canto es la expresión máxima. Esta idea ha surgido de los profesionales Cristina Faus, José Ferrero, Fernando Latorre, Milagros Poblador y Pedro Quiralte. Cada uno de ellos lo ha expresado de forma particular de la siguiente forma:

«...Además de esto quiero añadir que cuando subes a un escenario, en mi caso particularmente pienso en un 10% solamente en la voz y el otro 90% para mi es la interpretación, el texto, el estilo y muy mucho el disfrute de todo ello.» (Cristina Faus, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

«El canto debe entenderse como la expresión máxima del sentimiento interno y por eso no debería estar en desunión de la filosofía o la meditación. No se debe cantar o hacer música para el gozo personal sino para encontrarnos a nosotros mismos y crecer como personas, cuando entendamos esto llegaremos a ser mucho mejores músicos.» (José Ferrero, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

«...Cuando cantamos nos convertimos en un instrumento. No hay barrera ni distancia entre instrumentista y artificio inventado, ya que somos instrumento e instrumentista a la vez. La voz nace con nosotros y con nosotros muere. El instrumento vive lo que vivimos y eso lo hace especial y mágico. El convertirlo en instrumento excelente y el conseguir una gran destreza en su ejecución, depende tanto de las condiciones físicas como del trabajo de estudio efectuado. El alma que imprime cada cantante en el sonido es fruto de nuestras vivencias y personalidad. Cantamos como somos y somos parte de cómo cantamos.» (Fernando Latorre, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

«La meta final del estudio del canto es dominar técnicamente el instrumento, de modo que el cantante pueda transmitir su sentimiento libremente, para poder emocionar al público que le está escuchando.» (Milagros Poblador, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

«El estudio del canto es una ardua tarea, a la vez maravillosa que tiene que tener una conexión entre el cuerpo y el alma. Opino que es también necesario una evolución del yo y un profundo estudio de sí mismo, adentrándose en la meditación y en la evolución de sí mismo. Disfrutando mucho de la naturaleza y dándose cuenta de cómo cambia nuestro cuerpo a lo largo de los años. Todo ello unido entre sí, canto y persona.» (Pedro Quiralte, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

Cristina Faus nos explica la gran importancia que le da a la interpretación y expresión en el escenario. José Ferrero y Pedro Quiralte subrayan el hecho de que el canto nos hace crecer como personas y necesita una conexión absoluta entre el cuerpo y el alma. Fernando Latorre nos dice que somos instrumentos e instrumentistas, sin barreras, que cantamos como somos y somos parte de cómo cantamos. Milagros Poblador nos habla de transmitir el sentimiento libre para poder emocionar al público.

Otra idea que aparece es el hecho de que cada cantante es único e irrepetible. Francisco Crespo nos dice que por ello, es lógico pensar que cada uno tiene su proceso, incluso su camino técnico. Fernando Latorre nos dice que incluso el estado de ánimo influye.

Cito sus palabras:

«Cada individuo, cada voz, requiere su proceso. Por tanto, no existe una única técnica ni un único camino. Ni siquiera una única secuenciación en el trabajo. Cada caso requiere una especialización en sí mismo y ésta es la única forma de que la técnica de canto dé los resultados deseados.» (Francisco Crespo, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

«Cada persona es diferente a otra y sobre todo, su instrumento es personal y único. La voz lírica la conforman distintas partes del cuerpo que sumadas, nos dan como resultado un instrumento de características inigualables. El estado de ánimo influye en el color del sonido, en el timbre y en el resultado de la emisión...» (Fernando Latorre, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

La siguiente idea es la importancia de un repertorio adecuado a la clasificación y al momento técnico vocal. Así nos lo dice Cristina Faus, Manuela Muñoz y Llanos Martínez:

«Añadir que el canto como instrumento es el más perfecto que nos podemos encontrar y por ello el más delicado. Ha que cuidar la voz no solamente con potingues químicos o naturales, también con el repertorio adecuado que es el que va a conseguir que ese instrumento vocal tenga un desarrollo adecuado u otro.» (Cristina Faus, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

«Es importante adecuar el trabajo técnico con el trabajo sobre un repertorio adecuado no sólo al rango vocal, tesitura y timbre, si no también al momento evolutivo por el que se atraviesa.

El estudio del repertorio debe de ser una fuente de herramientas técnicas, los problemas a abordar deben de ser abarcables en la situación de aprendizaje en la que el alumno se encuentra. Abordar un repertorio que supere en dificultades las competencias que el alumno tenga puede ocasionarle tensiones, problemas vocales persistentes o involuciones.

La elección del repertorio debe de ser variada en lenguas, estilos y formas, siempre adaptándose a la tesitura que el alumno pueda abarcar. Cada estilo, cada época musical e incluso cada lengua aporta herramientas técnicas valiosas para el desarrollo de la futura vida profesional como cantante o profesor.» (Llanos Martínez, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

«Hay que ser muy prudente a la hora de clasificar las voces, y no precipitarse, especialmente en el caso de las voces de soprano lírica (o tenor) muy jóvenes, que con frecuencia no están bien orientadas al inicio. No hay que tener prisa en acceder al gran repertorio, aunque son voces difíciles de educar al principio. En la duda, siempre es mejor aligerar las voces que agrandar y ensancharlas, como desgraciadamente sucede con mucha frecuencia.» (Manuela Muñoz, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

A continuación dos profesionales expresan la misma idea pero con aparente desacuerdo. Ramón de Andrés explica lo simple que es entender la técnica vocal y lo difícil que resulta encontrar el grado de coordinación de todos los factores que

intervienen. Olga Pitarch asume la complejidad del canto y lo define como un misterio irresistible. Doy sus respuestas:

«Creo que la técnica vocal es algo extraordinariamente simple, aunque no fácil. Se compone de muy pocos factores, y por ello su comprensión intelectual, para una persona inteligente y medianamente formada, no debería requerir más de una hora. Es simple pero no fácil, porque exige que los pocos factores que intervienen en ella lo hagan con un grado de coordinación muy alto, y este es el principal problema que plantea. Cualquiera puede respirar como un cantante, bostezar o producir sonidos impostados. Otra cosa será llegar a hacerlo de forma permanentemente coordinada y controlada.» (Ramón de Andrés, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

«Cuanto más me informo y observo el tema más me asombro de la complejidad infinita del canto. Pero sigue siendo un misterio que me atrae irresistiblemente.» (Olga Pitarch, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

Milagros Poblador cree que la enseñanza del canto tiende a buscar la potenciación artística de la expresión dramática sin dejar de lado el virtuosismo canoro que caracteriza la técnica belcantista. Cito sus palabras:

«Según mi opinión, la enseñanza del canto debe de orientarse hacia los principios de la tradicional escuela italiana del romanticismo, encaminada a la potenciación artística de la expresión dramática, sin dejar de lado el objetivo de lograr el virtuosismo canoro que caracteriza la técnica belcantista.

La meta final del estudio del canto es dominar técnicamente el instrumento, de modo que el cantante pueda transmitir su sentimiento libremente, para poder emocionar al público que le está escuchando.» (Milagros Poblador, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

Y por último, la idea de ser modestos, aprender de los errores, con espíritu de superación, tanto alumnos, como cantante, como profesor, y ser modesto. María Velasco lo expresa así:

«Es muy importante para el alumno, para el profesor y para el cantante en carrera, aprender a ser modesto, ver este trabajo con espíritu deportivo, de superación y como una carrera a largo plazo en la que nunca se deja de aprender. Poder reconocer nuestros errores, nos ayudará a ser mejores alumnos, mejores cantantes y mejores profesores.» (María Velasco, observaciones, ver Anexo IV, Bloque B)

Resultados

En este apartado han surgido varios razonamientos:

En primer lugar, se ha dicho que el canto es la expresión máxima. Alrededor de esta idea han surgido otras más como que es de gran importancia la interpretación y expresión en el escenario, transmitiendo el sentimiento libre para poder emocionar al público; el canto nos hace crecer como personas pues exige conocernos y tener una conexión absoluta entre el cuerpo y el alma; somos instrumentos e instrumentistas, sin barreras, que cantamos como somos y somos parte de cómo cantamos.

Otra idea que aparece es el hecho de que cada cantante es único e irreplicable por lo que cada uno tiene su proceso, incluso su camino técnico.

También se ha concedido importancia a la buena elección del repertorio en función de una clasificación adecuada y el momento técnico vocal.

La técnica vocal resulta compleja por la dificultad de encontrar el grado de coordinación de todos los factores que intervienen.

Hay una tendencia a enfocar la enseñanza del canto hacia la potenciación artística de la expresión dramática, aunque sin dejar de lado el virtuosismo canoro que caracteriza la técnica belcantista.

Y por último, tanto alumnos, cantantes, como profesores, deben ser modestos para poder aprender de los errores, con espíritu de superación.

3.6. Comparativa entre el “estudio principal” y el “estudio paralelo”

En este apartado he pretendo relacionar los resultados de los estudios realizados en los puntos 3.4. y 3.5., en relación a cada aspecto de la técnica vocal contemplado en el cuestionario.

3.6.1. Trabajo corporal

Los dos bloques de cuestionarios, en el aspecto relacionado con el trabajo corporal, coinciden prácticamente en las ideas generales de sus razonamientos:

El trabajo corporal es fundamental en el cantante pues el instrumento es nuestro cuerpo.

Es importante la preparación física para la buena evolución del cantante.

Hay unos claros beneficios del trabajo físico para el canto.

Se necesita un trabajo de conciencia corporal para que el trabajo físico sea preciso y óptimo.

El trabajo corporal forma parte del trabajo técnico vocal que debe realizarse con el alumno.

Cabe destacar que ha habido respuestas y explicaciones más detalladas en las respuestas de los cuestionarios del Bloque B. Esto se explica teniendo en cuenta que en este bloque hay muchos más cuestionarios.

Mi opinión sobre el trabajo corporal del cuerpo en relación con el canto lírico

En mi opinión, cada cantante ha de escoger el tipo de actividad que le sea fácil practicar y con el que sienta que tiene un efecto positivo a largo plazo. Cualquier actividad es adecuada si se practica de forma regular y si hay una escucha perfecta del cuerpo para seleccionar en cada momento lo que se necesita. En general, todas las disciplinas mencionadas que aportan tonicidad muscular, con un trabajo de conciencia corporal de base y una conexión adecuada con la respiración son recomendables para el cantante.

3.6.2. La respiración

Las conclusiones a las que he podido llegar en relación a este aspecto en los dos bloques de cuestionarios han sido muy parecidas.

El modo de manejar el aire tiene una repercusión directa con el instrumento vocal y todos los profesionales están de acuerdo en que la musculatura diafragmática está implícita en el trabajo del canto. Sin embargo, tanto en el bloque de respuestas A como en el Bloque B, las diferencias entre los profesionales está en el tipo de ampliación respiratoria, respiración intercostal, abdominal, pélvica y dorsal o una combinación de dos o más de estas. La explicación que he dado al respecto es que esta ampliación de la respiración puede realizarse de muchas formas y pueden resultar todas válidas si los demás aspectos del instrumento vocal son correctos. También coinciden las respuestas de los dos bloques en que la espiración en el canto demanda la tensión de la musculatura diafragmática, o “apoyo”, para frenar el movimiento natural de distensión de dicha musculatura. El grado de tensión es variable según la exigencia de la obra, flexible para impedir sobretensiones y con la implicación de más o menos musculatura en función del tipo de repertorio.

Como particularidad producida en el bloque A de los cuestionarios, tan solo destacar las diferencias de opinión en la dirección de la fuerza realizada para dosificar adecuadamente el aire de la espiración en el canto. Los profesionales de este bloque nos hablan de una resistencia muscular con dirección hacia afuera del abdomen, otros hacia

la zona de las lumbares y las costillas flotantes, otros hacia delante y hacia arriba, otros dicen que una combinación de direcciones varias, arriba, abajo, hacia fuera... en función de la frase musical. Los profesionales del bloque B hablan de esta resistencia con la implicación de distintas cadenas musculares, y de formas muy diversas, pero no especifican la dirección de la fuerza muscular.

También en el bloque A se ha hablado de un trabajo respiratorio equilibrado y justo con una dirección o impulso del aire hacia la audiencia, como si se tratara de la proyección del sonido. Sobre este aspecto no se ha dicho nada en el bloque B.

Por otra parte, en el bloque B de los cuestionarios se han dado mayor número de respuestas relacionadas con la respiración en la pedagogía vocal. La exposición del tipo de trabajo realizado con el alumno basándose en su experiencia y las estrategias utilizadas.

Mi opinión sobre el trabajo respiratorio en relación con el canto lírico.

En mi opinión, una inspiración amplia, que involucre todo el cuerpo a nivel energético, puede tener una espiración controlada implicando una combinación de direcciones distintas (abajo, hacia fuera, lados...) por el hecho de mantener la conexión energética del cuerpo en su totalidad, como resultado de una combinación en la implicación de varias cadenas musculares. Para entender esta conexión energética de todo el cuerpo recurro a imaginar que el eje corporal es un tubo que hay que llenar y vaciar manteniendo las paredes en amplitud y extensión; esta imagen permite preparar el trabajo de la musculatura diafragmática unida a la musculatura abdominal-intercostal-dorsal-pélvica y, como resultado, una respiración amplia, baja y tranquila. Además, me uno a la opinión de la cantante María Espada con la idea de dirigir el aire hacia arriba y hacia adelante, con la posibilidad de adecuar la fuerza de presión muscular justa para poder dirigir el aire-vibración hacia la audiencia con el adecuado recorrido de los resonadores.

3.6.3. La posición laríngea y bucofaríngea

He llegado a las mismas conclusiones en los dos bloques de respuestas de los cuestionarios. La posición de la laringe es la adecuada cuando hay una total conexión entre el manejo del aire y los resonadores. Esta condición nunca se da en una posición alta de la laringe. Las opiniones que dan estos profesionales sobre la posición idónea de la laringe la determinan como medio-baja y posición natural.

En los dos bloques de cuestionarios se ha hablado de aprovechar la idea del bostezo como recurso para encontrar espacios o aberturas en la laringe. Una pequeña diferencia es que en el bloque A se ha hablado de bostezo o inicio del bostezo y en el bloque B de bostezo y bostezo retenido. Con respecto a esta estrategia ha surgido otra diferencia; en el bloque de cuestionarios A, nadie ha opinado negativamente sobre este recurso, simplemente algunos profesionales lo han obviado, sin embargo, en el bloque de cuestionarios B, ha habido algunas opiniones de crítica hacia este gesto pues han opinado que puede sobretensar el paladar blando. Ha surgido otra idea para reemplazar el bostezo y ha sido la idea de “empañar un cristal con la boca” justificando que es un gesto de aberturas bucofaríngeas, además de añadir la libertad del paso del aire con dirección hacia afuera.

Respecto a la posición bucofaríngea, tanto en el bloque A como en el bloque B, nos han hablado de unos movimientos de lengua, velo del paladar, mandíbula, labios, etc. dirigidos a obtener unos espacios bucofaríngeos que facilitan el flujo del aire bien conectado con los resonadores. Pero ha sido en el bloque de respuestas B donde se ha hablado de unos movimientos variables según la altura del sonido, la duración, el intervalo, la vocal, e incluso según el repertorio. Se realizarán pequeñas adaptaciones o modificaciones en su conjunto muscular con flexibilidad y fluidez de movimientos.

Los movimientos apropiados para el canto son:

- “istmo de las fauces” - abierto y despejado
- Paladar blando elevado, activo de forma consciente.

- Dorso de la lengua sin descenso para liberar la parte trasera de la garganta. Movimiento hacia adelante para que el sonido vaya a la máscara
- Lengua relajada, flexible, en posición neutra y sin tensión. Pero a la vez alerta, ágil y sutil para la dicción.
- Sonrisa interna sin participación de labios. Una sutil activación de los pómulos. (hace posible la dirección a los resonadores)
- La boca- posición más vertical, relajada (que permita la bajada de la mandíbula) y con facilidad de movimiento.
- Mandíbula inferior sin tensión, evitando cualquier tensión de movimiento hacia adelante.
- Labios bien entrenados en la articulación, proyectados, con absoluta flexibilidad, actitud colaborativa para la dicción clara pero sin sobrearticular, no abrir demasiado.

En el bloque B ha surgido una opinión interesante y es que todos estos movimientos se consiguen con mayor facilidad si hay una perfecta conexión del aire inspirado con el resonador de la máscara.

3.6.4. Pasaje de la voz y cobertura de la voz

En el análisis de las respuestas ofrecidas por los dos estudios realizados respecto los conceptos de “el pasaje de la voz” y “la cobertura de la voz” he obtenido unas conclusiones muy parecidas.

En términos generales el “pasaje de la voz” son las notas de la tesitura vocal de transición entre dos registros o mecanismos de la laringe donde, para poder ampliar la tesitura, surge la necesidad de cambios en la activación de las resonancias y de la presión del aire. Para que estos cambios no sean perceptibles en el timbre vocal hay que anticipar ciertos movimientos de la musculatura laríngea y bucofaríngea consiguiendo una homogeneidad y riqueza tímbrica en toda la tesitura vocal; si no sucede así, perjudica la comodidad del cantante y la calidad del sonido tímbrico. Como particularidad, en el bloque B ha surgido la opinión de que no todos los cantantes

perciben de igual modo los cambios, bien por la particularidad anatómica, bien por realizar unos movimientos automatizados a lo largo de la emisión de la tesitura.

Respecto a la cobertura de la voz, tanto en el bloque de respuestas A como en la B se entiende como un recurso de adaptación al pasaje vocal por medio de movimientos musculares de la laringe, bucofaringe, gestión del aire y activación de cambios en las resonancias. Además, estos movimientos proporcionan un canto sano, seguro y eficaz que evita la presión directa sobre las cuerdas vocales y la tensión de la laringe.

Los movimientos mencionados son:

- Elevación del velo del paladar.
- Espacios (interior, en profundidad, en altura).
- Dirección (giro) del aire-sonido y apoyo en diferentes resonadores (dentro de la boca, encima de la boca, en función de la tesitura, buscando las zonas óseas de resonancia).
- Concentración de la energía acústica a determinada velocidad y presión de aire espirado.

En el bloque de respuestas B han surgido algunos movimientos más ligados al concepto de cobertura del sonido y son:

- Descenso de la mandíbula inferior.
- Bajada de lengua- lengua adelante.
- Búsqueda del movimiento del bostezo.

Como vemos, se trata de movimientos directamente relacionados con la búsqueda de espacios bucofaríngeos, aspecto también mencionado de forma reiterada en el Bloque de respuestas A.

A su vez, los dos bloques de profesionales han coincidido en que el recurso de la cobertura vocal está dirigido a conseguir un timbre vocal homogéneo en toda la tesitura, redondez tímbrica, belleza en la emisión, facilidad en la conexión y giro de la vibración tímbrica. Nunca debe asociarse a una emisión artificial. En relación a ello se ha dado la

opinión de querer evitar el término en el campo pedagógico para evitar excesos en el comportamiento bucofaríngeo y por tanto tensiones que puedan llegar a alterar el timbre bello y personal del cantante.

Y por último, los dos grupos han encontrado una relación entre cobertura vocal y la frase italiana “aperto ma coperto”; en esencia se trata de una conciencia de espacios bucofaríngeos y cambio en la dirección vibratoria de los resonadores, pero guardando la claridad en la emisión.

Creo que estos movimientos ligados a conseguir una zona del pasaje vocal óptima, con un resultado tímbrico homogéneo, son muy sutiles y difíciles de realizar en su justa medida. El término “cobertura”, sin un análisis en directo, práctico y preciso, puede ser engañoso para el novel cantante, pues tenderá a ahuecar cavidades impidiendo que el sonido encuentre el modo de salir libre, como un flujo de vibración proyectada.

Mi opinión sobre el pasaje de la voz y cobertura de la voz en relación con el canto lírico.

En mi opinión como pedagoga, continuar con la conciencia del eje corporal en la parte craneal, puede ser beneficioso para ubicar los movimientos del fondo de la garganta, de base de lengua y velo del paladar, en relación a la conciencia del eje durante toda la tesitura. Y por último, con respecto al bostezo, he de decir que personalmente no me gusta hablar de esta sensación para la búsqueda de las aberturas bucofaríngeas pues es un gesto que se puede hacer de muchísimas formas; para algunos cantantes aporta libertad, espacios en el fondo de la boca, espacios en los resonadores, etc, mientras que para otros aporta un retroceso de la base de la lengua y estrechez en la laringe y bucofaringe, en cuyo caso, el eje corporal mencionado anteriormente queda desplazado hacia adelante y la laringe tiende a subir.

3.6.5. Impostación de la voz

En el bloque A de respuestas relacionadas con el concepto de la impostación de la voz ha habido total acuerdo en la concepción de éste término. Este concepto se entiende como la posición óptima vocal que permite desarrollar la voz en todo su potencial para poder cantar un repertorio lírico. La impostación requiere la activación de sensaciones de resonancias altas desarrolladas en la emisión, en equilibrio con el firme apoyo respiratorio y la relajación del resto de articuladores que producen la fonación. En el bloque B de respuestas, esta opinión ha sido mayoritaria pero no unánime, pues han surgido respuestas con mayor número de particularidades, en ocasiones diversas y también muy enriquecedoras.

En el bloque B se han expuesto algunas opiniones respecto a la impostación que interrelacionan solo dos aspectos: respiración y posición bucofaríngea o trabajo respiratorio con la articulación de la laringe. Además, otros pocos nos han hablado de relacionar la impostación vocal con el trabajo respiratorio solo, con el trabajo único de adecuación de resonancias o con el trabajo laríngeo correcto.

En ambos bloques, A y B, se ha opinado que hablar de una impostación vocal correcta es hablar de un perfecto funcionamiento del aparato fonador, pues aporta cualidades positivas al sonido, como el volumen, riqueza tímbrica y homogeneidad, además de una emisión relajada, con el mínimo esfuerzo y por tanto, salud para el instrumento.

En el bloque A han explicado que hay variables de la presión de la musculatura respiratoria, en función de la tesitura y el volumen, para conseguir el sonido óptimo en la caja de resonancia adecuada. En este sentido, la aportación que ha surgido en el bloque B es que hay necesidad de una conexión y flexibilidad equilibrada entre todos los aspectos que intervienen en la emisión vocal; con este razonamiento va implícito la variación de la musculatura respiratoria en función del trabajo muscular de resonadores y aparato fonador. Otra manera de expresarlo en este bloque B ha sido la necesidad de movimientos musculares en sincronía y equilibrio para obtener la emisión correcta.

Se ha hecho una observación que me ha parecido bonita e interesante en el bloque B y es que la impostación de la voz se asocia a una estética ligada al canto lírico pues le otorga al resultado sonoro una calidad tímbrica además de cualidades necesarias para abordar este repertorio.

También en el bloque B ha habido opiniones de profesionales en contra de este término (3 de los 30). Nos dicen que la impostación vocal puede otorgar a la emisión un matiz de rigidez y artificialidad. En respuesta a esta creencia, surge pues la idea de una emisión natural.

Mi opinión sobre la impostación de la voz en relación con el canto lírico

En mi opinión, la impostación vocal es un término que define el aprovechamiento máximo de las cavidades de resonancias, imprescindibles en un tipo de emisión que busca proyección, volumen, tesitura y belleza tímbrica. Es evidente que en el canto lírico, la energía vibratoria en los resonadores asume unas adaptaciones en función de las variables que ofrece el canto, como es la extensión, el volumen, el timbre en función a la expresión, etc.... y por tanto hay unas modificaciones en los espacios bucofaríngeos que hacen posible el aprovechamiento de todo un potencial de resonadores con la perfecta conexión a un trabajo muscular respiratorio paralelo y equivalente a la exigencia del canto. Al tiempo, el trabajo del mecanismo laríngeo, al servicio de la energía aérea conectada a la energía vibratoria, hace las modificaciones pertinentes de forma flexible y relajada.

Como bien han dicho estos profesionales, el término de impostación va ligado al canto lírico, canto que exige un trabajo muscular completo de la respiración, de las cavidades de resonancia y con el adecuado equilibrio de la musculatura laríngea y bucofaríngea.

3.6.6. Tipo de ejercicios de vocalización

Podemos decir que los resultados de la comparación respecto al trabajo de ejercicios de vocalización entre los profesionales de cada uno de los bloques de respuestas, ha sido bastante similar.

En el bloque B se ha diferenciado claramente el trabajo sobre las vocalizaciones en dos enfoques diferentes dependiendo de la finalidad de la sesión de trabajo:

1.- Un trabajo de activación y flexibilidad de la musculatura con un objetivo de “puesta a punto” para abordar un repertorio, bien ensayos o bien conciertos, y

2.- Un trabajo sobre ejercicios de vocalización específicos para automatizar ciertos movimientos musculares exigentes y necesarios para cantar un repertorio lírico con un fin artístico.

En el bloque de respuestas A, ha surgido la exposición detallada de cómo plantea una sesión de trabajo en función de la circunstancia o finalidad con que se hace, el tipo de repertorio, el margen de tiempo para la siguiente exposición en público, el estado físico del momento. Creo que es esencial para el cantante contemplar todos los condicionantes y con experiencia y prudencia abordar una adecuada sesión de trabajo.

La secuenciación del trabajo sobre vocalizaciones ha sido bastante similar.

1.- Toma de conciencia corporal, de respiración y de resonancias. Este trabajo es muy importante para la correcta evolución del trabajo, además de indispensable en el trabajo pedagógico del canto pues de ello depende fijar y automatizar movimientos musculares correctos. En el bloque de respuestas A también se ha hablado de conciencia de base de lengua y articuladores

2.- Trabajo de la musculatura respiratoria en perfecta armonía con el trabajo vibratorio, Este trabajo se suele realizar sobre ejercicios de resonancias o de consonantes nasales. Seguidamente se puede realizar con ejercicios sobre vocales (se aconseja la mejor impostada, con óptima conexión entre cavidades de resonancias y respiración) de no demasiada exigencia, para ir subiendo en dificultad. El cantante debe

poder realizar a lo largo de toda su tesitura ejercicios con diferentes vocales, diferentes duraciones de las notas, diferentes dinámicas, diferentes intervalos, diferentes velocidades, independientemente del tipo vocal.

En el bloque A de respuestas, dos respuestas sobre 15, han escogido la vocal “i” como vocal referente para las demás. Los otros trece profesionales han hablado de un trabajo sobre las vocales, en general. En el Bloque B varios profesionales han hablado de la vocal “u” como referente, otros sobre la “i-e”, otros sobre la “o”, han hablado de las ventajas de cada una de ellas para ampliar las cavidades de resonancias bucofaríngeas. En este bloque B hay más detalladas bien desde un punto de vista pedagógico, o bien para un trabajo de evolución y desarrollo de aberturas de las cavidades de resonancias.

En ambos bloques A y B se estima necesario realizar ejercicios para conseguir agilizar, tonificar y automatizar la musculatura en toda la tesitura y así conseguir la fortaleza y el dominio del instrumento vocal óptimo y necesario para un resultado artístico. Dependiendo del objetivo se realizan ejercicios para trabajar la tesitura, el pasaje, notas tenidas, agilidad, homogeneidad, dinámicas, etc. Suelen ser ejercicios de 3ª, 5ª, 6ª, 8ª, 9ª... y poco a poco ejercicios con mayor extensión de la tesitura. Los intervalos melódicos por notas continuas, por terceras, formando arpeggios, saltos de quintas o de octavas...ascendentes y descendentes.

Mi opinión sobre los ejercicios de vocalización en relación con el canto lírico

En mi opinión, estos ejercicios basados en la repetición de modificaciones musculares mediante la conciencia corporal y el desarrollo de la sensibilidad propioceptiva sirven para automatizar conductas musculares exigentes y necesarias en el canto lírico. Este mismo trabajo se puede y debe hacer sobre las obras, sobre ciertos pasajes del repertorio, y sirve igualmente si hay una conciencia corporal y vocal.

3.6.7. Cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto

Las cualidades recopiladas de las respuestas de profesionales de los dos bloques son bastante similares, no hay ninguna contradicción u opinión discordante. Básicamente, en el bloque B surgen respuestas de cualidades más detalladas porque hay respuestas más largas y es un estudio de más profesionales.

Generalizando vemos que:

Las cualidades adecuadas de un cantante son:

- aspectos físicos óptimos, condición física, salud, calidad vocal, dominio técnico y buena presencia.
- aspectos de carácter o personalidad que permitan cumplir el trabajo de cantante con empeño y voluntad.
- aspectos relacionados con la capacidad de un músico y artista.
- aspectos relacionados con capacidades de inteligencia que permitan la formación permanente, y
- aspectos psicológicos de fortaleza y equilibrio emocional.

Las cualidades de un pedagogo son:

- aspectos físicos óptimos, condición física, salud, dominio técnico.
- aspectos de carácter o personalidad que permitan cumplir el trabajo de cantante con empeño y voluntad y el trabajo de profesor de canto. Para ello es adecuado ser generoso, honrado, entusiasta, tener sentido común, prudente, dedicación, ilusión, dar confianza, ser sincero, transmitir empatía, autoevaluación correcta, escucha... y todo ello con mucho amor y vocación a la pedagogía del canto.
- aspectos relacionados con la formación como músico, como cantante, como especialista del canto, como actor, como pedagogo. Además poseer todas las capacidades idóneas para enseñar la formación adquirida y citada anteriormente con un buen sentido estético del canto y con aptitudes pedagógicas adecuadas.

- aspectos relacionados con capacidades de inteligencia que permitan la formación permanente y
- aspectos psicológicos de fortaleza, equilibrio emocional y conocimiento o intuición psicológica de cara al alumno.

Podemos observar que hay mayor número de cualidades en el bloque del profesor de canto, sobre todo en las cualidades relacionadas con el carácter, la formación musical-vocal y la psicología.

Mi opinión sobre las cualidades del cantante y el profesor de canto

En mi opinión, un buen profesor debe abarcar muchos campos y por tanto es muy difícil encontrar el profesor perfecto; siempre podrá faltarle alguna de las cualidades mencionadas anteriormente. Los años de experiencia, la formación que va adquiriendo, el gusto por el trabajo bien hecho, el amor al canto y a la música, junto con la vocación, son las cualidades que hacen posible la superación en esta profesión.

3.6.8. Aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos

Establezco relaciones entre los dos bloques A y B de cuestionarios en relación a los aspectos que requieren mayor trabajo y los recursos que se utilizan y así validar resultados.

La opinión generalizada en los dos bloques de respuestas ha sido que hay muchos aspectos diferentes que requieren mayor trabajo técnico.

La respiración ha sido el aspecto más mencionado en los dos bloques. Se ha expresado con diferentes conceptos que he relacionado por la implicación de musculaturas relacionadas con el control de la musculatura respiratoria, y han sido: el apoyo, la messa di voce, la columna del aire, la continuidad de la emisión.... Como vemos, son respuestas que tienen en común un trabajo de la gestión del aire. Para

trabajar este aspecto, en el bloque de respuestas A ha surgido la opinión del trabajo del legato, como continuidad del flujo del aire durante la emisión. En el bloque B no ha surgido este concepto como recurso para el trabajo respiratorio pero si la espiración continua sobre sobre una consonante. En el bloque B ha habido respuestas muy desarrolladas, con múltiples recursos basados en el trabajo docente del canto. Se ha hablado de la explicación al alumno del buen funcionamiento del instrumento vocal, relacionándolo con todas las partes del aparato vocal en perfecta coordinación y armonía; el trabajo sobre ejemplos practicados de sonidos correctos e incorrectos; ejercicios de voz hablada impostada; ejercicios de soplo; sonidos exclamados que proporcionen un apoyo fácil y natural; interiorizar la propiocepción sobre un sonido correcto; trabajar los problemas de tensión muscular mediante la autopercepción...

Por otra parte, vemos que han salido en ambos bloques de profesionales aspectos como: la configuración de posiciones o espacios bucofaríngeos; la tensión de ciertas partes móviles como la base de la lengua, la mandíbula, la boca, pómulos... pueden cambiar el timbre e incluso modificar el tipo de vibrato; la tendencia a ciertos vicios o tensiones a título individual de cada alumno que requerirá unos recursos o métodos personalizados; también ha salido el aspecto psicología; el bloque B se ha especificado problemas precisos como, la necesidad de dar confianza al alumno, incidir en las virtudes y no tanto en los defectos, los miedos que provocan bloqueos y tensiones, las prisas en alumnos que no entienden que el canto tiene un proceso lento o alumnos que no comprenden que no es suficiente las facultades naturales para evolucionar correctamente; la homogeneidad del registro como resultado de un trabajo sobre la zona del pasaje de la voz; la relación entre el sonido que escucha el alumno y el que produce realmente; la cobertura del sonido; aprendizaje y sensaciones internas

En el bloque A han salido de forma específica los siguientes aspectos: Cantar con el alma, oído interno, trabajo de la dicción de las lenguas del repertorio.

En el bloque B han salido también aspectos como: La comprensión fisiológica del instrumento vocal, la posición corporal (apoyo podal, posición abierta), la elección

del repertorio, clasificación correcta de la voz, la expresividad y la implicación global de cuerpo y mente, autonomía del estudio, finales de frases, trabajo del texto.

Los profesionales de los dos bloques han opinado de forma unánime que los recursos propuestos deben adecuarse a cada alumno según la realidad vocal del momento, las tensiones que acumula, las condiciones físicas, el temperamento o carácter personal, la actitud ante el trabajo, las dificultades y facilidades.

En el bloque B se ha expresado la necesidad de un trabajo constante y paciente pues el proceso de asimilación del instrumento es lento y requiere muchos recursos y métodos por parte del profesor, el repertorio sobre las obras adecuado el momento vocal y una clasificación vocal atendiendo, no solo a la tesitura vocal si no a la comodidad del cantante y la belleza tímbrica.

En los dos bloques de respuestas ha habido explicaciones detalladas basadas en la experiencia como docentes y cantantes. Además se ha expresado la implicación de los diferentes aspectos para la adecuación global del instrumento.

Mi opinión sobre los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos.

En mi opinión, la diversidad resultante de las diferentes opiniones de los pedagogos sobre los aspectos que requieren mayor trabajo está fundamentada en el análisis constante de ciertos aspectos que ellos mismos han tenido que trabajar a nivel individual, o bien, los aspectos relacionados con la falta de tonicidad de la musculatura respiratoria frente a un repertorio cada vez más exigente y un aparato vocal en proceso de desarrollo y no siempre en completa formación. Por otra parte, el proceso necesario para adquirir sensaciones propioceptivas en el instrumento vocal es lento y paralelo al proceso de aprendizaje, el cual, por medio de la consciencia corporal, mediante un análisis constante de la percepción en la emisión del sonido y de las modificaciones de la musculatura bucofaríngea, se llega a establecer una relación con el resultado tímbrico.

3.6.9. Otras observaciones que quiera añadir

En este apartado ha habido diversos comentarios referentes al enfoque del cuestionario, a temas al margen de la técnica vocal, temas relacionados con el repertorio, el estilo, la psicología...

En primer lugar, hago especial atención al tema relacionado con la exposición del artista en conciertos o en representaciones operísticas, pues ha sido la única observación de este apartado que ha salido en los dos bloques de respuestas. Es lógico que haya sido así pues en el cuestionario se ha hablado de aspectos técnicos, llevados a cabo en el trabajo y la formación del instrumento, y sin embargo, el cantante trabaja para ofrecer un resultado a un público, y que expone con un alto grado de exigencia, en un momento determinado. Con estas respuestas vemos claramente un tipo de planteamientos enfocadas a los resultados artísticos, aunque vividos de forma distinta:

- La referencia a “la voz espiritual del cantante” o fuerza interior que mueve la voluntad y el deseo para cantar. Con esta respuesta vemos la gran fuerza que otorga el canto para llevar a cabo un oficio de gran exigencia.
- La idea de la entrega absoluta, como el que se muestra al servicio de la expresión, la interpretación y la música.
- Transmitir el sentimiento libre para poder emocionar al público.
- El canto nos hace crecer como personas pues exige conocernos y tener una conexión absoluta entre el cuerpo y el alma.
- Somos instrumentos e instrumentistas, sin barreras, que cantamos como somos y somos parte de cómo cantamos.

Todas estas ideas aportan la energía necesaria, con una absoluta conexión del cuerpo-instrumento y el canto, sin ningún tipo de interferencia mental, para poder llevar a cabo un resultado artístico.

Las demás observaciones que han surgido en este apartado, han sido distintas en cada bloque de respuestas: Las cito a continuación:

En el bloque A

- La técnica vocal que se ha explicado en el cuestionario puede servir a un profesional y a otros puede servirles otros caminos diferentes.
- Ha salido la idea de la vulnerabilidad del cantante, por la presión psicológica en base a la exigencia personal y la de los directores de escena y musical. En ciertos momentos de debilidad emocional no puede haber canto.

En el bloque B

- Cada cantante es único e irrepetible por lo que cada uno tiene su proceso técnico.
- Es de gran importancia la elección correcta del repertorio en función de una clasificación adecuada y del momento técnico vocal.
- La técnica vocal resulta compleja por la dificultad de encontrar el grado de coordinación de todos los factores que intervienen.
- Hay una tendencia a enfocar la enseñanza del canto hacia la potenciación artística de la expresión dramática, aunque sin dejar de lado el virtuosismo canoro que caracteriza la técnica belcantista.
- Y por último, tanto alumnos, cantantes, como profesores, deben ser modestos para poder aprender de los errores, con espíritu de superación.

CONCLUSIONES

1. Procedimiento en la elaboración del trabajo

Este trabajo me ha dado la oportunidad de acercarme a los profesionales españoles del canto del siglo XXI, conocer sus razonamientos sobre los conceptos relacionados con el canto y comprobar que se puede enriquecer la Técnica Moderna del Canto Lírico en España. Esta labor ha sido arriesgada al exponerme a no obtener la suficiente participación para validar los resultados. Sin embargo, el número de profesionales que han colaborado ha sido suficiente y ha merecido la pena el esfuerzo por haber podido alcanzar los objetivos trazados.

El trabajo bibliográfico expuesto en el capítulo I ha sido un apartado extenso y que ha servido como base de partida del capítulo II o estudio de la técnica vocal mediante cuestionarios. Este estudio bibliográfico previo me ha dado la posibilidad de conocer el tema de la técnica vocal en profundidad, comprobar la diversidad de aspectos a tener en cuenta y concretar el significado de la terminología. Además, me ha permitido analizar diferentes estructuras en la exposición del tema y así, servirme de gran ayuda para poder presentar un estudio comparativo de las diferentes concepciones que responda al objetivo de esta tesis, con una panorámica más actual, por medio de los mismos profesionales que están en ejercicio.

En el primer capítulo me he centrado sobre todo en la bibliografía de profesionales del canto lírico españoles del siglo XX- XXI. En primer lugar, punto uno, hago una exposición de las definiciones encontradas en la bibliografía estudiada de “técnica vocal” para tener un punto de partida de esta tesis doctoral. Un segundo punto aborda aspectos relacionados con la ciencia, sin la pretensión de profundizar como lo haría un médico especialista, sino simplemente adquirir la base científica necesaria para la comprensión de todo el mecanismo vocal. Este apartado ha sido más complejo de lo esperado al encontrar en la bibliografía específica del canto mucha información obsoleta y falta de visión actualizada, motivo por el cual he consultado en estudios

médicos-científicos más recientes. El tercer punto profundiza sobre la técnica vocal, los tipos de técnica vocal y métodos pedagógicos. Un cuarto punto dedicado al análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios. Otro punto en el que doy una relación de las cualidades de la voz. Y finalmente, un análisis de las cualidades del cantante y las cualidades del profesor de canto.

La organización de exposición del cuarto punto, análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios, y el punto quinto y sexto, cualidades de la voz en el canto y cualidades del cantante y del profesor de canto, es el modelo que he seguido para organizar la exposición del capítulo II. He realizado un estudio comparativo de las diferentes concepciones de los aspectos que intervienen en la técnica vocal sobre la bibliografía seleccionada y lo he finalizado con un breve resumen y comentario de opinión.

El capítulo II, como ya he dicho, se centra en el estudio mediante cuestionarios de la técnica y pedagogía vocal actual. En este capítulo ha habido una primera fase o estudio previo, no concebido desde el principio, que ha surgido de la necesidad de realizar un estudio riguroso y totalmente objetivo. Para realizarlo ha sido necesario establecer un criterio y un modo de selección. El criterio escogido ha sido “ser profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad”. El modo de selección para llevar a término este criterio ha sido un estudio basado en cuestionarios dirigidos a los alumnos de canto de los centros superiores oficiales y a cantantes de coros profesionales españoles por la supuesta cercanía al mundo profesional lírico actual. Como resultado he obtenido un listado de profesionales del canto lírico muy coherente y creo perfectamente idóneo para nuestro cometido.

En la fase de ejecución dedicado al estudio principal de esta tesis he realizado un cuestionario organizado en el mismo orden del esquema del capítulo I, punto 4, dedicado al estudio bibliográfico, es decir, un análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios, las cualidades de la voz, cualidades del cantante y cualidades del profesor de canto. La presentación de dicho cuestionario guarda una aparente simplicidad para facilitar la participación en el estudio.

Durante todo el procedimiento de trabajo ha estado presente la importancia del número de profesionales dispuestos a colaborar en esta tesis, decididos a teorizar sobre los conceptos técnicos. Finalmente, el número de profesionales que han participado en este estudio ha sido de 16 profesionales: 7 cantantes, 7 pedagogos y 2 cantantes y pedagogos (profesionales que han salido en ambas listas). Es un resultado equilibrado y suficiente para determinar unas conclusiones representativas, viéndose cumplidos así los objetivos trazados en esta Tesis Doctoral.

Además, con la difusión alcanzada en el estudio previo y ante la duda del número de profesionales que iba a colaborar en la tesis, vi la posibilidad de realizar un estudio paralelo, con la colaboración voluntaria de otros profesionales. Este estudio, totalmente fuera de los objetivos originales, me permitía llegar con más profundidad al objetivo principal por tener una muestra más amplia, voluntaria y por tanto con un grado de implicación asegurado. Con este grupo de profesionales o bloque B, he tenido en cuenta la valía, con la evidencia del buen hacer en sus respectivos trabajos como docentes o como cantantes, diversas edades y diversas ciudades de origen o de diversas ciudades de trabajo habitual. El cuestionario ofrecido a estos profesionales ha sido el mismo que el ofrecido a los profesionales referentes.

Ahora, aunque el número de participantes en el estudio principal, bloque A, es suficiente, el grupo de profesionales voluntarios para un estudio paralelo, bloque B, me permite realizar un análisis comparativo de sus cuestionarios y he podido establecer relaciones entre los dos bloques de profesionales, ampliar y validar resultados.

En resumen, el estudio está basado en dos grupos de profesionales del canto lírico:

- Por una parte el estudio principal de “16 profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad” – Cuestionarios en el Anexo IV, Bloque A y
- Por otra parte el estudio a “30 profesionales españoles del canto lírico de un estudio paralelo -Cuestionarios en el Anexo IV, Bloque B.

Después de un análisis exhaustivo entre las respuestas obtenidas de los cuestionarios, he realizado un estudio comparativo entre las respuestas del bloque A o profesionales del canto referentes (en color rojo). En este estudio, a modo de síntesis o conclusiones, incluyo unas tablas sinópticas realizadas a partir de las diferentes opiniones sobre la concepción de los aspectos que intervienen en la técnica vocal por los profesionales del canto de los siglos XX y XXI.

Realizo también otro estudio comparativo entre las respuestas del bloque B (en color azul) y, además, otro estudio comparativo sobre las respuestas de los cuestionarios de los bloques A y B.

2. Síntesis metodológica

Con esta Tesis Doctoral, que tiene por título *Estudio comparativo de la técnica vocal entre los profesionales españoles del canto del siglo XXI*, he querido realizar un estudio comparativo sobre la técnica vocal del canto lírico más actual en España. Para ello me he trazado los siguientes objetivos:

- En primer lugar, poder acceder a los profesionales en ejercicio y, mediante cuestionarios, recopilar las diferentes propuestas conceptuales sobre la técnica vocal.
- En segundo lugar, relacionar las respuestas obtenidas sobre los conceptos técnicos y obtener unas conclusiones sobre la técnica vocal en nuestros días.

En cuanto a la organización del trabajo, lo he estructurado en los siguientes apartados: cinco apartados, agradecimientos y anexos. Los detallo a continuación:

- Introducción
- Capítulo I- La técnica vocal según los autores españoles de los siglos XX y XXI..

- Capítulo II- Estudio de la técnica y pedagogía vocal actuales mediante cuestionarios.
- Conclusiones
- Bibliografía
- Anexos

- INTRODUCCIÓN

En este apartado he justificado la motivación de este trabajo y el enfoque del mismo basándome en que las diferentes concepciones técnicas que desarrollan los profesionales españoles de la lírica en ejercicio son una valiosa fuente de información para el alumnado y profesorado de canto, así como para cualquier profesional vinculado al arte vocal.

El objetivo responde a la inquietud de cualquier cantante o pedagogo que desee profundizar en el tema de la técnica vocal pues son muchos los mecanismos y elementos que interactúan en una correcta emisión de la voz y, por tanto, muchas las variables que pueden dar resultados distintos dentro de un mismo estilo de canto lírico. El hecho de realizar el estudio basándome en las opiniones de los profesionales actuales garantiza unas opiniones conceptuales personales, pero además, con garantía de resultados solventes en la interpretación del repertorio lírico.

También incluyo en el apartado introductorio el estado de la cuestión, fuentes empleadas y la metodología y plan de trabajo.

- CAPÍTULO I – LA TÉCNICA VOCAL SEGÚN LOS AUTORES ESPAÑOLES DE LOS SIGLO XX Y XXI.

En este capítulo he realizado un estudio bibliográfico exhaustivo, sobre todo en lo que se refiere a la bibliografía española en relación a un análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios, para que me sirviera de capítulo introductorio de esta Tesis Doctoral. Considero que ha sido de gran importancia esta parte del trabajo para conocer el tema con profundidad de la mano de los autores de los siglos XX y XXI.

Dentro de este estudio bibliográfico he diferenciado seis apartados:

- 1.- Definición de técnica vocal
- 2.- Base científica.
- 3.- Técnica vocal y métodos pedagógicos.
- 4.- Análisis Fisiológico de los mecanismos fonatorios del canto.
- 5.- Cualidades de la voz.
- 6.- Cualidades del cantante y cualidades del profesor de canto.

A continuación explico cada una de estas partes.

1.- En la primera sección, definición de técnica vocal, teniendo en cuenta que esta tesis es sobre este tema, he analizado las definiciones que se dan en la bibliografía estudiada y, partir de estas definiciones, he establecido tres puntos clave en los cuales debe centrarse el trabajo vocal:

- Por una parte, se refieren a aspectos relativos a los **métodos pedagógicos**, es decir: (cito expresiones literales), “modos empleados para fortificar y embellecer el timbre”, “automatismos

sensitivo-motores”, “directrices sistematizadas” y “modo de utilizar el órgano fonador para adquirir automatismos neurológicos sensomotrices”.

- Por otra parte, esta metodología está dirigida hacia la consecución de un fin sonoro o **calidad vocal**, es decir, cualidades de la voz como “frecuencia”, “intensidad”, “belleza”, “timbre”, “extensión”, “volumen”, “ductilidad”, “expresión” y “dominio”.
- Otra idea que se recoge en estas definiciones es la necesidad de llevar a cabo un **óptimo trabajo del aparato fonador** para una emisión correcta además de sin fatigas.

Todos estos conceptos resultado del análisis exhaustivo de las definiciones de la bibliografía considero que deben ser los puntos de partida y la base del trabajo sobre la bibliografía o capítulo I de esta tesis doctoral.

2.- En esta sección, base científica del aparato vocal, expongo los aspectos que los autores de la bibliografía consultada citan para dar una explicación científica a la técnica vocal puesto que hay una necesidad de una base científica que justifique lo que en otros tiempos era incomprensible y establezca los principios físicos de la fonación como pilares del aprendizaje vocal. Todos los autores consultados en la bibliografía de esta Tesis Doctoral incluyen en mayor o menor medida un apartado de anatomía y fisiología del aparato fonador sin embargo, en muchos casos, la bibliografía consultada específica del canto queda poco actualizada pues se trata de un campo en continua evolución. Este es el motivo por el cual he creído adecuado buscar material bibliográfico más reciente, y no siempre específico de canto.

He realizado una detallada descripción de la anatomía del aparato vocal, (el aparato respiratorio, la laringe, faringe y cavidades de resonancias), de la fisiología del aparato vocal y la inervación de la laringe. También he hecho un estudio sobre otros aspectos relacionados con el canto como la propiocepción y las fascias.

Además, hay que destacar que la teoría de fonación que se da como válida hoy en día es la Teoría Mioelástica-aerodinámica enunciada por Van den Berg en 1958, basada en la vibración de los pliegues vocales y el mantenimiento de la vibración de las mismas. Esta Teoría Mioelástica de la fonación nos dice que existe una fuente generadora de sonido o fuente de excitación glótica, que al atravesar las estructuras supraglóticas actúan de resonadores antes de alcanzar el aire atmosférico y hacerse audible, confiriéndole nuevos matices al sonido original, al actuar de filtro. La fonación está directamente relacionada con la morfología de la cuerda vocal y en la teoría de la masa y la cubierta que en 1974 anunció Hirano. Este científico demostró que la cuerda vocal está compuesta de una doble capa, la interna formada por el músculo cordal (que se contrae con la fonación y no vibra), y otra vibratoria que es la cubierta, formada por un epitelio escamoso y una lámina propia (que no se contrae y por eso cuando se contrae el músculo se hace más laxa y vibra). Los movimientos vibratorios más importantes se efectúan en la parte de esta doble capa que recubre el borde libre de la cuerda vocal.

La producción del sonido y de la voz necesita del concurso de los músculos espiratorios que regulan el aire y la presión del aire expirado; de la acción antagonista y alternativa de prensión y relajación de las cuerdas vocales; y de la acomodación de la glotis mediante la fijación de los cartílagos laríngeos, especialmente del aritenoides, mediante la acción tónica de los músculos que en él se insertan y mediante la fijación de hueso hioides por los músculos supra y sub hioideos. La laringe regula minuciosamente la presión de cierre de las cuerdas vocales y su grado de apertura. Podemos decir que el elemento valvular de la laringe formado por las cuerdas vocales y las estructuras de las que depende su funcionamiento mecánico es el generador de sonidos de diferentes frecuencias.

Hemos visto también que en determinada altura del sonido (300-400 Hz) se produce un cambio en la actividad muscular de la laringe: la actividad del tiroaritenoides y la actividad del cricotiroideo. Esto explica que en ciertas notas de la tesitura se produce un cambio fisiológico en el instrumento vocal justificando así el mencionado “pasaje de la voz”.

La fonética acústica está relacionada con las cavidades de resonancia, constituidas por la faringe, la boca y las fosas nasales. El sonido se propaga y sus ondas acústicas sufren unas alteraciones dependiendo de la forma de las cavidades que va atravesando. El timbre puede verse alterado por la actitud buco-faríngea y, por tanto, es este el principio de cualquier trabajo de técnica vocal. El científico Helmholtz anunció la *teoría de las vocales* que relaciona los pabellones que exteriorizan la voz como consecuencia del cambiante volumen que adquieren durante la articulación de las vocales. Estos espacios cambiantes tienen como resultado alteraciones de la composición armónica original con sus correspondientes formantes tímbricos distintos por el efecto de resonancia. Los sonidos vocálicos presentan dos grupos de formantes: F1, los formantes que nacen en la faringe, comprendido entre 100 y 1400 c/s (ciclos por segundo) y F2, los formantes que nacen en la boca, comprendido entre 100 y 2000 c/s (ciclos por segundo). En el canto, sin embargo, se observan nuevos formantes que no inciden en los formantes propios de la vocal hablada que pueden alcanzar hasta los 5.000 c/s. Estos formantes son el F3, F4 y F5 que dependen de la longitud del tracto vocal y cuyos armónicos confieren unas características singulares en el canto. El tercer formante depende de la posición de la punta de la lengua y la cavidad que se crea por detrás según esté más o menos adelantada. Siempre se dice que la inteligibilidad y calidad de las vocales depende de F1 y F2, mientras que F3 y F4 parecen tener más influencia en el color final de la voz.

Los propioceptores son una serie de receptores nerviosos que están en los músculos, articulaciones y ligamentos. Se encargan de detectar el grado de tensión muscular y el grado de estiramiento muscular. Envían esta información a la médula y al cerebro para que la procese. Después, el cerebro procesa esta información y la envía a los músculos para que realicen los ajustes necesarios en cuanto a la tensión y estiramiento muscular y así conseguir el movimiento deseado.

Las cadenas musculares y las fascias funcionan como circuitos con una dirección por el que se propagan las fuerzas que activan el cuerpo. Equilibrio, economía y confort (no dolor) serán las prioridades que regirán la actuación corporal. Con este razonamiento se puede justificar las compensaciones corporales en base al equilibrio y

el no dolor que a la larga pueden afectar directamente al canto. Este es un camino abierto a esta parte de la ciencia para justificar ciertos aspectos relacionados con ajustes de fuerzas musculares y energéticas que pueden tener una relación directa con el trabajo vocal.

3.- Esta sección la dedico a la técnica vocal y métodos pedagógicos.

Hay diversas opiniones respecto a la existencia de una o varias técnicas vocales. En mi opinión, la base de estas discrepancias sobre un trabajo técnico concreto en cada individuo de forma personalizada o igual para todos está fundada en la falta de rigor en la denominación de "la técnica vocal":

1. La Técnica Vocal se puede entender como un trabajo, proceso o camino, en el que hay un análisis de métodos para llevar a cabo un trabajo óptimo del aparato fonador, sin fatigas, con una calidad vocal. En este sentido puede haber varias Técnicas Vocales refiriéndose al criterio de selección de métodos, estrategias, recursos...para obtener un canto óptimo.
2. La técnica Vocal también se puede entender como la finalidad de un óptimo trabajo vocal. En este caso hay una sola Técnica Vocal siempre y cuando haya un único criterio respecto a las cualidades ideales del canto.

Como resultado de este análisis de definiciones de "técnica vocal" hay que concretar "el análisis de métodos para llevar a cabo un trabajo óptimo del aparato fonador con una calidad vocal y sin fatigas".

Husson realiza una clasificación de técnicas vocales según la impedancia reflejada. "La impedancia reflejada" sobre la laringe es una interpretación científica de la Escuela de Fisiología Vocal de la Sorbona. Los pabellones a los que se halla acoplada la energía sonora que produce la laringe, al mismo tiempo que propagan el sonido laríngeo ofrecen también resistencia, que en la jerga de los físicos se conoce con el nombre de impedancia. Estos dos grandes tipos de técnicas representan las dos formas

más extremas de una serie continua de técnicas vocales que se van colocando entre las dos, y que aplican diferentes niveles de impedancia reflejada. Cualquier técnica vocal está incluida entre los dos extremos de impedancia reflejada.

En cuanto a los métodos pedagógicos, Husson establece una primera clasificación y son los siguientes:

a) Métodos que utilizan una acción directa sobre la actividad muscular de los órganos fonatorios.

b) Métodos que utilizan una acción indirecta sobre la misma musculatura.

c) Métodos que se sirven de “sensibilidades” para despertar los esquemas corporales vocales que estabilizan los mecanismos de acción fonatoria.

Más tarde, este científico también nos da una segunda clasificación de métodos pedagógicos que expongo a continuación:

- Métodos que utilizan una acción directa sobre las actividades y las posturas musculares.
- Métodos que utilizan una acción directa sobre los timbres vocálicos y extravocálicos.
- Métodos que utilizan la búsqueda de sensibilidades internas particulares.
- Métodos que utilizan las intenciones expresivas voluntarias.
- Métodos que utilizan las retroacciones fonatorias de origen auditivo.

Como conclusión final de este punto, diré que es de gran valor para el trabajo pedagógico considerar todos estos métodos y la razón de selección de los mismos, es decir, saber cómo y cuándo utilizarlos, además de secuenciarlos de forma adecuada. En mi opinión, la experiencia del profesor para realizar bien este trabajo es fundamental pues proporciona el hábito de escucha que le lleva al adecuado diagnóstico y al dominio en la selección de recursos o métodos para hacer entender al alumno la técnica vocal.

4.- En esta sección hago un análisis fisiológico de los mecanismos fonatorios del canto: el trabajo corporal, la respiración, la posición laríngea, las posiciones bucofaríngeas y los puntos de resonancia. Todos estos aspectos conforman el aparato fonador en el canto y, en este trabajo es esencial el análisis de los diferentes métodos expuestos en la bibliografía para llevar a cabo una conducta óptima que proporcione el dominio del “esquema corporal vocal”.

El esquema de este apartado es el siguiente:

4.1.-Trabajo corporal

4.2.- La respiración

4.3.-Posición laríngea

4.4.-Posición bucofaríngea

4.5.-Puntos de resonancia

El análisis de las concepciones técnicas que nos dan los autores de la bibliografía estudiada me llevan a las siguientes conclusiones:

Respecto a:

El trabajo corporal

En toda la bibliografía consultada se ha concedido gran importancia al trabajo corporal para la adecuación de la posición y para adquirir el tono muscular adecuado, sin tensiones, pues hay una relación con el sonido al actuar como caja de resonancia. La posición adecuada persigue la alineación y la flexibilidad corporal.

Es importante introducir en la actividad del cantante alguna técnica especializada en desarrollar el tono muscular íntegramente, la autosensibilidad, la relajación de las tensiones que generan defectos posturales, que enseñe a utilizar la musculatura con la mayor eficacia y la mayor economía de esfuerzos, mediante la progresiva adquisición de la conciencia corporal.

Los métodos específicos para el trabajo corporal desde la experiencia musical se pueden clasificar en dos grupos: 1) de músculo a mente y 2) de mente a músculo.

1. Los métodos que pertenecen al primer grupo, de músculo a mente, analizan el trabajo fisiológico óptimo, se activa la musculatura de forma correcta y se memoriza y automatiza el movimiento muscular mediante la repetición de ejercicios. Mediante los ejercicios se va adquiriendo hábitos posturales más sólidos, los músculos de la respiración y de la emisión de la voz tienen mayor tonicidad, espacio y por tanto flexibilidad, y además, está directamente relacionada con los procesos de atención y de percepción del propio cuerpo, es decir, conciencia corporal y adquisición de sensaciones.
2. Los métodos que pertenecen al segundo grupo, de mente a músculo, mediante la visualización interior relacionados con estados de relajación, la meditación y la imaginación, buscan influir en la actitud del cuerpo. Varios autores nos han hablado de un tipo de trabajo dirigido al cuerpo mediante el trabajo de la mente y la percepción de energías:

Raoul Husson en *La voix chantée* (1960) habla del “esquema corporal vocal” refiriéndose a las sensaciones propioceptivas que se adquieren por las vibraciones del sonido en nuestro cuerpo.

Myriam Alió en *Los espacios de la voz* (1995) habla de la «Postura integral» como la actitud corporal que genera un flujo de energía.

El «estado de disposición creadora» mencionado por Yiya Díaz, estado en el cual el cuerpo es una totalidad energética, se respira como corresponde y la voz se encuentra impostada naturalmente.

La respiración

Todos los expertos del canto consultados coinciden en la necesidad de fortalecer la musculatura respiratoria. La tonicidad muscular es la condición para una respiración

completa y relajada. La postura correcta es condición para una buena respiración. Una alineación correcta, sobre una buena base de los pies, bien enraizados sobre el suelo, es el comienzo de un buen trabajo respiratorio.

Según las opiniones expuestas, todos coinciden en excluir la respiración clavicular. La respiración adecuada en el canto es la respiración amplia, de abajo hacia arriba. Unos la llaman costodiafragmática, otros costoabdominal, otros costo-diafragmática-abdominal. Es evidente la búsqueda de una respiración amplia para abordar con éxito el repertorio pues las técnicas vocales actuales requieren una respiración exigente.

A veces se da diferente denominación a un mismo tipo de respiración; es el caso de Madeleine Mansion, que llama a la respiración amplia del sueño “respiración costo-abdominal” y Jorge Perelló, al mismo tipo de respiración, la llama “respiración costodiafragmática”. Este es un ejemplo de la gran subjetividad que hay en el canto y causa de expresiones dispares sobre las propias percepciones.

En cuanto a la inspiración hay una opinión unánime y es que sea profunda, a ser posible por la nariz, de abajo hacia arriba, con una pequeña elevación del tórax y la expansión de la musculatura intercostal que permita la apertura de las costillas flotantes. Quizá hay pequeñas variantes en función de la intervención o no de la musculatura de la pelvis que está menos mencionada pero implícita en expresiones como “respiración profunda y amplia”, “el aire cae como un peso en los pulmones (como sacos vacíos), llenar los pulmones en su parte inferior, etc...o de la musculatura dorsal, también nombrada en autores como J.S. Ferrer Serra (respiración dorsocostal) y C. Bustamante (“espalda ancha” y “pies y sacro hacia el suelo”) y Alfredo Kraus (empecé a mover la parte de atrás de la espalda) .

En cuanto a la espiración, surgen diferencias en cuanto a la dirección de la presión muscular necesaria para controlar la fonación.

- a. Empujar con el abdomen hacia fuera.
- b. Empujar con el abdomen hacia dentro.

- c. Empujar con el abdomen hacia abajo.
- d. Eliminar el aire sin que se produzcan cambios en la pared abdominal.
- e. Alargando las costillas.

Para proporcionar una mayor claridad de los conceptos analizados sobre la respiración en el canto lírico, he elaborado una Tabla sinóptica de la respiración que recoge todas las opiniones de los autores estudiados por orden cronológico de publicación (véase la Tabla I.14.).

Tabla I.14. Tabla sinóptica de la respiración. Por orden cronológico de publicación.

Tabla I. 14. Tabla sinóptica de la respiración. (Relación de autores por orden cronológico).

| | TORÁCICA | DIAFRAGMÁTICA | COSTAL-DIAFRAGMÁTICA | ABDOMINAL-DIAFRAGMÁTICA | COSTAL-ABDOMINAL-DIAFRAGMÁTICA | COSTAL-ABDOMINAL-DIAFRAGMÁTICA-DORSAL | COSTAL-ABDOMINAL-DIAFRAGMÁTICA-PÉLVICA |
|----------------|---|---|----------------------|---|--------------------------------|---------------------------------------|--|
| TETRAZZINI, L. | | <p>RESPIRACIÓN: Diafragmática. Una "tensión" del diafragma para empujar el aire hacia a los resonadores de la cabeza.</p> <p>IMAGEN-SENSACIÓN: Para aprender a respirar conviene pensar que los pulmones son como sacos vacíos, en los cuales el aire cae como un peso.</p> <p>OTROS ASPECTOS: La cantidad de sonido lo controla la respiración, por tanto el volumen está relacionado con la cantidad de aire expulsado.</p> <p>Relación con la posición del cuerpo- debemos estar fuertemente colocados sobre los pies, al tiempo que el cuerpo se encuentra ágil y libre.</p> | | | | | |
| CARUSO, E. | En una respiración completa - la caja torácica ha de estar levantada en el mismo momento en el que el abdomen se hunde hacia adentro; | | | <p>RESPIRACIÓN: La musculatura diafragmática y abdominal controla la alimentación del aire que da el soporte o apoyo a la voz.</p> <p>INSPIRACIÓN: Caja torácica levantada al mismo tiempo que el</p> | | | |

| | | | | | | | |
|-------------|---|--|--|--|---|--|--|
| | Respiración diafragmática, con un ensanchamiento del pecho y una dilatación del abdomen | | | abdomen se hunde hacia adentro. ESPIRACIÓN: Movimiento contrario al descrito en la inspiración. | RESPIRACIÓN: Diafragmática, con un ensanchamiento del pecho y una dilatación del abdomen como consecuencia de apoyar el diafragma en la inspiración. Por la descripción deduzco que es una respiración costo-abdominal-diafragmática. ESPIRACIÓN: Una natural trayectoria de salida, formando una columna de aire sutil. OTROS ASPECTOS: Relación del aire con la potencia vocal. | | |
| VIÑAS, F. * | | | | | RESPIRACIÓN: Costo-abdominal. (Ampliación de la respiración natural o sea la del sueño.) INSPIRACIÓN: Se llena por completo los pulmones haciendo descender el diafragma y dilatando las costillas. ESPIRACIÓN: los músculos presionan suavemente hacia abajo, como en la espiración en el bostezo. OTROS ASPECTOS: Ejercicios físicos que desarrollan los músculos del tórax (enderezan la | | |
| MANSION, M. | | | | | | | |

| | | | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|--|------------------------|--|
| | | | | | espiratorio costal que el diafragmático con un empuje hacia abajo. | | | | |
| CARRILLO, A.* | | | | Este autor habla de una respiración diafragmática. Además explica tres ejercicios prácticos de gimnasia de respiración diafragmática en las págs. 27, 28 y 29. | | | | | |
| LOPEZ TEMPERAN, W. I.NANDA MARI | | | | | 1. ESPIRACIÓN: Con los músculos diafragmático-costa les sostener una espiración lenta, homogénea, armoniosa, privada de sobresaltos y durezas; IMAGEN: Como un globo se desinfla por sí mismo a través de la abertura normal. 2. ESPIRACIÓN: Retener mucho el aliento, casi imaginando continuar la función inspiratoria IMAGEN: Como si se estuviera bebiendo el sonido 3. ESPIRACIÓN: Empuje muscular mediante el método indirecto de empujar las costillas. Que continúe el flujo | | | | |
| 2. COCCHI | | | | | | | | | |
| 3.LLILY LEHMANN | | | | | | | | 3. Libertad del tórax. | |

| | | | | | | | |
|--------------|--|---|---|--|--|--|--|
| REGIDOR, R.* | | | del aire que alimenta el sonido. | | <p>RESPIRACIÓN: Costo-diafragmático-abdominal. INSPIRACIÓN: profunda, tendiendo a llenar primero la zona inferior. IMAGEN: sensación de que el costado del cuerpo a la altura del abdomen se expande. En la inspiración se debe buscar la sensación de estar sentado contra el vientre. Todo el tronco descansa contra el abdomen. ESPIRACIÓN: la presión abdominal es proporcional a la altura e intensidad del sonido.</p> | | |
| CANUYT, G. | | <p>No específica terminológicamente el tipo de respiración sin embargo dedica el capítulo II de su libro a la educación y gimnasia respiratoria. La educación respiratoria consiste en enseñar al sujeto a respirar: Inspiración, Pausa, Espiración; a disciplinar el aliento, dosificarlo y regularlo.</p> | | | | | |
| PERELLÓ, J.* | | | <p>RESPIRACIÓN: Costodiafragmática . La describe como la respiración que ejecutamos durante el sueño, pero más amplia. ESPIRACIÓN regular</p> | | | | |

| | | | | | | |
|------------------------------------|--|--|--|--|--|--|
| <p>MARTÍNEZ, C.*</p> | | | <p>RESPIRACIÓN: Costo-abdominal, que une la costal y la diafragmática. (En esta descripción nos da a entender que son los músculos abdominales los que propician el desplazamiento del músculo diafragmático). En la espiración también es el freno de los músculos abdominales y los intercostales los que controlan el músculo diafragmático para la salida del aire.</p> | | | |
| <p>SEGRE, R. Y NAIDICH, S.</p> | <p>INSPIRACIÓN : Un levísimo ascenso de la pared torácica por obra de la acción de los músculos intercostales externos, elevadores de las costillas</p> | | | | | <p>RESPIRACIÓN: del tipo costo-diafragmática-abdominal. INSPIRACIÓN: La inspiración profunda, nasal, en primer lugar abdominal, seguida por un levísimo ascenso de la pared torácica por obra de la acción de los músculos intercostales externos, elevadores de las costillas. ESPIRACIÓN: Presión muscular abdominal de abajo hacia arriba y desde el</p> |

| | | | | | | | |
|-----------------------------|--|--|--|--|---|--|---|
| | | | | | | | <p>pubis hasta el tórax. Dejar subir el aire, pero comprimido, pero elástico, pues muchas veces la tensión muscular necesaria para el apoyo no da la elasticidad en la espiración.</p> |
| <p>ESCUDERO, M. P.*</p> | | | | | | | <p>RESPIRACIÓN: Con su descripción de la respiración adecuada entiendo que es una respiración costal pues nos habla del ensanchamiento de las costillas. Además, nos dice amplia y profunda con lo que puede entenderse como abdominal-diafragmática e incluso pélvica.</p> |
| <p>SANTIAGO, A.*</p> | | | | | <p>RESPIRACIÓN: Costo-diafragmático-abdominal. INSPIRACIÓN: Abrir las costillas flotantes para aumentar la capacidad pulmonar a lo ancho y la musculatura abdominal para aumentarla verticalmente. ESPIRACIÓN: Es la musculatura del vientre la que se encargará de controlar la espiración. IMAGEN: Respiración flexible, como una pelota de goma:</p> | | |
| <p>ALIÓ, M.*</p> | | | | | <p>RESPIRACIÓN: Costo-abdominal-diafragmática.</p> | | |

INSPIRACIÓN: Bajar en profundidad el diafragma. El aire dirigido directamente a la cuenca del vientre ensancha su recinto lateralmente por el movimiento de las costillas.

ESPIRACIÓN: Dejar la pared abdominal invariable mientras la acción de las intercostales va haciendo uso del aire hasta su total aprovechamiento para volver a aflojar la pared abdominal. El control respiratorio se hace con las paredes que lo contienen o musculatura.

En la espiración soltar el aire con generosidad, con una postura abierta y erguida, con el esternón alto, para poder aprovechar la capacidad respiratoria.

OTROS ASPECTOS: La mejor de las posiciones debe gozar de elasticidad. La cabeza surge de la misma verticalidad de la columna donde descansa.

Necesidad de ejercitar la musculatura con la gimnasia apropiada para fortalecer musculatura, flexibilidad y relajación pero sin sobrepasar los límites de la comodidad.

| | | | | | | | |
|--------------------------|--|--|--|--|---|--|--|
| <p>QUIÑONES, C.*</p> | | | | | <p>RESPIRACIÓN- costo-diafragmática-abdo- minal.</p> <p>RESPIRACIÓN: costo-abdominal. Estudio importante sobre el mecanismo de la respiración y ejercicios prácticos dedicados al entrenamiento corporal y a los diferentes tipos de respiración secuenciados (pág. de 38 a 47). Como conclusión de este capítulo nos dice que la actividad muscular no debe ser excesiva ni rígida pero si debe tener tonicidad. Además, dice que la musculatura abdominal debe estar conectada al diafragma, sin bloqueos, cuyo movimiento repercutirá en las vísceras y será claramente visible.</p> | | |
| <p>FOURNIER, C.</p> | | | | | <p>RESPIRACIÓN : Abdominal-intercostal-dia- fragmática pues habla de sostener el aire mediante la flexibilidad y a la vez consistencia de los músculos intercostales y abdominales, tórax libre y actividad diafragmática sobre todo en los agudos sin decir claramente las paredes abdominales en qué sentido se dirigen pues lo deja a la comodidad del cantante. OTROS ASPECTOS: Da unos consejos para una correcta respiración (Pág. 30)</p> | | |
| <p>CUART, F.*</p> | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|------------------------------|---|--|--|--|--|---|--|
| <p>FERRER, J. S. *</p> | | | | | | <p>RESPIRACIÓN: Costo-abdominal. Pero también añade que en el canto también podemos desarrollar la respiración dorsocostal (posterior), la respiración por gravitación o relajación súbita y la respiración de impostación o por reacción.</p> <p>IMAGEN: Como empaquetar el aire con la musculatura abdominal (creación del hiperbarismo), la barriga se aplana y el pecho se eleva ligeramente como consecuencia del aumento de presión.</p> | |
| <p>BUSTAMANT E. C. *</p> | <p>Concede gran importancia a la postura abierta del tórax. La falta de movilidad muestra un posible bloqueo que limita la respiración adecuada en el canto</p> | | <p>RESPIRACIÓN: Costo diafragmática. OTROS ASPECTOS: Postura bien alineada. Con libertad del tórax, zona costal abierta y la espalda ancha, la sensación de los pies y sacro van al suelo y la cabeza hacia el cielo.</p> | | | | |
| <p>BAÑO, F. *</p> | | | <p>RESPIRACIÓN: Según este autor, el ataque perfecto del cantante profesional debe ser intercostal y</p> | | | | |

| | | | | | | | |
|---------------|--|--|---|--|--|---|--|
| | | | <p>diafragmática a la vez. Ha de ser por la nariz y profunda siempre que se pueda.</p> <p>El nervio frénico moviliza el diafragma provocando un vacío en la cavidad torácica que a su vez posibilita la entrada de aire a los pulmones. Con la relajación del diafragma viene la espiración.</p> <p>OTROS ASPECTOS: Nos habla de “la fuerza contraria” como el correcto apoyo de la columna del aire sobre el diafragma. La respiración y la impostación van a la par.</p> | | | | |
| TULÓN, C.* | | | | | <p>INSPIRACIÓN: Costodiafragmática, sin embargo, me da a entender que también activa la musculatura abdominal.</p> <p>ESPIRACIÓN: Hay una voluntad de mantener la musculatura intercostal para controlar la espiración o canto.</p> | | |
| REVERTER, A.* | | | | | | <p>RESPIRACIÓN: Costo-abdominal-diafragmática-dorsal.</p> <p>INSPIRACIÓN: mitad diafragmática, mitad intercostal. Mover la</p> | |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | <p>parte de atrás de la espalda. ESPIRACIÓN: Mantener activada la musculatura que ensancha las costillas flotantes. IMAGEN-SENSACIÓN: N: alargando las costillas, como si todo fuera un círculo alrededor, ensanchando, no estirando. OTROS ASPECTOS: Al ensanchar la parte baja de los pulmones, el pulmón se ensancha, y con ello permite la entrada del aire casi por un sistema físico que pasa a ocupar el pulmón desde la parte más inferior.</p> | |
|--|--|--|--|--|--|--|

(*) Autores españoles

Posición laríngea

La tendencia de las técnicas vocales modernas es la búsqueda de posiciones de laringe baja, libre, estable o flexible (según las diferentes descripciones dadas) mediante la expansión de las cavidades buco-faríngeas, favoreciendo la cavidad de resonancia del cantante y modificando los formante F3, F4 y F5. Esta posición suaviza el cambio del mecanismo muscular tiroaritenoides y cricotiroideo que se produce en ciertas notas de la tesitura y que se denomina “pasaje de la voz”. La técnica vocal tendrá como finalidad emitir un sonido óptimo con el mínimo esfuerzo y buscará la manera de suavizar este cambio de mecanismo para que se produzca de forma imperceptible, sin brusquedad en presión y altura de la laríngea, consiguiendo la homogeneidad en la voz. Se ha de trabajar para realizar toda la tesitura sin estrecheces que dificulte el hecho de mantener la columna de aire entre el diafragma y los resonadores.

Ante la diversidad de opiniones podemos quedarnos con una opinión de Francisca Cuart sobre la posición de la laringe adecuada; nos explica que es aquella que nos proporciona facilidad y belleza del sonido en toda la tesitura sin percibir la garganta.

La posición bucofaríngea

En la técnica vocal las distintas posiciones bucofaríngeas tienen como objetivo realizar unas adaptaciones que faciliten la emisión óptima y hagan posible que el sonido se dirija hacia los resonadores craneales.

Existe una terminología de los mecanismos de adaptación a la altura del sonido:

- La impostación.
- Los registros.
- El pasaje de la voz.

- La cobertura de la voz. Para realizar la cobertura de la voz se detalla en la bibliografía estudiada diferentes estrategias con el fin de preparar el pasaje de la voz mediante:
 - Trabajo de modificaciones buco-faríngeas.
 - Trabajo de vocales y consonantes.
 - Vocalizaciones-portamento.
 - El bostezo.
 - El color oscuro.

Sobre la descripción de la posición buco-faríngea, los autores estudiados exponen sus opiniones sobre las distintas posiciones bucofaríngeas en el trabajo vocal. Aunque hay diversas maneras de expresarlo, podemos sacar en claro algunos aspectos comunes que, por supuesto, pueden ser variables en relación a la configuración física de cada cantante y al gusto tímbrico que persigue cada técnica vocal. También existen algunas discrepancias que he intentado razonar. Expongo a continuación estas observaciones:

- La faringe: Respecto a la posición de la faringe, todos los autores coinciden en que se debe buscar el desarrollo vertical y en diámetro, aunque algunos autores como Regidor concede más importancia al alargamiento en altura que en anchura. Estas aberturas son próximas a las dilataciones de la pared faríngea que se da en el comienzo del bostezo, justo para elevar la posición (hacia el espacio palatino) y amplificar el espacio posterior, pero poniendo especial atención en evitar la contracción y endurecimiento del paladar que se da en éste, sin llegar a privarlo de la flexibilidad para vibrar.
- La boca-labios: En este apartado hay algunas discrepancias respecto a la abertura de la boca y, sobre todo, a la de los labios.

- Respecto a la posición de los labios, unos opinan que se proyectan hacia adelante y a lo alto, con gesto vertical, en forma de pez, con cara de bobo. Otros nos hablan de posición en forma de sonrisa no demasiado amplia, sonrisa de Gioconda, las comisuras de los labios aumentando la distancia entre si y al desplazarse hacia los lados con una tendencia a mostrar los caninos y premolares. Y, por último, están los que opinan que los labios y boca han de tener la misma posición que en el habla.

Por otra parte, algunos autores hablan sobre las diferentes aberturas según la tesitura y lo razonan así :

La mandíbula: Fisiológicamente hay una relación de la mandíbula con el cartílago y membrana hioides y tiroides. Además está conectada al cráneo y el espacio que hay entre cráneo y mandíbula se acrecienta cuando esta cae.

Con la bajada voluntaria de la mandíbula inferior hay un desarrollo de la cavidad bucal anterior y es posible la cobertura del sonido, aunque tampoco hacerlo no lo garantiza. Hay una relación con la abertura de la boca y con el movimiento de la lengua y con la abertura de la garganta y cuando se deja caer, flexible y sin peso, se abre la garganta.

La lengua: En la lengua se manifiestan toda clase de tensiones emocionales; si hay tensión el vibrato se ve alterado. Su situación en el espacio faríngeo-bucal puede convertirla en un obstáculo o en un elemento liberador. Ese espacio encuentra su estado ideal, precisamente cuando se coordina el gesto del maxilar inferior abriéndose hacia atrás, con el volumen de la lengua emplazado hacia delante. Su movimiento influye en la elevación del paladar, en la mandíbula y en la cavidad faríngea. Debe estar blanda y pasiva en sonidos mantenidos y firme y eficaz para la articulación. El volumen de la lengua debe estar emplazado hacia delante, el dorso debe estar elevado y cerrando el paso del sonido a la cavidad bucal por estar en contacto con el velo del paladar, especialmente en notas agudas y la punta debe estar detrás de los incisivos de la arcada dentaria inferior. Hay que realizar modificaciones con los cambios de vocales pero sin llegar a arquearla. Su parte posterior elevada y conforma con su avance las vocales “E”,

“I”, y con su retroceso la “O”, “U”. La lengua se arquea y se apoya en un punto de la bóveda palatina, además se puede flexibilizar mediante un trabajo de articulación en el habla o mediante el método indirecto de trabajo de mandíbula.

El velo del paladar: Debe estar elevado para provocar el cierre de la faringe nasal. La bóveda palatina se eleva formando una cúpula. Partiendo de dientes y molares y penetrando generosamente en el hemisferio alto. Debe estar elevado en una posición parecida a la del bostezo. Si no se eleva el paladar obtenemos voces chatas y aplastadas. Tenderá a elevarse o contraerse más o menos en relación directa con la altura del tono (frecuencia sonora).

Con todo lo expuesto vemos que el estudio de la bibliografía del canto refleja la diversidad de opiniones que hay en los ajustes de las posiciones bucofaríngeas. En mi opinión, se pueden escoger diferentes caminos para llegar a realizar de forma imperceptible el cambio del mecanismo faríngeo que se produce en ciertas notas de la tesitura. La dificultad es ir conjugando los diferentes mecanismos musculares de todas las partes móviles pues hay una relación entre ellas mandíbula, lengua, hueso hioides, caja de resonancia bucal, labios y maxilares. Considero que es muy adecuada la opción que nos propone Fernando Bañó, no fijar el gesto de la boca sino dejar que sea la exigencia de la musculatura interna de subida de paladar blando y paso del sonido a los resonadores los que marcarán el gesto facial.

Para proporcionar una mayor claridad de los conceptos analizados sobre las posiciones bucofaríngeas en el canto lírico, he elaborado una Tabla sinóptica que recoge todas las opiniones de los autores estudiados por orden cronológico de publicación (véase la Tabla I.15.).

Tabla I.15. Tabla sinóptica de las las posiciones bucofaríngeas. Por orden cronológico de publicación.

Tabla I. 15. Tabla sinóptica de las posiciones bucofaringeas. Relación de autores por orden cronológico.

| | FARINGE | BOCA | LENGUA | VELO DEL PALADAR | LABIOS | MANDÍBULA |
|-------------------|---------|---|---|--|---|--|
| TETRAZZINI, L. | | -Sonrisa, no demasiado ancha para aprovechar las resonancias de la boca (si no aparece la voz blanca). -Invariable a la expresión. | -Levantada desde bajo, situada plana dentro de la boca y con la punta plana debajo de los dientes como dejando un pequeño surco. | | | -Absolutamente relajada. Conectada al cráneo y el espacio que hay entre ellos se acrecienta cuando la mandíbula cae. Durante el canto este espacio ha de ser lo más amplio posible. |
| CARUSO, E. | | -Mayor abertura en el agudo. -Sonrisa. | | | | -Dejar caer para tener buena abertura en la garganta. |
| VINÑAS, F. * | | -Abrir poco la boca, como cuando se sonríe naturalmente. Una excesiva abertura favorece la caída del sonido a la garganta. | - La lengua adelantada hasta los labios o situada en forma de arco. Modificaciones con los cambios de vocales pero sin llegar a arquearla. | | | |
| MANSION, M. | | -Bostezo reprimido. | -Blanda y pasiva en sonidos mantenidos. -Firme y eficaz para la articulación. Debe volver siempre rápidamente a su lugar habitual, que es el fondo de la mandíbula inferior con la punta apoyada contra los incisivos inferiores. | -Elevado. Propone un bostezo reprimido. | -Soltura y firmeza requeridas por la pronunciación. | -La mandíbula inferior ha de estar libre de toda contracción. Debe poder ascender y descender sin alterar el sonido. |

| | | | | | | | | |
|--------------------|--|--|--|---|---|--|--|--|
| | | | | La autora propone hacer ejercicios con la lengua fuera. | | | | |
| ALTUBE, C.* | | | | -Elige vocales con espacios amplios en el fondo de la garganta que exigen una base de lengua flexible y articulada. | -La boca muy abierta en la primera octava y menos abierta con la segunda octava. | | | |
| CARRILLO, A.* | | | | Lengua- Acunada y tendida en su lecho y la punta toca la raíz de los dientes incisivos inferiores. | Labios- En forma de pez. | | | Mandíbula- baja |
| LÓPEZ TEMPERÁN, W. | | | | -Los desplazamientos son menos acusados que en el habla. -El dorso de la lengua tiende a elevarse y a rebatirse hacia delante, movilizándolo su masa muscular hacia la boca. Como en la “U” hablada. -Descenso del ápice de la lengua contra los dientes. | -Proyección de comisuras de los labios hacia delante. -Los labios gobiernan la abertura del pabellón bucal. - Partidario de mantener los labios abiertos en sentido vertical, | | | Apertura del maxilar inferior con lo cual se obtiene el desarrollo de cavidad bucal anterior. |
| COCCHI | | | | | | | | -Labios con actitud de sonrisa. Esto facilita la proyección de la voz. |
| REGIDOR, R.* | | | | | -Abrir, primero, atrás a lo ancho, sonriendo un poco, para después abrir delante a lo alto, con cara de bobo. | | | -Las comisuras de los labios aumentan la distancia entre sí, al desplazarse hacia los lados, con una tendencia a mostrar los caninos y premolares. |

| | | | | | |
|----------------------------|---|--|---|--|---|
| CANUYT, G. | | | -La punta detrás de los incisivos de la arcada dentaria inferior. | -Elevado. -Cierra la faringe nasal | El maxilar inferior, bien relajado |
| PERELLÓ, J.* | | -Actitud de sonrisa. -“boca de pescado”, “sonreír con los ojos”, “poner hocico”, “rasgar la boca”, etc. | -Influye de una manera refleja en la elevación del paladar, en la situación de la mandíbula y en el volumen de la cavidad faríngea. | -Debe estar elevado en una posición parecida a la del bostezo | -Actitud de la cara sonriente. - La posición de los labios tienen mucha importancia para el timbre vocal. -Cuando los labios se adelantan producen una variación en la calidad de la voz y se cubren. |
| RUBIO, C.* | | -La boca, se abrirá lo más posible en el agudo. | -La lengua debe estar proyectada hacia delante y apoya la punta en los incisivos inferiores. | -El paladar blando se levanta. | |
| MARTÍNEZ, C.* | | Boca- La misma que para hablar. | Lengua - Movimientos libres. | | Labios. Movimientos libres y sin redondeos Mandíbula-Relajada. |
| SEGRE, R. Y NAIDICH, S. | - Bostezo pero estableciendo las diferencias entre el reflejo y la posición del canto. Dilatación como en el bostezo con respecto a la elevación del velo palatino y a la dilatación flexible de la pared faríngea sin llegar a la máxima contracción. | | - Es imprescindible controlar la posible presión contraproducente que puede ejercer la parte posterior de la lengua (o base), pues fija la laringe e impide la libre emisión. | - Se eleva y contrae en relación a la altura del tono (frecuencia sonora). | |

| | | | | | | | |
|-------------------|---|--|---|--|---|--|--|
| | existe contracción, entonces la voz es cavernosa. | | | | | | |
| ESCUADERO, M. P.* | | | -Conforma con su avance las vocales "E", "I", y con su retroceso la "O", "U". Se arquea y se apoya en un punto de la bóveda palatina. | -Ha de estar bien elevado (semejante al bostezo). | | | |
| SANTIAGO, A.* | . | | -Con la punta en los incisivos inferiores. -No pensar en la idea del vomito porque se produce rigidez en la mandíbula inferior, ascensión de la glotis y engolamiento. -La lengua tiene movilidad para conformar las vocales pero controlada. | -Paladar blando elevado (sobre todo en los agudos). Crear una bóveda. Aprovechar la idea del bostezo. | | | -No separar excesivamente. No apoyar el sonido en la mandíbula inferior |
| ALIÓ, M.* | -Espacio faríngeo en profundidad y a lo ancho - Bostezo pero con diferencias; sin tensión del velo del paladar, ni endurecerlo. Nuestra posición lo eleva lo suficiente como para ampliar el espacio posterior, pero sin privarlo de la flexibilidad para vibrar. | - Verdadera sonrisa interior pero sin estirar las comisuras de los labios. | - Se refleja de manera inconsciente, en forma de contracciones, toda clase de tensiones emocionales. - El dorso debe estar elevado, especialmente en notas agudas. -Volumen de la lengua emplazado hacia delante. - En la lengua se evidencia el vibrato de la propia voz de manera perfectamente visible. | -La bóveda palatina se eleva formando una cúpula. Partiendo de dientes y molares y penetrando generosamente en el hemisferio alto. | -Verdadera sonrisa interior pero sin estirar las comisuras de los labios -En el registro grave y medio, avanzar los labios. - El labio superior, pasivamente, sigue el impulso de las mejillas y el de la dilatación de las fosas | | - Flexibilidad sin peso y sin fuerza en su descenso. |
| QUIÑONES, C.* | | | Mandíbula, lengua y hueso hioideos están conectados por lo que la tensión de uno de ellos se transmitirá a los demás. | | | | Mandíbula, lengua y hueso hioideos están conectados por lo que la tensión de uno |

| | | | | | | | |
|------------|--|--|--|---|--|--|--|
| | | | | abierto hacia la zona craneal y hacia la zona occipital o nuca. | | | |
| BAÑÓ, F.* | | | | -Propone no fijar el gesto de la boca sino dejar que sea la exigencia de la musculatura interna de subida de paladar blando y paso del sonido a los resonadores los que marcarán el gesto facial. | | | |
| TULÓN, C.* | | | | - Se proyecta hacia delante con gesto vertical. Se lleva el sonido hacia la zona palatal, detrás de los incisivos. | | | |

(*) Autores españoles

Puntos de resonancias

Los cantantes, mediante el trabajo técnico vocal, van automatizando las modificaciones de los pabellones buco-faríngeos para obtener la impostación del sonido, que no es más que unos “puntos de resonancia” o “puntos de apoyo” que confiere el dominio y equilibrio del aparato vocal en el canto.

