

# *El Canto*

-¿Podría decirme cómo salir de aquí?  
-Todo depende de adónde quieras ir.  
(*"Alicia en el País de las Maravillas"*)



# Índice

	<b>Presentación.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo I -</b>	<b>Una hermosa historia.....</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo II –</b>	<b>Condiciones para el canto.....</b>	<b>19</b>
	El oído- Los problemas de entonación- Atributos de la voz cantada- Potencia- Extensión- Timbre- Color- Brillo- Resistencia- Tesitura- Registros- Notas de pasaje- Seguridad- Flexibilidad- Vibrato- Balance- Clasificación de las voces- Rangos promedio- Variedad de voces- Coloratura- Coloratura dramática- Soubrette- Ligero/a- Lírico/a- Spieltenor- Tenor de opereta- Tenore di grazia- Spinto- Tenorino- Tenore buffo- Contratenor- Dramático/a- Barítono Martin- Heldentenor- Bajo cantante- Basso buffo- Bajo barítono- Bajo profundo- La individualidad vocal.	
<b>Capítulo III –</b>	<b>El sonido y la música.....</b>	<b>34</b>
	Sonido- Frecuencia- Longitud de onda- Amplitud- Decibel- Timbre- Armónicos- Masa vibrante y fuerza de tensión- Resonancia y resonadores- Las notas- Escala Natural- Escala Temperada- Consonancia y disonancia- Rangos de algunos instrumentos- La serie de armónicos- Coma pitagórica- Rangos promedios de las voces- Profundicemos en el timbre- Frecuencias de toda la gama musical temperada.	
<b>Capítulo IV –</b>	<b>El instrumento del cantante.....</b>	<b>41</b>
	El sistema fonatorio- El cerebro- Los nervios- La mente- El sistema endócrino- El aparato respiratorio- La laringe- El sonido glótico- El tracto vocal- Formantes vocálicos- El formante del canto- Resonancia y sensaciones- Las consonantes- Influencia de la resonancia sobre la laringe- Influencia de las consonantes sobre la resonancia- La voz y el cuerpo- Voz hablada, voz cantada- Esquema corporal, vocal y de acción- ¿Agudo es igual a alto?- ¿Qué voz tengo?- Los registros y su fisiología- Aperto ma coperto- Otros mecanismos de emisión- Falsetto- Voce finta- Stroh bass- Flageolet- Raw voice- Defectos al cantar- Nasalidad- Entubamiento- Balbuceo- Voz engolada- Gallos- Tirantez- Oscilación- Voz caprina- Contracciones- Abandono- Desafinaciones.	
<b>Capítulo V –</b>	<b>El proceso de enseñanza/aprendizaje.....</b>	<b>58</b>
	La adquisición de la técnica- Cantar es simple, pero no es fácil- Finalidad de la enseñanza- Saber cantar y saber enseñar- Objetivos de las lecciones- Cada alumno es un caso aparte- Independizar al alumno- Alumnos difíciles- Natura, Salamanca y Vocación.	
<b>Capítulo VI –</b>	<b>Generalidades del estudio.....</b>	<b>65</b>
	Control de la respiración- Impostación- Lecto-escritura musical- Repertorio- Idiomas y análisis de textos- Arte dramático, teatro y danza- Aprender un instrumento- Teoría de la música- Historia de la Música y el Arte Lírico- Informarse sobre teoría vocal, escuelas y métodos de enseñanza- Análisis de célebres interpretaciones- Intercambio de ideas en talleres y master clases- Aprender a cuidar la voz- Educar el oído.	