Hemos visto la importancia que dan todos los autores a la impostación del sonido para la regulación justa y precisa del trabajo muscular en la espiración, pues la impostación produce el equilibrio adecuado y automático del correcto hiperbarismo subglótico. En mi opinión, este razonamiento es muy importante en la pedagogía vocal, ya que explica la razón por la cual la dosificación del aire en la espiración es muy difícil de enseñar al alumno principiante. Es esencial conceder una gran importancia a la respiración en los comienzos, pero solapar el trabajo respiratorio al de la impostación.

El timbre depende de las aberturas y espacios creados y, por tanto, puede variar según la técnica vocal trabajada. El paso del sonido proporciona unas sensaciones que se van instalando poco a poco en el cantante y conforman el “esquema corporal vocal”. Existe una diversidad en el tema de resonancias y puntos de apoyo, pero aún así, este es un punto importantísimo en el trabajo técnico vocal pues las sensibilidades internas fonatorias son las que regulan consciente o inconscientemente la emisión del sonido.

Son varios los autores que piensan que todo el cuerpo actúa como resonador, pero se mencionan mayoritariamente los resonadores altos y, sobre todo, las cavidades óseas diseminadas por toda la cara (paladar duro, frente, arcada dentaria superior) junto con la faringe y el tórax. Es necesaria una colocación alta, máscara, debe complementarse con la colocación en el puente armónico o paladar duro, detrás de los incisivos. Los resonadores craneales son una serie de cavidades laberínticas y están por encima de nuestra dentadura superior (maxilar superior) y detrás de nuestra nariz. Estos están compuestos por los huecos de la nariz, los senos maxilares, los senos paranasales, los senos frontales, los senos esfenoidales, las celdas etmoidales, etc.

A continuación, presento de forma sintetizada las principales teorías sobre las resonancias expuestas por los autores estudiados:

1. Posición palatal pero mezclando con la de cabeza.
2. En las escalas ascendentes, las vibraciones pasan a través de las cavidades nasales, a través de la cavidad de la frente y hacia detrás de la cabeza, hasta que se siente como si el sonido se formara en la parte más alta de la cabeza, por la parte de detrás.
3. En las fosas nasales.
4. El punto de apoyo entre la raíz de la frente y el borde de las fosas nasales.
5. El punto de apoyo de las notas graves ha de estar más allá, fuera del arco palatino y dentro de las cavidades faciales, al tiempo que las notas agudas deben apoyarse en los senos craneales.
6. El punto de apoyo se encuentra en la zona palatal anterior, detrás de los dientes superiores, además de la zona velo-faríngea.
7. Columna de sonido que en todo momento se apoya en la bóveda palatal y arco dentario superior, haciéndolos vibrar.
8. Resonancia de los cornetes nasales y senos frontales, producida por el apoyo de las vibraciones del sonido de la voz en ellos.
9. Técnica en máscara.
10. Diferente a la nasalidad pues el velo del paladar cierra las cavidades nasales impidiendo que el sonido se propague por ellos.

En general, el punto de resonancia varía en función de la tesitura, aunque también existen cantantes que hablan de un solo punto de resonancia.

Francisca Cuart ofrece cuatro consejos para activar los resonadores: 1) Buscar las zonas donde el sonido adquiere sus mejores vibraciones; 2) La resonancia justa se logra mediante una posición de equilibrio y mínimo esfuerzo muscular y encuentra su marco de proyección, en una correcta y flexible articulación y en una dicción clara y precisa; 3) Sentir el sonido en la cabeza (máscara), no en la garganta; y 4) Buscar la sensación de que el sonido flota en la cabeza, desconectado de la garganta. Esta cadena de vibraciones internas, unidas al sonido aéreo o externo, forma el famoso efecto de *feed-back*.

Podríamos subrayar las palabras de Myriam Alió: para los sonidos agudos se busca resonancias superiores y en sonidos graves, inferiores, pero sin abandonar por completo las que no corresponden.

En el trabajo pedagógico se recurre con frecuencia a comparar la idea de los puntos de resonancia en imágenes:

- Comparar el caudal sonoro procedente de la vibración cordal(cuerdas vocales) con el chorro a presión de una manguera que podremos dirigir a un punto concreto, a los cañones de luz(focos móviles) en los teatros, que enfocan y proyectan la luz a voluntad.
- Las chispas que se producen al afilar cualquier utensilio de acero sobre una rueda de amolar metales y que salen proyectadas siempre en una misma dirección.
- Otra metáfora referente a la colocación del sonido es la imagen de enhebrar una aguja con el hilo que sería el sonido y el ojo o agujero de la aguja la entrada a los resonadores; “enhebrar la voz” por el agujero que comunica a los resonadores craneales, requiere un entrenamiento.
- Un orificio entre los ojos por donde llevar el sonido, apuntando hacia lo lejos.
- En la sensación velo faríngea, idea de dar; Lo explica con las siguientes imágenes: un rayo de luz que brota en esa zona, una membrana que vibra en ese punto, una pelota de ping-pong que flota en ese espacio sostenida por una corriente de aire. En la sensación palatal anterior, idea de recibir;

Lo explica con las siguientes sensaciones: pelota de ping-pong que oscila sostenida por una corriente de aire y golpea constantemente en ese punto del paladar mientras dura el sonido.

- El maxilar superior actúa como colaborador de la estabilidad del sonido, como un casco, como un soporte imaginario.
- Una imagen sugerente para la elevación del paladar y punto de apoyo del sonido es la imagen del balcón modernista invertido o también una de nuestras manos, con el brazo flexionado y el centro de la mano curvada y de cara a nuestros ojos.
- Imagínese tener detrás de la nariz un tabique metálico, una especie de “gong”, contra el cual fueran a vibrar todas las notas o a golpear como pequeños martillos.
- Ofrecer el sonido delante, como sobre una bandeja.
- Cantar por encima del bostezo.

También es muy importante el trabajo de las vocales y consonantes para conseguir una dirección del sonido a determinados puntos de resonancia. Cada vocal se emite con movimientos diferentes de hueso y cartílagos de la laringe. En el caso de la /i/, la epiglotis se alza y se sitúa verticalmente pegada a la base de la lengua, dejando la garganta abierta para el paso del sonido. En la /u/ y la /o/, el cartílago tiroideos desciende verticalmente. El grosor de las cuerdas vocales varía según la vocal emitida. En relación a sus formantes, para manipular la conformación buco-faríngea de la forma adecuada, la elección de las vocales es determinante en el desarrollo de ciertas aberturas y, por tanto, son la base del trabajo técnico para adquirir la emisión deseada.

Hay quienes dicen que la vocal formante más adecuada en los comienzos del trabajo vocal es la /a:/.⁴⁶³ La /a/ con color ensombrecido por el descenso y abertura de la laringe y elevación del paladar (bostezo).

La /u/ facilita el descenso de la laringe y la cobertura de la voz. Considera que es la más fácil para la ejecución y la que prepara el camino a las demás, amplía por dentro

⁴⁶³ El autor utiliza la siguiente notación: “AO”.

y recogida la boca hasta el mi natural para ir abriendo un poco al subir el sonido a los resonadores.

La /e/ es muy adecuada en el canto pues su conformación bucofaríngea libera la voz y evita el cierre o engolamiento del sonido. Ayuda a conseguir efecto de brillo, fuerza y sonoridad. También se recomienda la vocal /e/ para abrir el vestíbulo laríngeo, el canal faríngeo y la cavidad bucal y sobre todo la vocal /i/. Busca la homogeneidad del sonido.

La /i/ es una vocal que debe pensarse en función de la /a/, /o/ y /u/ para dar la altura al sonido. Conviene pronunciarla y emitirla con la boca bien abierta hacia arriba, buscándole un apoyo en la /u/. Las vocales /i/, /u/ favorecen para el recogimiento del timbre al pasar la voz de una octava a otra. La técnica de la “i”, método tradicional y empírico más antiguo en la historia del canto, consiste en igualar todas las vocales a la posición de la /i/ para obtener el sonido brillante que le caracteriza, con ricas resonancias en el paladar duro e incisivo. Sin embargo, también nos dice que no podemos trabajar siempre con las mismas vocales pues las menos ejercitadas se resistirán y estrecharán.

También es importante trabajar con varias vocales mezcladas para conseguir la homogeneidad del sonido.

Para el comienzo del trabajo del alumno es adecuado escoger las vocales mejor emitidas de forma natural y, a partir de ellas, trabajar las otras, igualando la posición. Las consonantes escogidas también deben ser las adecuadas pues cada una tiene unas cualidades y resonancias.

La formación de las vocales es debida a la capacidad de resonancia de la boca, y se obtiene por el avance o retroceso de la lengua; /e/, /i/, anteriores, y /o/, /u/, las posteriores. Respecto al trabajo de la lengua se puede sugerir el siguiente orden: /u/, /o/, /a/, /e/, /i/;

Según el tipo de trabajo vocal que se quiera hacer se puede utilizar determinadas vocales pues pueden facilitar ciertos resultados: la agilidad, claridad, redondez, tesitura, color, estabilidad de la laringe, etc. También se puede realizar un trabajo sobre las

consonantes para conseguir determinados objetivos como: sensibilizar las resonancias faciales, la activación del dorso o punta de la lengua, suavizar la tensión glótica, la movilidad del velo del paladar, eliminar la posibles guturalización, movilizar la úvula para abrir paso del sonido hacia los resonadores, resonancias de la cabeza, etc.

Lo más importante en el trabajo de vocales y consonantes es tener claro que lo importante de un ejercicio es la forma de hacerlo. La elección de un ejercicio u otro denota inteligencia si se persigue una finalidad en él.

Para proporcionar una mayor claridad de los conceptos analizados sobre las resonancias en el canto lírico, he elaborado una Tabla sinóptica que recoge todas las opiniones de los autores estudiados por orden cronológico de publicación (véase la Tabla I.16.).

Tabla I.16. Tabla sinóptica de resonancias. Por orden cronológico de publicación.

Tabla I. 16. Tabla sinóptica de resonancias. Relación de autores por orden cronológico.

| | PUNTO DE APOYO O DE RESONANCIA | SENSACIONES | TRABAJO SOBRE VOCALES | TRABAJO SOBRE CONSONANTES Y SÍLABAS. |
|-------------------------|---|--|---|--------------------------------------|
| TETRAZZINI | -Punto variable de apoyo en diferentes lugares según la tesitura: “punto focal del paladar” -En los sonidos medios, se requiere una posición palatal pero mezclando con la de cabeza | -Cada sonido de la escala descendente como si se cantara más fuera de la boca, con vibración sobre los dientes superiores en el momento de la emisión. -En las escalas ascendentes, las vibraciones pasan a través de las cavidades nasales, a través de la cavidad de la frente y hacia detrás de la cabeza, hasta que se siente como si el sonido se formara en la parte más alta de la cabeza, por la parte de detrás. | | |
| CARUSO, E. | | -Buena abertura de garganta en la parte posterior de la garganta, para evitar el golpe de glotis. No se debe modificar esta abertura con los cambios de la altura del sonido. | -La sílaba adecuada para el estudio del ataque es /ah/. | |
| (LA VIGNAC), DE MARTINI | -Un único punto de apoyo. En lo alto de las fosas nasales | | -Trabajo con una /a/ muy redonda. -En voces demasiado blancas, la /a/ es demasiado clara, por lo que aconseja trabajar sobre las vocales /o/, /- / y /u/ y en las voces oscuras aconseja cantar con la (/a/, /, /y /E/. | |
| VIÑAS, F.* | - Resonancias: senos craneales, la región frontal y la palatal. | | - Vocal: Trabajar con la vocal que a juicio del maestro se acerque más a un sonido natural. Recomienda trabajar con la /o/ muy clara y redonda, casi /u/, sobre todo en los comienzos. Evitar la vocal /a/ perfectamente abierta pues es la causante de los mayores trastornos. Cuando se estudie deberá tener la misma posición de | |

| | | | | |
|---------------------|---|---|--|--|
| | | | <p>boca de /o/, procurando tener el fondo de la garganta muy libre y la lengua acanalada, sin violentarla. Respecto a la vocal /e/nos dice que la alternaba con la vocal /a/, acercándose a la /o/ y le aportaba equilibrio en la voz. Las vocales /i/, /u/ favorecen para el recogimiento del timbre al pasar la voz de una octava a otra.</p> | |
| <p>MANSION, M.</p> | <p>-Los resonadores más importantes son los resonadores faciales: paladar óseo, cavum, región de la faringe, y sobre todo los senos. -Hay que añadir las resonancias pectorales, palatal, las de cabeza y las de la boca. -Lugar de resonancia: detrás de la nariz, entre los incisivos superiores y lo alto del cráneo</p> | <p>-“Cantar en la máscara” o “cantar hacia delante”. -Para asegurar a la voz su mejor punto de resonancia, imagínese tener detrás de la nariz un tabique metálico, una especie de “gong”, contra el cual fueran a vibrar todas las notas... o a golpear como pequeños martillos. -Al ascender, redondear el sonido y la primera nota tomarla muy alta; al descender, aclararlo. -Cantar por encima del bostezo.</p> | <p>-Las voces que carecen de redondez deben trabajar sobre las vocales /o/ y /t̃/. -Las voces opacas, sobre la /e/, /i/ y /a/. El trabajo con la /t̃/ y la /u/ es muy adecuado. -Ejercicios de agilidad sobre /e/, /t̃ / y /i/.</p> | <p>Las consonantes adecuadas pueden ser la /m/ y la /n/. También los sonidos franceses: /aŋ, /oŋ/, /iŋ/, /uŋ/. Silabas como /ling/, /t̃i/, /ble/; Sobre /t̃i/, /d̃t̃/, /t̃t̃/.</p> |
| <p>ALTUBE, C.*</p> | <p>Resonador, voz en la cabeza, sin ser nasal ni guttural.</p> | | <p>-Orden de trabajo sobre las vocales muy determinado: /u/, /i/, /o/, /e/. - Considera que la /u/ es más fácil para la ejecución y la que prepara el camino a las demás, amplía por dentro y recogida la boca hasta el mi natural para ir abriendo un poco al subir el sonido a los resonadores. La /i/ pensando en la /hu/ para que resulte armónica y redonda. Seguidamente la /o/ como la /ho/, sonido redondo, grave, profundo. Y por último la /e/, pensando en la /hu/ y en la /ho/.</p> | <p>Siempre los ataques sobre una /h/ aspirada.</p> |
| <p>LAURI-VOLPI*</p> | <p>- Habla del punto de apoyo como el punto del ataque. Entre la raíz de la frente, donde se inserta el tabique nasal, y el borde de las fosas nasales.</p> | | | |

| | | | | |
|-----------------------------|--|---|--|--|
| | <p>El punto de apoyo de las notas graves ha de estar más allá, fuera del arco palatino y dentro de las cavidades faciales, al tiempo que las notas agudas deben apoyarse en los senos craneales.</p> | | | |
| <p>CARRILLO, A.*</p> | <p>Resonancias, dirigir el sonido hasta la bóveda palatina para que tenga un resultado grato al oído y redondeado. También lo expresa con estos términos: “el cielo del paladar”, las fosas nasales, la “careta” ...</p> | <p>También nos habla del posible efecto de mareo, por cierta sensación cerebral, que puede tener un agudo bien colocado como consecuencia de las vibraciones en los resonadores.</p> | | |
| <p>REGIDOR, R.*</p> | <p>-La sensación velo-faríngea- en el fondo de la boca, faringe central, detrás de la úvula. -La sensación palatal anterior- encima de los incisivos superiores, por detrás del bigote. Debe estar la idea de recibir. -Apoyo en la parte más avanzada del paladar óseo.</p> | <p>-Imagen de la sensación velo-faríngea, idea de dar; un rayo de luz que brota en esa zona, una membrana que vibra en ese punto, una pelota de ping-pong que flota en ese espacio sostenida por una corriente de aire. -Imagen de la sensación palatal: pelota de ping-pong que oscila sostenida por una corriente de aire y golpea constantemente en ese punto del paladar mientras dura el sonido. Normas en la emisión: - Una vez ganada la sensación de delante no se retrocede a la de atrás dentro de la misma frase músico-vocal. - El apoyo ha de estar en la parte más avanzada del paladar óseo. - La sensación de vibración ha de estar delante en el ascenso desde la primera nota. - Si la frase está en una zona central o grave, entonces hay que buscar la sensación atrás. - Para las notas mantenidas, hace falta el “apoyo reflexivo” de la voz, es decir, una sensación palatal anterior para fijar el sonido sin oscilaciones desagradables.</p> | <p>-La vocal recomendada en el pasaje es la /o/. Conviene utilizar el cambio intencionado del color, o sea, de /a/ clara a /a/ oscura.</p> | |

| | | | | |
|----------------------------|---|---|--|---|
| CANUYT, G. | <p>-La emisión de las notas agudas el cantante busca la resonancia facial y bucal, porque los sonidos agudos son amplificadas por los resonadores de la cara.</p> <p>- En la emisión del registro medio busca el sonido sin esfuerzo, suavemente, bien hacia adelante, “a flor de labios”.</p> <p>-En las notas graves, el cantante debe conservar una emisión situada bastante arriba, y utilizar la resonancia torácica sin apoyar, e intentando conservar igualmente la resonancia facial.</p> | | <p>-En la emisión del registro medio recomienda la vocal /e/ para abrir el vestíbulo laríngeo, el canal faríngeo y la cavidad bucal y sobre todo la vocal /i/. Busca la homogeneidad del sonido. Trabaja con la “mezza-voce”.</p> | |
| PERELLÓ, J.* | <p>-El cantante debe enviar el sonido a un punto situado delante de la cara, entre la raíz de la nariz o entrecejo.</p> | <p>-La emisión del sonido realiza un rodeo para llegar a la parte anterior del paladar por detrás de la boca y arriba de la cavidad de la faringe.</p> <p>- Las cavidades de resonancia pueden ser comparadas a la letra “F”.</p> | <p>Sobre las vocales nos dice una serie de cualidades: La /a/ se distingue por su claridad, la /e/ por su facilidad, la /i/ por su sonoridad, la /o/ por su suavidad y la /u/ por su conductibilidad.</p> | <p>Recomienda las vocalizaciones con la consonante /m/ preferentemente, colocada delante de las vocales. También pueden utilizarse los fonemas /s/, /m/, /l/ y /p/. No hay que caer en la nasalización.</p> |
| MARTÍNEZ, C.* | | | <p>Su trabajo vocal siempre empieza sobre la vocal mejor emplazada del alumno, con frases cómodas de tesitura y cortas de extensión. Siempre desde la comodidad del alumno para que no le exija esfuerzo.</p> | |
| SEGRE, R. Y NAIDICH, S. | <p>-El punto de apoyo se encuentra en la zona palatal anterior, detrás de los dientes superiores, además de la zona velofaríngea.</p> <p>Segre recomienda ejercitar en los comienzos la zona central para ir ascendiendo o descendiendo en cuanto resulte fácil y espontáneo.</p> | <p>-También da una detallada explicación de la necesidad de aberturas bucofaríngeas en el agudo, y como consecuencia, sonidos sin apenas cambios con las distintas vocales, a partir de las notas sol o el la.</p> | <p>-Para trabajar la zona palatina aconseja ejercicios con la vocal /i/ en la zona media y /ui/ si hay tensión. Después las vocales vecinas /e/, /a/, /o/, /u/, tratando de no perder la sensibilidad en este lugar. Se puede trabajar también con la unión de dos vocales: /ui/, /ue/</p> | <p>-Sílabas con consonantes nasales.</p> |
| ESCUADERO, M. P.* | <p>Resonancia- el sonido debe estar dirigido hacia la cabeza. También nos habla de la voz en la “máscara”.</p> <p>Simplifica los términos de resonancia de pecho, nasal y de cabeza en “resonancias</p> | <p>Imagen- una imagen que ayuda a subir el sonido: Un orificio entre los ojos por donde llevar el sonido, apuntando hacia lo lejos.</p> | <p>Sobre las vocales nos dice que su formación es debida a la capacidad de resonancia de la boca, y se obtiene por el avance o retroceso de la lengua: /e/, /i/, anteriores, y /o/, /u/, las posteriores.</p> | |

| | | | | |
|----------------------|--|--|--|---|
| | <p>superiores” y “resonancias inferiores”. Las “resonancias superiores” dirigen la corriente de aire desde las cuerdas vocales hacia el espacio nasal y hacia la cabeza.</p> <p>En las notas agudas el cantante busca la resonancia facial y bucal, y cuanto más elevada sea la nota, tanto más aire se necesita.</p> <p>Los estilos que requieren ligereza vocal habrá que emplear la resonancia superior. Las “resonancias inferiores” utilizan los espacios de la garganta, aumentándola en anchura, elevando el techo del paladar, como en el bostezo.</p> | | <p>Respecto al trabajo con las vocales nos sugiere un orden: /u/, /o/, /a/, /e/, /i/; sin embargo, en los comienzos, es aconsejable elegir la que resulte más fácil al alumno.</p> | |
| <p>SANTIAGO, A.*</p> | | <p>Este autor se inspira en el Yoga para trabajar las resonancias de cabeza y máscara con /om/ (un “mantra-yoga”).</p> | <p>Vocales. Sobre el trabajo con las vocales nos dice que la vocal /a/ no hay que buscarla con el recurso de llevarla a la posición de lo /o/, si no conformarla con bóveda y abriendo la boca con una articulación vertical (/a□/). Con esta posición hay que realizar un sonido óptimo, equilibrado de armónicos, redondo y hermoso de timbre, capaz de poder realizar todos los matices expresivos requeridos. A partir del trabajo de la /a/ se formarán la /i/ y la /i:/ apoyadas en la máscara, claramente pronunciadas y con una perfecta línea de canto. Sobre la vocal /e/ nos aconseja pronunciarla casi /ə/ para evitar que el sonido se quede plano y estrecho. Y sobre la /i/, aunque es una vocal alta, puede quedarse estrecha, por lo que hay que pensarla como una /e/.</p> | <p>Consonantes- Respecto a las consonantes, nos aconseja trabajar sobre la /m/ para conseguir el apoyo en los resonadores. Respecto a las consonantes, nos aconseja trabajar sobre la /m/ para conseguir el apoyo en los resonadores. Otras consonantes recomendadas son: /l/, /n/, /ŋ/ o /l/ y las bilabiales. Respecto a las consonantes, nos aconseja trabajar sobre la /om/ para conseguir el apoyo en los resonadores. Otras consonantes recomendadas son: /l/, /n/, /ŋ/ o /l/ y las bilabiales.</p> |

¹ Puede que haya una equivocación y quiera decir : /l/, /n/, /ŋ/ o /m/

| | | | | |
|-----------------------------|--|--|--|--|
| <p>ALIÓ, M.*</p> | <p>-Apoyo sobre el paladar formando un “arco armónico”.</p> <p>Para sensibilizar el arco armónico tres niveles:</p> <p>-Nivel Superior: Sensibilizar las fosas nasales.</p> <p>-Nivel Medio: arco de los dientes superiores.</p> <p>-Nivel Inferior: lengua y maxilar relajados.</p> | <p>Las sensaciones que se debe buscar para encontrar el arco armónico las describe en tres:</p> <p>-El maxilar superior actúa como colaborador de la estabilidad del sonido, como un casco, como un soporte imaginario.</p> <p>Una imagen sugerente para la elevación del paladar y punto de apoyo del sonido es la imagen del balcón modernista invertido; también una de nuestras manos, con el brazo flexionado y el centro de la mano curvado y de cara a nuestros ojos.</p> | <p>-Vocalizaciones. Alió propone ejercicios de quintas ascendentes y descendentes con la siguiente secuenciación de vocales: /a/-/e/-/o/-/i/-/a/.</p> | <p>-Se puede añadir la consonante /r/para activar la lengua. También es beneficiosa para la elevación de la lengua la /k/. Después se puede añadir /ll/ y /ñ/. Otras consonantes que activan la punta de la lengua son: /n/, /t/ y /d/.</p> |
| <p>QUIÑONES, C.*</p> | <p>Explica un recorrido con un rodeo para llegar a la zona facial: nuca, velo del paladar, pómulos y apoyo facial.</p> | | <p>Vocales. Respecto a las vocales, de graves a agudas son: /u/, /o/, /a/, /e/, /i/. Y con este orden de menos timbradas a más. La vocal con menos dificultad en la emisión es la /u/, después la /i/, /e/, y por último y más peligrosas, /o/, /a/.</p> <p>el fonema /i/, que despierta una gran sensibilidad acerca de las vibraciones sonoras.</p> | <p>En cuanto a las consonantes /m/, /n/ y /l/, como la /i/, favorecen las resonancias faciales.</p> <p>Consonantes. Aconseja trabajar sobre la consonante /r/ y lo explica con estas palabras. Las consonantes /m/, /n/ y /l/ sensibilizan al profesional en cuanto a las resonancias faciales</p> |
| <p>FOURNIER, C.</p> | | | <p>Esta autora realiza un estudio muy interesante de secuenciación de vocales para percibir determinados movimientos buco-faríngeos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabajo de elevación de lengua al pasar de /a/ a /i/. - Trabajo de elevación de lengua y alargamiento de la ranura de los labios al pasar de /a/ a /ε/. - Trabajo de cruzamiento longitudinal de la lengua y avance de la ranura de los | |

| | | | | | | |
|-----------------------|---|--|------------------------------------|---|--|---|
| | | | labios hacia delante de /a/ a /u/. | <ul style="list-style-type: none"> - El trabajo con la /i/ permite un sonido rico y en armónicos agudos además de una correcta conducción de la lengua. - Es adecuado para la tonicidad de los labios pasar de la /a/ a la /o/ y de /i/ a /e/. | | <p>Sobre las consonantes nos dice que son la columna vertebral de la lengua y que han de pronunciarse con claridad y energía.</p> <p>Hay que incluir alguna consonante en los ejercicios.</p> |
| TRONCOSO, M.* | | <p>Sensaciones. Como vemos, se perciben sensaciones internas desde los incisivos superiores hasta el velo palatino y en los huesos de la cara. El “esquema corporal” se va adquiriendo poco a poco con el trabajo vocal.</p> <p>Buscar la sensación de que el sonido flota en la cabeza desconectado de la garganta.</p> <p>La vibración que se produce en todo el cuerpo.</p> | | <p>Vocales- Sobre el trabajo de las vocales nos dice que la posición adecuada es la posición neutra, pues evita la estrechez en las notas agudas y además ayuda a redondear el sonido. También aconseja mezclarlas para conseguir la homogeneidad del sonido.</p> <p>Nos dice que hay que trabajar todas las vocales en los ejercicios, las que salen peor a partir de las que salen mejor.</p> | | <p>Respecto a las consonantes, la /g/ ayuda a conseguir identificar la movilidad del velo del paladar. La /k/ refuerza su actividad.</p> <p>La /l/ elimina posibles guturalizaciones.</p> |
| CUART, F.* | <p>Resonancias. Nos dice que todo el cuerpo actúa como resonador pero en mayor grado las cavidades óseas diseminadas por toda la cara (paladar duro, frente, arcada dentaria superior) junto con la faringe y el tórax.</p> <p>Los puntos de control y apoyo correctos serán los que mejor se adapten a las características físicas de cada individuo y permitan encontrarse a gusto cuando canta.</p> <p>Sentir el sonido en la cabeza (máscara), no en la garganta.</p> | <p>-En el ataque preciso, el cantante debe percibir su voz delante, en el público, como una lanza.</p> | | <p>Uso de las vocales, en relación a sus formantes, para manipular la conformación buco-faríngea de la forma adecuada, según la técnica vocal trabajada:</p> <p>Propone como la vocal formante más adecuada en los comienzos del trabajo vocal: /a□/ (el autor utiliza la siguiente notación: “AO”). La /a/ con color ensombrecido por el descenso y</p> | | |
| FERRER, J. S.* | <p>-Columna de sonido que en todo momento se apoya en la bóveda palatal y arco dentario superior, haciéndolos vibrar.</p> <p>Tres tipos de ataque del sonido:</p> <p>-Ataque blando (efecto Venturi): se realiza al comienzo de frases suaves. Con los sonidos /ha/, /he/, /hi/ del alemán. Al principio, el color vocal es</p> | | | | | |

| | | | | |
|-----------------------------------|---|--|--|---|
| | <p>oscuro, pero en la plenitud del sonido, el sonido se dirige hacia el arco dentario, paladar y cornetes nasales para asegurar su impostación.</p> <p>- Preciso o seco (messa di voce): Ideal para el mecanismo de las cuerdas vocales. Ataque preciso sobre vocal en su punto de emisión. El cantante debe percibir su voz delante, en el público, como una lanza. Ejercicios con la /i/ y /e/.</p> <p>-En el ataque con “incidencia nasal”, el sonido se dirige hacia los cornetes nasales y senos frontales, y produce una resonancia por el apoyo de las vibraciones del sonido de la voz en ellos. Para generar la incidencia nasal se debe elevar el dorso de la lengua, endurecer el sonido concentrándolo en los cornetes nasales hasta producir una vibración ósea por medio del aumento del hiperbarismo.</p> <p>-En los agudos, la vibración tenderá a concentrarse en la parte superior de los cornetes, y reducirá su zona de influencia en los resonadores de la máscara (senos frontales y maxilares), aumentando el apoyo hiperbárico.</p> | | <p>apertura de la laringe y elevación del paladar (bostezo).</p> <p>También propone vocalizar con la /u/ pues hace descender considerablemente la laringe y, además, eleva el velo del paladar. A partir de la /u/, la /i/, sin perder la profundidad laríngea y la elevación del paladar conseguida con la vocal /u/. Y luego, propone ir añadiendo las vocales que faltan con el orden siguiente: /u/, /i/, /e/, /a/, /o/, /u/.</p> <p>La /e/ se ha de pronunciar sin perder su profundidad de emisión y ligeramente afrancesada. Si se desuelga del arco dentario, conviene trabajarla a partir de la /i/. Si no llega a situarse correctamente, hay que vigilar la curvatura de la lengua, que tiene que asemejarse a la de la /i/.</p> <p>Recomienda unificar las vocales para producir un color único de voz cantada, que dará una personalidad propia a la voz.</p> | <p>También recomienda las sílabas: /be/, /da/, /me/, /ni/, /po/, /ru/, /te/, /la/, /we/ y /sa/.</p> |
| <p>BUSTAMANTE, C.*</p> | <p>-El sonido debe dirigirse hacia la zona del paladar blando.</p> <p>-Con el equilibrio de la mandíbula, paladar blando y pómulos activados se puede sentir la zona del paladar duro un punto reflejado desde la cavidad posterior, en su proyección hacia el exterior de nuestro cuerpo.</p> | <p>-Buscar la percepción de que el sonido rebota en la zona del paladar duro, detrás de los incisivos además de los resonadores faciales mediante la abertura de la mandíbula que sensibilizan la zona del paladar y la faringe.</p> | | |
| <p>BAÑÓ, F. *</p> | <p>Es necesaria una colocación alta, máscara, debe complementarse con la colocación en el puente armónico o paladar duro, detrás de los incisivos.</p> | <p>La impostación correcta en estas zonas craneales puede producir mareo en los agudos por la vibración producida.</p> | <p>Las vocales- se emiten con unos movimientos diferentes de los huesos y cartílagos de la laringe. En la /i/, la epiglottis se alza y se sitúa</p> | <p>Sobre las consonantes nos habla de los beneficios de la /m/, /n/, y /ŋ/ para movilizar la úvula, y abrir paso del sonido hacia los resonadores. Con esta</p> |

| | | | | |
|-------------------------------------|--|---|--|---|
| | <p>Nos dice los resonadores craneales son una serie de cavidades laberínticas y están por encima de nuestra dentadura superior (maxilar superior) y detrás de nuestra nariz. Estos están compuestos por los huecos de la nariz, los senos maxilares, los senos paranasales, los senos frontales, los senos esfenoidales, las celdas etmoidales, etc.</p> | <p>La ciencia reconoce la conducción osea del sonido o “voz solidiana”, justificando las sensaciones propioceptivas del cantante o sensaciones de vibración interna. Esta cadena de vibraciones internas, unidas al sonido aéreo o externo, forma el famoso efecto de feed-back.</p> <p>Para explicar el enfoque o colocación de la voz, comparar el caudal sonoro procedente de la vibración cordal(cuerdas vocales) con el chorro a presión de una manguera que podremos dirigir a un punto concreto, a los cañones de luz(focos móviles) en los teatros, que enfocan y proyectan la luz a voluntad; las chispas que se producen al afilar cualquier utensilio de acero sobre una rueda de amolar metales y que salen proyectadas siempre en una misma dirección; otra metáfora referente a la colocación del sonido es la imagen de enhebrar una aguja con el hilo que sería el sonido y el ojo o agujero de la aguja la entrada a los resonadores; “enhebrar la voz” por el agujero que comunica a los resonadores craneales, requiere un entrenamiento.</p> | <p>verticalmente pegado a la base de la lengua, dejando la garganta abierta para el paso del sonido. En la /u/ y la /o/, el cartilago tiroideos descendiende verticalmente.</p> <p>El grosor de las cuerdas vocales varía según la vocal emitida. Cito las palabras del autor:</p> <p>La técnica de la “i”, método tradicional y empirico más antiguo en la historia del canto, consiste en igualar todas las vocales a la posición de la /i/para obtener el sonido brillante que le caracteriza, con ricas resonancias en el paladar duro e incisivo.</p> <p>Sin embargo, también nos dice que no podemos trabajar siempre con las mismas vocales pues las menos ejercitadas se resistirán y estrecharán.</p> | <p>herramienta podemos acostumbrar a colocar hacia los resonadores craneales el resto de vocales y consonantes</p> <p>Fernando Bañó nos habla de valorar el modo de hacer los ejercicios más que los ejercicios en sí. De no abusar de notas tenidas y de agudos en las voces inexpertas. Trabajar el vibrato con ejercicios de trinos. De la necesidad de trabajar aglidades, no solo en las sopranos ligeras, sino también en las voces pesadas, pues las conserva jóvenes y ejercitadas.</p> |
| <p>TULÓN, C. *</p> | <p>Resonancia. Esta autora opina que hay un único registro para toda la tesitura vocal, el de cabeza y, concretamente el resonador bucal para la tesitura. Fisiológicamente, la boca es el resonador de la voz y es la cavidad resonancial que contiene los órganos de la articulación.</p> | | | |
| <p>REVERTER A. * (KRAUS A.)</p> | <p>“Técnica en máscara”</p> | | <p>La /i/ me abre al máximo la cavidad bucal y me permite sacar más timbre de cada nota. Nuestra voz debería estar situada en la i todo el tiempo, porque es la que está colocada prácticamente en los resonadores.</p> <p>Orden de preferencia en las vocales: /i/, /e/, /o/ y /u/.</p> | |

5.- En esta sección presento las teorías más destacadas relacionadas con las cualidades de la voz en el canto.

No hay una voz igual a otra. Según la conformación física del cantante y el tipo de emisión hay unos aspectos vocales que la califican.

Ignacio Cobeta, especialista de la laringe, explica algunas de las particularidades de la voz y proporciona criterios científicos para definir las y en algunos casos medirlas: tamaño (grande o pequeña), densidad (consistente o débil), color (clara u oscura) y mordiente (brillante o mate). Otros autores nos hablan de otras cualidades como: volumen, grosor, vibrato, intensidad, adaptación del timbre de la voz a la expresión (colores vocales), articulación y dicción.

6.- Y finalmente, en esta sección, profundizo sobre las cualidades del cantante y del profesor de canto.

Cualidades del cantante

Con un análisis de la bibliografía consultada, podemos decir que las cualidades del cantante son: anatómicamente normales, afinación, sensibilidad, psicológicamente fuertes, calidad vocal, buen oído musical, inteligencia, sentido de la percepción, musicalidad, disciplina, temperamento artístico, dotes de observación y de concentración, voluntad, capacidad de trabajo, memoria, paciencia, equilibrio, disciplina, resistencia al cansancio, sentido común y la voz. Cualidades relacionadas con la relación entre el cantante y el profesor: confianza, sentido crítico, trabajo y modestia. Cualidades relacionadas con el dominio técnico-vocal son: saber respirar y emisión clara y redonda.

Cualidades del profesor de canto

Haciendo una valoración de todos los aspectos mencionados sobre este aspecto, podemos decir que las cualidades que ha de tener el profesor de canto ideal han de ser: todas las cualidades del cantante mencionadas en el punto anterior más experiencia

como cantante, educación auditiva, saber comunicarse, curiosidad teórica, adaptarse a las posibilidades del alumno física y psicológicamente, virtudes pedagógicas, vocación, paciencia, grado justo de implicación, generosidad sin esperar gratitud, comunicación, confianza, empatía, exigencia, responsabilidad, consejero pero al mismo tiempo fomentar la independencia del alumno.

CAPÍTULO II- ESTUDIO DE LA TÉCNICA Y PEDAGOGÍA VOCAL ACTUALES MEDIANTE CUESTIONARIOS.

Hay numerosos cantantes y pedagogos referentes en España que no cuentan con una bibliografía y, con este estudio, he podido recoger sus ideas e impresiones basándose en su experiencia más actual.

En este capítulo II he distinguido tres secciones temáticas:

1.-Introducción.

2.-Estudio previo.

3.- Estudio de la técnica vocal: metodología y resultados de participación.

1.- En la primera sección, introducción, explico que el objetivo de este capítulo II coincide con el objetivo principal de esta Tesis Doctoral, que es recopilar mediante cuestionarios las diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como punto de partida las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio.

Para determinar el proceso y el criterio de selección de los profesionales que han intervenido en el “estudio principal” o estudio que cumple el objetivo de esta tesis doctoral, he necesitado realizar un “estudio previo”. Obtenida una lista de profesionales del canto como resultado del “estudio previo”, he realizado y administrado un cuestionario sobre técnica vocal a estos profesionales con el propósito de hacer un análisis comparativo de los resultados de estos cuestionarios y confeccionar un manual

recopilatorio que ofrezca una visión global de las técnicas vocales modernas y métodos pedagógicos, importante para alumnos de canto, docentes y cantantes.

Además, hago un “estudio paralelo” o trabajo analítico sobre las respuestas a cuestionarios sobre conceptos de la técnica vocal a profesionales del canto que han contestado de forma voluntaria y no forman parte del estudio principal.

Para presentar el trabajo de exposición sobre las respuestas de los diferentes aspectos que intervienen en la técnica vocal he utilizado diferentes colores dependiendo del bloque de profesionales a que depende: color rojo para las respuestas de los profesionales referentes pertenecientes al estudio principal y color azul para las respuestas de los profesionales del canto que han respondido voluntariamente al cuestionario para realizar un estudio paralelo.

Muestro la siguiente tabla para clarificar la organización de los diferentes estudios mencionados anteriormente (véase la tabla II. Descriptora de estudios).

Tabla II. Descriptora de estudios.

| Estudio | Dirigido a: | Tipo de cuestionario | Resultados |
|---------------------|--|--|--|
| “Estudio previo” | *Alumnos de canto de los centros superiores oficiales y *Los cantantes de coros profesionales españoles | *Criterio de selección: “ser profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad”. *El participante ha de escribir: 5 nombres de cantantes referentes y 5 nombres de pedagogos referentes. | Lista de cantantes y pedagogos referentes en la actualidad. |
| “Estudio principal” | Lista resultante del “estudio previo” de cantantes y profesores de canto españoles | Preguntas sobre los diferentes aspectos relacionados con la técnica vocal (el mismo que para el “estudio paralelo”). | Diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico en |

| | | | |
|--------------------|---|---|--|
| | referentes en la actualidad. *Biografías de estos profesionales en el anexo III, bloque A (color rojo). | | profesionales referentes. *Respuestas en color rojo. *Anexo IV, Bloque A |
| “Estudio paralelo” | Lista de profesionales españoles del canto en la actualidad que participan de forma voluntaria en el estudio. *Biografías de estos profesionales en el anexo III, bloque B (color azul). | Preguntas sobre los diferentes aspectos relacionados con la técnica vocal (el mismo que para el “estudio principal”). | Diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico en profesionales que han participado voluntariamente en el estudio. *Respuestas en color azul. *Anexo IV, Bloque B |

2.- En la segunda sección, “estudio previo”, pretendo encontrar un proceso de selección con un criterio claro y justificable que me proporcione una lista de profesionales españoles del canto lírico significativos en quienes basar el estudio de Tesis Doctoral. El criterio de selección ha sido “ser profesionales españoles del canto lírico referentes en la actualidad”. Para ello he administrado cuestionarios dirigidos a una parte de la población cercana al canto lírico y conocedora del mundo profesional lírico actual, como son los alumnos de canto de los centros superiores oficiales y los cantantes de coros profesionales españoles, pues entiendo que el criterio de selección de esta parte de la sociedad puede ofrecer una muestra representativa. El cuestionario presentado ha sido el mismo para todos.

La participación en la encuesta de este estudio previo ha sido de un total de 70 cuestionarios, con un número de participación de alumnos y de cantantes de coros profesionales bastante equilibrado por lo que la participación ha tenido diversidad en las variables de edad y sexo, factores importante para unos resultados más fiables.

El resultado de este estudio previo es un listado de profesionales del canto lírico españoles que responde al criterio seleccionado:

Cantantes: Celso Albelo, Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Yolanda Auyanet, María Bayo, Teresa Berganza, José Bros, Montserrat Caballé, Mariola Cantarero, José Carreras, Carlos Chausson, Plácido Domingo, María Espada, Jorge de León, M^a José Montiel, Isabel Rey, Juan Jesús Rodríguez, Ofelia Sala, Ana María Sánchez.

Pedagogos: Carlos Chausson, Ana Luisa Chova, Gloria Fabuel, Juan Lomba, Enedina Lloris, Victoria Manso, Sara Matarranz, David Menéndez, Isabel Rey, Ana María Sánchez.

3.- En la tercera sección, estudio de la técnica vocal: metodología y resultados de participación, he querido recopilar mediante cuestionarios las diferentes propuestas conceptuales actuales sobre la técnica vocal del canto lírico, tomando como punto de partida las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio, y analizar y comparar todos los aspectos que intervienen en la técnica vocal sobre los resultados de los cuestionarios.

A su vez, este apartado lo he dividido en tres subsecciones:

a) “Estudio principal”. Un estudio de opinión comparativo entre diferentes profesionales referentes sobre conceptos de técnica vocal.

b) “Estudio paralelo”. Un estudio de opinión comparativo entre diferentes profesionales sobre conceptos de técnica vocal.

c) Comparativa entre el “estudio principal” y el “estudio paralelo”.

A continuación explico cada uno de estos estudios:

a) Estudio principal

En este estudio he confeccionado un cuestionario sobre las concepciones técnicas del canto lírico, lo he distribuido a la lista de profesionales resultante del “estudio previo” y he obtenido unos resultados de participación. El cuestionario ofrecido es el siguiente.

Figura II.7. *Cuestionario ofrecido a los profesionales del canto referentes en la actualidad.*

| |
|---|
| <p>TRABAJO CORPORAL</p> <p>1.- ¿CUÁL ES SU PUNTO DE VISTA SOBRE EL TRABAJO DEL CUERPO EN RELACIÓN CON EL CANTO? ¿SIGUE USTED ALGÚN TIPO DE MÉTODO DE TRABAJO CORPORAL?</p> <p>LA RESPIRACIÓN</p> <p>2.- ¿CUÁL ES SU MÉTODO DE RESPIRACIÓN? ¿QUÉ MÉTODO DE RESPIRACIÓN UTILIZA?</p> <p>FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA</p> <p>3.- ¿QUÉ POSICIÓN LARÍNGEA Y BUCOFARÍNGEA CONSIDERA ADECUADA EN EL CANTO LÍRICO?</p> <p>4.- ¿QUÉ ENTIENDE POR LOS CONCEPTOS DE “PASAJE DE LA VOZ” Y “COBERTURA DE LA VOZ”?</p> <p>5.- ¿QUÉ ES PARA USTED LA IMPOSTACIÓN DE LA VOZ DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA MUSCULATURA?</p> <p>6.- ¿QUÉ TIPO DE EJERCICIOS DE VOCALIZACIÓN UTILIZA EN SU ESTUDIO?</p> <p>CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO</p> <p>7.- ¿QUÉ CUALIDADES SON ESENCIALES EN EL CANTANTE Y QUÉ CUALIDADES SON ESENCIALES EN EL PROFESOR DE CANTO?</p> <p>APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)</p> <p>8.- ¿CUÁLES SON LOS ASPECTOS QUE REQUIEREN CON MÁS FRECUENCIA MAYOR TRABAJO EN LA PEDAGOGÍA VOCAL? ¿CUÁLES SON LOS RECURSOS PEDAGÓGICOS QUE UTILIZA PARA SOLUCIONAR ESTOS ASPECTOS?</p> <p>OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR.</p> |
|---|

El resultado de participación de profesionales del canto lírico ha sido de 16 profesionales: 7 cantantes, 7 pedagogos y 2 cantantes-pedagogos (en ambas listas)

Listado de cantantes referentes que han colaborado: Celso Albelo, Mariola Cantarero, María Espada, Jorge de León, María José Montiel, Isabel Rey(C/P), Juan Jesús Rodríguez, Ofelia Sala, Ana María Sánchez (C/P).

Listado de pedagogos referentes que han colaborado: Ana Luisa Chova, Gloria Fabuel, Enedina Lloris, Juan Lomba, Victoria Manso, Sara Matarranz, David Menéndez, Isabel Rey, Ana María Sánchez.

Los cuestionarios cumplimentados de estos profesionales están en la primera sección o Bloque A del Anexo IV (color rojo).

b) Estudio paralelo

Este estudio está basado en las respuestas de 30 profesionales del canto españoles que han participado de forma voluntaria en tesis doctoral, respondiendo al mismo cuestionario ofrecido en el estudio principal.

Los profesionales pertenecientes a este estudio paralelo son los siguientes: Ramón de Andrés, Antonio Aragón, Maite Arruabarrena, María Teresa Català, M^a Luisa Corbacho, Francisco Crespo, Cristina Faus, Sandra Ferrández, José Ferrero, Javier Franco, Fernando Latorre, Joana Llabrés, Carlos López, Llanos Martínez, Isabel Monar, Manuela Muñoz, Ana Nebot, Anna M. Ollet Satoca, Vicente Ombuena, Olga Pitarch, Milagros Poblador, Pedro Quiralte, Consol Rico Galdón, Marina Rodríguez, Carmen Romeu, Olatz Saitua Iribar, Silvia Tro, Miren Urbieta, María Velasco y José Manuel Zapata.

Las biografías de estos profesionales pertenecientes al “estudio paralelo” están incluidas en la segunda parte o Bloque B del Anexo III (color azul).

Los cuestionarios pertenecientes al “estudio principal” están adjuntos en la primera parte o Bloque A del Anexo IV (color rojo) y los del “estudio paralelo” están adjuntos en la segunda parte o Bloque B del Anexo IV (color azul).

c) Comparativa entre el “estudio principal” y el “estudio paralelo”.

Hago un estudio de opinión comparativo entre los diferentes profesionales de los dos estudios sobre conceptos de técnica vocal.

3. Resultados de los estudios

Los resultados de los cuestionarios respecto a cada aspecto que interviene en la técnica vocal son los siguientes:

3.1. Resultados del “estudio principal”

Este estudio está basado en las respuestas dadas a los cuestionarios, de los profesionales del canto españoles referentes, sobre las concepciones técnicas relacionadas con los aspectos que intervienen en el canto lírico.⁴⁶⁴

Respecto al trabajo corporal.

Las respuestas de estos profesionales del canto me llevan a la conclusión de que el trabajo corporal es esencial para el trabajo técnico vocal, tanto en la fase de aprendizaje como en la fase de desarrollo como cantante.

Durante la fase de aprendizaje, alumno y profesor han de hacer un análisis de la postura correcta, tomar conciencia de un eje corporal para incorporar la adecuada verticalidad; esta es una condición imprescindible para el trabajo respiratorio óptimo.

El cantante, como profesional que trabaja con el cuerpo, y más todavía, como músico cuyo instrumento es el cuerpo, debe incorporar a su rutina ejercicio físico, para tonificarlo, mantenerlo ágil y activo, darle elasticidad y librarle de tensiones. Además, esta renovación de energía lo preserva de resfriados y otras enfermedades.

Las actividades escogidas son muy variadas. Cada profesional tiene sus preferencias y gustos. Las actividades más comunes son aquellas que otorgan conciencia corporal a la vez que flexibilidad y tonicidad muscular, trabajo respiratorio en conexión al trabajo muscular, trabajo cardiovascular sin llegar a la precipitación de la respiración, y trabajo físico en la naturaleza. Todas estas disciplinas, además de aportar

⁴⁶⁴ Las respuestas a estos cuestionarios están en el anexo IV, bloque A.

una conciencia corporal, tienen una conexión muy estrecha con la respiración y aportan tonicidad y relajación muscular.

La relajación es una buena compensación del trabajo físico pues los profesionales del canto deben someterse a grandes exigencias vocales y escénicas, sobre todo en el canto operístico. La fluidez del canto es una combinación perfecta de la tonicidad muscular con la relajación justa.

Respecto a la respiración

La musculatura implicada en el canto es básicamente la musculatura diafragmática por lo que el canto lírico, que tiene grandes exigencias, necesita de su ejercicio, desarrollo y dominio. Hasta aquí, las opiniones de los profesionales coinciden. Sin embargo, las terminologías o explicaciones dadas son muy diferentes. Las respuestas nos hablan de la respiración diafragmática, la respiración abdominal, la intercostal, la dorsal, la respiración pélvica o la combinación de dos o más de éstas. A mi entender, la exigencia de un trabajo respiratorio más amplio, hace necesaria, en ocasiones, la implicación de otras cadenas musculares para ayudar a la musculatura diafragmática. Esta ampliación de la respiración explica estas diferencias, pudiendo resultar todas ellas muy adecuadas, siempre y cuando la conexión con los demás aspectos del instrumento vocal sea correcto y flexible.

La espiración en el canto demanda el “apoyo” o tensión de la musculatura diafragmática para frenar el movimiento natural de distensión de dicha musculatura. El grado de tensión es variable según la exigencia de la obra y, como hemos visto, distintas cadenas musculares (abdominal, intercostal, dorsal, pélvica...) pueden implicarse, en mayor o menor medida y en función del tipo de repertorio. La gestión del aire varía en función del tipo de frase musical, tesitura, tiempo de pulsación, etc., con lo que es necesario aprender a tomar la cantidad de aire justo con la implicación adecuada de la musculatura de la respiración y darle la flexibilidad necesaria para poder manejar la salida del aire a merced de la exigencia del canto.

En las respuestas obtenidas se ha visto claramente las diferencias de criterio con respecto a la dirección de la fuerza realizada para dosificar adecuadamente el aire de la

espiración en el canto. Unos opinan que esta resistencia muscular tiene una dirección hacia afuera del abdomen, otros hacia la zona lumbar y hacia las costillas flotantes, otros hacia delante y hacia arriba, otros dicen que una combinación de direcciones varias, arriba, abajo, hacia fuera...en función de la frase musical.

Muestro a continuación un cuadro sinóptico con las respuestas dadas por los profesionales del canto referentes del trabajo de la respiración (véase Tabla II.1.).

Tabla II.1. *Tabla sinóptica de la respiración*

CUADRO II.1. Cuadro sinóptico de la respiración.

| | TORÁCICA | DIAPHRAGMÁTICA | COSTAL-DIAPHRAGMÁTICA | ABDOMINAL-DIAPHRAGMÁTICA | COSTAL-ABDOMINAL-DIAPHRAGMÁTICA | COSTAL-ABDOMINAL-DIAPHRAGMÁTICA A-DORSAL | COSTAL-ABDOMINAL-DIAPHRAGMÁTICA A-PÉLVICA |
|-------------------|----------|----------------|-----------------------|--------------------------|---------------------------------|--|--|
| CELSO ALBELO | | | | | | | <p>RESPIRACIÓN: respiración completa, baja...</p> <p>Respiración, apoyo... es la gestión de estos lo que hace, en ocasiones, complicado de entender. Es por ello también que debemos continuamente ejercitar los músculos que ayudan y entran en directa relación con esta gestión: diafragma (aunque su movimiento es involuntario) así como la cintura abdominal, intercostales, lumbares, región pélvica...</p> <p>SENSACIÓN: En cuanto a las sensaciones de apoyar hacia arriba, otras para abajo... otras hacia fuera... es justo un equilibrio entre todas ellas dependiendo del momento y frase musical que debemos acometer</p> <p>OTROS ASPECTOS: la gestión del fiato cambia dependiendo de lo que necesitamos cantar: si la frase musical desciende, si por el contrario se mueve en determinada zona vocal, si esta es ascendente... y un largo etc.</p> |
| MARIOLA CANTARERO | | | | | | | |

| | | |
|-------------------------|--|--|
| | <p>no también intercostal y sobre todo con una gran flexibilidad muscular para que en ningún momento se creen tensiones que pudieran reflejarse en la emisión vocal</p> | |
| | <p>RESPIRACIÓN: Costodiafragmática, llevada a cabo sin tensiones en la zona de hombros y cuello...</p> <p>Mi idea al respecto es que las costillas no se cierren y que el diafragma suba bajo nuestro control. Es decir, manejar el músculo diafragmático a nuestro antojo.</p> <p>APOYO: El control voluntario del aire en la exhalación. Jugaremos con más o menos tensión muscular, más o menos presión de aire en función del tipo de sonido que queramos conseguir.</p> <p>Es importante que esa presión que se ejerce en el aire que estamos echando sea continua, que no haya momentos de desconexión de aire/sonido. Por eso es importante que la musculatura sea firme y a la vez flexible y elástica.</p> <p>IMAGEN: No dejar salir el aire, sino nosotros manejar ese músculo como un émbolo que dosifica el aliento.</p> <p>La espiración es como un aspersor</p> | |
| | | |
| | | |
| | | |
| <p>MARÍA ESPADA</p> | | |

| | | | | | | | |
|---|--|---|---|--|--|--|--|
| <p>JORGE DE LEÓN (No especifica el tipo de respiración por lo que opto por ubicar su comentario en el cuadro de la respiración diafragmática, musculatura específica e indispensable en cualquier tipo de respiración del canto.)</p> | | <p>El tema de la respiración en mi caso y sé que muchos colegas le dan una gran importancia, es el de conocer cómo funciona la respiración, pero a la hora de ejecutar creo que lo importante es el conocer la cantidad de aire que se toma para cada frase, cosa que debe ser la justa y que se averigua con el estudio y trabajo de dicha frase, y la oscuridad o claridad con la que se inspira y se respira puede generar distintos tipos de colores en la voz, ideal es inspirar por la nariz que ayudará a humedecer y a filtrar y respirar al emitir el caudal de sonido(cantar sobre el aliento), pero deo que todo salga de una forma natural.</p> | <p>de riego, hay presión, dirección y continuidad del chorro. Todo el aire debe ser transformado en sonido, si hay escape de aire que hace que la voz esté velada. Emitir el aire con economía. OTROS ASPECTOS- DIRECCION: Para mí es muy importante que la dirección o impulso de ese aire que manejamos sea siempre hacia delante y hacia arriba proyectándose hacia la audiencia. TRABAJO MUSCULAR-Respiraciones profundas deben ser practicadas para fortalecer aunque en la práctica no hay que llevarlas al extremo porque puede provocar tensión muscular.</p> | | | | |
|---|--|---|---|--|--|--|--|

| | | | | | | |
|---|--|--|--|---|--|--|
| <p>MARÍA JOSÉ MONTIEL</p> <p>(Por el trabajo muscular que propone deduzco que practica una respiración abdominal diafragmática)</p> | | | | <p>OTROS ASPECTOS</p> <p>Para fortalecer el diafragma y obtener un buen método de respiración, aconsejo esta práctica diaria: estirarse en el suelo completamente horizontal boca arriba y colocarse sobre el abdomen, a unos cuatro dedos debajo del ombligo, una pesa o, en su defecto, algunos libros de cierto peso. Relajadamente, practicar la respiración abdominal –no torácica– inspirando por la nariz y sacando el aire lentamente por la boca.</p> <p>Al coger aire y para que la inspiración sea flexible y homogénea ayuda mucho imaginarse, por ejemplo, que estás oliendo una flor</p> | | |
| <p>ISABEL REY</p> | <p>RESPIRACIÓN</p> <p>Mi experiencia me lleva a la conclusión de que la respiración debe producirse donde se ubican los pulmones, en la caja torácica. Es de cajón que el vientre saldrá hacia afuera porque las visceras que se ven empujadas por la bajada involuntaria del diafragma no tienen a donde ir. Pero considero un error respirar abajo. Abajo ¡no hay pulmones!</p> | | | <p>La respiración ha de ser dulce, relajada (aunque sean robadas), no debe producir ruido, yo respiro a través de la boca, entra más aire más rápido. Después detengo la respiración y preparo mi cuerpo para hacer una fuerza: administrar el aire.</p> <p>APOYO: El control de ese aire se ejerce sólo desde el vientre.</p> <p>Hacia Afuera. Cada vez que el cuerpo humano se prepara para ejercer una fuerza, se ponen en marcha inmediatamente los músculos del vientre. Si vas a levantar una bombona de butano, por poner un ejemplo, nosotros</p> | | |

| | | | | | | | | |
|----------------------|--|--|--|---|--|--|--|---|
| | | | | instintivamente tomamos aire y nos apoyamos en él haciendo una apnea y presionando esos músculos del vientre hacia afuera. Así sostenemos cualquier peso. Y sostener el aire es un peso. | | | | |
| JUAN JESÚS RODRÍGUEZ | | | | <p>Diafragmática, intercostal, respiración baja y relajada.</p> <p>No respiro por la nariz porque me bloqueo, respiró lo que necesito y abro la boca lo que haga falta.</p> | | | | |
| OFELIA SALA | | | | <p>RESPIRACIÓN: Pienso que, de todas las denominaciones utilizadas en el mundo del canto, la que más se aproxima a mi forma de respirar sería la respiración costo-diafragmática.</p> <p>Excepto en frases extremadamente largas y de modo excepcional, nunca lleno al máximo los pulmones. Casi podría decir que utilizo la misma cantidad de aire cantando que hablando.</p> <p>ELASTICIDAD-Busque lo que busque, haga lo que haga, la elasticidad y la naturalidad deben estar siempre presentes, todo aquello que me haga perderlas lo descarto inmediatamente.</p> | | | | <p>En la práctica, durante la inspiración pienso en llevar el aire directamente hacia la zona lumbar de la espalda a la vez que ocurre una expansión de las costillas flotantes. Esta expansión es la que me asegura que la presión del aire no sea demasiado excesiva a la hora de emitir el sonido. Ahora bien, esta expansión no debe ser exagerada.</p> <p>ESPIRACIÓN-SENSACIÓN: El control de la salida del aire es el siguiente punto a tener en cuenta. Resumiría diciendo que intento mantener siempre la zona expansión de la costillas flotantes para conseguir un pequeño flujo de aire a velocidad y presión constantes. Después de este intento de verbalización de sensaciones me gustaría añadir que siempre experimento partiendo de la</p> |

| | | | | | | | | |
|--|-------------------|--|--|--|--|--|--|--|
| | ANA MARÍA SÁNCHEZ | | | | | | | flexibilidad del instrumento. |
| | ANA MARÍA SÁNCHEZ | | | | | | | La respiración completa costo-diafragmático-abdominal. |
| | ANA LUISA CHOVA | | | | | | | INSPIRACIÓN- Igual que la respiración natural habitual pero más amplia, sin producir tensión en la musculatura extrínseca que influye en la posición y movilidad de la laringe. La inspiración debe ser nasal, lenta, suave, profunda y silenciosa y tener como consecuencia una dilatación del tórax en su parte baja y un ligero abombamiento del abdomen y, sobre todo, una activación del diafragma. Debe ir seguida de una pequeña pausa por la que se retiene el aire inspirado durante unos segundos antes de iniciar la espiración. |
| | | | | | | | | ESPIRACIÓN- Hay diferencias entre la respiración normal. La respiración en el canto debe ser regulada y dosificada, por lo tanto es activa, adaptada a la frase cantada y necesitada de un entrenamiento muscular específico. Este entrenamiento tiene como finalidad desarrollar y ampliar la capacidad respiratoria, ejercitar los músculos respiratorios y suavizar y equilibrar sus movimientos. El entrenamiento debe ser regular, progresivo, metódico y prudente. |
| | | | | | | | | La espiración debe hacerse por la boca, el aire debe fluir de forma homogénea, suave, silenciosa y durante |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| <p>GLORIA FABUEL</p> <p>(No especifica el tipo de respiración por lo que opto por ubicar su comentario en el cuadro de la respiración diafragmática, musculatura específica e indispensable en cualquier tipo de respiración del canto.)</p> | <p>Estoy en fase de investigación al respecto. Contestaré a la pregunta cuando finalice mi trabajo</p> | | <p>el mayor tiempo posible (labor de control del diafragma sobre la relajación progresiva). Se logra de esta manera una maestría en la dosificación de la salida del aire adaptándola a las necesidades de la frase cantada.</p> <p>La vuelta de la musculatura respiratoria a su posición inicial se hace de forma controlada y adaptada a la emisión.</p> <p>ENTRENAMIENTO- Tiene una fase de concienciación del comportamiento correcto y otra fase de adiestramiento y perfeccionamiento del dominio de esas correctas actitudes musculares.</p> | | |
| <p>ENEDINA LLORIS</p> | | | <p>RESPIRACION: La respiración costo-abdominal es la recomendable. Siempre consciente.</p> <p>INSPIRACION: por la boca con naturalidad, ya que por la nariz la inspiración es más lenta, ruidosa y en consecuencia menos profunda (liberarse de la obligación de respirar</p> | | |

| | | | | | | | | | | |
|----------------|--|--|--|--|--|--|---|--|--|--|
| | | | | | | | <p>por la nariz "siempre" durante el canto).</p> <p>FONACIÓN: Mantener mientras sea posible y con firmeza la posición "llena" de la cavidad torácica (en su parte inferior) con el descenso del diafragma y la consecuente expansión de la pared abdominal, tratando de impedir-retrasar el retorno ascendente del diafragma (proceso natural automático) y, en consecuencia, el "vacío" demasiado rápido del aire.</p> | | | |
| JUAN LOMBA | | | | | | | <p>RESPIRACIÓN: Costoabdominal</p> | | | |
| VICTORIA MANSO | | | | | | | <p>RESPIRACIÓN: Intercostal – abdominal – diafragmática</p> | | | |
| SARA MATARRANZ | | | | | | | <p>RESPIRACIÓN: La costodiafragmática es la más completa para el canto lírico, en ocasiones se le llama respiración abdominal, pero no hay que olvidar la costal.</p> | | | |
| DAVID MENÉNDEZ | | | | | | | <p>RESPIRACIÓN: Costo-abdominal-diafragma ático, que no es más que el llenar la parte media-baja de los pulmones con la consecuente apertura de costillas flotantes y contacto con el diafragma que se tensa sujetado por la pared abdominal. El control del diafragma a la hora de soltar el aire será fundamental para su dosificación y consecuente manejo del aire a la hora de cantar. El mecanismo es idéntico al del émbolo de una jeringa.</p> | | | |

Respecto a la posición laríngea y bucofaríngea.

La posición adecuada de la laringe tiene una total conexión con el manejo del aire y los resonadores. Esta condición nunca se da en una posición alta. Las opiniones de estos profesionales la determinan como medio-baja o posición natural.

Las posiciones bucofaríngeas adecuadas permiten obtener unos espacios en estas cavidades que actúan como resonadores al tiempo que son canal de conexión con otros resonadores más altos. Las respuestas de los profesionales coinciden en la necesidad de paladar blando elevado, dorso de la lengua sin descenso para liberar la parte trasera de la garganta, lengua relajada, en posición neutra y sin tensión, sonrisa interna sin participación de labios, una sutil activación de los pómulos, mandíbula inferior sin tensión, evitando el movimiento hacia adelante y labios bien entrenados en la articulación pero sin una abertura excesiva y con flexibilidad.

Hay bastantes profesionales que hacen referencia a algunas estrategias para trabajar la posición adecuada de la laringe. Una estrategia es el recuerdo del bostezo o inicio del bostezo para proporcionar aberturas, profundidad y libertad muscular y así vibrar las cuerdas vocales. Otra es el desarrollo de espacios en dirección hacia arriba, en forma de bóveda en el velo del paladar, o en la zona superior de la cabeza. Y otra es la localización de ciertas vocales que facilitan la posición idónea de la laringe. Son recursos que pueden ayudar en el trabajo de una laringe bien posicionada, flexible, abierta y bien articulada.

A continuación muestro un cuadro sinóptico con las respuestas dadas por los profesionales del canto referentes de la posición laríngea y los movimientos bucofaríngeos (véase Tabla II.1.).

Tabla II.2. Tabla sinóptica de la posición laríngea y bucofaríngea.

CUADRO II.2. Cuadro sinóptico de la posición laríngea y bucofaríngea.

| | LARINGE | FARINGE | BOCA | LENGUA | VELO DEL PALADAR | LABIOS | MANDÍBULA |
|-------------------|---|--|---|---|--|--------|---|
| CELSO ALBELO | Aquella donde existen menos tensiones a la hora de la fonación. Particularmente me ayuda la posición que adquiere mi laringe cuando realizo la i. Intento recordar la posición y sobre ella intento "introducir" las otras vocales. | La posición bucofaríngea ayuda a redondear los sonidos, cada uno debe encontrar su equilibrio entre laringe y boca para encontrar ese momento y posición básica de dónde empezar a fonar | | | | | |
| MARIOLA CANTARERO | Creo que la más saludable es una posición laríngea baja y lo más relajada posible | con esa sensación de bostezo pero siempre con la proyección del sonido delante hacia la resonadores para que nunca quede cubierta | | | | | |
| MARÍA ESPADA | La laringe debe estar en posición central, ni elevada ni hacia abajo. | Se debe tener la sensación de liberación de la parte trasera de la garganta. | Cantar con una sonrisa interna sin participación los labios. Esto significa que los pómulos se elevan y los ojos y la nariz se abran con lo que proporciona amplitud de espacio a la voz. Y esto hace crear una cúpula en la zona superior de la cabeza, desde los dientes incisivos hasta la frente. Justo la zona de resonancia principal del sonido. | No descender la parte trasera de la lengua. La lengua debe estar relajada en posición neutra y sin tensiones. Debe adaptarse desde la relajación a las características de los pasajes en el aspecto de la articulación... | El paladar blando debe elevarse con cuidado de no hacer descender la parte trasera de la lengua. | | La mandíbula inferior debe estar libre de tensiones para que pueda adaptarse a las exigencias de articulación y de frecuencia del sonido. |
| JORGE DE LEÓN | La laringe tiene que estar en una posición | | | | | | |

| | | | | | | | |
|----------------------|---|---------------------|-----------------------------------|--|--|--|--|
| | intermedia, que facilite el caudal de aire y que no se pierda la altura de proyección, además ayudara a igualar el registro si se consigue ese equilibrio | | | | | | |
| MARIA JOSÉ MONTIEL | La laringe baja. | La lengua relajada. | Se debe mantener el paladar alto. | | | | |
| ISABEL REY | En mi búsqueda personal, he intentado producir mi sonido lo más alto posible, sin ningún tipo de atadura física, como si el sonido ya se estuviera produciendo antes de emitir yo y solo tuviera que unirme a él. Esta sensación hace que mi laringe se coloque naturalmente en su lugar porque busco el resultado, no el origen. Mi laringe baja solo con ese pensamiento de replicar un sonido que ya está flotando en el aire | | | | | | |
| JUAN JESÚS RODRÍGUEZ | La posición de la laringe que tiene que ser baja | | | | | | |

| | | | | | | |
|-------------------|--|--|--|---|--|--|
| OFELIA SALA | Debe estar en su posición natural, ni en posición alta (empujada por una sobrepresión de aire durante la emisión del sonido o por tensiones en la base de la lengua) ni demasiado baja (lo que llevaría a una falta de brillo y proyección en la voz) | Una sutil activación de los pómulos me ayuda mucho | Es un músculo tremendamente fuerte y muy difícil de manejar. Busco siempre un control de la misma que la mantenga relajada y flexible pero alerta, ágil y sutil para la dicción. | Siempre activo y usándolo de manera consciente dado los grandes beneficios que aporta a la calidad del sonido | Intento no abrir en exceso ni sobrearticular. Siempre absoluta flexibilidad en aras de una dicción clara, intento ejercer un mínimo de control para no exagerar la apertura. | Mandíbula inferior: Relajada y centrada en su posición, evitando cualquier tentación de movimiento hacia adelante. |
| ANA MARÍA SANCHEZ | Lo más importante es conseguir y mantener el equilibrio entre la relajación y la buena tonicidad muscular, creo que la posición de la laringe más adecuada al canto es la de iniciación al bostezo, porque permite obtener profundidad y apertura, y facilita la vibración de las cuerdas vocales. | Iniciación al bostezo. | La lengua plana, sin retrotraerse. | El velo del paladar debe permanecer elevado | Los labios bien entrenados en la articulación de los sonidos | Maxilar inferior totalmente relajado |
| ANA LUISA CHOVA | La posición laringea debe ser la que proceda en cada momento de la fonación, no es siempre la misma. La musculatura extrínseca de la laringe es la que tiene que estar relajada para permitir | De la misma forma, todos los articuladores, partes móviles del aparato fonador, deberán tener libertad de movimientos para conseguir las modificaciones pertinentes de las cajas de resonancia de la cavidad bucofaringea para la producción de los distintos timbres y amplitudes | | | | |

| | | | | | | | |
|----------------|---|--|--|-----------------|--------------------------|--|------------------------|
| GLORIA FABUEL | movilidad de la laringe | No pienso que sea posible delimitar una sola posición laringea y bucofaringea adecuada para el canto lírico. Son demasiadas las variables. Sin embargo está claro que la laringe ha de estar en posición más o menos baja | | Lengua relajada | Paladar blando levantado | | La mandíbula relajada. |
| ENEDINA LLORIS | En mi opinión más que buscar "a priori" una posición concreta, es la búsqueda del sonido la que nos guía y nos dicta cómo mover la laringe. | Ampliar la cavidad bucofaringea como resonador reconociendo y teniendo muy en cuenta las características fisiológicas individuales. Aunque nos parezcamos, cada instrumento es único. Pongo un ejemplo; tratamos de usar en su máxima amplitud la cavidad bucofaringea para aumentar el volumen al sonido. Pero la altura y forma natural del paladar no es modificable en su parte anterior y condiciona en parte la amplitud de la cavidad, su movilidad y la personalidad del timbre; por tanto, el oído y la comodidad de la emisión vocal nos indicarán los límites en este trabajo concreto | | | | El arco dental es el punto de partida para la posición delantera del sonido. | |
| JUAN LOMBA | La posición laringea debe ser de máxima relajación permitiendo su descenso cuando este sea necesario de manera natural. | | | | | | |

Respecto al pasaje de la voz y cobertura de la voz.

Los profesionales referentes conciben el “pasaje de la voz” como los sonidos vocales de transición entre dos registros o mecanismos de la laringe relacionados con la activación de cambios de resonancias y presión del aire. Para que estos cambios no sean perceptibles en el timbre vocal se necesita activar unas adaptaciones de la musculatura laríngea y bucofaríngea anticipándose al momento del “pasaje” mediante pequeños movimientos flexibles y relajados consiguiendo una homogeneidad y riqueza tímbrica en toda la tesitura vocal. Si por el contrario las adaptaciones musculares no se producen adecuadamente y en el momento justo, entonces perjudica la comodidad del cantante y la calidad del sonido tímbrico.

La cobertura de la voz es un recurso de adaptación al pasaje vocal mediante la intervención de musculatura laríngea, bucofaríngea, gestión del aire y activación de diferentes resonancias.

Es necesaria la elevación del velo del paladar conectando al control absoluto de la respiración, espacios (interior, en profundidad, en altura), amplitud de la faringe el apoyo mediante el giro del aire-sonido en los diferentes resonadores (dentro de la boca, encima de la boca, en función de la tesitura, buscando las zonas óseas de resonancia), y así poder mantener la concentración de la energía acústica en la zona de armónicos, con mayor o menor velocidad y presión de aire espirado.

El trabajo de la cobertura vocal en el cantante debe realizarse en la justa medida. No es fácil articular todas las variables sin bloqueos ni tensiones, favoreciendo el trabajo del aire conectado a los resonadores sin afectar a la proyección, el timbre, la emisión y en definitiva la calidad vocal.

Al mismo tiempo, la cobertura de la voz está relacionada con la frase italiana “aperto ma coperto” y le atribuye un trabajo técnico de adquisición de espacios interiores sin caer en la artificialidad ni en la oscuridad de la voz.

Y por último, este concepto de cobertura, hace posible un canto sano, seguro y eficaz al evitar la presión directa sobre las cuerdas vocales y, además, la tensión en la

laringe, además de ayudar a llevar con éxito el pasaje vocal. También puede ser otra estrategia para moldear el sonido y embellecerlo, o bien una característica particular del cantante.

Respecto a la impostación de la voz.

En este bloque A de respuestas relacionadas con el concepto de la impostación de la voz ha habido un amplio acuerdo en la concepción de este término. La definen como la gestión equilibrada entre el firme apoyo respiratorio y el de resonancias con la relajación del resto de articuladores que producen la fonación. Hay alguna opinión que incide más en la sensación de resonancia, pero también con un trabajo muscular adecuado.

Hay variables de la presión de la musculatura respiratoria para conseguir el sonido óptimo en la caja de resonancia adecuada en función de la tesitura y el volumen. La impostación correcta proporciona perfecto funcionamiento del aparato fonador aportando cualidades al sonido como el volumen, riqueza tímbrica y homogeneidad, además de una emisión relajada, con el mínimo esfuerzo y por tanto salud para el instrumento vocal.

A continuación, facilito un cuadro sinóptico con las respuestas dadas por los profesionales del canto referentes sobre el pasaje, cobertura e impostación de la voz (véase Tabla II.3.).

Tabla II.3. Tabla sinóptica del pasaje, cobertura e impostación de la voz.

CUADRO II.3. Cuadro sinóptico del pasaje, cobertura e impostación de la voz.

| | PASAJE DE LA VOZ | COBERTURA DE LA VOZ | IMPOSTACIÓN DE LA VOZ |
|--------------------|---|---|--|
| CELSO ALBELO | <p>Este concepto va unido al de cobertura de la voz. Deberían estar tan asimilados como para "afirmar" que el pasaje no existe.</p> <p>Pasaje de voz digamos que es una necesidad física muscular para transcurrir por la tesitura vocal: femenina y/o masculina, utilizada para alcanzar homogeneidad en todo el registro vocal.</p> | <p>Este concepto va unido al de pasaje de la voz.</p> <p>Cobertura de la voz es un recurso (interviniendo boca, laringe y gestión del fiato) para "sobrepasar" con éxito el pasaje de la voz obteniendo la igualdad del registro</p> | <p>La colocación de la voz, utilizando todos los medios posibles: fiato + resonadores; para sacar el máximo provecho de nuestro aparato fonador...</p> <p>Toda base de impostación debería estar consolidada en el apoyo: diafragma, cintura abdominal, intercostales, musculatura pélvica. Todo ello ayudaría a encontrar resonadores (siempre altos, en máscara) que ayuden a la proyección de la voz. Jugamos entonces con dos puntos de apoyo: uno de base, gestión del aire; otro de proyección, la máscara; uno y otro deben cohabitar en armonía dentro de nuestra fonación.</p> <p>Particularmente me gusta decir que en mi sensaciones de impostación vocal gestiono básicamente estos dos apoyos, que considero, absolutamente fundamentales</p> |
| MARIOLA CANTARERO | <p>El pasaje de la voz existe pero está en nosotros y en nuestra técnica hacer que desaparezca naturalmente sin artificios ni coberturas haciendo así un canto como homogéneo en todo el registro, como dicen los italianos "aperto ma coperto", una frase contradictoria pero muy necesaria</p> | | <p>Es la colocación natural del sonido llevado por el apoyo del aire hacia los resonadores siendo esta la única manera de que el aire convertido en sonido corra hasta la última fila de un teatro sin necesidad de amplificación y preservando la salud vocal del cantante</p> |
| MARÍA ESPADA | <p>No le doy demasiada importancia al "pasaje de la voz". Soy de la opinión de tener buena colocación de la voz y de adecuar el control del aire. Si la búsqueda consiste en la igualdad de los registros en toda la amplitud de la tesitura no tendrá que haber un lugar diferente para determinados sonidos. Si la voz está bien impostada y bien apoyada será imperceptible cualquier cambio de registro. Con lo que el pasaje de la voz, en mi opinión, no debería tenerse en cuenta.</p> | <p>No soy partidaria de la "cobertura de la voz" porque me parece un punto artificial que distorsiona el color real y original de cada voz. La voz debe tener una amplitud en dirección horizontal sin olvidar la verticalidad, un cierto "espesor", pero cubrir la voz creo que acaba dañándola, haciéndola artificiosa y envejeciéndola. Soy de la opinión de mantener la voz fresca y limpia cuantos más años, mejor. Y creo que eso se consigue, en buena parte, por mantener la voz con claridad y sin artificiosidad.</p> | <p>Para mí es una combinación de amplificación del sonido en los resonadores con el apoyo del aire. Ambas deben funcionar simultáneamente. Así que la impostación resulta de la buena colaboración de ambas. Tengo presente la musculatura abdominal que es la que controla la altura del sonido. De alguna manera "la maquinaria" está en el diafragma. En la zona de la cabeza, no tengo en cuenta nada en el aspecto muscular. Sólo lo que ya dije antes en referencia a la posición bucofaringea, siempre logrando un estado muscular relajado.</p> <p>Mi sensación, cuando canto, es que el sonido parte de la zona de la frente, ojos y nariz. Ahí es donde siento la vibración. En resumen, lo que siempre se habló de la máscara. Esta zona es como el amplificador que hace que la voz se proyecte muy lejos.</p> |
| JORGE DE LEÓN | <p>El pasaje se entiende como el punto donde la voz debe girar y genera un cambio de la proyección sin afectar la posición laringes, y se produce en las notas agudas en un registro lejano al registro hablado debe pasar de forma natural con una técnica adecuada.</p> | | <p>Esta es una pregunta quizás demasiado técnica, más de contestar por un médico especialista, pero para mí la importancia es una posición donde se coloca el sonido, cierto q para la ejecución y llevarlo a los resonadores donde se coloca, se ejecutan una serie de músculos entre ellos el diafragma, base del apoyo.</p> |
| MARÍA JOSÉ MONTIEL | <p>Cada intérprete tiene el pasaje de la voz en un punto diferente, dependiendo de su morfología vocal; a lo largo de la historia se ha escrito mucha literatura</p> | <p>En la frontera entre la voz media y la aguda- en el que el cantante siente la necesidad de un cambio de posición en la emisión vocal, el propio organismo te pide encontrar</p> | <p>Una musculatura diafragmática reforzada permite al cantante tener el óptimo punto de apoyo para que la voz quede bien impostada saliendo del cuerpo libre y</p> |

| | | | |
|----------------------|---|---|--|
| | <p>sobre este tema pero digamos que, en términos generales, se trata de un punto en la tesitura –en la frontera entre la voz media y la aguda– en el que el cantante siente la necesidad de un cambio de posición en la emisión vocal.</p> | <p>otro lugar de apoyo para acomodar otra vez el sonido y sentirlo nuevamente libre en la emisión. Para ello debemos cubrir el sonido relajando la musculatura y así facilitar el descenso de la laringe.</p> | <p>potenciada por los resonadores de cabeza –para las notas medias y agudas– o de pecho –para las notas graves–; así obtendremos, con el menor esfuerzo posible, el máximo rendimiento fonador.</p> |
| ISABEL REY | <p>El pasaje de la voz es el cambio físico que se produce en el sonido al llegar a determinada altura;... Si los cambios en la emisión no se producen, emitiremos un registro agudo incompleto, los sonidos que emitiremos no tendrán los componentes necesarios para estar dentro del rango de afinación ni de comodidad tanto para el cantante como para el oyente. Se habla del pasaje de la voz en la zona incorrecta a mi entender: es decir, a toro pasado. Cuando oímos las dificultades en la voz, (en el mi o fa en sopranos) es porque en el momento en el que el pasaje se produce, no adaptamos la conformación del aire y del instrumento. Ese momento se empieza a producir a partir del la-si central, no se reduce a una sola nota y tiene su momento más delicado en el do (tercer espacio del pentagrama), y en el re. Si no se produce la adaptación progresiva necesaria en esas notas, al llegar al mi-fa, sentiremos una incomodidad física importante que nos impedirá seguir subiendo. En cuanto a la adecuación del aire para enfriar ese momento, hay que tener en cuenta que, en los registros grave y medio, nos apoyamos en una columna de aire ancha, que debe reducirse o estrecharse si queremos seguir subiendo... Al combinar estos dos aspectos en la zona de pasaje de modo exitoso, la cobertura de la voz se produce de modo natural.</p> | <p>Entendiendo por sonido cubierto el del agudo en su lugar, redondo y con todo su espacio. Un sonido que no pasa por la "zona de turbulencias" satisfactoriamente, suena estridente, estrecho y pierde su coherencia sonora con el resto de la voz.</p> | <p>La musculatura de la impostación es tan importante que considero muy necesario ejercitarla separadamente del canto y de los vocalizos. Es muy importante conseguir en todo el entorno muscular de la cavidad bucal una buena tonificación y un estado de alerta al mismo tiempo para que el cantante no abandone el uso de esos músculos principales que son: los que dilatan las fosas nasales desde su abertura exterior hasta el fondo de la cavidad nasal; los que mantienen elevado el paladar blando y la campanilla. Ligados a estos hay otros que también se activan que son los que dan la sensación de que los músculos se abren haciendo un gran hueco ... También hay una musculatura de la impostación, a mi juicio en la cintura abdominal. Por ello, es muy importante mantenerse en forma haciendo sentadillas, abdominales, abdominales oblicuos y mucho ejercicio del tipo "cardio". No se trata solamente de pensar en estos músculos para cantar, hay que moverlos y utilizarlos de "forma activa" durante todo el proceso. Si no somos conscientes de ello, iremos a buscar ayuda en otras zonas musculares como son cuello y hombros. Grupos musculares que no deben mantener ninguna relación con el ejercicio directo del canto</p> |
| JUAN JESÚS RODRÍGUEZ | <p>El pasaje de la voz es ese sitio donde nos encontramos un problema para seguir subiendo al agudo. Esas "notas de paso", en el caso del barítono van del re al mi (dependiendo del tipo de voz) se deberían atacar con un buen portamento y buscando mucho espacio por detrás(al principio da un poco la sensación que la voz se queda muy atrás) lo natural es que se cubran o medio cubran...</p> | <p>El sonido en lugar de emitirse abierto debe redondearse. Así entiendo que es la cobertura y no un tipo de color oscuro. Pero lo más importante es llevar la voz desde el grave siempre bien apoyada y de una forma natural, casi como hablamos pero potenciando el legato y el volumen.</p> | <p>La impostación se trata bajo mi punto de vista de buscar los resonadores de máscara con la voz con el objetivo de liberar la garganta y encontrar más sonoridad; ojo, siempre con el aire bajo, apoyando bien el sonido y un buen espacio .Si no está funcionando bien el aire no sirve para nada más bien al contrario y podemos hacernos daño.</p> |
| OFELIA SALA | <p>En el momento de cantar pienso en el pasaje de la voz y la cobertura de forma conjunta, el uno sirve y ayuda al otro y, de este modo, homogeneizando la emisión de todos los sonidos, busco la desaparición (desde el punto de vista auditivo) de los registros.</p> | <p>Cubrir la voz significa para mí la puesta en práctica de un canto sano, seguro y eficaz que evita la presión directa sobre las cuerdas vocales y la tensión en la laringe. Un factor decisivo para conseguir estos objetivos es crear una amplitud faríngea muy grande, tanto por la posición de la laringe (nunca forzada, en posición natural) como por la raíz de la lengua (avanza hacia delante). El juego de</p> | <p>Es la sensación de resonancia que se desarrolla después de la emisión del sonido. Desde el punto de la musculatura sería la unión de todas las respuestas anteriores porque con la puesta en práctica de las herramientas y recursos explicados hasta este momento consigo encontrar el sitio</p> |

| | | | |
|-------------------|--|---|--|
| ANA MARÍA SANCHEZ | El pasaje de la voz es el punto en el que sentimos la necesidad de realizar un cambio, tanto en la posición en la laringe, cuerdas vocales y resonadores, como en las sensaciones que tenemos en la emisión de los sonidos, cuando vamos ascendiendo hacia los agudos. Este cambio se realiza para conseguir que la voz sea homogénea en todos los registros. | posiciones del velo del paladar y el control absoluto de la respiración, que asegurará un flujo regular y equilibrado de aire, ayudarán también a conseguir la homogeneización que buscamos. | más idóneo para mi voz según el repertorio que tenga que abordar |
| ANA LUISA CHOVA | El pasaje de la voz es el cambio o paso de uno a otro registro vocal, corresponde a un cambio de actitudes a nivel respiratorio y articulatorio que está asociado a una diferencia en la percepción de las sensaciones. | El modo de conseguir esa homogeneidad de los registros, técnicamente, es realizar la cobertura de la voz que permite redondear el sonido para que no quede abierto al ir hacia la zona aguda. Se trata de conseguir más espacio interior elevando el paladar, buscando profundidad y aluceando la cavidad bucal. Realizar correctamente la cobertura de la voz implica un intenso estudio técnico y garantiza la salud vocal. | Impostar la voz es educarla, mediante un estudio técnico riguroso -que conlleva tiempo y paciencia- de la respiración, del enfoque de la voz, de la homogeneidad tímbrica, la correcta sonoridad, etc.... para conseguir que el sonido se coloque y vibre en los resonadores craneales, obteniendo así los mejores resultados del instrumento vocal. |
| | Descripción del mecanismo de la cobertura: <i>"consiste en un alargamiento del tracto vocal, con descenso de la laringe y elevación del paladar, relajando la mandíbula y llevando los labios hacia delante redondeándolos"</i> . Como verás, todas las actitudes que se enumeran en esta descripción pueden ejecutarse en distinto grado. Por eso...me siento en la obligación de añadir ciertas aclaraciones a esta definición: En general, soy contraria a usar cualquier actitud articulatoria de forma indiscriminada y constante, es difícil en el canto dar recetas que sirvan para todo y para todos. La música es variación continua y el cantante debe poder utilizar todas las estructuras a su disposición para adaptarse a sus exigencias. Personalmente, el de cobertura es un concepto que yo no uso en mis clases porque con mucha frecuencia encuentro alumnos que levantan el velo del paladar en exceso impidiendo así el paso del sonido hacia la cavidad faringo-nasal o caja de resonancia superior y de paso, como el velo del paladar está unido por los pilares a la base de la lengua, este alzado excesivo del velo actúa sobre la lengua y la laringe provocando unas tensiones que se traducen en sonidos no bellos ni cómodos. Yo prefiero trabajar con el aire, utilizando la musculatura respiratoria, partiendo de una tensión diafragmática adecuada y de una presión abdominal justa, para lograr una afinación perfecta y una colocación del sonido en máscara (como cuando cantas suave con boca cerrada o haces picados limpios y afinados), con todo el resto de estructuras articuladoras relajadas y con libertad de movimientos para diseñar las diferentes vocales y los diferentes colores. | Desde el primer momento del inicio de una frase cantada, el diafragma debe tener una tensión (la que se produce en el momento de la inspiración) que no suponga bloqueo sino almacenamiento de energía potencial que pueda convertirse en cinética con la presión que la musculatura abdominal ejerce sobre él para conseguir la frecuencia justa del sonido a emitir y la sensación de vibración ("colocación") en las zonas correspondientes de las cajas de resonancia. A partir de ese momento, la musculatura respiratoria estará regulando que esa conversión de una energía en otra se produzca de forma regulada y que la sensación de vibración sea continua (legato de posición) aunque de intensidad variable con la tessitura y el volumen. | |

| | | | |
|--------------------------|---|---|--|
| | | <p>Solo uso esa actitud en el caso de las notas mantenidas y no en el momento del ataque ni de la resolución, sino en el del desarrollo, muy ligeramente y en diferente grado dependiendo de qué vocal, qué tesitura, qué duración y qué dinámica; y para mí es más importante una apertura de la articulación de la mandíbula, que deja un espacio posterior que facilita el aporte de aire para el vibrato y enriquece el color sin desvirtuar la pronunciación, que el levantar el velo del paladar de forma forzada.</p> <p>En mi opinión es peligroso hablar de la cobertura como posición de los articuladores válida para todos los momentos y para todas las notas y todas las vocales. El sonido debe estar colocado en la caja alta y dejar libre la boca para hablar claro, independientemente de que, después de conectarlo, el cantante añada más o menos espacio para darle un color más claro o más oscuro, para mejorar la calidad del sonido o la comodidad, o para facilitar o preparar la ejecución del resto de la frase (siempre dentro de unos límites que, sobrepasados, pueden poner en peligro la proyección, el brillo, la afinación, la emisión de agudos, la salud vocal, la calidad e incluso el gasto de aire).</p> | |
| <p>GLORIA FABUEL</p> | <p>El pasaje de la voz es el momento en el cual se cambia de un registro a otro experimentando la laringe y el tracto vocal una serie de modificaciones. Los registros vocales son actitudes laringeas consistentes en la ejecución de una serie de frecuencias consecutivas producidas con una calidad fonadora idéntica que se relacionan de modo equi librado con una adaptación particular de las cavidades de resonancia.</p> <p>Lo que el cantante hace en realidad al llegar a la zona del llamado "pasaje" es intentar compensar la necesidad de las cuerdas vocales de alargarse al subir a los tonos agudos con el control de la acción del músculo vocal, el cual permite un buen contacto glótico y mantiene en vibración todo el cuerpo cordal, controlando la posición laringea, que tendería a subir durante el ascenso hacia la zona aguda, pero que no debe hacerlo. Esto permite el mantenimiento de la concentración de la energía acústica en la zona de armónicos definida como la "formante del cantante", que da a la emisión cantada la característica timbrica que reconocemos fácilmente en el canto lírico impostado. En caso de subir al agudo sin que la laringe y el tracto vocal sufran dichas adaptaciones, se obtiene una voz tensa y cercana al grito, de sonido "abierto", que tiene paradójicamente más armónicos que el sonido utilizado para el canto lírico, aunque su intensidad está reducida y no posee refuerzo en la zona definida como "formante del cantante". Cuando la voz se presenta de este modo, se dice que el cantante no</p> | <p>De esta adaptación (en el pasaje de la voz) surge el concepto de sonido cubierto que se produce cuando se alza exageradamente el paladar-blando a la vez que se mantiene la laringe baja, sobre todo cuando vamos desde la zona media de la voz a la aguda.</p> | |

| | | | |
|------------------------|--|---|--|
| | <p>"cambia" de registro, es decir, que no realiza las modificaciones necesarias en su aparato para subir a los agudos desarrollando la llamada "formante". En la didáctica del canto hay diversas teorías al respecto. Desde las que niegan la existencia de registros y pasaje de la voz, proclamando la uniformidad vocal en toda la extensión (que al fin y al cabo es la finalidad de la impostación) a otras teorías que dicen que existen dos registros....</p> <p>Para mí está claro que los registros y el pasaje existen y que cuando no se utiliza la técnica adecuada se evidencian las diferencias tímbricas y de "modo de hacer", además de resultar una práctica peligrosa para la salud vocal del cantante.</p> | | |
| <p>ENEDINA LLLORIS</p> | <p>Por "Pasaje de la voz", entiendo el tránsito de un registro a otro. Se produce dentro una franja breve de no más de una tercera y puede variar dependiendo de la escritura musical ascendente o descendente de la frase.</p> <p>El control técnico del instrumento en estos "puntos sensibles", especialmente en la voces masculinas, es importante para la prevención de la salud vocal.</p> | <p>Por "cobertura de la voz" se quiere hacer referencia a la forma en la que se "moldea" el sonido para facilitar ese "tránsito" al que hacía referencia antes, pero no exclusivamente. De hecho, también "cubrimos" el sonido más o menos en otras tesituras para modificar o mejorar el timbre (demasiado abierto o metálico, por ejemplo). Y también puede ser una característica natural del timbre, más o menos cubierto (redondo u oscuro).</p> | <p>Llamamos impostación al entrenamiento necesario para lograr un tipo emisión concreta. Según sea clásica, moderna, flamenca, popular, etc., y siguiendo los cánones estéticos marcados en cada estilo, se "adiestra" el instrumento para que se pueda expresar en el repertorio propio de cada estilo.</p> |
| <p>JUAN LOMBA</p> | <p>Pasaje de la voz es la zona en la que normalmente el alumno encuentra una dificultad para dar homogeneidad a la extensión de su tesitura y que requiere un cuidado especial en la búsqueda de una articulación adecuada para que la laringe siga relajada sin necesidad de crear tensiones en el "cambio" de sensaciones de resonancia que se producen al moverse por los distintos registros.</p> | <p>Cobertura del sonido sería la articulación adecuada para el cambio de registro, es decir, atraer el sonido hacia la boca, o encima de la boca en función de la tesitura. Hacer que el aire gire buscando las zonas óseas de resonancia.</p> | <p>Sería la difícil combinación entre la firmeza del apoyo diafragmático y la relajación del resto de intervinientes en el proceso de fonación para llegar a la zona de resonancia sin tensiones adicionales.</p> <p>El arco dental es el punto de partida para la posición delantera del sonido, teniendo en cuenta que, con el movimiento de la tesitura, puede ir subiendo a zonas de resonancia más altas, es decir senos nasales y frontales incluso en el máximo de la tesitura aguda a zonas craneales. La dirección de la columna de aire debe buscar la posición hacia adelante en la zona de resonancia.</p> |
| <p>VICTORIA MANSO</p> | <p>Como pasaje de voz entiendo que en todas las voces llega un momento que hay que cambiar la posición, este cambio es muy notorio en los tenores, cuando llegan al Fa3 y tienen que pasarlo. Muchas veces se intenta pasar de nota metiendo mucha más fuerza y desde mi punto de vista es un error, ya que al meter más presión de aire los músculos de la garganta se tensarán cada vez más.</p> | <p>Para intentar que la voz realice el "pasaje" sin mucha dificultad debemos realizar la cobertura del sonido, elevando el velo blando del paladar e intentando que el sonido del giro.</p> | <p>Para tener una buena impostación, pienso que los músculos de la garganta tienen que estar relajados dejando una conexión libre entre la columna de aire y los resonadores, para que el sonido salga libre y sin tensiones algunas</p> |
| <p>SARA MATARRANZ</p> | <p>El pasaje de la voz en el canto lírico suele referirse a las zonas de cambio de resonancia y en ocasiones a las de cambio de tesitura, ambas suelen estar relacionadas.</p> | <p>La cobertura de la voz suele indicar el nivel de impostación, depende de la apertura interna Y de la dirección del aire, más alta, más delantera, con mayor o menor velocidad y presión de aire espirado.</p> | <p>Desde el punto de vista muscular la impostación es el lugar de uso de la resonancia facial añadida al punto de colocación interna de la voz cantada en función del apoyo aéreo utilizado.</p> |

| | | | |
|---------------------------|---|--|---|
| <p>DAVID MENÉNDEZ</p> | <p>Para mí el pasaje de la voz es aquella zona en la que el sonido pasa de utilizar una zona de resonancia para amplificarse a utilizar otra diferente.</p> | <p>Para mí cobertura de la voz sería ese momento en el que el sonido se amplifica en el sitio correcto permitiendo llenar todo el espacio de aire, consiguiendo así un sonido “blando” “mórbido” “impostado” “bien emitido”.</p> | <p>La musculatura que interviene para que un sonido esté impostado es la musculatura abdominal que es la encargada de sostener el diafragma para que el aire en su expiración tenga una presión que haga que al convertirse en sonido pase por los resonadores y se amplifique. El resto de musculatura a mi entender debe de permanecer relajada, para que los articuladores puedan moverse para facilitar la correcta dicción. Cualquier tensión muscular extra hará, en el mejor de los casos, que el sonido no esté “blando”.</p> |
|---------------------------|---|--|---|

Respecto a ejercicios de vocalización.

Más que los ejercicios en sí, me han parecido interesantes los comentarios de los profesionales respecto a los criterios con que los usan y eligen.

Ante todo, es de gran importancia saber escoger los ejercicios y planificar cada sesión de trabajo en función de la circunstancia o finalidad con que se hace, el tipo de repertorio que se está cantando, proximidad de la siguiente exposición en público, el estado físico del momento, etc. Son circunstancias determinantes y dependiendo del carácter prudente y experimentado del cantante enfocará la sesión de trabajo-vocalización.

El trabajo sobre los ejercicios de vocalización se empieza con un trabajo de toma de conciencia corporal, de respiración, de resonancias, de base de lengua y articuladores. El proceso correcto es muy importante para la evolución creciente de cada sesión de trabajo e indispensable en el trabajo con el alumno de canto para automatizar movimientos musculares correctos.

Seguidamente ha de conseguirse un trabajo de la musculatura respiratoria en perfecta armonía con el trabajo vibratorio, desarrollando la musculatura encargada de activar espacios que posibiliten una conexión con las cavidades de resonancia, tan importantes para la impostación de la voz que se requiere en el canto lírico. Este trabajo se puede realizar sobre cualquier ejercicio, bien sobre resonancias, bien sobre consonantes nasales.

A continuación, se puede trabajar sobre ejercicios que aborden una extensión cada vez más exigente en un sentido melódico: ejercicios de 3ª, 5ª, 6ª, 8ª y 9ª. El recorrido en estos ejercicios puede hacerse por notas continuas, por terceras, formando arpeggios, saltos de quintas o de octavas, etc. De forma general, se empieza por los ejercicios que se realizan correctamente y con mayor facilidad para ir automatizando movimientos que sirvan de patrón a otros ejercicios que resulten menos sencillos. El cantante debe poder realizar a lo largo de toda su tesitura ejercicios con diferentes

vocales, diferentes duraciones de las notas, diferentes dinámicas, diferentes intervalos, diferentes velocidades, independientemente del tipo vocal.

Respecto a la elección de las vocales o consonantes, es aconsejable empezar el trabajo de las vocalizaciones con las que la voz esté mejor impostada; hemos dicho que la impostación es el término que requiere un buen apoyo en los resonadores conectado con el trabajo muscular respiratorio adecuado y con aberturas bucofaríngeas que faciliten la articulación flexible y relajada de la laringe. La vocal que ha surgido como más fácil en dos de las respuestas ha sido la “i” pero entiendo que puede ser también otra diferente. Los ejercicios dirigidos a homogeneizar el timbre en los cambios de vocales y en los grandes intervalos, hacen necesario realizar pequeñas adaptaciones para no modificar el recorrido del aire en conexión con el recorrido de las vibraciones. Algunas consonantes pueden ayudar a la activación de músculos que faciliten el apoyo en los resonadores o evitar cualquier tipo de golpe en las cuerdas vocales.

Mediante los ejercicios se consigue agilizar (picados, ejercicios ágiles y de gran extensión...), tonificar (notas tenidas, frases con mucho legato...) y automatizar la musculatura (en el pasaje, intervalos exigentes, cambios de vocales...) para conseguir la fortaleza y el dominio del instrumento vocal y así poder obtener cualidades tímbricas apropiadas para un resultado artístico.

A continuación, muestro un cuadro sinóptico con las respuestas dadas por los profesionales del canto referentes de los tipos de ejercicios de vocalización utilizados en el estudio (véase Tabla II.4.).

Tabla II.4. *Tabla sinóptica de “tipo de ejercicios de vocalización utilizados en el estudio”.*

CUADRO II.4. Cuadro sinóptico de “tipo de ejercicios de vocalización utilizados en el estudio”.

| | ASPECTOS A TENER EN CUENTA | MODO DE EMPEZAR | TIPOS DE EJERCICIOS | EJERC. CON VOCALES | EJERC. CONSONANTES | CON |
|-------------------|--|---|---|--|--------------------|-----|
| CELSO ALBELO | <p>Una vez terminado (los ejercicios) esto siempre canto diversos pasajes de obras que debe cantar o estudiar.</p> <p>Ejercicios sobre una nota intentando ligar al máximo donde todas las vocales sean uniformes en todos los aspectos.</p> | <p>Siempre inicio con algunos ejercicios de respiración, para despertar la musculatura que interesa. A esto sigue algunos ejercicios con la boca cerrada: pongo en funcionamiento los dos pilares básicos: apoyo y máscara.</p> | <p>Respiración.</p> <p>Boca cerrada.</p> <p>Quintas desde la vocal i a otras vocales.</p> <p>Una misma nota (por lo general desde el re hasta fa#, zona de "pasaje") i+e+a+o+u.</p> | <p>-Ejercicios con i en quintas donde la quinta digo a (la vocal a debería "estar" en el espacio de la i): desde un mi grave ascendiendo dependiendo del día...repito este ejercicio i+e luego i+o... Luego novenas siempre empezando con la i...</p> <p>Una vez realizado esto me gusta hacer en una misma nota (por lo general desde el re hasta fa#, zona de "pasaje") i+e+a+o+u intentando ligar al máximo donde todas las vocales sean uniformes en todos los aspectos.</p> | | |
| MARIOLA CANTARERO | <p>Dependiendo del papel que vaya interpretar utilizo unos u otros...</p> <p>... demanda del repertorio que en ese momento vaya a interpretar.</p> | <p>Normalmente siempre comienzo con boca cerrada subiendo de sonido para comenzar un precalentamiento</p> | <p>seguidamente quintas, novenas, picados... utilizando consonantes y vocales que te ayuden a colocar el sonido delante...</p> | | | |

| | | | | | |
|-----------------------|---|---|---|---|---|
| MARÍA ESPADA | Me gusta mucho hacer ejercicios que abarquen una gran tesitura para tratar de tener uniformidad en el registro, que no haya cambios bruscos de color. | Generalmente empiezo con ejercicios por grados conjuntos para poco a poco combinar con saltos. Con la vocal “i” | Grados conjuntos. Ejercicios que abarquen una gran tesitura. Ejercicios que abarquen más de dos octavas. Y casi siempre algún ejercicio con agilidades. | La vocal “i” me parece la más adecuada para empezar y paulatinamente ir usando las demás vocales. | También uso ejercicios con consonantes. |
| JORGE LEÓN | Los ejercicios utilizados se adecuan a las exigencias del estado de la voz, como ejercicio de calentamiento y estiramiento de la musculatura de la garganta, para solucionar distintos pasajes técnico en una obra... | | ... suelen ser de agilidad, para el legato, para el ataque, resolver emisión en determinadas notas, con la utilización de intervalos con vocales y consonantes y de forma ascendente y posteriormente descendente para trabajar la homogeneidad en el registro. | | |
| MARÍA JOSÉ MONTIEL | Me preocupo mucho de la colocación nota por nota, del apoyo adecuado del sonido, que coincida con el punto más bajo del cuerpo, donde nace la vida. Además, es importantísimo para mí la búsqueda de la belleza y la frescura del sonido; este ha de ser lo más blando y mórvido posible, pero siempre bien apoyado; el sonido lo creamos nosotros con nuestro cuerpo y garganta pero tiene que salir hacia fuera, y para ello intervienen, sobre todo, los | | | | |

| | | | | | |
|-------------------|---|---|---|--|--|
| | <p>resonadores de la cara, con apertura de garganta y cuello, pero nunca empujando, siempre desde la relajación; un cantante debe pensar en su cuerpo como si fuera un instrumento que esté libre de todo impedimento, desde los huesos superiores de la cabeza hasta abajo.</p> | | | | |
| <p>ISABEL REY</p> | <p>Después de más de 15 años de usar el vocalizo de modo erróneo, esto es, "para estirar la voz" y con el casi único objetivo de alcanzar la zona aguda de la voz, he tenido que renunciar a él en el modo en que lo usé en el conservatorio y en la primera parte de mi carrera.</p> <p>Hoy en día hago mis vocalizos en función del rol que estoy cantando y los invento a la medida de la dificultad con la que me encuentre en la partitura. ... estudiando además el por qué de la dificultad; si es porque se produce en un cambio de registro, si es por la vocal, por el ritmo, porque el aire no fluye....</p> | <p>Antes de empezar este trabajo hago algo muy sencillo: un vocalizo de 5 notas empezando desde la zona más grave en la que puedo cantar con comodidad (ello me obliga a abrir mucho para que pueda sonar sin forzar) empezando con muchísimísima suavidad y voy subiendo hasta mi zona de pasaje. Después descendo. Si el pasaje está bien hecho, no es necesario trabajar los agudos con ese ejercicio. Lo importante es saber pasar la zona de turbulencias.</p> | <p>...Debe haber un grupo de vocalizos para el pasaje de la voz, y solo para la zona del pasaje....</p> <p>...Otro grupo de vocalizos, debería ser utilizado para aprender a descender en la escala manteniendo los espacios abiertos y sin alterar el color de la voz y para que no "se resbalen" las notas de la bajada.</p> <p>El canto por grados conjuntos también necesita de su propio ejercicio, pues, aunque parece algo muy fácil de hacer, a menudo no se cuida en toda la extensión de la voz, con lo que se perciben notas desafinadas, fuera de su sitio y a veces son la puerta hacia otros problemas.</p> | | |

| | | | | | |
|-----------------------------|--|---|--|--|--|
| <p>JUAN JESÚS RODRÍGUEZ</p> | | | <p>Canto frases que me gusten o acordes a mi estado de ánimo.</p> | | |
| <p>OFELIA SALA</p> | <p>El tipo de ejercicios varía cada día según la situación: si he de cantar a la noche, si es un día de estudio entre funciones, si es una fase únicamente de estudio y, en este caso, si se trata de nuevos personajes o, por el contrario, de roles que he cantado muchas veces. Por último, mi condición física y el factor tiempo determinan también en gran medida la elección de los ejercicios.</p> | <p>En general suelo empezar muy lentamente con ejercicios destinados prácticamente a “masajear” las cuerdas vocales. Empiezo siempre los ejercicios con la “v” sonora para evitar cualquier tipo de golpe de las cuerdas vocales hasta que afianzo la coordinación en posteriores ejercicios. Al principio son ejercicios muy cortos que voy ampliando muy poco a poco.</p> | <p>Para entrenar la coordinación muscular amplío a escalas y arpegios lentos en legato, abriendo cada vez más la tesitura abarcada.</p> <p>En el siguiente paso, para ir acercándome a los ejercicios puramente de agilidad, sigo con escalas y arpegios, pero cambiando las articulaciones, acentuaciones, el tempo y tonalidad armónica de los mismos.</p> | | |
| | <p>Si me encuentro en una fase de estudio y tranquilidad intento ejercitar todos los aspectos técnicos importantes cada día. Por el contrario, si se trata de vocalizaciones en época de mucho trabajo, las hago más resumidas en los días entre funciones pero especialmente orientadas a las exigencias técnicas de las piezas que esté cantando. Si, por ejemplo, tengo dos días de pausa entre actuaciones, el primero no canto nada, el segundo simplemente mantengo flexible el instrumento y el día de función, como ya he dicho, lo entreno en</p> | <p>Después incluyo algún ejercicio de “r” para asegurarme la relajación y flexibilidad de la lengua y la mandíbula.</p> | <p>Continúo con ejercicios de staccatto y luego, finalmente, abordo los de flexibilidad y agilidad. Ambos los sigo basando en escalas y arpegios a los cuales varío el carácter y la acentuación.</p> | | |

| | | | | | |
|-------------------|---|---|--|--|--|
| ANA MARÍA SÁNCHEZ | Ejercicios muy sencillos en los que trabajo con todas las vocales y con ciertas sílabas que ayudan a proyectar o a enfocar el sonido. | Suelo iniciar mis sesiones de estudio con unos ejercicios posturales para sentir la verticalidad y el cuerpo preparado; | ... después unos ejercicios de respiración, de resonadores, de lengua y de articulación y, más tarde, paso a las vocalizaciones propiamente dichas, en las que incluyo el estudio de la messa di voce -importantísima-, la coloratura, ligado-picado, trino, etc | | |
| ANA LUISA CHOVA | Lo deseable es que el alumno pueda realizar, a lo largo de toda su testitura, ejercicios con diferentes vocales, diferentes duraciones de las notas, diferentes dinámicas, diferentes intervalos, diferentes velocidades. Los cantantes, sea cual sea su tipo vocal, deben poder realizarlos todos. | | | | |
| GLORIA FABUEL | No utilizo ejercicios específicos para trabajar el pasaje o la imposición sino una serie de precisas indicaciones de actuación durante esos momentos en cualquiera que sea el ejercicio o la frase musical. | | | | |

| | | | | | |
|-----------------------|--|---|---|--|--|
| <p>ENEDINA LLORIS</p> | <p>Yo distingo tres grupos de ejercicios: PREPARACIÓN LIGEROS ESPECÍFICOS</p> | <p>PREPARACIÓN: estiramientos, respiración, resonancias, calentamiento previo sin esfuerzo con glissandi en rrr ó brrrr, sin tocar el extremo agudo de la extensión vocal</p> | <p>LIGEROS: ejercicios progresivos en su duración (3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 8ª, 10ª), formas diversas (ascendentes, descendentes, arpeggios, grados conjuntos, etc) y recorrido de la extensión vocal. Trabajan sin esfuerzo la flexibilidad y ampliación del registro agudo, la tonicidad muscular, la homogeneidad, amplificación de resonadores, etc</p> <p>ESPECÍFICOS: ejercicios para trabajar destrezas que implican esfuerzo. Legato sostenido, tenutos largos, mecanismo de la agilidad, staccati, media-voz, pp, ff, reguladores, etc...</p> | | |
| <p>JUAN LOMBA</p> | <p>Utilizo ejercicios que me permitan profundizar en el legato como máxima expresión del apoyo.</p> | | <p>Terceras, quintas, octavas alternadas con séptimas, quintas unidas a novenas, etc</p> | | |
| <p>VICTORIA MANSO</p> | <p>Los ejercicios de vocalización varían según la demanda del alumno. No quiero decir que ellos me dicen los ejercicios a realizar, más bien según yo vea que a cada uno le va bien.</p> | | <p>Se suele trabajar sonidos en grados conjuntos, terceras, quintas, arpeggios, coloraturas, staccatos, octavas, legato....un simfin de ejercicios.</p> | | |

| | | | | | |
|----------------|---|--|---|--|--|
| SARA MATARRANZ | En mi estudio utilizo los ejercicios en función del repertorio que voy a abordar. | Comienzo con un ejercicio de respiración, uno de uso del resonador en un ámbito de octava con m, n y ng, después uno que combine las cinco vocales y el legato de aire y uno combinado de picado, grados conjuntos y legato por intervalos de tercera. | Después en función del repertorio haré ejercicios de agilidad, fuerte-piano, picados, y en tésituras dependiendo del repertorio a estudio, siempre una segunda por encima y por debajo a las que debo alcanzar en ese repertorio. | Ejercicios que combine las cinco vocales | |
| DAVID MENÉNDEZ | A mi entender, lo importante de un ejercicio no es el ejercicio en sí, sino qué quiero conseguir cantándolo. Por eso, el mismo ejercicio según como se haga, puede servir para conseguir distintas cosas (legatos, notas tenidas, picado.....) dependiendo de la facilidad que uno tenga para determinados ejercicios puede utilizarlos para otras cosas, por ejemplo si te va bien la coloratura, un ejercicio de coloratura que te va cómodo se puede utilizar para hacer alguna nota tenida, o enlazar varios para regular el aire y trabajar el fiato, etc. Lo más importante en mi trabajo tanto como cantante, como profesor, es partir de los ejercicios para los que tengo facilidad o los que salen bien para a partir de ellos ir consiguiendo otras cosas. | | | | |

Respecto a las cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto.

Después de un análisis comparativo sobre las respuestas dadas en el bloque A del anexo IV, vemos que las cualidades esenciales en el cantante son muchísimas, relacionadas con aspectos físicos, de carácter o de personalidad, de inteligencia y psicológicas. Sin embargo, el profesor de canto, dado precisamente porque es esencial que haya ejercido como cantante con anterioridad para tener una experiencia artística, debe reunir todas las cualidades del cantante y otras muchas relacionadas con sus conocimientos intelectuales, musicales, técnicas, dominio de diferentes metodologías vocales, dotes pedagógicas y psicológicas, oído crítico, carácter comunicativo, relación cercana y de empatía, vocación, capacidad para transmitir la pasión por el canto y generosidad. Además, es importante que el pedagogo ejerza como guía y acompañante del alumno, proporcionándole los medios para que sea él quien conozca su instrumento y lo domine.

Respecto a aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos.

Las opiniones sobre qué aspectos requiere mayor trabajo son muy diferentes.

Se han mencionado los siguientes aspectos:

Saber reconocer las distintas facetas de la voz, conocer las virtudes, carencias y capacidad de reacción de la voz del alumno, los conceptos de respiración y apoyo de la voz, los espacios de resonancias, *cantar con el alma*, la tensión de la lengua y la relajación de la mandíbula, la cobertura de la voz (sobre todo en tenores), desarrollar el oído y las sensaciones para realizar las adaptaciones necesarias al realizar la tesitura, saber reconocer el resultado adecuado con la escucha de uno mismo, sentir la columna de aire, la dicción clara y correcta en cada lengua, la continuidad de la emisión con un buen apoyo, el trabajo de la agilidad, el trabajo psicológico y el manejo del aire.

Los recursos expuestos para trabajar los conceptos de mayor trabajo vocal deben adaptarse al alumno por lo que se debe tener el máximo número de estrategias y adaptar los ejercicios al alumno en función del poder de comprensión, además de la adecuación del repertorio al momento técnico en que se encuentra.

Respecto a otras observaciones que quiera añadir:

En este apartado dedicado a mencionar aspectos distintos a los técnico-vocales, hay comentarios relacionados con aspectos como la espiritualidad, la interpretación y la expresión del canto.

Por otro lado, dos respuestas en una línea diferente:

En primer lugar, Victoria Manso hace una aclaración sobre sus respuestas al cuestionario sobre técnica vocal diciendo que están basadas en el trabajo que a ella le sirve como cantante y docente, dejando abierta la posibilidad a otros puntos de vista distintos al suyo y que puedan también ser válidos.

Por otra parte la cantante Isabel Rey nos habla de la vulnerabilidad del estado emocional del cantante, expuesto permanentemente a la crítica de otros profesionales. En este sentido la cantante María José Montiel nos dice que no hay canto cuando el alma está afectada

3.2 Resultados del “estudio paralelo”

Este estudio está basado en las respuestas dadas a los cuestionarios, de los profesionales del canto que han intervenido de forma voluntaria, sobre las concepciones técnicas relacionadas con los aspectos que intervienen en el canto lírico.⁴⁶⁵

⁴⁶⁵ Las respuestas a estos cuestionarios están en el anexo IV, bloque B.

Respecto al trabajo corporal.

En este apartado relativo al trabajo corporal no ha habido opiniones contradictorias y sí se ha compartido la opinión de la necesidad de un trabajo corporal en el canto. El modo de cómo trabajarlo ha sido enriquecedor por la variedad de cada profesional, pero dando una importancia especial a la tonicidad, flexibilidad y conciencia corporal.

Respecto a la respiración

El trabajo muscular que exige la espiración debe conjugar la tensión con la flexibilidad, la adaptación de diversos tipos de ampliación respiratoria (musculatura intercostal-abdominal-pélvica-dorsal) con la conexión del trabajo corporal en su totalidad. Los profesionales que nos han ofrecido sus respuestas basándose en su experiencia como cantantes nos han hablado de la resistencia muscular que se realiza en la fonación y más concretamente en el canto lírico para vencer la espiración natural o fase de relajación. Si entendemos el apoyo como el dominio de la resistencia que ofrece la musculatura involucrada para regular el aire de salida hacia la laringe, entonces podemos observar que hay diferencias entre las concepciones de los profesionales de esta lista y, por tanto, la activación de distinta musculatura implícita en término.

Es evidente con las respuestas obtenidas que se puede realizar esta resistencia con la tensión de distintas cadenas musculares, de formas muy diversas, pero, en mi opinión, válidas todas ellas si existe una conexión adecuada con los resonadores sin interferencias de por medio.

El dominio de la espiración está en función de una articulación adecuada del aparato vocal, variable según el registro, el tipo de fraseo, el estilo, las dinámicas, etc. La tensión muscular de la espiración junto con la amplitud corporal, hacen posible la conjunción perfecta para realizar un trabajo de espiración-fonación exigente, con la mayor economía posible del aire. Todo esto, con un trabajo bucofaringeo adecuado y el

paso a los resonadores, proporcionan un equilibrio de presiones indispensable para el dominio de la espiración en el canto lírico.

Respecto a la posición laríngea y bucofaríngea.

Con el estudio comparativo de las respuestas dadas sobre la posición de la laringe en el canto lírico vemos que hay una opinión generalizada sobre la necesidad de una laringe abierta, relajada y baja. Entrando en detalle sobre las explicaciones de estos profesionales, vemos que algunos buscan una posición de la laringe natural, flexible y con continuas adaptaciones para que se mantenga en una posición estable y nunca llegue a subir. Son opiniones perfectamente compatibles, que podemos unir con la idea de que en el canto lírico es necesaria una actitud de la laringe abierta y relajada para conseguir una articulación flexible que haga posible mantener siempre una posición estable.

La idea del bostezo y bostezo retenido son acciones que sugieren formas de encontrar espacios o aberturas en la laringe. La acción de empañar un cristal con la boca añade la libertad del paso del aire. Son recursos que ayudan a buscar posiciones relajadas y evitar tensiones y estrecheces.

En mi opinión, la posición baja de la laringe es una consecuencia de un trabajo adecuado en la gestión del aire, una actitud relajada y abierta de la laringe para adaptarse a las necesidades del trabajo vocal. Esta es la verdadera conclusión en este apartado. El trabajo muscular de la respiración, y más concretamente el de la espiración en el canto, exige el dominio de la musculatura para poder proporcionar la presión justa, o el apoyo, que se necesita para que el sonido emitido en la laringe pueda llegar a apoyarse en los resonadores. El trabajo de la laringe, flexible y con total colaboración de la articulación, si no pone ninguna resistencia, hace posible que se produzca un equilibrio de presiones necesaria en el canto. Como una compleja maquinaria, existe una causa-efecto, unos ajustes precisos, que posibilitan el adecuado trabajo de la laringe con una posición activa pero estable.

Respecto a las opiniones dadas en relación a la posición bucofaríngea, hay una idea general común a estos profesionales, y es que son necesarios unos movimientos de lengua, velo del paladar, mandíbula, labios, etc. dirigidos a obtener unos espacios bucofaríngeos que no obstaculicen el flujo del aire en perfecta conexión con los resonadores. Estos movimientos son variables según la altura del sonido, la duración, el intervalo, la vocal, e incluso según el repertorio. Con flexibilidad y fluidez de movimientos se realizarán pequeñas adaptaciones en su conjunto muscular.

Respecto al pasaje de la voz y cobertura de la voz.

Básicamente hay una idea generalizada respecto al “pasaje de la voz” y es que son las notas de la tesitura vocal en donde la laringe necesita de un cambio de mecanismo para pasar de los sonidos graves a los sonidos agudos (y viceversa) mediante la activación de distinta musculatura (como ya dijimos en el capítulo I se trata de la musculatura tiroaritenoides y cricoaritenoides), efectuando un cambio de grosor de las cuerdas vocales.

La mayoría de cantantes y pedagogos responden a este concepto relacionándolo con la idea de cambios de “registros”, “sensaciones”, “resonancias”, “debilidad en el sonido resultante”, “zonas de impostación”, etc., y aunque no todos los cantantes perciben de igual modo los cambios, bien por la particularidad anatómica, bien por realizar o no unos movimientos automatizados a lo largo de la emisión de la tesitura conscientes, en cambio otros deben hacer un trabajo importante para resolverlo y recurrir a diferentes recursos.

Básicamente, el trabajo técnico vocal tiene como finalidad principal el estudio individualizado de las modificaciones necesarias para obtener un resultado vocal homogéneo y de mayor riqueza tímbrica en toda la tesitura. Se trata de modificaciones de presión de aire, resonancias, posiciones laríngeas y bucofaríngeas; por otra parte, sin estas modificaciones, el resultado tímbrico en el agudo es un sonido más limitado, abierto y débil que el del grave.

También podemos decir que la “cobertura de la voz” es un recurso ligado a ciertos movimientos bucofaríngeos, que otorgan a la emisión de la voz mayor homogeneidad. Los movimientos citados son:

- Respecto a la activación de espacios bucofaríngeos- posición de bostezo vertical- bostezo contenido-bostezo próximo al suspiro-posición orofaríngea vertical o cercana a la “o”.
- Elevación del velo del paladar.
- Descenso de la mandíbula inferior.
- Bajada de lengua- lengua adelante.

Algunos movimientos de los expuestos tienen una relación directa con la posibilidad de movilizar el sonido en una dirección hacia determinadas resonancias, como son: baja la laringe conectándose al flujo del aire, correcta presión de aire, concentración y conducción del caudal sonoro hacia un punto más elevado y concentrado de resonancia, elevación del sonido impulsado potentemente por el fiato en espiración, apoyo diafragmático justo para la adecuada presión subglótica

Por otra parte, han surgido opiniones negativas sobre el término de la “cobertura de la voz” en la pedagogía vocal pues en ocasiones va unido a un concepto de emisión oscura de la voz.

Respecto a la impostación de la voz

Después de este estudio comparativo sobre las respuestas de los profesionales pertenecientes al bloque B, relacionadas con la impostación de la voz, saco como conclusión que hay una gran mayoría de opiniones que conciben este concepto como la posición óptima vocal que permite desarrollar la voz con todo su potencial para poder cantar un repertorio lírico. Esto se consigue con un trabajo óptimo de la respiración, con la presión del aire justa, en conexión con el uso adecuado de los resonadores y un trabajo de articulación laríngea y bucofaríngea flexible y equilibrada en el conjunto de

los demás aspectos que intervienen en el instrumento vocal. También hay profesionales que conceden mayor prioridad al trabajo de un aspecto concreto del canto y otros a otro diferente, pero relacionados entre sí.

Además de esta opinión generalizada hay opiniones minoritarias que interrelacionan solo dos aspectos: respiración y posición bucofaríngea o trabajo respiratorio con la articulación de la laringe. Otros pocos profesionales nos han hablado de relacionar la impostación vocal con el trabajo respiratorio solo, con el trabajo único de adecuación de resonancias o con el trabajo laríngeo correcto.

Hay que subrayar que la impostación de la voz otorga al resultado sonoro calidad tímbrica y como consecuencia, se asocia a una estética ligada al canto lírico pues atribuye cualidades tan positivas como la homogeneidad y el volumen, además de salud vocal. Otro aspecto importante que ha surgido es la necesidad de movimientos musculares en sincronía y equilibrio para obtener la emisión correcta. No se trata solo de que aspectos abordar en el trabajo vocal si no cómo se realizan en función de los demás aspectos.

Respecto a los tipos de ejercicios de vocalización

Estos profesionales distinguen dos tipos de trabajo al respecto:

1.- Un trabajo de activación y flexibilidad de la musculatura con un objetivo de “puesta a punto” para abordar un repertorio, bien ensayos, bien conciertos, y

2.- Un trabajo sobre ejercicios de vocalización específicos para automatizar ciertos movimientos musculares exigentes y necesarios para cantar un repertorio lírico con un fin artístico.

En ambos enfoques de trabajo se comienza con ejercicios de apoyo en los resonadores con una gran conciencia en la conexión del trabajo respiratorio y posición corporal óptima. Con este trabajo se busca el desarrollo de las aberturas laríngeas y bucofaríngeas, en perfecta armonía con las diferentes cavidades de resonancia y trabajo de la columna aérea, en función de la tesitura, el volumen, el timbre... Normalmente este

trabajo preliminar se hace sobre una tesitura poco exigente, con el claro objetivo de impostar la voz de forma adecuada para optimizar la emisión del canto lírico.

En el segundo enfoque se realizan ejercicios de todo tipo, dependiendo del objetivo o problema técnico que se quiere resolver: tesitura, pasaje, notas tenidas, agilidad, homogeneidad, dinámicas... Suelen ser ejercicios de 3ª, 5ª, 6ª, 8ª, 9ª... y poco a poco ejercicios con mayor extensión de la tesitura. Los intervalos melódicos por notas continuas, por terceras, formando arpegios, saltos de quintas o de octavas... Al principio se trabajan ejercicios más fáciles, y según se va resolviendo, un ejercicio con mayor dificultad. El trabajo de vocalización sobre ejercicios tiene como finalidad la adquisición de la fortaleza, agilidad y control de la musculatura para abordar un repertorio con unas exigencias del aparato vocal y un dominio en el resultado artístico.

Sobre la elección de las vocales y consonantes, no hay un orden preferente al respecto. Cada cantante tiene una vocal o vocales mejor configuradas y que pueden servir a las demás como modelo. Este puede ser un recurso pedagógico para trabajar y lograr la homogeneidad tímbrica en las diferentes vocales.

Y por último, hay una opinión mayoritaria y es que la elección de los ejercicios está en función del repertorio que se está trabajando en ese momento pues el trabajo vocal puede ser diferente en función del estilo, el carácter o la extensión.

Respecto a las cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto.

Con las respuestas del bloque de profesionales B llego a una conclusión muy parecida a la conclusión del bloque de profesionales A, es decir, son muchas las cualidades que ha de tener un buen cantante lírico, de carácter físico, de personalidad, de inteligencia y psicológicas, pero el profesor de canto ha de tener, según algunos profesionales, las mismas, o según otros profesionales, muchas más.

Otras opiniones que han surgido en este bloque:

El cantante debe ser un buen músico y un buen actor pues la música y la palabra tienen el mismo grado de importancia, y

El trabajo pedagógico requiere mucha exigencia, dedicación y vocación además de las cualidades como cantante.

Respecto a los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos.

En este bloque B ha habido referencia a aspectos muy diversos sobre las partes de la técnica vocal que requieren mayor trabajo y han habido respuestas muy detalladas basadas en la práctica de pedagogos en ejercicio.

El aspecto de la técnica vocal que requiere mayor trabajo es la respiración. Doce profesionales nos han hablado de este trabajo en especial, precisamente por la relevancia que tiene en el buen funcionamiento del instrumento vocal, semejante a un instrumento de aire, y del cual, depende todos los demás aspectos que intervienen en el aparato vocal. De la misma manera, para configurar el trabajo muscular de la respiración, hay que centrarse en todas las partes del aparato vocal y poder hacerlo funcionar en perfecta coordinación y armonía. Los recursos ofrecidos son: la explicación teórica del mecanismo vocal acompañada de ejemplos practicados de sonidos incorrectos y correctamente, ejercicios de voz hablada impostada, ejercicios de soplo, sonidos exclamados que proporcionen un apoyo fácil y natural, sobre un sonido correcto interiorizar la propiocepción para fijar en su técnica, trabajar los problemas de tensión muscular mediante el camino de la autopercepción; esta cantante y pedagoga nos ofrece un detallado número de recursos para solucionar este problema.

También es necesario un trabajo importante relacionado con la configuración de posiciones o espacios bucofaríngeos. El trabajo incorrecto de la tesitura y del texto puede ofrecer tensión en ciertas partes móviles como la base de la lengua, la mandíbula, la boca, pómulos... La posición o tensión exagerada de la base de la lengua puede influir

en el tipo de vibrato erróneo. También es importante el trabajo sobre ciertas vocales (en la respuesta se habla de u/o) para otorgar elasticidad. Es importante la autopercepción para fijar posiciones.

Por otra parte, hay una necesidad de dedicar una atención especial a solucionar las tensiones o vicios que impiden la evolución positiva del cantante. El alumno acumula tensiones innecesarias al configurar el conjunto de aspectos vocales, o hay una predisposición en algunos alumnos a desarrollar ciertos bloqueos por malos hábitos o vicios de trabajos anteriores o no comprendido.

También ha salido el aspecto psicología, la necesidad de dar confianza al alumno, incidir en las virtudes y no tanto en los defectos, los miedos que provocan bloqueos y tensiones, las prisas de los alumnos que no entienden que el canto tiene un proceso lento o alumnos que no comprenden que no es suficiente las facultades naturales para evolucionar correctamente.

La homogeneidad del registro con un trabajo dedicado solucionar los problemas en el pasaje de la voz.

Otros aspectos que requieren un trabajo especial son: la comprensión fisiológica del instrumento vocal, la posición corporal, relación entre el sonido que escucha el alumno y el que produce realmente, elección del repertorio, clasificación correcta de la voz, cobertura del sonido, la expresividad y la implicación global de cuerpo y mente.

Los recursos propuestos han de ser adecuados al alumno dependiendo del momento del desarrollo vocal, los vicios adquiridos, las tensiones que acumula, las condiciones físicas, el temperamento o carácter personal, la actitud ante el trabajo más o menos relajada... Todos los aspectos cuestan bastante trabajo al principio pues el proceso de asimilación del instrumento es lento y requiere muchos recursos y métodos por parte del profesor, la adecuación al alumno y el repertorio de obras adecuadas el momento vocal. En relación a la clasificación vocal, es importante que no dependa solo de la tesitura, también hay que considerar la belleza tímbrica y la comodidad del cantante.

Respecto a otras observaciones que quiera añadir

En este apartado han surgido varios razonamientos:

En primer lugar, se ha dicho que el canto es la expresión máxima. Alrededor de esta idea han surgido otras más como que es de gran importancia la interpretación y expresión en el escenario, transmitiendo el sentimiento libre para poder emocionar al público; el canto nos hace crecer como personas pues exige conocernos y tener una conexión absoluta entre el cuerpo y el alma; somos instrumentos e instrumentistas, sin barreras, que cantamos como somos y somos parte de cómo cantamos.

Otra idea que aparece es el hecho de que cada cantante es único e irreplicable por lo que cada uno tiene su proceso, incluso su camino técnico.

También se ha concedido importancia a la buena elección del repertorio en función de una clasificación adecuada y el momento técnico vocal.

La técnica vocal resulta compleja por la dificultad de encontrar el grado de coordinación de todos los factores que intervienen.

Hay una tendencia a enfocar la enseñanza del canto hacia la potenciación artística de la expresión dramática, aunque sin dejar de lado el virtuosismo canoro que caracteriza la técnica belcantista.

Y por último, tanto alumnos, cantantes, como profesores, deben ser modestos para poder aprender de los errores, con espíritu de superación.

3.3 Análisis comparativo entre el “estudio principal” y el “estudio paralelo”

Respecto al trabajo corporal.

Los dos bloques de cuestionarios, en el aspecto relacionado con el trabajo corporal, coinciden prácticamente en las ideas generales de sus razonamientos:

- El trabajo corporal es fundamental en el cantante pues el instrumento es nuestro cuerpo.
- Es importante la preparación física para la buena evolución del cantante.
- Hay unos claros beneficios del trabajo físico para el canto.
- Se necesita un trabajo de conciencia corporal para que el trabajo físico sea preciso y óptimo.
- El trabajo corporal forma parte del trabajo técnico vocal que debe realizarse con el alumno.

Cabe destacar que ha habido respuestas y explicaciones más detalladas en las respuestas de los cuestionarios del Bloque B. Esto se explica teniendo en cuenta que en este bloque hay muchos más cuestionarios.

Respecto a la respiración.

Las conclusiones a las que he podido llegar en relación a este aspecto en los dos bloques de cuestionarios han sido muy parecidas.

El modo de manejar el aire tiene una repercusión directa con el instrumento vocal y todos los profesionales están de acuerdo en que la musculatura diafrágica está implícita en el trabajo del canto. Sin embargo, tanto en el bloque de respuestas A como en el Bloque B, las diferencias entre los profesionales está en el tipo de ampliación respiratoria, respiración intercostal, abdominal, pélvica y dorsal o una combinación de dos o más de estas. La explicación que he dado al respecto es que esta

ampliación de la respiración puede realizarse de muchas formas y pueden resultar todas válidas si los demás aspectos del instrumento vocal son correctos. También coinciden las respuestas de los dos bloques en que la espiración en el canto demanda la tensión de la musculatura diafragmática, o “apoyo”, para frenar el movimiento natural de distensión de dicha musculatura. El grado de tensión es variable según la exigencia de la obra, flexible para impedir sobretensiones y con la implicación de más o menos musculatura en función del tipo de repertorio.

Respecto a la posición laríngea y bucofaríngea.

He llegado a las mismas conclusiones en los dos bloques de respuestas de los cuestionarios. La posición de la laringe es la adecuada cuando hay una total conexión entre el manejo del aire y los resonadores. Esta condición nunca se da en una posición alta de la laringe. Las opiniones que dan estos profesionales sobre la posición idónea de la laringe la determinan como medio-baja y posición natural.

En los dos bloques de cuestionarios se ha hablado de aprovechar la idea del bostezo como recurso para encontrar espacios o aberturas en la laringe. Una pequeña diferencia es que en el bloque A se ha hablado de bostezo o inicio del bostezo y en el bloque B de bostezo y bostezo retenido. Con respecto a esta estrategia ha surgido otra diferencia; en el bloque de cuestionarios A, nadie ha opinado negativamente sobre este recurso, simplemente algunos profesionales lo han obviado, sin embargo, en el bloque de cuestionarios B, ha habido algunas opiniones de crítica hacia este gesto pues han opinado que puede sobretensar el paladar blando. Ha surgido otra idea para reemplazar el bostezo y ha sido la idea de “empañar un cristal con la boca” justificando que es un gesto de aberturas bucofaríngeas, además de añadir la libertad del paso del aire con dirección hacia afuera.

Respecto a la posición bucofaríngea, tanto en el bloque A como en el bloque B, nos han hablado de unos movimientos de lengua, velo del paladar, mandíbula, labios, etc. dirigidos a obtener unos espacios bucofaríngeos que facilitan el flujo del aire bien conectado con los resonadores. Pero ha sido en el bloque de respuestas B donde se ha

hablado de unos movimientos variables según la altura del sonido, la duración, el intervalo, la vocal, e incluso según el repertorio. Se realizarán pequeñas adaptaciones o modificaciones en su conjunto muscular con flexibilidad y fluidez de movimientos.

Respecto al pasaje de la voz y cobertura de la voz

En el análisis de las respuestas ofrecidas por los dos estudios realizados respecto los conceptos de “el pasaje de la voz” y “la cobertura de la voz” he obtenido unas conclusiones muy parecidas.

En términos generales el “pasaje de la voz” son las notas de la tesitura vocal de transición entre dos registros o mecanismos de la laringe donde, para poder ampliar la tesitura, surge la necesidad de cambios en la activación de las resonancias y de la presión del aire. Para que estos cambios no sean perceptibles en el timbre vocal hay que anticipar ciertos movimientos de la musculatura laríngea y bucofaríngea consiguiendo una homogeneidad y riqueza tímbrica en toda la tesitura vocal; si no sucede así, perjudica la comodidad del cantante y la calidad del sonido tímbrico.

Respecto a la cobertura de la voz, tanto en el bloque de respuestas A como en la B se entiende como un recurso de adaptación al pasaje vocal por medio de movimientos musculares de la laringe, bucofaringe, gestión del aire y activación de cambios en las resonancias. Además, estos movimientos proporcionan un canto sano, seguro y eficaz que evita la presión directa sobre las cuerdas vocales y la tensión de la laringe.

A su vez, los dos bloques de profesionales han coincidido en que el recurso de la cobertura vocal está dirigido a conseguir un timbre vocal homogéneo en toda la tesitura, redondez tímbrica, belleza en la emisión, facilidad en la conexión y giro de la vibración tímbrica.

Y por último, los dos grupos han encontrado una relación entre cobertura vocal y la frase italiana “aperto ma coperto”.

Creo que estos movimientos ligados a conseguir una zona del pasaje vocal óptima, con un resultado tímbrico homogéneo, son muy sutiles y difíciles de realizar en

su justa medida. El término “cobertura”, sin un análisis en directo, práctico y preciso, puede ser engañoso para el novel cantante, pues tenderá a ahuecar cavidades impidiendo que el sonido encuentre el modo de salir libre, como un flujo de vibración proyectada.

Respecto a la impostación de la voz

En el bloque A de respuestas relacionadas con el concepto de la impostación de la voz ha habido total acuerdo en la concepción de éste término. En el bloque B de respuestas, esta opinión ha sido mayoritaria pero no unánime, pues han surgido respuestas con mayor número de particularidades, en ocasiones diversas y también muy enriquecedoras.

En el bloque B se han expuesto algunas opiniones respecto a la impostación que interrelacionan solo dos aspectos: respiración y posición bucofaríngea o trabajo respiratorio con la articulación de la laringe. Además, otros pocos nos han hablado de relacionar la impostación vocal con el trabajo respiratorio solo, con el trabajo único de adecuación de resonancias o con el trabajo laríngeo correcto.

En ambos bloques, A y B, se ha opinado que hablar de una impostación vocal correcta es hablar de un perfecto funcionamiento del aparato fonador, pues aporta cualidades positivas al sonido, como el volumen, riqueza tímbrica y homogeneidad, además de una emisión relajada, con el mínimo esfuerzo y por tanto, salud para el instrumento.

En el bloque A han explicado que hay variables de la presión de la musculatura respiratoria, en función de la tesitura y el volumen, para conseguir el sonido óptimo en la caja de resonancia adecuada. En este sentido, la aportación que ha surgido en el bloque B es que hay necesidad de una conexión y flexibilidad equilibrada entre todos los aspectos que intervienen en la emisión vocal. Otra manera de expresarlo en este bloque B ha sido la necesidad de movimientos musculares en sincronía y equilibrio para obtener la emisión correcta.

Respecto al tipo de ejercicios de vocalización

Podemos decir que los resultados de la comparación respecto al trabajo de ejercicios de vocalización entre los profesionales de cada uno de los bloques de respuestas, ha sido bastante similar.

En el bloque B se ha diferenciado claramente el trabajo sobre las vocalizaciones en dos enfoques diferentes dependiendo de la finalidad de la sesión de trabajo:

- Un trabajo de activación y flexibilidad de la musculatura con un objetivo de “puesta a punto” para abordar un repertorio, bien ensayos o bien conciertos, y
- Un trabajo sobre ejercicios de vocalización específicos para automatizar ciertos movimientos musculares exigentes y necesarios para cantar un repertorio lírico con un fin artístico.

En el bloque de respuestas A, ha surgido la exposición detallada de cómo plantea una sesión de trabajo en función de la circunstancia o finalidad con que se hace, el tipo de repertorio, el margen de tiempo para la siguiente exposición en público, el estado físico del momento. La secuenciación del trabajo sobre vocalizaciones ha sido bastante similar.

1.- Toma de conciencia corporal, de respiración y de resonancias. En el bloque de respuestas A también se ha hablado de conciencia de base de lengua y articuladores

2.- Trabajo de la musculatura respiratoria en perfecta armonía con el trabajo vibratorio. Seguidamente se puede realizar con ejercicios sobre vocales (se aconseja la mejor impostada, con óptima conexión entre cavidades de resonancias y respiración) de no demasiada exigencia, para ir subiendo en dificultad.

En el bloque A de respuestas, dos respuestas sobre 15, han escogido la vocal “i” como vocal referente para las demás. Los otros trece profesionales han hablado de un trabajo sobre las vocales, en general. En el Bloque B varios profesionales han hablado

de la vocal “u” como referente, otros sobre la “i-e”, otros sobre la “o”, han hablado de las ventajas de cada una de ellas para ampliar las cavidades de resonancias bucofaríngeas. En este bloque B hay más detalladas bien desde un punto de vista pedagógico, o bien para un trabajo de evolución y desarrollo de aberturas de las cavidades de resonancias.

En ambos bloques A y B se estima necesario realizar ejercicios para conseguir agilizar, tonificar y automatizar la musculatura en toda la tesitura y así conseguir la fortaleza y el dominio del instrumento vocal óptimo y necesario para un resultado artístico. Dependiendo del objetivo se realizan ejercicios para trabajar la tesitura, el pasaje, notas tenidas, agilidad, homogeneidad, dinámicas, etc.

Respecto a las cualidades esenciales en el cantante y cualidades esenciales en el profesor de canto

Las cualidades recopiladas de las respuestas de profesionales de los dos bloques son bastante similares, no hay ninguna contradicción u opinión discordante.

Respecto a los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal y recursos pedagógicos que utiliza para solucionarlos.

La opinión generalizada en los dos bloques de respuestas ha sido que hay muchos aspectos diferentes que requieren mayor trabajo técnico.

La respiración ha sido el aspecto más mencionado en los dos bloques. Se ha expresado con diferentes conceptos que he relacionado por la implicación de musculaturas relacionadas con el control de la musculatura respiratoria, y han sido: el apoyo, la messa di voce, la columna del aire, la continuidad de la emisión.... Como vemos, son respuestas que tienen en común un trabajo de la gestión del aire.

Por otra parte, vemos que han salido en ambos bloques de profesionales aspectos como: la configuración de posiciones o espacios bucofaríngeos; la tensión de ciertas

partes móviles como la base de la lengua, la mandíbula, la boca, pómulos... pueden cambiar el timbre e incluso modificar el tipo de vibrato; la tendencia a ciertos vicios o tensiones a título individual de cada alumno que requerirá unos recursos o métodos personalizados; también ha salido el aspecto psicología; el bloque B se ha especificado problemas precisos como, la necesidad de dar confianza al alumno, incidir en las virtudes y no tanto en los defectos, los miedos que provocan bloqueos y tensiones, las prisas en alumnos que no entienden que el canto tiene un proceso lento o alumnos que no comprenden que no es suficiente las facultades naturales para evolucionar correctamente; la homogeneidad del registro como resultado de un trabajo sobre la zona del pasaje de la voz; la relación entre el sonido que escucha el alumno y el que produce realmente; la cobertura del sonido; aprendizaje y sensaciones internas

En el bloque A han salido de forma específica los siguientes aspectos: Cantar con el alma, oído interno, trabajo de la dicción de las lenguas del repertorio.

En el bloque B han salido también aspectos como: La comprensión fisiológica del instrumento vocal, la posición corporal (apoyo podal, posición abierta), la elección del repertorio, clasificación correcta de la voz, la expresividad y la implicación global de cuerpo y mente, autonomía del estudio, finales de frases, trabajo del texto.

Los profesionales de los dos bloques han opinado de forma unánime que los recursos propuestos deben adecuarse a cada alumno según la realidad vocal del momento, las tensiones que acumula, las condiciones físicas, el temperamento o carácter personal, la actitud ante el trabajo, las dificultades y facilidades.

En el bloque B se ha expresado la necesidad de un trabajo constante y paciente pues el proceso de asimilación del instrumento es lento y requiere muchos recursos y métodos por parte del profesor, el repertorio sobre las obras adecuado el momento vocal y una clasificación vocal atendiendo, no solo a la tesitura vocal si no a la comodidad del cantante y la belleza tímbrica.

Respecto a otras observaciones que quiera añadir.

En este apartado ha habido diversos comentarios referentes al enfoque del cuestionario, a temas al margen de la técnica vocal, temas relacionados con el repertorio, el estilo, la psicología...

- La referencia a “la voz espiritual del cantante” o fuerza interior que mueve la voluntad y el deseo para cantar. Con esta respuesta vemos la gran fuerza que otorga el canto para llevar a cabo un oficio de gran exigencia.
- La idea de la entrega absoluta, como el que se muestra al servicio de la expresión, la interpretación y la música.
- Transmitir el sentimiento libre para poder emocionar al público.
- El canto nos hace crecer como personas pues exige conocernos y tener una conexión absoluta entre el cuerpo y el alma.
- Somos instrumentos e instrumentistas, sin barreras, que cantamos como somos y somos parte de cómo cantamos.

Todas estas ideas aportan la energía necesaria, con una absoluta conexión del cuerpo-instrumento y el canto, sin ningún tipo de interferencia mental, para poder llevar a cabo un resultado artístico.

4. Valoración final

Esta Tesis Doctoral ha cumplido su objetivo principal. El análisis de las opiniones de los profesionales españoles en ejercicio y las principales teorías sobre pedagogía vocal publicadas en los siglos XX y XXI, me ha permitido obtener un manual recopilatorio de las actuales propuestas conceptuales sobre la técnica vocal del canto lírico en España.

Esta investigación, además de permitirme definir los diferentes conceptos de la técnica vocal, también me ha dado la posibilidad de realizar un estudio comparativo entre las opiniones y teorías expuestas por los profesionales del canto que han colaborado en el presente estudio; dicho estudio es muy útil y valioso para estudiantes, docentes y profesionales del canto que quieran indagar sobre la práctica lírica actual.

BIBLIOGRAFÍA

ABC. Hemeroteca.

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1950/07/02/016.html>

[Consulta:12/02/2017]

Abreviaturas. <http://www.otorrinoweb.com/es/2961.html> [Consulta:12/02/2017]

Aceves, Octavio (2008). *Cuando los ángeles cantan. Biografía de Victoria de los Ángeles.* Madrid: Huerga y Fierro editores.

Alessandroni Bentancor, Nicolás (2014). *Las expresiones metafóricas en Pedagogía Vocal: entre la didáctica y la significación cognitiva.* La Plata: GITEV - Grupo de Investigaciones en Técnica Vocal.

http://www.academia.edu/22646528/Expresiones_metaf%C3%B3ricas_en_Pedagog%C3%ADa_Vocal_-_Alessandroni [Consulta:12/02/2017].

Alfabeto Internacional AFI,

https://es.wikipedia.org/wiki/Alfabeto_Fon%C3%A9tico_Internacional

[Consulta:12/02/2017]

Alió, Myriam (1993). *Reflexiones sobre la voz.* Barcelona: Editorial Clivis. Colección Neuma.

Alió, Myriam (1995). *Los espacios de la voz.* Barcelona: Imprenta Badia.

Altube, Cristóbal (1950). *Articulación de la voz humana.* Madrid: Publicaciones españolas.

Bañó Llorca, Fernando (2003). *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales.* Madrid: Alpuerto.

Barthélémy, Yva (1984). *La voix libérée.* Paris: Editions Robert Laffont.

Berard, Jean-Antoine (1972). *L'Art du chant dédié à Madame de Pompadour* (Paris: Dessaint et Saillant, 1755; edición actual, Genève: Minkoff Reprint, 1972).

- Blades- Zeller, Elizabeth (2002). *Spectrum of voices*. Lanham: Scarecrow Press.
- Bustos Sánchez, Inés (2003). *La voz, La técnica y la expresión*. Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Caccini, Giulio (1601). *Le Nuove Musiche*. Florencia.
- Canuyt, Georges (1982). *La voz*. Buenos Aires: Librería Hachette, Colección Saber.
- Carreras, José (1989). *Cantar con el alma*. Barcelona: Primer Plano.
- Carrillo Sevillano, Ángel (1966). *La técnica de la voz*. Madrid: Ed. El Perpetuo Socorro.
- Caruso, Enrico i Tetrzzini, Luisa (1987). *L' art de cantar (Caruso and Tetrzzini on the art of singing, 1909)*. Barcelona: Ed. Laertes.
- Casares, E./ Fernández de la Cuesta, Ismael/ López Calo, J. (2003). *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE - ICCMU.
- Chova, Ana Luisa (2000).” La Enseñanza del canto”. *Scherzo*. JUN, 15 (145), p.p. 126 a 129.
- Cobeta, Ignacio (2000).” La voz y el canto”. *Scherzo*. JUN, 15 (145), pp. 108 a 114.
- Comellas, Jaume (2005). *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. Barcelona: Edicions 62.
- Cuart, Francisca (2000). *La Voz como instrumento*. Madrid: Real Musical.
- Cross, Richard y otros (1991). *La voix dévoilée*. Paris: Ed. Romillat.
- Docsetools. *Fascia* http://docsetools.com/articulos-para-saber-mas/article_48964.html
[Consulta: 10 de mayo de 2015]
- Escudero, María Pilar (1987). *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción-Trastornos vocales)*, 2º vol. Madrid: Real Musical.
- Escudero, María Pilar (1988). *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción)*, 3º vol. Madrid: Real Musical.

Fascias. (2012),
http://www.energiacraneosacral.com/web1_varios/fascias/fascias-energia.html
[Consulta: 10/05/2015]

Ferrer Serra, Joan S. (2003). *Teoría y práctica del canto*. Barcelona: Ed. Herder.

Ferrer Serra, Joan S. (2003). *El camino de una voz. El hilo de Ariadna*. Barcelona: Ed. Herder.

Fisiología de la laringe. <http://www.otorrinoweb.com/es/2969.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Fisiología laríngea: biomecánica vibratoria, <http://www.otorrinoweb.com/es/2964.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Fisiología laríngea: fonación, <http://www.otorrinoweb.com/es/2965.html> [Consulta: 12/02/2017]

Fluidos en movimiento y ecuación de Bernoulli,
www.ulpgc.es/descargadirecta.php?codigo_archivo=5211[Consulta: 12/02/2017]

Fournier, Cécile (1999). *La voix, un art et un métier*. Chambéry : Editions Comp'Act.

García-Rosado, Francisco (2007). "El taller de Renata Scotto", *Ópera Actual*. ENE-FEB, nº 97, p.p. 34 a 36.

Garde, Edouard (1979). *La voz*. Buenos Aires: Editorial Central.

Histología de la laringe, <http://otorrinoweb.com/es/3351.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Histología de la Cuerda vocal,
<http://www.vocalcoaching.es/histologia-de-la-cuerda-vocal/>,

[Consulta:03/03/2015]

Husson, Raoul (1960). *La voix chantée*. Paris : Gauthier-Villars.

Iribar, Alexander (2015). *La fonética articulatoria*.
<http://paginaspersonales.deusto.es/airibar/Fonetica/Apuntes/02.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Lara Peinado, Antonio José (2006). *Corrección experimental de lesiones iatrogénicas de la cuerda vocal. Modelo canino*. Universidad de Alcalá, Departamento de cirugía.

<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/1371/TESIS%20Texto%20Final.pdf?sequence=4> [Consulta: 12/02/2017]

Lauri-Volpi, Giacomo (1994). *Misterios de la voz humana (Misteri della voce humana)*, Milano. 1957, trad. Torregrosa Valero M. Bilbao: Ed. Laga.

Lavignac, Albert y Lionel de la Laurencie (1925). *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire.* , vol.2. Technique, Esthétique, Pédagogie, Physiologie vocale et auditive. Technique vocale et instrumentale, Paris : Librairie Delegrave.

Lavignac, Albert y Lionel de la Laurencie (1931). *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire.* , vol.6. Pédagogia. Paris: Librairie Delegrave.

Llisteri, Joaquim (2015). *La fonación*. Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona,

http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html, [Consulta: 12/02/2017]

López Temperan, W. (1970). *Las técnicas vocales*. Montevideo.

Mansion, Madeleine (1947). *L' etude du chant. El Estudio del Canto*. Debenedetti F. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana.

Mari, Nanda (1959). *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto*. Milano.

Martínez Lluna, Carmen (1985). *Tratado de técnica vocal*. Valencia: Ed. Piles.

Morales Villar, M. Coral (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis Doctoral: Universidad de Granada,

<http://hera.ugr.es/tesisugr/17657477.pdf>, [Consulta: 12/02/2017]

Morfología interna de la laringe, <http://otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Motec, Centro de Osteopatía. *¿Qué es la fascia?*

<http://www.osteopatiamotec.com/que-es-la-fascia/> [Consulta: 12/02/2017]

Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*.

<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Music/vowel.html>, [Consulta: 12/02/2017]

- Ott, Jacqueline et Ott, Bertrand (2006). *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*. Paris: L'Harmattan.
- Paoletti, Serge (2004). *El papel de los tejidos en la mecánica humana*. Barcelona: Paidotribo. <https://books.google.es/books?isbn=8480197420>, [Consulta: 12/02/2017]
- Perelló, Jorge (1982). *Canto-Dicción. Foniatría Estética*. Barcelona: Editorial Científico-médica.
- Quiñones, Carmen (1997). *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*. Madrid: Ed. Escuela Española.
- Quiñones, Carmen (2011). *Técnicas para el cuidado de la voz*. Madrid: Ed. Wolters Kluwer España, educación.
- Regidor, Ramón (1996). *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*. Madrid: Real Musical.
- Regidor, Ramón (1977). *Temas del canto. La clasificación de la voz*. Madrid, Real Musical.
- Reverter, Arturo (1999). “Viñas Dordal, Francisco”; en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en adelante *DMEH*), 10 vols., Director Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 1999-2002), vol. 10
- Reverter, Arturo (2010). *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rubio, Consuelo (1982). *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*. Madrid, Ed. Reus.
- Ruiz Vozmediano, Pablo. OPERA WORLD. *El pasaje de la voz. Tercera parte*. <http://www.operaworld.es/el-pasaje-de-la-voz-tercera-parte/#>, [Consulta: 12/02/2017]
- Santiago, de Antón (1990). *Voz e canto*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Segre, Renato y Naidich, Susana (1987). *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana S. A.
- Scotto di Carlo, Nicole (1990).” El arma secreta de los cantantes de ópera”. *Mundo Científico*. X, (101), p.p. 456 a 458.

Snowman, Daniel (1985). *El mundo de Plácido Domingo*. Barcelona: Ediciones Versal.

Sundberg, Johan (1977).” La acústica del canto”, *Investigación y Ciencia*. MAYO, nº 8, p.p. 78 a 86.

Tarantino Ruíz, Francisco (2012). *Propiocepción: Introducción teórica*.
<http://fisioterapia.blogspot.com.es/2012/06/que-es-la-propiocepcion-y-por-que.html>
[Consulta: 12/02/2017]

Temas-faringe-laringe,
<http://www.otorrinoweb.com/es/temas-faringe-laringe/140-t55/3351-5510-histologia-de-la-laringe.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Torres, Begoña. *Anatomía funcional de la voz*,
<http://www.medicinadelcant.com/cast/1.pdf> [Consulta: 12/02/2017]

Troncoso Ortega, Maruja (2000). *La voz humana y el canto lírico*. Sevilla: Edición Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, acto de apertura del curso académico 1995/96: lección magistral a cargo de la catedrática de canto M. Troncoso Ortega.

Tulon i Arfelis, Carme (2009). *Cantar y hablar*. Barcelona: Ed. Paidotribo

Valderrey Campos, Daniel (2013). Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959. Trabajo Fin de Grado en Historia y Ciencias de la Música. Universidad de Valladolid.
<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3343/1/TFG-F-005.pdf> [Consulta: 12/02/2017]

Vallés, Charo (2011). *La acústica del canto*,
http://charovalles.blogspot.com.es/2011/01/la-acustica-del-canto_02.html, [Consulta: 12/02/2017]

Viñas, Francisco (1932). *El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz*. Barcelona: Salvat Editores.

Viñas, Francisco (1963). *El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz*. Barcelona: Casa del Libro.

Anexos

| | |
|---|------------|
| ANEXO I- RELACIÓN DE FIGURAS | 3 |
| ANEXO II- RELACIÓN DE TABLAS | 7 |
| ANEXO III- BIOGRAFÍAS DE LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO (BLOQUE A - BLOQUE B) | 9 |
| BLOQUE A. LISTADO DE CANTANTES PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO “REFERENTES EN LA ACTUALIDAD” | 9 |
| BLOQUE B - 30 PROFESIONALES DEL CANTO LÍRICO DE “UN ESTUDIO PARALELO” | 41 |
| ANEXO IV - CUESTIONARIOS DE LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO (“BLOQUE A” Y “BLOQUE B”) | 79 |
| BLOQUE A - LISTADO DE CANTANTES PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO “REFERENTES EN LA ACTUALIDAD”. | 79 |
| BLOQUE B - CUESTIONARIOS DE 30 PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO DE “UN ESTUDIO PARALELO” | 136 |
| ANEXO V - BIBLIOGRAFÍA ORDENADA POR ORDEN CRONOLÓGICO DE PUBLICACIÓN | 243 |

ANEXO I - RELACIÓN DE FIGURAS

- Figura I.1. Francisca Cuart. *La Voz como instrumento* (Madrid: Real Musical, 2001), músculo diafragmático
- Figura I.2. Jorge Perelló. *Canto-Diccion. Foniatria Estetica.* (Barcelona: Editorial Científico-médica, 1982), esquema del tórax y su contenido
- Figura I.3. Joaquim Llisteri. *La fonación.* Departamento de filología española. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, armazón laríngeo
- Figura I.4. Joaquim Llisteri. *La fonación.* Departament de filologia española. Universitat autonòmica de Barcelona, 2015, articulación de la laringe
- Figura I.5. *Temas-faringe-laringe, los músculos de la laringe*
- Figura I.6. *Temas-faringe-laringe, las cuerdas vocales*
- Figura I.7. *Temas-faringe-laringe, musculatura que moviliza las cuerdas vocales*
- Figura I.8. *Morfología interna de la laringe, vestíbulo laríngeo*
- Figura I.9. *Morfología interna de la laringe, vista interior de la laringe*
- Figura I.10. *Morfología interna de la laringe, vista transversal de la laringe*
- Figura I.11. *Morfología interna de la laringe, vista interior de la laringe*
- Figura I.12. *Morfología interna de la laringe, vista transversal del interior y exterior de la laringe*
- Figura I.13. *Morfología interna de la laringe, morfología de la cuerda vocal*
- Figura I.14. Alexander Iribar. *La fonética articulatoria.*(2015), cavidades supraglóticas
- Figura I.15. *Histología de la Cuerda vocal.* Músculo vocal
- Figura I.17. *Fluidos en movimiento y ecuación de Bernoulli, ley de continuidad*
- Figura I.18. *Fisiología laríngea: fonación, ciclo vocal*
- Figura I.19. Pablo Ruiz Vozmediano. OPERA WORLD. *El pasaje de la voz. Tercera parte,* cambio muscular de la laringe
- Figura I.20. Pablo Ruiz Vozmediano. OPERA WORLD. *El pasaje de la voz. Tercera parte,* actividad de la musculatura tiroaritenoides y cricotiroides
- Figura I.21. *Fisiología laríngea: fonación, forma de ondas de dos sonidos con el mismo tono*
- Figura I.22. *Fisiología laríngea: fonación, forma de ondas con un cambio de formante*

Figura I.23. W. López Temperán. *Las técnicas vocales*. (Montevideo, 1970), p. 67, espectro de las vocales /a/, /i/, /u/.

Figura I.24. Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*. Hyper Physics, formantes vocálicos

Figura I.25. Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*. Hyper Physics, formación de sonidos vocales

Figura I.26. Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*. Hyper Physics, formación de sonidos vocales

Figura I.27. W. López Temperan. *Las técnicas vocales*. (Montevideo, 1970), p.68, formantes que nacen en la faringe y en la boca en las vocales /a/, /i/, /u/.

Figura I.28. Francisca Cuart. *La Voz como instrumento*. (Madrid: Real Musical, 2001), p. 45, conducto auditivo

Figura I.29. Serge Paoletti. *El papel de los tejidos en la mecánica humana*, (2004), representación de las fascias corporales

Figura I.30. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 153, cambio del mecanismo laríngeo

Figura I.31. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p.44. Modificación del timbre vocal mediante el cambio de formantes. Figura I.32. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 161, triángulo vocal de Hellwag.

Figura I.33. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 166, regiones de las principales sensibilidades internas fonatorias

Figura I.34. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 129, evolución de las sensibilidades palatales en el registro donde se produce la cobertura del sonido en una técnica de fuerte impedancia y punto de Mauran

Figura I.35. Raoul Husson. *La voix chantée*. (1960), p. 127, direcciones subjetivas de la proyección de las sensibilidades internas cefálicas fonatorias para una soprano

Figura I.36. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*. (2003), p. 303, eje corporal y doble dirección energética

Figura I.37. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*. (2003), p. 276, centro de energía del bajo vientre

- Figura I.38. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*. (2003), p. 278. Centro de energía en el centro del pecho
- Figura I.39. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*. (2003), p. 280, centro de energía de la columna
- Figura I.40. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*. (2003), p. 282, centro de energía del plexo solar
- Figura I.41. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*. (2003), p. 288, la columna como eje
- Figura I.42. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*. (2003), p. 287, el bajo vientre, centro de gravedad
- Figura I.43. Inés Bustos Sánchez. *La voz, La técnica y la expresión*. (2003), p. 283, conciencia de los puntos de apoyo de los pies
- Figura I.44. W. López Temperan. *Las técnicas vocales*. (Montevideo, 1970), p. 103, cantante que cambia de timbre sobre una misma nota
- Figura I.45-. Jorge Perelló. *Canto-Diccion. Foniatria Estética*. (Barcelona: Editorial Científico-médica, 1982). p. 72, imagen de las cavidades de resonancia
- Figura II.1. *Cuestionario del estudio previo de selección de los profesionales dirigida a alumnos*
- Figura II.2. *Cuestionario del estudio previo de selección de los profesionales dirigida a cantantes de coros profesionales*
- Figura II.3. *Modelo de carta para contactar con profesores de canto o miembros de la dirección de conservatorios superiores españoles*
- Figura II.4. *Modelo de carta para contactar con alumnos de canto matriculados en conservatorios superiores españoles*
- Figura II.5. *Modelo de carta para contactar los responsables técnicos de los coros profesionales españoles*
- Figura II.6. *Modelo de carta para contactar los cantantes de los coros profesionales españoles*
- Figura II.7. *Cuestionario ofrecido a los profesionales del canto referentes en la actualidad*
- Figura II.8. *Modelo de carta para la petición de colaboración del profesional del canto referente*

ANEXO II- RELACIÓN DE TABLAS

Tabla I.1. *Relación de autores y publicaciones consultadas sobre aspectos relacionados con la emisión en el canto lírico por orden cronológico*

Tabla I.2. *Relación de las principales teorías de la fonación*

Tabla I.3. *Aparato respiratorio*

Tabla I.4. *Fijación y movilidad de la laringe*

Tabla I.5. *Músculos constrictores de la glotis o músculos adductores de las CV*

Tabla I.6. *Músculos dilatadores de la glotis o músculos abductores de las CV*

Tabla I.7. *Conformación interior de la laringe*

Tabla I.8. *Propiedades físicas del sonido laríngeo*

Tabla I.9. *Cualidades del timbre*

Tabla I.10. *Relación entre las cavidades bucofaríngeas y los formantes tímbricos*

Tabla I.11. *Los propioceptores*

Tabla I.12. *Estudio de técnicas vocales con una débil y fuerte impedancia reflejada de la laringe*

Tabla I.13. *Aspectos sobre las vocales según Consuelo Rubio*

Tabla I.14. *Tabla sinóptica de la respiración. Relación de autores por orden cronológico de publicación*

Tabla I.15. *Tabla sinóptica de las posiciones bucofaríngeas. Relación de autores por orden cronológico de publicación*

Tabla I.16. *Tabla sinóptica de resonancias. Relación de autores por orden cronológico de publicación*

Tabla II. *Descriptor de estudios*

Tabla II.1. *Tabla sinóptica de la respiración*

Tabla II.2. *Tabla sinóptica de la posición laríngea y bucofaríngea*

Tabla II.3. *Tabla sinóptica del pasaje, cobertura e impostación de la voz*

Tabla II.4. *Tabla sinóptica de “tipo de ejercicios de vocalización utilizados en el estudio”*

ANEXO III- BIOGRAFÍAS DE LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO (BLOQUE A - BLOQUE B)

BLOQUE A. LISTADO DE CANTANTES PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO “REFERENTES EN LA ACTUALIDAD”

1.- Celso Albelo, tenor

Su canto elegante, heredero del bel canto romántico más genuino, ha consolidado al tenor español Celso Albelo como uno de los más solicitados por los principales teatros del mundo. Unos agudos impresionantes y una voz homogénea de sorprendente proyección, se unen en su arte a una línea tan impecable como elegante, la misma que le ha permitido paulatinamente ir ampliando su repertorio.

Celso Albelo nació en Santa Cruz de Tenerife y se formó en el Conservatorio de su ciudad natal con la maestra Isabel García Soto para trasladarse más tarde a Madrid, profundizando sus estudios con Tom Krause y Manuel Cid en la Escuela Superior de Canto Reina Sofía antes de acceder a la Academia de Busseto (Italia), en la que se perfeccionó con el gran Carlo Bergonzi. Su carrera internacional le ha llevado a debutar en los teatros más importantes del mundo, desde el Metropolitan de Nueva York a La Scala de Milán, pasando por la Staatsoper de Viena, la Deutsche Oper de Berlín, el Bolshoi de Moscú, la Royal Opera House del Covent Garden de Londres, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro Real de Madrid, la Opéra National de París, el Teatro San Carlo de Nápoles, La Fenice de Venecia, o el Massimo de Palermo, entre

muchos otros escenarios de Italia, España, Alemania, Japón, China, Suiza, Bélgica, Francia, Montecarlo o Chile.

Su despegue comienza en 2006 con el Duque de Mantua de Rigoletto (Verdi) en Busseto, la cuna verdiana; también ha cantado gran parte de su repertorio en festivales como el del Sferisterio de Macerata, el Maggio Musicale Fiorentino, el Rossini Opera Festival de Pésaro, las Termas de Caracalla de Roma, Festival Castell de Peralada, el Classic Openair de Solothurn, el Festival de Savonlinna, los Proms de Londres o el Baden-Baden Festspiele. En España es invitado a cantar regularmente en ciudades como Bilbao, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria, A Coruña, Sevilla, Oviedo, Valencia o Mahón. En la actualidad posee en repertorio más de 25 papeles, sobre todo de Donizetti, Bellini, Rossini y Verdi.

Muy querido y respetado en Oriente, en una de sus giras por Japón –con el Teatro Comunale de Bolonia– fue premiado por la revista Ongakunotomo, mientras que en la Ópera de Guangzhou, en Cantón, China, fue nombrado Asesor Artístico Honorario junto a intérpretes como Anne-Sophie Mutter o Vladimir Ashkenazy.

En recital y concierto ha actuado en las más prestigiosas salas de España, Japón, Estados Unidos, Bélgica, Italia, Holanda e Inglaterra. Ha colaborado con directores como Antonio Pappano, Zubin Mehta, Daniel Harding, Daniel Oren, Alberto Zedda, Nello Santi, Rafael Frühbeck de Burgos, Carlo Rizzi, Evelino Pidò o Riccardo Frizza.

El tenor canario ha sido galardonado, entre otros, con el Premio Ópera Actual 2008, el Oscar de la Lírica de la Fundación Verona per l’Arena (en dos ocasiones, 2010 y 2012), el Premio Lírico Teatro Campoamor en las categorías Cantante revelación (2010) y Mejor tenor de la temporada (2012), el Premio Giuseppe Lugo de Italia (2013) y el Premio revista Codalario (2014). En 2013 fue distinguido con la Medalla de Oro de Canarias por el Gobierno Insular y en mayo de 2016 fue nombrado Hijo Predilecto por el Ayuntamiento de La Laguna (Canarias).

<http://www.celsoalbelo.com/biografia.php> [Consulta: 20/02/2017]

2.- Mariola Cantarero, soprano

Granadina de nacimiento, comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal, y posteriormente los amplía con el Catedrático de canto cordobés Carlos Hacar y ya en carrera se perfecciona con Ruthilde Böesch en Viena.

Es premiada en diferentes concursos internacionales de canto como el "Francisco Viñas", "Operalia '99", "Pedro Lavirgen" y "A.S.L.I.C.O. 2000" y recibe distintos premios por su trayectoria como "Premio ópera Actual 2002", "Revelación del círculo de amigos del Liceo 2003", "Premio Imagen de la Ciudad de Granada 2003", "Ojo Crítico de RNE 2005", "La Mención de Honor de la Diputación de Granada", "La Medalla de Oro de la Ciudad de Granada", así como "La Medalla de Oro de Andalucía 2011".

Debuta en el teatro Carlo Felice de Genova con "Le Comte Ory" de Rossini, y desde entonces se convierte en soprano habitual de los principales teatros de Europa como el Teatro Real de Madrid, Liceo de Barcelona, Maestranza de Sevilla, la Ópera de Bilbao, Maggio Fiorentino, San Carlo di Napoli, L'Opera di Roma, Rossini Opera Festival, así como en la ópera de Hamburgo, ópera de Bucarest, Berlín, Zurich, Amsterdam, Strasburgo... y más allá de nuestro continente en la Ópera Nacional de Corea, Shanghai Oriental Art center de China, San Juan de Puerto Rico, Santiago de Chile, Ópera de Sao Paulo, Ópera de Detroit, New Jersey...