<b>Capítulo VII –</b>	<b>El entrenamiento vocal.....</b>	<b>74</b>
	Generalidades- Dificultad de los ejercicios- Disfunciones de la glotis al vocalizar- Relax no es sinónimo de abandono- La agilidad, el pan de cada día- Quien respira bien canta bien- El canto impone condiciones- Qué tipo respiratorio emplear- El ciclo respiratorio- La inspiración- El ataque- El transcurso de la frase- La cesura- ¿Qué es appoggio?"- Renovación de aire- Ejercicios respiratorios- La impostación de la voz- Ejercicios de impostación- Temas básicos de vocalización- Modo de vocalizar-Descripción de las vocalizaciones- 1) Ataque y cesura- 2) Arpeggios- 3) Sostenido- 4) Staccato- 5) Legato- 6) Escalas- 7) Messa di voce- 8) Trino y portamento- 9) Agilidad, fiato y extensión- 10) Intervalos combinados- 11) Notas extremas- 12) Motivos varios- El acompañamiento instrumental- Métodos tradicionales- Pensamientos y consejos útiles.	
<b>Capítulo VIII –</b>	<b>Las presentaciones.....</b>	<b>93</b>
	El debut- La preparación- El arte de marcar- La interpretación- Los concursos- El ciclo de actuación- Auto evaluación general- Modelo de auto conocimiento- ¿Cómo son su voz y su técnica?- ¿Y su repertorio?- ¿Cómo han sido (son) sus actuaciones?- ¿Cómo se halla físicamente?- ¿Cuál es su condición artística?- ¿Cuánto sabe de teoría vocal?- ¿Qué significa el canto en su vida?- ¿El entorno le resulta favorable?- ¿Es Ud. su propio adversario?- Síntesis y guía de acción- Plan general- Planes específicos- El día del concierto- Durante la actuación.	
<b>Capítulo IX –</b>	<b>Los maestros tienen la palabra.....</b>	<b>113</b>
	Bonaldo Giaiotti- Franco Corelli- Pablo Elvira- Plácido Domingo- Marilyn Horne- Nicolai Gedda- Zinka Milanov- Sherrill Milnes- Anna Moffo- Jan Peerce- Patrice Munsel- Leonard Warren- Birgit Nilsson- Jerome Hines- Magda Olivero- Luciano Pavarotti- Lillian Nordica- Jüssi Björling- Carlo Galeffi- Frieda Hempel- Ernestine Schumann-Heink- Mary Garden- Jon Vickers- Risë Stevens- Paul Plishka- Enrico Caruso- Rosa Ponselle- Amelita Galli Curci- Louise Homer- Titta Ruffo- Roberta Peters- Thomas Hampson- Alma Gluck- Beverly Sills- Joan Sutherland- Lilli Lehmann- Martii Talvela- Helge Roswaenge- Nellie Melba- Geraldine Farrar- Francisco Araiza- David Bispham- Erna Berger- Luisa Tetrazzini- Richard Tauber- Tito Schipa- Piero Cappuccilli- Robert Merrill- Monserrat Caballé- Kirsten Flagstad- María Callas- Prof. Jeffrey Allen -Anna Netrebko- Giulietta Simionato- Fedor Chaliapin- Kurt Baum- John Alexander- Martina Arroyo- Shirley Verret- Mario Sereni- Fiorenza Cossotto- Frances Alda- Rita Shane- Mathilde Marchesi- Alfredo Kraus- Brigitte Fassbaender- Pasquale Amato- Teresa Berganza- Renata Scottò- Agnes Baltsa- Christa Ludwig- Dr. Morton Cooper- Harriette Brower- Ghena Dimitrova- Richard Tucker- Beniamino Gigli- Licia Albanese- Gilda Cruz-Romo- Cristina Deutekom- James McCracken- Dr. Leo P. Reckford- Régine Crespin- Giacomo Lauri-Volpi.	
<b>Capítulo X –</b>	<b>Preguntas y respuestas.....</b>	<b>121</b>
	<i>Vocabulario.....</i>	<b>126</b>
	<i>La música y los idiomas.....</i>	<b>131</b>
	<i>Guías de fonética (italiana, francesa, latina y alemana).....</i>	<b>132</b>
	<i>Arias de óperas famosas.....</i>	<b>136</b>
	<i>Óperas y compositores.....</i>	<b>143</b>
	<i>Elementos de Teoría Musical y Solfeo, Ejercicios.....</i>	<b>144</b>
	<i>Bibliografía.....</i>	<b>168</b>
	<i>Índice onomástico.....</i>	<b>170</b>
	<i>Referencia fotográfica.....</i>	<b>174</b>
	<i>El autor.....</i>	<b>175</b>

## ***Presentación***

Ocurre que siempre falta algo. A veces falta lo que nos permita aprender. A veces falta lo que nos permita enseñar.