Referente del belcanto y especialista en Bellini, Donizetti y Rossini, se encuentran entre sus principales roles títulos como: "Lucia di Lammermoor", "I Puritani", "L'Elisir d'amore", "Sonnambula", "Norma" (Adalgisa), "Don Pasquale", "Semiramide", "Elisabetta Regina d'Inghilterra", "La Gazza ladra", "Il Viaggio a Reims", etc, habiendo interpretado también títulos como "El rapto del Serrallo", "Don Giovanni" (Mozart), "Falstaff", "La Traviata", "Rigoletto" (Verdi), "El Murciélago" (Strauss), "Il Crociato in Egitto" (Meyerber), "Ildegonda" (Arrieta),...

Además del repertorio operístico, obtiene grandes éxitos interpretando las zarzuelas más conocidas como "Doña Francisquita" (Vives), "Luisa Fernanda" (Moreno Torroba), "La Tabernera del Puerto" (Sorzobal), "Pan y Toros" (Barbieri) o la ópera española "Marina" (Arrieta), a la vez que incluye en todos sus recitales y conciertos las romanzas más famosas de este género lírico español llevándolo así por todo el mundo.

Ha sido dirigida por directores como Zubin Mehta, Alberto Zedda, Jesús López Cobos, Daniel Oren, Campanella, o Roberto Abbado entre otros.

Entre su amplia discografía cabe destacar: "Luisa Fernanda" junto a Plácido Domingo en el Teatro Real de Madrid, "Falstaff" dirigida por Mehta en el Maggio musicale Fiorentino, "La Gazza ladra" del Rossini Opera Festival, "Il Viaggio a Reims" en el Liceo de Barcelona, "La Conquista de Granada" en versión concierto en el Teatro Real de Madrid o "I Puritani" de la Ópera de Amsterdam entre otros, así como su último trabajo discográfico, un CD titulado Belcanto grabado en directo desde el Auditorio de Galicia de Santiago de Compostela junto con la Orquesta Filharmonía de Galicia y el bajo-barítono Simón Orfila, en el que interpreta arias y dúos de Mozart, Rossini y Donizetti dando un paso más en su repertorio belcantístico para adentrarse de lleno en las reinas de este género tales como "Semiramide", "Lucrezia Borgia", "Maria Stuarda" y "Anna Bolena".

Entre sus próximos compromisos se encuentran: La presentación de su nuevo disco "Belcanto" en el Auditorio Manuel de Falla de Granada y el Teatro Cervantes de Málaga, "La novena sinfonía de Beethoven" en el Auditorio de Las Palmas de Gran Canaria, "El dúo de la Africana" en el Teatro Arriaga de Bilbao.

<http://www.mariolacantarero.es/biografia.html> [Consulta: 20/02/2017]

3.- María Espada, soprano

Nacida en Mérida (Badajoz), ha estudiado canto con Mariana You Chi y con Alfredo Kraus, entre otros.

Se ha presentado en salas como Philharmonie de Berlín, Konzerthaus de Viena, Concertgebouw de Amsterdam, Théâtre des Champs Élysées de París, Teatro Real de Madrid, Palais des Beaux Arts de Bruselas, Auditorio Nacional de Madrid, Gasteig de Munich, Santa Cecilia de Roma, Vredenburg de Utrecht, Teatro del Liceo de Barcelona, Palau de la Música Catalana de Barcelona, L'Auditori de Barcelona, Maestranza de Sevilla, Teatro de la Zarzuela de Madrid, Kursaal de San Sebastián, Euskalduna de Bilbao, Auditorio de Galicia, etc.

Ha cantado con directores como Mariss Jansons, Iván Fischer, Frühbeck de Burgos, Giovanni Antonini, Diego Fasolis, Andrea Marcon, Fabio Biondi, Frans Brüggen, Ton Koopman, Enrico Onofri, Frans Brüggen, Juanjo Mena, Jesús López Cobos, Aldo Ceccato, etc.

Ha actuado con orquestas y grupos como Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, Munich Philharmonic Orchestra, Netherlands Radio Chamber Philharmonic, Orquesta de la Radio Húngara, Il Giardino Armonico, Venice Baroque Orchester, Orchestra of the 18th century, Les Talens Lyriques, I Barocchisti, La Cetra, L'Orfeo Barockorchester, "Al Ayre Español", Helsinki Baroque Orchestra, y prácticamente la totalidad de orquestas sinfónicas españolas.

Ha grabado para los sellos Harmonia Mundi, Chandos, Naxos, y Challenge, entre otros.

<http://mariaespadaweb.wixsite.com/sitio/biografia> [Consulta: 20/02/2017]

4.- Jorge de León, tenor

Nacido en Santa Cruz de Tenerife, realizó sus estudios superiores de canto con la soprano Isabel García Soto en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife. En la actualidad trabaja la voz con Alfonso García Leoz.

En el año 1998 gana el I Premio en el IV Concurso nacional Villa de Abarán (Murcia). Comienza su carrera artística representando diversos personajes en distintas Óperas y Conciertos. Así mismo interpreta numerosas zarzuelas como: *Dúo de la Africana*, *La del Manojó de rosas*, *La Bruja*, *Los Gavilanes*, *La Chulapona*, *Los Bohemios*, etc.

No obstante es en el 2004 cuando su voz da un importante giro que le lleva a cantar roles protagonistas como el Edgardo de *Lucia di Lammermoore*, *Gianni Schicchi*, *Tabarro*, *Carmen*, etc. Y le lleva a ganar: I Premio Gayarre X edición- Premio José Carreras al mejor tenory II Premio Jaume Aragall.

En el 2010 en una feliz sustitución con *Andrea Chenier* obtuvo un gran éxito en el Teatro Real de Madrid que junto con *Cavallería*, *Vida Breve*, *Carmen* y *Aida* dirigidas por Lorin Maazel, Zubin Metha y Omer Wellber en el Palau de Les Arts de Valencia, le han llevado a cantar en grandes Coliseos como: Arena de Verona, Teatro San Carlo de Nápoles, Massimo de Palermo así como su vuelta al Teatro Real de Madrid con *Tosca* (2011) dirigido por Renato Palumbo.

Durante 2012 sus compromisos le llevan a la Scala di Milano donde ha obtenido un gran éxito cantando la *Aida* bajo la dirección de Omer Welber, nuevamente *Tosca*, en el Palau de Les Arts, *El Cid* dirigido por Plácido Domingo y *Trovatore* así mismo en el Palau de Les Art. En este 2013 han sido enormemente relevantes sus presentaciones en la Staatsoper de Vienna y en la Deutsche Oper de Berlin.

<http://www.jorgedeleontenor.com/es/> [Consulta: 20/02/2017]

5.- María José Montiel, mezzosoprano

Finalista de los Premios Grammy por su disco *Modinha* recientemente reeditado, revistas como Opera News (USA), Ópera Actual (España), Opéra Magazine (Francia), L'Opera (Italia) y Orpheus (Alemania) posicionan a María José Montiel como una de las grandes mezzosopranos de la actualidad alabada por la belleza de su timbre, su delicadeza interpretativa y poder comunicativo.

En 2014 y 2015 ha interpretado Carmen en Israel dirigida por Zubin Mehta, un personaje que ha paseado por los escenarios más importantes de Suiza, Italia, Alemania, Francia, España, Japón, China y Estados Unidos. *La gitana* de Bizet transformó a la mezzo madrileña en toda una revelación internacional y sus colaboraciones con Riccardo Chailly en obras como el *Requiem* de Verdi (Viena, Frankfurt, Milán, Budapest, Tokio o Leipzig) han consolidado ese imparable prestigio.

En julio de 2015 ha debutado el rol de Ulrica en *Un ballo in maschera*, de Verdi, en Israel y nuevamente junto a Mehta, quien además la dirigirá en *Carmen* en diciembre en el Teatro San Carlo de Nápoles. Entre sus próximos compromisos también destacan su debut como Dalila (*Samson et Dalila*, de Saint-Saëns) en México y el *Requiem* de Verdi con la VERDI en Milán como parte de los actos que cierran la Expo Milano 2015.

Nace en Madrid donde cursa la carrera superior de canto en el Real Conservatorio de dicha ciudad, antes de trasladarse a Viena para perfeccionarse con O. Miljakovic. También cursa estudios de Derecho en la Autónoma de Madrid, Universidad en la que además obtiene el DEA en Historia y Ciencias de la Música.

Dueña de una carrera prolífica y de largo recorrido, María José Montiel ha cantado en los escenarios más importantes del mundo, como los del Carnegie Hall de Nueva York, La Scala de Milán, Kennedy Center de Washington, Salle Pleyel de París, Finlandia Hall de Helsinki, Musikverein, Konzerthaus y Staatsoper de Viena, NAC Ottawa, Cincinnati Symphony, Doelen de Rotterdam, Ópera de Budapest, Sidney Town Hall, Teatro Regio de Parma, Teatro Malibran de Venecia, Teatro Verdi de Pisa, Teatro Comunale de Bolonia, Festival de Bregenz, La Fenice de Venezia, Teatro Verdi de Trieste, NHK Hall de Tokio, Staatsoper Bern, Sala Filarmónica y Teatro de la Ópera de Varsovia, Teatro de La Monnaie de Bruselas, New National Theatre de Tokio, Opéra National de París, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Gran Teatre del Liceu y Palau de la Música Catalana de Barcelona, Palau de la Música y Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia y la práctica totalidad de los teatros y auditorios de España.

Además de ser considerada como una de las grandes intérpretes de *Carmen* de la actualidad, en su repertorio también figuran óperas como *Aida* (Amneris), *Les contes d'Hoffmann* (Giulietta), *La Favorita* (Leonora), *La clemenza di Tito* (Sesto), *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* (Dorabella), *Il Barbiere di Siviglia* (Rosina) o *Luisa Miller* (Federica), *Medea* (Neris), *L'heure espagnole* o *L'enfant et les sortilèges*, obras que ha cantado en ciudades como Bolonia, Venecia, Valencia, Pisa, Livorno, Lucca, Trieste, Parma, Estrasburgo, Colonia, París, Viena, Tokyo, Barcelona, Palermo o Madrid.

Sin olvidar sus repetidas colaboraciones con Zubin Mehta, Riccardo Chailly y Plácido Domingo, también ha trabajado junto a directores de la talla de Lorin Maazel, Pinchas Steinberg, Miguel Ángel Gómez Martínez, Daniel Oren, García Navarro, Xian Zhang, Wayne Marshall, Adam Fisher, Horst Stein, John Axelrod, Charles Dutoit, Vladimir Spivakov, José Luis López Cobos, John Paul Decker, García Asensio, José Collado, Lawrence. Foster, Odon Alonso, Janos Kovacs, Neville Marriner, Jeffrey Tate, Maurizio Benini o Jacques Delacôte, entre muchos otros. Amante del repertorio concertístico, ha sido invitada por orquestas como las Filarmónicas de Viena, Buenos Aires, Helsinki y Tokio, las Sinfónicas de Montreal y Cincinnati, los Virtuosos de Moscú, la Orquesta Nacional de Francia, N.A.C. de Ottawa, Cámara de Lausanne, Fundación Arturo Toscanini, Filarmónica Radio Holanda o Giuseppe Verdi de Milán, mientras que en España colabora

habitualmente con la Orquesta Nacional de España, Sinfónica de RTVE, Sinfónica de Murcia, Orquesta de Valencia y con casi la práctica totalidad de los conjuntos orquestales españoles abarcando un amplio repertorio en el que destacan obras fundamentales para su cuerda: *Les nuits d'été* (Berlioz), *Segunda, Tercera, y Octava sinfonías* de Mahler, *Escenas de Faust* (Berlioz), *Messa da Requiem* (Verdi), *Gloria* (Vivaldi), *Novena Sinfonía* (Beethoven), *Stabat Mater* y *Misa Solemne* (Rossini), *Schéherazade* (Ravel), *Rapsodia para contralto* (Brahms), *Lieder eines fahrenden Gesellen* (Mahler), etc., teniendo en especial consideración la creación española: ha participado en la recuperación de la ópera *Pepita Jiménez* (Albéniz), en el estreno absoluto de *Merlin* (Albéniz) y en las primeras audiciones de obras de compositores contemporáneos como *Ojos Verdes de Luna*, de Tomás Marco o *Eufonía*, de Xavier Montsalvatge, además de piezas de Cruz de Castro, Peris, Bernaola, Barce o Anton García Abril, de quien ha interpretado buena parte de su repertorio vocal.

En la reinauguración del Teatro Real de Madrid interpreta el rol principal de la ópera de Manuel de Falla *La vida breve* junto al tenor Jaime Aragall y dirigida escénicamente por Francisco Nieva. En este mismo escenario interpreta *Las Golondrinas*, de Usandizaga, junto a Vicente Sardinero y dirigida por José Carlos Plaza; en el Real también participa en la Gala Centenario de la SGAE junto

a Montserrat Caballé y Alfredo Kraus y en la Gala XXV Aniversario de la Constitución Española.

Ha cantado recitales junto a Plácido Domingo por todo el mundo y en la reinauguración del Teatro Avenida de Buenos Aires, así como la zarzuela *Luisa Fernanda* en el estreno del género lírico español en La Scala de Milán para después realizar una gira con la obra maestra de Moreno Torroba por la Washington National Opera, el Teatro Real de Madrid, la Ópera de Los Ángeles y el Theater an der Wien (Viena). Gran estudiosa del repertorio de Lied, canción española y francesa, ha ofrecido más de un centenar de recitales, la mayoría junto a Miguel Zanetti y muchos de ellos grabados en CD. Su discografía abarca un total de 17 discos, trabajos que ha realizado para sellos como Dial, BIS, RTVE, Ensayo, Fundación Autor, Deutsche Gramophon y Stradivarius; su DVD *Madrileña Bonita*, un espectáculo producido en el Teatro Real de Madrid,

fue galardonado con el Dvd de Oro. Recientemente ha lanzado su disco *El día que me quieras*, dedicado a canción hispanoamericana y a los clásicos brasileños más populares.

María José Montiel ha recibido el premio a la Mejor Cantante Femenina de Ópera en la edición 2011 de los Premios Líricos Teatro Campoamor, los más importantes de España que se entregan cada año en el coliseo ovetense; la artista madrileña se ha hecho acreedora del galardón por su visión de Carmen en el Gran Teatre del Liceu en octubre de 2010, siendo la primera cantante española premiada en esta categoría en la historia de los premios. Otros reconocimientos recibidos durante su trayectoria son el Premio Lucrecia Arana, el Premio Federico Romero de la SGAE, el Premio Ojo Crítico de RNE y el de la CEOE, Fundación Coca-Cola España al mejor intérprete por la calidad de su voz, su temperamento expresivo y versatilidad de repertorio”. En 2007, además, fue galardonada con el Premio de Cultura en la modalidad de Música que otorga la Comunidad de Madrid.

<http://www.mariajosemontiel.com/index.php/es/site/pdf> [Consulta: 20/02/2017]

6.- Isabel Rey, soprano

Nacida en Valencia, comienza su formación musical a los seis años junto a Pepe Doménech Part, pasando a formar parte, dos años más tarde, del grupo Pequeños Cantores de Valencia. En el Conservatorio de su ciudad natal inicia los estudios de canto con Ana Luisa Chova, finalizándolos con el Premio Extraordinario de fin de Carrera. Amplía su formación con Tatiana Menotti y Juan Oncina, además de trabajar en clases magistrales con Alfredo Kraus, Montserrat Caballé, Renata Scotto e Ileana Cotrubas.

Tras ganar el Concurso Internacional de Canto de Bilbao –entre otras competiciones-, Isabel Rey debutó en el papel titular de *La Sonnambula* (Bellini) en 1987, comenzando una carrera que la ha consolidado como una de las intérpretes más importantes de su generación; su debut internacional llega en 1988 con *Les contes d’Hoffmann* (Olympia) en la Ópera de Lieja (Bélgica), con cuya compañía realiza una gira por Rusia. Al año siguiente sube por primera vez al escenario de la Konzerthaus de Viena (*Exsultate, Jubilate*, Mozart), ciudad en la cual, al año siguiente, participa en la poco divulgada ópera del genio de Salzburgo *Ascanio in Alba*.

Es entonces cuando se presenta en el Teatro de La Zarzuela de Madrid con Idomeneo (Ilia) para regresar de inmediato a Viena con el oratorio Saul de Händel.

Su Susanna de *Le nozze di Figaro* (Mozart) en la Ópera de Amsterdam de 1993, bajo la dirección de Nikolaus Harnoncourt, le mereció una gran acogida en los medios de comunicación destacándola como una de las “jóvenes estrellas de la escena operística internacional” abriéndole las puertas de los principales teatros de Europa.

Dos años antes, en 1991, ficha como solista de la Opernhaus de Zúrich, compañía a la que sigue siendo fiel desde entonces y en la que ha debutado la mayoría de su repertorio: Susanna (*Le nozze di Figaro*), Gilda (*Rigoletto*), Servilia (*La clemenza di Tito*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Nannetta (*Falstaff*), Morgana (*Alcina*), Adina (*L’elisir d’amore*), Zerlina y Donna Anna (*Don Giovanni*), Juliette (*Roméo et Juliette*), Adele (*Die Fledermaus*), Marie (*La Fille du régiment*), Carolina (*Il matrimonio segreto*), Norina (*Don Pasquale*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*) o Amelia (*Simon Boccanegra*), siempre alternando por todo el mundo su faceta de cantante de ópera con numerosos recitales, conciertos y oratorios.

Interesada especialmente en el mundo de la enseñanza y en el de la divulgación, Isabel Rey realiza en 2005 su primera clase magistral en el Conservatorio de Las Palmas y en los Cursos Internacionales de Zumaia (Guipúzcoa).

A su imparable carrera en el ámbito operístico (en las siete lenguas que domina), se une la de Liederista, disciplina que cultiva desde muy joven y que la ha llevado a participar en las temporadas más prestigiosas de Europa dedicadas a este género.

Nacida en Valencia, comienza su formación musical a los seis años junto a Pepe Doménech Part, pasando a formar parte, dos años más tarde, del grupo Pequeños Cantores de Valencia. En el Conservatorio de su ciudad natal inicia los estudios de canto con Ana Luisa Chova, finalizándolos con el Premio Extraordinario de fin de Carrera. Amplía su formación con Tatiana Menotti y Juan Oncina, además de trabajar en clases magistrales con Alfredo Kraus, Montserrat Caballé, Renata Scotto e Ileana Cotrubas.

Tras ganar el Concurso Internacional de Canto de Bilbao –entre otras competiciones-, Isabel Rey debutó en el papel titular de *La Sonnambula* (Bellini) en 1987, comenzando una carrera que la ha consolidado como una de las intérpretes más importantes de su generación; su debut

internacional llega en 1988 con *Les contes d'Hoffmann* (Olympia) en la Ópera de Lieja (Bélgica), con cuya compañía realiza una gira por Rusia. Al año siguiente sube por primera vez al escenario de la Konzerthaus de Viena (*Exsultate, Jubilate*, Mozart), ciudad en la cual, al año siguiente, participa en la poco divulgada ópera del genio de Salzburgo *Ascanio in Alba*.

Es entonces cuando se presenta en el Teatro de La Zarzuela de Madrid con *Idomeneo* (Ilia) para regresar de inmediato a Viena con el oratorio *Saul* de Händel.

Su Susanna de *Le nozze di Figaro* (Mozart) en la Ópera de Amsterdam de 1993, bajo la dirección de Nikolaus Harnoncourt, le mereció una gran acogida en los medios de comunicación destacándola como una de las “jóvenes estrellas de la escena operística internacional” abriéndole las puertas de los principales teatros de Europa.

Dos años antes, en 1991, ficha como solista de la Opernhaus de Zúrich, compañía a la que sigue siendo fiel desde entonces y en la que ha debutado la mayoría de su repertorio: Susanna (*Le nozze di Figaro*), Gilda (*Rigoletto*), Servilia (*La clemenza di Tito*), Rosina (*Il Barbiere di Siviglia*), Nannetta (*Falstaff*), Morgana (*Alcina*), Adina (*L'elisir d'amore*), Zerlina y Donna Anna (*Don Giovanni*), Juliette (*Roméo et Juliette*), Adele (*Die Fledermaus*), Marie (*La Fille du régiment*), Carolina (*Il matrimonio segreto*), Norina (*Don Pasquale*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*) o Amelia (*Simon Boccanegra*), siempre alternando por todo el mundo su faceta de cantante de ópera con numerosos recitales, conciertos y oratorios.

En 1993 debuta en el Festival de Ópera Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria (su ciudad de residencia) con *L'elisir d'amore*, junto a Roberto Alagna y Carlos Álvarez, certamen con el que colabora habitualmente en títulos como *Les contes d'Hoffmann* (Olympia y Antonia), *Don Pasquale*, *Falstaff*, *Die Zauberflöte*, *Les pêcheurs de perles*, *Idomeneo* o *The Rake's Progress*.

Una nueva producción de *Le Nozze di Figaro* en la Ópera de Lausanne y un nuevo debut, el de Marie de *La Fille du régiment*, ocupan parte de su año 1995, finalizándolo con dos conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid con la *Novena Sinfonía* de Beethoven y con un Concierto de Navidad en Viena y otro de Fin de Año en Alemania junto a José Carreras, artista con quien colabora regularmente desde 1993. En 1996 Isabel Rey protagonizó nuevas producciones de *Le nozze di Figaro* (grabada en DVD) e *Il matrimonio segreto*; inaugurando el Festival de Salzburgo con el oratorio *Jephta* de Händel. Ese mismo año debuta en el Concertgebouw de Amsterdam

junto a Ton Koopman; le siguen sus primeras representaciones de *Don Pasquale*, *Così fan tutte*, *Il Mondo della luna* (Haydn), *Der Schauspieldirektor* (en gira por Europa con Harnoncourt) y *Alcina*, además de ofrecer un recital de canciones españolas en la Opéra de Lausanne y una Gala en Hamburgo junto a Agnes Baltsa y José Carreras.

Comienza 1998 con sus debuts en el Teatro Real de Madrid y en la Staatsoper de Viena, en ambos coliseos admirando con su inigualable Susanna. Ese año vuelve a Las Palmas y tras dos *Requiem* de Mozart en Lausanne (dirigida por López Cobos), en mayo ofrece su primera *Lucia di Lammermoor* junto al ya mítico Alfredo Kraus. Después de interpretar *Le Roi David* (Honegger) y *Armida* en el Festival de Graz, canta la *Cuarta Sinfonía* de Mahler con la Sinfónica de Galicia y Víctor Pablo Pérez. Ese mismo año participa dos veces en el Festival de Salzburgo, con *Il Martirio di San Lorenzo* y con el *Exsultate, Jubilate*, antes de encarnar triunfalmente a Musetta en el Teatro Real y a Ilia en A Coruña.

En 1999 estrena en Viena, en la Wiener Festwochen, *Adele del Fledermaus*, título grabado en directo por la ORF, antes de regresar a su paradigmática Susanna en el Festival Mozart de A Coruña. Al año siguiente incorpora el papel de Sophie de *Der Rosenkavalier* y Leïla de *Les pêcheurs de perles*. Regresa a Bilbao con *Idomeneo*, ofrece un concierto junto a Carreras y a Jaime Aragall en el Festival Castell de Peralada, regresa con *Le nozze di Figaro* a la Staatsoper de Viena y despide el año con tres conciertos de Navidad con la Filarmónica de Gran Canaria.

El rol de Donna Anna lo canta por primera vez en Zúrich dirigida por Harnoncourt en el año 2001, en un aclamado *Don Giovanni* grabado en DVD. Con *Rigoletto* vuelve al Teatro Real, debuta *La Finta Giardiniera* en la Opéra de Nice, canta *Così fan tutte* en Vicenza y participa en el Festival de Edimburgo acompañada de Andras Schiff, además de cantar *Die Schöpfung* bajo la batuta de Josep Pons.

En 2002 es Pamina en *Die Zauberflöte*, debuta el papel de Micaëla de *Carmen*, participa en una nueva producción de *Il ritorno d'Ulisse in patria* (grabado en DVD) y realiza una gira de recitales por Japón. Al año siguiente obtiene uno de los mayores éxitos de su carrera con *Il trionfo del tempo e il disinganno*, de Händel, ofrece un recital en Las Palmas con la Sociedad Filarmónica, otro en Londres, canta *Les Indes Galantes* de Rameau, debuta en Montecarlo con *Don Pasquale*, vuelve a Japón con varios recitales y termina el año con dos galas en el Teatro

Real. En 2004 amplía su repertorio con cuatro nuevos roles: Tigrane de *Radamisto* (Händel), Blanche de *Dialogues des carmélites* (Poulenc), Melisande de *Pelléas et Mélisande* (Debussy) y *King Arthur* (Purcell), este último en el Festival de Salzburgo, título también editado en DVD.

Interesada especialmente en el mundo de la enseñanza y en el de la divulgación, Isabel Rey realiza en 2005 su primera clase magistral en el Conservatorio de Las Palmas y en los Cursos Internacionales de Zumaia (Guipúzcoa), además de debutar *The Rake's Progress* y de ofrecer una tercera gira de conciertos en Japón.

En las últimas temporadas ha cantado en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona (*Le portrait de Manon* y un Concierto Händel) y en el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia; ha debutado el papel de Rosina de *La Finta Semplice* en el Theater an der Wien dirigida por Fabio Luisi, *Le Cid* de Massenet, *Königskinder* de Humperdinck (al lado de Jonas Kauffmann) en Zúrich, *Semele* de Händel (junto a Cecilia Bartoli y editada en DVD por Decca) además de triunfar en ese mismo escenario con su primera Amelia (*Simon Boccanegra*).

A su imparable carrera en el ámbito operístico (en las siete lenguas que domina), se une la de Liederista, disciplina que cultiva desde muy joven y que la ha llevado a participar en las temporadas más prestigiosas de Europa dedicadas a este género.

Su interés por la poesía se ha cristalizado en la edición de un libro con textos suyos, algunos de los cuales han sido convertidos en ciclos de canciones por los compositores Antoni Parera y Antón García Abril.

Además de la citada *Semele*, en su extensa videografía destacan los DVDs de *Don Giovanni* (Donna Anna), *Las Bodas de Fígaro* (Susana), *Il ritorno d'Ulisse in patria* (Minerva), *King Arthur*, *La Finta Giardiniera* (todas dirigidas por Nikolaus Harnoncourt), *Pelléas et Mélisande* con Franz Welser-Möst o *Don Pasquale*, junto a Juan Diego Flórez y bajo la batuta de Nello Santi, además de diversas grabaciones discográficas, como un recital junto al guitarrista Ichiro Suzuki, otro titulado *Canciones para la Navidad* con Alejandro Zabala al piano y *The passion of Spain*, con romanzas y dúos de zarzuelas junto a José Carreras.

Isabel Rey es colaboradora habitual de la Fundación José Carreras para la Lucha Contra la Leucemia y patrona de la Fundación Clarós contra la sordera profunda.

<http://www.isabelrey.com/bio.php?lang=es> [Consulta: 20/02/2017]

7.- Juan Jesús Rodríguez, barítono

Juan Jesús Rodríguez es uno de los principales barítonos verdianos del circuito internacional. Su timbre, su línea de canto y su calidad interpretativa lo sitúan como uno de los grandes cantantes de su generación.

Desde su debut en el año 1994 con la ópera *Eugenio Onieguin* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, Juan Jesús Rodríguez ha encarnado con gran éxito de crítica y público los roles principales de barítono – (*Rigoletto*), Conte di Luna (*Il Trovatore*), Germont (*Traviata*), Rodrigo (*Don Carlo*), Falstaff/Ford (*Falstaff*), Riccardo (*I Puritani*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Marcello (*Bohème*), Conte (*Le Nozze di Figaro*), entre otros- en los principales teatros europeos. Resulta destacable su continua presencia en Italia donde es reclamado permanentemente por sus teatros y festivales y su presencia es habitual en los principales teatros españoles, como el Teatro Real de Madrid, el Liceo de Barcelona, el Palau de les Arts de Valencia, el Teatro de la Maestranza, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Palacio de Festivales de Santander, el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, el Palacio Euskalduna o el Teatro Campoamor de Oviedo.

Ha trabajado con destacados directores de orquesta entre los que se encuentran Zubin Mehta, Lorin Maazel, Wladimir Jurowski, Carlo Rizzi, Marco Armiliato y Perez Sierra. Entre los Directores de Escena cabe mencionar a John Cox, Gilbert Deflo, Luis Olmos y Amelia Ochandiano. Ha estudiado Expresión corporal con la Bailarina Ana Pérez y Arnold Tarraborelli. Ha sido galardonado en cinco ocasiones en concursos internacionales de canto, entre los que cabe destacar el Primer Premio en el Concurso Internacional Pedro la Virgen y el Primer Premio del Concurso Internacional Ciudad de Logroño.

Juan Jesús Rodríguez es uno de los principales barítonos verdianos del circuito internacional. Su timbre, su línea de canto y su calidad interpretativa lo sitúan como uno de los grandes cantantes de su generación. <http://www.marenartists.com/es/juan-jesus-rodriguez/> [Consulta: 20/02/2017]

8.- Ofelia Sala, soprano

Nacida en Valencia, estudia en el Conservatorio Superior de dicha ciudad obteniendo los Títulos Superiores de Canto, Piano y el de Solfeo y Teoría de la Música. Completa su formación con una Meisterklasse en la Hochschule für Musik de Munich. Diversos premios en concursos nacionales e internacionales marcan el inicio de su carrera.

Su trayectoria profesional la ha llevado a actuar en producciones del *Metropolitan Opera House* de Nueva York, *Lyric Opera Chicago*, *Teatro alla Scala* de Milán, *Teatro del Maggio Musicale Fiorentino*, *Gran Teatre del Liceu* de Barcelona, *Palau de les Arts* de Valencia, *Teatro Real* de Madrid, *Teatro de la Maestranza* de Sevilla, *Teatro Euskalduna ABAO* de Bilbao, Ópera de Oviedo, *Deutsche Oper* y *Staatsoper* de Berlín, *Bayerische Staatsoper* y *Prinzregententheater* de Munich, *Semperoper* de Dresde, *Opernhaus Zürich*, *Théâtre Châtelet* de París, *De Nederlandse Opera* en Amsterdam, *New National Theater* en Tokio, *National Opera* en Seúl... donde ha cantado, entre otros, los roles de Sophie (*Der Rosenkavalier*), Zdenka (*Arabella*), Aminta (*Die schwiegsame Frau*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Susanna (*Le nozze di Figaro*), Aspasia (*Mitridate*), Gilda (*Rigoletto*), Nannetta (*Falstaff*), Norina (*Don Pasquale*), Ginevra (*Ariodante*), Euridice (*Orfeo ed Euridice*), Diana (*L'Arbore di Diana*), Adele (*Die Fledermaus*), Tytania (*A Midsummer Night's Dream*), L'Ânge (*Saint François d'Assise*), entre otros.

También destaca su actividad en conciertos y recitales habiendo actuado en el *Carnegie Hall* de Nueva York, *Wigmore Hall* de Londres, *Philharmonie* y *Konzerthaus* de Berlín, *Herkulesaal* de Munich, *Gewandhaus* de Leipzig, *Alte Oper* Frankfurt, *Philharmonie* de Colonia, *Concertgebouw* de Amsterdam, *Tchaikovsky Hall* de Moscú, *Palau de les Arts* y *Palau de la Música* de Valencia, *Auditorio Nacional* de Madrid, *Palau de la Música* y *Auditori* de Barcelona, *Ruhr-Triennale*, *Klangbogen Wien*, *Yehudi Menuhin Festival* de Gstaad, *Internationale Musikfestwochen* de Lucerna, *Rostropovich Festival* de Moscú, *Beijing Music Festival*, *Festival de Radio France* de Montpellier, *Dresdner Musikfestspiele*, *Festival Bach* de Leipzig, *Schubertiade* de Barcelona y Vilabertrán, *Quincena Musical* de San Sebastián o en el *Festival Internacional* de Granada.

Ha trabajado con prestigiosos directores de orquesta como Yves Abel, Gerd Albrecht, Marc Albrecht, Harry Bicket, Bertrand de Billy, Herbert Blomstedt, Michael Boder, Ivor Bolton, Frans

Brüggen, Sylvain Cambreling, Harry Christophers, Ottavio Dantone, Andrew Davis, Christoph von Dohnanyi, Rafael Frühbeck de Burgos, Enrique García Asensio, M. A. Gómez Martínez, Paul Goodwin, Hartmut Haenchen, Leopold Hager, Christopher Hogwood, Armin Jordan, Michail Jurowsky, Jiri Kout, Jesús López Cobos, Fabio Luisi, Lorin Maazel, Neville Marriner, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Gianandrea Noseda, Josep Pons, Antoni Ros Marbà, Peter Schneider, Jeffrey Tate, Christian Thielemann, Marcello Viotti y Sebastian Weigle.

<http://www.escuelainternacionaldemusica.org/es/ofelia-sala.html> [Consulta: 20/02/2017]

9.- Ana María Sánchez, soprano

Nació en Elda (Alicante). Llegó al mundo de la música a través de la Polifonía, como componente del Orfeón Polifónico del C.E.E. Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, que le concedió en el año 2000 el “Laurel de Oro de las Artes”. Estudió la carrera de Canto en el Conservatorio Superior de Música “Óscar Esplá” de Alicante, con la soprano Dolores Pérez. Fue becada por el C.E.E. para continuar sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde estudió con Isabel Penagos y Miguel Zanetti, obteniendo el Premio Extraordinario de fin de Carrera “Lola Rodríguez de Aragón”.

Entre otros premios recibidos, destacan el Premio a la mejor interpretación de Música en euskera en el IV Concurso Internacional de Canto de Bilbao en 1992, y el segundo Premio en el XXX Concurso Internacional de Canto “Città di Enna” en Italia en 1993.

Debutó en la ópera como Abigaille de Nabucco en 1994, en Palma de Mallorca.

Desde entonces ha actuado en las temporadas de los teatros de ópera más importantes como la Staatsoper de Hamburgo, Bayerische Staatsoper de Munich, Deutsche Oper de Berlín, Ópera de Dresde, Ópera de Zurich, Festspielhaus de Salzburgo, Ópera du Rhin de Estrasburgo, Opéra de Marseille, Maggio Musicale fiorentino, La Fenice de Venecia, Teatro San Carlo de Lisboa, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Teatro Real de Madrid, Euskalduna de Bilbao, Palau de les Arts y Palau de la Música de Valencia, Teatro Campoamor de Oviedo, Maestranza de Sevilla, Teatro

Cervantes de Málaga, Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Bellas Artes de México, Metropolitan Opera House de New York, etc.

Así mismo ha participado en festivales como el de Ravenna, Wiesbaden, Quincena donostiarra de San Sebastián, Festival Internacional de Santander, Festival Internacional de música de Canarias, Festival Internacional de música y danza de Granada, Festival de Peralada, etc.

Ha interpretado los roles titulares de Adriana Lecouvreur, Norma, Tosca, Anna Bolena, Lucrezia Borgia, Aida, Gernika, María del Carmen, Ildegonda, así como Mathilde en Guillaume Tell, Donna Anna en Don Giovanni, Leonora di Vargas en La forza del destino, Leonora di Sesé en Il trovatore, Elisabetta di Valois en Don Carlo, Amelia en Un ballo in maschera, Liù en Turandot, Rosario en Goyescas, Rosa en Maror, Salud en La vida breve, Lore en Zigor, Lady Clifford en Henry Clifford, Chrysothemis en Elektra, Abigail en Nabucco, Desdémona en Otello, Elisabeth en Roberto Devereux, Margarita en Mefistofele, Elisabeth en Tannhäuser, Anna en Le Villi, Valentine en Los Hugonotes, Sita en Le roi de Lahore, Bruja/Blanca en La Bruja, Rosa en Juan José, María en Roger de Flor, Enriqueta en El Relámpago, Clara en El mozo de mulas, etc.

Combina sus actuaciones operísticas con conciertos y recitales de Música de Cámara y Oratorio entre los que ha interpretado Stabat Mater y Te Deum de Dvorak, Novena Sinfonía de Beethoven, La muerte de Cleopatra y La infancia de Cristo de Berlioz, Cuatro últimos Lieder de Strauss, Gloria de Vivaldi, El Pesebre de Pau Casals, Las últimas siete palabras de Nuestro Señor en la cruz de Haydn, Cuarta Sinfonía de Mahler, La canción de la tierra de Mahler, Réquiem de Verdi, etc., así como conciertos de música española.

Ha grabado La vida breve de Falla con Max Valdés; El Pesebre de Pau Casals con Lawrence Foster; Maror de Manuel Palau con Enrique García Asensio; Le roi de Lahor de Massenet con Marcello Viotti; Ildegonda de Arrieta con Jesús López Cobos; “Concierto Lírico de ópera y zarzuela” del Teatro Real de Madrid con Jesús López Cobos; “Zarzuela” y “Dúos de zarzuela” con Enrique García Asensio y la Orquesta de RTVE; Gernika con José Ramón Encinar y la Orquesta de Euskadi, y la ópera de Sorozábal, Juan José, con José Luis Estellés y la Orquesta del Centro Superior de Música del País Vasco.

Además ha participado en las grabaciones de “El dúo de la africana” del Teatro Real, con Jesús López Cobos, “Clásicos Populares 9” con Enrique García Asensio, Divas del Canto y Gala Lírica

2 con la Orquesta de RTVE y Odón Alonso, y las recopilaciones Voces de Zarzuela y Bellissimo, french Opera.

Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas con artículos sobre la voz y el Canto, y ha realizado varias conferencias sobre temas relacionados con la ópera y el estudio del Canto.

Compagina su carrera profesional con la docencia, impartiendo Master class en diversos puntos de la geografía española.

Es profesora de Canto en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) y del Conservatorio Superior de Alicante en el que imparte el Master de Interpretación en la especialidad de Canto. De 2008 a 2012 formó parte del claustro de profesores del Liceo de Barcelona.

Ha participado en el estreno mundial de la ópera Juan José de Pablo Sorozábal de la que se ha realizado grabación discográfica, y del estreno mundial en España de la versión original en inglés de la ópera Henry Clifford de Isaac Albéniz, con José de Eusebio.

Es directora artística y presidente del jurado del Concurso internacional de Canto “Ciudad de Elda”.

Forma parte del Patronato de la Fundación Clarós contra la sordera profunda.

Es Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Ha sido galardonada con la Encomienda de Número de la Real Orden del Mérito Civil.

<http://anamariasanchez.es/index.php?id=biografia> [Consulta: 20/02/2017]

10.- Ana Luisa Chova

Ana Luisa Chova nace en Valencia. En el Conservatorio de Música de dicha ciudad obtiene el Título Superior de Piano y más tarde el de Canto, con Premio de Honor de Fin de Carrera, y el Premio de la Fundación Santiago Lope, a la vez que se licencia en Ciencias Biológicas en la Universidad de Valencia. Durante su época de estudiante fue miembro del Orfeón Universitario de Valencia y de la Agrupación Lírica Valenciana.

Amplía su formación asistiendo a clases magistrales de Montserrat Caballé, Renata Scottò, Ileana Cotrubas, Elena Obraztsova, Miguel Zanetti, Wolfram Rieger y Donald Sulzen.

Después de una larga etapa como cantante, ingresa como profesora en el Conservatorio Superior de Valencia. A partir de ese momento se centra totalmente en la docencia del Canto y todos los proyectos de investigación pedagógica que con ella se relacionan. Participa en la grabación de obras de compositores valencianos para la publicación de una Historia de la Música de la Comunidad Valenciana. Escribe artículos sobre la enseñanza del canto en revistas especializadas. Posee el título de Master en Estética y Creatividad Musical por la Universidad Literaria de Valencia. Colabora con el Proyecto de Investigación del sistema ELS (Electronic Learning Singing) realizado por la Fundación i2cat y la Universidad Politécnica de Cataluña con la colaboración de la Universidad Autónoma de Barcelona (Escuela de Informática) y la Universidad Politécnica de Valencia.

Comienza su actividad pedagógica en el Departamento de Canto del Conservatorio de Valencia, pasando a ostentar la jefatura del mismo al obtener la Cátedra por oposición con las máximas calificaciones. Es Jefe del Departamento de Composición, Canto y Dirección de dicho Conservatorio.

Promueve dentro de su Departamento la creación de los Grupos de Cámara y los Seminarios de Ópera y Oratorio. Dirige y coordina el Taller de Ópera del Conservatorio en el que se han llevado a cabo los montajes de *La Cenerentola* de Rossini, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *La Bohème* de Puccini, *Dido y Eneas* de Purcell, *Die Zauberflöte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Cosí fan tutte* de Mozart, *L'elisir d'amore* y *La Fille du Regiment* de Donizetti, *Orfeo* de Gluck, *Hänsel y Gretel* de Humperdinck, *Amahl and the Night Visitors* y *Amelia al ballo* de Menotti. *Luisa Fernanda* de MorenoTorroba, *Rinaldo* de Händel.

Inicia su relación con el Palau de la Música de Valencia como miembro del equipo fundador del Taller de Ópera del Palau; comienza así una colaboración de años, durante los cuales se hace cargo de la dirección vocal de *L'elisir d'amore* de Donizetti, *Carmen* de Bizet, *Le nozze di Figaro* de Mozart, *Don Pasquale* de Donizetti, *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach, *Gianni Schicchi* y *Suor Angelica*, cerrando el Festival Puccini, y *La Sonnambula* de Bellini.

Pertenece al equipo de profesores del Centro de Perfeccionamiento "Plácido Domingo" del Palau de les Arts de Valencia.

Asesora, organiza y coordina la realización de conciertos en colaboración con instituciones de carácter musical, educativo, cultural y social.

Participa en congresos sobre voz cantada en Bilbao (Congreso Internacional sobre Voz Cantada. Biblioteca de Bidebarrieta), Alcalá de Henares (Congreso Nacional de Música y Medicina -Taller de voz. Universidad de Alcalá), Madrid (Congreso Nacional de Música y Medicina. Real Escuela Superior de Arte Dramático -Taller de voz, Mesa redonda).

Es directora del Máster de Interpretación Operística del Instituto de Enseñanzas Artísticas de la Comunidad Valenciana (ISEACV) impartido en el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

Es invitada habitualmente a impartir clases de técnica vocal e interpretación en los siguientes cursos:

Cursos de Música del Conservatorio de Ribarroja de Turia (Valencia).

Cursos de Alto Perfeccionamiento para Cantantes de Callosa d'en Sarrià (Alicante).

Cursos de Formación Artística de Bilbao, organizados por la Diputación Foral de Vizcaya en la Universidad de Deusto y en la Academia Juan de Anchieta.

Encuentros de Arte y Cultura en Bilbao organizados por la Universidad del País Vasco en el Palacio Euskalduna y el Conservatorio Superior de Bilbao.

Curso de Técnica Vocal Academia Alsina-Martí (Valencia).

Cursos de Técnica Vocal e Interpretación del Conservatorio de Elche (Alicante).

Cursos de Técnica Vocal Sociedad Cultural de Albacete.

Curso de Técnica Vocal "Teatro Villamarta" de Jerez de la Frontera (Cádiz).

Curso de Técnica Vocal "Sociedad Veus Junes" de Quart de Poblet (Valencia).

Curso de Canto en el Centro Cultural "La Beneficencia" de la Diputación Provincial de Valencia.

Cursos de Técnica Vocal para el Departamento de Cultura (Patronato de Música) del Ayuntamiento de Ibiza.

Curso de Técnica Vocal en el Conservatorio Jacinto Guerrero de Toledo perteneciente a la Diputación Provincial.

Curso de Canto organizado por “Ad libitum” de Onteniente (Valencia).

Curso de Canto Conservatorio Profesional de Sabadell (Barcelona).

Curso de Canto Conservatorio Profesional de Vitoria.

Cursos de Canto dentro de los Cursos Internacionales de Música de Tarragona.

Cursos de Canto dentro de los Cursos Internacionales de Música de Denia (Alicante).

Cursos de Técnica Vocal e Interpretación “MAC Estudi” en Barcelona.

Curso de Canto dentro de los Cursos Internacionales de Música “Isaac Albéniz” de Camprodon (Gerona).

Curso de Interpretación para cantantes organizado por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid.

Cursos Internacionales de Canto y Escena “Asociación Lírica Alfredo Kraus” de Oviedo.

Escuela Internacional de Música de la Fundación Príncipes de Asturias (Oviedo).

Curso de Perfeccionamiento para Cantantes de Ópera del Palacio de Festivales de Cantabria (Santander).

Cursos de Canto en el Auditorio de la Mercè de Girona.

Cursos de interpretación escénica para cantantes líricos organizados por la Universidad de Alcalá de Henares.(Madrid)

Taller lírico Master Class de la Universidad Carlos III de Madrid.

Cursos de Música José Martí en los Conservatorios Profesionales de Valencia y Liria.

Cursos de Canto Ciudad de Calahorra (La Rioja)

Curso de Canto en la Escuela de Música de La Eliana (Valencia)

Cursos de Canto de Daroca. “Asociación Musical Tempo Giusto”- Centro de Estudios Darocenses. (Zaragoza)

Curso de Canto de San Sebastián. Quincena Musical Donostiarra.

Cursos de Canto Conservatorio de Orihuela.(Alicante)

Curso de Canto Conservatorio de Santander (Cantabria)

Curso de Canto Escuela Superior de Canto de Madrid.

Curso de Canto Conchita Badía. Festival “Egara Forum”. Terrassa (Barcelona)

Cursos de Canto en los Cursos Manuel de Falla de los Festivales de Granada. Master Class en Villa. Curso de Canto e Interpretación organizado por la Associazione Centro Culturale Valdisonzis en la Villa Valdisonzis en Crescina (Pisa-Italia).

Master Class de Canto Associazione Monsignor Cosimo Balducci en San Miniato (Pisa-Italia).

Muchos de sus alumnos han sido premiados en concursos de canto nacionales e internacionales y están desarrollando importantes carreras profesionales como solistas en los más importantes teatros de ópera de todo el mundo: Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Teatro Real de Madrid, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Deutsche Oper de Berlín, Teatro alla Scala de Milán, Théâtre National de l’Opéra de París, Royal Opera House Covent Garden de Londres, Teatro Colón de Buenos Aires, Opera de Washington, Opernhaus de Zürich, Metropolitan Opera House de Nueva York, entre otros.

Es miembro del Patronato Rector del Misteri d’Elx. Ha pertenecido al Consejo de la Música del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música). Obtiene en el 2014 el Premio Insigne otorgado por la Academia de la Música de Valenciana como reconocimiento a su trabajo en la docencia de la música. Es Premio Ópera Actual 2004 por su magisterio en la enseñanza de la lírica [Facilitado por ella misma].

11.- Gloria Fabuel Maupoey, soprano

La soprano Gloria Fabuel, nacida en Valencia, comenzó sus estudios de piano a los cinco años, ingresando más tarde en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad para cursar las carreras de piano y canto, esta última bajo la dirección de la catedrática Carmen Martínez, obteniendo Matrícula de Honor en todos los cursos y Premio de Honor al finalizar los Grados Elemental, Medio y Superior.

Posteriormente se perfeccionó en Milán con Magda Olivero. La influencia que la soprano ejerció técnica e interpretativamente sobre Gloria Fabuel fue decisiva para su comprensión de los cimientos del arte del canto.

Comenzó sus actuaciones en público a los quince años de edad, ofreciendo recitales de canción, ópera y zarzuela por toda la geografía española.

Obtiene el primer premio en los seis concursos de canto a los que se presenta durante los años 1987 y 1988, entre ellos el Julián Gayarre de Pamplona, el cual le abre las puertas a una temprana y exitosa carrera.

Debuta con el papel principal de la zarzuela La Tabernera del Puerto de Sorozábal en el Teatro Arriaga de Bilbao cuando todavía cuenta veinte años de edad. Unos meses más tarde se presenta en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona con la ópera “Il Matrimonio Segreto” de Cimarosa en el papel de Elisetta. En la temporada 89-90 obtiene un resonante triunfo como Despina en “Così fan tutte” de Mozart. Regresará a este mismo teatro en sucesivas temporadas (“Die Zauberflöte”, Mozart; “Un Ballo in Maschera”, Verdi; “Una Cosa Rara”, Martín y Soler; “L’Elisir d’Amore”, Donizetti; “Werther”, Massenet; “La Gazza Ladra”, Rossini; “Fedora”, Giordano).

Ha actuado en los más importantes teatros y salas de conciertos de nuestro país: Teatro Real, Teatro de la Zarzuela y Auditorio Nacional de Madrid; Palau de la Música Catalana y Teatre Grec de Barcelona; Palau de la Música y Teatro Principal de Valencia; Teatro de la Maestranza de Sevilla; Teatro Arriaga y Coliseo Albia de Bilbao; Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián; Teatro Gayarre de Pamplona; Teatro Cervantes de Málaga; Auditorio Manuel de Falla de Granada; Teatro Campoamor de Oviedo; Teatro Romea de Murcia; Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife; Teatro Principal de Alicante, etc.

Debuta en París (1989) en el Teatro de los Campos Elíseos, y en Lisboa (1991) en la Sala Gulbenkian. En 1990 se presenta en México con el “Carmina Burana” de Orff y en los Festivales de Aix –en-Provence con un recital de música española. Ha actuado en los Festivales de Prades, Granada, San Sebastián y Perelada. Desde entonces ha realizado actuaciones operísticas y recitales con muy variado repertorio en Buenos Aires, Francia, Italia, Bélgica, Dinamarca, Gran Bretaña, Austria y Alemania.

Ha trabajado a las órdenes de grandes directores como: Peter Maag, García Navarro, Vladimir Spivakov, Jordi Savall, Ivor Bolton, García Asensio, Paolo Olmi, Manuel Galduf, Mark Gibson, M. Fischer-Dieskau, Patrick Cohen, Christophe Coin, Edmon Colomer, Marcello Panni, David Robertson, Nicholas Cleobury, Stephano Ranzani, Lukas Foss, etc., tanto en ópera como en recital y concierto sinfónico, en obras como “Sueño de una Noche de Verano” de Mendelssohn, “Misa de la Coronación” de Mozart, “La Antequeruela” de Rodríguez Albert, “Misa Dona Nobis

Pacem” de Alfonso García, “El Viento y el Verso” de C. Cano, “El Mesías” de Händel, “Pequeña Misa Solemne” de Rossini, “Gloria en re M” de Vivaldi, “Psyché” de Falla, “Cinco canciones negras” de Montsalvatge, en grabación para TVE, etc.

Ha compartido cartel, entre otros, con: Kraus, Carreras, Araiza, Pavarotti, Lima, Matteuzzi, Dvorsky, Blake, Palacio, Freni, Serra, Obrastzova, Cortez, Pons, Sardinero, Zancanaro, Moll, etc.

Posee una amplia galería de personajes que abarcan desde el barroco hasta el siglo XX. Algunos de los títulos interpretados son: “Orfeo” de Monteverdi; “Dido y Eneas” de Purcell; “Die Zauberflöte”, “Cosí fan tutte”, “Bastián y Bastiana”, “Las Bodas de Fígaro” y “Don Giovanni” de Mozart; “El árbol de Diana” y “Una cosa rara” de Martín y Soler; “Der Freischütz” de Weber; “L’Elisir d’Amore” y “Don Pasquale” de Donizetti; “La Sonnambula” de Bellini; “La gazza ladra” de Rossini; “Un Ballo in Maschera” de Verdi; “Parsifal” de Wagner; “Carmen” de Bizet; “Werther” de Massenet; “La Bohème” de Puccini; “Fedora”, de Giordano, etc.

Protagoniza los estrenos de: “Viento es la dicha de Amor” de Nebra (Teatro Madrid), “El imposible mayor en amor le vence Amor” de Durón (reapertura del Teatro Palacio Valdés de Avilés) y “Il Sogno” de Martín y Soler (Palau de la Música de Valencia). También estrena en España la obra para voz y piano de Theodor W. Adorno.

Su discografía comprende varios Cds con la obra de los compositores valencianos Carlos Palacio, Matilde Salvador, Vicente Asencio y Manuel Palau, un Cd para voz y guitarra y otro junto al pianista Bartomeu Jaume con obras de diferentes compositores titulado “Tiempo de Amor”. Es Ghita en el registro de la ópera “Una Cosa Rara” para la firma Astreé dirigida por Jordi Savall. Ha participado en diferentes programas para TVE, RNE, Canal 9, Televisión Francesa, Mexicana y TV2 Danesa.

Actualmente trabaja como profesora de canto en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Imparte habitualmente cursos de interpretación y técnica vocal en España, Italia y Dinamarca enseñando junto a intérpretes de la talla de Ileana Cotrubas, Raina Kabaivanska, Dalton Baldwin o Ernesto Palacio. Ha ofrecido charlas sobre la música vocal española e historia de la ópera en diversas universidades danesas. Desde 2004 es “Especialista en Música” por la Universidad Politécnica de Valencia.

12.- Enedina Lloris, soprano

Nació en Valencia (Alfara del Patriarca), donde cursó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música y, simultáneamente, los de Magisterio en la Universidad de Valencia. Posteriormente amplió sus estudios de canto durante tres años en el Centro de Perfeccionamiento del Teatro alla Scala de Milán, bajo la dirección de Luciano Silvestri y Giulietta Simionato.

Tras haber ganado los concursos internacionales de canto “Toti dal Monte” en Treviso (Italia) y “Francisco Viñas” en Barcelona, debuta a finales del 83 en Italia con la ópera de Cimarosa “Il matrimonio segreto”, y poco después lo hace en España con “Lucia di Lammermoor” de Donizetti. Casi inmediatamente inicia la carrera internacional: Lisboa, Milán, Génova, Berlín, Hamburgo, Bonn, New York, Japón, etc. y naturalmente todos los teatros españoles, en los que obtuvo grandes éxitos de público y crítica, especialmente en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Real de Madrid.

Merecen especial recuerdo sus interpretaciones de Fiorilla (Il turco in Italia), Lucia di Lammermoor, Rosina (El barbero de Sevilla), Amina (La sonnambula), Amenaide (Tancredi), Olympia (Los cuentos de Hoffmann), Doña Francisquita, Susanna (Las bodas de Figaro), Musetta (La Bohème), Norina (Don Pasquale), Adina (L’elisir d’amore), etc., compartiendo escenario con los más prestigiosos cantantes como Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Sesto Bruscantini, José Van Dam, Marilyn Horne, Rockwell Blacke, Enzo Dara, Lella Cuberli, Joan Pons, etc...

Además de la ópera ha cultivado también otros géneros musicales como el Oratorio, el recital de música de cámara y ocasionalmente la zarzuela.

Por razones de salud se vio obligada a apartarse de los escenarios dedicando su tiempo a actividades relacionadas con la docencia: Masterclass, conferencias, artículos, Taller de Ópera del Palau de la Música de Valencia, dirección musical de las campañas “Opera a l’escola”, cursos intensivos, etc. Y con frecuencia es invitada a formar parte del jurado en concursos internacionales de canto.

Así mismo, se hizo cargo de la dirección artística del Festival de Ópera CIUDAD DE REQUENA 1999, en el que se produjeron diferentes eventos relacionados con la música lírica, y culminó con la producción y puesta en escena de la ópera de Donizetti “L’elisir d’amore”.

Ha sido miembro del CONSELL VALENCIÀ DE CULTURA, y en la actualidad es vocal de la Junta Rectora del PATRONATO DE ACTIVIDADES MUSICALES de la Universidad de

Valencia y forma parte del cuerpo docente de la ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA de Cataluña (ESMUC) desde su creación en 2001.

Fue invitada por Plácido Domingo a colaborar como profesora de apoyo vocal en el Centro de perfeccionamiento para jóvenes cantantes que lleva su nombre, y que inició su actividad en Abril de 2009 dentro del Palau de Les Arts de Valencia [Facilitado por ella misma].

13.- Juan Lomba, tenor

Dentro del repertorio operístico ha interpretado los principales roles protagonistas del bel canto italiano, el romanticismo francés y los propios de Verdi y Puccini para su vocalidad. L'Elisir D'Amore, Lucia di Lammermoor, La Fille du Regiment de Donizetti, La Traviata, Rigoletto, Falstaff de Verdi, La Bohème, Madame Butterfly de Puccini, Faust de Gounod, Manon de Massenet, Los Cuentos de Hoffmann de Offenbach, El Barbero de Sevilla de Rossini, son títulos que interpreta en teatros como Opera di Roma, Teatro Nacional San Carlos de Lisboa, Opera du Rijn, Opera Comique de Paris, Carlo Felice di Genova, Temporada del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Teatro Nacional de la Zarzuela de Madrid, Teatro Arriaga de Bilbao, Villamarta de Jerez de la Frontera, Principal de Mallorca, Teatro Comunale di Modena, Ravenna, Bari, Ascoli Piceno, Rendano di Cosenza, Palacio de Festivales de Santander, Municipal de Lima, etc.

Ha interpretado el Requiem de Mozart (Auditorio Nacional de Madrid), La Creación de Haydn (Auditorio Nacional de Madrid), Stabat Mater de Rossini, (Carlo Felice di Genova, Ravenna, Palermo, Santander) Vísperas solemnes de confesores de Mozart (Santander), en el marco del repertorio de oratorio.

Marina de Arrieta (Teatro Monumental de Madrid RTVE, Teatro Campoamor de Oviedo), Doña Francisquita de Vives (Palacio de Festivales de Santander, Teatro Calderón de Valladolid), Luisa Fernanda de Moreno Torroba (Teatro Principal de Mallorca) y Los Gavilanes de Guerrero (Teatro Perez Galdos de Las Palmas y Guimerá de Santa Cruz de Tenerife) son algunas de las zarzuelas que ha interpretado.

Participó como artista invitado en el homenaje que el Teatro Nacional de la Zarzuela organizó para la conmemoración de los veinticinco años del debut de Plácido Domingo en ese teatro.

Ha participado en la grabación de Mendi Mendiyan de Usandizaga para Naxos, Doña Francisquita de Vives para Sony Classical y Luisa Fernanda de Moreno Torroba para Audivis.

Fue premiado en los concursos de canto Juventudes Musicales de España, Concurso Internacional de Canto Julián Gayarre, Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño y Concurso Internacional de Canto Fundación Guerrero.

En la actualidad es profesor de técnica vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

<http://escm.es/juan-lomba-diego/> [Consulta: 20/02/2017]

14.- Victoria Manso, profesora de Repertorio Vocal

Victoria Manso, realiza sus estudios en la Escuela Superior de Canto de Madrid bajo la dirección de Marimí del Pozo y Félix Lavilla, en la Accademia Musicale Chigiana, Mozarteun de Salzburg y en la Opera Schooll del Royal College of Music de Londres con Graziella Sciutti donde realiza un Post Graduado.

Ha ganado varios premios : Concurso Ciudad de Logroño 1989, Juventudes Musicales de Madrid 1990, Concours International Jacinto Guerrero 1992, Concours International Maestro Francisco Alonso 1993.

Ha cantado en numerosos teatros : Theater Klagenfurt, Campoamor d'Oviedo, Opéra de Nice, Teatro Regio de Turin, Teatro Verdi de Trieste, Opéra de Lausanne , Opéra de Bilbao, Grand-Théâtre de Genève, Teatro de la Maestranza de Séville, Opéra de Caen, Esplanade Saint-Etienne, Opéra de Bordeaux, Teatro Real y Teatro de la Zarzuela de Madrid, Ópera de Lima, Teatro de Bellas Artes de Mexico, Teatro Odeón de Paris, Teatro Pérez Galdós, Opera North, Lyon Theater de Londres, Auditorio de Alicante, Valladolid, Teatro de Elche, Teatro Gayarre, Teatro de Carouge de Ginebra, Teatro de Rennes, Opera de Caen, Opera Comique y Opera Garnier de Paris, Brooklyn Accademie Theater de New York. , Opera de Roma, Teatro Comunale Garibaldi de Enna (Sicilia).

Ha interpretado los personajes siguientes : Despina (Cosi fan tutte), Zerlina (Don Giovanni), Aljeja (La casa de los muertos), Rosina (Il barbiere di Siviglia), Adele (Die Fledermaus), Frasquita (Carmen), Norina (Don Pasquale), Adina (Elisir d'amore), Amor (La purpura de la

rosa), Chocholka (La zorrilla astuta), Cunegonda (Candide), Najade (Ariadna auf Naxos), Rosa (El rey que rabió), Clarita (El manojo de rosas), Belinda (Dido y Eneas), Amina y Lisa (La Sonnambula), Lisette (La Rondine), Papagena, Reina de la Noche (Die Zaubelföte), Nannetta (Falstaff), Gilda (Rigoletto) ;Blondchen (Die Entführung aus dem Serail), Bastiana (Bastian y Bastiana), Susanna (Le nozze di Figaro), Yniold (Pelleas y Melisande), Clorinda (La Cenerentola), Oscar (Un ballo in maschera), la sobrina (Don Quijote)

Ha ofrecido numerosos conciertos, destacando el Requiem de Mozart y la 4ª Sinfonía de Schittke en el Festival des Jardins Musicaux, igualmente ha ofrecido recitales en Francia, Suiza, Italia, Honduras, Gran Bretaña, Alemania y España.

Ha sido profesora de Técnica Vocal en la asociación AMA de Ginebra (Suiza) durante 3 años y ha dirigido un taller de ópera en esa misma asociación montando escénicamente números de las óperas siguientes : Così fan tutte y Don Giovanni de Mozart, Falstaff de Verdi y El Cónsul de Menotti.

Ha grabado un CD de boleros con la Orquesta Sinfónica de Cuba en La Habana (Cuba) y un CD de Dúos de virtuosismo de Haendel con el grupo Le concert d 'Astrée. Ha realizado el Máster de Música y Artes Escénicas en la Univesidad Rey Juan Carlos I.

Ha impartido varias másters clases de música clásica española y ópera en los Conservatorios Superiores de Monopoli (Italia), Weimar (Alemania) y la UDK de Berlín.

<http://escm.es/victoria-manso-sanchez/> [Consulta: 20/02/2017]

15.- Sara Matarranz, soprano

Nacida en Segovia donde comienza sus estudios musicales de piano y clarinete. Graduada con las más altas calificaciones en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid y con matricula de honor en la Escuela Superior de Canto de Madrid, Y titulada Master Experta en patologías de la voz”de la fundación ICH y la facultad de medicina de Alcalá De Henares.

Ha impartido cursos de canto en la fundación Don Juan de Borbón de Segovia y la fundación Princesa de Asturias de Oviedo y en la Escuela Coral de Madrid además de en diversos conservatorios de Rusia, Francia y Túnez. Colabora actualmente como profesora del master de voz profesional de la fundación ICH de Madrid.

Paralelamente desarrolla su actividad pedagógica con la concertística como profesora de canto, técnica vocal e interpretación en la Escuela Superior de Canto de Madrid y preparadora de técnica y salud e higiene vocal de diferentes coros en Madrid y Castilla y León.

Ha realizado cursos de perfeccionamiento de técnica vocal, repertorio e interpretación con: Alfredo Kraus, Teresa Berganza, Miguel Zanetti, Pedro Lavirgen, Ana María Sánchez, Roger Vignoles, Ana Luisa Chova, Helena Lazarska, Vera Mamleew, Nancy Argenta, Mark Hastings, Meribeth Bunch, Gerd Türk , Façois Leroux, Jeff Cohen, Robert Expert, ...

En su palmarés destaca haber sido ganadora del primer premio en los concursos de canto Maestro Barrasa (2001- accesit 2002), Voces no Camiño de Santiago(2003), Ciudad de Cádiz (2004) Premio Hispánica para jóvenes intérpretes líricos(2006), premiada con cuatro galardones en Festival Liric de Callosa d'en Sarriá(2006), becada por Amigos de la ópera y Juventudes Musicales de España (2005) , premio en el Concurso Internacional de Canto de Logroño (2006), premio a la mejor intérprete de ópera en el Concurso Internacional de Canto de Zamora (2008).

Ha realizado giras de recitales como solista y formando parte de diversas compañías por España, Portugal, Italia, Hungría, Francia, Israel, Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, Rusia, Túnez, E.E.U.U ...

Destaca como especialista en música Española y es invitada como jurado del concurso internacional de canto de Macôn, Francia.

Actualmente es la Vicedirectora de esta Escuela

http://escm.es/sara_matarranz_sanz/ [Consulta: 20/02/2017]

16.- David Menéndez, barítono

El barítono español David Menéndez nace en Castrillón (Asturias) el 31 de mayo de 1975, y aunque nace en el seno de una familia en la que no había tradición musical, desde temprana edad ya manifiesta su gusto por la música y la pintura.

Hijo de David Menéndez y Conchita Díaz, éstos pronto entendieron que la educación de David tenía que completarse con una buena formación artística; es entonces cuando su madre, Conchita, se convierte en el motor de su formación y David comienza sus estudios musicales; comienza también a pintar, recibiendo clases de Luisa Solano.

Compatibiliza sus estudios con su formación musical en solfeo y piano, y con sus clases de pintura; pero no es hasta su mayoría de edad, coincidiendo con el salto a la Universidad, cuando David comienza sus estudios de canto y comienza a construir los pilares de lo que será su futura carrera.

De la mano de María Ablanedo Reyes, quien le prepara sus primeras obras, conoce a M^a Dolores Suárez Tamargo, la que se convertirá en su profesora y con la que se formará en los primeros años de su carrera, trabajando en esta época con los pianistas Pablo Álvarez y Yolanda Vidal.

Paralelamente cursa estudios de Educación Musical en la Universidad de Oviedo, diplomándose con un brillante expediente (Matrícula de Honor en Lenguaje musical, Matrícula de Honor en Formación Instrumental, Matrícula de Honor en formación Vocal y Auditiva, Matrícula de Honor en Historia de la Música y del Folklore, Matrícula de Honor en Didáctica de la Expresión Musical, Matrícula de Honor en Formas Musicales y su aplicación Didáctica, etc.)

Finalizados sus estudios en Educación Musical y mientras cursaba el grado profesional de Canto, David comienza a trabajar como profesor de Música en el colegio Estilo de Salinas y en San Nicolás de Bari en Avilés. En este último trabajará tres años, siendo tutor de un grupo de primaria. Dirigirá también el Coro Joven de la Asociación Pro-Música Coral de Castrillón, para los que ha compuesto varias obras. Y aunque fue una época dura ya que compatibilizaba sus estudios con la docencia, es este un periodo que Menéndez recuerda con especial cariño.

En este tiempo conoce a Ana Luisa Chova, Catedrática de Canto del Conservatorio Superior “Joaquín Rodrigo” de Valencia. Es entonces cuando David descubre qué es lo que necesita para seguir avanzando en su formación vocal y se marca su próxima meta, que no es otra que acabar el Grado Profesional en Asturias para poder acceder al Grado Superior en Valencia y recibir clases de Ana Luisa. Es en junio de 1999 cuando David finaliza el Grado profesional, decide dejar su trabajo como profesor en San Nicolás de Bari y hacer la prueba de acceso al Conservatorio Superior, consiguiendo una de las dos plazas que ese año se ofertaban y comenzando sus estudios bajo las directrices de Ana Luisa Chova y del pianista Fernando Taberner.

Aprovecha su estancia en Valencia, dedicado solamente a sus estudios de canto, para completar su formación, así recibe Clases Magistrales de Elena Obraztsova, Renata Scotto, Giuseppe Di Stefano, Gabriela Tucci, Antonietta Stella, Helmut Lips, Robert Expert, Miguel Zanetti,...

Durante estos años comienza a ganar algunos pequeños premios que le llevarán a realizar numerosos recitales, como los concedidos por el Centro Cultural “La Beneficencia”, Premio del Festival “Serenatas en el Claustro”, Premio del Festival de “Montserrat”, Premio del Festival de “Música Sacra de Benidorm”, Premio del Festival de “Música Sacra de Segorbe”, etc.

En esta época comienza a trabajar con los repertoristas Rubén Fernández Aguirre y más tarde con Husan Park, con los que además de realizar una gran actividad concertística aún en la actualidad, le une una relación de amistad.

Es el año 1999, un año muy productivo para David Menéndez, no sólo porque consigue su objetivo de comenzar a estudiar con Ana Luisa Chova, sino porque debutará en Madrid en el Teatro de La Zarzuela cantando el rol de D. Carlos de El Juramento de J. Gaztambide y también ganará el Primer Premio del Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España, que le llevará a cantar recitales por toda la geografía española y a grabar un concierto con la Orquesta de Radio Televisión Española, bajo la batuta de Uwe Mund y un recital para “Los Conciertos de La2” y “Canal Internacional de RTVE”.

Finaliza Menéndez el grado superior con Matrícula de Honor, obteniendo el Premio Extraordinario fin de carrera por unanimidad de todos los miembros del tribunal. Posteriormente, en el 2005, ganará el Tercer Premio en el concurso Operalia.

David Menéndez combina desde el inicio de su carrera la música escena, el recital y la música sinfónica, siendo invitado a cantar en las salas más importantes de España, Francia, Italia, El Salvador, Hungría, Bulgaria, etc.

Destacando sus interpretaciones de Requiem de G.Fauré, Christus de F. Lizst, El Mesías de G.F.Haendel, Weihnachts-Oratorium, Misa Fa-dur BWV 233, Cantata 147, Cantata 90, Magnificat D-Dur BWV 243 de J.S.Bach; Requiem KV626, Misa in C KV 317, Misa brevis in Fa KV192 de W. A. Mozart; Stabat Mater de Dvorák; Cantique du Noël de A. Honegger; Petite Messe Solennelle de G.Rossini; Misa in Tempore Belli, Harmoniemesse, Stabat Mater de J. Haydn; Messa di Gloria de G. Puccini.

Tras debutar en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en el rol de Don Carlos en El Juramento de Gaztambide, bajo la dirección musical de M. Roa y escénica de E. Sagi. Ha participado en Salome de R. Strauss en el Palau de la Música de Valencia bajo la dirección de R. Weikert, repitiendo más tarde su participación en las temporadas de ópera de Oviedo dirigido por M. Valdés y E. Sagi y Bilbao, J. Mena y E. Sagi, así como en Moses und Aron de Schönberg en el Auditorio de Barcelona y en el Festival de Música de Granada, bajo la dirección de A. Tamayo. Ha interpretado los roles de Cecil de Maria Stuarda, Rambaldo de La Rondine, Orbanzano de Tancredi, Melisso de Alcina y Lord Sydney de Il viaggio a Reims, Guglielmo de Così Fan Tutte y Taddeo de L'Italiana in Algeri en la Temporada de Ópera de Oviedo, el rol de Pencho de María del Carmen de Granados en el Auditorio de Murcia, Belcore en L'elisir d'amore en la temporada de ópera de Mallorca, y en el Teatro Palacio Valdés de Avilés. Ha debutado el Parmenione de L'ocassione fa il ladro en el Taller de Ópera del Liceu bajo la dirección de J. Pons, así como en el Auditorio de Santiago de Compostela. En agosto de 2003 interviene en el Festival Rossini de Pésaro en el rol de Lord Sydney en Il viaggio a Reims. Participa en el Festival Mozart de La Coruña en el rol de Nardo de La finta giardiniera con la dirección de G. Kuhn y E. Sagi. En el Teatro Liceu de Barcelona interviene en el Orfeo de D. W. Kirchner, Così fan tutte en el rol de D. Alfonso, el David de Babel 46 de X. Montsalvage bajo la dirección de Ros Marbá, el Curio de Julio César de Haendel bajo la dirección de M. Hofstetter y Wernicke y Filippo de La Gazzeta de Rossini bajo la dirección de M. Barbacini y Dario Fo, Dandini de La Cererentola de Rossini bajo la dirección de J. Font y Patrick Summers. Masetto de Don Giovanni bajo la dirección de C. Bieito y F. Haider. EL Conde de Le Nozze di Figaro bajo la dirección de A. Ros Marbá y Lluís Pascual y Les Mamelles de Tirésias de F. Poulenc. En el Teatro Real de Madrid ha interpretado los roles de Lord Sydney de Il viaggio a Reims bajo la dirección de A. Zedda y E. Sagi; Enius de Cleopatra de Massenet dirigido por M. Ortega y Urbino de Elena y Constantino de R. Carnicer y Schaunard de La Bohème, ambas dirigidas por Jesús López Cobos y G. del Mónaco. El estreno mundial de La Hija del Cielo, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas en un montaje de la Fura dels Baus...

<http://www.david-menendez.com/biografia/> [Consulta: 20/02/2017]

BLOQUE B - 30 PROFESIONALES DEL CANTO LÍRICO DE “UN ESTUDIO PARALELO”

1.- Ramón de Andrés, barítono

Nacido en Valencia, inicia sus estudios en 1987 el Conservatorio Superior "Joaquín Rodrigo" de esta ciudad. En 1992 se traslada a Nueva York para continuarlos en la Juilliard School of Music y, simultáneamente, con el maestro Neal Goren. En 1994 regresa a Europa e ingresa en la Accademia Chigiana de Siena, donde estudia con el gran tenor italiano Carlo Bergonzi y en 1996 concluye su periplo académico en la Musikhochschule de Freiburg, Alemania, donde recibe las lecciones del Maestro Werner Hollweg.

Desde 2013 es profesor invitado de técnica vocal y repertorio italiano en la Gnesin Academy de Moscú y de director de la Alma Academy que organiza cursos de canto, piano y cuerdas en intercambio cultural España-Rusia.

Debuta en 1994 en el Festival de Torre del Lago (IT) en el papel de Marcello de La Bohème, bajo la dirección de Stefano Ranzani. Durante ese año y el siguiente interpretará el mismo personaje en numerosos teatros de Italia, así como Dandini (La Cenerentola de G.Rossini) con Gianandrea Noseda en Cosenza y Riccardo de I Puritani en Sabadell dirigido por Miquel Ortega.

En 1997 graba la ópera Parisina D'Este de G.Donizetti con Michel Plasson y la RTSI de Lugano para la UER y su posterior edición discográfica.

En 1998 debuta en el papel de Rigoletto (Rigoletto, G.Verdi) irigido por Miguel Ortega y junto a J.A.Sempere, y entra a formar parte del ensemble del Staatstheater de Mainz, donde interpreta principalmente el personaje de Miller (Luisa Miller, G.Verdi). Ese mismo año hace su debut como Sir John Falstaff en el teatro Principal de Palma de Mallorca.

En el año 2000 funda junto al Maestro Julian Reynolds el Festival de Ópera de Castellón, del cual es actual director artístico, y donde despliega una amplia actividad operística con roles como Taddeo (*L'Italiana in Algeri*, de G.Rossini), G.Germont (*La Traviata*, G.Verdi), Don Alfonso (*Lucrezia Borgia*, G.Donizetti); Doctor Barlolo (*Barbero de Sevilla* de Rossini); Gianni Schicchi (*Il Trittico*, G.Puccini) , Dandini (*Cenerentola* de Rossini); Dottore Malatesta (*Don Pasquale* de Donizetti) o Leporello (*Don Giovanni* de Mozart) [Facilitado por él mismo].

2.- Antonio Aragón, tenor

Nacido en Palma de Mallorca realiza estudios de canto en la mencionada ciudad. Recibe clases de Lambert Climent, W. Hollweg, Juan Oncina, H. Crook, William Mateuzzi, Carmen Bustamante y Alejandro Zabala.

Colabora con diferentes grupos de música antigua, Capilla de Ministrers, Capilla Real de Cataluña, Estil Concertant, Camerata Iberia y Ensemble Elyma entre otros. También con la orquesta Barroca de Sevilla y La Orquesta Barroca de Salamanca, así como con el grupo Studium y la formación Turiae Camerata de Valencia dirigida por Juan Luis Martínez.

Ha participado en las temporadas de ópera del Teatro Principal en Palma en producciones como por ejemplo *Bastian und Bastienne*, *Die Zauberflöte*, *L'italiana in Algeri*, *La Fanciulla del West*, *Marina*, *La sonnambula*, *Don Pasquale*, *Pagliacci*, y en otros teatros, *Salome*, *La Madrileña*, *Cosa Rara*, *Il mondo della Luna*, *Otello*, *Le Nozze di Figaro*, *Carmen*, *Turandot*, *Eugen Oniegin*, etc.

En el repertorio orquestal ha interpretado obras como el *Magnificat*, *Oratori de Nadal* y varias *Cantatas* y *Pasiones* de Bach, *Misa de Santa Cecilia* de Gounod, *La Misa de la Coronación*, *Réquiem*, *Misa en do menor*, de Mozart, *Las Estaciones* y *La Creación* de Haydn, *El Mesías* y *Judas Maccabeus* de Haendel, *El Retablo de Maese* Pedro de Falla, *Las pasiones* de Johan Sebastian Bach, *Das Lied von der Erde* de Mahler, *Misa Solenelle* y *Stabat Mater* de Rossini, ...[Facilitado por él mismo]

3.- Maite Arruabarrena, mezzosoprano

Nacido en Valencia, inicia sus estudios en 1987 el Conservatorio Superior "Joaquín Rodrigo" de esta ciudad. En 1992 se traslada a Nueva York para continuarlos en la Juilliard School of Music y, simultáneamente, con el maestro Neal Goren. En 1994 regresa a Europa e ingresa en la Accademia Chigiana de Siena, donde estudia con el gran tenor italiano Carlo Bergonzi y en 1996 concluye su periplo académico en la Musikhochschule de Freiburg, Alemania, donde recibe las lecciones del Maestro Werner Hollweg.

Desde 2013 es profesor invitado de técnica vocal y repertorio italiano en la Gnesin Academy de Moscú y de director de la Alma Academy que organiza cursos de canto, piano y cuerdas en intercambio cultural España-Rusia.

Debuta en 1994 en el Festival de Torre del Lago (IT) en el papel de Marcello de La Bohème, bajo la dirección de Stefano Ranzani. Durante ese año y el siguiente interpretará el mismo personaje en numerosos teatros de Italia, así como Dandini (La Cenerentola de G.Rossini) con Gianandrea Noseda en Cosenza y Riccardo de I Puritani en Sabadell dirigido por Miquel Ortega. En 1997 graba la ópera Parisina D'Este de G.Donizetti con Michel Plasson y la RTSI de Lugano para la UER y su posterior edición discográfica.

En 1998 debuta en el papel de Rigoletto (Rigoletto, G.Verdi) irigido por Miguel Ortega y junto a J.A.Sempere, y entra a formar parte del ensemble del Staatstheater de Mainz, donde interpreta principalmente el personaje de Miller (Luisa Miller, G.Verdi). Ese mismo año hace su debut como Sir John Falstaff en el teatro Principal de Palma de Mallorca.

En el año 2000 funda junto al Maestro Julian Reynolds el Festival de Ópera de Castellón, del cual es actual director artístico, y donde despliega una amplia actividad operística con roles como Taddeo (L'Italiana in Algeri, de G.Rossini), G.Germont (La Traviata, G.Verdi), Don Alfonso (Lucrezia Borgia, G.Donizetti); Doctor Barlolo (Barbero de Sevilla de Rossini); Gianni Schicchi (Il Trittico, G.Puccini) , Dandini (Cenerentola de Rossini); Dottore Malatesta (Don Pasquale de Donizetti) o Leporello (Don Giovanni de Mozart) [Facilitado por ella misma].

4.- Maria Teresa Català

Nació en Tarragona y realizó los estudios de canto en el Conservatorio de grado medio de la mencionada ciudad. Más tarde cursó estudios superiores en el Conservatorio del Liceu con Carmen Bustamente. Durante cuatro años fue becada por la Excelentísima Diputación de Tarragona.

Ha participado en cursos de interpretación de Lied, ópera, música antigua, canción española y melodía francesa con los maestros: Paul Schilhawsky, Ana Maria Iriarte, Ana Higuera, Félix Lavilla, M. Zanetti, G. Bechi, M. Garcia Morante, Victoria de los Ángeles, Wolfram Rieger, Helmut Rilling y François Le Roux, entre otros.

También ha participado en numerosos cursos de técnica vocal impartidos por Ana Luisa Chova.

Ha estado becada por el Ministerio de Cultura para participar en los cursos “Manuel de Falla” en Granada y “Música e Compostela” en Santiago de Compostela.

Fue ganadora del premio “Amalia Figueiral” al mejor intérprete de la obra de Joan Massià. Como intérprete ha realizado conciertos en distintas salas de Catalunya.

Desde el año 1988 es profesora de canto en el Conservatorio Profesional de Música de la Diputación de Tarragona. [Facilitado por ella mismo: 20/02/2017]

5.- Maria Luisa Corbacho, Mezzosoprano

Esta joven mallorquina comienza su formación artística en el Teatre Principal de Palma. Desde 2001 recibe clases del Maestro F. Lázaro. Asiste paralelamente a diversos cursos ofrecidos por S. Orfila, B. Giaiotti, E. Giménez, L. Climent, R. Giménez, A. M^a Sánchez, E. Fiorillo, V. Cortes, G. Bumbry y N. Gravilan. En 2009 ingresa en el Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia dirigido por el Maestro A. Zedda.

Recibiendo clases de los prestigiosos Maestros J. M. Pérez-Sierra, E. Lloris, A. L. Chova, K. Sallmann, C. Santoro, R. Vignoles, J. Dients Bladin... Trabajó bajo las batutas de los maestros Voronkoff, Z. Metha, V. Gergiev, L. Maazel, T. Pons, Ros Marbà, J. M^a Moreno, E. Orciuolo, I. Metzmacher, J. M. Pérez-Sierra, E. García Asensio, O. Meir Wellber, O. Díaz, P. Halffter.

Escénicamente con los maestros La Fura dels Baus, H. Brodchaus, G. C. del Monaco, Ll. Pascual, I. García, G. Deflo... Ha cantado, entre otros, los siguientes roles: Schwertleite (*Die*

Walküre) de Wagner, Hécuba (*Les Troyens*) de Berlioz, Mamma Lucia (*Cavalleria Rusticana*) de Mascagni, Abuela (*Vida Breve*) de Falla, Marta y Pantalis (*Mefistofele*) de Boito, Anna (*Maror*) de Palau, Zia Principessa, Abadesa y Zitta (*Suor Angelica y Gianni Schicchi*), Suzuki (*Madame Butterfly*) de Puccini, Azucena (*Il Trovatore*), Amneris (*Aida*), Annina (*Traviata*), Fenena (*Nabucco*), Emilia (*Otello*), Maddalena (*Rigoletto*) de Verdi; En oratorio: *Requiem* y *Misa de Coronación* de Mozart; *Mesías* de Händel; *Stabat Mater* de Pergolesi; *Novena Sinfonía* de Beethoven; *Requiem* de Verdi, en teatros como Real de Madrid, La Maestranza de Sevilla, Campoamor de Oviedo, Eskalduna de Bilbao, Cervantes de Málaga, La Farándula de Sabadell, Teatre Principal de Palma de Mallorca...

<https://francescestevez.files.wordpress.com/2014/11/homenaje-a-alfredo-kraus.pdf> [Consulta: 20/02/2017]

6.- Francisco Crespo, barítono

Nace en Granada. Master Oficial en Interpretación Lírica y Escénica por la Universidad de Jaén. Comienza su formación vocal con M^a del Coral Morales. Actualmente, perfecciona su técnica vocal con Carlos Chausson y el repertorio con Andrés Juncos. Ha recibido clases magistrales de Carlos Hacar, Ana Luisa Chova, Roberto Scandiuzzi y Marco Evangelisti.

Es seleccionado para formar parte del Opera Studio de la Accademia Nazionale di Santa Cecilia de Roma, bajo la tutela de Renata Scotto, Anna Vandi y Cesare Scarton.

Ha interpretado con éxito de crítica el papel protagonista de la ópera de Henry Purcell *The King Arthur* en el FEX (Extensión del Festival Internacional de Música y Danza de Granada) y en el IX Festival de Música Antigua de Málaga, en el Teatro Cervantes. Ha debutado con el rol de José Tripaldi en el estreno en España de la ópera *Ainadamar* de Osvaldo Golijov en el 60 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, bajo la dirección de Corrado Rovaris. Posteriormente, participa en la producción de Giancarlo del Monaco de *Don Carlo* de Verdi, en la temporada 2012-2013 de la Ópera de Oviedo.

Seleccionado para la tres primeras ediciones del Jaén Ópera Joven, interpreta los papeles principales de bajo de la trilogía Mozart-Da Ponte (*Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan*

tutte) así como de *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini. Ha ofrecido un recital en la Escuela Superior de Canto de Madrid tras haber sido seleccionado para participar en el Ciclo de Jóvenes Cantantes de la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid.

Ha sido galardonado con el 3^{er} premio en el III Concurso Internacional de Zarzuela Ana María Iriarte.

Destaca su participación en la Gala organizada por los Amigos de la Ópera de Madrid con motivo de su 50 aniversario en el Teatro de la Zarzuela junto a artistas de la talla de Celso Albelo, Mariola Cantarero, Yolanda Auyanet o Elisabete Matos, entre otros, así como en la producción de *Ainadamar* en la Ópera de Oviedo (Temporada 2013-2014), *La Traviata* de Giuseppe Verdi en la temporada 47^a de la Ópera de Las Palmas de Gran Canaria, bajo la dirección musical de Alessandro Vitiello y escénica de Mario Pontiggia, y en *Catalina*, de Joaquín Gaztambide, en la temporada 2013-2014 del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Ha cantado la parte de bajo en *El Mesías* de G. F. Haendel, en los Teatros del Canal de Madrid, una producción del Ballet Nacional del SODRE uruguayo, de Julio Bocca, con dirección musical de Manuel Coves. Forma parte de la producción de Pier Luigi Pizzi de *La Gran Duquesa de Gerolstein* de Jacques Offenbach en el Teatro de la Zarzuela, con dirección escénica de Massimo Gasparon, así como en la producción de Paco Mir de *La ópera de cuatro notas* de Tom Johnson. Participa en el concierto “Le voci di domani” (Las voces de mañana) en el Auditorio Parco della Musica de Roma, junto a jóvenes promesas del canto lírico de todo el mundo.

Recientemente canta en la producción de Woody Allen de *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini, con la dirección musical de Giuliano Carella, debutando en el Teatro Real de Madrid, y *Don Carlo* de Giuseppe Verdi en el Festival de Verano de San Lorenzo del Escorial, dirigido escénicamente por Albert Boadella y musicalmente por Maximiano Valdés.

En sus futuros proyectos destaca *I Due Foscari* de Giuseppe Verdi, junto a Plácido Domingo y Ainhoa Arteta, con la dirección de Pablo Heras-Casado, en el Teatro Real de Madrid.

[Facilitado por él mismo]

7.- Cristina Faus, Mezzosoprano Lírica

Comienza sus estudios musicales en su ciudad natal, Valencia.

Tras diplomarse en Magisterio Musical por la Universidad de Ciencias de la Educación de Valencia decide dedicarse a los estudios superiores de canto licenciándose con Matrícula de Honor en el Conservatorio Superior Joaquín Rodrigo.

Tras ganar el Concurso de canto Toti dal monte en Italia, interpretando el rol de Cenerentola de la ópera *La Cenerentola* de G. Rossini, es elegida por el maestro Alberto Zedda para formar parte de la Accademia Rossiniana de Pesaro e interpretar el rol de Melibea en la ópera *Il Viaggio a Reims* en el Rossini Opera Festival.

Es a partir de entonces cuando se centra en los roles operísticos de G. Rossini y en general en el gran repertorio del belcanto italiano, sin dejar de lado los principales roles del romanticismo francés y del clásico Mozartiano.

De su voz diferentes medios especializados han destacado como característica personal su color y fraseo musical. En su carrera, además de dedicarse al repertorio operístico también lo hace como cantante de recital y lied, oratorio y zarzuela.

<http://www.cristinafaus.es/biografia/> [Consulta: 20/02/2017]

8.- Sandra Ferrández, soprano

Nació en Crevillent (Valencia). Estudió canto con Ana Luisa Chova en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Continuó sus estudios con clases magistrales de Elena Obraztsova, Gundula Janowitz, Victoria de los Ángeles, Marimí del Pozo, Magda Olivero, Renata Scotto, J.Philip Schulze, Donald Sultze, Wolfram Rieger, Miguel Zanetti, Alejandro Zabala, Kamal Khan.

Obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional Villa de Abarán, en el Concurso Internacional de Canto Ciudad de Logroño y en el Concurso Ciudad de Alcoy, además de en el Concurso de Jóvenes Intérpretes de Juventudes Musicales, que le proporciona, en 2002, una gira de conciertos por numerosas ciudades españolas y la participación en un concierto con la Orquesta Sinfónica de RTVE. Recibió el Premio Ópera Actual a la Mejor Cantante Joven Española (2007).

Ha sido dirigida por Victor Pablo Pérez, Cristóbal Soler, Kamal Khan, Miguel Roa, Josep Vicent, Ruben Dubrovski, Pier Giorgio Morandi, Ivor Bolton, Massimo Zanetti, Jesus Lopez Cobos, Vasily Petrenko, Lorin Maazel, Ottavio Dantone...

Participa en los conciertos inaugurales del Palau de les Arts bajo la dirección de Lorin Maazel. Es invitada de nuevo por Les Arts para L'isola dei Piacere (Florida) de Martin y Soler con la Accademia Bizantina dirigida por Ottavio Dantone. Ha realizado una gira de conciertos por México y Estados Unidos.

Sus próximos compromisos incluyen La vera costanza (Rosina) en la Opera Royal de Wallonie-Lieje, *Electra* en el Teatro Real, La 4ª de Mahler con la ORCAM en el Auditorio Nacional de Madrid, *La Revoltosa* en los Teatros del Canal (Madrid) y Musetta en la nueva temporada de opera de Lima, entre otros.

<http://www.jmspain.org/plan-de-conciertos/historico-de-artistas/sandra-ferrandez-56.html>

[Consulta: 20/02/2017]

9.- José Ferrero, tenor

José Ferrero (Albacete, 1972-Chinchilla de Montearagón, 4 de marzo de 2016)¹ fue un tenor español. Estudió canto en el Conservatorio Superior de Valencia con Ana Luisa Chova.

Trayectoria profesional

Su trayectoria profesional le llevó a actuar en diferentes escenarios de España: Valencia (Palau de la Música), Madrid (Auditorio Nacional, Teatro Monumental y Fundación Juan March), Barcelona (Palau de la Música, Gran Teatre del Liceu), Tenerife (T. Guimerá, Auditorio), La Coruña (Auditorio, T. Rosalía), Festival Mozart, Valladolid (T. Calderón).

Actuó como solista en: Réquiem de Verdi en Nüremberg (Alemania), en el reestreno de El Apocalipsis de Bretón y de Los Ángeles de Chapí con la Orquesta Sinfónica de Madrid y Andrés Zarzo. En la 9.ª Sinfonía de Beethoven con la Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección de Ros Marbá. En la “Semana de Música Religiosa” de Cuenca de 2000, interpretando el oratorio de Beethoven Christus am Ölberge (Cristo en el Monte de los Olivos).

Realizó recitales de cámara con Miguel Zanetti, Matilde Salvador, Rubén Fernández Aguirre o Jaume Torrent, entre otros.

Realizó su debut operístico en Düsseldorf (Alemania), con el papel de “Don José” en Carmen de Bizet en 1997. En 1998 interpretó el papel principal de Los cuentos de Hoffmann de Offenbach. En el 2000 interpretó el papel de “Pinkerton” de Madama Butterfly en el Festival Puccini de Valencia, igualmente este rol fue su debut en Londres. Ese mismo año, en el Palau de Valencia, interpreta El Murciélago(Die Fledermaus) de Johann Strauss en el papel de “Alfred”.

Participó en la primera grabación de la ópera Merlín de Isaac Albéniz (ganadora de un Grammy) junto a Plácido Domingo. En 2001 canta Madama Butterfly en el Teatro “La Fenice” de Venecia y participó con esta compañía en una gira por Japón con la Traviata de Verdi. Interpretó el papel de “Faust” de la ópera de Berlioz La Damnation de Faust en la Musical Donostiarra.

Cantó La vida breve de Falla, en el Teatro San Carlos de Lisboa y en el Festival de Ópera de La Coruña, con Josep Pons y Victor Pablo, respectivamente.

En noviembre del 2002 debutó en el Teatro de la Zarzuela con “La bruja” de Chapí, en el rol de Leonardo. Participa, durante el 2003, en el “Festival Mozart” de la Coruña en el rol de “Tamino” de La Flauta Mágica con Víctor Pablo Pérez y en la cantata de Debussy L'enfant prodige, con Phillippe Entremont en el Palau de la Música de Valencia.

En 2004 cantó Don Giovanni de Mozart en Valencia. Con Alberto Zedda canta Gli Amori di Apollo e Dafne de Cavalli en el “Festival Mozart” de La Coruña del 2004 (editada en NAXOS) y esta misma producción en Valladolid en el Teatro Calderón en diciembre de 2004.

Cantó María Egipciaca de Respighi en el Palau de Valencia en 2005, bajo la dirección de García Asensio. También este año interpretó El retablo de Maese Pedro de Falla con el maestro García Asensio. También en 2005 cantó en el “Festival Mozart” de La Coruña L'Orfeo de Sartorio bajo la dirección de Alberto Zedda e Idomeneo de Mozart.

En 2006 cantó en París con la Orquesta de París y bajo la dirección de Frübeck de Burgos La vida breve de Falla. En ese mismo año interpretó Il tutore burlato de Martín y Soler en la producción del Teatro Real de Madrid en el Auditorio Carlos III de Leganés. Participó en el Festival de Granada con la ópera Andrómaca de Martín y Soler.

Igualmente interesado por la música contemporánea cantó en 2006 Die Winterreise de Hans Zender junto al ensemble TAI MAGranada bajo la dirección de José Luis Estellés en Sevilla, Almería y Granada.

En 2007 cantó con la Orquesta de la RAI de Torino La Vida breve de Falla bajo la dirección del maestro Frühbeck de Burgos y en el Teatro Real de nuevo Il tutore burlato de Martín y Soler.

En 2008 cantó con Günther Herbig y la Orquesta de la RTVE el Te Deum de Bruckner. Con Miguel Roa realizó una gira de conciertos con romanzas de zarzuela.

Bajo la dirección de Juan Luís Martínez cantó el rol de Ernesto de Don Pasquale. Cantó en el Teatro de la Maestranza de Sevilla la ópera Doktor Faust de Busoni, bajo la dirección de Pedro Halffter; al igual que en 2011 interpretó el papel de Sigmund en La Valquiria, de Wagner también bajo la dirección musical de Pedro Halffter y la dirección de escena de La Fura del Baus.

Su interés por la investigación musical le llevó a fundar y dirigir el ensemble “Capilla Antigua de Chinchilla”, centrado en recuperar e interpretar repertorios poco conocidos en el ámbito de la música antigua. También son de destacar los conciertos realizados en este repertorio con Pere Ros y Juan Carlos Rivera.

Falleció el 4 de marzo de 2016, en su casa de Chinchilla de Montearagón, después de sufrir un infarto de miocardio.

https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Ferrero [Consulta: 20/02/2017]

10.- Javier Franco, barítono

Nace en La Coruña. Ha estudiado en la Escuela Superior de Canto de Madrid y en el Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona asistiendo además a cursos de perfeccionamiento con Alfredo Kraus y Renato Bruson. En la actualidad perfecciona su técnica vocal con Carlos Chausson.

Ha ganado concursos Internacionales como el 'Viñas' de Barcelona, el Concurso Internacional 'Francisco Alonso' de Madrid, el 'Luis Mariano' de Irún o el 'Rocca delle Macie' en Siena (Italia).

En el curso de su carrera ha trabajado en teatros como el Teatro Real de Madrid, Teatre del Liceu de Barcelona, Palau de Les Arts Reina Sofía de Valencia, Teatro de la Zarzuela de Madrid, Auditorio Nacional de Madrid, Palacio de Ópera de La Coruña, Teatro Campoamor de Oviedo, Teatro Comunale di Bologna, 'Verdi' di Sassari e Salerno (Italia), São Carlos de Lisboa, Bijloke Concert Hall en Gante (Belgica), Bunkamura Orchard Hall de Tokio, Biwako Hall de Otsu

(Japón), colaborando con Maestros como Zubin Mehta, Jesús López Cobos, Guillermo García Calvo, José Ramón Tebar, David Parry, Donato Renzetti, Renato Palumbo, Steven Mercurio, Roberto Tolomelli, Reynald Giovaninetti, Miguel Ángel Gómez Martínez, Ramón Torrelledó, José Luis Temes, Maurizio Benini, Pablo Mielgo.

Entre sus actuaciones operísticas destacamos: *Le villi* (Guglielmo) y *La traviata* en el Liceu de Barcelona, *Babel 46 de Montsalvatge* en el Teatro Real de Madrid, *Lucia di Lammermoor* (Enrico) en el Palau Les Arts Reina Sofía de Valencia y en el Palacio Euskalduna de Bilbao, *Un ballo in maschera* (Renato) en el Teatro Campoamor de Oviedo, *La bohème* (Marcello) en el Festival de Peralada y en La Coruña, *La Fille du Regiment* (Sulpice) en el Palacio de la Ópera de A Coruña y Mallorca, *Faust* (Valentin) en el Auditorio de La Coruña, *Il barbiere di Siviglia* (Figaro) en el Teatro Sao Carlos de Lisboa, *Le Villi*, *La traviata* e *Il segreto di Susanna* en Villamarta Jeréz, *Lucia di Lammermoor* en Graz (Austria), *Il trovatore* (Conte di Luna) en Italia, *O Arame* de Juan Durán en el Festival de La Coruña, *Rigoletto* (Rigoletto) en Madrid, *Don Giovanni* (Don Giovanni) en Riga (Letonia), *Maria di Rohan* (Enrico) en Viena, *Il trovatore* y *Luisa Miller* en Tokio con el Teatro San Carlo de Nápoles, *Il segreto di Susanna* en el Teatro Arriaga de Bilbao, *L'elisir d'amore* (Belcore) en el Palacio de la Opera de A Coruña y *La Traviata* (Germont) en la Opera de Rouen y en la Opera Royal du Chateau de Versailles. En su repertorio también Roberto Devereux (Duca di Nottingham), *Pagliacci* (Silvio), *Luisa Miller* (Miller), *El centro de la tierra* (Gran sacerdote) y *El retablo de Maese Pedro* (Don Quijote) y los *Carmina Burana*.

Su repertorio de zarzuela incluye: *Jugar con fuego* (Marqués de Caravaca) en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, *La del manojito de rosas* de Sorozábal (Joaquín), *La rosa del azafrán* de Guerrero (Juan Pedro), *La fattucchiera* de V. Cuyás en el Liceu de Barcelona, *Los Gavilanes* (Juan) y *El caserío* (Tío Santi) en el Campoamor de Oviedo; *Pan y Toros* (Capitán Peñaranda) en el Teatro Municipal (Chile), *Katuska* (Pedro) en el Teatro Calderón de Valladolid y en el Campoamor de Oviedo, *La del Manojito de Rosas* (Joaquín) en Las Palmas, *Marina* (Roque) en Palma de Mallorca, *O Mariscal* en el Palacio de la Opera de La Coruña.

Entre sus recientes y próximos compromisos se encuentran *German*, *La del soto del parral* (Teatro de la Zarzuela); *Germont*, *La traviata* y *Amonasro Aida* (Teatre Principal de Palma);

Sharpless, Madama Butterfly (Opera de Oviedo), Severo, Poliuto (Teatro Sao Carlos Lisboa), Tio Santi, El caserío (Teatros del Canal Madrid; Teatro Campoamor de Oviedo; Teatro Arriaga de Bilbao), Vidal en la Luisa Fernanda (Palau de les Arts, Valencia), Manon Lescaut en la Ópera de Graz, Cavalleria rusticana (Ópera de Las Palmas), Luisa Fernanda en Bogotá y Catalina en versión concierto en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, Don Pasquale al ABAO, Germont, La traviata a Jerez de la Frontera, La tabernera del puerto (Teatro de la Zarzuela).

http://www.musiespana.com/artistas/javier-franco/detalle_artista/index.html [Consulta: 20/02/2017]

11.- Fernando Latorre, Bajo Barítono

Obtiene los títulos superiores de Canto, Composición, Orquestación con el Premio Fin de Carrera y Pedagogía Musical en el C. Superior de Bilbao. Simultáneamente realiza estudios de Piano y Viola.

En 1.992, becado por el Ministerio de Cultura se traslada a Milán donde perfecciona la técnica vocal con F. Bandera y repertorio con R. Negri, V. Laferla y J. Acs. Amplía sus estudios con prestigiosos nombres como F. Corelli, J. Aragall, E. Müller, M. Reale y A. Kraus.

En la temporada 1.995/6 entra a formar parte del Coro Filarmónico y de Opera del “Teatro alla Scala” de Milán.

En el campo operístico ha desarrollado una extensa labor “L’elisir d’amore” (Dulcamara) en el Teatro Gayarre de Pamplona, “Cosi Fan Tutte” (Don Alfonso), “Carmen” en el Teatro San Carlos de Lisboa, “La Cenerentola” (Magnifico y Dandini) en el Auditorio Nacional de Madrid, (Bartolo) “Il Barbiere di Siviglia”, “El Retablo de Maese Pedro” (Don Quijote) en Zaragoza, “Marina” (Pascual) en el P. de Festivales de Santander, “Il Matrimonio Segreto” (Geronimo) en el T. Arriaga de Bilbao, “Don Giovanni” (Leporello), “Le Nozze di Figaro” (Figaro) , (Taddeo) “L’Italiana in Algeri”, “La Zorrita Astuta” (Harasta) en La Maestranza de Sevilla etc;

Participa regularmente en la mayoría de temporadas operísticas de España desempeñando una especial colaboración con ABAO y Maestranza de Sevilla.

Ha cantado bajo las batutas de R. Marbá, J. L. Cobos, E. Müller, G. Neuhold, A. Allemandi, G. Navarro, R. Gandolfi, R. Tolomelli, J. Acs, A. Ives, S. Ranzani, F. Chaslin, M. Ortega, A. Zedda,

M. Valdés, P. Osa, A. Guingal, E. Boncompagni, P. Halffter, C. Halffter, J. Mena, I. Sánchez, M. Armiliato, J. R. Encinar, C. Soler, etc. y compartido escenario con grandes nombres de la lírica como Plácido Domingo, J. Carreras, S. Ramey, R. Raimondi, J. Diego Flórez, R. Brusson, S. Larin, C. Gasdía, G. Casolla, etc

Alternando esta actividad con la de intérprete de Concierto (“Le bal masqué” de Poulenc, 9ª Sinfonía” de Beethoven con la Orq. Sinfónica de Córdoba y Bilbao, “Carmina Burana” de C. Orff la Sinfónica de Euskadi, ”Retablo de Maese Pedro” de Falla) y de Oratorio (“Oratorio de Navidad” de J.S.Bach y “Misa en Do M” de Beethoven con la Orquesta Sta. Cecilia de Pamplona;”Réquiem” de Brahms y “Pequeña Misa solemne” de Rossini con la Sociedad Coral de Bilbao y Orfeón Donostiarra; “Requiem” de Verdi, “Theodora” de Haendel y “The Tempest” de Purcell; ”Magnificat” de Sammartini con la Orq. Sinfónica de Bilbao en “La folle journée” de Nantes y Bilbao).

En el campo del recital cabe destacar su colaboración con la pianista I. Barredo en repertorio de Canción Española así como el estreno de obras de distintos compositores, P. Halffter, M. Ortega, M. Perisic, I. Salvador y dentro del Lied con I. Sampil , (H. Wolf, E. Grieg, A. V. Zemlinsky, J. Brahms, L. V. Beethoven, R. Wagner, F. Schubert), etc.

Dada su preparación musical aborda habitualmente el repertorio contemporáneo como “Tarde de poetas” de Luis de Pablo en el Teatro Arriaga de Bilbao, “Zuk zer Dezu” de Félix Ibarondo con la Orq. Sinf. de Bilbao en el Palacio Euskalduna dirigida por J. Mena, “Otoitz baten gisan” de Ramón Lazkano, “Hagman Hagman” y La Ciudad de la Avaricia” de L. Balada en el T. de la Zarzuela de Madrid.

Cuenta con las siguientes grabaciones: “La Bruja” de Chapí (Deutsche Grammophon). “Don Quijote” de C. Halffter con la Orq. Sinf. De Madrid, el Coro Nacional de España y dirigida por P. Halffter (Glossa Music); “Cantar de Alma”, Poesía del Siglo de Oro, (Arsis); “El Caserio” de Guridi con la Orq. Sinf. de Bilbao y J. Mena (Naxos), “Otoitz baten gisan” de R. Lazkano (Pagoarte);

Entre sus últimos trabajos podemos destacar: “Faust Bal” de L. Balada en el Teatro Real, Don Quijote de C. Halffter en el Auditorio Nacional de Madrid y su última ópera, “Lázaro” en el Palau de la Música de Valencia y en el Megaron Concert Hall de Atenas, “Te Deum” de Dvorak

y “Pulcinella” de Stravinsky “9ª Sinfonía” de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, “Las 7 Palabras” de Haydn con La Sinf. De Euskadi. El estreno en España de la ópera “Turandot” de Busoni en el Teatro de La Maestranza De Sevilla, “Los Diamantes de la Corona” de Barbieri, “El Estreno de un artista” de Gaztambide y “Gloria y Peluca” de Barbieri en La Zarzuela de Madrid. “Il Maestro di Capella” de D. Cimarosa en la apertura de Temporada de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Bilbao. “La Dolores” de Bretón en el Auditorio Nacional de Madrid. “Romeo et Juliette” en Bilbao, “Le petit Messe Solemne” de Rossini en el Auditorio de León, “Gurrelieder” de A. Schoenberg, “Madama Butterfly” de Puccini, “Requiem” de Verdi“ en el Kursal de San Sebastian, “Dulcamara” de L’Elisir d’amore de Donizetti en Pamplona y “Don Alfonso” de Cosi Fan Tutte en Irún, “Sagrystano” de Tosca en Olztyn (Polonia).

<http://www.fernandolatorre.com/biografia/> [Consulta: 20/02/2017]

12.- Joana Llabrés, soprano

Inició sus estudios musicales con el violín y la flauta travesera.

Estudió canto en el conservatorio de Palma con la profesora Francisca Cuart y en Barcelona y Valencia con Carmen Bustamante y Ana Luisa Chova.

Ha ofrecido recitales por las islas Baleares, Barcelona, Madrid, Valencia, Bilbao, Santiago de Compostela, Bruselas, Luxemburgo, Brasil... Cantó *El Combat del Somni* de Mompou con orquesta en el Palau de la Música de Barcelona, ha estrenado la orquestación de las dos últimas canciones hechas por Salvador Brotons. Ha estrenado El *Stabat mater* de Brotons con la orquesta de Barcelona y nacional de Barcelona en el Auditorio de Barcelona. También ha colaborado con otras orquestas como: Orquesta Sinfònica de les Balears, Orquesta Sinfónica de Valencia, Orquesta Sinfónica del valles, Orquesta Illa de Mallorca, Camerata Sa Nostra, Orquesta de Cambra de l’Ampurdà, Orquesta Barroca Española, Orquesta Barroca de Sevilla...

Tiene un gran repertorio de música antigua y oratorio. Ha colaborado con grupos como: Studium Aureum, Capella compostelana, Concert de les Arts, Capella de Ministrers, Camerata Iberia,...

En cuanto a la ópera, participa de forma regular con la Temporada d’ópera de palma de Mallorca destacando como Zerlina (*D. Giovanni*), Isoliero (*Il conte Ory*), Clorinda (*La Cenerentola*)...

Ha grabado: *Tres cançons para soprano y orquesta* del mallorquín Antonio Torrandell; arias de ópera del también compositor mallorquín Antonio Literes, música barroca peruana, canciones de compositores contemporáneos para voz y piano, *Stabat mater* de Salvador Brotons, Villancicos barrocos valencianos y poemas musicales.

Actualmente es profesora de canto en el conservatorio profesional de Palma.

<http://www.operamallorca.org/catala/cv/joanallabres.htm> [Mi traducción al castellano. Consulta: 20/02/2017]

13.- Carlos López- barítono

Tras debutar en los escenarios operísticos con *L'elisir d'amore*, *Le nozze di Figaro* y *Don Pasquale*, su trayectoria profesional se encaminó hacia los papeles de la *opera buffa*, interviniendo en *La flauta mágica*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia* y *L'italiana in Algeri*, así como en otros títulos de diferentes estilos como *Carmen*, *La Bohème*, *Tannhäuser*, *Samson et Dalila* y *Manon*. También ha dedicado especial atención al repertorio de concierto interpretando las principales obras sinfónico corales de Bach, Haendel, Haydn y Mozart: *Misa en si menor*, *Pasión según San Mateo*, *Pasión según San Juan*, *Oratorio de Navidad*, *Messiah*, *Israel in Egypt*, *Dettingen Te Deum*, *Die Schöpfung*, *Die Jahreszeiten*, *Missa Nelson*, *Requiem*, *Vesperae de confessore*. Ha desarrollado su actividad en numerosos teatros y auditorios, entre los que destacan el Teatro Principal y Palau de la Música de Valencia, Teatro de la Zarzuela, Teatro de la Maestranza, Auditorio Nacional y Teatro Real, Auditorio de La Coruña, Euskalduna, siendo invitado por las principales orquestas españolas [Facilitado por él mismo.]

14.- María Llanos Martínez- soprano

Nacida en Albacete, inicia sus estudios musicales en el Conservatorio Municipal de Barcelona, prosiguiéndolos más tarde en Valencia, donde comienza a estudiar canto con Lambert Climent, obteniendo Premio extraordinario en Grado Elemental. Finaliza sus estudios de Canto en el

Liceo de Barcelona siendo su profesora Montserrat Pueyo. Ampliando su formación asiste a clases de perfeccionamiento con Matilde Pinkas.

Desde 1988 a 1996 es miembro del Cor de València. Colabora habitualmente con "Turiae Camerata", así como también con la Orquesta de la Universidad de Valencia, la Orquesta de Cámara Ciudad de Elche, la Orquesta Pablo Sarasate (Pamplona), la Orquesta del Vallés (Sabadell) y con otras orquestas de la Comunidad Valenciana. Ha actuado en el Palau de la Música de Valencia, en el Auditorio de Zaragoza y en el Auditorio Nacional de Cataluña interpretando como solista la Misa en si menor, La Pasión según San Juan, el Oratorio de Navidad, el Magnificat y las Cantatas 30, 51 y 140 de J.S.Bach, de Carissimi los oratorios "Jonás" y "Jephte", de Haendel "Israel en Egipto", "El Mesías", "Alexandre Feast" y el "Judas Macabeo", el Gloria de Vivaldi, las Misas 192 y 194 y el Requiem de Mozart, "La Creación" de J Haydn y el Salmo 42 y la 2ª Sinfonía de F. Mendelssohn.

Ha sido galardonada con el "Premi del Consell comarcal del Vâlles Occidental", del VI Concurso Nacional E. Marco de Sabadell. Participa en los Talleres de Opera del Palau de la Música de Valencia: en la opera Carmen (*Frasquita*), en Las Bodas de Fígaro (*Barbarina*) y en Los Cuentos de Hoffmann. (*Olimpia*). En Junio del 2000 debuta en el rol de "La Reina de la Noche" de la Flauta Mágica en el Festival de verano de Wetzlar (Alemania). En Marzo del 2003 interpretó el Così fan Tutte (*Despina*) en Valencia. Recientemente ha participado en la Opera infantil "L'Òpera els tres porquêts", adaptación de Mozart por Carlos Amat en el teatro el Musical del Cabanyal (Valencia).

Compagina su labor pedagógica con su actividad como intérprete de recitales, habiendo grabado un CD del Requiem de Fauré con la Orquesta de Cámara de Ahrensburg. Ha impartido cursos de técnica vocal en el Orfeón Universitario de Valencia, el Orfeón Universitario de Cádiz, y el Coro del Auditorio de A Coruña. También colabora en los cursos de Dirección Coral de Benicasim, como profesora de técnica vocal. En la actualidad forma parte del cuerpo de Catedráticos de Música e imparte las clases de técnica vocal en el Conservatorio Superior de Zaragoza [Facilitado por ella misma].

15.- Isabel Monar, soprano

Los éxitos obtenidos con Don Giovanni/Donna Anna –Valencia–, Le nozze di Figaro/Susanna –Ópera de Marseille, Stadttheater de Berna–, Die Zauberflöte/Pamina –Gran Teatre Liceu de Barcelona–, Il buon marito –Festival de Schwetzingen–, Orfeo ed Euridice, –Festival de Edimburgo–, o el concierto inaugural del Palau de les Arts, entre otros, avalan la solidez de la trayectoria de esta cantante.

Alumna de Ana Luisa Chova, fue Premio Extraordinario Fin de Carrera, y debutó en el Teatre Principal de Valencia, su ciudad natal. De la alternancia de óperas y conciertos, destacaríamos Turandot, –Valencia–; Iphigenia en Tracia, –New York y Boston–; Fidelio –Nancy, Santiago y Barcelona–; La púrpura de la rosa, –Ginebra, Madrid y México DF–; Così fan tutte, –Lausanne, Madrid, La Coruña y Padova–; Arabella, con Opera North –Leeds–; L’elisir d’Amore e Idomeneo –Berna–; Neujahr Konzert con la O. Sinfónica de Hamburgo y M. A. Gómez-Martínez; conciertos de J. Rodrigo en Chicago; o Il barbiere di Siviglia en el Festival de Peralada; además de otras actuaciones aclamadas como Dido and Eneas (Purcell) –Marseille–, Il re pastore, Il sogno di Scipione –Viena– y Zaide –Gmunden Festival, Düsseldorf y en la prestigiosa sala de conciertos Concertgebouw en Amsterdam– éstas tres de Mozart.

Asimismo ha interpretado el rol principal de la ópera Radamisto de Haendel, en el auditorio Baluarte en Pamplona, también en Valencia con la Wiener Akademie y en Los Angeles y La filla del rei barbut de Matilde Salvador en el Teatro Principal de Castellón. Ha cantado el rol de Salud de La Vida Breve de Manuel de Falla, así como los papeles principales en Belshazar de Haendel y Las Golondrinas de Usandizaga. En 2011 ha debutado el rol de Blanche de la Force, en Diálogo de Carmelitas de Poulenc en el Palau de la Música de Valencia.

En el ámbito concertístico cabe destacar, El Mesías con Robert King, Ein Sommernachtstraum de Mendelssohn y el Magnificat de Bach con Peter Maag, la Novena Sinfonía de Beethoven con Sir Neville Marriner, la Octava Sinfonía de Mahler con Salvador Mas y la OBC en Barcelona y con Josep Pons y la ONE en Madrid, Requiem de Mozart con Christopher Hogwood, Te Deum de Bruckner con Víctor Pablo Pérez, la Segunda Sinfonía de Mahler con la Orquesta Ciutat de Barcelona y F. P. Decker, Las Escenas de Fausto de Schumann con la Orquesta de la Comunidad

de Madrid con el mismo director, Exultate, Jubilate de Mozart con la Orquesta Ciudad de Granada y Paul McCreesh así como en el Festival Mozart de Barcelona dirigida por Christian Zacharias.

De su discografía podemos destacar los monográficos sobre Mompou, Toldrá, Vicente Asencio, Matilde Salvador y Asins Arbó entre otros. Su último trabajo para el sello Naxos ha visto la luz este mismo año y se trata del Volumen I del Manuscrito de Guerra para soprano y arpa barroca.

Ha colaborado con Carles Santos en el estreno de su ópera Asdrúbila, así como en los espectáculos Tramontana Tremens, La Pantera Imperial y el montaje escénico del Barbero de Sevilla que Carles Santos realizó para el festival de Perelada [Facilitado por ella misma].

16.- Manuela Muñoz Martínez

Soprano nacida en Valencia. Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo.

Obtiene el Premio Extraordinario de Canto y el Premio Unión Musical Española. Becada por la Conselleria de Cultura, amplía sus estudios en el Conservatorio de la ciudad de Viena, donde obtiene el Diploma final de la especialidad de ópera en 1991.

Ha estudiado con los profesores: Elsa Kastela, Douglas Hines, Susan Dennis, Rolf Möbius, Kurt Richter, Christo Stanischeff, István Czerian, Elena Obratzova, Victoria de los Ángeles, David Lutz, Walter Moore y Waldemar Kmentt.

Ha realizado numerosos conciertos como solista en España, Austria, Eslovaquia, Inglaterra y Escocia.

Participa como solista invitada en el espectáculo: *Viva la Ópera*, en el teatro de Fontilles, junto al tenor John Brecknock en las temporadas 2000 y 2001.

En abril de 2001, interpretación de *Pierrot lunaire*, de Arnold Schönberg, en el Palau de la Música de Valencia con Sphera Ensemble; en diciembre del mismo año interviene en el *Homenaje a Rafael Alberti*, el mismo ensemble en el Centro español Lorca de Glasgow y en el Instituto Cervantes de Manchester.

Desde 2009 es Académica Investigadora de la Muy Ilustre Academia de la Música.

Desde 1993 a 1997 fue profesora del Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante, desde 1997 a 2005 profesora del Conservatorio Profesional de Música nº 2 de Valencia y desde 2006 a 2014 en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia.

[Facilitado por ella misma]

17.- Ana Nebot, soprano

Nació en Oviedo, donde se licenció en Historia del Arte. Posteriormente se trasladó a Valencia para finalizar el Grado Superior de Canto con Ana Luisa Chova. Perfecciona su técnica vocal con Guy Flechter y Robert Expert. Recibió clases magistrales de Renata Scotto, Edita Gruberova, Ruthilde Boesch y Teresa Berganza.

En el campo de la ópera ha interpretado los siguientes roles: Serpina de La Serva Padrona, Anna Kennedy de Maria Stuarda, Jano de Jenufa, la Sacerdotessa de Aida, Thibault de Don Carlos, Amore de L´arbore di Diana (Gran Teatre del Liceu), Bastiana de Bastian y Bastiana (Teatro Real), Adina de L´elisir d´amore (Teatro Palacio Valdés), Fuensantica de Maria del Carmen (Auditorio de Murcia), Ilia de Idomeneo (Teatro Campoamor), Alice de Le Comte Ory (Auditorio de Tenerife), Berenice de L´occasione fa il ladro (Gran Teatre del Liceu-Teatre Lliure, Teatro Arriaga, Auditorio de Galicia), Corinna de Il Viaggio a Reims (Teatro Campoamor, The Israelí Opera Tel-Aviv-Yafo), Papagena de Die Zauberflöte (Teatro Villamarta de Jerez, Teatro Cervantes de Málaga), Carolina de Luisa Fernanda y Ana Mari de El Caserío (Festival de zarzuela del Teatro Campoamor), Ermerinda de Covadonga (Auditorio Príncipe Felipe), Lisa de La Sonnambula y Drusilla de L´incoronazione di Poppea (Teatro Calderón de Valladolid), Angelita y Luisa de Chateau Margaux y La Viejecita (Teatros del Canal), Ghita de Una cosa rara (Auditorio de Murcia), Nedda de Pagliacci (Irún)... siendo dirigida por maestros como Frank Berman, Max Valdés, Max Bragado, Josep Pons, Miguel Ángel Gómez Martínez, Eric Hull, Friedrich Heider, Peter Schneider, Víctor Pablo Pérez, Mauricio Benini, Pietro Rizzo, Antonio Florio, Rubén Gimeno, Harry Bicket, José Ramón Encinar, Kynan Johns o Juan Luis Martínez, entre otros. También ha trabajado con directores de escena como Emilio Sagi, Peter Konwitschny, Francisco Negrín, Lluís Pasqual, Francisco López, Olivier Tambosci o Patrick Meilleur.

Ha cantado oratorios como Oda para el cumpleaños de la Reina Ana, Mesías y Founling Hospital Anthem de G. F. Haendel, Oratorio de Navidad y Magnificat de J.S.Bach, Gloria de A. Vivaldi, Réquiem, Misa de la Coronación y Misa en Do m de W.A. Mozart, Salmo 42, Elías y Sueño de una noche de verano de F. Mendelssohn, Requiem de G. Faurè, Misa in Tempore Belli de J. Haydn, Carmina Burana de C. Orff, Novena Sinfonía de Beethoven en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, Auditorio Nacional de Madrid, L´Auditori de Barcelona, Palau de la Música de Barcelona, Auditorio Manuel de Falla de Granada, Palacio de Festivales de

Santander, Palacio de la Ópera de A Coruña, Teatro de la Ópera de Montpellier, Sala Bulgaria (Sofia), Semana Musical de Perpignan, entre otros.

Sus grabaciones en DVD incluyen óperas como *Jenufa* y *Aida* para el sello discográfico Opus Arte y TDK.[Facilitado por ella misma]

18.-Anna Maria Ollet Sotoca- Soprano

Nacida en Reus, licenciada por la Universitat de Barcelona. Sigue los estudios superiores de Canto en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona y finaliza siendo galardonada con el premio Extraordinario de Honor de Final de carrera. Becada en la Escuela de Ópera de Sabadell y seleccionada para participar en los conciertos organizados por la Universitat Mozarteum de Salzburgo.

Ha realizado numerosos conciertos destacando la participaci3n en el Teatro del Liceo; en el Auditorio Isla Diagonal; en el Auditorio Josep Carreras; en el Espacio para la Cultura de Caja Madrid y en el Casal del Metge de Barcelona. Actúa para Juventudes Musicales de Sitges y Tarragona; en el Centro Cultural Riera Blanca; al teatro Fortuny y en el Teatro García-Barb3n de Vigo entre otros.

Ha actuado en diferentes producciones de los Festivales Castell de Peralada y Sagunto (temporada 2002 Marina, rol de Teresa y Berstein *Mass* como solista del street Chorus, temporada 2000); en el Auditorio Nacional de Santiago de Compostela (*Azar*, rol de Amanecer); en el Teatro Principal de Sabadell y Zorrilla (*La Traviata*, rol de Annina); en el Auditorio Clar3s de Andorra (*La Flauta Mgica*, rol de primera dama); en el Auditorio Municipal de Terrassa (*Orfeo ed Euricide*, rol de Amore) y dentro del ciclo 3pera en la Universidad.

Desde octubre del 2003 es profesora de canto al Conservatorio Superior de Música del Liceo y profesora de canto al Palau de la Música Catalana desde 2010. El año académico 2009-2010 fue profesora de canto en la Escuela de Música de Cataluña- ESMUC

<http://www.cameratasancugat.com/index.php/es/curso-de-canto#professorat>
20/02/2017]

[Consulta:

19.-Vicente Ombuena, tenor

Vicente Ombuena nació en Valencia, en cuyo conservatorio inició sus estudios de canto y piano. En 1988 ganó el Primer Premio en el XXVI Concurso Internacional Francisco Viñas, así como el galardón al Mejor Tenor, otorgado por Plácido Domingo.

Durante dos años formó parte de la Ópera de Mainz, donde amplió el repertorio tanto operístico como de oratorio y sinfónico. En 1994 debutó en el Teatro alla Scala de Milán con la ópera *Don Pasquale*, dirigida por Ricardo Muti. Desde entonces ha actuado en los principales teatros de ópera del mundo, como las Staatsoper de Munich, Hamburgo y Berlín, el Covent Garden de Londres y en ciudades como Ámsterdam, Tel Aviv, Copenhague, Chicago, Estrasburgo, Hong Kong, etc.

Ha colaborado con prestigiosos directores tanto en conciertos sinfónicos como en óperas: Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Riccardo Chailly, Sir Colin Davis, Rafael Frühbeck de Burgos, Luis Antonio García Navarro, Miguel Ángel Gómez-Martínez, Antoni Ros Marbà, Giuseppe Sinopoli, Marcello Viotti, Pedro Halffter, Juanjo Mena, entre otros.

El repertorio de Vicente Ombuena incluye las principales óperas románticas: *Don Pasquale*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *La Bohème*, *Falstaff*, *Otello*, *Nabucco*, *Simone Bocanegra*, etc., además de las grandes obras del repertorio sinfónico como el *Réquiem* de Verdi, la *Novena Sinfonía* de Beethoven, el *Stabat Mater* de Rossini o la *Messa di Gloria* de Puccini. Destaca su actuación en *La vida breve* de Manuel de Falla con la New York Philharmonic y Rafael Frühbeck de Burgos en el Avery Fisher Hall de Nueva York.

http://www.musiespana.com/artistas/vicente-ombuena-0/detalle_artista/index.html [Consulta: 20/02/2017]

20.- Olga Pitarch, soprano

Nacida en Castellón, realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia donde obtiene el título superior de Canto y de Piano (con A. L. Chova y A. Bueso respectivamente) y, becada por el Ministerio de Cultura, perfecciona posteriormente sus estudios de canto en la Musikhochschule de Viena (A). Ha sido galardonada con varios premios nacionales: segundo premio del concurso de Juventudes Musicales en 1991, primer premio del

concurso de lied y oratorio Joan Massià en 1993, segundo premio del concurso de Opera Eugenio Marco en 1994.

Actúa en concierto junto a distintos grupos : Al Ayre Español (E.López-Banzo), Orquesta Barroca de Sevilla, Estil Concertant (M.Esparza), Real Compañía Opera de Cámara (J.B.Otero), Los Músicos de su Alteza, Elyma (G.Garrido), Accentus Austria (T.Wimmer), Faenza (M.Horvat), La Fenice (J.Tubery), Le Parlement de Musique (M.Gester), La Grande Ecurie et la Chambre du Roy (J.C.Malgoire), Akademia (F.Lasserre) et Les Arts Florissants (W.Christie) en los Festivales de Ambronay, Royaumont, Aix-en-Provence y Beaune (Francia), Festivales de Herne y Ludwigsburg (Alemania), Festival de Utrecht (Holanda), Bach Festival de Riga (Letonia), Renaissance Musique Festival Copenhague (DA), Festival Grec de Barcelon, Festival de música sagrada de Cuenca, Festival de Msica y Danza de Granada (España)...

Con Les Arts Florissants participa en : Il ritorno d'Ulysse in patria (Minerva), de C.Monteverdi, Acis et Galathée (Damon) de G.F.Haendel, La descente d'Orphée aux enfers (Proserpine) de M.A.Charpentier en distintas giras : Paris (Cité de la Musique), Vienne (Teater an der Wien), Londres (Barbican Center et Royal Albert Hall), Colonia, Baden-Baden, Munich, Buxelles, New-York (BAM y Lincoln Center), Washington, Chicago, Buenos Aires (Teatro Colón), Montevideo y Sao Paulo.

Participa igualmente a distintas PRODUCCIONES DE OPERA: The Fairy Queen, King Arthur y Dido y Eneas (Belinda) de H. Purcell, La Didone de F. Cavalli (Iride, Amore) , Zelos aun del ayre matan (Floreta) de J. Hidalgo, Júpiter y Semele (Juno) de A. Literes, Orfeo (Euridice) y L 'incoronazione di Poppea(Drusilla) de C. Monteverdi, Artaserse de D. Terradellas (Semira), La Madrileña (Violante) Il Sogno (Nice) e Ifigenia in Aulide (Ifigenia) de V. Martín y Soler, Eco y Narciso (Narciso) de D. Scarlatti, Orlando (Medoro) de N. Porpora, Orfeo (Amore) de C.W. Gluck, Orlando (Dorinda) de G.F. Haendel en las escenas del Teatro de La Zarzuela, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música de Valencia, Auditorio de León y Oviedo, Maestranza de Sevilla, así como en el Théâtre de l'Opéra de Bordeaux, Avignon, Orléans, Théâtre des Champs Elysées y Opéra Comique de Paris, Concertgebow de Amsterdam bajo la dirección de C. Rousset, A. Zedda, J.C.Malgoire, E.López-Banzo, J.B.Otero, M.Valdivieso, G.Garrido y W.Christie.

Entre sus numerosas GRABACIONES destacan: “Ifigenia in Aulide” (Ifigenia) de V.Martín y Soler , “Orlando” (Medoro) de N.Porpora con RCOG y “El Maestro de bayle y otras Tonadillas” con Elyma / sello discográfico K-617; “Il giardino de G.Caccini“, “Parodies spirituelles“y “Les Musiques de L’Astrée” con Faenza / Alpha; “A batallar estrellas” con Al ayre español / Harmonia Mundi; “Te deum- Grand office de morts de M.A.Charpentier ” e “Il ritorno d’Ulysse in patria” (Minerva) con Les Arts Florissants (en DVD éste último) / Virgin Classics.

Así como grabaciones en directo para Radio-France, ORF (A), DRF (D), RNE (E), BBC (E), DRK (DA) y para la cadena de televisión Mezzo.

Dentro del REPERTORIO CONTEMPORANEO participa a la creación de obras con Les Jeunes Solistes (R. Safir) bajo la dirección de P.Eotvos, B. Pauset sobre músicas de L. Nono, R. Campo, P. Fenelon entre otros. Ha cantado con N. Frize en “Desseins” en el Festival de Saint Denis y ha colaborado con la Compañía de Teatro Toujours après minuit (B. Seth et R.Montlló Guverna) en dos creaciones L’Entrevue y le Bal. Ha formado parte de la comédie-ballet de Molière-Lully Monsieur de Pourceaugnac con la Compañía Sandrine Anglade.

Dentro del repertorio de ORATORIO ha interpretado “La Ressurezione” y “El Mesías” de G.F.Haendel, “Saint Pierre et Marie Madaleine” de Hasse, “Misa en do menor” de W.A.Mozart, “Le Roy David” de Honegger y “Carmina Burana” de K.Orff.

Ofrece con regularidad recitales ya sea con piano : últimamente acompañada por Anne Lebozec en un programa en torno al poeta G. A. Becquer, y próximamente con los Liebesliederwalzer de Brahms junto a esta misma pianista; o con teorba y guitarra barroca junto a Marco Horvat y Bruno Helstroffer sobre músicas del siglo XVII.

http://www.olgapitarch.com/?page_id=3&lang=es [Consulta: 20/02/2017]

21.- Milagros Poblador

Soy madrileña, de familia castellano-manchega. Con 9 años empecé a estudiar en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, pero sin ánimo de dedicarme a ella profesionalmente; de hecho que estudié Farmacia, y aunque me dieron el Premio “Fin de Carrera” con el Título de Profesor Superior de Canto, yo estuve trabajando más de un año en una Botica, vendiendo aspirinas y haciendo pomadas. Fue cuando me quedé sin trabajo de

farmacéutica cuando conocí en un curso en el Conservatorio a la soprano Ana Fernaud, que me convenció de que debía dar una oportunidad a mi voz y dejar la Farmacia quizás para más tarde. Poco tiempo después gané una plaza en el Coro del Teatro de La Zarzuela, y así fue como empecé a ganarme la vida como cantante profesional. En este Teatro, con el director Emilio Sagi, canté mis primeros roles como solista: Marina (1.994) y poco después debuté: Die Königin der Nacht (Die Zauberflöte) mi gran caballo de batalla, con el cual me he presentado en toda Centroeuropa y de la que ya he cumplido mi 100ª representación, Blonde (Die Entführung aus dem Serail), Nannetta (Falstaff), Oscar (Un ballo in maschera)...

Recuerdo con mucho cariño los buenos consejos que me dió Alfredo Kraus en el curso que realicé en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía”.

Como todo cantante que empieza, me presenté a muchos concursos de canto, y me otorgaron algunos buenos premios entre los que destaco con cariño el “Premio a la mejor Soprano Ligera” y el “Premio del 4º y 5º piso del Liceu” en el Concurso Francisco Viñas, el “1º Premio del Concurso Francisco Alonso” y sobretodo el “1º Premio del Concurso Eugenio Marco” de Sabadell (1.994), porque allí conocí a mi Maestro el tenor Francisco Lázaro. jurado del Concurso, y este hecho marcó un antes y un después de mi carrera artística. Francisco Lázaro no es sólo mi Maestro de canto, es también mi Mentor, quién me ha aconsejado y sigue guiándome en mis proyectos, y quién me alentó a salir de España como única vía de afianzarme en mi profesión y convertirme en lo que ahora soy.

Así comencé en el Landestheater de Linz (Austria 98/99) y a partir de ahí mi carrera se disparó vertiginosamente... Stadttheater de St. Gallen, Wiener Staatsoper, Deutsche Oper de Berlin, Opernhaus de Zürich, Oper am Rhein de Düsseldorf, Semperoper de Dresde, Concertgebouw Amsterdam, Maestranza de Sevilla, Palacio Euskalduna de Bilbao, Teatro Real de Madrid... y por supuesto mi querido Gran Teatro del Liceu con el que colaboro desde 1.997.

He cantado entre otras algunas de las más bonitas óperas y zarzuelas de Soprano Coloratura: Lucia di Lammermoor, La Sonnambula, Rigoletto, La Traviata, Los cuentos de Hoffmann (Olympia), Ariadne auf Naxos (Zerbinetta), L’elisir d’amore, Don Pasquale, Doña Francisquita..., con prestigiosas batutas como: L.Hager, G.Carella, F.Haider, Josep Pons, R.Norrington, G.Rozdestvensky, R.Weikert, A.Guadagno, S.Ozawa, D.Russel Davies, A.Ros

Marbá, J.R. Encinar... y registras como: Lindsay Kemp, M.A. Marelli, Joan Font, P. Busse, Denis Krief, Grisca Asagaroff, G.F. Ventura, Fabio Sparvoli...

<http://www.milagros poblador.com/bio2.htm> [Consulta: 20/02/2017]

22.- Pedro Quiralte, barítono

Castelló de la Plana, 1985

Una vez finalizados sus estudios con las máximas calificaciones, viaja a la Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma) donde cursa durante tres años el programa para jóvenes cantantes Ópera-Studio bajo la tutela de la soprano Renata Scottò.

Obteniendo mediante concurso la Bolsa de Estudio, le permite ingresar en el Ensamble de la Accademia con quien debuta en los principales teatros de Italia y Europa compartiendo cartel con los artistas más prestigiosos del momento como Thomas Hampson, Daniella Barcellona, Sumi Jo, Cecilia Bartoli (etc). Y bajo la batuta de directores como Antonio Pappano, Kent Nagano...

A pesar de su juventud, al barítono castellonense Pedro Quiralte-Gómez lo avala una sólida proyección internacional cantando en numerosos escenarios europeos y americanos, de los cuales destaca su debut en Roma dirigido por el Maestro Nagano (*Viaggio a Reims*, Rossini). Ha cantado en Nueva York, Virginia, Montreal, Milán, Florencia, Bruselas, Londres, Zurich, Paris, Barcelona, Madrid, Valencia, Granada... con un amplio repertorio que abarca desde Vivaldi hasta Puccini, destacando: Conte (*Matrimonio Segreto*), Geronio (*Turco en Italia*) Figaro (*Le nozze di Figaro*), Guiglielmo (*Così fan tutte*), Don Giovanni (*Don Giovanni*), ...

Recientemente (Octubre 2012) ha debutado el rol de Belcore (*Elisir d'amore*) en la Ópera de Virginia, con gran éxito de crítica y público, donde regresará la próxima temporada para interpretar Don Giovanni (*Don Giovanni*). Próximamente debutará en roles como Conde (*Nozze di Figaro*), o Malatesta (*Don Pasquale*), Alfonso (*Lucrezia Borgia*)...

Continúa su formación bajo la guía de D. Carlos Chausson.

<http://olcs.es/pedro-quiralte/> [Consulta: 20/02/2017]

23.- Consol Rico Galdón, soprano

Nacida en Alcaraz (Albacete), emigra con su familia a Ontinyent en 1.957, donde empezará los estudios musicales a la edad de 8 años.

Desde entonces, cursó estudios de Magisterio, Piano, Canto, doctorado en música y es también Máster en estética y creatividad musical.

Su actividad profesional se ha desarrollado, sobre todo, en el campo de la enseñanza: primeramente como maestra y últimamente, por su especialización en pedagogías musicales Willems, Orff, Dalcroze y Kodaly, participando en el programa pedagógico *Música a l'escola* de la Conselleria de Cultura. Enseñó Música en la Universitat de València, tanto en Magisterio como en estudios de posgrado. Así como ocupando una cátedra de Canto en el Conservatorio Superior de Música de Valencia hasta su jubilación.

En el campo de la investigación ha realizado estudios sobre la pedagogía del Canto en España en los siglos XVIII-XIX, un trabajo de investigación sobre los métodos de Canto de Miguel López Remacha, otros sobre los compositores de Ontinyent Onofre Penalba y Melcior Gomis, contribuyendo a su difusión mediante conferencias, transcripciones, publicaciones y grabaciones musicales.

La actividad artística está referida fundamentalmente a la música de cámara, ofreciendo recitales líricos con piano o guitarra, de entre los cuales ha grabado las canciones de Gomis. Perteneció al Cor de la Generalitat desde su fundación. Sus transcripciones de las partituras del maestro de capilla Onofre Penalba (1701-1767) fueron estrenadas por la orquesta y coro de la Catedral de Valencia. Actualmente trabaja en la vertiente de la música antigua junto al grupo Menestrils.

24.-Marina Rodríguez-Cusí

Nace en Siete Aguas (Valencia), cursa sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en la especialidad de Oboe y posteriormente Canto con Ana Luisa Chova, obteniendo el Premio de honor Fin de Carrera.

Ha sido galardonada en los concursos "Eugenio Marco" de Sabadell; "Festival Lírico de Callosa D'Ensarriá", Internacional de "Música Española en Compostela" y Concurso Internacional "Francisco Viñas" de Barcelona.

Tras debutar con (Cherubino) *Le Nozze di Figaro* en el Palau de la Música de Valencia, comienza una intensa actividad en el campo de la ópera, interpretando entre otros: (Ottone)

L'Incoronazione di Poppea, (Cornelia) Giulio Cesare, (Disinganno) Il Trionfo del Tempo e del Disinganno (Polinesso) Ariodante, (Madame La Rose) La Gazzetta, (Pippo) La Gazza Ladra, (La Marchesa Melibea) Il Viaggio a Reims, (Smeton) Anna Bolena, (Suzuki) Madame Butterfly. (Romeo) I Capuleti e i Montecchi, (Olga) Eugene Onegin, (Zia Principessa) Suor Angelica. (Siebel) Faust, (Bersi) Andrea Chénier, (Azucena) Il Trovatore, (La belle) La Belle et la Bête, Tancredi, La Zorrita Astuta, Otello, Das Rheingold, Götterdämmerung, Der Fliegende Holländer, Salomé, Der Rosenkavalier, Die Fledermaus, en: Teatro Real de Madrid, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Arriaga y Euskalduna de Bilbao, Palacio de la Ópera de La Coruña, Kursaal de S. Sebastián, Campoamor de Oviedo, Gayarre de Pamplona, Maestranza de Sevilla, Auditorium Palma de Mallorca, Villamarta de Jerez, Cervantes de Málaga, Miguel Delibes de Valladolid, Golden de Palermo, Alte Oper Frankfurt, etc.

Ha interpretado (Zenobia) Radamisto de Haendel en Concertgebouw de Ámsterdam y Musikverein de Viena, dirigida por M .Haselböck. (Hermia) A Midsummer Night's Dream y (Ottavia) L'Incoronazione di Poppea en Staatsoper de Hamburgo dirigida por Simone Young y A. de Marchi (Ericlea) Il Ritorno d'Ulisse in Patria en la Salle Pleyel de Paris dirigida por William Christie, (Messaggiera) L'Orfeo de Monteverdi en Festival Perigord Francia, (Rosmene) Il Prigioner Superbo en Festival Pergolesi-Spontini de Jesi Italia.

En Oratorio-Concierto interpreta obras como: Stabat Mater de Pergolesi, Weihnachts-Oratorium , Johannes - Passion y Magnificat de Bach, The Messíah de Haendel, Juditha Triumphans y Gloria de Vivaldi, Requiem de Mozart, Petite Messe Solennelle de Rossini, Sommernachtstraum, Lobgesang, Die Erste Walpurgisnacht de Mendelssohn, Requiem de G. Verdi, Te Deum, Réquiem en rem de Bruckner, Kindertotenlieder y Das Lied von der Erde de Mahler. Los Ángeles de R. Chapí, La Damoiselle Elue y Le Martyre de Saint Sébastien de Debussy, El Amor Brujo y El Sombrero de Tres Picos de M. de Falla, Alegrias de García Abril, Philistaei a Jonatha Dispersi de Martín y Soler, Pulcinella de I. Stravinsky, Alexander Nevsky de S. Prokofiev y Pierrot Lunaire de A. Schönberg, Las Canciones Negras de Montsalvatge, en: Auditorium Parco della Musica di Roma, Teatro Monumental y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de les Arts de Valencia, Palau de la Música y Auditori Principal de Barcelona, Auditorio Manuel de Falla de Granada, Zipper Concert Hall y Schoenberg Hall de Los Ángeles, etc.

Participa en los estrenos de El Mar de las Sirenas de Báguena Soler y Maror de M. Palau en el Palau de la Música de Valencia, Los Pirineos y La Celestina de F. Pedrell en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, La Casa de Bernarda Alba de M. Ortega, Compendio Sucinto de la Revolución Española de R. Garay con la Grande Chapelle, Y en un instante todo fue silencio de Tomás Marco, Divinas Palabras de A. García Abril en la reinauguración del Teatro Real de Madrid. Canta en las inauguraciones Gran Teatre d'Elx, Palau de les Arts Reina Sofia de Valencia bajo la dirección de Lorin Mazel

En el Teatro de la Zarzuela de Madrid ha cantado Doña Francisquita (Aurora la Beltrana), Pan y Toros (Princesa de Luzán), Los Diamantes de la Corona (Diana), La Calesera (Elena), La Revoltosa (Soledad y Mari Pepa), La Montería (Ana) y en el Palacio de Carlos V de Granada La Tempranica (Grabié, Gitana y Pastora) y Cecilia Valdés (Dolores e Isabel), Pepita Jiménez de I. Albéniz etc.

Ha sido dirigida por: Manuel Galduf, Ros Marbá, Sergiu Comissiona, Alberto Zedda, Walter Weller, David Parry, Peter Maag, A. Allemandi, Marco Guidarini, Franz-Paul Decker, J. A. García Navarro, M. A. Gómez Martínez, Josep Pons, Salvador Más, Víctor Pablo, José Collado, A. Lombard, Ralf Weikert, Pascual Osa, García Asensio, J. Mena, Eric Hull, Edmon Colomer, M. Haselböck, Angelo Cavallaro, M. Barbacini, John Nelson, Plácido Domingo, Lorin Mazel, Pinchas Steinberg, Petr Kofron, J.R. Encinar, Yaron Traub, Andrea Marcon, Corrado Rovaris, Miguel Ortega, Cristóbal Soler, Álvaro Albiach, Ottavio Dantone, Marzio Conti ,José de Eusebio, Vasily Petrenko, Andriy Yurkevych, Ólivier Díaz, M. Roa, Matthias Bamert, Antoni Wit, Carlo Rizzi y Patrick Fournillier.

Ha grabado CD. Sombrero de Tres picos para la Warner con la Orquesta Filarmonía de Canarias. DVD Il ritorno d'Ulisse in patria dirigida por William Christie y Les Arts Florissants. DVD Tres sopranos con la Zarzuela con la Orquesta Filarmonía de Madrid. DVD de la Zorrita Astuta L. Janàcek dirigida por Kent Nagano versión animada en Castellano - Catalán.

<http://www.marinacusi.com/trayectoria.html> [Consulta: 20/02/2017]

25.- Carmen Romeu, soprano

Nace en Valencia en 1984. Empieza sus estudios musicales en La Lírca de Silla como clarinetista y Finaliza los de canto en Valencia con Ana Luisa Chova y Husan Park.

Desde 2007 ha formado parte del Opera Studio de la Academia Santa Cecilia de Roma donde ha sido alumna de Renata Scotto.

Obtiene diversos premios en la Beca Montserrat Caballé, Concurso de Canto Ciudad de Logroño, Concurso Internacional de Canto Manuel Ausensi y Concorso Internazionale Ottavio Ziino de Roma.

Ha sido dirigida por maestros como Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Kent Nagano, Alberto Zedda, Donato Renzetti, Patrick Fournillier, Michele Mariotti, Carlo Rizzi, Ottavio Dantone, Andrea Marcon, Gómez-Martinez, Corrado Rovaris, Cristobal Soler, Will Crutchfield, Erik Nielsen, Carlos Aragón, Marco Angius, Tonino Battista...y por registas como Emilio Sagi, Graham Vick, Davide Livermore, Mariame Clement, L.Ronconi, C. Scarton...

Ha interpretado Dido y Eneas (Dido) y L'elisir d'amore (Adina) en Valencia; Il Viaggio a Reims (Madama Cortese) en Pesaro; Lo Scoiattolo in gamba de N.Rota, La Zorrita Astuta y Così fan tutte (Fiordiligi) en el Auditorium de Roma; Le streghe di Venezia de P.Glass en Ravenna; L'isola disabitata (Costanza) en el Arriaga de Bilbao y Maestranza de Sevilla; Orfeo ed Euridice (Euridice) en Valencia; Ainadamar (Nuria) en Granada; Trust de los Tenorios y Puñao de Rosas (Rosario) en el Teatro de la Zarzuela; Così fan tutte (Fiordiligi) en el Teatro São Carlos de Lisboa; La Corte de Faraón (Lota) en Arriaga, Ciro in Babilonia (Argene) y Tancredi (Roggiero) en el Rossini Opera Festival; L'Heure Espagnole (Concepción) en el Auditorio de Roma; Adina (Adina) de Rossini en el Reate Festival (Italia); La Boheme (Musetta) en el Palau de les Arts de Valencia y en ABAO, Marina (Marina) en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, La Donna del Lago (Elena), Armida (Armida) y Duetti Amorosi con Lena Belkin en el Rossini Opera Festival de Pesaro; La Traviata (Violetta Valéry) en Oviedo y Córdoba; La del manojó de rosas (Ascensión) en el Teatro de la Zarzuela y en el Teatro de la Maestranza; Otello (Desdemona) en la Vlaamse Opera; Poliuto (Paolina) en el Teatro Nacional São Carlos de Lisboa; Bagatelles en el Teatro Arriaga y en Coruña; Il Barbiere di Siviglia (Rosina) en Oviedo; Don Checco (Fiorina) en el Teatro San Carlo de Nápoles; Clementina (Doña Clementina) en el Teatro de la Zarzuela...

Como solista realiza recitales por toda la Comunidad Valenciana, así como para la Asociación Amigos de la Ópera de Madrid, Sociedad Filarmónica de Valencia (Palau de la Música), Festival Terras sem Sombras Portugal, Festival Enclave de Cartagena, Sagunt in excelsis, Los Cuartitos del Arriaga (Teatro Arriaga, Bilbao), Festival de Rieti, Festival de Belcanto de Roma, Recital junto a Carlos Álvarez en el Teatro Circo de Albacete, Festival Isaac Albéniz...

En su actividad concertística se incluyen obras como Requiem y Misa de la Coronación de W.A.Mozart, Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz de J.Haydn, Mesías de G.F.Händel, Fantasía Coral de L.v.Beethoven, Soirées Musicales de G.Rossini, Betulia liberata de G.Pugnani o La morte de Didone de Rossini. También Stabat Mater de Rossini con la Orquesta Sinfónica de Euskadi y en el Teatro de la Zarzuela, Las estaciones de Haydn en el Teatro Nacional São Carlos de Lisboa y Die Jahreszeiten en el Festival Terras sem Sombras, entre otras.

Entre sus próximos compromisos destacan Armida en la Vlaamse Oper, La Bohème en Opera de Oviedo, Idomeneo en el Palau de les Arts de Valencia...

Recientemente ha sido galardonada con el Premio a la Cantante Revelación 2013 por la Fundación de los Premios Líricos Teatro Campoamor [Facilitado por ella misma].

26.- Olatz Saitua, Soprano

Nacida en Bilbao en 1967.

Estudió guitarra y canto en el Conservatorio de Bilbao al tiempo que se licenció en Ciencias Económicas y Empresariales. Becada por la Diputación Foral de Bizkaia perfeccionó sus estudios con Carlo Bergonzi en la Accademia Chigiana de Siena y Accademia Verdiana di Busseto, y con Wilma Lipp en la Hochschule Mozarteum de Salzburgo donde se graduó en la especialidad de Ópera en 1996. Así mismo participó en master class con Ileana Cotrubas, Helen Donath, Paata Burjuladze, Mark Padmore, Nancy Argenta, María Bayo, Janice Chapman o Ana Luisa Chova.

Ha sido galardonada en los Concursos Internacionales de Canto de Bilbao, Irun y Belvedere de Viena.

Entre 1997 y 2006 ha sido miembro de la compañía del Aalto Theater de Essen (Susanna, Despina, Blonde, Papagena, Gilda, Oscar, Nannetta, Rosina, Musetta, Tytania, Marzelline/Fidelio, Adele, Gretel, Souer Constance, Olympia, Frasquita, Niece/Peter Grimes, Magd/Daphne, Ungeborenes Kind/Die Frau ohne Schatten, Fiakermilli/ Arabella...) y previamente del Landestheater de Salzburgo entre 1995 y 1997.

Ha sido invitada a cantar en las temporadas de ópera del Teatro del Liceo de Barcelona (Susanna, Zerlina, Papagena, Barbarina, Yniold, Amore/GLuck, Amore/MonteVerdi, Crobyle, Princesse/L'Enfant, Tebaldo, Trujamán), Teatro Real de Madrid (Blumenmädchen, Waldvogel, Trujamán), Asociación Bilbaina de Amigos de la Ópera (ABAO) de Bilbao (Hirt/Tannhäuser, Clorinda/La Cenerentola, Eccho/Ariadne auf Naxos, Juliette/The little Sweep), Teatro Campoamor de Oviedo (Flora/ The Turn of the Screw, Charmeuse/Thäis, Eccho, Trujaman, Juliette/The little Sweep), Quincena Musical de San Sebastián, Festival de Santander, Haydn Festival de Eisenstadt y en las temporadas de concierto de la Orquesta de Radio Televisión Española (RTVE), Orquesta Nacional de España, Sinfónica de Tenerife, Sinfónica de Bilbao, Sinfónica de Galicia, Real Filharmonía de Galicia, Sinfónica del Principado de Asturias, Sinfónica del Vallés, Sinfónica de Castilla y León, Essener, Philharmoniker y Dresdner Philharmonie.

Ha realizado diversas grabaciones discográficas con música de los maestros Garbizu, Sorozabal, Donostia, Iparragirre... y participado en la grabación en DVD de la ópera Carmen.

Entre los directores de escena con los que ha trabajado se encuentran: Robert Wilson, David Alden, Johannes Schaaf, Robert Carsen, Andreas Homoki, Olivier Tambosi, Gian Carlo del Monaco, Emilio Sagi, Ignacio García, Italo Nunziata, Gilbert Defló, Dietrich Hilsdorf y entre los directores de orquesta: Stefan Soltesz, Andrew Davies, Hubert Soudain, Stefano Ranzani, Esa-Pekka Salonen, Victor Pablo Perez, Enrique García Asensio, Juan José Mena, Rafael Frühbeck de Burgos, Friedrich Haider, García Navarro, Delacôte, Bertrand de Billy, Antoni Ros Marbá, Jose Ramón Encinar, Maximiano Valdés, Stefan Vladar, Pier Giorgio Morandi, Michel Plasson, Harry Bickett, Antonio Florio, Steven Stubbs, Aaron Zapico, o Alberto Zedda [Facilitado por ella misma].

27.- Silvia Tro Santafé

"Notas superiores emocionantes; resonancia oscura en el grave; indefectiblemente expresiva" The Times.

La Mezzo-soprano española Silvia Tro Santafé, ha establecido una gran reputación con el público y los principales teatros de ópera del mundo. Su repertorio abarca desde el barroco hasta el siglo 21, pero sobre todo ha sido reconocida como una de los mejores exponentes actuales de Rossini y el Bel Canto. Su Rosina ("notas cálidas y grandes que cuando la voz asciende se abre para revelar unos agudos seguros y brillantes" Washington Post) y Cenerentola se han escuchado

en la Ópera de Viena, Berlín, Zurich, Amsterdam, Washington, Palermo, Bolonia y Munich y su Italiana en Argel en el Teatro alla Scala, el Teatro Real de Madrid, Amsterdam, Dresde, Berlin, Zurich y Valencia. Papeles del Rossini serio incluyen: Arsace SEMIRAMIDE (Napoli - "nella parte di Arsace è apparsa la migliore por fluidità di Canto e adesione al personaggio" La Repubblica) Malcom La dama del lago y, recientemente grabado para Opera Rara, Arsace Aureliano in Palmira ("técnicamente impecable y generosa de tono "The Guardian). En las últimas temporadas su repertorio se ha extendido a Bellini Adalgisa NORMA en Berlín y Bruselas ("Silvia Tro Santafé fait merveille, elle évolué en souplesse sur toute la tesitura: l'aigu s'envole clair et tierna et ses dúos avec Edita Gruberova respirent d 'une sutil harmonie d'inflexiones comunas "Le Soir), Romeo Capuleti en la Ópera Estatal de Munich e Isoletta La Straniera en Moscú. Su repertorio Donizetti incluye Orsini en Lucrezia Borgia, en Bruselas, Munich y en disco con Edita Gruberova, Sara en Roberto Devereux, Giovanna Seymour en Anna Bolena, y más recientemente Elisabetta MARIA STUARDA en el Liceu de Barcelona ("Su interpretación creció a través de la actuación, que muestra el odio, la maldad del personaje con una pasión sin miedo "El País).

Ha grabado y actuado muchos de los grandes roles del barroco incluyendo los papeles principales de Jerjes (Campos Elíseos) RINALDO (Ópera Estatal de Berlín) ARIODANTE (Barcelona) y ha aparecido como Polinesso ARIODANTE (Festival de Salzburgo, Ópera de París) y como Tolomeo en el Giulio Cesare (Netherlans Opera). Actuaciones recientes de conciertos han incluido el REQUIEM de Verdi (Hamburgo) y el Stabat Mater de Rossini (Royal Liverpool Philharmonic).

Destacan de sus recientes apariciones en su amplio repertorio en CD y DVD como la DEIDAMIA de Haendel (Netherlands Opera - "cantaba como un dios, con una voz cálida impregnando tanto su legato y coloratura deslumbrante, una combinación de Horne y Berganza" Mundo Clásico "Si el heroísmo se mide en términos vocales, la palma va a Silvia Tro Santafé por su firme y vibrante canto de Ulisses "New York Times) y el Don Quichotte de Massenet (La Monnaie -" une Souveraine Dulcinée - par la puissance, par la couleur, par la précision du contrôle ... "La Libre). Su reciente recital en cd fue aclamado, Spanish Heroines (Signum Classic "Et avec quelle puissance d'elle l'emporte émotions! Juste la voix sur de grandes lignes

MELODIQUES, entrecoupées d'envolées lyriques. Une magnifique interpretation" Harmonia Mundi, "una impresionante voz y su control de la respiración indican una técnica vocal sólida" International Record Review) y ROSSINI MEZZO (Signum" ataca la miríada de notas con exactitud, sin sugerencia de hacer trampa con la inserción de los aspirados. A estos puntos fuertes se pueden añadir su control de la respiración... impresionante" Record Review, "un recital impresionante " Gramophone)

Los planes futuros incluyen la vuelta al Teatro Real de Madrid para las producciones de Lucio Silla de Mozart y Roberto Devereux de Donizetti y la vuelta al papel de Charlotte en WERTHER en Las Palmas y al papel de Orsini en la Ópera Estatal de Múnich y Romeo en Capuleti de Bellini en el Liceu de Barcelona así como Elisabetta de la Maria Stuarda en Marsella. [Facilitado por la cantante: 20/02/2017]

28.- Miren Urbietta

(Donostia, 1983). Licenciada en 2010 en Canto por el Centro Superior de Música del País Vasco, Musikene. Ha estudiado con la mezzosoprano Maite Arruabarrena, los repertoristas Enrique Ricci y Maciej Pikulski y el director de escena Horacio Rodríguez Aragón.

Ha recibido clases magistrales de Jaime Aragall, Carlos Álvarez, Isabel Monar, Enedina Lloris, Ana Luisa Chova, Montserrat Caballé , siendo además admitida en el centro CUBEC por Mirella Freni para sus masterclasses.

Ha completado su formación en el Centro de Perfeccionamiento Plácido Domingo del Palau de les Arts de Valencia, bajo la supervisión artística de Alberto Zedda, trabajando con otros maestros como J. M. Pérez Sierra, Gianni Fabrini, Jocelyne Dienst y Roger Vignoles entre otros. Durante su estancia en Valencia realiza una amplia gira de recitales de zarzuela, con la Orquesta de la Comunidad Valenciana dirigida por el Mtro. García Asensio.

En su incipiente carrera, ya es poseedora de numerosos premios: 3er premio en el Concours Bordeaux-Médoc 2016, "Cantante Revelación" de los Premios Líricos Teatro Campoamor 2014, "Mejor cantante español" en el Concurso de Canto Francisc Viñas 2014, 2º Premio en el Concurso Internacional de Canto de Bilbao, en 2012, 2º premio del II Concurso de Zarzuela Ana María Iriarte, 2012; ganadora del XXX Concurso Internacional de Canto de Logroño, 2012; 1er

premio en el Concurso de Interpretación de Amigos de la Música de Alcoy, 2011; 2º puesto (quedando el 1º desierto) de la Xª edición del Concurso Internacional de Canto Luis Mariano, de Irún, junto con el Premio Especial otorgado por la Asociación Lírica Luis Mariano, 2009, entre otros galardones.

Recientemente, ha debutado el rol de Zerlina de Don Giovanni junto con Christopher Maltman (Don Giovanni) en la Quincena Musical de San Sebastián 2016, con críticas muy favorables. Conseguió un resonante éxito como Liù, en la producción de Nuria Espert de Turandot, de la temporada 2014 de la ABAO, dirigida por el Mtro. John Mauceri. Asimismo, destaca su debut en el Gran Teatre del Liceu como Annina, en La Traviata, así como sus éxitos como Arminda, en La Finta Giardiniera, de Mozart, y en varias producciones de zarzuela: Ana Mari, de El Caserío, de J. Guridi; L'Antonelli, de El duo de la Africana; Katuska, de Sorozabal; Rosaura, de Los Gavilanes, de Guerrero; Carola, de La Alegría de la huerta, de Chueca y Luisa Fernanda, de Torroba.

La ópera y la zarzuela no han sido los únicos géneros a los que ha prestado atención; ha dedicado tiempo al oratorio, interpretando Ein Deutsches Requiem, de J. Brahms, en Toulouse, 2013; Requiem de Mozart, Gloria de Vivaldi, etc; también a la música de cámara ofreciendo recitales de lieder y siendo miembro del Trío Easo (soprano, trompeta y órgano) y Aldaxka Trío (soprano, clarinete y piano); y al repertorio sinfónico vocal con la participación en el estreno mundial de la ópera Juan José de P. Sorozabal, en Kursaal y Auditorio Nacional de Madrid en 2009 y el reestreno y grabación de la ópera La Llama, obra póstuma de J. M. Usandizaga, interpretada junto a la OSE en el Auditorio Kursaal, Palacio Euskalduna, Teatro Principal de Vitoria y Baluarte de Pamplona en 2015.

Colabora asiduamente con las orquestas del País Vasco: Orquesta Sinfónica de Bilbao y la Orquesta Sinfónica de Euskadi, además de otras formaciones, como la Orquesta de la Comunitat Valenciana, Orquesta Académica, Orquesta Filarmonía de Madrid, etc.

<http://mirenurbietavega.com/about/> [Consulta: 20/02/2017]

29.- María Velasco, soprano

Nace en Valencia. Obtiene Mención Honorífica en “Grado Superior de Canto”.

Posteriormente estudia en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía”, y más tarde obtiene el “Diploma Superior de Opera” de la HfM de Hamburgo, obteniendo las máximas calificaciones.

Desde 2008 es “Miembro de Número” de la M.I. Academia de Música Valenciana.

Durante sus estudios recibe clases de: Ana L.Chova; M. Zanetti; Enedina Lloris; Alfredo Kraus; K. Moretti; J.Beckmann; W. Hagen y R. de Andrés.

Masterclass con: Elena Obratzova; Ileana Cotrubas; H. Rilling; I. Kushpler; F. Lavilla; S. Mariategui; E. Arnaltes; E. Lazarska...

Ha interpretado las siguientes operas: Don Pasquale (Norina); L’elisir d’amore (Adina y Gianneta); Rita (Rita) y Lucrezia Borgia (Lucrezia) de Donizetti; Las bodas de Fígaro (Susanna); La clemencia de Tito (Servilia) y Don Giovanni (Donna Anna) de Mozart; La serva padrona (Serpina) de Pergolesi; El Murciélago (Adele) de J.Strauss;

El barbero de Sevilla (Rosina); la Cenerentola (Clorinda); L’occasione fa il ladro (Berenice) y La italiana en Argel (Elvira) de Rossini; Carmen (Frasquita) de G.Bizet; La Médiom (Monika) de Menotti; Gianni Schicchi (Lauretta) de Puccini; La bien amada (Felisa) de Padilla; Marina (Marina) de Arrieta; Luisa Fernanda (Duquesa Carolina) de M. Torroba; Dos pichones del Turia (Roseta) y Pan y Toros (Doña Pepita) de Barbieri;...

En oratorio y concierto ha interpretado: Stabat Mater de Pergolesi; Te Deum de Charpentier; La Creación, Misa Nelson y Las Estaciones de Haydn; El Mesias de Haendel; Misa de la Coronación, Vísperas de Confesore, Réquiem y Exultate Jubilate de Mozart; Los Carmina Burana de Orff; Novena Sinfonía de Beethoven; Segunda Sinfonía “Lob Gesang” de Mendelssohn; Las Bodas de Strawinsky; Escenas de Fausto de Schumann...Así como numerosos recitales de los que destaca el celebrado en el Palacio del Pardo para S.M. La Reina, RNE2 y NDR y en 2006 el “Concierto para las víctimas del terrorismo” en el Palau de la Música de Valencia; “Pasión por la zarzuela” 2007.

Ha interpretado el papel de Lucrecia en "L’adeu de Lucrecia" de Carles Santos, dirigida por el propio compositor, en su estreno en el Palau de la Música de Valencia, L’Auditori y Teatre Lliure

de Barcelona, así como la grabación de un CD. Obra que interpreta en 2010 para la inauguración del Auditori de la Universidad Jaume I de Castellón, bajo la dirección de Sergio Alapont.

En 2006 estrena en el Hamburger Musikhalle “Nachtgesang” y “O nobilísima viriditas” de S. Sprenger, con la Kammer Orchestra de Lübeck, bajo la dirección de Clemens Bergemann.

En 2008 estrena la obra “Es Santo Rey Don Fernando” del Compositor valenciano E.Torres, cantando el Angel I, bajo la dirección de B. Adam-Ferrero.

El 8 de julio de 2008 canta en la inauguración del monolito conmemorativo de la visita del Papa Benedicto XVI, interpretando el “Padre Nuestro” de J.Mª Cano, junto con la Orquesta Sinfónica del Mediterráneo, bajo la dirección de J.A Ramírez.

Ha cantado con la Orquesta y Banda Municipal de Valencia; Orquesta Castilla-León; Orquesta Estatal Rusa; Orquesta de la Comunidad de Madrid; Sinfónica de Hamburgo; Orquesta de Cámara de Andorra; Göttingen Orchestra; Orquesta Sinfónica del Mediterráneo; banda Municipal de Castellón, etc...en numerosos Auditorios y Teatros de España, Polonia y Alemania.

Desde el año 2000 a 2006 canta en la “Silvestre Gala” con la Orquesta Sinfónica de Hamburgo y el Philharmonienchor en el Musikhalle de Hamburgo.

Ha cantado bajo la batuta de: S. Alapont; S. Mas; J. Casas; J. Pons; L. Ramos; M. Galduf; Y. Traub; A. Mitisek; A. Posadas; J. Reynolds; K. Sallmann; R. Encinar; F. Torrella; J.V. Ramón-Segarra;...

<http://mariavelascosopranovalencia.blogspot.com.es/2012/08/hola-aqui-estoy.html> [consulta 20/02/2017

30.- José Manuel Zapata, tenor

José Manuel Zapata se ha convertido, desde su debut hace 12 años, en uno de los tenores más importantes de su generación. Tras su primera actuación en la Ópera de Oviedo en 2002, ha conseguido debutar en un corto espacio de tiempo, como protagonista, en algunos de los teatros de Ópera más importantes del Mundo (Metropolitan Opera House de Nueva York, Teatro Real de Madrid, Teatro Liceo de Barcelona, Rossini Opera Festival, Ópera de Berlín, Teatro Chatêlet de

París, Semperoper de Dresden, Teatro Massimo de Palermo, Theater an der Wien de Viena, Deutsche Oper Rhein, Palais de Beaux Arts de Bruselas, etc.....).

<http://www.zapatatenor.com/> [Consulta: 20/02/2017]

ANEXO IV - CUESTIONARIOS DE LOS PROFESIONALES ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO ("BLOQUE A" Y "BLOQUE B")

BLOQUE A - LISTADO DE CANTANTES PROFESIONALES
ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO "REFERENTES EN LA
ACTUALIDAD".¹

1.-CELSO ALBELO

2.-MARIOLA CANTARERO

3.-MARÍA ESPADA

4.-JORGE DE LEÓN

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

6.-ISABEL REY (C/P)

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

8.-OFELIA SALA

9.- ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

LISTADO DE PEDAGOGOS REFERENTES

10.-ANA LUISA CHOVA

11.-GLORIA FABUEL

12.-ENEDINA LLORIS

13.-JUAN LOMBA

¹ (C/P) Profesionales escogidos como pedagogos y como cantantes.

14.-VICTORIA MANSO

15.-SARA MATARRANZ

16.-DAVID MENÉNDEZ

1.-CELSO ALBELO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Cierto es que el cuerpo influye de manera decisiva a la hora de cantar.

Lo importante es que cualquier postura, tensión, así como movimientos en general, no interfieran en la columna del aire que es la parte fundamental del motor de nuestro instrumento y si así lo hiciera, tratar que sea de la menor manera posible.

Descubrir nuestro propio cuerpo parece ser un cosa dada por descontado. Pero muchas veces mientras cantamos notamos movimientos involuntarios, así como tensiones que no sabíamos que existían. Personalmente me ayuda la meditación y el *training* corporal ayudándome a reencontrar la coherencia y equilibrio entre el gesto y la columna del aire necesaria para el canto.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

En cuanto a mi concepción de gestión del *fiato* si es cierto que hay una manera básica, digamos unos directrices generales: respiración completa, baja...pero la gestión de esto, dependiendo de lo que necesitamos cantar, cambia: si la frase musical descende, si por el contrario se mueve en determinada zona vocal, si esta es ascendente...y un largo etc...

Respiración, apoyo... aunque se nutre de conceptos básicos, es la gestión de estos lo que hace, en ocasiones, complicado de entender. Es por ello también que debemos continuamente ejercitar los

músculos que ayudan y entran en directa relación con esta gestión: diafragma (aunque su movimiento es involuntario) así como la cintura abdominal, intercostales, lumbares, región pélvica...

En cuanto a las sensaciones de apoyar hacia arriba, otras para abajo...otras hacia fuera...: es justo un equilibrio entre todas ellas dependiendo del momento y frase musical que debemos acometer.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Aquella donde existen menos tensiones a la hora de la fonación. Particularmente me ayuda la posición que adquiere mi laringe cuando realizo la *i*. Intento recordar la posición y sobre ella intento “introducir” las otras vocales.

La posición bucofaríngea ayuda a redondear los sonidos, cada uno debe encontrar su equilibrio entre laringe y boca para encontrar ese momento y posición básica de donde empezar a fonar.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Estos conceptos, en mi concepción y gestión del canto van unidos. Y aunque deberían estar tan asimilados como para “afirmar” que el pasaje no existe.

Pasaje de voz digamos que es una necesidad física muscular para transcurrir por la tesitura vocal: femenina y/o masculina, utilizada para alcanzar homogeneidad en todo el registro vocal.

Cobertura de la voz es un recurso (interviniendo boca, laringe y gestión del *fiato*) para “sobrepasar” con éxito el pasaje de la voz obteniendo la igualdad del registro.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La colocación de la voz, utilizando todos los medios posibles: *fiato* + resonadores; para sacar el máximo provecho de nuestro aparato fonador.

El cantante lírico no solo debe adecuarse a unos cánones de estética vocal sino debe gestionar esta impostación sin olvidar la proyección vocal necesaria para que sea audible sin que ello suponga un daño en su aparato.

Toda base de impostación debería estar consolidada en el apoyo: diafragma, cintura abdominal, intercostales, musculatura pélvica. Todo ello ayudaría a encontrar resonadores (siempre altos, en máscara) que ayudan a la proyección de la voz. Jugamos entonces con dos puntos de apoyo: uno

de base, gestión del aire; otro de proyección, la máscara; uno y otro deben cohabitar en armonía dentro de nuestra fonación.

Particularmente me gusta decir que en mis sensaciones de impostación vocal gestiono básicamente estos dos apoyos, que considero, absolutamente fundamentales.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Siempre inicio con algunos ejercicios de respiración, para despertar la musculatura que interesa. A esto sigue algunos ejercicios con la boca cerrada: pongo en funcionamiento los dos pilares básicos: apoyo y máscara.

Después de realizar estos ejercicios, sin tiempo determinado, suelo empezar con la vocal i en quintas donde la quinta digo a (la vocal a debería “estar” en el espacio de la i): desde un mi grave ascendiendo dependiendo del día... repito este ejercicio i+e luego i+o... Luego novenas siempre empezando con la i...

Una vez realizado esto me gusta hacer en una misma nota (por lo general desde el re hasta fa#, zona de “pasaje”) i+e+a+o+u intentando ligar al máximo donde todas las vocales sean uniformes en todos los aspectos.

Una vez terminado esto siempre canto diversos pasajes de obras que debe cantar o estudiar.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En un cantante son fundamentales la disciplina, la paciencia y la sana autocrítica que te permita ver tus limitaciones no como un problema sino como una ventaja. Y no olvidar que todos los recursos técnicos, estilísticos e interpretativos están para transmitir sensaciones y emociones. Ser eternamente curioso con tu instrumento.

Para un profesor de canto es fundamental saber analizar lo que ve y lo que escucha, para poder dar directrices claras y concisas a sus alumnos de lo que su voz necesita. No un mismo método o mecanismo sirve para todos, lo que interesa es a través de muchos métodos y/o mecanismos llegar a las bases de una sana fonación.

2.-MARIOLA CANTARERO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Para mi, cantar debe ser lo más natural posible aunque tecnifiquemos esa naturaleza por lo tanto la relajación debe ir en consonancia con nuestra propia personalidad y circunstancias y el mejor ejercicio de relajación es ser consciente en todo momento de lo que haces y disfrutar al máximo. Todo eso te da seguridad, que es la clave para estar relajado.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Yo creo firmemente que la respiración diafragmática es lo más importante y necesario en la técnica vocal. Obviamente en un pequeño párrafo escrito es imposible explicar el manejo del aire o apoyo ya que se necesitan años de estudio y práctica pero si diré que en mi caso no sólo trabajo con la presión diafragmática, tanto baja como alta, sino también intercostal y sobre todo con una gran flexibilidad muscular para que en ningún momento se creen tensiones que pudieran reflejarse en la emisión vocal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Creo que la más saludable es una posición laríngea baja y lo más relajada posible con esa sensación de bostezo pero siempre con la proyección del sonido delante hacia los resonadores para que nunca quede cubierta

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Según mi criterio el pasaje de la voz existe pero está en nosotros y en nuestra técnica hacer que desaparezca naturalmente sin artificios ni coberturas haciendo así un canto como homogéneo en todo el registro, como dicen los italianos *aperto ma coperto* una frase contradictoria pero muy necesaria

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Es la colocación natural del sonido llevado por el apoyo del aire hacia los resonadores siendo esta la única manera de que el aire convertido en sonido corra hasta la última fila de un teatro sin necesidad de amplificación y preservando la salud vocal del cantante

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Dependiendo del papel que vaya interpretar utilizo unos u otros pero normalmente siempre comienzo con boca cerrada subiendo de sonido para comenzar un precalentamiento y seguidamente quintas, novenas, picados... utilizando consonantes y vocales que te ayudan a colocar el sonido delante y desde luego a demanda del repertorio que en ese momento vaya a interpretar.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Creo que en ambos casos la cualidad indispensable sería la de una intuición natural para poder conseguir las sensaciones adecuadas al desarrollar la técnica vocal además de lo más básico que serían las cualidades propias de un músico o un artista y por supuesto un instrumento, en este caso la voz, con un mínimo de calidad para así poder crecer gracias a esa intuición que igualmente debe tener el docente y así llevar al alumno por los caminos indicados para su naturaleza.

De todas maneras en el canto es todo muy relativo, no hay leyes unilaterales, lo que a unos les va bien a otros no, por lo tanto yo diría que esta carrera se puede resumir en una frase: Fe ciega en resultados inciertos.

3.-MARÍA ESPADA

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Para mí lo más importante es estar en buena forma física. Todo el ejercicio que se pueda hacer para mejorar la capacidad respiratoria, para fortalecer la musculatura abdominal y dorsal me parece que es una buena inversión. Por supuesto que hacer deporte también nos hace enfermar menos, algo muy importante para un cantante. En general, mantener una musculatura firme tonificada siempre ayudará a cantar. No hay que olvidar que cantar supone un esfuerzo físico importante. Más específicamente, me ayuda hacer frecuentemente ejercicios respiratorios combinando inspiraciones/exhalaciones rápidas con otras profundas. Firmeza y elasticidad son calificativos importantes que definirían para mí el estado muscular idóneo para cantar.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Para mí, la respiración es muy simple de contar aunque complejo de llevar a cabo: la respiración es costodiafragmática, llevada a cabo sin tensiones en la zona de hombros y cuello. Al inspirar y expandirse los pulmones, el diafragma desciende (músculo que separa la cavidad torácica de la abdominal). Al exhalar, el diafragma debe ascender. Mi idea al respecto es que las costillas no se cierren y que el diafragma suba bajo nuestro control. Es decir, manejar el músculo diafragmático a nuestro antojo. No dejar salir el aire, sino nosotros manejar ese músculo como un émbolo que dosifica el aliento. Lo que habitualmente llamamos apoyo de la voz que no es más que el control voluntario del aire en la exhalación. Jugaremos con más o menos tensión muscular, más o menos presión de aire en función del tipo de sonido que queramos conseguir. Es importante que esa presión que se ejerce en el aire que estamos echando sea continua, que no haya momentos de desconexión aire/sonido. Por eso es importante que la musculatura sea firme y a la vez flexible y

elástica. Para mí es muy importante que la dirección o impulso de ese aire que manejamos sea siempre hacia delante y hacia arriba proyectándolo hacia la audiencia. Es como un aspersor de riego, hay presión, dirección y continuidad del chorro. Todo el aire debe ser transformado en sonido, si hay escape de aire que hace que la voz esté velada. Emitir el aire con economía. Respiraciones profundas deben ser practicadas para fortalecer aunque en la práctica no hay que llevarlas al extremo porque puede provocar tensión muscular.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

El paladar blando debe elevarse con cuidado de no hacer descender la parte trasera de la lengua. Se debe tener la sensación de liberación de la parte trasera de la garganta.

La lengua debe estar relajada en posición neutra y sin tensiones. Debe adaptarse desde la relajación a las características de los pasajes en el aspecto de la articulación...

Cantar con una sonrisa interna sin participación los labios. Esto significa que los pómulos se eleven y los ojos y la nariz se abran con lo que proporciona amplitud de espacio a la voz. Y esto hace crear una cúpula en la zona superior de la cabeza, desde los dientes incisivos hasta la frente. Justo la zona de resonancia principal del sonido.

La mandíbula inferior debe estar libre de tensiones para que pueda adaptarse a las exigencias de articulación y de frecuencia del sonido.

La laringe debe estar en posición central, ni elevada ni hacia abajo.

Mi sensación, cuando canto, es que el sonido parte de la zona de la frente, ojos y nariz. Ahí es donde siento la vibración. En resumen, lo que siempre se habló de la máscara. Esta zona es como el amplificador que hace que la voz se proyecte muy lejos.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

No le doy demasiada importancia al “pasaje de la voz”. Soy de la opinión de tener buena colocación de la voz y de adecuar el control del aire. Si la búsqueda consiste en la igualdad de los registros en toda la amplitud de la tesitura no tendrá que haber un lugar diferente para determinados sonidos. Si la voz está bien impostada y bien apoyada será imperceptible cualquier cambio de registro. Con lo que el pasaje de la voz, en mi opinión, no debería tenerse en cuenta.

No soy partidaria de la “cobertura de la voz” porque me parece un punto artificial que distorsiona el color real y original de cada voz. La voz debe tener una amplitud en dirección horizontal sin olvidar la verticalidad, un cierto “espesor”, pero cubrir la voz creo que acaba dañándola, haciéndola artificiosa y envejeciéndola. Soy de la opinión de mantener la voz fresca y límpida cuantos más años, mejor. Y creo que eso se consigue, en buena parte, por mantener la voz con claridad y sin artificiosidad.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Para mí es una combinación de amplificación del sonido en los resonadores con el apoyo del aire. Ambas deben funcionar simultáneamente. Así que la impostación resulta de la buena colaboración de ambas. Tengo presente la musculatura abdominal que es la que controla la altura del sonido. De alguna manera “la maquinaria” está en el diafragma. En la zona de la cabeza, no tengo en cuenta nada en el aspecto muscular. Sólo lo que ya dije antes en referencia a la posición bucofaríngea, siempre logrando un estado muscular relajado.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Generalmente empiezo con ejercicios por grados conjuntos para poco a poco combinar con saltos. La vocal i me parece la más adecuada para empezar y paulatinamente ir usando las demás vocales. También uso ejercicios con consonantes. Me gusta mucho hacer ejercicios que abarquen una gran tesitura para tratar de tener uniformidad en el registro, que no haya cambios bruscos de color. Me gusta mucho hacer ejercicios que abarquen más de dos octavas. Y casi siempre algún ejercicio con agilidades.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Perseverancia es un término que debe estar muy presente tanto en el cantante como el profesor. No tener prisa en obtener resultados por parte de los dos, con calma.. Creo que el cantante tiene que poder gestionar con inteligencia su trabajo, con mucha prudencia a la hora de aceptar el repertorio y teniendo pausas largas para que la voz tenga el descanso necesario. Y estudiar, estudiar y estudiar...

Para mí, el profesor debe ser quien aconseja pero sin tratar de imponerse ni creer que tiene la verdad absoluta. Hay mil formas de llegar al mismo punto. Y por supuesto, que anime al alumno a conocer otras pedagogías, otros modos de entender el canto. Cuanto más conozca un alumno, más dudas le generará. Y esto creo que es buen punto de partida para que trate de encontrar su forma personal de cantar.

El profesor debería tener un conocimiento profundo de la persona que es su alumno. Creo que un profesor tiene un papel casi de psicólogo porque todo lo que pasa con el alumno tiene consecuencias directas en la voz y en el aprendizaje.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

4.-JORGE DE LEÓN

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1- te contesto en dos porque no sé si te refieres a la utilización del cuerpo para cantar o el cuidado físico cotidiano para realizar esta profesión:

- la utilización del cuerpo para cantar debe ser lo más relajada posible ya que de por sí el acto de cantar genera tensiones en diversas partes musculares en general, ayuda mucho a soltar esa

tensión el caminar ya que la posición estática las bloquea aún más, facilitar, en las distintas posturas que se ejerza al realizar la actividad, la respiración y la emisión

- en cuanto al estado corporal, es aconsejable para el cantante llevar una vida normal saludable y no está contraindicado la realización de alguna actividad deportiva que incluso facilitaría la capacidad pulmonar en los casos de ejercicios de cardio, una buena alimentación y un buen descanso es ideal para el cantante, hay muchos cantes que realizan ejercicios de relajación, técnicas de pilates Yoga, Taichi... son muy recomendables también, así como ejercicios de submarinismo en apnea...

LA RESPIRACIÓN

2- el tema de la respiración en mi caso y sé que muchos colegas le dan una gran importancia, es el de conocer cómo funciona la respiración, pero a la hora de ejecutar creo que lo importante es el conocer la cantidad de aire que se toma para cada frase, cosa que debe ser la justa y que se averigua con el estudio y trabajo de dicha frase, y la oscuridad o claridad con la que se inspira y se respira puede generar distintos tipos de colores en la voz, ideal es inspirar por la nariz que ayudara a humedecer y a filtrar y respirar al emitir el caudal de sonido (cantar sobre el aliento), pero dejo que todo salga de una forma natural.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3- La laringe tiene que estar en una posición intermedia, que facilite el caudal de aire y que no se pierda la altura de proyección, además ayudará a igualar el registro si se consigue ese equilibrio.

4- El pasaje se entiende como el punto donde la voz debe girar y genera un cambio de la proyección si afectar la posición laringes, y se produce en las notas agudas en un registro lejano al registro hablado debe pasar de forma natural con una técnica adecuada.

5- Esta es una pregunta quizás demasiado técnica, más de contestar por un médico especialista, pero para mí la impostación es una posición donde se coloca el sonido, cierto que para la ejecución y llevarlo a los resonadores donde se coloca, se ejecutan una serie de músculos entre ellos el diafragma, base del apoyo.

6- Los ejercicios utilizados se adecuan a las exigencias del estado de la voz, como ejercicio de calentamiento y estiramiento de la musculatura de la garganta, para solucionar distintos pasajes técnico en una obra, y suelen ser de agilidad, para el *legato*, para el ataque, resolver emisión en determinadas notas, con la utilización de intervalos con vocales y consonantes y de forma ascendente y posteriormente descendente para trabajar la homogeneidad en el registro.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7- No se hace nada sin el trabajo constante y la fuerza de voluntad en lo que se dedica, esa es la mayor de las cualidades, si diferenciamos ambos tipos, en la parte artística es la ejecutora tiene que preparar sus conocimientos para la ejecución del arte a interpretar, mientras que el otro otorga y facilita el camino para dicha ejecución, como guía en la resolución de los distintos inconvenientes que genera la interpretación basada en una técnica, y por supuesto cada uno debe conocer para lo que está más predispuesto y de esta forma potenciar dichas cualidades.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8-El aspecto más importante es saber reconocer las distintas facetas de la voz, y por supuesto conocer la voz del alumno su virtudes y sus carencias, y la capacidad de reaccionar a las indicaciones, eso facilita el encuentro del camino justo en el aprendizaje, por lo cual los recursos son en relación al previo análisis efectuado con primeras audiciones, y lógicamente el fin o meta por el que el alumno decide emprender dicho estudio, es un campo muy amplio, relacionado con muchos factores, desde su edad, sus conocimientos etc.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

5.-MARÍA JOSÉ MONTIEL

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El cantante debe tener, en la medida de lo posible, buenos hábitos de alimentación, estar en buena forma física y trabajar durante toda la vida para conocer la morfología de su propio cuerpo (conciencia del diafragma y de toda la musculatura que lo rodea –fortaleciéndola con ejercicio-, de la cabeza, de la garganta, etc). En el canto, además de las cuerdas vocales, intervienen muchas partes de nuestro cuerpo que debemos conocer y controlar.

En mi caso la natación como ejercicio físico, la montaña y la naturaleza en general ayudan a mantenerme fuerte mental y psicológicamente, aportándome seguridad, confianza y una conexión espiritual que intento extender a la música.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Para fortalecer el diafragma y obtener un buen método de respiración, aconsejo esta práctica diaria: estirarse en el suelo completamente horizontal boca arriba y colocarse sobre el abdomen, a unos cuatro dedos debajo del ombligo, una pesa o, en su defecto, algunos libros de cierto peso. Relajadamente, practicar la respiración abdominal –no torácica- inspirando por la nariz y sacando el aire lentamente por la boca. Al coger aire y para que la inspiración sea flexible y homogénea ayuda mucho imaginarse, por ejemplo, que estás oliendo una flor.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Se debe mantener el paladar alto, la lengua relajada y la laringe baja

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Cada intérprete tiene el pasaje de la voz en un punto diferente, dependiendo de su morfología vocal; a lo largo de la historia se ha escrito mucha literatura sobre este tema pero digamos que, en términos generales, se trata de un punto en la tesitura –en la frontera entre la voz media y la aguda- en el que el cantante siente la necesidad de un cambio de posición en la emisión vocal; el

propio organismo te pide encontrar otro lugar de apoyo para acomodar otra vez el sonido y sentirlo nuevamente libre en la emisión. Para ello debemos cubrir el sonido relajando la musculatura y así facilitar el descenso de la laringe.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Una musculatura diafragmática reforzada permite al cantante tener el óptimo punto de apoyo para que la voz quede bien impostada saliendo del cuerpo libre y potenciada por los resonadores de cabeza –para las notas medias y agudas- o de pecho –para las notas graves-; así obtendremos, con el menor esfuerzo posible, el máximo rendimiento fonador.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Me preocupo mucho de la colocación nota por nota, del apoyo adecuado del sonido, que coincide con el punto más bajo del cuerpo, donde nace la vida. Además, es importantísimo para mí la búsqueda de la belleza y la frescura del sonido; éste ha de ser lo más blando y mórbido posible, pero siempre bien apoyado; el sonido lo creamos nosotros con nuestro cuerpo y garganta pero tiene que salir hacia fuera, y para ello intervienen, sobre todo, los resonadores de la cara, con apertura de garganta y cuello, pero nunca empujando, siempre desde la relajación; un cantante debe pensar en su cuerpo como si fuera un instrumento que esté libre de todo impedimento, desde los huesos superiores de la cabeza hasta abajo.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Ante todo, el cantante debe ser perseverante, muy trabajador, luchador, y debe tener una mente abierta a la imaginación. En el canto no todo es técnica. Hay que tener en cuenta que nuestra voz y cuerpo están en constante cambio, con lo cual debemos ir adaptando nuestra técnica a esos cambios durante toda la vida. Para mí, la voz la creamos en la voluntad, partiendo desde el deseo que tenemos de expresarnos, y lo debemos hacer de forma auténtica y veraz para llegar al público, por eso el canto es una de las vías más poderosas de comunicación.

El profesor, por su parte, debe ser un gran conocedor de la técnica, obviamente, pero debe ser también un buen psicólogo. Los cantantes jugamos cada día con emociones, por eso, en el largo y arduo camino de estudio, ayuda que un profesor sepa ver más allá de la técnica.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Además de la voz física -con su apoyo, resonadores, pasaje, etc, que trabajamos con mucho estudio de técnica-, yo siento que tenemos una voz espiritual; se trata de un proceso intelectual para dominar el instrumento; estoy convencida de que el acto de cantar depende del deseo, de la voluntad, de la intención y de la consciencia de cada individuo mucho más que de la laringe. Mi frase de cabecera es que “el canto es la voz del alma”.

6.-ISABEL REY (C/P)

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Es de todo punto imprescindible, a mi entender, que el cantante este en buena forma física, pero sobretodo en las zonas musculares que soportan el canto: Cuádriceps, lumbares, abdominales y músculos intercostales.

Es obligatorio el ejercicio diario de estos grupos de músculos de un modo general y de un modo específico, para lo cual se han de diseñar ejercicios que ayuden a trabajar la duración de la apnea,

que ayuden a mejorar la cantidad de litros de aire que se inspiran y que ayuden a la musculatura responsable de la apnea a estar tonificada pero flexible al mismo tiempo para soportar las apneas sin vacilaciones musculares. Además hay que diseñar ejercicios para relajar la musculatura abdominal (tipo el jadeo).

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Mi experiencia me lleva a la conclusión de que la respiración debe producirse donde se ubican los pulmones, en la caja torácica. Es de cajón que el vientre saldrá hacia afuera porque las vísceras que se ven empujadas por la bajada involuntaria del diafragma no tienen a donde ir. Pero considero un error respirar abajo. Abajo ¿no hay pulmones!

La respiración ha de ser dulce, relajada (aunque sean robadas), no debe producir ruido, yo respiro a través de la boca, entra más aire más rápido. Después detengo la respiración y preparo mi cuerpo para hacer una fuerza: administrar el aire. Cada vez que el cuerpo humano se prepara para ejercer una fuerza, se ponen en marcha inmediatamente los músculos del vientre. Si vas a levantar una bombona de butano, por poner un ejemplo, nosotros instintivamente tomamos aire y nos apoyamos en él haciendo una apnea y presionando esos músculos del vientre hacia afuera. Hacia afuera. Así sostenemos cualquier peso. Y sostener el aire es un peso. El control de ese aire se ejerce sólo desde el vientre.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Creo que mi acercamiento al canto y mis posteriores estudios como soprano nunca han tenido esa posición ideal en cuenta, o al menos no la he buscado directamente. Me explico.

Si le hablas a un cantante de la posición de su laringe, en general, dirá que baja porque la siente o porque ha oído que debe estar baja. La realidad, es que creo que se debe conducir al alumno a encontrar la sensación del canto aéreo sin mencionar ese detalle físico. Normalmente si se le dice a un cantante que su laringe debe estar baja, no se relajará para conseguirlo, sino que se esforzará

en bajarla, con lo cual ya hay un “nudo” a la hora de convertir el canto en lo que debe ser: algo orgánico.

En mi búsqueda personal, he intentado producir mi sonido lo más alto posible, sin ningún tipo de atadura física, como si el sonido ya se estuviera produciendo antes de emitir yo y solo tuviera que unirme a él. Esta sensación hace que mi laringe se coloque naturalmente en su lugar porque busco el resultado, no el origen. ¿Me sigues? Creo que el tema requeriría una exploración con un otorrino que pudiera constatar científicamente que ocurre cuando ese pensamiento de replicar un sonido que ya está flotando en el aire entra en mi mente. Mi laringe baja solo con ese pensamiento tan alejado del mecanismo real de la producción del sonido.

4. ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Considero que el pasaje de la voz es el cambio físico que se produce en el sonido al llegar a determinada altura; los hertzios aumentan proporcionalmente y se debe producir una adaptación en el instrumento y en el uso del aire para que esos hertzios se puedan producir libremente.

Si los cambios en la emisión no se producen, emitiremos un registro agudo incompleto, los sonidos que emitiremos no tendrán los componentes necesarios para estar dentro del rango de afinación ni de comodidad tanto para el cantante como para el oyente.

Se habla del pasaje de la voz en la zona incorrecta a mí entender: es decir, a toro pasado. Cuando oímos las dificultades en la voz, (en el mi o fa en sopranos) es porque en el momento en el que el pasaje se produjo, no adaptamos la conformación del aire y del instrumento. Ese momento se empieza a producir a partir del la-si central, no se reduce a una sola nota y tiene su momento más delicado en el do (tercer espacio del pentagrama), y en el re. Si no se produce la adaptación progresiva necesaria en esas notas, al llegar al mi-fa, sentiremos una incomodidad física importante que nos impedirá seguir subiendo.

En cuanto a la adecuación del aire para enfrentar ese momento, hay que tener en cuenta que en los registros grave y medio, nos apoyamos en una columna de aire ancha, que debe reducirse o estrecharse si queremos seguir subiendo. En los instrumentos de cuerda, no es del mismo grosor la cuerda que produce el grave en el contrabajo ni su caja que la del violín para hacer el agudo. Lo que en los instrumentos de cuerda se resuelve creando 4 instrumentos progresivos, las

personas debemos resolver con esa idea. Reducir, sin estrechar el sonido, que debe producirse igual de libre y ser sacado adelante y arriba exactamente igual.

Al combinar estos dos aspectos en la zona de pasaje de modo exitoso, la cobertura de la voz se produce de modo natural, entendiendo por sonido cubierto el del agudo en su lugar, redondo y con todo su espacio. Un sonido que no pasa por la “zona de turbulencias” satisfactoriamente, suena estridente, estrecho y pierde su coherencia sonora con el resto de la voz.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La musculatura de la impostación es tan importante que considero muy necesario ejercitarla separadamente del canto y de las vocalizaciones. Es muy importante conseguir en todo el entorno muscular de la cavidad bucal una buena tonificación y un estado de alerta al mismo tiempo para que el cantante no abandone el uso de esos músculos principales que son: los que dilatan las fosas nasales desde su abertura exterior hasta el fondo de la cavidad nasal; los que mantienen elevado el paladar blando y la campanilla. Ligados a estos hay otros que también se activan que son los que dan la sensación de que los músculos se abren haciendo un gran hueco como en esas imágenes de anuncio del Fairy en los que una gota de producto hace que la grasa se retraiga igualitariamente en todas direcciones.

También hay una musculatura de la impostación, a mi juicio en la cintura abdominal. Por ello, es muy importante mantenerse en forma haciendo sentadillas, abdominales, abdominales oblicuos y mucho ejercicio del tipo “cardio”.

No se trata solamente de pensar en estos músculos para cantar, hay que moverlos y utilizarlos de “forma activa” durante todo el proceso. Si no somos conscientes de ello, iremos a buscar ayuda en otras zonas musculares como son cuello y hombros. Grupos musculares que no deben mantener ninguna relación con el ejercicio directo del canto.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Después de más de 15 años de usar la vocalización de modo errónea, esto es, “para estirar la voz” y con el casi único objetivo de alcanzar la zona aguda de la voz, he tenido que renunciar a él en el modo en que lo usé en el conservatorio y en la primera parte de mi carrera.

Considero que muchas de las vocalizaciones que hacemos no son adecuadas para toda la extensión de la voz. Ir de abajo a arriba y vuelta con todos ellos sin más, no es productivo. Debe haber un grupo de vocalizaciones para el pasaje de la voz, y solo para la zona del pasaje. Una vez aprendida la técnica del pasaje, no tiene sentido utilizar esa vocalización para seguir subiendo y bajando. Otro grupo de vocalizaciones, debería ser utilizado para aprender a descender en la escala manteniendo los espacios abiertos y sin alterar el color de la voz y para que no “se resbalen” las notas de la bajada. El canto por grados conjuntos también necesita de su propio ejercicio, pues aunque parece algo muy fácil de hacer, a menudo no se cuida en toda la extensión de la voz, con lo que se perciben notas desafinadas, fuera de su sitio y a veces son la puerta hacia otros problemas.

Hoy en día hago mis vocalizaciones en función del rol que estoy cantando y los invento a la medida de la dificultad con la que me encuentre en la partitura. Si estoy lidiando con un salto especialmente difícil, improviso una vocalización que incluya ese intervalo, estudiando además el por qué de la dificultad; si es porque se produce en un cambio de registro, si es por la vocal, por el ritmo, porque el aire no fluye.... Para alguien como yo con una técnica segura es un modo de optimizar el tiempo y el esfuerzo.

Antes de empezar este trabajo hago algo muy sencillo: una vocalización de 5 notas empezando desde la zona más grave en la que puedo cantar con comodidad (ello me obliga a abrir mucho para que pueda sonar sin forzar) empezando con muchísima suavidad y voy subiendo hasta mi zona de pasaje. Después desciendo. Si el pasaje está bien hecho, no es necesario trabajar los agudos con ese ejercicio. Lo importante es saber pasar la zona de turbulencias.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Las cualidades del cantante o del aspirante a cantante son infinitas. Se suele atender en primer lugar sobre todo a la cuestión de la voz pero hay otras mucho más importantes que esa.

- Respecto al oído: Conciencia de la No Afinación: Un cantante debe saber y aceptar cuando no está afinado. Y debe saber y querer rectificar y afinar cuando se le pide.

- Respecto al estudio: Debe ser curioso, entusiasta y no asustarse ante el trabajo. Debe ser muy escrupuloso y pulcro a la hora de estudiar las partituras. Debe preguntar. Un cantante que no pregunta nunca y no evoluciona rápidamente significa que no entiende y no se atreve a preguntar. Y eso es un problema.

- Debe tener y confiar en su instinto musical. La falta de este requisito nos indica que el alumno carece de una importantísima parte del canto.

- Debe ser músico. Debe tener la capacidad de comunicar, de decir algo sea cual sea su nivel técnico.

- Debe tener una imaginación sin límites. Hablamos de cosas que no se ven y de sensaciones que hay que buscar.

En cuanto al profesor, sus condiciones son aún más importantes pues su grado de responsabilidad es inmenso.

1. Ser honesto y saber exactamente de lo que habla. Ante la enseñanza del canto no valen las aproximaciones. Están en juego la vida laboral y las ilusiones del estudiante.

2. El alumno NO les pertenece. La máxima aspiración del maestro debe ser que el alumno llegue a cantar bien, deben fomentar un espíritu libre, la vida laboral después es incompatible con la posesión.

3, Debe ser infinitamente paciente.

4. Debe tener una gran imaginación que le haga capaz de explicar la misma cuestión de diversos modos en caso necesario

5. Debe ser capaz de hacer él mismo lo que está pidiendo; los ejemplos muchas veces hacen la diferencia y son claves para dar instrucciones. A través del ejemplo el profesor puede analizarse para dar algún dato más al alumno.

6. Debe ser accesible para el alumno. El aprendizaje del canto es una cuestión de confianza. Si perdemos la del alumno, lo perderemos a él también. Los buenos maestros no son forzosamente los ogros.

7. Debe permitir al alumno la búsqueda en otras fuentes, ya sean clases magistrales o cursos de verano. No podemos pretender ser la única vía de saber y como ya he dicho más arriba, no nos

pertenecen. Un profesor que sujeta a sus cantantes, en general, sabe que su trabajo no es bueno y no quiere que nadie se entere, el alumno el primero.

La profesión de maestro es una de las más generosas que existen. Educar es un privilegio. En mi opinión, el profesor de canto debe luchar contra quien pone en peligro esta realidad. Por ello considero que debe informar a la dirección del centro sobre los profesores que no realizan bien su trabajo para que se puedan evaluar y si se confirma que sus enseñanzas no se ajustan a las necesidades de la materia que imparten contribuir a su expulsión de la plaza que usurpan. El canto está en peligro porque hoy en día hay muchos profesores enseñando algo que nunca aprendieron a hacer.

8. Por último, debe tener el valor y la honradez para decirle a un estudiante que no tiene las condiciones necesarias (si es el caso) para el estudio del canto en un centro oficial o profesional y que debe dejarlo. No todos los que aman el canto pueden ejercer después. Esto ayudaría en primer lugar al estudiante e impediría que siga adelante y obtenga un título que luego utilizará para enseñar en un centro oficial.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

En mi experiencia, los conceptos de respiración y apoyo de la voz y la conformación del espacio en el que debe resonar el sonido son los caballos de batalla hoy en día. Considero que sin estos conceptos claros, si se continúa con los programas de estudio, llega un momento en que el cantante no tiene ninguna posibilidad de avanzar en la dirección correcta. Es como en las matemáticas: la base es muy importante.

Mis recursos consisten en mostrar imágenes de anatomía para que entiendan por qué la respiración de la vida y la del canto son la misma. Les hago observarse en acciones cotidianas como cuando se dan la vuelta en la cama o cuando cogen un objeto pesado para que comprueben que los seres humanos siempre se apoyan en el aire, con lo cual entienden el concepto de apoyo.

A partir de ahí deben investigar y mi trabajo consiste en dirigir y comprobar que su búsqueda es correcta.

En cuanto a las cavidades resonadoras, el proceso es el mismo: imágenes de la anatomía craneal y ejercicios para que conecten la resonancia con esos espacios. Para ello los pongo frente a un espejo y les pido que abran la boca al máximo, emitiendo sonidos sin vocales en un registro medio-grave muy piano para evitar que su vibración baje directamente a la garganta.

(Otro tema que quiera mencionar)

Vale. A mi humilde parecer, diría que falta el elemento del canto unido a la autoestima y por esta circunstancia, la necesidad hasta ahora no contemplada de tener un especialista en apoyo psicológico específico para cantantes. (Lo hay para los deportistas, y nosotros somos deportistas de élite). Durante estos años de carrera he vivido situaciones relacionadas directamente con la baja autoestima por diferentes causas, en general por exceso de exigencia personal, pero demasiadas veces por “ataques” personales de directores de escena (los más), colegas, y directores artísticos.

En esas situaciones donde acabas sintiéndote una mierda y un paria de la profesión, no hay modo humano de cantar con aprovechamiento. Los recursos técnicos no funcionan porque falla algo tan básico como la falta de alegría. Con tristeza o ganas de llorar o erróneo convencimiento de que debes dejarlo, es imposible cantar.

No sé si es un campo interesante, pero lo que es llamativo, es que cuando me he visto en estas situaciones, aún con toda la intención de ponerme a trabajar, me ha sido imposible técnicamente hablando. Y a mi edad, sin técnica no hay canto.

7.-JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo corporal es fundamental. He trabajado con Arnold Tareaborelli, un maestro de la expresión corporal y con la bailarina y coreógrafa Ana Pérez, que me corrige cada expresión corporal que no se entienda o que no vaya acorde con lo que se quiere comunicar al público. No tengo un método definido pero el movimiento y el sonido van muy unidos y el motor siempre son las emociones que queremos transmitir, si esas emociones están bien conectadas el movimiento y el sonido saldrán de una manera natural.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Diafragmática, ínter costal, respiración baja y relajada, no respiro por la nariz porque me bloqueo, respiró lo que necesito y abro la boca lo que haga falta.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición de la laringe entiendo que tiene que ser baja.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz es ese sitio donde nos encontramos un problema para seguir subiendo al agudo. Esas notas de paso, en el caso del barítono van del re al mi (dependiendo del tipo de voz) se deberían atacar con un buen portamento y buscando mucho espacio por detrás (al principio da un poco la sensación que la voz se queda muy atrás) lo natural es que se cubran o medio cubran, es decir que el sonido en lugar de emitirse abierto se redondee, eso entiendo que es la cobertura y no un tipo de color oscuro, pero lo más importante es llevar la voz desde el grave siempre bien apoyada y de una forma natural, casi como hablamos pero potenciando el *legato* y el volumen.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La impostación se trata bajo mi punto de vista de buscar los resonadores de máscara con la voz con el objetivo de liberar la garganta y no forzarla, y encontrar más sonoridad, ojo, siempre con

el aire bajo, apoyando bien el sonido y un buen espacio. Si no está funcionando bien el aire no sirve para nada más bien al contrario y podemos hacernos daño.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Canto frases que me gusten o acordes a mi estado de ánimo.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Cantar con el alma y enseñar con el alma es básico. El artista tiene que rebuscar en lo más profundo cómo comunicar, cómo conmover al público y el maestro debe ayudarlo.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Lo más trabajoso es quizá convencer al alumno que la técnica no es lo primero sino cantar con el alma. Encontrarnos con las emociones que nos impiden expresar y comunicar desde lo más puro y darles puerta, exteriorizándolas y colocándolas en su lugar. Este trabajo es muy importante en el camino de encontrarnos y poder transmitir luego al público una emoción sin que esta pueda con nosotros. No podemos conmover cantando si nos ponemos a llorar en un momento trágico, dejaríamos de cantar y nos pondríamos a llorar, estamos para que lloren, ríen, se conmuevan los demás y esto es un trabajo súper satisfactorio. Podemos utilizar las clases para poder sentir esa emoción que luego llegará al público mágicamente. Los recursos pedagógicos que utilizo van orientados a saber qué le gusta verdaderamente al artista, sin límites, lo que te gusta verdaderamente ahora es lo que tienes que trabajar y la máxima autoridad es uno mismo, no hay ningún profesor que tenga que decirte lo que te gusta. A partir de ahí buscamos cómo expresarlo y resolvemos los problemas que surjan, técnicos, emocionales o de cualquier otra índole.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Cantamos para conmover, para mover las almas, removerlas y que ese movimiento produzca algo nuevo y bueno. Todo lo que aprendamos tiene que estar orientado a ese fin. Aprender técnica para solucionar problemas vocales no tiene ningún sentido si no va orientado a una entrega total al público, que necesita mucho ser sensibilizado y conmovido. La técnica siempre está al servicio de lo que queremos comunicar profundamente, cuando queremos comunicar algo y aparece algún límite buscamos como solucionarlo y trabajamos técnicamente.

8. OFELIA SALA (C)

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

En mi concepción del canto, el cuerpo, la respiración y la voz son una unidad inseparable. Tener una conciencia profunda del cuerpo ayuda, sin duda alguna, a mejorar y avanzar en cuestiones técnicas específicas del canto. Trabajar en aspectos concretos que profundicen en la propia percepción del cuerpo, como por ejemplo a través del yoga, es muy positivo. En el canto nos enfrentamos a sensaciones opuestas de tensión y relajación, necesitamos un poco de todo en su justa medida. Cuanta más conciencia tengamos de nuestro propio cuerpo, mejor podremos utilizar este potencial innato que todos tenemos.

Además de una razón puramente técnica, el hecho de que nuestro instrumento sea una parte de nuestro cuerpo hace necesario también que llevemos un estilo de vida que nos proporcione una condición física saludable. Según la situación profesional y personal intento llevar una vida activa apoyada en diversas modalidades de ejercicio físico que fomenten la elasticidad y nunca la fuerza. Personalmente me inclino hacia el pilates, el yoga, la natación y, si no hay tiempo para más, al menos un pequeño paseo diario que aclare la mente y active el cuerpo.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Pienso que, de todas las denominaciones utilizadas en el mundo del canto, la que más se aproxima a mi forma de respirar sería la respiración costo-diafragmática.

En la práctica, durante la inspiración pienso en llevar el aire directamente hacia la zona lumbar de la espalda a la vez que ocurre una expansión de las costillas flotantes. Esta expansión es la que me asegura que la presión del aire no sea demasiado excesiva a la hora de emitir el sonido. Ahora bien, esta expansión no debe ser exagerada. Excepto en frases extremadamente largas y de modo excepcional, nunca lleno al máximo los pulmones. Casi podría decir que utilizo la misma cantidad de aire cantando que hablando.

El control de la salida del aire es el siguiente punto a tener en cuenta. Resumiría diciendo que intento mantener siempre la citada expansión de la zona lumbar y de las costillas flotantes para conseguir un pequeño flujo de aire a velocidad y presión constantes.

Después de este intento de verbalización de sensaciones me gustaría añadir que siempre experimento partiendo de la flexibilidad del instrumento. Busque lo que busque, haga lo que haga, la elasticidad y la naturalidad deben estar siempre presentes, todo aquello que me haga perderlas lo descarto inmediatamente.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe es un órgano al que se le tiene que dedicar una gran atención puesto que es la causa de muchos de los problemas a los que nos enfrentamos los cantantes. Debe estar en su posición natural, ni en posición alta (empujada por una sobrepresión de aire durante la emisión del sonido o por tensiones en la base de la lengua) ni demasiado baja (lo que llevaría a una falta de brillo y proyección en la voz).

Por lo que respecta al resto del instrumento podríamos alargarnos bastante pero a mí, personalmente, me sirve mucho sintetizar puesto que en el momento de cantar no puedo prestar atención a todos y cada uno de los elementos de los cuales podríamos hablar en un tratado de canto.

Los puntos esenciales en los que me concentro son:

Mandíbula inferior: Relajada y centrada en su posición, evitando cualquier tentación de movimiento hacia adelante.

Lengua: Es un músculo tremendamente fuerte y muy difícil de manejar. Busco siempre un control de la misma que la mantenga relajada y flexible pero alerta, ágil y sutil para la dicción.

Labios: Intento no abrir en exceso ni sobrearticular. Siempre con absoluta flexibilidad en aras de una dicción clara, intento ejercer un mínimo de control para no exagerar la apertura.

Rostro: Una sutil activación de los pómulos me ayuda mucho.

Velo del paladar: Siempre activo y usándolo de manera consciente dado los grandes beneficios que aporta a la calidad del sonido.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Conceptos ambos a menudo tratados de forma separada en la literatura especializada, en mi caso y haciendo hincapié en el tratamiento personal eminentemente práctico que he dado a las respuestas de este cuestionario, son dos conceptos que están bastante unidos.

En el momento de cantar pienso en los dos de forma conjunta, el uno sirve y ayuda al otro y, de este modo, homogeneizando la emisión de todos los sonidos, busco la desaparición (desde el punto de vista auditivo) de los registros.

Cubrir la voz significa para mí la puesta en práctica de un canto sano, seguro y eficaz que evita la presión directa sobre las cuerdas vocales y la tensión en la laringe. Un factor decisivo para conseguir estos objetivos es crear una amplitud faríngea muy grande, tanto por la posición de la laringe (nunca forzada, en posición natural) como por la raíz de la lengua (avanza hacia delante). El juego de posiciones del velo del paladar y el control absoluto de la respiración, que asegurará un flujo regular y equilibrado de aire, ayudarán también a conseguir la homogeneización que buscamos.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Es la sensación de resonancia que se desarrolla después de la emisión del sonido. Desde el punto de la musculatura sería la unión de todas las respuestas anteriores porque con la puesta en práctica de las herramientas y recursos explicados hasta este momento consigo encontrar el sitio más idóneo para mi voz según el repertorio que tenga que abordar.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

El tipo de ejercicios varía cada día según la situación: si he de cantar a la noche, si es un día de estudio entre funciones, si es una fase únicamente de estudio y, en este caso, si se trata de nuevos personajes o, por el contrario, de roles que he cantado muchas veces. Por último, mi condición física y el factor tiempo determinan también en gran medida la elección de los ejercicios.

En general suelo empezar muy lentamente con ejercicios destinados prácticamente a “masajear” las cuerdas vocales. Empiezo siempre los ejercicios con la “v” sonora para evitar cualquier tipo de golpe de las cuerdas vocales hasta que afianzo la coordinación en posteriores ejercicios. Al principio son ejercicios muy cortos que voy ampliando muy poco a poco.

Después incluyo algún ejercicio de “r” para asegurarme la relajación y flexibilidad de la lengua y la mandíbula.

Para entrenar la coordinación muscular amplío a escalas y arpegios lentos en legato, abriendo cada vez más la tesitura abarcada.

En el siguiente paso, para ir acercándome a los ejercicios puramente de agilidad, sigo con escalas y arpegios pero cambiando las articulaciones, acentuaciones, el tempo y tonalidad armónica de los mismos.

Continúo con ejercicios de staccatto y luego, finalmente, abordo los de flexibilidad y agilidad. Ambos los sigo basando en escalas y arpegios a los cuales varío el carácter y la acentuación.

Si me encuentro en una fase de estudio y tranquilidad intento ejercitar todos los aspectos técnicos importantes cada día. Por el contrario, si se trata de vocalizaciones en época de mucho trabajo, las hago más resumidas en los días entre funciones pero especialmente orientadas a las exigencias técnicas de las piezas que esté cantando. Si, por ejemplo, tengo dos días de pausa entre actuaciones, el primero no canto nada, el segundo simplemente mantengo flexible el instrumento y el día de función, como ya he dicho, lo entreno en aquellos aspectos concretos que necesito para las obras.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

La primera cualidad que necesita un cantante profesional es la pasión por cantar. La profesión es tan sumamente dura que, sin esta vocación incondicional, difícilmente será capaz de sobrellevarla con ilusión y felicidad. Esta vocación debe estar acompañada, a su vez, de una gran capacidad de trabajo, perseverancia y disciplina de estudio. Si a esto se añade una filosofía de vida sana, llevamos mucho adelantado.

Quiero dejar constancia que no ha sido una casualidad el que haya empezado esta exposición de cualidades con los rasgos que se refieren más bien al carácter y a la actitud que a las condiciones vocales en sí mismas. Repito que la dificultad de la profesión y la exigencia de la misma es tal, que son estas características las que definirán las posibilidades de una persona, más incluso que la calidad del instrumento que posee.

Ahora bien, es verdad que unas ciertas predisposiciones específicas, naturales o adquiridas, serán también necesarias: un instrumento (aparato fonador) sano y fisiológicamente bien dispuesto, afinación, sensibilidad, musicalidad, una cierta porción de inteligencia para la comprensión de los conceptos técnicos y de todos los aspectos que rodean a la interpretación musical, una preparación musical lo más amplia posible, así como el conocimiento de diferentes idiomas serían algunos de los más destacados.

Por lo que respecta al profesor, la vocación es también un factor determinante puesto que es una profesión que necesita una gran dosis de paciencia y empatía.

Partiendo de este supuesto, cuanto más sólida sea la formación del profesor a nivel técnico y musical repercutirá, sin duda, positivamente en el estudiante. Un oído exigente y un criterio bien formado a nivel de emisión de sonido y estilístico serán decisivos, puesto que la función principal del profesor es guiar al alumno por un mundo de sensaciones nuevas para él y corroborar las correctas para su evolución vocal y musical. El conocimiento de los aspectos técnicos y su capacidad para verbalizar estos procesos serán también cualidades a valorar. Si a esto sumamos una cierta experiencia propia por parte del profesor como intérprete, tendríamos una buena base para un profesor de canto.

Como he dicho arriba, la empatía es absolutamente necesaria en la enseñanza del canto. Por ello, el carácter del profesor también será determinante para un desarrollo y aprovechamiento óptimo de las clases. El trabajo debe ser presidido por la paciencia, la positividad, un relajado anhelo de

superación, la tranquilidad, la concentración, la imaginación y la creatividad (no hay dos alumnos iguales, por tanto, no hay dos clases iguales).

Muy importante y decisivo de cara a la vida profesional es que el profesor forme al alumno para ser autosuficiente, tanto en el trabajo técnico y musical como en la elección del repertorio adecuado a medida que se vaya desarrollando su carrera. No quiere decir que el alumno no pueda pedirle siempre consejo a su maestro pero debería tener formado un criterio propio en el cual pueda confiar.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Pienso que el estudio y la enseñanza del canto es un proceso global donde, de forma conjunta, vamos trabajando todos los aspectos básicos de la técnica vocal unidos al progreso en materia musical y de interpretación.

Por ello me resulta difícil separar cuestiones que necesiten mayor trabajo. Todos los temas que hemos tratado a lo largo de este cuestionario son aspectos básicos que requieren un trabajo profundo, integrado y continuado a lo largo de la vida no solamente estudiantil sino profesional.

Por no repetir lo dicho anteriormente señalaría quizá la tensión de la lengua y la relajación de la mandíbula como aspectos técnicos básicos que causan problemas a un gran número de estudiantes e incluso de cantantes profesionales.

La lengua es un músculo de una gran fuerza, muy importante para la calidad del sonido y bastante difícil de manejar. La mandíbula inferior, por su parte, si está tensa dificulta mucho la emisión del sonido. Estos dos problemas se retroalimentan el uno al otro y , de hecho, suelen presentarse unidos y es difícil diagnosticar cuál empezó primero.

Ejercicios para la lengua hay varios, por ejemplo, dejar caer la mandíbula inferior hacia detrás (atención, no solamente hacia abajo, sino hacia detrás). En esta posición decir las vocales “a-e-a-e...” sin mover la mandíbula y asegurándonos que el cambio de vocal se haga solamente con la lengua. Este ejercicio nos ayudará a independizar la raíz de la lengua de la mandíbula.

También en esta posición ayuda cantar sobre una nota cómoda de la zona media las sílabas “da-de-da-de ...”, después “di-de-da-do-du” asegurándonos que la mandíbula no se mueva en ningún momento. Con este ejercicio trabajamos tanto la raíz como la punta de la lengua camino de la independencia y la relajación.

Ejercicios imitando un movimiento suave de masticación sobre el sonido cantado de una vocal cerrada a una abierta, por ejemplo, “i-o-i-o-i-o”, fijándonos que no haya ningún movimiento forzado sino que todo el ejercicio sea elástico y natural.

Vocalizaciones con “r” o “pr” labial son ejercicios muy extendidos y válidos para ayudar a resolver este aspecto técnico.

A nivel musical hay que prestar una especial atención al legato puesto que es la base de la emisión en el canto y nos ayudará enormemente a una mejora global del instrumento.

Por último quisiera hacer hincapié en la importancia de la dicción y el conocimiento, al menos de la fonética, de los idiomas. Es un aspecto bastante deficitario que surge muy a menudo entre los estudiantes de canto.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Simplemente me gustaría insistir en la visión eminentemente práctica y subjetiva desde la cual he contestado a las preguntas de este cuestionario. Nunca jamás he pretendido escribir un tratado de técnica vocal e incluso puede haber respuestas que, desde un punto de vista académico, no sean del todo ciertas pero son las imágenes que a mí y a muchos de mis alumnos nos han ayudado a mejorar.

9.-ANA MARÍA SÁNCHEZ (C/P)

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo con el cuerpo es importantísimo e indispensable para mantener nuestro eje en posición correcta y nuestra verticalidad, para hacer una correcta respiración y para que no se produzcan tensiones en la musculatura. Este aspecto lo trabajo con mis alumnos mediante la aplicación de la técnica Alexander.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración completa costo-diafragmático-abdominal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Teniendo en cuenta siempre que lo más importante es conseguir y mantener el equilibrio entre la relajación y la buena tonicidad muscular, creo que la posición de la laringe más adecuada al canto es la de iniciación al bostezo, porque permite obtener profundidad y apertura, y facilita la vibración de las cuerdas vocales. El velo del paladar debe permanecer elevado; la lengua plana, sin retrotraerse; los labios bien entrenados en la articulación de los sonidos y el maxilar inferior totalmente relajado.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz es el punto en el que sentimos la necesidad de realizar un cambio, tanto en la posición en la laringe, cuerdas vocales y resonadoras, como en las sensaciones que tenemos en la emisión de los sonidos, cuando vamos ascendiendo hacia los agudos. Este cambio se realiza para conseguir que la voz sea homogénea en todos los registros.

El modo de conseguir esa homogeneidad de los registros, técnicamente, es realizar la cobertura de la voz que permite redondear el sonido para que no quede abierto al ir hacia la zona aguda. Se trata de conseguir más espacio interior elevando el paladar, buscando profundidad y ahuecando la cavidad bucal. Realizar correctamente la cobertura de la voz implica un intenso estudio técnico y garantiza la salud vocal.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Impostar la voz es educarla, mediante un estudio técnico riguroso -que conlleva tiempo y paciencia- de la respiración, del enfoque de la voz, de la homogeneidad tímbrica, la correcta sonoridad, etc..., para conseguir que el sonido se coloque y vibre en los resonadores craneales, obteniendo así los mejores resultados del instrumento vocal.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Ejercicios muy sencillos en los que trabajo con todas las vocales y con ciertas sílabas que ayudan a proyectar o a enfocar el sonido. Suelo iniciar mis sesiones de estudio con unos ejercicios posturales para sentir la verticalidad y el cuerpo preparado; después unos ejercicios de respiración, de resonadores, de lengua y de articulación y, más tarde, paso a las vocalizaciones propiamente dichas, en las que incluyo el estudio de la *messa di voce* –importantísima-, la coloratura, ligado-picado, trino, etc.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Desde mi punto de vista un cantante profesional ha de poseer una buena técnica vocal, que le permita resolver con soltura los papeles apropiados para su voz y una buena formación musical y estilística con la que analizar las obras que ha de interpretar. Como servimos igualmente a dos artes, que son la música y la literatura, una amplia formación intelectual y un conocimiento de la poesía y el teatro, que le permitan comprender el mensaje textual que quiere transmitir; siguiendo con los textos, un conocimiento de los idiomas más usados en el canto, así como de la fonética aplicada al canto de cualquier idioma en el que haya de interpretar un rol. Además, ha de poseer buena actitud y aptitudes para la escena, equilibrio psicológico, buena salud, autodisciplina, la necesidad vital de cantar y humildad ante la música.

En cuanto al profesor de canto, sería muy importante para los alumnos que poseyera experiencia escénica y conocimiento de lo que supone ser un cantante profesional. Debe tener vocación pedagógica, honestidad con los alumnos y ser capaz de transmitir su pasión por el canto. Además, por supuesto, tener una gran formación técnica, musical estilística e intelectual, así

como la sensibilidad y la “psicología” suficientes para poder guiar o ayudar a todos los alumnos que admita bajo su tutela, ya que durante unos años será un espejo para ellos, que creerán en sus consejos y en sus enseñanzas, y le confiarán su voz, su ilusión y su vocación.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Si hablamos únicamente de técnica vocal, sin entrar en cuestiones artísticas y de interpretación, el aspecto que necesita más trabajo, sobre todo en jóvenes tenores, es enseñarles correctamente a hacer la cobertura de la voz y desarrollar su oído y sus sensaciones para que se conozcan a sí mismos y sepan en qué momento de su voz han de realizarla.

En todas las voces, en general, lo que resulta más complicado es realizar la *messa di voce*, así como el estudio del piano y las notas agudas bien sostenidas con el apoyo justo. Los recursos pedagógicos son infinitos..., porque los ejercicios propuestos, aun siendo los mismos, hay que adaptarlos a cada voz, a cada vocalidad, a cada personalidad y a cada nivel intelectual. Trabajamos con personas y hay que saber encontrar el punto de conexión profesor-alumno con cada uno de ellos para hacerles accesible y comprensible la técnica vocal.

LISTADO DE PEDAGOGOS REFERENTES QUE HAN COLABORADO

10.-ANA LUISA CHOVA

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

R.1 - No sigo un método específico. Puede servir cualquier ejercicio moderado que fortalezca y tonifique la musculatura en general, la musculatura respiratoria en particular y contribuya a la salud global del organismo (natación, marcha, abdominales, danza, esgrima...). No puede ser un ejercicio con grandes exigencias energéticas que obligue a la respiración alta o que requiera una respiración continuada y rápida por la boca por necesidad de renovación rápida del oxígeno (estaríamos entrenando entonces una inspiración incorrecta para cantar y provocando la irritación del tejido mucoso que recubre las cavidades orales). Debe desarrollarse la musculatura de forma suave y armónica.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

R.2 – Desde mi punto de vista, la respiración para el canto, en su fase de inspiración, debe ser igual que la respiración natural habitual pero más amplia, sin producir tensión en la musculatura extrínseca que influye en la posición y movilidad de la laringe. En la fase de espiración, hay diferencias entre la respiración normal, en la cual la espiración es pasiva, y la espiración asociada a la emisión de la voz cantada. La espiración en el canto debe ser regulada y dosificada, por lo tanto es activa, adaptada a la frase cantada y necesitada de un entrenamiento muscular específico. Este entrenamiento tiene como finalidad desarrollar y ampliar la capacidad respiratoria, ejercitar los músculos respiratorios y suavizar y equilibrar sus movimientos. El entrenamiento debe ser regular, progresivo, metódico y prudente. La inspiración debe ser nasal, lenta, suave, profunda y silenciosa y tener como consecuencia una dilatación del tórax en su parte baja y un ligero abombamiento del abdomen y, sobre todo, una activación del diafragma. Debe ir seguida de una pequeña pausa por la que se retiene el aire inspirado durante unos segundos antes de iniciar la espiración. La espiración debe hacerse por la boca, el aire debe fluir de forma homogénea, suave, silenciosa y durante el mayor tiempo posible (labor de control del diafragma sobre la relajación progresiva). Se logra de esta manera una maestría en la dosificación de la salida del aire

adaptándola a las necesidades de la frase cantada. La vuelta de la musculatura respiratoria a su posición inicial se hace de forma controlada y adaptada a la emisión. El entrenamiento tiene una fase de concienciación del comportamiento correcto y otra fase de adiestramiento y perfeccionamiento del dominio de esas correctas actitudes musculares.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

R.3 – La posición laríngea debe ser la que proceda en cada momento de la fonación, no es siempre la misma. La musculatura extrínseca de la que pende la laringe es la que tiene que estar relajada para permitir la movilidad de la laringe). De la misma forma, todos los articuladores, partes móviles del aparato fonador, deberán tener libertad de movimientos para conseguir las modificaciones pertinentes de las cajas de resonancia de la cavidad bucofaríngea para la producción de los distintos timbres y amplitudes.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

R.4 - El pasaje de la voz es el cambio o paso de uno a otro registro vocal, corresponde a un cambio de actitudes a nivel respiratorio y articulatorio que está asociado a una diferencia en la percepción de las sensaciones.

La cobertura de la voz es el mecanismo fisiológico de tipo reflejo consistente en un ligero ascenso de la laringe, modificaciones de posición relativa de los cartílagos de la laringe con el consiguiente cambio de la tensión, grosor y contacto de las cuerdas vocales que, al pasar al registro agudo, cubren la parte anterior de la glotis y acortan la porción de cuerda vibrante ayudando a realizar el pasaje.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

R.5 - Desde el primer momento del inicio de una frase cantada, el diafragma debe tener una tensión (la que se produce en el momento de la inspiración) que no suponga bloqueo sino almacenamiento de energía potencial que pueda convertirse en cinética con la presión que la musculatura abdominal ejerza sobre él para conseguir la frecuencia justa del sonido a emitir y la sensación de vibración (“colocación”) en las zonas correspondientes de las cajas de resonancia. A partir de ese momento, la musculatura respiratoria estará regulando que esa conversión de una

energía en otra se produzca de forma regulada y que la sensación de vibración sea continua (*legato* de posición) aunque de intensidad variable con la tesitura y el volumen.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

R.6 – Lo deseable es que el alumno pueda realizar, a lo largo de toda su tesitura, ejercicios con diferentes vocales, diferentes duraciones de las notas, diferentes dinámicas, diferentes intervalos, diferentes velocidades. Los cantantes, sea cual sea su tipo vocal, deben poder realizarlos todos.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

R. 7 – Temperamento artístico, inteligencia, musicalidad, buen oído, buena voz, salud vocal, emotividad, cultura, dotes de observación, poder de concentración, capacidad de trabajo, voluntad, memoria, disciplina, resistencia al cansancio, paciencia, prudencia, equilibrio, confianza, tenacidad, sentido común. Estas cualidades deben poseerlas los dos.

El profesor debe tener, además, amplios conocimientos sobre la materia que está enseñando, sentido de la responsabilidad, capacidad de expresión y comunicación, aptitud pedagógica, buen criterio técnico e interpretativo.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

R. 8 – Para mí, la mayor dificultad la constituye el hecho de que el cantante no se oye a sí mismo como le oyen los demás y esto le crea dificultades a la hora de encontrar el sonido correcto a nivel tímbrico (que siempre coincide con la emisión bella y saludable, esto ya es un dato de reconocimiento). De ahí la necesidad de confiar en el oído experimentado del profesor. Esta confianza la debe lograr el profesor dando siempre una información verdadera, precisa y bien transmitida, en cada momento.

11.-GLORIA FABUEL

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El cuerpo es una parte fundamental dentro de la técnica del canto. Considero primordial trabajar desde él y con él.

Enseño a mis alumnos ejercicios físicos, como por ejemplo abdominales hipopresivos o determinados estiramientos que deben realizarse siempre antes de comenzar el trabajo vocal. Durante el estudio de la técnica vocal utilizo diferentes elementos para fomentar la elasticidad y el movimiento orgánico como plataformas inestables, gomas, pelotas, etc. Mi sistema está basado en el método propioceptivo elástico, que busca la máxima elasticidad de la voz para obtener una emisión sin esfuerzo.

El ejercicio físico es imprescindible. Desde el baile hasta el pilates, la natación o la capoeira.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Estoy en fase de investigación al respecto. Contestaré a la pregunta cuando finalice mi trabajo.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

No pienso que sea posible delimitar una sola posición laríngea y bucofaríngea adecuada para el canto lírico. Son demasiadas las variables. Sin embargo está claro que la laringe ha de estar en posición más o menos baja, la mandíbula y la lengua relajadas y el paladar blando levantado.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

El pasaje de la voz es el momento en el cual se cambia de un registro a otro experimentando la laringe y el tracto vocal una serie de modificaciones. Los registros vocales son actitudes laríngeas consistentes en la ejecución de una serie de frecuencias consecutivas producidas con una calidad fonadora idéntica que se relacionan de modo equilibrado con una adaptación particular de las cavidades de resonancia. De esta adaptación surge el concepto de sonido cubierto que se produce cuando se alza exageradamente el paladar blando a la vez que se mantiene la laringe baja, sobre todo cuando vamos desde la zona media de la voz a la aguda.

Lo que el cantante hace en realidad al llegar a la zona del llamado “pasaje” es intentar compensar la necesidad de las cuerdas vocales de alargarse al subir a los tonos agudos con el control de la acción del músculo vocal, el cual permite un buen contacto glótico y mantiene en vibración todo el cuerpo cordal, controlando la posición laríngea, que tendería a subir durante el ascenso hacia la zona aguda, pero que no debe hacerlo. Esto permite el mantenimiento de la concentración de la energía acústica en la zona de armónicos definida como la “formante del cantante”, que da a la emisión cantada la característica tímbrica que reconocemos fácilmente en el canto lírico impostado. En caso de subir al agudo sin que la laringe y el tracto vocal sufran dichas adaptaciones, se obtiene una voz tensa y cercana al grito, de sonido “abierto”, que tiene paradójicamente más armónicos que el sonido utilizado para el canto lírico, aunque su intensidad está reducida y no posee refuerzo en la zona definida como “formante del cantante”. Cuando la voz se presenta de este modo, se dice que el cantante no “cambia” de registro, es decir, que no realiza las modificaciones necesarias en su aparato para subir a los agudos desarrollando la llamada “formante”. En la didáctica del canto hay diversas teorías al respecto. Desde las que niegan la existencia de registros y pasaje de la voz, proclamando la uniformidad vocal en toda la extensión (que al fin y al cabo es la finalidad de la impostación) a otras teorías que dicen que existen dos registros....

Para mí está claro que los registros y el pasaje existen y que cuando no se utiliza la técnica adecuada se evidencian las diferencias tímbricas y de “modo de hacer”, además de resultar una práctica peligrosa para la salud vocal del cantante.

5.- ¿Qué tipos de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

No utilizo ejercicios específicos para trabajar el pasaje o la impostación sino una serie de precisas indicaciones de actuación durante esos momentos en cualquiera que sea el ejercicio o la frase musical.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

1.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Supongo que “el cantante” se refiere al estudiante de canto y así lo consideraré en mi respuesta.

EN EL CANTANTE:

- Instrumento de calidad, en cuanto a la tesitura, la calidad tímbrica, el volumen y la ductilidad.
- Sólida preparación musical.
- Facilidad para imitar el acento genuino de los diferentes idiomas en que se canta.
- Capacidad para conectar lo que se siente con lo que se exterioriza.
- Capacidad de seducción y comunicación.
- La imaginación, un arma decisiva.
- Percepción de lo que uno mismo hace.
- Calma para aprender.
- Capacidad de concentración.
- Constancia en el estudio.

EN EL PROFESOR DE CANTO:

- Conocimientos anatómicos y de funcionamiento de los aparatos respiratorio y fonador.
- Amplia formación musical tanto técnica como histórica y estilística.
- Dominio de los idiomas básicos empleados habitualmente en el canto lírico. Si no se es capaz de hablar de modo fluido, se ha de conocer perfectamente la pronunciación y ser capaz de imitar su acento genuino.
- Poder acompañar al piano al alumno manteniendo el ritmo y la dinámica de la pieza.

- Oído capaz de escuchar y comprender cuáles de las cosas que el alumno hace pueden ser mejorables. Este punto es importantísimo puesto que no basta con poseer los conocimientos teóricos apropiados sino que es decisivo identificar el problema concreto certeramente y encontrar el consejo apropiado para solucionarlo. Considero que esta es la característica que diferencia a quien tiene un buen oficio y óptima formación de quien además posee un talento especial para enseñar.
- Adaptabilidad. Las sólidas bases técnicas han de sufrir adaptaciones individuales plegándose a las características únicas de cada alumno (sexo, edad, conocimientos previos, condiciones físicas, disposición mental, etc.)
- Paciencia y vigilancia para guiar y acompañar al alumno en el aprendizaje, desarrollo y perfeccionamiento de sus habilidades técnicas, artísticas y musicales.
- Humildad para comprender que EL ALUMNO es el principal protagonista y cuanto se haga ha de girar en torno a sus circunstancias, características y aspiraciones.
- Capacidad de motivación sin convertirse en el motor del aprendizaje.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal?

TÉCNICOS:

- Entender la interdependencia de los aparatos respiratorio, articulario y fonador.
- Sentir la conexión entre la respiración y la emisión del sonido.
- Integrar el concepto de “elasticidad” y desterrar el de “fuerza”
- Encontrar la posición justa de la voz
- Diferenciar entre espacio y ubicación.

- Conseguir cantar *legato* y con sonido homogéneo.

ARTÍSTICOS Y MUSICALES:

- Mantener a toda costa la parte artística y comunicativa pese a que la técnica requiera tanta concentración.
- Ser consecuente con la idea de que la técnica está al servicio del resultado artístico y musical y no al revés.

DE ACTITUD:

- Adquirir constancia en el estudio y aprender a distribuir rentablemente el tiempo dedicado a cada cosa.
- Mantener la motivación pese a los momentos duros.
- Aprender a distinguir entre el avance lento porque se está creando una base sólida y la falta de avance porque se está yendo por un camino equivocado.

¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

- Utilizar el tiempo necesario para explicar los detalles técnicos con minuciosidad. Si la explicación no se comprende, intentar utilizar otras palabras. Llegar a lo mismo por otro camino acercándose al universo del alumno y poniendo ejemplos que le resulten cercanos para que lo entienda mejor.
- Acompañar la explicación de ejemplos prácticos, sea realizados por el profesor o por otros profesionales del canto (videos, grabaciones, etc.)
- Inventar ejercicios o actividades que faciliten las sensaciones propias, incentivando por ejemplo determinadas partes de la musculatura de las que no se es consciente.
- Enseñar a utilizar un sistema de estudio eficaz para rentabilizar el tiempo empleado.
- Convertir el estudio individual en parte decisiva del sistema de aprendizaje haciendo que el cantante se implique más activamente de lo habitual en el proceso.
- Organizar un plan de trabajo exhaustivo en colaboración con el alumno. Ha de ser claro, preciso y posible.

- Cuando la onda es distinta puede ser muy difícil cambiar esa circunstancia. Lo más importante para modificarla es estar abierto a nuevos modos de hacer las cosas y “dejarse llevar” durante un tiempo hasta ver si realmente funciona el sistema. Es más fácil comprender desde la asertividad y la empatía.
- Si existen limitaciones objetivas es importante conocerlas para poder trabajar de modo compensatorio buscando por otro camino desarrollar enormemente habilidades que las contrarresten. También hay que trabajar con mayor ahínco e inteligencia esos aspectos que nos impiden avanzar para mermar su efecto paralizante lo más posible.
- La falta de trabajo personal ha de ser reconocida para poder ponerle remedio. Estudiar “poco” o “mucho” son términos demasiado subjetivos. Hay que traducir el estudio a tiempo real y trabajo realizado, si no se está a merced del estado de ánimo del momento o la capacidad de trabajo individual. De ahí la importancia de un buen plan de trabajo.

12.-ENEDINA LLORIS

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto?

¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

En mi opinión el uso corporal asociado al canto debe ser adecuado. Es decir, estar libre de tensiones innecesarias, postura abierta, alineación armónica de la estructura corporal, conciencia de las partes del cuerpo que actúan en cada momento, etc. Si no se logra con relativa facilidad y naturalidad, yo recomiendo el trabajo paralelo de alguna técnica corporal. Yo practico y recomiendo el Yoga especialmente por el trabajo cuerpomente, pero hay otras como el método Feldenkreis, técnica Alexander, o el tai-chi.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración costo-abdominal es la recomendable. Siempre consciente. En síntesis: inspiración por la boca con naturalidad, ya que por la nariz la inspiración es mas lenta, ruidosa y en consecuencia menos profunda (liberarse de la obligación de respirar por la nariz “siempre” durante el canto). Durante la fonación mantener mientras sea posible y con firmeza la posición “llena” de la cavidad torácica (en su parte inferior) con el descenso del diafragma y la consecuente expansión de la pared abdominal, tratando de impedir-retrasar el retorno ascendente del diafragma (proceso natural automático) y, en consecuencia, el “vaciado” demasiado rápido del aire.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

En mi opinión más que buscar a priori una posición concreta, es la búsqueda del sonido la que nos guía y nos dicta cómo mover la laringe y ampliar la cavidad bucofaríngea como resonador principal, reconociendo y teniendo muy en cuenta las características fisiológicas individuales.

Aunque nos parecemos, cada instrumento es único. Pongo un ejemplo; tratamos de usar en su máxima amplitud la cavidad bucofaríngea para aumentar el volumen al sonido.

Pero la altura y forma natural del paladar no es modificable en su parte anterior y condiciona en parte la amplitud de la cavidad, su movilidad y la personalidad del timbre; por tanto, el oído y la comodidad de la emisión vocal nos indicarán los límites en este trabajo concreto.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Por “Pasaje de la voz” entiendo el tránsito de un registro a otro. Se produce dentro una franja breve de no mas de una tercera y puede variar dependiendo de la escritura musical ascendente o descendente de la frase. El control técnico del instrumento en estos “puntos sensibles”, especialmente en la voces masculinas, es importante para la prevención de la salud vocal.

Por “cobertura de la voz” se quiere hacer referencia a la forma en la que se “moldea” el sonido para facilitar ese “tránsito” al que hacía referencia antes, pero no exclusivamente. De hecho también “cubrimos” el sonido más o menos en otras tesituras para modificar o mejorar el timbre (demasiado abierto o metálico, por ejemplo). Y también puede ser una característica natural del timbre, más o menos cubierto (redondo u oscuro).

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Llamamos impostación al entrenamiento necesario para lograr un tipo emisión concreta. Según sea clásica, moderna, flamenca, popular, etc, y siguiendo los cánones estéticos marcados en cada estilo, se “adiestra” el instrumento para que se pueda expresar en el repertorio propio de cada estilo.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Yo distingo tres grupos de ejercicios:

PREPARACIÓN: estiramientos, respiración, resonancias, calentamiento previo sin esfuerzo con glissandi en rrr ó brrrr, sin tocar el extremo agudo de la extensión vocal.

LIGEROS: ejercicios progresivos en su duración (3^a,4^a,5^a 6^a,8^a,10^a), formas diversas (ascendentes, descendentes, arpegios, grados conjuntos, etc) y recorrido de la extensión vocal. Trabajan sin esfuerzo la flexibilidad y ampliación del registro agudo, la tonicidad muscular, la homogeneidad, amplificación de resonadores, etc

ESPECIFICOS: ejercicios para trabajar destrezas que implican esfuerzo. Legato sostenido, tenutos largos, mecanismo de la agilidad, staccati, media-voz, pp, ff, reguladores, etc.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Creo que el profesor debe considerarse el guía del proceso de aprendizaje del alumno para que sea el alumno el que haga el trabajo y aprenda a conocer, aceptar y "manejar" su voz. El dictado de instrucciones que el alumno seguirá a ojos cerrados puede ser útil al principio pero debe

evolucionar hacia un trabajo personal guiado. El profesor debe captar y respetar la personalidad de una voz y guiarla para potenciar sus cualidades naturales.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Dejando a un lado las dificultades individuales hay cuestiones comunes a todos que requieren mucha atención y que en mi opinión son pilares fundamentales del control técnico de la voz.

-La dicción clara y correcta en cada lengua por ser una exigencia de un instrumento que no solo suena si no que también habla. Yo trabajo la articulación de las consonantes con ejercicios que incluyen fonemas seleccionados por su dificultad, diferenciación, con diferentes velocidades y en diferentes registros.

-La continuidad de la emisión (apoyo firme y sostenido siempre). Trabajo del legato instrumental (diferente del musical que se entiende fácilmente). Este trabajo incluye y nos sirve de base para, progresivamente, aprender a gestionar el esfuerzo.

-Técnica de la agilidad. Trabajar su mecanismo cuando no hay una predisposición natural.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Una reflexión que me gusta hacer en todas las etapas de la formación. El trabajo de la técnica vocal es imprescindible, requiere paciencia, constancia y concentración. Nos ocupa tanto tiempo que es fácil caer en el error de convertirlo en el objetivo final (único y vacío) a exhibir en público. Por eso conviene recordar a menudo su verdadero sentido, ser el MEDIO que nos permite expresarnos con el instrumento de LA VOZ.

13.-JUAN LOMBA

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El cuerpo está directamente relacionado con el canto. La postura del alumno nunca debe impedir la correcta dirección del sonido, por lo que debe buscarse la relajación de las zonas que no sacrifiquen un justo apoyo de la columna de aire.

Sólo uso técnicas de relajación en el caso de problema grave de tensión muscular, en general busco la naturalidad de cada individuo.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Costoabdominal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición laríngea debe ser de máxima relajación permitiendo su descenso cuando este sea necesario de manera natural y en ningún caso buscando una exageración en ese tipo de gesto. Normalmente alguna de las vocales emitidas por el alumno aparecerá más natural y relajada y será objeto de atracción de las demás.

El arco dental es el punto de partida para la posición delantera del sonido, teniendo en cuenta que con el movimiento de la tesitura, puede ir subiendo a zonas de resonancia más altas, es decir senos nasales y frontales incluso en el máximo de la tesitura aguda a zonas craneales. La dirección de la columna de aire debe buscar la posición hacia adelante en la zona de resonancia.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Pasaje de la voz es la zona en la que normalmente el alumno encuentra una dificultad para dar homogeneidad a la extensión de su tesitura y que requiere un cuidado especial en la búsqueda de una articulación adecuada para que la laringe siga relajada sin necesidad de crear tensiones en el “cambio” de sensaciones de resonancia que se producen al moverse por los distintos registros.

Cobertura del sonido sería la articulación adecuada para el cambio de registro, es decir, atraer el sonido hacia la boca, o encima de la boca en función de la tesitura. Hacer que el aire gire buscando las zonas óseas de resonancia.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Sería la difícil combinación entre la firmeza del apoyo diafragmático y la relajación del resto de intervinientes en el proceso de fonación para llegar a la zona de resonancia sin tensiones adicionales.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Utilizo ejercicios que me permitan profundizar en el legato como máxima expresión del apoyo. Terceras, quintas, octavas alternadas con séptimas, quintas unidas a novenas, etc.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el cantante inteligencia por encima de todo.

En el profesor, además de la anterior, seguridad en sí mismo, flexibilidad (no creo que esté reñida con la anterior) y oído unido a intuición.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Para mí el mayor problema es hacer sentir realmente al alumno lo que es la columna de aire. Se habla de apoyo siempre en sentido abstracto y la mayor parte del alumnado no lo siente hasta que reconoce su propio sonido.

Para su búsqueda, profundizo en el trabajo del *legato* hacia la posición bucofaringea deseada. Es decir, dirección del sonido hacia adelante sin peso pero sin interrupciones en el envío del aire. El sonido busca la boca y de ahí va subiendo hacia resonancias superiores sin cortes en el ascenso de la tesitura.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

14.-VICTORIA MANSO

CUESTIONARIO PARA EL CANTANTE Y PEDAGOGO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Pienso que un cantante a la hora de emitir la voz tiene que tener una relajación corporal para que el sonido pueda ser emitido con libertad. Pero dentro de esa relajación tiene que haber una tonicidad. El equilibrio entre relajación y tonicidad es lo más difícil de ejecutar y sobretodo hacer comprender al alumno que de esa manera es como la voz saldría con mejor fluidez.

Dependiendo del alumno y su tensión realizo ejercicios de relajación. No sigo ningún método ya que cada uno llega con una tensión distinta.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Mi respiración es la intercostal – abdominal - diafragmática

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Desde mi punto de vista, la laringe a la hora de ejecutar un sonido tiene que estar estable, ni arriba ni abajo, al mismo tiempo que mantenemos una posición de espacio pero siempre hacia arriba, manteniendo un espacio en forma de bóveda en el velo blando del paladar.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Como pasaje de voz entiendo que en todas las voces llega un momento que hay que cambiar la posición, este cambio es muy notorio en los tenores, cuando llegan al fa³ y tienen que pasarlo. Muchas veces se intenta pasar de nota metiendo mucha más fuerza y desde mi punto de vista es un error, ya que al meter más presión de aire los músculos de la garganta se tensarán cada vez más. Para intentar que la voz realice el “pasaje “ sin mucha dificultad debemos realizar la cobertura del sonido, elevando el velo blando del paladar e intentando que el sonido dé el giro.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Para tener una buena impostación, pienso que los músculos de la garganta tienen que estar relajados dejando una conexión libre entre la columna de aire y los resonadores, para que el sonido salga libre y sin tensiones algunas.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Los ejercicios de vocalización varían según la demanda del alumno. No quiero decir que ellos me dicen los ejercicios a realizar, más bien según yo vea que a cada uno le va bien. Se suele trabajar sonidos en grados conjuntos, terceras, quintas, arpeggios, coloraturas, staccato, octavas, legato.....un sinfín de ejercicios.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Las cualidades para un cantante es tener el material, una buena técnica, musicalidad, disciplina, cultura (no solo musical), humildad, saber cuáles son sus limitaciones, pero para mí una de las cosas más importantes es saber cantar con el corazón.

Las cualidades de un profesor de canto, son las mismas que un cantante, añadiendo paciencia, transmitir confianza, tener la habilidad de encontrar diversos caminos a la hora de enseñar la técnica ya que cada alumno es un mundo y no se puede enseñar lo mismo a todos, son los mismos instrumentos pero todos distintos. Y algo muy importante para mí, es que el profesor de canto tiene que haber realizado una carrera artística. Cantar en un escenario enseña mucho. Cantar se aprende cantando y no en la ducha.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

El trabajo que se realiza muchas veces es más psicológico que otra cosa.

Lo más importante de trabajar y más duro es el funcionamiento del aire. Ya que el aire es el motor de nuestra voz. Luego los aspectos técnicos varían según la persona, unos tendremos que trabajar agudos, otros graves, otros zona media.....es muy variable.

El recurso pedagógico es realizar los ejercicios convenientes y sobre todo poner un repertorio adecuado para ese momento técnico que el alumno se encuentra.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Todo lo que he escrito es desde mi humilde punto de vista. Yo no poseo la técnica absoluta. Yo poseo una técnica que a mí me ha ido bien durante toda mi carrera artística, pero no quiero decir que mi técnica sea la panacea.....mi técnica es mía y está adaptada a mi persona (cuerpo).

15.-SARA MATARRANZ

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo corporal en el canto es básico, especialmente para todos aquellos que quieran dedicarse al escenario!, mantener el cuerpo ágil y en disposición de realizar movimiento durante el canto.

La voz es un instrumento delicado, el aparato respiratorio y fonador están en nuestro cuerpo, por lo que somos nuestro propio instrumento y eso decide mucho sobre lo que podemos o debemos

hacer con él. También es la base del generalizado carácter hipocondríaco de los cantantes. Cosas como lo que comemos, cuanto, cuando...o lo que dormimos o el trato que se le dé al cuerpo van a afectar sobre nuestro instrumento y esto sobre nuestro canto.

Por otra parte es muy buena la actividad física, especialmente la muscular en torno al abdomen y la cardiovascular.

Yo realizo actividad física, pilates que es la que mejor me resulta y abdominales.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

En cuanto a la respiración, la costodiafragmática es la más completa para el canto lírico, en ocasiones se le llama respiración abdominal, pero no hay que olvidar la costal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición de laringe baja es la más sana para el canto y en cuanto a la bucofaríngea depende de la articulación y esta del idioma en el que se está emitiendo el canto.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz en el canto lírico suele referirse a las zonas de cambio de resonancia y en ocasiones a las de cambio de tesitura, ambas suelen estar relacionadas.

La cobertura de la voz suele indicar el nivel de Impostación, depende de la apertura interna Y de la dirección del aire, más alta, más delantera, con mayor o menor velocidad y presión de aire espirado

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Desde el punto de vista muscular la Impostación es el lugar de uso de la resonancia facial añadida al punto de colocación Interna de la voz cantada en función del apoyo aéreo utilizado.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

En mi estudio utilizo los ejércitos en función del repertorio que voy a abordar.

Comienzo con un ejercicio de respiración, uno de uso del resonador en un ámbito de octava con m, n y ng, después uno que combine las cinco vocales y el legato de aire y uno combinado de picado, grados conjuntos y *legato* por intervalos de tercera.

Después en función del repertorio haré ejercicios de agilidad, fuerte- piano, picados, y en tesituras dependiendo del repertorio a estudio, siempre una segunda por encima y por debajo a las que debo alcanzar en ese repertorio.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Las cualidades imprescindibles en el profesor de canto son: la paciencia, la empatía, el oído pedagógico para la resolución de problemas técnicos, el conocimiento del aparato respiratorio y fonador, el conocimiento de la clasificación vocal y del repertorio adaptado a este, el oído musical y los recursos de cada estética musical. A parte del conocimiento de la ley de educación vigente para la realización de los programas pertinentes en cada nivel.

Como cantante las cualidades son el talento, la musicalidad, ser portador de un aparato respiratorio y fonador sano y con capacidad de adaptación a la técnica, la constancia y disciplina, la capacidad auditiva y la articularia en diferentes idiomas, y la fuerza psicológica para aguantar la presión.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

16.-DAVID MENÉNDEZ

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo corporal para un cantante es fundamental, NUESTRO CUERPO ES NUESTRO INSTRUMENTO. No solamente porque con el producimos el sonido con el que interpretamos la música, si no, porque cuando actuamos (no olvidemos que los cantantes fundamentalmente somos actores que transmitimos el mensaje de texto cantando) nuestro cuerpo es el medio de expresión que utilizamos. Desde lo más sutil como un leve movimiento de mano, una mirada,.. a lo más exagerado como una pelea, tumbarse en el suelo, un salto, etc,etc... son cosas que hacemos nuestro cuerpo. Por eso el dominio tiene que ser total.

Hay muchísimos métodos para el trabajo corporal, yo soy partidario de todos aquellos que hagan que el cuerpo se libere de todas las tensiones posibles, para que luego podamos utilizarlo en su totalidad como un instrumento de expresión.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

El hecho de respirar, es una cuestión fácil y natural, pero que cuando se aplica al canto lírico toma una importancia absoluta, ya que el aire es el alimento de nuestro sonido y de su buen o mal uso depende el buen o mal manejo de nuestro instrumento y por esa importancia un montón de teorías más o menos acertadas a han complicado demasiado el mecanismo respiratorio.

Desde el punto de vista de la teoría, se puede decir que el tipo ideal de respiración que debemos utilizar en el canto sería el costo-abdominal-diafragmático, que no es más que el llenar la parte media-baja de los pulmones con la consecuente apertura de costillas flotantes y contacto con el diafragma que se tensa sujetado por la pared abdominal. El control del diafragma a la hora de

soltar el aire será fundamental para su dosificación y consecuente manejo del aire a la hora de cantar. El mecanismo es idéntico al del émbolo de una jeringa.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Pues partiendo de la posición bucofaríngea necesaria para la correcta pronunciación de la sílaba que tengamos que cantar, la boca tendrá que ir abriéndose a medida que el sonido es más agudo con el fin de que la base de la lengua siguiendo el movimiento de la mandíbula se retire de la parte posterior para facilitar la entrada del aire en los resonadores más altos que es donde se amplifican los sonidos más agudos y todo ello manteniendo una posición baja de la laringe (no quiere decir que haya que bajar la laringe, sino que hay que impedir que se suba)

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Para mí el pasaje de la voz es aquella zona en la que el sonido pasa de utilizar una zona de resonancia para amplificarse a utilizar otra diferente.

Para mi cobertura de la voz sería ese momento en el que el sonido se amplifica en el sitio correcto permitiendo llenar todo el espacio de aire, consiguiendo así un sonido blando, mórbido, impostado, bien emitido.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La musculatura que interviene para que un sonido esté impostado es la musculatura abdominal que es la encargada de sostener el diafragma para que el aire en su expiración tenga una presión que haga que al convertirse en sonido pase por los resonadores y se amplifique. El resto de musculatura a mi entender debe de permanecer relajada, para que los articuladores puedan moverse para facilitar la correcta dicción. Cualquier tensión muscular extra hará, en el mejor de los casos, que el sonido no esté “blando”

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

A mi entender, lo importante de un ejercicio no es el ejercicio en sí, si no qué quiero conseguir cantándolo. Por eso, el mismo ejercicio según como se haga, puede servir para conseguir distintas cosas (*legatos*, notas tenidas, picado...) dependiendo de la facilidad que uno tenga para determinados ejercicios puede utilizarlos para otras cosas, por ejemplo si te va bien la

coloratura, un ejercicio de coloratura que te va cómodo se puede utilizar para hacer alguna nota tenida, o enlazar varios para regular el aire y trabajar el *fiato*, etc. Lo más importante en mi trabajo tanto como cantante, como profesor, es partir de los ejercicios para los que tengo facilidad o los que salen bien para a partir de ellos ir consiguiendo otras cosas.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Yo creo que un cantante es aquel que llega a entender que el estudio técnico y dominio de su instrumento, que muchas veces le cuesta tanto alcanzar, no es un fin en si mismo, sino una herramienta para manejarlo como un medio de expresión y que llega a ponerlo al servicio de esta expresión!! Por lo tanto la musicalidad y la sensibilidad a la hora de la emisión de los sonidos para convertirlos en frases musicales es indispensable, al igual que un buen oído musical. Lo demás puede ser secundario, incluso su voz!!

Un profesor de canto fundamentalmente tiene que saber oír, y fundamentalmente para enseñar es necesario que maneje bien su instrumento y sepa que hace con el para poder solventar el mismo problema en el alumno, si además tiene recursos para hacerse entender por el alumno y para hacer que ese proceso de enseñanza-aprendizaje tenga un código (lenguaje) que profesor y alumno entienden pues es lo ideal.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Dependiendo del nivel y de la facilidad del alumno nos encontramos con que unos aspectos ocupan más tiempo que otros en el trabajo vocal.

Al inicio lo esencial es enseñar al alumno a manejar el aire, ya que ese es el alimento del sonido y como antes decía en el buen o mal manejo del aire estará el éxito para llegar a manejar bien su

instrumento. Hacerle sentir como el aire bien dirigido produce un sonido bien emitido y a partir de ahí ir construyendo el instrumento.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

**BLOQUE B - CUESTIONARIOS DE 30 PROFESIONALES
ESPAÑOLES DEL CANTO LÍRICO DE “UN ESTUDIO PARALELO”**

- 1.-RAMÓN DE ANDRÉS**
- 2.-ANTONIO ARAGÓN**
- 3.-MAITE ARRUABARRENA**
- 4.-MARÍA TERESA CATALÀ**
- 5.-M^a LUISA CORBACHO**
- 6.-FRANCISCO CRESPO**
- 7.-CRISTINA FAUS**
- 8.-SANDRA FERRÁNDEZ**
- 9.-JOSÉ FERRERO**
- 10.-JAVIER FRANCO**
- 11.-FERNANDO LATORRE**
- 12.-JOANA LLABRÉS**
- 13.-CARLOS LÓPEZ**
- 14.-LLANOS MARTÍNEZ**
- 15.-ISABEL MONAR**
- 16.-MANUELA MUÑOZ**
- 17.-ANA NEBOT FERNÁNDEZ**
- 18.-ANNA M. OLLET SATOCA**
- 19.-VICENTE OMBUENA**
- 20.-OLGA PITARCH**
- 21.-MILAGROS POBLADOR**
- 22.-PEDRO QUIRALTE**
- 23.-CONSOL RICO GALDÓN**
- 24.-MARINA RODRIGO**
- 25.-CARMEN ROMEU**

26.-OLATZ SAITUA IRIBAR

27.-SILVIA TRO

28.-MIREN URBIETA

29.-MARÍA VELASCO

30.-JOSÉ MANUEL ZAPATA

1.-RAMÓN DE ANDRÉS

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Si por trabajo corporal entendemos preparación física, procuro hacer unos 200 km semanales en bicicleta a entre 25 y 30 km/h.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Abdominal, con la caja torácica expandida y evitando el uso de la musculatura intercostal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La denominada de bostezo. Laringe baja y paladar blando alto de forma permanente.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Por pasaje de la voz creo que se pueden entender dos cosas:

a) La sensación de cambio de zona de impostación en función del registro. Notas más graves se perciben en huesos de mayor calibre y notas más agudas en huesos más finos. El cantante puede

tener siempre la misma impostación pero percibirla en zonas diferentes de su cuerpo por esta razón.

b) La corrección que hacen los cantantes de determinadas escuelas de la posición de su aparato fonador, que consiste, a grandes rasgos, en cantar con una posición abierta –bostezo, básicamente- en los registros grave y medio, y en cambio adoptar una posición de laringe alta y semicerrada en el registro agudo para no tener que alcanzarlo con un gran caudal de aire.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Desde el punto de vista de la musculatura, nada. Entiendo por impostación de la voz el predominio de determinadas resonancias obtenido a partir de cierta posición del aparato fonador.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

De resonancia y de aprendizaje del control del aparato fonador, de modo que el cantante llegue a dominar su instrumento y, con ello, sea capaz de configurarlo adecuadamente para cantar.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el cantante: inteligencia –consciente e intuitiva- y, por tanto, humildad; un perfil intelectual cultivado –alto nivel de cultura general y dominio de idiomas-; una gran consistencia psicológica; una buena formación musical y artística, talento y, si es posible, buena voz.

En el profesor: saber cantar bien –nadie puede dar lo que no posee-, tener una amplia experiencia profesional, honradez, generosidad, realismo, una aguda penetración psicológica, constancia, paciencia y una gran capacidad de comunicación.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

El canto es en un 95% dominio de la respiración, de modo que resulta imposible alcanzar resultados de verdadero valor sin ello. Es imposible cantar técnicamente bien respirando mal.

Considero por ello estéril todo esfuerzo en desarrollar otros aspectos del canto si el alumno no respira bien.

Evito cualquier lenguaje simbólico, surrealista o mágico. La técnica vocal es el manejo de un instrumento de viento y, por tanto, se basa en el control y administración de un gas, de modo que se rige por las leyes de la rama de la Física denominada “mecánica de fluidos”.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Creo que la técnica vocal es algo extraordinariamente simple, aunque no fácil. Se compone de muy pocos factores, y por ello su comprensión intelectual, para una persona inteligente y medianamente formada, no debería requerir más de una hora. Es simple pero no fácil, porque exige que los pocos factores que intervienen en ella lo hagan con un grado de coordinación muy alto, y este es el principal problema que plantea. Cualquiera puede respirar como un cantante, bostezar o producir sonidos impostados. Otra cosa será llegar a hacerlo de forma permanentemente coordinada y controlada.

2.-ANTONIO ARAGÓN SAUGAR

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Trabajar el cuerpo me parece fundamental a la hora de empezar el trabajo vocal. Conocer y reconocer el propio cuerpo es la base de lo que será el dominio de todos los elementos que intervienen en el trabajo corporal.

No utilizo un método concreto. Me nutro de lo que conozco e investigo constantemente sobre el tema. Actualmente intento trasladar a los alumnos, en sus diferentes niveles, un trabajo de

concienciación corporal que pasa más por la visualización y la introspección de los elementos que intervienen en el aprendizaje. Todo ello pasa por un estudio más de tipo mental y psicológico que físico, aunque no elimino la parte física.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Una respiración consciente, pero sobre todo, flexible; no un método de respiración que provoque un apoyo rígido y pesado. Para ello parto de la flexibilización de la caja torácica, para luego eliminar todo lo que pueda molestar en el desarrollo respiratorio diafragmático y de la zona lumbar.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición de sonrisa interna, alta, con la sensación de bostezo retenido. La posición laríngea no debe ser rígida. Debe permitir que el sonido fluya sin que sea necesario para ello una abertura excesiva de la zona laríngea. Igual que el instrumentista de viento “juega” con el aire para matizar su sonido, tanto en el sentido expresivo como técnico, el cantante debe entender la laringe como un instrumento, orgánico, pero un instrumento que actúa a merced del aire.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Aquellas zonas (no únicamente una zona de la voz) en las que resulta necesario aportar elementos para que la voz suene igual en toda su extensión. La cobertura de la voz es uno de esos elementos o herramientas, que deben ser usados de manera consciente y pienso que progresiva.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Huyo de este término. No sé qué quiere decir impostación. No creo que la voz tenga puntos de impostación. Creo que está más cercana a un flujo, a un movimiento continuo. Impostación me sugiere, por el contrario, rigidez, una única forma de emisión. No lo utilizo con mis alumnos.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Ejercicios sencillos, iniciando por terceras, quintas, etc. En general parto de la u y de ella paso a las demás vocales. Diferentes ejercicios para problemas más concretos (distensión mandibular,

rigidez de la lengua, agilidad) que son tratados a medida que se van creando las necesidades. Opino que, en general, los problemas surgen al cantar y es cantando el repertorio donde hay que solucionarlos.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Inteligencia, paciencia, visión de futuro, aceptación de la propia voz, personalidad, entusiasmo, cultura, generosidad, trabajo... No sé hasta que punto unas cualidades son para unos y otras para otros. Creo que todas sirven para ambos.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Hacer entender a los alumnos que son únicos como cantantes y como artistas. Intento inculcarles autoestima, eliminar hasta cierto punto la competitividad, hacerles escuchar intérpretes de características más variadas posibles incidiendo en las virtudes de los mismos y no tanto en sus posibles defectos.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

3.-MAITE ARRUABARRENA

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Considero que la participación de todo el cuerpo es fundamental en el canto. Si partimos de la base de que el instrumento vocal se encuentra alojado dentro de nuestro cuerpo, no concibo una correcta emisión vocal sin una correcta colaboración del cuerpo. Las tensiones o, por el contrario, la falta de tonicidad de determinadas partes de nuestro cuerpo, los malos hábitos posturales, una incorrecta posición de la columna vertebral, un cuerpo cerrado o caído pueden interferir directa y negativamente en la emisión vocal del cantante, creando en ciertos casos serias dificultades que si llegan a fijarse en el tiempo pueden llegar a ser difíciles de solucionar. Sin embargo, un cuerpo relajado pero tónico y vigoroso, libre de tensiones pero con la justa medida de energía, bien posicionado en el suelo y dispuesto a cooperar en perfecta armonía con todos los elementos que participan en el proceso de fonación, es un colaborador inestimable y necesario en una sana y correcta producción vocal.

Procuro estar atenta observando y escuchando a mi cuerpo tanto cuando canto como cuando realizo mis actividades diarias. La observación delante de un espejo y en grabaciones son de gran utilidad también a la hora de detectar posibles errores de gesto y de comportamiento corporal. Intento mantenerme en buena forma física para no perder la tonicidad ni la elasticidad de mi cuerpo, voy a nadar cuando tengo tiempo y venzo la pereza y sigo las indicaciones y consejos de la técnica Alexander.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La denominada costoabdominal:

Inspirar por las fosas nasales (cuando hay tiempo de hacerlo), ensanchar la zona intercostal para dejar que los pulmones se llenen de aire sin dificultad (mantener esa posición de anchura durante la emisión), permitir que el diafragma descienda de manera que el abdomen también se dilate (sin abombarse) y activar los músculos abdominales para que “retengan” el diafragma en esa posición y gestionen a partir de entonces su movimiento y el consiguiente hiperbarismo o presión del aire dirigido hacia la glotis. Todo este proceso se debe realizar con naturalidad, sin

crear ningún tipo de tensión o rigidez en el cuerpo que impida la libre emisión del sonido y absorbiendo la cantidad de aire justa y necesaria para cada ocasión.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Considero que la laringe debe de estar en permanente contacto con una adecuada presión del aire y por tanto en una posición tendencialmente baja y abierta (relajada), la mandíbula inferior se mantiene en una posición relajada y retirada, la lengua ocupa toda la base de la boca y su punta se apoya suavemente en los dientes inferiores, mientras que el velo del paladar asciende en una posición de bostezo relajado, sin llegar a endurecer el paladar. El “istmo de las fauces” por tanto debe de permanecer abierto, despejado. Los labios se mantienen relajados

y en actitud colaborativa.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Pasaje de la voz:

Lo entiendo como una maniobra o técnica que ponemos en acto cuando ascendiendo hacia la zona aguda llegamos a un punto de nuestra tesitura donde notamos que la laringe empieza a elevarse y cerrarse porque a las cuerdas vocales les resulta imposible seguir vibrando con el mismo grosor y sin embargo mantener la misma ligereza y rapidez de vibración, dando lugar así a una gran crispación laríngea, un aclaramiento y apertura de la voz y pérdida de calidad. Para solventar esta situación el cantante mete en práctica una serie de gestos que propician la excitación del nervio recurrente y en consecuencia que las cuerdas vocales disminuyan su calibre y se afinen, entrando en una vibración bifásica: Elevación del velo del paladar, laringe en posición baja, abierta y relajada, concentración y conducción del caudal sonoro hacia un punto más elevado y concentrado de resonancia, es decir hacia las cavidades nasales, que sin embargo permanecerán cerradas gracias a que el velo del paladar estará lo suficientemente elevado, evitando así el paso del sonido a la nariz y por tanto la nasalización. Para lograr que el sonido incida en esa nueva posición será necesario así mismo ajustar el apoyo diafragmático de manera que la presión subglótica sea la más adecuada para que la laringe mantenga su conexión óptima.

Cobertura de la voz:

Gesto muy similar al citado anteriormente pero sin la obligada incidencia nasal del pasaje. Como indica la misma palabra, se trata de cubrir, arropar el sonido para dotarlo de un color más oscuro y cálido. Se obtiene elevando el velo del paladar, descendiendo la laringe y conectándola al flujo aéreo, predisponiendo activamente la bóveda del paladar para que de cobijo y acoja al sonido que será dirigido hacia él por medio de una correcta presión de aire. Esta maniobra se realiza tanto para conseguir un resultado estético determinado como para realizar el pasaje de la voz.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Es el resultado de un conjunto de gestos o movimientos musculares que operan en sincronía y equilibrio y que forman un mecanismo único para la emisión correcta de la voz. Una voz impostada es fruto de una buena conexión entre la presión de aire que asciende desde los pulmones por obra de los músculos abdominodiafragmáticos y la laringe que desciende para unirse a ella. El velo del paladar se eleva y el sonido será conducido a la cavidad bucal tras pasar por zonas de resonancia adecuadas a la tesitura.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Normalmente no suelo vocalizar mucho porque mi voz no necesita hacer muchos ejercicios para calentarse. Para trabajar mi voz prefiero entrenarme directamente sobre el repertorio y buscar e improvisar ejercicios en función de las exigencias de la partitura.

Mis vocalizaciones consisten en primer lugar en ejercicios suaves que favorezcan una buena conexión entre la laringe y la presión del aire. Utilizo preferentemente las vocales cerradas al principio y las voy alternando con las vocales más abiertas conforme la voz se va calentando. Prosigo con variados ejercicios que entrenen mi voz para cantar *legatos* y coloraturas. Predominan las vocalizaciones ascendentes por terceras que voy variando y alargando conforme avanza la sesión de trabajo, ejercicios de agilidad de quintas y novenas y saltos de quintas y octavas. Suelo vocalizar fundamentalmente sólo con vocales, pero también practico con consonantes nasales y oclusivas velares en los inicios de sonido.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Cualidades en un cantante profesional:

La primera cualidad necesaria será la de poseer desde el punto de vista anatómico y fisiológico un instrumento vocal sano y de calidad, es decir, unas cuerdas vocales en buenas condiciones, unos resonadores apropiados y un aparato respiratorio sólido desde el punto de vista de la capacidad y de la gestión del aire.

Sin esta condición inicial será difícil, que una persona pueda convertirse en un profesional del canto.

Una vez cumplida esta condición, será fundamental que el cantante posea una técnica correcta de cantar, es decir, que sepa manejar de manera adecuada su instrumento vocal, de forma que pueda ofrecer la mayor calidad vocal, pueda cantar con solvencia las diversas exigencias que presenten las partituras y que se pueda mantener en las mejores condiciones a lo largo del tiempo.

Considero una condición sumamente importante en el cantante profesional la formación musical. Un cantante que no comprenda bien lo que dice la partitura tendrá más dificultades para poder cantar con libertad, ya que su cerebro no dará las indicaciones precisas y necesarias para que la voz responda de forma segura. La incertidumbre previa al canto puede suponer un gran obstáculo en la obtención de unos buenos resultados.

Otra cualidad que para mí debería de ser indispensable en un cantante profesional es la sensibilidad o inteligencia musical. La capacidad de comprender y sentir la música y trasladarla al canto, de saber conectar los propios sentimientos a la voz y ser capaz a través de ella de transmitir emociones, es en mi opinión, además de un requisito indispensable para cualquier artista, una cualidad que ayuda al cantante a utilizar su instrumento vocal de manera más adecuada y eficaz, favoreciendo, entre otras cosas, la conexión entre la laringe y el apoyo respiratorio más profundo.

Por último, pero no por ello poco importante, creo que un cantante profesional deba estar dotado de un carácter y una personalidad adecuadas para poder conducir con éxito su carrera.. Las múltiples exigencias a las que somete esta profesión: grande disciplina de estudio, hábitos saludables de vida, continuos viajes, mucha soledad y sobre todo el enorme estrés que puede

suponer el hecho de cantar delante del público y estar sometido continuamente a su crítica, no son aptas para cualquier psicología.

Cualidades del profesor de canto:

En primer lugar, creo que un buen pedagogo del canto previamente ha tenido que ser un cantante profesional. Me cuesta comprender cómo se pueda llegar a enseñar algo tan complejo como el canto lírico sin haber experimentado en primera persona esa vivencia. No es suficiente el conocimiento teórico, ni siquiera la práctica personal si no ha ido acompañada por una actividad profesional que exija cantar un repertorio variado de manera continuada en escenarios distintos y vivir la profesión desde dentro, con todos los aspectos que conlleva, tanto positivos como negativos. Esas experiencias, unidas a la capacidad de introspección y de empatía harán que el profesor pueda entender más fácilmente al alumno y aconsejarle y ayudarlo a progresar adecuadamente en sus estudios.

Por supuesto debe de tener los conocimientos anatómicos y fisiológicos suficientes para saber cuáles son y cómo funcionan los órganos del cuerpo que participan en la emisión de la voz, así como conocer la importancia que tiene todo el cuerpo durante el proceso de fonación.

Por descontado debe de conocer cuales son los mecanismos que hacen posible una correcta emisión vocal y debe de ser capaz de comprender con rapidez cuales son las características del alumno, detectar aspectos que debe aprender o mejorar y transmitir sus conocimientos de forma clara, utilizando todos los recursos que estén a su alcance, con perseverancia, generosidad y grande entusiasmo.

Un buen pedagogo del canto lírico debe de poseer una buena formación tanto desde el punto de vista de la cultura musical como del conocimiento de los idiomas utilizados en el repertorio más habitual.

Todo lo dicho anteriormente sería insuficiente si el docente no tuviera una gran pasión y amor inmenso por la voz humana, así como mucha paciencia y gran de capacidad de observar, escuchar y entender la psicología del alumno y comprender que cada individuo es distinto y que la enseñanza del canto debe adecuarse a cada caso concreto.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos

Sin lugar a dudas destacaría la posición elevada o cerrada de la laringe. Es un aspecto que se presenta en mayor o menor medida en todos los alumnos con los que he tenido y tengo el privilegio de trabajar. Al fin y al cabo es un problema que está en la base de todos los demás y que se presenta por la falta de coordinación entre la presión del aire y la laringe o, dicho de otra manera más simplificada y conocida, por la falta de apoyo del sonido. De esta manera la laringe permanece sin la sujeción suficiente y con un caudal aéreo insuficiente, obligando así al cantante a operar directamente sobre su instrumento tensando y acercando los músculos vocales. Este es un problema al que tienen que hacer frente los alumnos sobre todo al inicio de sus estudios y después al afrontar las exigencias a las que somete al instrumento vocal el repertorio. Corregir este defecto supone enseñar a cantar bien y en consecuencia es la tarea que mayor trabajo y esfuerzo requiere tanto por parte del profesor como del alumno, razón por la cual necesitaría mucho tiempo y muchas páginas para explicar cuales son los recursos que utilizo para obtener los mejores resultados. De manera muy resumida diré que para corregir un problema de laringe alta considero que no podemos centrarnos exclusivamente en ese órgano, sino en todos y cada uno de los elementos que participan en la fonación. En consecuencia me esfuerzo por transmitir al alumno la importancia de un instrumento cuyas partes funcionan en perfecta coordinación y armonía. Es relativamente fácil aprender a hacer ejercicios de abdominales, bajar mecánicamente la laringe, abrir la boca de manera adecuada, bostezar, abrir las fosas nasales... lo difícil es hacerlo de manera coordinada mientras se canta. Los recursos que utilizo son variados en función del grado de dificultad del problema: En primer lugar la explicación teórica del mecanismo vocal, acompañada de ejemplos practicados por mí misma en los que canto alternando sonidos incorrectos con sonidos impostados correctamente. En algunos casos recorro a la imitación exagerada del alumno. Es una práctica que a la larga no beneficia al profesor pero que da buenos resultados al ayudar de manera rápida y eficaz a la comprensión del problema. La diversidad del alumnado con el que trabajo hace que los recursos que utilice sean muy distintos,

pero en líneas generales opto por proponer ejercicios de voz hablada impostada, ejercicios de soplo, sonidos exclamados que proporcionen un apoyo fácil y natural ... pero sobre todo me concentro en detectar con rapidez y subrayar aquellos momentos en los que se produce una emisión correcta, de calidad, donde el alumno se encuentra cómodo y satisfecho, para que a través de ellos y por medio de la propiocepción se vaya fijando su técnica, instaurando una manera de cantar que le permita igualar toda su tesitura y desenvolverse con eficacia en la interpretación del repertorio. Encuentro muchísimo más eficaz y satisfactorio resolver un problema a través de los aspectos positivos de una persona que insistiendo sólo en el problema, ya que cuanto menos tiempo se fije un defecto y los músculos memoricen un determinado gesto, más fácil será sustituirlo por otro y que el cantante se identifique con él. El aspecto psicológico es muy importante y una voz que no consigue su apoyo correcto puede conducir a una grande frustración en el cantante. Aconsejo a los alumnos que graben las clases para que puedan escucharse y valorar los resultados.

En los años que llevo enseñando a cantar he podido constatar que hay otro aspecto que se presenta con gran frecuencia entre los alumnos, y es la tensión en alguna parte del cuerpo a la hora de cantar. Entre ellas destaca la rigidez de mandíbula. Hay una gran tendencia a bloquear la articulación témporomandibular, probablemente por un afán excesivo de controlar el propio sonido o porque el mecanismo de apoyo respiratorio o de resonadores se está utilizando de manera incorrecta. Cualquier tipo de tensión es difícil de eliminar, sobre todo si la misma se ha fijado en el tiempo, y requiere paciencia y constancia en la práctica correctiva.

Insistiendo en la idea de encontrar un gesto de sustituya a otro, hago focalizar la atención del alumno en la sensación de elevación del velo del paladar, apoyo del sonido en la zona palatal y profundidad de la laringe, algo difícil de conseguir con la mandíbula bloqueada. Recorro con muchísima frecuencia al uso de la mano del propio alumno para fijar la apertura idónea de la boca mientras emite los sonidos. El uso del espejo es de enorme ayuda, lo utilizo en mis clases y aconsejo su uso a todos mis alumnos. He comprobado que en numerosas ocasiones el espejo es el mejor de los profesores ya que el alumno corrige automáticamente gestos inapropiados sólo mirándose mientras canta.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

4.-MARÍA TERESA CATALÀ

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El estudio del canto es la adquisición de una serie de habilidades físicas. Un cuerpo equilibrado y libre de tensiones contribuirá a una mejor evolución de dicho aprendizaje.

En el centro donde trabajo se imparte la asignatura de técnicas corporales que recomiendo cursar a los alumnos.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Los ejercicios respiratorios sin cantar ayudan a tomar consciencia de los grupos musculares que intervienen, especialmente a las personas que inician el estudio del canto. Trabajo por separado las inspiraciones haciendo que el alumno ponga especial atención en los abdominales primero, segundo, en los intercostales y, finalmente, en los dorsales, para finalizar realizando una inspiración completa. Con la repetición se creará el hábito de una inspiración profunda y amplia. Trabajan también ejercicios para el control de la salida del aire con algunas consonantes (ej. ps) de manera continua o discontinua.

De todas maneras, hasta que los pliegues vocales no se juntan –al cantar- el apoyo no se produce. Se entiende como apoyo las distintas acciones que ejercen los músculos que intervienen en la respiración para frenar y controlar la ascensión natural del diafragma. La finalidad del apoyo es la de conseguir, en todo momento, la presión justa del aire. Se practica con ejercicios varios de

vocalización así como con un trabajo específico en las partituras. Hay que dedicar una especial atención a las respiraciones robadas.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Una posición baja y libre de la laringe es el objetivo del estudiante de canto. Sólo así se producirán los distintos movimientos autónomos que se suceden durante la fonación.

Con la práctica deben aprender a ajustar bien los espacios bucofaríngeos: lengua, velo del paladar, mandíbula y labios. Los espacios se modificarán en función de la altura, duración, intervalo y la vocal del sonido que se está emitiendo para lograr así, con comodidad, un mejor rendimiento sonoro. La plasticidad de esta zona permite realizar muchos movimientos que el alumno con la práctica deberá ir integrando en su aprendizaje.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Se llama pasaje de la voz a las notas que se encuentran entre dos registros y donde pueden producirse cambios en las percepciones y sensaciones respecto al uso de los resonadores.

Para algunos cantantes estas notas resultan más incómodas o frágiles mientras que otros ni siquiera perciben los cambios.

Cuanto más domina el cantante la técnica vocal menos debería notar el pasaje.

La cobertura está relacionada con la utilización de los espacios bucofaríngeos que se irán adaptando y modificando a lo largo de la extensión de la voz para facilitar la ascensión a los agudos y para lograr la homogeneidad del sonido.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La impostación se relaciona con la presión del aire, la utilización de los resonadores y los espacios bucofaríngeos. Una buena coordinación muscular de estos mecanismos va a permitir optimizar el sonido.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Ejercicios que requieran distintas respuestas musculares: picados, agilidades, *legatos*, notas tenidas, intervalos ascendentes y descendentes, entre otros. Para trabajar los órganos que intervienen en la articulación se harán vocalizaciones combinando vocales, consonantes y

vocales o bien texto. También se practicarán ejercicios con distintas intensidades de volumen, en una misma nota o en una frase musical. Para optimizar los resonadores se harán ejercicios buscando ajustar con precisión la presión del aire.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Alumno

- Buen oído
- Instrumento sano y de calidad
- Disciplina
- Capacidad de comunicación
- Buen gusto
- Pasión por la música
- Constancia
- Confianza ante el público

Profesor

- Buen oído
- Conocimientos
- Pedagogía
- Generosidad
- Buen gusto
- Pasión por la enseñanza del canto
- Compromiso
- Humildad para seguir aprendiendo

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

El dominio del aire que exige el canto lírico es un proceso muy lento y que requiere muchos recursos por parte del profesor así como paciencia por parte del alumno. Con la repetición de vocalizaciones y con su aplicación en las partituras el cuerpo irá integrando los movimientos musculares y gestos que le son útiles.

Un aspecto que requiere una atención especial en los alumnos que empiezan es el de adaptar los espacios bucofaríngeos necesarios en cada tesitura al texto de la partitura. Una manera posible de

trabajar es cantando el fragmento con una sola vocal para ser consciente de los espacios y posteriormente aplicar el texto correspondiente.

Otro aspecto importante es que el alumno aprenda a establecer una relación entre el sonido interno que él escucha y el que realmente produce y se oye desde fuera. Sólo la práctica y experiencia le llevará a controlar la calidad real del sonido que produce.

5.-M^a LUISA CORBACHO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El cuerpo es nuestra herramienta de trabajo, por lo que tiene mucho que ver con el canto. En él se encuentra nuestro “canto”, las cuerdas vocales, la laringe, el diafragma, etc... El canto es un deporte por lo que lo ideal es que nuestro cuerpo esté preparado, entrenado para semejante ejercicio. Estar en forma ayuda mucho a su buena utilización, a no cansarse, a hacer más fácil y menos peligrosa nuestra ejecución. A la hora de cantar nuestro corazón bombea mucha más sangre, nuestras pulsaciones se elevan y siempre es mejor, igual que en el deporte, estar sano.

Hago ejercicios cardiovasculares para tener fondo, estar “fuerte” para poder afrontar los roles lo mejor posible en el escenario. A la preparación física, también es importante saber relajarte, tener una tabla de ejercicios que ayude a equilibrar la respiración, a quitar esos nervios. En este tema hay muchos métodos, yo aplico Técnica Alexander. Pero hay muchas más.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Respiración diafragmática e intercostal. La respiración, el apoyo, es la base del canto, el “suelo” donde se edifica el canto. Éste debe ser firme pero flexible, yo siempre lo comparo con una cama

elástica, debe tener la firmeza justa para poder saltar. No puede ser rígido ni muy blando, ya que no podríamos saltar. La respiración es baja, llenamos la parte baja del pulmón dejando espacio para que el aire “juegue” y no salga rápido de nuestro cuerpo. Al inspirar el aire, el diafragma debe estar bajo para ello nos ayudamos de los músculos pectorales menores e intercostales presionando las costillas hacia fuera, así la cavidad torácica se expande y el aire entra muy deprisa en los pulmones a través de la tráquea llenando ese vacío. Hasta aquí la parte “fácil”, a partir de aquí es cuando hay más teorías diferenciadas. Yo juego con la firmeza del diafragma, de esa “cama” dependiendo de la necesidad de cada momento, realmente es difícil de explicar con palabras. Lo que hago es intentar mantener el aire dentro de mi cuerpo todo lo posible y así utilizar el que realmente necesito en cada momento. Voy jugando con el diafragma, bajándolo aún más dependiendo de la tesitura, más bajo en los extremos de la tesitura, lo que bajo es la parte posterior del diafragma creando una especie de tobogán ancho para el aire, este movimiento se refleja en la laringe. Yo creo que es más sano dirigirlo todo desde el apoyo y éste se vea reflejado en la “garganta”.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición laríngea siempre baja, baja y ancha, dejando espacio para el sonido, sin que nada se roce, como hacemos con el diafragma y las costillas, y jugando con ese “tobogán” que mencionaba en el apartado anterior. Efecto espejo. En mi caso, ese tobogán en la parte laríngea es la epiglotis y la glotis, ayudando al aire a tomar la cobertura del cráneo, su cavidad como resonador, para llegar a los resonadores de la cavidad nasal. Y convertir todo tu cuerpo en un gran resonador.

La bucofaríngea, tiene que haber un gran espacio, pero éste sí creo que no debe ser el mismo en todo momento. El espacio sí es el mismo pero no siempre en la misma posición, depende de la tesitura, de la melodía... como la energía que ni se crea ni se destruye, se transforma. En algún momento se necesita más anchura que altura y en otros lo contrario, siempre dentro de unos límites, ya que no se puede perder la altura ni la profundidad, pero la tesitura es la que marca estas necesidades. No sólo la tesitura de uno, sino la que marca la melodía, la nota aguda no

significa que sea una de las más agudas de tu tesitura pero en ese momento es la más aguda de la frase y hay que tratarla como tal o viceversa con las graves, o si la melodía cae, o sube... muchas posibilidades diferentes.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

“Pasaje de la voz”, la voz se puede dividir en tres departamentos, Agudo (resonadores de cabeza), Medio (tanto de cabeza como pecho) y Graves (pecho). Este pasaje sería el paso de una de las zonas a otro, por supuesto que no es brusco o eso hay que intentar. Hay que trabajar que esa transición sea de la manera más natural y progresiva posible, sin saltos ni brusquedades.

“Cobertura de la voz”, es el matiz que se le termina de dar a la voz una vez encontrado su plenitud, su abertura, su colocación, para terminar de darle un color bonito, natural, aterciopelado que haga que esa voz llegue con más sensibilidad. También ayuda técnicamente a llegar con más comodidad a toda la tesitura.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Aunque la impostación se asocia más a la parte bucofaríngea no hay que olvidar que empieza en el diafragma y que la laringe tiene que estar en una posición correcta. Es la unión de todos estos factores. Los músculos tienen que crear ese espacio que se necesita para que el aire fluya sin problemas y podamos emitir el canto. Tienen que estar firmes, flexibles para poder adaptarse a las necesidades de cada momento. Nunca puede haber tensiones. Es importante calcular la cantidad de energía necesaria para poder ejecutar el canto con facilidad.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Esto es muy personal y depende mucho de lo que se esté buscando en cada momento. Pero creo que en general hay que empezar con unos ejercicios de respiración para calentar toda la musculatura intercostal, seguir con unos ejercicios cortos para empezar a mover la voz y la musculatura de la parte bucofaríngea y laríngea. Y a partir de aquí... depende mucho. Se puede hacer ejercicios largos para trabajar el fiato, el legato, el “pasaje”... se puede hacer con los que nos dejó el gran Francisco Viñas; otros para las agilidades, los picado; también pueden ser muy simples, solo una nota e ir cambiando de vocal para igualar la voz; otro sería con una misma nota y solo una vocal, coger la nota piano e ir a fortísimo lentamente y volver a pianísimo, es una buena manera de trabajar el control del apoyo.

En cambio cuando estoy en producción, como sólo es para calentar, hago los de respiración, inspirar aire abriendo de antemano las cotillas, y soltando lentamente intentando mantener el diafragma abierto y bajo en todo momento, luego juego con él, moviéndolo, imitando esos movimientos, bajar, contraer, expandir... que luego tendré que utilizar en la función. Más tarde paso a mover la voz, con un par de *boccachiusa* y acto seguido un ejercicio que me permita pasar por toda mi tesitura rápidamente. Y, finalmente o canto algún fragmento, alguna frase, de la obra en cuestión o de otra ópera que me ayude a ver que todo está controlado. Cada cantante tiene esa frase que le confirma que todo está ok. Pero nunca invierto mucho tiempo, solo calentar, igual que los deportistas, bailarines... para que la musculatura no esté fría y comprobar que la voz está perfecta.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Cantante: por supuesto hay que tener voz, mejor o peor pero eso esencial, oído, musicalidad, interpretación... pero lo esencial y más importante es ser inteligente. Eso permite un estudio bueno de la técnica, de la historia, de la música... Saber lo que conviene en cada momento o saber fiarte de las personas adecuadas que te puedan aconsejar en esos momentos en los que aún no se tiene claro. La paciencia, esencial para hacer una buena y próspera carrera, no querer correr... Puede que suene extraño que me refiera a cosas que un principio está tan alejado del cantante, siempre se piensa en cualidades vocales, que debe haberlas pero, la voz no lo es todo, ni mucho menos.

Profesor: Ser un buen comunicador y pedagogo. Tener esa capacidad para transmitir de la mejor manera y según las necesidades de cada alumno todo aquello que se ha aprendido. Por supuesto, una buena técnica vocal, eso de base. Ser curioso, siempre ir buscando maneras nuevas de transmitir los conocimientos y ampliarlos, ser flexible para poder averiguar la necesidad de cada alumno. Haber pisado escenario porque no todo lo que debe transmitir un maestro es técnica, sino también su propia experiencia, como afrontar situaciones, problemas...

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

La respiración, el apoyo. Siempre es lo más complicado de hacer entender, de poner en práctica. Y con ello la paciencia de que es un duro y lento trabajo pero el más fiable, ya que dura toda la vida, aunque siempre requiera de un reestudio. Toda la técnica, en general. Nuestro cuerpo es el instrumento y éste está siempre cambiando, modificándose, por ello que hay que ir acoplándose a esos cambios físicos.

Como recursos pedagógicos primero explico técnicamente y luego a la hora de trabajar utilizo ejemplos a través de metáforas sensaciones. Eso se debe a que en el canto esta lleno de sensaciones internas que no se pueden “mostrar” ni “tocar”. Doy metáforas que transmitan sensaciones... depende de cada alumno y sus necesidades.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

6.-FRANCISCO CRESPO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Considero muy importante la concienciación sobre la postura corporal para cantar. A fin de cuentas, el cuerpo es el instrumento de los cantantes como el violín es el del violinista o el piano el del pianista, por tanto, un correcto uso corporal será siempre un condicionante principal para la consecución del óptimo rendimiento vocal.

He trabajado con expertos en Ergonomía e incluso algunos especialistas en disciplinas como la Técnica Alexander o el Chi Kung, pero no sigo ninguno concretamente. Simplemente creo que

hay que atender a las sensaciones que el cuerpo nos proporciona en el ejercicio del canto y tomar decisiones basándose en la propiocepción y el sentido común.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración costodiafragmática.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe debe estar baja y la disposición bucofaríngea depende tanto del estilo del repertorio a interpretar (no es igual un *lied* que un aria de ópera) como del tipo voz y clasificación vocal del cantante (la disposición de las voces agudas será generalmente un poco más abierta que la de las voces graves en determinadas zonas de la tesitura).

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Considerando la existencia de los registros vocales, el pasaje de la voz es la zona en la que se fusiona un registro con otro y, por tanto, es susceptible de ser emitida con sonoridades pertenecientes a ambos registros.

La cobertura de la voz es un procedimiento técnico que permite que las notas agudas sean emitidas con mayor “redondez”, manteniendo unas condiciones acústicas coherentes con el sonido empleado en el canto lírico, y una densidad vocal semejante a las notas emitidas en el registro central de la voz. Simplificando mucho, podría decirse que es el proceso por el que un sonido agudo puede ser emitido sin resultar un grito estridente.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La impostación es la ubicación correcta de las estructuras bucofaríngeas, en función de la presión de aire con la que se emite cada nota, para conseguir la aparición del color y de los armónicos más adecuados a cada sonido. Considerando una respiración correcta y una relajación de la musculatura del cuello, la estructura principal que interviene en la impostación de la voz es el velo del paladar. Según la RAE, una imposta es una “hilada de sillares algo voladiza, a veces con

moldura, sobre la cual va sentado un arco”, es decir, aquella estructura que sujeta la curvatura de un arco, y en el tracto vocal, la única estructura que tiene una disposición similar es el velo del paladar y los pilares que forman parte del istmo de las fauces. La inervación de estas estructuras por parte de los músculos periestafilino externo e interno, el faringostafilino, el palatogloso y el áncigo de la úvula, permiten una configuración muy sensible y variada que debe ser adaptada correctamente para conseguir la impostación de cada sonido.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Siempre decido el uso de un tipo u otro de ejercicio en función de los requerimientos técnicos del repertorio que voy a ejecutar. No se prepara la voz del mismo modo para cantar un repertorio rossiniano que uno verdiano.

Como mi repertorio principal se centra en el *belcanto* y Verdi, los ejercicios que suelo emplear son ascendentes en afinación, por grados conjuntos, comenzando primero por una corta extensión y ampliando el rango según avanza la vocalización (terceras por grados conjuntos, después quintas y, finalmente, novenas). Voy modificando la tonalidad de medio tono en medio tono y, cuando la musculatura está en las condiciones adecuadas, intento llegar a la nota más aguda del repertorio a interpretar, rebasándola, cuando es posible, en un tono o tono y medio para facilitar la elongación de las cuerdas vocales.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el cantante, voz, inteligencia y mucha paciencia. En el profesor de canto, haber sido cantante, gran capacidad de análisis auditivo, paciencia y pedagogía/psicología.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Cada individuo, cada voz, requiere su proceso. Por tanto, no existe una única técnica ni un único camino. Ni siquiera una única secuenciación en el trabajo. Cada caso requiere una especialización en sí mismo y ésa es la única forma de que la técnica de canto dé los resultados deseados.

7.-CRISTINA FAUS

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo corporal en relación con el canto va totalmente unido y es básico y necesario para un total acondicionamiento corporal, mental y vocal. A mi particularmente me va muy bien la natación, trabajo sin gravedad, sin peso, pero que al tiempo ejercita y amplía la capacidad torácica y tonifica la musculatura abdominal y de la espalda, tan necesaria para cantar así como la capacidad y coordinación del aire mientras nadas.

Yo siento tonicidad muscular,elasticidad y capacidad torácica. Además me va muy bien para desconectar mentalmente y activar la coordinación Respiración-Cuerpo-Mente.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

El método de respiración en el canto lírico es diafragmal o diafragmática. Total y absolutamente necesaria para la emisión sana y con calidad de la voz. Musculatura intercostal, abdominal y lumbar.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición laríngea y bucofaríngea que se considera ideal para cantar debe ser la que cada uno identifique como más natural y propia posible. Suele ser más aconsejable media-baja pero cada fisionomía es diferente y uno/a tiene que identificarse con aquello que hace y no imponerlo a la fuerza.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Como pasaje de la voz entiendo el punto donde la voz pasa de un registro natural pleno más o menos a una voz cubierta, siendo esto lo que llamamos impostación.

La cobertura de la voz sería precisamente ese mecanismo que nos permite cantar desde ese punto del pasaje hacia las notas más agudas.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Para la impostación interviene toda la musculatura que utilizamos para producir el sonido. Es un engranaje desde la colocación corporal, columna aire, musculatura abdominal, pectoral, cuello, cuerdas y todo el aparato fonador.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Suelo comenzar por ejercicios cortos buscando la conexión columna de aire-emisión.

Después ejercicios arpegiados o de octava más largos intercambiando vocales y buscando frase musical e igualmente puedo hacer lo mismo con partes de arias o *lied* que me van bien para encontrar la fluidez e igualdad del sonido y en conexión con mi cuerpo-aire.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el cantante las condiciones naturales de un instrumento vocal sano y también mentalmente centrado y la paciencia.

En el profesor es necesario un buen oído para identificar y diferenciar lo bueno de lo malo. La intuición y la paciencia.

En ambos una FORMACIÓN MUSICAL importante.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

A mi entender uno de los aspectos que requiere mayor trabajo en la pedagogía vocal es la expresividad. Interpretación del texto y su significado, la frase musical, el estilo....

Dar sentido a lo que estas contando porque no decimos notas, decimos texto, contamos historias.

Los recursos pedagógicos para solucionar estos aspectos son la lectura de los argumentos, saber lo que estas contando, adentrarte en el estilo, en la época, en el libretista y en el compositor. Recitar ese texto dándole sentido poético o prosáico nos va a ayudar en la interpretación, en la memoria y en la afinación de lo que cantas.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Añadir que el canto como instrumento es el más perfecto que nos podemos encontrar y por ello el más delicado. Ha que cuidar la voz no solamente con potingues químicos o naturales, también con el repertorio adecuado que es el que va a conseguir que ese instrumento vocal tenga un desarrollo adecuado u otro.

Además de esto quiero añadir que cuando subes a un escenario, en mi caso particularmente pienso en un 10% solamente en la voz y el otro 90% para mi es la interpretación, el texto, el estilo y muy mucho el disfrute de todo ello.

8.-SANDRA FERRÁNDEZ

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Es importantísimo. Hago deporte a diario y ejercicios de respiración.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Costo-abdominal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico? Laringe baja y relajación bucofaríngea.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Para mí existen 2 pasajes: uno en el grave y otro antes del agudo, y debemos unificarlos y que no existan. La cobertura es distinta en cada voz. A mí personalmente, ahora, me favorece pensar continuamente en la cobertura.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Intento no pensar en “impostar”...Es un término que me niego a usar.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Empiezo siempre con boca cerrada (terceras dobles) terceras dobles con i-e, quintas con o, novenas con a.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Esencial el oído y sentido común. Después a más cualidades, todo puede mejorar.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Trabajar la tesitura y elección de repertorio. Se consigue con ejercicios de vocalización y cantando un repertorio adecuado al momento vocal. Creo que es un error el querer siempre llevar al alumno “hacia arriba”. Hay que cantar donde uno suena bien y está cómodo.

9.-JOSÉ FERRERO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Creo que el cuerpo se debe trabajar atendiendo a la relajación para que no sea un freno para el sonido. Esto es bastante difícil hoy en día debido al estrés y la cultura occidental del ego-consumismo. Deberíamos adoptar métodos orientales de respiración y relajación que tanto ayudan al cuerpo, a la mente y a la voz como son el Tai Chi y el Chi Kung.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración es el 90 % del canto para mí. Sin el control y el dominio del apoyo la voz nunca estará segura. La respiración debe ser diafragmática sin duda, tal como se hace en ejercicios de yoga. Creo que el ritmo de vida influye muy negativamente en como respiramos y en lo poco conscientes que somos de lo importante que es respirar. El Chi-Kung es un medio fantástico para todo cantante lírico para ejercitar, fortalecer y relajar el diafragma

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Sin duda la laringe, que es móvil, siempre debe estar baja como cuando hacemos un bostezo reprimido. La lengua ayudará a la posición del a faringe estando siempre colocada la punta en los dientes inferiores para no entorpecer la salida del sonido. Se puede articular cuando pronunciamos las consonantes perfectamente y volver a poner la lengua en la posición baja con la punta en los dientes inferiores cuando cantamos sobre la vocal. No debemos echar la lengua hacia atrás para que el sonido no se engole.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz es totalmente evitable si pensamos en el concepto que llamo “direcciones contrarias” es decir pienso que la música occidental o el solfeo no ayuda a la enseñanza del canto. Lo explico: nos ensañan que cada nota está más alta que la siguiente y por lo tanto es más difícil, la culpa de ello la tiene el pentagrama, que es donde escribimos las notas. Si viéramos todas las notas a la misma altura, o incluso mejor como digo yo en dirección contraria, cuando hacemos una escala ascendente pensar que bajamos y cuando hacemos una escala descendente pensar que subimos. Eso hace que la laringe no se suba y se estreche con las notas agudas y que lleguemos a los graves cómodos y afinados. A este ejercicio le sumo un movimiento físico para entenderlo cuando hago cursos y el alumno lo comprende. Le hago ponerse recto después de haber doblado las rodillas mientras hace la escala ascendente y cuando estamos en lo alto comenzamos a descender con la escala ascendente, así su laringe es consciente de que no debe seguir ningún patrón establecido anteriormente.

En cuanto a la cobertura de la voz siempre se ha dicho con lo que estoy de acuerdo *aperto ma coperto* el sonido debe estar abierto pero cubierto. Para ello vuelvo a decir lo del bostezo reprimido y la posición con la lengua delante que harán que el sonido vaya a la máscara que es donde queremos que vaya.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Es enviar con ayuda los músculos de todo el cuerpo, pero sobre todo del diafragma el sonido a la máscara. Es muy importante la relajación, porque sin ella no podremos tener una buena impostación.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Muchísimos. Desde ejercicios con mantras, a ejercicios con arias antiguas y por supuesto de 5ª, 6ª, 8ª, etc...

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Sin duda son los psicológicos. Creo que el canto al ser un instrumento tan subjetivo no puede dejar de estar unido al plano psicológico y emocional. Se debe ayudar al alumno a que comprenda que el instrumento lo lleva dentro y que debe conocerse a si mismo y no debe asustarse de ello. Como he dicho anteriormente los mejores recursos pedagógicos son los orientales, cosa que en los conservatorios no se utilizan.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

El canto debe entenderse como la expresión máxima del sentimiento interno y por eso no debería estar en desunión de la filosofía o la meditación. No se debe cantar o hacer música para el gozo personal sino para encontrarnos a nosotros mismos y crecer como personas, cuando entendamos esto llegaremos a ser mucho mejores músicos.

10.-JAVIER FRANCO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Bajo mi punto de vista el cuerpo es fundamental para el canto. De hecho, sin una adecuada conexión entre todas las partes del instrumento, no es posible un canto sano y longevo, y una voz realmente proyectada para funcionar sin dificultades en un gran teatro.

En efecto sigo un entrenamiento que me permite mantener tonificada toda la zona abdominal, e particular las famosas tablas de respiración del maestro Alfredo Kraus.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Respiración baja al mismo tiempo que se mantienen las costillas abiertas para permitir el correcto funcionamiento del diafragma, dando como resultado una posición de la laringe naturalmente baja.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe baja como consecuencia de un correcto uso del apoyo me permite utilizar con más eficiencia todos los puntos de resonancia útiles.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Entiendo por pasaje de la voz, en el barítono, al cambio de resonancias, relativamente brusco, que se produce entre la zona central y aguda de dicha voz, que obliga a un trabajo para que dicho pasaje sea lo menos traumático posible y se haga imperceptible, en la medida de lo posible, al público que escucha. Se podría hablar de otros pasajes pero creo que, cuando todo el aparato fonador funciona correctamente, estos no son ningún obstáculo ya que se pasa por ellos sin ninguna dificultad y de manera totalmente natural.

La cobertura de la voz, en mi caso, no es otra cosa que el uso de las cavidades resonadoras faciales, que se hace más evidente en la zona aguda aunque se mantenga presente en toda la extensión de la voz como consecuencia de un correcto apoyo y posición de la laringe.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

En mi opinión la impostación en el canto lírico de la voz no es otra cosa que el resultado que se obtiene del correcto uso del instrumento vocal.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Cualquier tipo de ejercicio que ayude a igualar el color vocal en toda la extensión de la voz y con todas las vocales.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Fundamentales las cualidades vocales, en cuanto a belleza tímbrica y proyección, pero que de poco sirven sin musicalidad, sin instinto y sin serenidad sobre el escenario.

Un profesor de canto debe ser un gran estudioso de la propia voz y de la voz de los demás profesionales, tanto cantantes en carrera como de sus propios alumnos. Aunque hasta un cierto nivel del alumno no sea necesaria gran experiencia del profesor sobre el escenario, sí creo muy conveniente, si no necesaria, la posibilidad de poder transmitir al alumno la realidad sobre el escenario en términos de estrés y exigencia que no es igual a lo que sucede en el aula. Es imprescindible que el profesor de canto sepa dar al alumno las bases del canto sin artificios y con las menores variables posibles. Con esto quiero decir que la naturalidad y la sencillez son primordiales para poder gestionar la voz en el escenario, reduciendo al mínimo las cosas en las que se deben pensar mientras se canta.

Otra cualidad esencial del buen maestro es saber dar a cada alumno lo que necesita sabiendo que cada cantante tiene unas peculiaridades físicas diferentes y una percepción de las sensaciones muy personal, haciendo necesario que el profesor personalice la explicación de los conceptos a lo que necesite cada alumno.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

11.-FERNANDO LATORRE

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El instrumento vocal en relación con el canto lírico se basa en el buen equilibrio de las distintas partes del cuerpo que intervienen en dicho proceso. Por lo cual, no podemos separar el cuerpo del canto o de la fonación ya que, el instrumento es integral. El cuerpo entero tiene responsabilidad en la calidad del sonido, en la correcta respiración, en la necesaria relajación de ciertas zonas para que sean otras las que tomen la responsabilidad. Si dividimos el instrumento vocal en tres apartados: Respiratorio, fonatorio y resonador, Implicamos el tronco y la cabeza en el proceso. Sólo nos quedarían las extremidades que solamente intervienen en el correcto equilibrio y que no serían imprescindibles. Ejemplo de cantante sin brazos y calidad vocal suficiente para hacer una carrera internacional es el barítono alemán Thomas Quasthoff.

Un cantante lírico puede cantar recostado y sin ayuda de sus piernas aunque con mayor dificultad.

Si planteamos el canto como un equilibrio entre los tres aparatos, es obvio que necesitamos entrenar y cuidar ciertas partes primordiales en la producción del sonido.

Serían oportunos ejercicios de respiración para entrenar la musculatura costo-diafragmática, y a la vez ejercicios de relajación para excluir de este proceso la musculatura clavicular.

El cuello debe estar también relajado y para ello es conveniente hacer algunos ejercicios sobre todo de consciencia mientras se produce la fonación. Estos músculos en realidad intervienen cuando es deficiente la respiración diafragmática. Si funciona todo en el nivel inferior a la fonación (Glottis), la altura de laringe durante la fonación es la correcta y está conectada mediante el aire al apoyo diafragmático, la musculatura interlaríngea no tiene porqué intervenir. La dificultad aparece cuando en los primeros estadios del estudio, el alumno aún no tiene entrenada la respiración costo-diafragmática y aparecen distintas fuerzas de otros músculos que dificultan la correcta emisión del sonido.

En la cabeza intervienen distintos músculos durante la emisión del sonido y que están involucrados sobre todo en la amplificación y resonancia.

La boca (labios, lengua), la orofaringe (paladar blando) y la hipofaringe (parte inferior de la lengua, paredes faríngeas) tienen que implicarse en su justa medida. Este equilibrio se consigue mediante el estudio y es fundamental para una emisión rica de timbre y amplitud armónica.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración en el canto lírico debe ser costo-diafragmática o respiración baja. Los pulmones mediante esta respiración ganan en capacidad y el aire parte en su ascensión desde un punto más bajo y en consecuencia es capaz de coger más velocidad que será necesaria para llevar el sonido originado en la laringe a las partes altas de resonancia.

La posición natural de los pulmones es la que tienen cuando expulsamos el aire. El diafragma con ayuda de los músculos diafragmáticos y costales comandan la expulsión del aire al no dejar que los pulmones vayan a su antojo a su posición de relajación.

Por otra parte, al tener la respiración baja y centrar nuestras fuerzas sobre la musculatura diafragmática, la laringe puede descender y reposar en la columna de aire. Es decir, al bajar el punto de partida del aire, la laringe también descende originando mayor distancia con los resonadores y ampliando de esta manera la caja de resonancia.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición laríngea adecuada es aquella en la cual la laringe reposa sobre la columna de aire conectando los dos aparatos sin forzar su descenso y facilitando el pasaje de la voz de la tesitura alta de cabeza.

La vocal que nos ayuda a encontrar esta altura es la *i*.

La *i* posee la peculiaridad de preparar el canal faríngeo, la posición de la lengua, altura de paladar y altura laríngea idónea para recibir a las demás vocales e igualarlas mediante su “molde”.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz se denomina, al paso de la tesitura media a la tesitura de cabeza o alta.

Cada voz, tiene tres registros (pecho, medio y cabeza) grave, medio y agudo. Hasta principios del siglo XX y la teoría de Manuel García, los cantantes líricos pasaban al registro agudo con un sonido de falsete reforzado con armónicos de registro medio. Recurso que fue utilizado hasta bien entrado el siglo XX.

Con el paso de los años, esta técnica se ha afianzado y es utilizada en la actualidad.

Al cubrir la voz, facilitamos dicho paso. El dicho italiano *Aperto ma coperto* se refiere a este momento crucial para pasar al registro de cabeza. *Aperto* es decir, con espacio faríngeo, descenso de la mandíbula inferior y *coperto*, con el paladar blando levantado y posición orofaríngea vertical o cercana a la *o*. La verticalidad en este momento es muy importante y a partir de aquí le iremos sumando el ascenso de los senos frontales como si quisiéramos forzar una sonrisa.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Impostar la voz es conducirla hacia la parte cráneo-facial para aprovechar al máximo las posibilidades de resonancia que nos ofrecen las paredes duras de la base del cráneo, huesos maxilares y frontales. Además, se necesita el descenso de la laringe para aprovechar el máximo espacio de resonancia y el encuentro de esta con la columna de aire. Esta suma de factores hace que la voz gane en propiedades sonoras y que lo definamos como impostación.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Al inicio del estudio la o para que las paredes de la faringe se vayan ampliando y volviéndose más elásticas.

La u nos da una altura de paladar óptima y nos marca el camino a seguir para la vocal guía que es a mi juicio la i.

La i debe tener la altura de paladar de la u, la verticalidad y amplitud faríngea de la o y la altura de laringe de ella misma. Esta altura laríngea nos define la guía a seguir para todas las demás vocales.

Para mí la pureza en la emisión de las vocales es primordial para una buena impostación.

Por todo ello, los ejercicios que utilizo son los siguientes:

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el Cantante (Profesional):

Condiciones físicas adecuadas para el ejercicio del canto lírico. Dícese: Cuerdas vocales sanas, elasticidad suficiente en las propias cuerdas para alcanzar al menos dos octavas de tesitura, fortaleza suficiente para soportar la tensión necesaria para hacer notas largas sin fatigarse. Recorrido laríngeo suficiente para que el aparato vocal efectúe el movimiento necesario pudiendo impostar la voz adecuadamente. Buena capacidad pulmonar. Diafragma y musculatura costo-diafragmática suficientemente trabajada y entrenada para soportar el trabajo necesario. Lengua, mandíbula inferior y musculatura del cuello relajada.

En definitiva: Buena salud y condiciones físicas suficientes en torno a los distintos aparatos que intervienen en la respiración, fonación, amplificación y emisión del sonido.

En el Profesor:

Buen conocimiento físico de todas las partes que intervienen en el canto lírico.

Psicología para conducir al alumno.

Imaginación para poner ejemplos que muchas veces son intangibles pues se explican con metáforas e imágenes que reflejadas en el pensamiento indican sensaciones que debemos buscar o sensaciones que tenemos que experimentar.

Paciencia infinita ya que, de esta dependerá que el alumno no se desmoralice y poco a poco vaya construyendo el instrumento. Se contarán tantas veces las mismas cosas que tendremos que utilizar palabras diferentes, recursos variados para que el alumno vaya entendiendo y familiarizándose con el lenguaje empleado y las sensaciones del canto lírico.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Tensiones físicas (Respiratorias, lengua dura, cuello)

Recursos: Ejercicios de respiración mientras hacemos otras cosas como caminar, estar tumbados, movimientos de brazos, etc.

Para la lengua la solución no es fácil pero los problemas pueden ser diversos. El más habitual es la lengua levantada (esto es muy habitual y si es leve no tiene la más mínima importancia, ayuda a bajar un poco la laringe aunque no es lo deseable). La lengua tensa y la lengua temblante para ayudarse con el vibrato son más raras pero también son difíciles de mitigar.

Faringe poco elástica (Paladar blando con poco recorrido, paredes muy tensas).

Trabajo con las vocales u / o.

Ejercicios mandibulares

Bloqueos psicológicos que producen tensiones, miedos y rechazo a relajarse.

Recursos: Ejercicios de relajación varios.

Deficiencias en el Vibrato

1.- Carencia

Este problema puede ser debido a múltiples factores de los cuales los más habituales son las tensiones innecesarias en las musculatura interfaringea.

2.-Vibrato desigual

Apoyo diafragmático defectuoso. Musculatura lumbar y costal poco tonificada.

3.-Vibrato con frecuencia muy rápida.

“Voz Caprina” llamado vulgarmente y que se da cuando hay tensión en la parte subglótica.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Cada persona es diferente a otra y sobre todo, su instrumento es personal y único. La voz lírica la conforman distintas partes del cuerpo que sumadas, nos dan como resultado un instrumento de características inigualables. El estado de ánimo influye en el color del sonido, en el timbre y en el resultado de la emisión.

Cuando cantamos nos convertimos en un instrumento. No hay barrera ni distancia entre instrumentista y artefacto inventado, ya que somos instrumento e instrumentista a la vez. La voz nace con nosotros y con nosotros muere. El instrumento vive lo que vivimos y eso lo hace especial y mágico. El convertirlo en instrumento excelente y el conseguir una gran destreza en su ejecución, depende tanto de las condiciones físicas como del trabajo de estudio efectuado. El alma que imprime cada cantante en el sonido es fruto de nuestras vivencias y personalidad. Cantamos como somos y somos parte de cómo cantamos.

12.-JOANA LLABRÉS

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Para mi es básico tener un cuerpo sano, fuerte y elástico para cantar además de una mente trabajada.

Recomiendo ejercicios basados en la respiración y los estiramientos como el yoga y enseño la rutina de los ejercicios para cantantes que se basan en el yoga de Iva Barthelemy. Antes de empezar las clases siempre hacemos un poco de estos estiramientos y controles de aire.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Empiezo enseñando la respiración abdominal y cuando la tienen paso a añadir la inter-costal y dorsal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe un poco retrasada. Bucofaringe: principio del bostezo para crear presión en el paladar duro y conseguir mantener las amígdalas abiertas y libres.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Pasaje: son zonas en las que se tienen que ir modificando pequeñas sensaciones, intenciones o posturas para conseguir la comodidad en todo el registro de la voz y para igualar el color.

Cobertura: Término que nos ayuda a recordar donde tenemos que ubicar la voz intencionalmente y que provoca las transformaciones musculares y mentales necesarias para conseguir la voz alta y apoyada.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Impostar la voz implica muchas musculaturas: lo primero es respirar bien y controlar el flujo de aire, cosa que afecta a toda la musculatura corporal.

Las diferentes modificaciones en el interior de la boca y faringe afectan a la musculatura elevadora y proyectora de la mandíbula superior, velo del paladar, nuca, parte alta de la espalda, hombros y pecho.

La articulación impostada afecta al gran músculo de la lengua, labios y músculos que los envuelven.

La comodidad y flexibilidad está relacionada con toda la musculatura y muy especialmente con la mandíbula inferior, nuca, espalda y todas las disociaciones musculares que se tienen que producir entre los músculos que están activos y los que deben mantenerse distendidos.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Empezar siempre es lo más difícil porque los alumnos no tienen ninguna sensación interna o viene con vicios. Si la voz está muy abierta trabajo con resonancias y u.

Si está muy nasal y cerrada de atrás, con a con la cabeza para atrás y luego adelante.

Si es una voz muy antinatural intento trabajar con la voz hablada como base para quitar vicios.

Trabaja mucho las sensaciones de apoyo pélvico son ssssss, ffff, brrrrr...

Trabajo las posturas de la boca sin voz.

Trabajo mucho inclinada en el piano girando la cabeza.

En algunos alumnos me va muy bien sentados en una silla inclinando atrás, y cuando el sonido sale libre y apoyado, hacia delante.

La sensación del suspiro con ô.

Para diferenciar la voz de arriba de la de abajo hago dibujos, utilizo las manos.

Para relajar los toco, les doy masajes en las zonas más bloqueadas, les hago moverse, temblar con todo el cuerpo...

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Cantante: Intuición para el canto, buena salud física y mental, musicalidad natural, buen oído, carácter decidido, disciplina, ambición, buena memoria muscular y conceptual, que te guste la vida de cantante.

Profesor: paciencia, buen humor, amor por la pedagogía vocal, psicología, buen oído, buena base técnica vocal, pasión por tu trabajo.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Creo que todos los aspectos cuestan al principio y que depende mucho de cada alumno; a unos les cuesta mucho quitar tensiones inútiles y respirar bien, a otros les cuesta mucho la cobertura porque siempre empujan, en general cuesta entender que hay que dejar correr la voz y no empujarla.

En el apartado 6 ya he contestado mis recursos pedagógicos (más o menos ja, ja,).

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

13.-CARLOS LÓPEZ

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Entiendo la actitud corporal para el canto como el resultado de dos acciones: el equilibrio tensión-relajación a nivel general, y el apoyo de las estructuras responsables de la gestión del aire en un sentido vertical, tomando para ello, como punto de partida, la correcta alineación y consciencia de la columna vertebral como eje corporal. Estas dos ideas permiten la flexibilidad necesaria tanto para un uso eficiente de los elementos responsables del canto como para el trabajo corporal escénico.

Personalmente baso mi trabajo corporal en tres elementos: ejercicio aeróbico y tonificación muscular, ejercicios de flexibilidad, y ejercicios de relajación para tomar consciencia de una respiración natural y fluida.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Intento buscar la naturalidad en la inspiración. Considero esta fase, la inspiración, como la más importante, ya que la fase de espiración se produce en el mismo canto, y dependerá en gran medida del resultado de la primera.

Para mí, la inspiración para el canto sigue el proceso fisiológico natural de llenado de los pulmones, con la expansión de la caja torácica en su conjunto, tanto por la tensión y descenso del diafragma como por la extensión de los músculos intercostales externos, responsables del ensanchamiento y ascenso de la parrilla costal.

La fase de espiración corresponde a la de fonación. Ésta se produce como resultado de la salida del aire presionado tanto por la acción de los músculos intercostales internos que comprimen y hacen descender la caja torácica, como por la presión de la musculatura abdominal y el diafragma en dirección ascendente. En esta fase considero de máxima importancia la continuidad de salida del aire.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Entiendo que la misión de los elementos de articulación es generar un tubo o cavidad de resonancia, en nuestro caso irregular y móvil, a semejanza de cualquier instrumento de viento.

En la parte interna, la posición siempre baja con proyección delantera de la laringe y el ascenso máximo del velo del paladar, también éste con proyección delantera. En ningún caso, estas posiciones ascendente y descendente no deben implicar la tensión la musculatura circundante, en especial los pilares del velo del paladar y la base de la lengua. En la parte externa, la posición natural es la necesaria para una articulación precisa y clara del texto. El movimiento descendente

mandibular y la proyección exterior de los labios se encargan de ampliar la cavidad bucal de resonancia para adaptarla al color vocal deseado en cada momento.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Entiendo el pasaje de la voz como el resultado de un problema de flexibilidad en los elementos móviles de la impostación (posición faríngea y bucofaríngea). Al ascender o descender en la tesitura con una posición fija se producen discontinuidades en ciertas zonas, lo que se conoce como pasaje. Personalmente, más allá de consideraciones acústicas, no creo en el pasaje de la voz desde un punto de vista práctico, ya que una colocación flexible de dichos elementos móviles no genera irregularidades en esas zonas, unificando el timbre vocal.

Por cobertura de la voz entiendo el ascenso del velo del paladar que crea una cavidad bucal con más posibilidades de generar armónicos, por tanto más rica sonoramente.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Exactamente, la respuesta a la pregunta 3, la posición laríngea y bucofaríngea. No entiendo la impostación si no es mediante su explicación fisiológica.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Habitualmente practico utilizando frases de obras de mi repertorio o de obras en fase de estudio para realizar los ajustes técnicos necesarios. Generalmente empleo texto, improvisado o versos cualesquiera, antes que vocales sueltas, porque se asemeja más a la escritura de las obras que se cantan.

Diferencio entre los ejercicios para solucionar y ejercitar problemas técnicos, como las escalas, arpeggios, saltos interválicos, etc., de los ejercicios para preparar la voz antes de cantar, lo que entendemos como vocalizar para calentar. En este segundo caso el principal objetivo es activar la musculatura respiratoria y tensar progresivamente las cuerdas vocales.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Del cantante: Seriedad y responsabilidad en el estudio individual y en el trabajo profesional, solvencia técnica, y buen sentido estético y de comunicación artística.

Del profesor de canto: Sin considerar las cualidades intrínsecamente humanas, de notable importancia, las más destacables para mí son un oído extremadamente atento, un conocimiento exacto de la fisiología vocal y respiratoria, más que de la anatomía descriptiva, y buen sentido estético del canto, más allá de sentido técnico.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

El mayor empeño lo dedico a la comprensión mental del proceso fisiológico del canto, también a la transmisión exacta del texto, tanto desde el punto de vista fonético como de la intención poética y musical. En el primer caso exijo el aprendizaje teórico del funcionamiento, más que de la anatomía. En el segundo, trabajo el texto previamente a su uso en el canto. Pero quizá el aspecto que demanda mayor atención es el de reducir las tensiones innecesarias que el alumno genera como consecuencia del empeño en controlar directamente todos los procesos que intervienen.

Un recurso que utilizo habitualmente es el análisis de grabaciones del propio alumno, así como de cantantes de referencia en cuanto al fraseo, dicción, impulso rítmico, intención dramático-poética y coloraciones tímbricas.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

14.-LLANOS MARTÍNEZ

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo corporal, entendiendo como tal el control de la posición corporal que permita un correcto funcionamiento a nivel muscular y articular, es uno de los ejes fundamentales en la técnica vocal. No sólo para evitar tensiones que puedan impedir la correcta evolución de la línea del canto si no también para conseguir un eficiente funcionamiento del sistema respiratorio, de la fonación, resonancia y articulación de la voz.

He practicado diversas técnicas corporales como el Yoga, el Taichi, el Chickun y el Pilates. Todas ellas basan se basan en la respiración y en la toma de conciencia corporal a través de la concentración en el movimiento y en la posición corporal, aunque cada una de ellas hace distinto hincapié en cuestiones como la relajación, el tono muscular o el equilibrio corporal. En la actualidad práctico el método Méziers.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración costo-diafragmática retenida en la fase de emisión vocal que garantiza una columna de aire continua y estable.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición de la laringe, a mi modo de ver, debe de ser, dicho al modo italiano *aperta ma coperta*, es decir, abierta pero cubierta. Abierta porque la musculatura debe de ofrecer un punto de relajación que permita al aire atravesar las cuerdas libremente pero cubierta porque la posición del velo del paladar permite y favorece la basculación laríngea de modo que la distancia

entre las cuerdas y los resonadores aumentan con respecto a la posición propia de la voz hablada y aparecen en la voz los formantes propios del canto.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Pasaje de la voz: Todas las voces presentan en su tesitura una zona o varias, según la voz a la que nos estemos refiriendo, en la que se produce un cambio de resonancia, de posición laríngea o de modo de vibración de las cuerdas. Estos cambios normalmente se producen asociados.

Depende de la voz puede cobrar más importancia el paso del registro medio al agudo, donde es necesario una cobertura e impostación que facilite la apertura de los resonadores más superiores para que sea posible la emisión de agudos.

Cobertura de la voz: Cubrir la voz es poner en funcionamiento un mecanismo mediante el cual al elevar el velo del paladar la laringe bascula ofreciendo una superficie inclinada a la columna de aire y haciendo que el tiroides “cubra” la vibración que se produce en las cuerdas vocales. En esta posición la emisión vocal tiene más formantes y es mucho más fácil alcanzar una tesitura más amplia.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Una voz impostada es una voz colocada en los resonadores faciales. Para que una voz esté impostada es necesario colocar la musculatura faríngea de manera que favorezca la proyección del sonido vocal.

Exige un trabajo de la musculatura:

1. Laríngea, para favorecer la movilidad y apertura de la laringe.
2. Faríngea, que propicie la elevación del velo del paladar y de forma a la cavidad bucal,
3. De la rinofaringe, para propiciar la apertura y colocación de los resonadores conforme a las distintas tesituras.
4. De la musculatura de la lengua que ha de evitar tensarse para garantizar por un lado la articulación de los sonidos y por otro la apertura adecuada de la zona laríngea.
5. De los labios, cuyo trabajo orbital debe favorecer la proyección del sonido y vocálico.
6. Del rostro y de las fascias craneales ya que su actividad favorece la acción de las otras musculaturas al ser sistemas profundamente relacionados.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Resonancias, para trabajar la acción de los resonadores y el trabajo diafragmático.

Ejercicios de impostación y colocación vocálicos, siempre o casi siempre acompañados de la pronunciación de consonantes para garantizar el punto de apoyo y proyección.

Ejercicios de agilidades, coloratura y picados.

Ejercicios de *legato*, notas tenidas y filados.

Ejercicios de vocalización contruidos con pasajes o fragmentos extraídos de las obras a interpretar.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Cantante:

Disciplina, entendida como regularidad, constancia, método y planificación en el estudio.

Dominio de la técnica vocal.

Musicalidad, buen oído, sentido rítmico, conocimientos musicales o curiosidad por entender la música que ha de interpretar.

Sensibilidad, empatía con el público y con sus compañeros de trabajo, que le permita conectar tanto con los que les escuchan como con quien le acompañan en el desempeño de su trabajo.

Extroversión, expresividad, interés por comunicar.

Profesor de canto:

Capacidad de comunicación y empatía con el alumno.

Dominio de la técnica vocal.

Conocimientos anatómicos y funcionales sobre el instrumento vocal. Conocimientos estilísticos de las obras a interpretar.

Capacidad de periodización del aprendizaje. Criterio adecuado a la hora de asignar repertorio.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Aspectos que requieren mayor trabajo en la pedagogía vocal:

- Manejo del sistema respiratorio.
- Explicaciones teóricas.
- Ejercicios de respiración: identificación de las zonas respiratorias, relajación y aumento de tono de la musculatura respiratoria, práctica de la respiración retenida y del apoyo vocal.
- Trabajo corporal:
- Estudio de la posición corporal a partir de la correcta posición de las articulaciones y de la musculatura.
- Revisión continua de las tensiones generadas en la actividad vocal.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Es importante adecuar el trabajo técnico con el trabajo sobre un repertorio adecuado no sólo al rango vocal, tesitura y timbre, si no también al momento evolutivo por el que se atraviesa.

El estudio del repertorio debe de ser una fuente de herramientas técnicas, los problemas a abordar deben de ser abarcables en la situación de aprendizaje en la que el alumno se encuentra. Abordar un repertorio que supere en dificultades las competencias que el alumno tenga puede ocasionarle tensiones, problemas vocales persistentes o involuciones.

La elección del repertorio debe de ser variada en lenguas, estilos y formas, siempre adaptándose a la tesitura que el alumno pueda abarcar. Cada estilo, cada época musical e incluso cada lengua aporta herramientas técnicas valiosas para el desarrollo de la futura vida profesional como cantante o profesor.

15.- ISABEL MONAR

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Bajo mi punto de vista el trabajo corporal es básico y fundamental para el cantante ya que el instrumento vocal forma parte de un todo. El manejo del aire es importantísimo para nosotros y por tanto debemos saber como funciona todo nuestro sistema respiratorio. Mantener el cuerpo en buena forma física y evitar así en lo posible rigideces, resistencias y falta de tono muscular.

Practico regularmente ejercicios tanto del Método Mézières como de Blandine Calais

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Trabajo con apertura de caja torácica a la altura de las últimas costillas y un apoyo (contracción) en la musculatura de la zona entre el ombligo y el pubis

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Con respecto a la laringe mi opinión es que debemos ejercitarnos para mantener una estabilidad en la altura natural que le corresponde, muchas veces por un efecto de miedo o inseguridad arrastramos la laringe hacia arriba y puede convertirse en un hábito, lo mismo ocurre con el efecto contrario de arrastrar hacia abajo en demasía la laringe, ambos movimientos pueden provocar crispación y modificar el sonido.

La cavidad bucofaringea es una zona de resonancia que puede amplificar el sonido.

Esta zona es flexible y expuesta a mucho movimiento, eso significa que los numerosos músculos que intervienen en estos movimientos, deberían estar perfectamente tonificados sin acortamientos o compensaciones para que el sonido se produzca de la forma más natural posible y no encontremos resistencias a la hora de buscar la calidad del sonido.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz es aquella zona donde el sonido pasa de un resonador a otro y en ese tránsito hay ciertas notas que se vuelven un poco más débiles o pierden armónicos hasta que encuentran de nuevo su espacio más cómodo, esto puede ocurrir cuando pasamos de la zona media (boca, máscara) a la cabeza y también cuando pasamos de la zona media al pecho.

La cobertura de la voz consiste en mantener el aire en puntos más o menos fijos de la zona media-alta, en la cabeza y con el paladar elevado, de ese modo evitamos que el sonido se abra se des controle y de la impresión sonora de no ubicarse en ningún sitio y pierda sus armónicos.

5.- ¿Qué es para usted la importación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Como he comentado anteriormente, la cadena muscular que interviene en la emisión del sonido es muy compleja y extensa por tanto una mala tonicidad en la musculatura sobretodo craneal, torácica, abdominal puede impedir una importación natural, sana, sin rigidez, bella. Por poner un ejemplo, si los músculos del cuello están acortados seguro van a impedir una estabilidad y un equilibrio y así sucede con el resto.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Suelo utilizar escalas de quinta, de novena, ejercicios de agilidad, ejercicios descendentes, ejercicios con todas las vocales y notas tenidas.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el caso del cantante tener una buena formación vocal y musical y las herramientas necesarias para hacer frente a un trabajo exigente. Fortaleza psicológica, un buen respaldo en el entorno familiar. Ser generoso para poder entregarse cuando se está en el escenario ya sea en ópera como en concierto. Conocimientos fonéticos de los idiomas en que se canta.

En el caso del profesor indispensable el gusto por la enseñanza y tener muy clara la técnica, saber con seguridad que hace el mismo para poder transmitirlo. Tener los recursos necesarios para adaptarse a cada caso es importante ya que no hay dos alumnos iguales. Creo que entre profesor y alumno tiene que haber empatía y confianza.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

16.- MANUELA MUÑOZ

CUESTIONARIO PARA EL CANTANTE Y PEDAGOGO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Hay que conseguir la alineación correcta de la columna vertebral y la columna del aire. Trabajo estiramientos y técnicas de corrección postural de acuerdo con los trabajos de Inés Bustos, Therese Bertherat, Blandine Calais Germain.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Respiración costodiafragmática. Utilizo ejercicios de Klara Wolf e Hiltrud Lodes, además de algunos propios.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Considero que la laringe debe estar en posición baja, como en la inspiración, pero sin tensiones musculares, el paladar debe estar levantado, así mismo sin tensiones.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

“Pasaje de la voz” las notas entre la zona media de la tesitura y los agudos. La técnica de cobertura de la voz supone trabajar estas notas del pasaje, para que la transición a los agudos sea lo más suave posible, de manera que el color de la voz sea homogéneo.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La musculatura intercostal, el diafragma, el recto-abdominal son los músculos que sustentan la voz. Son indispensables para la colocación correcta de la misma.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Ejercicios descendentes desde la zona media-aguda (sin sobrepasar el pasaje) hasta el grava, para garantizar una posición de emisión alta. Después, quintas seguidas ascendentes y por terceras. Novenas, escalas y agilidad con picados.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el alumno de canto considero como cualidades esenciales la capacidad de trabajo, inteligencia y perseverancia. En el profesor, la inteligencia, que se manifiesta en su capacidad de discernimiento, la paciencia y la sensatez, además de amplitud de conocimientos técnicos y psicológicos, para tratar al alumno.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos? Lo que mayor trabajo requiere es corregir la colocación errónea de la voz y eliminar malos hábitos

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Hay que ser muy prudente a la hora de clasificar las voces, y no precipitarse, especialmente en el caso de las voces de soprano lírica (o tenor) muy jóvenes, que con frecuencia no están bien orientadas al inicio. No hay que tener prisa en acceder al gran repertorio, aunque son voces

dificiles de educar al principio. En la duda, siempre es mejor aligerar las voces que agrandar y ensancharlas, como desgraciadamente sucede con mucha frecuencia.

17.- ANA NEBOT FERNÁNDEZ

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El cuerpo es una parte fundamental en el estudio y dominio de la voz. Si el cuerpo está tenso, la voz nunca se emitirá de forma fluida.

Desgraciadamente, los planes de estudio en la enseñanza de canto no profundizan en técnicas corporales que tan útiles resultarían al alumno de canto. Considero una buena base la Técnica Alexander. Cuando tengo tiempo, practico Yoga; me ayuda a ser consciente dónde hay tensiones en mi cuerpo y a intentar desbloquearlas, además de ser consciente de mi respiración.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Inspiración tranquila, sin ansiedad, intentando que sea lo más silenciosa posible. Siempre que se pueda, por la nariz, aunque en pleno canto suelo utilizar más la boca. Con un entrenamiento adecuado, consigo abrir costillas en la parte inferior, bajar diafragma y mantenerme abierta el mayor tiempo posible, pero nunca empujando hacia afuera. Ni meter hacia dentro la musculatura abdominal ni empujar hacia afuera. Apoyar la voz en un buen colchón de aire implica mantener, nunca empujar.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Creo que es conveniente tener la sensación de que el canal de emisión está abierto. Para ello, a la vez que inspiramos, debemos tener la sensación de que la laringe desciende un poco, aunque es inevitable que se eleve un poquito en las notas agudas. A nivel de boca, en mis inicios cantaba muy horizontal, forzando la sonrisa. Habrá algún caso en los que este gesto ayude, pero por norma, es preferible una posición más vertical que permita al maxilar inferior o mandíbula estar lo más relajado posible, estar blando y con facilidad de movimiento, sobre todo en sentido vertical.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz es aquella zona de la tesitura en la que hay que cambiar un poco la dirección del sonido para emplear más las resonancias de cabeza y evitar la fatiga vocal. Dependiendo de las voces, será en unas notas o en otras. En mi caso, soprano lírico-ligera, tengo un pasaje muy claro alrededor del si 3-do 4-re 4. La cobertura de la voz vendría a ser una emisión más concentrada donde ya sólo utilizaríamos las resonancias de cabeza para evitar la fatiga vocal. La voz se aligera y pierde peso para llegar a la zona de los agudos y sobreagudos. En mi caso, la cobertura empezaría a partir del Fa#4.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Una voz impostada es una voz apoyada a través de la musculatura abdominal que consigue sacar el máximo partido a los resonadores para ser capaz de sonar con un volumen necesario para sobrepasar una orquesta y que la voz se oiga perfectamente sin el uso de micrófonos.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Suelo empezar con ejercicios de calentamiento, cortos, para luego ir alargándolos. Arpeggios, escalas, agilidades, Rossini, picados...

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Uffff, no lo tengo muy claro. Siempre creí que la inteligencia era buena para cualquier profesión, pero creo que en el canto hay que ser un poco descerebrado. Si analizas todo demasiado, puedes llegar al bloqueo, lo que impedirá que la voz salga fluida y perderás en espontaneidad. Lo ideal

sería comenzar a descubrir tu voz con la ayuda de un profesor de canto que vaya conociendo tus cualidades vocales, además de interpretativas y personales, y te vaya guiando a través de unos ejercicios que, sin perder tu naturalidad, te den un esquema técnico para afianzar la voz. El profesor de canto debe intentar que cada alumno descubra su propia voz, sin imitar ni pretender sonar como él. Considero importante poner ejemplos, pero con cuidado de no imitar. Y siempre respetando la naturalidad de la voz de cada alumno, única y personal.

Por su puesto, un alumno de canto debe tener innata la musicalidad, porque es un elemento que no se enseña. Se pueden aprender estilos musicales, pero no se enseña la musicalidad.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Enseñar el mecanismo de la respiración en el canto es tarea difícil. Se cogen malos hábitos y es difícil volver a los orígenes, a la respiración que hacíamos cuando éramos bebés. Implica un estado de mucha tranquilidad y una conexión muy fuerte con uno mismo, algo que muchos alumnos no están dispuestos a hacer, por muchas razones. Entrar en la clase de canto debe implicar abandonar los problemas y preocupaciones durante el tiempo que dure la clase para concentrarse en uno mismo y en una buena emisión, además de interpretar y comunicar. La mayoría de los alumnos son reacios a trabajar delante de un espejo, elemento fundamental en la enseñanza del canto, para comprobar malas posturas o posiciones erróneas que dificultan la emisión. Es como si tuvieran miedo de enfrentarse a su propia imagen.

El manejo del pasaje de la voz también es otro aspecto complicado. En el caso de las mujeres, (hablo de principiantes), les parece que la voz de cabeza es una voz falsa, y cuesta mucho hacerles entender que hay un cambio, pero que debe ser lo más homogéneo posible. Es cierto que, cuando se inicia, es una voz muy rara, y, como nos suena estrecha, la rechazamos. Hay que ir trabajando poco a poco para que ese cambio no sea tan brusco. Generalmente, lo suelen ver más claro al bajar en la escala que al subir.

Otro aspecto en el que se debe incidir es en buscar la pureza de las vocales, sobre todo en italiano y castellano. Tendemos a desdibujar las vocales porque pensamos que va a ser más sencilla la emisión, y es todo lo contrario.

Por norma general, cuando a un alumno le enseñamos una manera cómoda de emitir, y él es consciente, se produce un gran avance. La comodidad cantando es lo primero que debe perseguir un profesor de canto.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

18.- ANNA M. OLLET SATOCA

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Para mí, el instrumento del cantante es el cuerpo, no solamente la voz. Desde mi punto de vista es importantísimo y se hace muy necesario el trabajo corporal ya que sin un buen entrenamiento de la propiocepción y conciencia corporal se hace muy difícil el dominio de las estructuras físicas necesarias que nos aportan un sonido libre y de gran calidad.

He seguido como alumna diversos métodos de trabajo corporal: técnica Alexander, Feldenkrais, relajación de Jacobson, método de liberación de corazas que proviene de la antigimnasia de Thérèse Betherat (MLC)...En mis clases, con mis alumnos, utilizo una combinación de lo que considero más efectivo: Feldenkrais y MLC

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Nunca me he planteado tener un método de respiración. La respiración fluye cuando el cuerpo está libre de tensiones y hay una buena organización postural procurando que el alumno descubra la respiración costo-abdominal-diafragmática.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

El cantante debe controlar los movimientos de la laringe que debe estar relajada sin confundir esta sensación con la de apretar hacia abajo la misma; dicha relajación debe darse a lo largo de todo el registro y se necesita tiempo y entrenamiento para que no se tense en el registro agudo.

La posición bucofaríngea se asemeja a la del bostezo y, en mi humilde modo de ver variará dependiendo del registro en el que se cante. Hay que extremar el lenguaje hacia el alumno para que no se confunda ya que al bostezar también se realiza tensión e insistir en que se trata de un bostezo relajado.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Para mí el pasaje o *passagio* son las notas en la tesitura de la voz en que las vibraciones cambian de registro o incluso de resonador; entonces muchas veces se produce un cambio en el color de la voz en una o dos notas que hay que limar y solucionar. Pueden darse entre el registro medio al paso hacia el registro agudo; o también del centro de la voz hacia el registro grave.

Particularmente no me gusta hablar de cobertura de la voz ya que muchos alumnos lo malinterpretan y oscurecen la voz, y no se trata de eso. Prefiero hablar de espacio en la zona del velo del paladar, iniciar un pequeño bostezo como si quisiéramos suspirar a la vez, verticalidad del sonido, etc.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Uf, esta respuesta y otras anteriores casi necesitan un tratado de canto!!! Impostar implica una colocación de la voz en la máscara, es decir, las cavidades resonadoras buco-nasales y también faríngeas para amplificar la voz. Impostar implica la coordinación de muchas estructuras musculares como son los músculos que intervienen en el control del mecanismo del aire; la relajación de la musculatura laríngea, base del cuello, cintura escapular y hombros; crear un buen molde bucal; la elevación de los músculos de la cara (masetero, risorio, músculos dilatadores de

las fosas nasales); control de la lengua; relajación de los músculos de la mandíbula, etc. Sin una buena coordinación de todos estos grupos musculares no puede darse una correcta impostación; son como piezas de un puzzle que si no están bien encajadas el dibujo no casa; si los músculos no están bien coordinados a través de un gran ejercicio de psicomotricidad, la voz no llega a una buena impostación.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Infinidad dependiendo del problema de cada alumno: trabajo con vocales, consonantes, escalas, arpeggios, agilidades, picados....etc.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Un cantante tiene que ser como un deportista de élite: debe tener un gran control de su cuerpo y de la voz. Debe estar en forma para aguantar ensayos duros, funciones interminables, ser tenaz en el estudio, versátil, y tener una buena disciplina para conservar una higiene de la voz que le permita tener su instrumento siempre a punto.

Un maestro debe tener mucha paciencia, dominio del lenguaje para expresarse con claridad, ser igualmente tenaz y humilde para estar siempre aprendiendo, tener nociones de psicología, y ser un apasionado de la técnica vocal.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

En lo que a aspectos técnicos se refiere, la respiración es una de los aspectos que más dificultades presenta en los alumnos. Yo intento solucionar problemas con aporte de artículos y bibliografía que ayuden a entender las estructuras físicas y trabajo corporal.

Es muy típico que sea muy difícil resolver los finales de frase que siempre se caen y que, a mi modo de ver, provienen de una falta de dominio de la respiración. Para resolverlo, utilizo la

visualización de imágenes que pueden ayudar; pero a medida que se va dominando la respiración va mejorando.

También es muy frecuente encontrar problemas en la homogeneización del registro por problemas en el pasaje. Hay diversos ejercicios de vocalización que ayudan a encontrar una solución.

En lo que se refiere a aspectos más psicológicos uno de los problemas más graves y frecuentes son las prisas. Muchos alumnos no entienden que el canto es un arte y que conlleva un proceso lento y de madurez que no se consigue en dos días. Intentar persuadirles de esta idea a través de la lectura de entrevistas que conceden cantantes consagrados donde hablan de ello, o con la maña que tenga cada uno es una manera de calmar los ánimos.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

19.-VICENTE OMBUENA

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

El canto, a mi forma de ver, es un ejercicio que se recrea con nuestro cuerpo y por esa misma razón, está intrínsecamente relacionado con él. Su salud (tanto física como emocional), su forma física con un tono muscular adecuado y un ejercicio moderado son necesarios para lograr un control en la respiración, apoyo, relajación y emisión apropiado.

Un exceso en la musculación nos puede llevar a una rigidez en los músculos (especialmente en los abdominales y de la zona escapular) que restan flexibilidad y por ende control que es lo que principalmente necesitamos para cantar de una forma consciente.

Ya en el aspecto profesional la preparación física es a día de hoy más necesaria que nunca en los escenarios que son especialmente exigentes con los cantantes (escenografías con rampas y

pendientes muy pronunciadas, acciones simultáneas – lógicas o no – con el canto, vestuario incómodo a veces).

Resumiendo: Preparación física proporcionada incidiendo en no sacrificar flexibilidad por fuerza. El poder sin control no es lo que necesitamos para el canto.

LA RESPIRACIÓN

Respiración relajada. Diafragmática para el control pero haciendo muy partícipes a las costillas flotantes. Se podría decir que respiro profundo para el control pero a lo ancho para la capacidad pulmonar.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

Posición laríngea y bucofaríngea en el canto lírico.

Vuelvo a poner mi adjetivo “mantra” para todo lo relacionado con el canto;

RELAJACIÓN.

Posición natural.

La laringe debe estar relajada y por consiguiente baja. El apoyo respiratorio diafragmático ayuda mentalmente a “tirar” de ella hacia abajo e impedir que se ésta se “acorte”. Una respiración alta continuada (lo que los italianos llaman *pompare*) “acorta” la laringe y provoca cansancio además de poder causar pérdida de referencia y engolamiento.

Con respecto al ensanchar la laringe, lo que se dice vulgarmente “abrir la garganta” es un recurso necesario para continuar con la laringe lo más relajada posible al afrontar ciertos pasajes debido a su tesitura o al volumen que necesita para lograr un efecto o simplemente pasar la orquesta.

Hemos hablado de la fabricación del sonido en la laringe y ahora que tenemos la materia prima pasamos a la emisión, color, forma, etc. Esta es tarea, en parte, de la zona bucofaríngea (velo palatino, lengua, dientes, labios, resonadores). Su posición es la más variable de todas ya que debido a todas las piezas que la forman y sus interacciones nos permiten dar forma en casi todos los aspectos al sonido.

La altura del velo del paladar y el espacio que genera. La posición de los labios. La apertura y referencia de los dientes. La colocación de la lengua. La relajación (descuelgue controlado) del maxilar inferior. Son variables que nos permiten jugar con el sonido producido por la columna de aire controlada al pasar por las cuerdas vocales.

Conceptos “Pasaje de la voz” y “Cobertura de la voz”

Entramos en terrenos pantanosos. Jajaja.

La definición de pasaje de la voz se podría definir de forma práctica en los artificios que hay que realizar en la posición vocal al llegar a ciertas notas y/o en ciertos lugares de la partitura para que la voz siga sonando de forma homogénea (sin cambiar de color). Es muy subjetivo y depende de la tesitura del/de la cantante y de la pieza que se interpreta.

La cobertura de la voz, en mi opinión, puede interpretarse de dos formas: La preparación para realizar el pasaje que es la correcta y la coloración de la voz que es una deformación del concepto como oscurecer la voz. Se confunde la voz cubierta con una voz de color oscuro.

Para mí la cobertura es el movimiento necesario a realizar con el paladar blando para crear más espacio y “contrapesar” la tesitura ascendente. Hago referencia al “mantra lírico” italiano tan específico y útil de *aperto ma coperto*. Muchas gracias al tenor Duprez que descubrió el pasaje y la cobertura necesaria para desterrar falsetes y falsetones que es lo que se utilizaba en el pasado.

Impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura

La colocación de la voz. La emisión a través de los resonadores. La focalización de la voz que es lo que define la impostación evidentemente se logra con los músculos pero aparte de aquellos que controlan la presión (caudal e intensidad) de la columna de aire, los del cuello y los de la cara tienen, en mi opinión, una relevancia mecánica ya que para mí la impostación se basa más en la intención, en controlar esos músculos para

que realicen la voluntad del cantante, en los vectores internos que marcamos para que, pasando por nuestro/s punto/s de referencia logremos emitir un sonido controlado a voluntad en todos sus parámetros (entonación, vocalidad, color, volumen, dirección, amplificación, intención interpretativa y relajación).

Ejercicios de vocalización

El mejor ejercicio para un cantante, por lo menos para mí, es afrontar una pieza musical que no haya cantado nunca. Presenta nuevos retos, problemas y el desentramar como se afronta un pasaje concreto, donde se puede descansar y donde es necesario llegar descansado. Donde te espera el público. Como vender un final. Etc.

Si lo que te refieres a ejercicios para calentar la voz utilizo muchos. Depende de cómo me encuentre físicamente en ese momento. Por ejemplo, si he pasado un catarro y estoy congestionado busco afirmar las referencias con letras vibratorias m o n. Luego hay vocalizaciones de toque de nota, de resistencia, de afirmación.

El que realizo yo normalmente es un compendio de varios unido en una sola respiración. Empezando por un si bemol (justo debajo de la primera línea adicional en sol en segunda) hago una escala de quinta ascendente y descendente, una escala de novena ascendente y descendente, un “rossini” y una escala de dos octavas unidas ascendente y descendente. Llego hasta un re. Más no es estrictamente necesario y en cada nota lo repito cinco veces con una vocal diferente.

Ej. si empezara por un do (para no tener alteraciones) sería:

Do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re do, re, mi, fa, sol, la, si, do re, do, si, la, sol, fa, mi, re, do mi, sol, do, mi, sol, fa, re, si, sol, fa, re, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, si, la, sol, fa, mi, re, do, si, la, sol, fa, mi, re, do.

Luego para las/los alumn@s los ejercicios tiene que ser los específicos para ayudarle a corregir los defectos y para afianzar sus referencias internas dándole herramientas para una gestión voluntaria del sonido. Estos ejercicios son totalmente individuales y muchas veces adecuados a medida del/de la alumn@.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DE CANTO

Cualidades del cantante

Una de las cualidades más importantes del cantante, por experiencia, es la musicalidad (compendio de afinación, ritmo y flexibilidad para seguir al señor de la batuta que bastante tiene

con lograr que los 80 profesores le sigan. Jajaja). La disciplina es también fundamental tanto en el estudio como en el día a día del cantante. Está o no con un proyecto entre las manos.

Como verás no hago referencia a tesitura, color natural de la voz o al físico del cantante ya que ha habido en la historia grandes intérpretes con una tesitura muy corta, enormes cantantes con una voz no particularmente bella o con un físico poco “cinematográfico”.

Cualidades del profesor

Para mí la paciencia y la imaginación son las dos columnas básicas (aparte del conocimiento que como el valor en la “mili” se le supone).

Dentro del conocimiento del docente incluyo la clasificación vocal, el repertorio adecuado, por su extensión vocal y/o dificultad, para el momento en que se encuentra el/la alumn@ y por encima de todo el respeto a una persona que tiene una ilusiones puestas en su material vocal y que tenemos A TODA COSTA que proteger para que ninguno de los ejercicios que le proponemos pueda perjudicar su voz.

Paciencia para darse una y otra vez de cabeza con un/una alumn@ que no entiende/no puede por el momento/no sabe cómo o no es capaz de plasmar en su cuerpo lo que intentamos transmitirle o, lo que es peor, olvida lo avanzado en clases anteriores. Con la involución que ello provoca.

Hay que ser consciente de que son muchos los puntos que tenemos que conjuntar para un canto correcto y que muchas veces cuando uno se arregla, otros se desarreglan. No debería de ser así pero por experiencia sucede más a menudo de los que sería deseable.

Y la imaginación para crear un idioma propio para cada alumn@ que le sea comprensible y fácil de interiorizar y unos ejercicios adecuados a resaltar cualidades positivas y otros ocupados en eliminar o disimular defectos. En el canto, como conjunto de sentimientos subjetivos, se debe de transmitir no el conocimiento en si, sino el camino para lograr que el/la alumn@ comprenda/sienta que lo que está haciendo está en la vía correcta para lograr nuestra meta.

La capacidad para crear imágenes mentales que el/la alumn@ pueda traducir y reproducir en su cuerpo es, para mí, la llave para transmitir el conocimiento.

Luego, y también lo pondría en el apartado conocimiento (a veces en el de paciencia) es la cualidad de escuchar. De escuchar de la forma más constructiva y positiva posible los avances

(pequeños o grandes) para alimentar el grado de frustración que todos hemos padecido (en mayor o menor medida) cuando algo no salía como queríamos o nos encontrábamos en un virtual callejón sin salida. En definitiva, no olvidar lo que padecimos en nuestras carnes cuando estudiábamos.

Resumiendo: Para mí el canto en su definición más escueta y práctica es el conjunto de trucos y subterfugios necesarios para lograr dos octavas homogéneas en color resaltando las cualidades positivas y disimulando/eliminando sus defectos. Como estas cualidades (tanto positivas como negativas) son personales e intransferibles de cada alumn@ se llega a la conclusión de que, si bien hay numerosos puntos comunes a la pedagogía del canto, la forma de adquirir y controlar estos conocimientos es diferente en cada individuo y por lo tanto los caminos para lograr esas metas son diferentes en cada caso por lo cual el profesor de canto tiene que ser como un sastre a medida; hacer una técnica individual para cada cantante que le permita no solo cantar sino, ya dentro del plano profesional, tener las bases para primero saber si una obra está dentro de sus posibilidades vocales y luego de ser capaz de montarla sin riesgo para su voz.

Creo que en la pregunta anterior te he contestado las dos siguientes de la pedagogía vocal y los recursos pedagógicos.

20.-OLGA PITARCH

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo corporal en el canto es para mí algo fundamental. Tanto en la práctica de intérprete como en la de pedagoga es una parte esencial que sigo intentando desarrollar y mejorar.

En primer lugar el instrumento voz está incluido en el cuerpo y desarrollar la consciencia corporal prepara y facilita la consciencia vocal. Hasta aquí es lógico, lo complejo de la

imbricación de la voz en el cuerpo empieza cuando uno descubre que nuestro esquema corporal inconsciente es muy personal y bastante alejado de la realidad anatómica. Es decir que la percepción que cada uno tiene de las distintas partes de su cuerpo no siempre corresponde a una descripción anatómica sino que es el resultado de sensaciones y experiencias pasadas ligadas al inconsciente. Y aquí es donde el terreno se acerca de lo experimental porque tanto en el aprendizaje de las sensaciones corporales como vocales la única herramienta posible es la metáfora.

El trabajo corporal para mí tiene varias dimensiones.

-Tomar consciencia poco a poco de las distintas partes del cuerpo y sentir en qué medida un cambio mínimo de una parte del cuerpo puede influir en la postura general del cantante.

-Aprender a sentir el equilibrio entre actividad muscular y relajación muscular y su articulación en los distintos momentos del canto: inspiración, emisión vocal. Intentando respetar cierta flexibilidad entre los distintos actores físicos sin desestabilizar el sistema general.

-Por otra parte me parece evidente que el ritmo que todo músico debe sentir y desarrollar pasa por un trabajo corporal. La práctica de cualquier tipo de danza o baile me parece importante para un cantante.

-Y de manera más general el desgaste físico evidente de la práctica escénica exige una salud física que necesita un trabajo corporal regular.

Las dos primeras facetas del trabajo corporal forman parte para mí del aprendizaje vocal y se pueden desarrollar al mismo tiempo que los ejercicios puramente vocales. Las dos últimas son un trabajo más personal del cantante (cada uno puede elegir qué práctica física le corresponde mejor según su carácter y sus gustos), pero al que hay que incitar al alumno.

En cuanto al método de trabajo.

Personalmente siempre he practicado alguna técnica corporal (tao, tai-chi, feldenkreis, yoga Iyengar) e intentado aplicar al canto lo que cada una me aportaba físicamente.

A partir de esta experiencia intento analizar el esquema postural del alumno y proponer un ejercicio físico ligado a la respiración que le pueda aportar una sensación de apertura en la o las zonas del cuerpo que considero necesitan atención: un brazo que se pone rígido, la nuca tensa, las caderas bloqueadas, el esternón que se hunde, hombros que se cierran, apoyos frágiles, etc...

Si la postura general es buena un ejercicio sencillo que ponga en movimiento el aire y el cuerpo en general es suficiente: un estiramiento con brazos por ejemplo.

A menudo, y debido seguramente a la cantidad de alumnos amateurs con los que trabajo, es decir de cierta edad o que ejercen un oficio antes de venir a la clase de canto, la necesidad de un ejercicio corporal, ya sea de relajación o de tonificación, que lleve al cuerpo a la disponibilidad necesaria para cantar, se impone.

Una mención especial me parece necesaria en este campo en cuanto a la consciencia espacial en escena que también es un trabajo corporal importante.

Sobre todo en la ópera pero también en cualquier escenario el saber habitar el espacio escénico con o sin movimiento es un trabajo de toma de consciencia de la sinergia que se puede trabajar tanto en grupo como de forma individual.

En este sentido he animado varios talleres de trabajo corporal en grupo para desarrollar la consciencia espacial, el movimiento y la circulación de energía que confluyen en toda actuación en directo.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA:

¿ Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe debe permanecer en una posición baja y relajada. Ello no quiere decir inmóvil ya que la imbricación de la musculatura interna implica micro adaptaciones a cualquier movimiento de uno de los elementos: lengua, mandíbula...

De la misma manera la posición bucofaríngea ideal es aquella que permite un equilibrio entre la laringe, la lengua, el paladar, la mandíbula y la musculatura interna de la nuca. Es decir que exista entre todos esos elementos una fluidez que permita las micro adaptaciones de las que hablaba antes.

Que permita la movilidad de la mandíbula hacia abajo y hacia adelante (liberando espacio en la articulación de la mandíbula) sin tensión en la articulación ni en la nuca.

Que permita a la lengua los movimientos necesarios al formante de cada vocal y micro adaptaciones debidos a la tesitura (sobre todo en el agudo).

Que permita al paladar adaptarse igualmente según la tesitura, e idealmente sin intervención de la voluntad sino como resultado de ese equilibrio de imbricaciones musculares. Una correcta inspiración puede influir en la posición del paladar sin intervención de la voluntad (cuando se hace voluntariamente se puede desequilibrar alguno de los otros elementos, a menudo la lengua se retira de manera artificial obstruyendo el espacio laríngeo).

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El paso o pasaje corresponde a ciertas notas de transición entre los distintos registros grave-medio-agudo. Estas notas varían según las voces, es decir, que no son las mismas en una soprano que en una mezzo que en un alto; y lo mismo para los hombres.

Quizá convendría también hablar de la voz mixta. Según los estudios de varios foniatras (como Guy Cornet) fisiológicamente existen dos mecanismos laríngeos: mecanismo 1 o voz de pecho y mecanismo 2 o voz de cabeza (existen otros dos que son menos usuales: el *fry* o frecuencias extra graves y el *siflet* frecuencias ultra agudas) con lo cual el concepto de voz mixta es una invención del canto lírico clásico que no corresponde a un cambio de mecanismo laríngeo. Es decir que la voz mixta correspondería a una técnica desarrollada por los cantantes líricos dirigida a este repertorio para suavizar al máximo el paso de un mecanismo a otro. Hablo en este caso del paso de voz de cabeza a voz de pecho en las mujeres o contratenor.

En cuanto a la cobertura de la voz considero que es una metáfora utilizada para conseguir una homogeneidad de timbre a lo largo de toda la tesitura. Personalmente prefiero utilizar otras metáforas para conseguir el mismo objetivo; también un trabajo sobre las vocales puede contribuir al mismo resultado.

RESPIRACIÓN:

¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración en el canto lírico tiene una diferencia fundamental con la respiración "normal" y es que la relación entre actividad y relajación se invierte. Es decir en una respiración normal se asocia la actividad con la inspiración y la relajación con la expiración, cuando en el canto lírico es al contrario la inspiración es un momento de relajación y apertura y la expiración es el verdadero momento de actividad que hay que desarrollar poco a poco.

Esta binomio relajación (apertura)- actividad debe buscarse sin embargo formando parte de todo, es decir buscando una fluidez entre ambas para que ningún tipo de bloqueo se instale entre la una y la otra (hapne): circulación del aire sin interrupción o inspirando o expirando.

No me parece útil describir aquí la respiración anatómicamente.

Desarrollar la musculatura de la cintura abdominal durante la expiración y la flexibilidad de la musculatura respiratoria interna y del diafragma en la inspiración.

Vigilar la distensión del vientre en la inspiración (lo ideal es una sensación de relajación en toda la zona abdominal y no solo delante en el vientre sino también en la espalda y costados, sensación global de relajación interna profunda sin influir en la postura del tronco) y evitar los movimientos bruscos o tensos en la misma zona durante la expiración.

Vigilar la flexibilidad en la cintura escapular: que el esternón no esté rígido ni se hunda en la expiración.

Vigilar la flexibilidad de las caderas y que los apoyos de los pies sean estables.

Que la postura general permita una estabilidad (que no rigidez) de todo el tronco tanto en la inspiración como en la expiración.

-5 ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Impostar es un término español cuya traducción al francés desconozco, con lo cual tampoco lo uso.

Impostar sería desarrollar la voz para poder ser oída y comprendida en una sala grande, término cercano a la declamación. Entre ésta y el canto lírico sólo hay un paso.

Para mí impostar la voz es utilizarla de manera lírica, es decir desarrollar la voz para poder cantar el repertorio lírico, con lo cual es el resultado de un trabajo muscular completo y complementario, desde la musculatura de la respiración y el equilibrio laríngeo y buco faríngeo hasta un buen uso de todas las cavidades de resonancia.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Dios mío, sería larguísimo enumerarlos todos.

Como ya he dicho comienzo siempre por un ejercicio de estiramiento muscular soplando. O directamente con algún sonido que ponga en marcha automáticamente los músculos de la expiración; por ejemplo con una v, z, dg o br o el sonido que imita una trompeta. Ejercicios que

permiten trabajar y desarrollar la consciencia de la continuidad de la expiración antes de añadir el sonido global, el timbre.

Después, los ejercicios de vocalización intento adaptarlos a la pieza que el alumno ha de trabajar tanto en tesitura como en articulación y a menudo añado alguna palabra presente en la partitura.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Un buen cantante es un buen músico y un buen actor, ambas cualidades son necesarias. En el canto la parte teatral está indisolublemente unida a la música. Y al contrario de las numerosas querellas a lo largo de la historia de la música sobre cuál tenía la supremacía si la palabra o la música, opino que en el cantante ambas por igual son necesarias. Y no sólo para aquellos que se dedican a la ópera, ya que el hecho de cantar sobre palabras hace del cantante un *contador in música*. Doble dimensión que el público siempre valora.

En el pedagogo una disposición de escucha y capacidad de análisis global del alumno para poder guiarlo según la disposición de cada uno en la dirección que mejor le convenga en cada momento. También me parece importante la curiosidad de seguir formándose e informándose continuamente y la humildad de reconocer errores.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal?

La regularidad y estabilidad de la expiración (du *souffle*), y el binomio relajación-tonicidad muscular entre la inspiración y la expiración. Muchos otros problemas o bloqueos técnicos mejoran sensiblemente cuando este principio básico está asumido físicamente.

Problemas de tensión física.

¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Ya los he nombrado:

-Ejercicios de sincronización movimiento-expiración para desarrollar la consciencia de la regularidad.

-Ejercicios sobre una consonante sonora que permiten concentrarse sobre la continuidad de la expiración.

En cuanto a las tensiones físicas utilizo ejercicios de relajación cortos que desbloqueen hombros, nuca, mandíbula, lengua, caderas....depende de cada persona.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Cuanto más me informo y observo el tema más me asombro de la complejidad infinita del canto. Pero sigue siendo un misterio que me atrae irresistiblemente.

21.-MILAGROS POBLADOR

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Al cantar, el cuerpo ha de soportar la presión de aire necesaria para cantar. El cuerpo ha de estar en general en buena forma física, pero sobre todo los músculos respiratorios: diafragma, intercostales, abdominales, espalda... y también las piernas. Se canta con todo el cuerpo, todo él ayuda al mantenimiento y dominio de la voz. Me gustan las ideas de la Técnica Alexander y el yoga como complemento para afianzar la respiración baja abdominal.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración diafragmático-costal baja, con el imprescindible apoyo abdominal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe ha de estar en una posición más bien baja y estable mientras se canta en toda la tesitura. El aire inspirado y ya en los pulmones, apoyado en el diafragma y abdominales, se dirige hacia la boca (expiración) atravesando la laringe y haciendo vibrar las cuerdas vocales. Es el mismo aire expirado el que, inmediatamente después de resonar en la máscara, hace ensancharse la parte de atrás de la cavidad bucofaríngea, con potencia pero de forma elástica y sin movimientos bruscos. La altura de la laringe (más o menos baja) y el ensanchamiento de la faringe están en función de la altura de las notas que se cantan.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “Cobertura de la voz”?

Pasaje de la voz: Es el paso que existe entre dos registros vocales. El *passagio* más importante a solventar se encuentra entre el registro vocal central y el registro agudo. Para conseguir que este proceso sea imperceptible, la laringe debe de acomodarse al cambio paulatinamente. Para ello es absolutamente necesario apoyarse en los resonadores superiores – máscara: seños nasales, frontales y maxilares – elevando el sonido impulsado potentemente por el fiato en expiración, de modo que no parezca haber tránsito o cambio de color vocal debido al cambio del registro.

Cobertura de la voz: En el proceso anterior del *passagio*, el velo del paladar se levanta para proporcionar la apertura de la faringe. Se consigue de esta forma una emisión clara y a la vez redondeada, con mayor intensidad y cubierta, lo que se llama *voce aperta ma coperta*. Si la cobertura es excesiva el acceso al registro agudo se dificulta por el exceso de peso, y si aclaramos demasiado, también se resentirá el registro agudo por estridente y de menor calidad. El cantante debe aprender a conseguir la cobertura óptima que le permita un sonido homogéneo en toda la tesitura, uniendo convenientemente los registros.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La impostación de la voz o el apoyo de la voz *in maschera* (resonadores superiores) es un recurso necesario para que el cantante pueda pasar con facilidad su voz del registro medio al

agudo. Se consigue de esta forma la cohesión homogénea de los timbres de pecho y cabeza, enriqueciendo la voz en calidad y armónicos. Los músculos implicados evidentemente son también los respiratorios: diafragma, intercostales y abdominales.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Me gusta el método de Nicola Vaccai, que canto casi diariamente. Algunos ejercicios de Francisco Viñas y otros ejercicios hechos a medida según las dificultades de las obras a las que he de enfrentarme. Introduzco las notas en un programa musical informático, modifico la velocidad y el tono, y canto sobre ese acompañamiento, para obligar a la musculatura a mantenerse en forma.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Cantante: Decía Alfredo Kraus: “Para cantar, además hace falta tener voz”. Yo comparto plenamente esta frase, y las afirmaciones siguientes de Myriam Alió: “en los grandes cantantes se ha dado un conjunto de condiciones personales y ambientales que, a modo de caldo de cultivo, han permitido su realización. ¿Excelente voz? ¿Musicalidad exquisita? ¿Buena memoria? ¿Desarrollada intuición? ¿Energía inagotable? ¿Constante voluntad de superación? ¿Sano sentido de autocrítica? ¿Salud suficientemente equilibrada? ¿Conciencia vigilante junto a una emoción auténtica y ardiente? ¿Afinación y ritmo perfectos? ¿Suerte privilegiada? ¿Atracción arrolladora? ¿Circunstancias sociales no tan fáciles como para aletargar la voluntad, ni tan difíciles como para ahogarla?... Ellos han poseído dosis de todo aquello cuya proporción desconocemos, pero sin duda lo que han tenido como centro, ha sido un irreprimible deseo de realizarse, una energía prodigiosa capaz de superar obstáculos y decepciones de cualquier índole. Así se han potenciado, equilibrado aquellas condiciones, condensándose alrededor del eje vital, creando el estado propicio.

El proceso del dominio de la voz, como todo proceso neuromuscular, se va manifestando de forma imperceptible. Si el cantante no pone sus cinco sentidos en llegar a este dominio corporal, no pasará de ser un cantante incompleto, sujeto a imprevisibles oscilaciones e irregularidades que

harán muy dificultosa su vida profesional, haciendo peligrar incluso su equilibrio nervioso. Jamás podrán obtener de su trabajo una respuesta estable e infalible, dentro de las posibilidades humanas; la respuesta de la regularidad, una de las condiciones más apreciadas en el mundo de los músicos profesionales.”

Profesor de canto: Continuando con las afirmaciones de Miryam Alió: “La mente del cantante tendrá que concebir nuevas sensaciones, buscarlas, estimularlas con ejercicios adecuados y no pocas veces ir en contra de sus propios hábitos creados. Todo deberá tender al reconocimiento y utilización de los terrenos ignorados cuya mágica respuesta será el enriquecimiento del timbre y el acceso a las notas extremas de cada voz. Pero se necesita tiempo y método para que las sensaciones permitan conocer el modelado íntimo del instrumento y sus verdaderas posibilidades.

Se necesita calma, espíritu de observación y una gran dedicación para vencer las dificultades sin tensiones, colocándose en un nivel de creatividad, de autocontrol... Y por último se necesita una incansable voluntad de trabajo que no signifique sacrificio, porque ya no se haría con el amor y la alegría indispensables.”

Según mi opinión en todo este proceso de búsqueda, el cantante necesita de una persona especializada que le guíe y le ayude. Esta persona no puede ser otra que otro cantante, que haya hecho una carrera artística más o menos larga, y haya conseguido ese nivel de autocontrol, el dominio de su instrumento. El profesor ha de dar las herramientas para solucionar los problemas de forma más fácil y eficaz, crear un ambiente de confianza tal como para, con calma, constancia y mucha paciencia, inculcar en el alumno ese espíritu de observación y el coraje necesario para no cesar en el empeño: el modelado del instrumento. El alumno ha de aprender a escucharse y solucionarse a sí mismo los problemas en el futuro. La consecución del objetivo depende tanto del profesor como del alumno.

Es muy frecuente que el profesor de canto llegue a tener una estrecha relación con el alumno. El profesor también ha de saber ayudarle a superar las secuelas del perfeccionismo, y así mantener el equilibrio emocional cuando se realiza una actividad artística.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal?

Los problemas más frecuentes a resolver con mis alumnos son:

1/ Concepto de que el canto es soplar constantemente, que el cantante es un instrumento de viento.

2/ Conseguir la cohesión homogénea de los timbres de pecho y cabeza en la zona del *passagio*.

3/ Concepto de la línea musical continua en el fraseo musical, con pausas pero manteniendo la intención de la frase.

4/ Cantar en idiomas que no domina el alumno, sin que la dicción le afecte a la continuidad sonora.

¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Ejercicios para mejorar la forma física de los músculos respiratorios. Ejercicios vocales del método de Nicola Vaccai y ejercicios específicos según la dificultad de cada alumno: lentos, con intervalos, coloratura, con distintas vocales y pequeños textos, etc. Ejercicios de concentración e introspección acústica, para sensibilizar el aparato resonador desde dentro, con el objetivo de controlar el instrumento no sólo por el sonido que se emite al exterior y nos vuelve a los oídos.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Según mi opinión, la enseñanza del canto debe de orientarse hacia los principios de la tradicional escuela italiana del romanticismo, encaminada a la potenciación artística de la expresión dramática, sin dejar de lado el objetivo de lograr el virtuosismo canoro que caracteriza la técnica belcantista.

La meta final del estudio del canto es dominar técnicamente el instrumento, de modo que el cantante pueda transmitir su sentimiento libremente, para poder emocionar al público que le está escuchando.

22.-PEDRO QUIRALTE

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Considero que el canto es un trabajo atlético y que hay que entrenar todo el cuerpo para poder realizarlo. Pienso que son imprescindibles los ejercicios de respiración, abdominales, etc. Yo realizo abdominales, sobretodo bajos, senderismo, para tener una buena tenacidad muscular y tener el cuerpo activo, de manera que el canto no suponga un esfuerzo extra.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Mi método de respiración está basado en una inspiración lo más profunda posible, de manera que así pueda dilatar al máximo el pulmón y entren en funcionamiento la musculatura pélvica e intercostal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico? Considero que la posición laríngea tiene que ser lo más baja posible en el agudo, baja en la zona media y completamente relajada en el registro grave. La posición bucofaríngea la dividiría en todo lo relacionado con la boca y todo lo relacionado con la faringe. En el apartado de la boca, creo que la lengua tiene que estar lo más relajada posible apoyada sobre las muelas inferiores y tocando la punta con los dientes delanteros bajos. Obviamente los laterales de la lengua se modificarán según las vocales. A la hora de atacar la zona faríngea creo que merece mención especial la altura del paladar blando, que se elevará cuanto más aguda sea la tesitura.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Entiendo como pasaje de la voz, las notas que realizan el cambio de registro; es decir las notas en las que se cambia del registro grave (el pecho), el registro medio (máscara baja) y registro agudo (resonancia frontal, a la altura de los ojos). Es pues en el caso de los hombres, cuando hay que pasar de la zona media aguda al agudo cuando se utiliza el mecanismo de la cobertura, mediante el cual la laringe desciende hacia abajo/atrás, el velo del paladar cae un poco y la cuerda tiene el espacio subglótico correspondiente para estirarse y hacer el agudo. Es muy importante no perder la frontalidad del sonido y no dejarse llevar por una resonancia más faríngea, sino al contrario, como dicen los antiguos maestros “cuanto más agudo, más abajo y más arriba”. Dicho mecanismo permite poder cantar el registro agudo sin una pérdida de fonación y con una igualdad del registro.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Para mí la impostación vocal no es otra cosa que el resultado de la conexión de la respiración anteriormente citada, una buena fonación y un punto de resonancia muy frontal, de tal manera que las vocales sean lo más puras posibles insistiendo en ello, en una fonación lo más perfecta posible. Será lo que dará una salud vocal.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Para mi estudio vocal utilizo diversos ejercicios dependiendo del repertorio que tengo que abordar. Básicamente suelo empezar haciendo terceras con todas las vocales, hasta el re o mib (mi zona de activación de la cobertura para el agudo) y descendiendo semitono a semitono. Seguidamente hago escalas, novenas, décimas y dependiendo de si tengo que cantar Rossini hago ejercicios de agilidad o si tengo que hacer un bel canto más *legato* hago ejercicios en *legato*, siempre con vocales, sin poner consonantes entre ellas. Ejemplo: Escala en doM, do-mi-sol-do-sol-mi-do, todo con la a, luego con la o y posteriormente hago novenas para tocar el agudo y sobreagudo. Terminando siempre haciendo ejercicios en la zona grave de la voz, para relajar bien la cuerda.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

El cantante considero que tiene que tener muchas cualidades, entre las más importantes destaco: Paciencia, constancia, un mínimo de natura vocal (Lo que *Natura non da, Salamanca non concede*), afán de superación, suerte,,,

El maestro creo que lo más importante es que tenga toda la paciencia del mundo, capacidad de entendimiento, saber explicar e impartir ilusión y motivación en su discípulo.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

El aspecto que creo que requiere mayor trabajo a la hora del estudio es el entendimiento entre el maestro y el alumno. Una vez esta completamente superado esto, el estudio es mucho más sencillo. A la hora del trabajo vocal, igualar toda la tesitura creo que es lo más complejo. Normalmente creo que los recursos pedagógicos que se utilizan para abordar este campo son vocalizaciones primero más cortas y cada vez más extensas que hagan el instrumento dúctil y blando a la hora de abordar cualquier tipo de tesitura.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

El estudio del canto es una ardua tarea, a la vez maravillosa que tiene que tener una conexión entre el cuerpo y el alma. Opino que es también necesario una evolución del yo y un profundo estudio de si mismo, adentrándose en la meditación y en la evolución de si mismo. Disfrutando mucho de la naturaleza y dándose cuenta de cómo cambia nuestro cuerpo a lo largo de los años. Todo ello unido entre si, canto y persona.

23.-CONSOL RICO GALDÓN

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Desde el momento en que el instrumento vocal forma parte del cuerpo, y su funcionamiento depende de una mecánica física de éste (además de los aspectos mentales y psicológicos), es evidente la importancia, tanto de un entrenamiento corporal asociado a un entrenamiento vocal, como de una sensibilización física (y acústica) en relación a un determinado resultado sonoro.

Sí. La buena forma física, en general, resulta positiva y saludable para cualquiera. Si, además, se potencia el ejercicio de la musculatura que interviene en la producción vocal, la musculatura de sostenimiento de la voz y el trabajo respiratorio, todo junto contribuirá a mejorar ese buen estado físico que nos hace falta a los cantantes.

Personalmente, además de Pilates, practico yoga aplicado al canto. Se trata de concentrarse en los puntos de energía corporales necesarios para hacer un determinado trabajo, a la vez que se relaja el resto del cuerpo o todo lo innecesario. La técnica, como tal, busca obtener el máximo resultado con el mínimo esfuerzo.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La misma respiración natural, ampliada, es decir: una profunda inspiración con intervención costo-abdominal (la diafragmática está implícita) y un importante control y trabajo sobre la espiración que es con la cual se canta. Una ausencia también de bloqueo. Es necesaria una fluidez aérea permanente.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Tanto por salud vocal como para enriquecimiento tímbrico, recomiendo partir de una relajación laríngea y una posición moderadamente descendente de esta. Paralelamente una relajación de la mandíbula inferior a partir de la relajación de los músculos maseteros faciales (de forma que la salivación sea constante). Una apertura interna bucofaríngea dilatada, con elevación del velo palatal, para facilitar el enriquecimiento de los armónicos y, consecuentemente, del timbre vocal,

todo esto sin tensiones de las partes blandas internas, incluida la lengua, que tendrá que estar relajada en la base pero firme en la punta para conseguir una buena pronunciación, articulación y proyección. Ahora bien, buscando el equilibrio necesario en el canto, tendremos que compensar la posición de la laringe y la mandíbula descendente con una activación de las partes superiores de la musculatura facial y sensaciones internas craneales, en cuanto a vibración y resonancia.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “Cobertura de la voz”?

Antiguamente se hablaba del pasaje y los registros como los diferentes lugares físicos donde se sentía la resonancia. Hoy, con las modernas observaciones anatómicas, podemos decir que la voz, para desarrollarse en toda su extensión, necesita, en determinados momentos o puntos durante la emisión, de una modificación de los mecanismos de la laringe que producen el sonido. Así, cogiendo una escalera desde el sonido más grave al más agudo de la extensión de una voz en emisión, observaremos que hay un conjunto de notas o sonidos que suenan tímbricamente igualados y que se emiten sin esfuerzo. Esto sería un registro.

Llegado un punto en la ascensión, el cantante experimenta dificultad para continuar la emisión y tendrá que modificar los mecanismos de posición de la laringe y aspecto de las cuerdas. En las notas que ahora continúan ascendiendo el sonido cambia de color e intensidad, así como también la sensación de resonancia y vibración. Ese punto sería el pasaje. A lo largo de la tesitura vocal esto puede suceder al menos dos veces. Esos pasajes son buenos para darnos indicios sobre la clasificación vocal del cantante según la altura del sonido donde se producen.

Ahora bien, como con la técnica vocal buscamos también una igualdad vocal en cuanto a intensidad, facilidad y timbre en todos los registros, lo que tendríamos que conseguir consecuentemente sería la eliminación de esos pasajes. Si la posición natural de la laringe para los sonidos graves es baja y tiene tendencia a ascender en su posición paralelamente a la ascensión hacia los sonidos agudos, tendríamos que “domesticar” esa laringe de forma que pudiera mantenerse en una posición intermedia o moderadamente descendente. Hará falta por una parte, tener control sobre los músculos que sostienen la laringe así como sobre los que modifican el aspecto de las cuerdas que también tendrán que alargarse y afinarse en esa ascensión hacia los agudos. Cómo nuestro cerebro no sabe darles órdenes de manera directa, lo tendrá que hacer indirectamente. Aquí es donde cobra importancia el descenso de la mandíbula,

el ablandamiento del pabellón bucofaríngeo y el sostenimiento aéreo abdominal. Del correcto equilibrio y conjunción de los tres elementos surgirá aquello que se conoce como cobertura del sonido, eliminación del pasaje o igualdad vocal. Todo esto asociado, naturalmente, a un resultado sonoro.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Lo entiendo como el sostenimiento. La columna aérea transformada en voz a partir de las cuerdas vocales y más arriba, necesita un sostén por abajo y por arriba (también pensando en términos arquitectónicos) El sostenimiento inferior será de tipo aéreo, mientras que el superior será un sostenimiento o colocación del sonido.

Para hacerle una base sostenedora de la columna aérea, necesitaremos de la contribución de los músculos inspiradores y respiradores. Durante la emisión del sonido, los músculos inspiradores (entre ellos el diafragma), en vez de abandonarse, tendríamos que mantener la posición inspiratoria, mientras que los respiradores se ocuparán de la dispensación aérea necesaria al tiempo que van contrayéndose. Del equilibrio de los contrarios, es decir, entre músculos inspiradores-respiradores o distensión-contracción, nace el sostén aéreo de la voz.

La columna de aire, convertida en sonido a partir de las cuerdas también necesita un sostenimiento por arriba. Donde la dirigiremos? Allá donde el sonido puede encontrar donde colocarse y propagarse: la cavidad palatal, el arco dental superior, las cavidades donde puede resonar... todos ellos, lugares que se tienen que sensibilizar con el entrenamiento, igualmente como la musculatura que interviene en la respiración.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Dependiendo del tipo de canto (lírico, popular, jazz...) y también de las características vocales del cantante. Personalmente dispongo de un extenso repertorio de ejercicios de vocalización aplicados: para el despertar vocal, sensibilización de resonadores, sostenimiento, vocales, legato, picados, ampliación de tesitura, pasaje, agilidad y flexibilidad vocal, coloratura, ejecución de trinos y ornamentos, notas tenidas, matices, filados, *messa di voce*..., así como correctores de voces defectuosas: nasalizada, gutural, vibratos irregulares...

Aunque se utilizan dependiendo del nivel vocal del cantante o de las necesidades del repertorio en cada momento, está claro que todos serían necesarios para conseguir un dominio técnico.

Aunque la vocalización es valorada de diferentes maneras según cantantes. En mi estudio la valoro bastante.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DE CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En los dos valoro principalmente la vocación, tanto la voluntad de ser cantante como la voluntad de enseñar o ayudar a conseguirlo.

Creo que el cantante, además, tiene que ser inteligente y desarrollar una inteligencia artística y capacidad comunicativa. Secundariamente, otras calidades innatas o susceptibles de educar: el instrumento o voz, sensibilidad musical, el oído, la memoria, paciencia, constancia, calidades humanas, presencia física....

Igualmente el profesor de canto, después de la calidad vocacional, tendría que ser una persona inteligente, profesional y muy formada, que sepa escuchar las voces y esté en posesión de las mismas calidades que, secundariamente, pedíamos al cantante: sensibilidad musical, paciencia, constancia, capacidad comunicativa...y, además, una dosis de psicología para el conocimiento y trato con el individuo.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DE CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Aunque la técnica no tiene ningún sentido por sí misma, si no es para hacer posible la interpretación, no por eso pierde importancia y, yo diría, que es la parte a la cual dedicamos más esfuerzo y tiempo en la formación del cantante.

Creo que lo más costoso es llegar a conseguir que, en el canto artístico, el cantante se implique completamente, en una implicación global, tanto de todo su cuerpo como de su mente.

El otro aspecto es la autonomía en el estudio. Que el alumno pueda llegar a trabajar a solas sin la participación constante del oído y corrección del maestro.

Consecuentemente, los recursos en los cuales yo baso mi enseñanza son precisamente, los de dar las referencias necesarias para conseguir la corrección técnica y la autonomía: la concentración en el aprendizaje y el reconocimiento de unas sensaciones internas, físicas, musculares, vibratorias... todas ellas asociadas para la obtención de un resultado sonoro.

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La mateixa respiració natural, ampliada, és a dir: una profunda inspiració amb intervenció costo-abdominal (la diafragmàtica hi està implícita) i un important control i treball sobre l'expiració que és amb la qual es canta. Una absència també de bloqueig. Cal una fluïdesa aèria permanent.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Tant per salut vocal com per a enriquiment tímbric, recomane partir d'una relaxació laríngea i una posició moderadament descendent d'aquesta. Paral·lelament una relaxació de la mandíbula inferior a partir de la relaxació dels músculs masseters facials (de manera que la salivació siga constant). Una apertura interna bucofaríngea dilatada, amb elevació del vel palatal, per tal de facilitar l'enriquiment d'harmònics i, consegüentment, del timbre vocal, tot açò sense tensions de

les parts blanques internes, inclosa la llengua, que haurà d'estar relaxada en la base però ferma en la punta per aconseguir una bona pronunciació, articulació i projecció. Ara bé, cercant l'equilibri necessari en el cant, haurem de compensar la posició de laringe i mandíbula descendent amb una activació de les parts superiors de la musculatura facial i sensacions internes cranials, quant a vibració i ressonància.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Antigament es parlava del passatge i els registres com els diferents llocs físics on es sentia la ressonància. Hui, amb les modernes observacions anatòmiques, podem dir que la veu, per a desenrotllar-se en tota la seua extensió, necessita, en determinats moments o punts durant l'emissió, d'una modificació dels mecanismes de la laringe que produeixen el so.

Així, agafant una escala des del so més greu al més agut de l'extensió d'una veu en emissió, observarem que hi ha un conjunt de notes o sons que sonen tímbricament igualats i s'emeten sense esforç. Això seria un registre.

Arribat un punt en l'ascensió, el cantant experimenta dificultat per continuar l'emissió i haurà de modificar els mecanismes de posició de la laringe i aspecte de les cordes. En les notes que ara continuen ascendint el so canvia de color i intensitat, així com també la sensació de ressonància i vibració. Eixe punt seria el passatge. Al llarg de la tessitura vocal açò pot succeir almenys dues vegades. Eixos passatges són bons per donar-nos indicis sobre la classificació vocal del cantant segons l'altura del so on es produeixen.

Ara bé, com que amb la tècnica vocal cerquem també una igualtat vocal quant a intensitat, facilitat i timbre en tots els registres, el que ens caldria consegüentment seria l'eliminació d'eixos passatges. Si la posició natural de la laringe per als sons greus és baixa i té tendència a ascendir en la seua posició paral·lelament a l'ascensió cap als sons aguts, hauríem de domesticar eixa laringe de manera que poguera mantindre's en una posició intermèdia o moderadament descendent. Caldrà d'una banda, tindre control sobre els músculs que sostenen la laringe així com sobre els que modifiquen l'aspecte de les cordes que també hauran d'allargar-se i afinar-se en eixa ascensió cap als aguts. Com que el nostre cervell no sap donar-los ordres de manera directa, ho haurà de fer indirectament. Ací és on cobra importància el descens de la mandíbula, l'estovament del pavelló bucofaringi i el sosteniment aeri abdominal. Del correcte equilibri i

conjunció dels tres elements sorgirà allò que es coneix com cobertura del so, eliminació del passatge o igualtat vocal. Tot açò associat, naturalment, a un resultat sonor.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Ho entenc com el sosteniment. La columna aèria transformada en veu a partir de les cordes vocals en amunt, necessita un sosté per baix i per dalt (també pensant en termes arquitectònics) El sosteniment inferior serà de tipus aeri, mentre que el superior serà un sosteniment o col·locació del so.

Per a fer-li una base sostenidora a la columna aèria, necessitarem de la contribució dels músculs inspiradors i respiradors. Durant l'emissió del so, els músculs inspiradors (d'entre ells el diafragma) , per comptes d'abandonar-se, haurien de mantindre la posició inspiratòria, mentre que els respiradors se'n ocuparan de la dispensació aèria necessària tot anant contraient-se. De l'equilibri dels contraris, es a dir, entre músculs inspiradors-respiradors o distensió- contracció, naix el sosté aeri de la veu.

La columna d'aire, convertida en so a partir de les cordes també necessita un sosteniment per dalt. On la dirigirem? Allà on el so pot trobar on col·locar-se i propagar-se: La volta palatal, l'arc dental superior, les cavitats on pot ressonar...tots ells, llocs que s'han de sensibilitzar amb l'entrenament, igualment com la musculatura que intervé en la respiració.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Deinent del tipus de cant (líric, popular, jazz...) i també de les característiques vocals del cantant. Personalment dispose d'un extens repertori d'exercicis de vocalització aplicats: per al despertar vocal, sensibilització de ressonadors, sosteniment, vocals, *legato*, picats, ampliació de tessitura, passatge, agilitat i flexibilitat vocal, coloratura, execució de trinos i ornaments, notes tingudes, matisos, filats, *messa di voce*..., així co correctors de veus defectuoses: nasalitzada, gutural, vibratos irregulars...

Encara que s'empren deinent del nivell vocal del cantant o de les necessitats del repertori en cada moment, està clar que tots serien necessaris per a aconseguir un domini tècnic. Tot i que aquesta part de vocalització es valorada de diferents maneres segons cantants. En el meu estudi la valore prou.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En els dos valors principalment la vocació, tant la voluntat d'esser cantant com la voluntat d'ensenyar o ajudar a aconseguir-ho.

Crec que el cantant, a més, ha de ser intel·ligent i desenvolupar una intel·ligència artística i capacitat comunicativa. Secundàriament, altres qualitats innates o susceptibles d'educar: l'instrument o veu, sensibilitat musical, l'oïda, la memòria, paciència, constància, qualitats humanes, presència física....

Igualment el professor de cant, després de la qualitat vocacional, hauria d'esser una persona intel·ligent, professional i ben formada, que sàpiga escoltar les veus i estiga en possessió de les mateixes qualitats que, secundàriament, demanàvem al cantant: sensibilitat musical, paciència, constància, capacitat comunicativa...i, a més, una dosi de psicologia per al coneixement i tracte amb l'individu.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Encara que la tècnica no té cap sentit per ella mateixa, si no és per a fer possible la interpretació, no per això perd importància i, jo diria, que és la part a la qual dediquem més esforç i temps en la formació del cantant.

Crec que el més costós és arribar a aconseguir que, en el cant artístic, el cantant s'implique completament, en una implicació global, tant de tot el seu cos com de la seua ment.

L'altre aspecte és l'autonomia en l'estudi. Que l'alumne pugui arribar a treballar a soles sense la participació constant de l'oïda i correcció del mestre.

Conseqüentment, els recursos en els quals jo base el meu ensenyament són precisament

els de donar les referències necessàries per a aconseguir la correcció tècnica i l'autonomia: la concentració en l'aprenentatge i reconeixement d'unes sensacions internes, físiques, musculars, vibratòries... totes elles associades a l'obtenció d'un resultat sonor.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

24.-MARINA RODRIGO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Es importante para poder realizar una buena emisión del sonido. El cuerpo debe tener una posición correcta, amable, erguida pero al mismo tiempo sin tensiones que dificulten el buen funcionamiento del sonido.

Principalmente estiramientos y gimnasia suave.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Respiración, diafragmática-intercostal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Partiendo de la posición de bostezo donde la laringe pueda quedar en posición baja, lengua relajada y paladar blando alto, para que el aire puesto en vibración pueda pasar libremente hacia el primer resonador, la faringe y al resto de cavidades.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Los cambios de registros que existen en una tesitura vocal.

Cobertura de la voz, la forma de hacer menos evidente dichos cambios de registro.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La musculatura actúa controlando el paso del aire para que los músculos que constituyen el núcleo de las cuerdas actúen y regulen su tensión y tamaño vibrante

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Escalas.-terceras quintas octavas, arpeggios, notas tenidas, etc. con diferentes dinámicas, utilizando vocales y consonantes.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Cualidades esenciales en el cantante.- Que sea receptivo al sonido, afinado, timbre grato, expresividad, capacidad pulmonar, dinamismo, higiene vocal, interés y dedicación.

Cualidades del profesor de canto.- Inteligencia auditiva, interés, dedicación, sinceridad, humildad y mucho amor a la profesión, etc.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

No realizo este apartado.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

25.-CARMEN ROMEU

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

En mi opinión, creo que el cuerpo es la base de nuestro instrumento y nosotros somos como atletas que corremos la maratón cada vez que subimos a un escenario.

Por eso para mí es muy importante mantenerse en una buena forma física. El ejercicio nos ayuda a ganar resistencia, nos favorece en la respiración y nos libera del estrés y tensión que produce subirse a un escenario, esos pequeños nervios que acaban pasando factura a nuestros trapecios...

Son importantes los ejercicios aerobicos, los estiramientos..

Deportes como la natación, correr, Pilates, bicicleta... pueden ser buenos. Personalmente realizo estiramientos todas las mañanas, en ocasiones hago bicicleta elíptica, algunos abdominales inferiores para fortalecer la zona cercana a la pelvis, natación y patinaje. Intento que todos los días haya algo de ejercicio aunque sea caminar o subir escaleras.

Antes de salir a cantar estiramientos y un poco de baile que además ayuda a mejorar el estado de ánimo.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Respiración diafragmática.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe debe de estar relajada, es donde se sitúan las cuerdas y su actividad será que pase el flujo de aire a través de ellas creando su vibración.

La posición de la boca se adapta dependiendo del sonido que se este emitiendo así como de la articulación que se necesite. Siempre los movimientos deberán de ser suaves y nunca forzados o tensos. El espacio que utilizaremos en la zona faríngea variara dependiendo de la frecuencia del sonido. Cada vocal y consonante requiere una articulación si esta articulación tiene como nexos una línea del flujo de aire conseguiremos el canto *sul fiato*.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

En mi opinión, el pasaje de la voz es la zona de la tesitura en la que para poder seguir ascendiendo se tienen que producir cambios en la musculatura y sensaciones. El cantante busca la igualdad de timbre en toda su tesitura, el pasaje de la voz indica cuando una frecuencia de sonido ya no puede buscar la misma caja de resonancia que los anteriores, de este modo utilizamos lo que se llama giro de la voz para encauzar los sonidos posteriores en otra caja de resonancia más elevada. Entiendo por caja de resonancia (resonancia de pecho, resonancia producida por el paladar duro (seno maxilar), seno frontal y cabeza). Conseguir un buen equilibrio de armónicos en el sonido en la zona del pasaje es tarea complicada y es necesario para conseguir la homogeneidad de timbre entre el agudo y el centro de la voz.

En mi opinión, la cobertura de la voz es cuando la frecuencia de sonido recorre el arco de nuestro paladar y llevamos el sonido en máscara donde utilizamos los senos maxilares para su resonancia, de este modo conseguimos un sonido más encauzado.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

En mi opinión, la impostación de la voz es cuando hacemos un uso sano de la emisión vocal haciendo que las cuerdas tengan una vibración completa y que toda la musculatura que participa en el proceso de fonación realice correctamente su función. Para ello es necesario utilizar una respiración diafragmática que será la base de apoyo de la columna de aire, para esto utilizamos los músculos de la zona pélvica, intercostal y sobretodo el que realiza la mayor función es el diafragma.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

ejercicios de respiración utilizando diferentes pautas en la inspiración y expiración

Ejercicios de tercera en escala con la I.

Ejercicios de quinta en escala con todas las vocales.

Picados en arpeggio de quinta.

Sextas por terceras con oa.

Ejercicio de novena con ia.

Ejercicio Rossini.

Dependiendo de lo que tenga que cantar hago ejercicios descendentes de notas tenidas o pasajes y cadencias de algunas Arias.

Utilizo la *cabaletta* de *La sonámbula* para mantener una posición alta o la de *puritani*.

Y pasajes de coloratura para mantener agilidad.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el cantante aparte de sus cualidades vocales, tiene que tener unas cuerdas vocales sanas... Lo más importante es que ame la música, la interpretación...ser muy disciplinado, Tener una gran capacidad de autocrítica, tener una buena formación musical, no tener problemas respiratorios de salud, tener una gran capacidad mental y psicológica, una buena forma física (no entiendo tener un cuerpo 10, si no sentirse en forma)...

En un profesor, tener una buena formación musical, conocimiento del repertorio, conocimiento preciso de cómo funciona la voz, considero que tiene que ser un buen cantante pues en muchas ocasiones hablamos de sensaciones y estas sólo las pueden localizar los que las sienten. Tener un muy buen oído ya que en muchas ocasiones ejercerá de guía absoluto ya que el cantante se guía por sensaciones no por el sonido real que produce...

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

26.-OLATZ SAITUA IRIBAR

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal

Al cantar tenemos que tener en cuenta el uso de todo el cuerpo, todos los elementos del cuerpo interactúan e intervienen solidariamente.

Habría que procurar tener un cuerpo suficientemente tónico en aquellas musculaturas que intervengan pero del modo más económico posible, es decir activo pero libre de tensiones.

Por ello el primer trabajo consiste en fomentar la propiocepción, la percepción de dónde se da el trabajo y la percepción del nivel de trabajo de esa musculatura.

Animo a los estudiantes a participar en clases de yoga, pilates, taichí... o cualquier disciplina en la que se trabaje con atención a las sensaciones.

También al deporte en general puesto que mejora el tono muscular, la respiración, el sistema inmunológico y tiene efectos psicológicos positivos.

Después será importante que el trabajo muscular se localice y centre en las musculaturas necesarias y que no afecte a otras que no intervengan para disociar trabajos musculares y economizar el trabajo.

En la práctica de la clase empezamos con movilizaciones, no estrictamente estiramientos aunque también, del cuerpo: hombros, cabeza, cuello, brazos, apertura del pecho, torso, columna, labios, lengua, mandíbula... movimientos para ampliar la movilidad, soltar, buscar la flexibilidad.

También algunos ejercicios de percepción del espacio bucal y de sistema respiratorio echar vaho, movilidad del paladar, K, silenciosamente enfadarse, reír, estar expectante, sensación de plenitud y satisfacción, decaimiento...

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Intentar que la respiración sea lo más simple posible, porque es condición para que sea eficaz, ágil y sin generar tensión ni ansiedad.

La inspiración la trabajamos como consecuencia prácticamente elástica de una espiración profunda. Es decir que la enseñanza parte de soplar el máximo posible y ver lo que el cuerpo hace instintivamente. Después añadimos una apnea a pulmón vacío para que surja la necesidad inequívoca de la expansión abdominal y costal – esta última no siempre aparece al principio.... depende de los alumnos. Con la apnea a pulmón vacío localizan los abdominales que se implican en generar la presión a la espiración, y perciben que los abdominales trabajan en la espiración activada y que esa musculatura tiene que relajarse en el momento de la inspiración.

Trabajamos la flexibilidad de los abdominales con consonantes sin y con fonación en espiraciones prolongadas o como staccatos (4 de cada): s, ts, sch, tsch, (z, dz, je, dgi) p, t, k, (b, d, g), f (v),, ft, z, (th)... no he encontrado los símbolos del alfabeto fonético internacional.

También espiraciones prolongadas (contando los segundos para la inspiración y espiración) con consonantes con diferentes grados de resistencia que exigen diferentes niveles de activación de los abdominales: s, con labios cerrados con orificio pequeño, pedorreta de labios, r, pedorreta de labios/lengua. Todos estos además pueden ser combinados con movilizaciones laterales del torso, movimientos de brazos, pausas intercaladas, crescendo-diminuyendo, o caminando.

Buscamos las inspiraciones rápidas, prácticamente invisibles (sin movimientos de boca, cabeza, hombros: dejar que todo ocurra del pecho hacia abajo a poder ser pensando en movilizar en 360

grados de un modo menos focalizado, aunque al principio basta que sea abdominal y silenciosas
– POR NARIZ Y BOCA, CON GARGANTA ABIERTA.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

Entiendo que el canto lírico presupone una estética del sonido y que en función de lo que el alumno hace espontáneamente tendrá que hacer cambios o no. Me gusta mucho el concepto de VOICE CRAFT de la tendencia propia como punto de partida. No todos los alumnos sienten que tengan que hacer los mismos cambios tanto en localización como en grado.

En cualquier caso la laringe en general se siente ligeramente descendida y el espacio orofaríngeo ampliado, tanto lateralmente como por elevación del velo del paladar, respecto a la emisión no lírica.

También la consciencia de la inclinación del cartílago tiroideos que proponer VOICE CRAFT me parece una ayuda importante. También las sensaciones de risa disimulada y sollozo, que facilitan la amplitud del vestíbulo laríngeo, faringe y elevación del velo del paladar, e inclinación del tiroideos (el sollozo específicamente).

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Los pliegues vocales a lo largo de la tesitura se estiran y adelgazan para alcanzar sonidos más agudos. Pero hay zonas desde la percepción de lo que ocurre a nivel laríngeo se sienten diferentes. Y los científicos de la voz han demostrado que coincide con cambios en el patrón de vibración de los pliegues vocales. Especialmente el cambio en la zona re – sol que en los modelos americanos se denomina cambio del mecanismo pesado al mecanismo ligero: pasando del predominio de la musculatura tiroaritenoides a la preponderancia de la musculatura cricotiroidea. La superficie de contacto de los pliegues vocales en el momento de cierre glótico pasa de masa gruesa a masa fina en esa zona.

Hay voces que esa transición la hacen instintivamente y otras que deben descubrir bien un modo o el otro y además queremos que la transición a nivel de producción laríngea no se perciba externamente.

Para ello precisamente habrá que buscar la forma de la disposición de los elementos articulatorios ideal en cada alumno para que el sonido sea homogéneo externamente.

Tengo que insistir que el alumno es posible que sienta sensaciones diferentes para producir sonido que externamente se perciben como homogéneos: no se trata de que ellos no hagan cambios sino de que los ajustes sean progresivos para que se perciban como una voz homogénea. La cobertura del sonido es un modo de disponer la laringe y los elementos articuladores responsables de la resonancia en modo que se permita que se produzcan los ajustes necesarios para que la fonación sea fácil, eficaz y de un sonido homogéneo a lo largo de la tesitura, especialmente en las zonas de transición de los registros.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

No suelo utilizar esa palabra, pero supongo que la gente la utiliza cuando habla de conseguir que la voz suene lírica... impostación lírica o ligera... disponer la laringe y los resonadores en modo que se asocie a una estética y otra de sonido. Eso supone diversas posiciones, gestos de: laringe, amplitud faríngea, velo del paladar, posición de la lengua, cierre anteroposterior de la laringe, superficie de contacto de los pliegues vocales, nivel de cierre glótico...

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Uso mucho también el habla como de declamación de actores que suenan antiguos hoy en día. Las modificaciones de la resonancia se pueden sentir solamente hablando y facilitan la comprensión del tipo de forma de la caja de resonancia que les conviene si quieren sonar como cantantes líricos. La comparación de la que les hablo es con el porte al caminar de un bailarín clásico respecto a las personas de la calle. Algo equivalente hay en el modo de usar la voz para hablar corriente y lírico. Lo que ocurre es que hay gente para la que esto es más espontáneo y otros tienen que cambiar mucho su tendencia personal.

Escalas y arpeggios, cortas y largas, staccatos y legatos, forte y piano, cambios de vocal sobre una nota o todas las anteriores...

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Profesor:

Empatía para entender lo que está sintiendo el alumno, curiosidad, mente abierta para adecuarse a cada alumno – comprender sus virtudes y dificultades individuales -, capacidad de motivación

Capacidad de análisis y evaluación

Cantante:

Vocación, pasión, empuje, aplicación al estudio, perseverancia, reconocer lo que le viene bien, valentía, empatía para trabajar en equipo y autoevaluación positiva

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

En general cuando me ha gustado el sonido pregunto sobre la percepción: ¿qué sientes? ¿sientes sensación vibratoria? ¿Dónde? ¿Sientes trabajo de impulso abdominal? ¿Sientes relajación? Ponle un número del 1 al 10 en el grado de esfuerzo, en el tamaño de apertura de la boca, por ejemplo

Por otra parte las clases tienen grandes espejos, usamos grabadoras de audio, y tengo cámara de video para grabar las clases y audiciones

Trabajo tónico corporal localizado: ser activo en algunas zonas y musculaturas mientras otras están relajadas.

La respiración silenciosa y prácticamente invisible. Espejo, video, atención al ruido, autopercepción de garganta abierta en la inspiración.

Buen apoyo podal en cantantes inseguros. Imaginar que pisan queriendo marcar sus huellas, sostenerse sobre plataformas inestables. Espejo y video.

Postura abierta, cuerpo amplio, presencia escénica importante en personalidades más bien o discretas: la sensación negativa de la postura interpretada como arrogante. Necesitamos buscar ejemplos de actitudes de postura abierta con las que se sientan identificados: practicar la postura actitud de quien enseña en su porte que está listo para ayudar, mirada viva, alerta, feliz.

Cortar papel mientras cantan. Tirar de una goma elástica mientras cantan. Usar un cinturón elástico a nivel costal mientras cantan. Espejo y video

Que el vaciado de los pulmones empiece por un impulso del suelo de los pulmones, a poder ser desde la musculatura abdominal baja, y no con el pecho que se va hundiendo, o cerrando las costillas... El pecho que no se hunda nunca y las costillas cedan lo más tarde posible.

Trabajo con mayor implicación abdominal para un sonido proyectado y pleno y especialmente la continuidad en la intensidad del flujo del aire. Autopercepción: ¿Qué has sentido?

Cortar papel de periódico mientras cantan, uso del cinturón elástico, observación de la musculatura abdominal baja.

Búsqueda equilibrada de armónicos graves y de brillo en el sonido: calidez del sonido simultáneamente con la eficacia del sonido con buena capacidad de proyección. Sensación de amplitud, apertura, libertad en mandíbula, fondo de boca Y SIMULTANEAMENTE SENSACIÓN VIBRATORIA FRONTAL ALTA. ¿Sientes vibración anterior alta y comodidad fonatoria con sensación de garganta abierta?

Movilizar la mandíbula lateralmente mientras cantan.

Tratar de separar la sensación de dicción más dependiente de lo que ocurra de mitad de la lengua hacia delante de la sensación de apertura del fondo de la boca (resonancia lírica)

Observar la movilidad facial: boca, mandíbula, pómulos: sensación de esfuerzo, nivel de apertura, darle un número del 1 al 10.

Sensación de la apertura trasera de la faríngea, qué forma, qué tamaño.

Sensación de apertura de la garganta, inclinación del tiroides, apertura lateral. Observar y medir

Concienciación del nivel mínimo de precisión en la articulación necesario. : la dicción BLANDA

Dicción versus calidad del sonido en el agudo. En general en la zona aguda les tengo que animar a no “hablar “ el texto sino a “ Declamar el texto como un antiguo actor de teatro o como una persona cursi, ahuecado”. Les doy permiso para creer que no se va a entender el texto.

Les hago escuchar cantantes en pasajes agudos y que me transcriban lo que escuchan: en general cuando escuchan me describen a cantantes como con buena dicción y cuando quieren transcribir palabra por palabra no lo pueden hacer tan bien. La dicción de las sopranos en la zona aguda no puede debe ser tan clara como en el habla, porque está casi dos octavas por encima de su tesitura

de habla. No debe ser igual la dicción en una sol grave que en uno que está dos octavas más arriba.

El fraseo con dirección: Trabajado la concentración sobre que en la inspiración esté el pensamiento de la frase completa, no pensar en la nota que estamos emitiendo en ese momento sino en las siguientes palabras, sentir el trabajo abdominal de impulso del aire necesario para que la nota no decaiga y se escuchen acentos constantes.

27.-SILVIA TRO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto?

¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo corporal es esencial en la técnica de canto. No solo porque cantamos con nuestro propio cuerpo sino porque sin una buena respiración y relajación nos podemos dañar la voz. Así mismo tener una buena salud y ser resistentes físicamente nos ayudan no sólo a cantar bien sino a tener la fuerza necesaria para afrontar papeles en óperas que pueden llegar a ser largos y difíciles. Se canta de pié, pero también acostados, de rodillas, con trajes que a veces pesan 20 kilos y además hay que actuar y cantar, todo a la vez y eso no se improvisa.

Cuando era estudiante de canto y en los primeros años de mi carrera mi método era el hacer abdominales diarios en mi casa (unos 30) para fortalecer los músculos abdominales que son fundamentales para sostener bien la columna de aire y mantener relajada la laringe y producir un sonido lleno y proyectado.

Ahora y durante mi carrera intento estar moderadamente activa sea haciendo deporte como Pilates o ejercicios aeróbicos moderados para tener un buen tono muscular.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Mi método es el diafragmático costo-abdominal. Cuando inspiro utilizo toda la capacidad pulmonar y para hacer eso expando los músculos abdominales y las costillas flotantes hacia fuera a la vez que inhalo el aire a través de la nariz o la boca dependiendo del tiempo que tenga y bloqueo las costillas y ligeramente los músculos abdominales. Al empezar a fonar controlo la velocidad o rapidez con la que el aire va saliendo manteniendo un bloqueo de las costillas hacia fuera y controlando la rapidez con la que destenso los músculos abdominales.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe mientras cantamos tiene que estar naturalmente baja. Yo personalmente no pienso en bajarla por la fuerza, ni siquiera bajarla. Baja automáticamente sola si la respiración es adecuada. Los músculos de la garganta NO controlan el flujo del aire y eso es importantísimo. Eso lo hacen los músculos abdominales y el bloqueo de las costillas flotantes.

En cuanto a la posición bucofaríngea si que pienso en levantar el paladar y abrir la faringe a la vez. Busco una posición de la musculatura relajada, vertical y abierta a la vez.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz es el punto en el registro vocal en el que la emisión de la voz llena no se puede extender sin la oportunas modificaciones del tracto vocal so pena de continuar con un sonido gritado o de falsete.

La cobertura de la voz es un mecanismo por el cual modificando el tracto vocal (bajar lengua, subir paladar, bajar mandíbula) obtenemos un sonido redondo, sin tensión y facilidad de emisión.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La impostación de la voz desde el punto de visto fisiológico tienes dos mecanismos:

1. La voz de pecho o registro grave es el resultado de la acción de un solo músculo, el músculo vocal, es decir, las cuerdas vocales.

2. En la voz de falsete o de cabeza todos los músculos alargan las cuerdas vocales principalmente el músculo cricotiroides y el músculo cricoaritenoides posterior.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Ejercicios con labios cerrados buscando resonancias sin buscar volumen y en la tesitura de la voz hablada e intervalos de tercera.

Ma, me, mi , mo ,mu sonido ascendente a una quinta y descendente.

Con la vocal /u/ vocalizaciones descendente de quinta desde registro de voz hablada buscando relajación y espacio bucofaríngeo.

Glisandos de una octava ascendentes y descendentes desde notas graves.

Misma nota empezando por la u, o, a e, i

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

Inteligencia, una buena voz, ritmo, presencia física, dotes actoriales y equilibrio psicológico y un buen conocimiento fisiológico del tracto vocal.

Profesor de canto: explicar correctamente la terminología usada, tener ejercicios específicos para cada aspecto del canto, tener un buen oído entrenado para discernir sonidos emitidos incorrectamente y dar solución, y saber explicarse correctamente y con propiedad.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

28.-MIREN URBIETA

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

El trabajo corporal en el canto es fundamental. El acto de cantar implica a todo el cuerpo de modo que si en algún punto de nuestro cuerpo existe un bloqueo (debido a una mala postura o a una sobre tensión de algún músculo) nuestra voz se verá disminuida o su calidad final no será la mejor.

Mi trabajo se basa sobretodo en quitar tensiones. El cuerpo a de estar con energía pero relajado: rodillas un poco flexionadas, pelvis centrada y flexible, hombros abiertos, unión de omóplatos con pelvis,... Siempre relacionándolo con el aire, nunca de manera aislada. Hay que practicarlo respirando.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración debe ser completa, costal, intercostal y diafragmática. Pero la trabajo de manera aislada o fragmentada según veo carencias en los alumnos: algunos llegan sin ningún vicio o costumbre, con lo que se les puede enseñar a respirar de forma completa desde el principio, pero otros llegan con tensión en hombros (excesiva subida de hombros y poco control diafragmático, lo que hace que la laringe sufra) y hay que enseñarles una respiración más abdominal antes de pasar a la costal o intercostal; y otros (generalmente llegados del mundo coral) tienen demasiado forzada la respiración abdominal y totalmente bloqueada la caja torácica, con los que conviene hacer un mayor trabajo de respiración costal durante un tiempo.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La laringe ha de estar relajada pero en un punto medio bajo, nunca alto. La boca redonda por dentro pero sin un excesivo entubamiento, paladar blando alto pero relajado. No me gusta demasiado la posición de bostezo (para mí sobre tensa el paladar blando), me gusta más la idea de empañar un cristal con la boca. También es muy importante que la lengua esté relajada.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

El pasaje de la voz es el/los puntos de la tesitura donde a un cantante no le sirve hacer lo mismo para emitir la siguiente nota, hay puntos de la tesitura donde debemos añadir/eliminar/modificar los espacios y la presión de aire para emitir una nota superior o inferior y que suene homogénea respecto a las demás.

La cobertura de la voz es el esfuerzo que hacemos tanto con la columna de aire como con la posición bucofaríngea (y de paladar blando) para que los sonidos suenen ricos en armónicos y no suenen abiertos y suenen bien proyectados delante y no se queden detrás.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

La importación de la voz se consigue a través de una serie de espacios que creamos en la cavidad bucal acompañado de una adecuada columna de aire.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

En mi estudio personal soy muy intuitiva. Hago ejercicios según la necesidad que siente i cuerpo y mi voz en cada momento. Tengo un abanico muy amplio de ejercicios que siempre modifico para inventar nuevas variaciones que me ayuden a conseguir algo en concreto. Ejercicios largos o cortos según necesite trabajar más o menos el aire; terceras, cuartas, quintas, sextas, octavas, novenas, doceavas,... Frases concretas de obras con vocales y en distintos tonos; picados, ligados,...

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En el cantante es esencial una buena formación MUSICAL y TÉCNICA completa, un buen conocimiento del cuerpo y de la voz y sus posibilidades y una disciplina de estudio.

El profesor ha de saber escuchar muy atentamente voz y cuerpo de sus alumnos, para así decir A CADA UNO lo que necesita y no siempre lo mismo a todos los alumnos. El profesor ha de saber decir lo mismo de mil maneras, puesto que ha de contar con una interpretación distinta de sus palabras/sensaciones en cada alumno, de manera que tiene que ser muy consciente de que al decir a un alumno “más arriba” alguno conseguirá llevar el sonido más arriba, pero otros sobrellenarán el paladar blando, otros moverán la lengua y otros quizá cerrarán la garganta en un esfuerzo inconsciente de hacer lo que se les pide. El profesor de canto ha de estar atento, ha de ser firme pero sosegado y amable y ayudar al alumno a estudiar en sus ratos libres.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal? ¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

El mayor trabajo es siempre el de quitar vicios o tensiones mal adquiridas. Lenguas tensas o no controladas (1), falta de una correcta respiración o posturas que no favorecen el paso del aire o un buen apoyo del diafragma (2), falta de control sobre la laringe (3) que provoca una cerrazón de la garganta cuando se quiere ampliar la tesitura (generalmente en el registro agudo), y sobretensión en la mandíbula (4), lo cual no deja que la boca se abra de forma adecuada en cada momento.

Estos son algunos de los recursos pedagógicos que utilizo:

(1).- Introducir (mientras vocalizamos) un lápiz/bolígrafo que haga que la lengua no se levante en exceso y cierre la garganta.

(1).- Sujetar la lengua hacia fuera de la boca (con la mano y un pañuelo) para sentir liberación de espacio en la boca.

(2).- Trabajo en esterilla.

(2).- Trabajo de espirómetro o globos...

(2).- Ejercicios de tomas y expulsiones de aire (contando los segundos tanto de la toma como de la expulsión,...)

(2).- TRABAJO CON MOVIMIENTO (caminando mientras se canta, moviendo articulaciones etc para destentar).

(2) y (3).- Trabajo de conciencia corporal para que puedan dominar los movimientos que su cuerpo hace involuntariamente. Para ello les hago reflexionar en voz alta cada vez que hacemos un ejercicio para que ellos mismos pongan nombre a lo que han sentido que se movía o que les obstaculizaba. De esa manera, van construyendo imágenes en su cabeza que les ayudarán a corregir (por ejemplo la subida de la laringe en el paso al agudo) lo que necesiten en el momento oportuno.

(4).- Ejercicios con vocales largas moviendo mandíbula y/o cuello y cabeza para que consigan alcanzar el punto donde la voz no se mueva a pesar del movimiento de mandíbula y conseguir así que la parte trasera de la mandíbula permanezca siempre abierta a pesar de que por delante se cierre o se abra según el texto.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Todas estas reflexiones están hechas desde y para alumnos de grado profesional.

29.-MARÍA VELASCO

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto?

El cantante o el estudiante de canto ha de ser una persona “en forma”, sobre todo tiene que tener un buen fondo físico, un mínimo de fuerza abdominal y una espalda fuerte para mantenerse erguido sin dificultades.

¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Voy al gimnasio siempre que puedo, a veces a la piscina, en bicicleta... en fin, intento mantenerme en forma y divertirme con el deporte.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

La respiración abdominal.

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico?

La posición perfecta que nos regala la naturaleza, es decir, la posición del bostezo.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

“Pasaje de la voz” a mi parecer se encuentra entre la voz de pecho y la voz alta (no creo en el pasaje entre la nota mi y fa o similares)

“Cobertura de la voz” al realizar la posición de bostezo emitiríamos el sonido como si cubriéramos el mismo, es decir, enfocando el aire a la cavidad nasal.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Mantener la posición de bostezo en todo momento, ya sea en el grave o el agudo, sobre esta posición, enviamos el aire a los resonadores nasales. Esto es simple, pero no sencillo, porque tenemos la tendencia a bajar la garganta en el grave y subirla en el agudo, restándole posibilidades a nuestra voz, pues se cierra la laringe. Mantener la posición de bostezo al cantar, es cuestión de práctica y de fortalecer la musculatura que se utiliza al bostezar de forma natural.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

¿En mi estudio personal? Lo más importante para mi es centrarme en la respiración, salir de las prisas del día a día y concentrarme en que el aire este bajo, tras unos ejercicios de concienciación y conexión con mi respiración, comienzo con unos ejercicios de resonadores, primero con la boca cerrada (por supuesto, aguantando la posición de bostezo) desde muy grave, hasta un poco

agudo, poco a poco, sin prisa, buscando la relajación, facilidad y sobre todo la conexión del apoyo del aire con el sonido. Luego según el día y como me encuentre, hago algún arpeggio más ligero y ya estoy lista. Hay días que uno está perfecto y días que uno está un poco resfriado o agotado, que cuesta un poco más. Lo más importante es, no forzar.

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

En un cantante: Tener una voz sana y talento artístico. Y la disciplina (como cualquier músico) tanto en el estudio, como en la condición física.

En un profesor: La paciencia, la empatía, la formación continua y si es posible, mantenerse en forma vocalmente y no perder su vida artística.

APARTADO RELACIONADO CON LA PEDAGOGÍA DEL CANTO (PARA PROFESORES Y CANTANTES QUE IMPARTAN CLASES)

8.- ¿Cuáles son los aspectos que requieren con más frecuencia mayor trabajo en la pedagogía vocal?

Dependiendo del tipo de alumno.

En grado el medio, nos encontramos con frecuencia alumnos que entran en los conservatorios sin grandes facultades vocales, por el simple hecho de mantener el cupo de la asignatura. Con estos alumnos el trabajo, a veces es similar al de un logopeda, es decir, hay que empezar por colocarles la voz en el sitio correcto. Otro problema con estos alumnos es a veces la falta de talento artístico y falta de sentido de la estética del sonido (estas dos cosas, no las podemos enseñar).

En grado superior o en conservatorios con mucha demanda, nos encontramos el modelo contrario, es decir, el alumno con grandes facultades vocales y artísticas. Este, en principio, es el ideal, pero aquí la dificultad radica en hacerle entender, que con las facultades naturales, no basta y que aunque suenen bien, han de corregir los errores que tienen, para conservar su salud vocal y evolucionar correctamente.

En ambos casos depende de la paciencia, el tesón de ambos y la fe del alumno en su profesor.

¿Cuáles son los recursos pedagógicos que utiliza para solucionar estos aspectos?

Hablar mucho con el alumno, ponerle ejemplos de videos de cantantes que han malogrado su voz y por qué... explicarle el proceso que vamos a seguir y darle una de cal y otra de arena.

OTRAS OBSERVACIONES QUE QUIERA AÑADIR

Es muy importante para el alumno, para el profesor y para el cantante en carrera, aprender a ser modesto, ver este trabajo con espíritu deportivo, de superación y como una cerrera a largo plazo en la que nunca se deja de aprender. Poder reconocer nuestros errores, nos ayudara a ser mejores alumnos, mejores cantantes y mejores profesores.

30.-JOSÉ MANUEL ZAPATA

CUESTIONARIO

TRABAJO CORPORAL

1.- ¿Cuál es su punto de vista sobre el trabajo del cuerpo en relación con el canto? ¿Sigue usted algún tipo de método de trabajo corporal?

Fundamental. Se canta con el cuerpo, si no esta caliente a la hora de cantar es muy difícil. No sigo ningún método.

LA RESPIRACIÓN

2.- ¿Cuál es su método de respiración en el canto lírico?

Pues después de tanto tiempo depende mucho del repertorio, pero para mi sin duda es el santo grial del canto

FONACIÓN Y PUNTOS DE RESONANCIA

3.- ¿Qué posición laríngea y bucofaríngea considera adecuada en el canto lírico

Siempre la más relajada posible.

4.- ¿Qué entiende por los conceptos de “Pasaje de la voz” y “cobertura de la voz”?

Este es el otro Santo Grial. He pasado por todo tipo de estado en este sentido. Pienso que el pasaje existe y es innegable. Creo que la cobertura y el pasaje se resuelven únicamente con la perfecta unión de musculatura y aire.

5.- ¿Qué es para usted la impostación de la voz desde el punto de vista de la musculatura?

Para mí la impostación ha de ser lo más natural posible. Empujar la voz a la máscara es el gran error que se comete muchas veces y que produce tensión muscular que luego pasa factura.

6.- ¿Qué tipo de ejercicios de vocalización utiliza en su estudio?

Terceras, quintas, octavas..... Lo habitual

CUALIDADES DEL PROFESIONAL DEL CANTO

7.- ¿Qué cualidades son esenciales en el cantante y qué cualidades son esenciales en el profesor de canto?

La paciencia, la constancia pero sobre todo LA AUTOVALORACIÓN CORRECTA, exactamente lo mismo que el profesor.

ANEXO V - BIBLIOGRAFÍA ORDENADA POR ORDEN CRONOLÓGICO DE PUBLICACIÓN

Baptista Cochondrius. *De Vitiis Vocis, & ejusdem Modus testificandi*. Francof. 1597. N. 178.

Casseriis. *De Vocis auditusque organis historia anatómica* (1600).

Caccini, Giulio (1601). *Le Nuove Musiche*. Florencia.

Jean-Antoine Berard, *L'Art du chant dédié à Madame de Pompadour* (Paris: Dessaint et Saillant, 1755; edición actual, Genève: Minkoff Reprint, 1972).

Caruso, Enrico i Tetrizzini, Luisa (1987). *L' art de cantar (Caruso and Tetrizzini on the art of singing, 1909)*. Barcelona: Ed. Laertes.

Lavignac, Albert y Lionel de la Laurencie (1925). *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*. , vol.2. Technique, Esthétique, Pédagogie, Physiologie vocale et auditive. Technique vocale et instrumentale, Paris : Librairie Delegrave.

Lavignac, Albert y Lionel de la Laurencie (1931). *Encyclopédie de la Musique et dictionnaire du Conservatoire*. , vol.6. Pédagogia. Paris: Librairie Delegrave.

Viñas, Francisco (1932). *El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz*. Barcelona: Salvat Editores.

Mansion, Madeleine (1947). *L' etude du chant. El Estudio del Canto*. Debenedetti F. Buenos Aires: Ed. Ricordi Americana.

Altube, Cristóbal (1950). *Articulación de la voz humana*. Madrid: Publicaciones españolas.

Lauri-Volpi, Giacomo (1994). *Misterios de la voz humana (Misteri della voce humana)*, Milano. 1957, trad. Torregrosa Valero M. Bilbao: Ed. Laga.

Nanda Mari (1959). *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto*. Milano.

Husson, Raoul (1960). *La voix chantée*. Paris : Gauthier-Villars.

Viñas, Francisco (1963). *El arte del canto. Datos históricos consejos y ejercicios musicales para la educación de la voz*. Barcelona: Casa del Libro.

- Carrillo Sevillano, Ángel (1966). *La técnica de la voz*. Madrid: Ed. El Perpetuo Socorro.
- López Temperan, W. (1970). *Las técnicas vocales*. Montevideo.
- Regidor, Ramón (1977). *Temas del canto. La clasificación de la voz*. Madrid, Real Musical.
- Sundberg, Johan (1977).” La acústica del canto”, *Investigación y Ciencia*. MAYO, nº 8, p.p. 78 a 86.
- Garde, Edouard (1979). *La voz*. Buenos Aires: Editorial Central.
- Canuyt, Georges (1982). *La voz*. Buenos Aires: Librería Hachette, Colección Saber.
- Perelló, Jorge (1982). *Canto-Dicción. Foniatría Estética*. Barcelona: Editorial Científico-médica.
- Rubio, Consuelo (1982). *El canto: Estética, Teoría, Interpretación*. Madrid, Ed. Reus.
- Barthélémy, Yva (1984). *La voix libérée*. Paris: Editions Robert Laffont.
- Martínez Lluna, Carmen (1985). *Tratado de técnica vocal*. Valencia: Ed. Piles.
- Snowman, Daniel (1985). *El mundo de Plácido Domingo*. Barcelona: Ediciones Versal.
- Segre, Renato y Naidich, Susana (1987). *Foniatría para alumnos profesionales de canto y dicción*. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana S. A.
- Escudero, María Pilar (1987). *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción-Trastornos vocales)*, 2º vol. Madrid: Real Musical.
- Escudero, María Pilar (1988). *Educación de la voz (Canto-Ortofonía-Dicción)*, 3º vol. Madrid: Real Musical.
- Carreras, José (1989). *Cantar con el alma*. Barcelona: Primer Plano.
- Santiago, de Antón (1990). *Voz e canto*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Scotto di Carlo, Nicole (1990).” El arma secreta de los cantantes de ópera”. *Mundo Científico*. X, (101), p.p. 456 a 458.
- Cross, Richard y otros (1991). *La voix dévoilée*. Paris: Ed. Romillat.
- Alió, Myriam (1993). *Reflexiones sobre la voz*. Barcelona: Editorial Clivis. Colección Neuma.

- Alió, Myriam (1995). *Los espacios de la voz*. Barcelona: Imprenta Badia.
- Regidor, Ramón (1996). *Temas del canto. El aparato de fonación. El «pasaje» de la voz*. Madrid: Real Musical.
- Quiñones, Carmen (1997). *El cuidado de la voz. Ejercicios prácticos*. Madrid: Ed. Escuela Española.
- Fournier, Cécile (1999). *La voix, un art et un métier*. Chambéry : Editions Comp'Act.
- Arturo Reverter. "Viñas Dordal, Francisco"; en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (en adelante *DMEH*), 10 vols., Director Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores de España y Fundación Autor, 1999-2002), vol. 10
- Chova, Ana Luisa (2000). "La Enseñanza del canto". *Scherzo*. JUN, 15 (145), p.p. 126 a 129.
- Cobeta, Ignacio (2000). "La voz y el canto". *Scherzo*. JUN, 15 (145), pp. 108 a 114.
- Cuart, Francisca (2000). *La Voz como instrumento*. Madrid: Real Musical.
- Troncoso Ortega, Maruja (2000). *La voz humana y el canto lírico*. Sevilla: Edición Conservatorio Superior de Música Manuel Castillo de Sevilla, acto de apertura del curso académico 1995/96: lección magistral a cargo de la catedrática de canto M. Troncoso Ortega.
- Blades- Zeller, Elizabeth (2002). *Spectrum of voices*. Lanham: Scarecrow Press.
- Bañó Llorca, Fernando (2003). *La impostación vocal en la ópera, teatro musical, jazz, música ligera y agrupaciones corales*. Madrid: Alpuerto.
- Bustos Sánchez, Inés (2003). *La voz, La técnica y la expresión*. Carmen Bustamante "El cantante lírico". Barcelona: Editorial Paidotribo.
- Casares, E./ Fernández de la Cuesta, Ismael/ López Calo, J. (2003). *Diccionario de la Música Española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE - ICCMU.
- Ferrer Serra, Joan S. (2003). *Teoría y práctica del canto*. Barcelona: Ed. Herder.
- Ferrer Serra, Joan S. (2003). *El camino de una voz. El hilo de Ariadna*. Barcelona: Ed. Herder.
- Comellas, Jaume (2005). *Victòria dels Àngels. Memòries de viva veu*. Barcelona: Edicions 62.
- Ott, Jacqueline et Ott, Bertrand (2006). *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*. Paris: L'Harmattan.

García-Rosado, Francisco (2007). "El taller de Renata Scotto", *Ópera Actual*. ENE-FEB, nº 97, p.p. 34 a 36.

Aceves, Octavio (2008). *Cuando los ángeles cantan. Biografía de Victoria de los Ángeles*. Madrid: Huerga y Fierro editores.

Tulon i Arfelis, Carme (2009). *Cantar y hablar*. Barcelona: Ed. Paidotribo

Reverter, Arturo (2010). *Alfredo Kraus. Una concepción del canto*. Madrid: Alianza Editorial.

Quiñones, Carmen (2011). *Técnicas para el cuidado de la voz*. Madrid: Ed. Wolters Kluwer España, educación.

Lara Peinado, Antonio José (2006). *Corrección experimental de lesiones iatrogénicas de la cuerda vocal. Modelo canino*. Universidad de Alcalá, Departamento de cirugía.
<http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/1371/TEISIS%20Texto%20Final.pdf?sequence=4> [Consulta: 12/02/2017]

Morales Villar, M. Coral (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: Técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Tesis Doctoral: Universidad de Granada,
<http://hera.ugr.es/tesisugr/17657477.pdf>, [Consulta: 12/02/2017]

Vallés, Charo (2011). *La acústica del canto*,
http://charovalles.blogspot.com.es/2011/01/la-acustica-del-canto_02.html, [Consulta: 12/02/2017]

Fascias. (2012), http://www.energiacraneosacral.com/web1_varios/fascias/fascias-energia.html [Consulta: 10/05/2015]

Tarantino Ruíz, Francisco (2012). *Propiocepción: Introducción teórica*.
<http://fisioterapia.blogspot.com.es/2012/06/que-es-la-propiocepcion-y-por-que.html> [Consulta: 12/02/2017]

Valderrey Campos, Daniel (2013). Primera aproximación a la tratadística española sobre canto lírico: 1906-1959. Trabajo Fin de Grado en Historia y Ciencias de la Música. Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3343/1/TFG-F-005.pdf> [Consulta: 12/02/2017]

Iribar, Alexander (2015). *La fonética articulatoria*.
<http://paginaspersonales.deusto.es/airibar/Fonetica/Apuntes/02.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Llisteri, Joaquim (2015). *La fonación*. Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona, http://liceu.uab.es/~joaquim/phonetics/fon_produccio/fonacion.html, [Consulta: 12/02/2017]

Docsetools. *Fascia* http://docsetools.com/articulos-para-saber-mas/article_48964.html [Consulta: 10 de mayo de 2015]

Histología de la Cuerda vocal, <http://www.vocalcoaching.es/histologia-de-la-cuerda-vocal/>,

[Consulta:03/03/2015]

Alfabeto Internacional AFI,
https://es.wikipedia.org/wiki/Alfabeto_Fon%C3%A9tico_Internacional [Consulta:12/02/2017]

Fisiología de la laringe. <http://www.otorrinoweb.com/es/2969.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Fisiología laríngea: biomecánica vibratoria, <http://www.otorrinoweb.com/es/2964.html> , [Consulta: 12/02/2017]

Fisiología laríngea: fonación, <http://www.otorrinoweb.com/es/2965.html> [Consulta: 12/02/2017]

Fluidos en movimiento y ecuación de Bernoulli,
www.ulpgc.es/descargadirecta.php?codigo_archivo=5211[Consulta: 12/02/2017]

Histología de la laringe, <http://otorrinoweb.com/es/3351.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Morfología interna de la laringe, <http://otorrinoweb.com/es/3356.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Motec, centro de osteopatía. *¿Qué es la fascia?*

<http://www.osteopatiamotec.com/que-es-la-fascia/> [Consulta: 12/02/2017]

Olmo M., Nave R. *Formantes de vocales*.
<http://hyperphysics.phy-astr.gsu.edu/hbasees/Music/vowel.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Ruíz Vozmediano, Pablo. OPERA WORLD. *El pasaje de la voz. Tercera parte*.
<http://www.operaworld.es/el-pasaje-de-la-voz-tercera-parte/#>, [Consulta: 12/02/2017]

Temas-faringe-laringe,
<http://www.otorrinoweb.com/es/temas-faringe-laringe/140-t55/33515510-histologia-de-la-laringe.html>, [Consulta: 12/02/2017]

Torres, Begoña. *Anatomía funcional de la voz*, <http://www.medicinadelcant.com/cast/1.pdf>
[Consulta: 12/02/2017]