¿Quién no ha sentido, en algún momento de su vida, el deseo de cantar? Todos hemos cantado. Todos lo hemos hecho en algún momento. En muy distintos momentos, solos o en grupo de amigos. Pero que hemos cantado no quiere decir que hemos *sabido* cantar.

Si bien el canto está dentro de la naturaleza humana, para hacerlo bien, o más o menos bien, se necesita aprender. Y lo mejor que puede ocurrir es que alguien nos pueda enseñar.

El maestro Fernando Aramburu Horst se caracteriza por haber desmenuzado todos los elementos que interesan para el canto, su apreciación y su aprendizaje, y haberlos estudiado exhaustivamente en todos sus aspectos. Como se podrá ver en este libro, hasta los elementos más insignificantes son puestos en la categoría de importantes, como corresponde de acuerdo al análisis por él realizado.

En los diez capítulos en que ha dividido el contenido de este libro, ha sabido abordar todos los temas que interesan: los específicamente necesarios para el aprendizaje del canto y su correcta aplicación, los que nos informan sobre ejemplos, los que forman parte de la historia y sus protagonistas, y restantes aspectos que se podrán apreciar. Lo ha hecho además de tal manera que sirven tanto para que el alumno pueda aprender, como para que el profesor tenga una útil herramienta en la enseñanza.

Se puede ver claramente que en este libro no hay improvisación y que, en todo su contenido, el autor ha volcado los amplios conocimientos que posee, producto de continua investigación sobre el canto en general, así como también las conclusiones a que su acertado discernimiento le ha llevado.

Es realmente una obra digna de elogio. El aprovechamiento que de ella se haga depende, como lo dice en la mención del inicio de “Alicia en el País de las Maravillas”, “todo depende de adónde quieras ir”.

La puerta está abierta. En cada uno de nosotros está el saber aprovecharla.

***Arq. Hugo Portela Couminal.***

Quien ve crecer las cosas desde sus principios,  
tendrá un conocimiento más acabado de ellas.

**Aristóteles**

## Capítulo I – Una hermosa historia

El hombre canta desde que tiene memoria, pero no cantó siempre igual. Fue un largo camino de perfeccionamiento. Cuando parecía haberse llegado al tope de lo que una garganta puede dar, un descubrimiento casual, una genialidad o un experimento daban nacimiento a una más completa teoría vocal. Y así, con el paso de los siglos, las investigaciones de cantantes, maestros y científicos, directa o indirectamente, descartaban falsas hipótesis, ratificaban antiguos conceptos y abrían paso hacia nuevos horizontes.

Los avances promovían una actualización de los métodos de enseñanza y permitían a los compositores aprovechar las últimas conquistas para crear obras de nuevo estilo y mayor vuelo vocal. Como consecuencia, el público se veía incentivado a modernizar su gusto y reeducar su apreciación de la voz.

El ciclo se ha repetido históricamente.

Hace 5000 años los sumerios acompañaban sus cantos poéticos con instrumentos de percusión y cuerda. En Egipto e India, siglo XX a.C., la voz era considerada el instrumento más poderoso para llegar a las fuerzas del mundo invisible. Posteriormente, en la Mesopotamia, la música adquiere un carácter profundo como expresión de las emociones; y en Asiria se da relevancia a la música en las fiestas colectivas.

En la Antigua Grecia encontramos el origen de la pedagogía vocal, que se basaba en la imitación de los ejemplos del maestro. Se otorgaba suma importancia a la acentuación correcta de las palabras, la elevación o descenso del tono en la declamación, la regulación de la respiración y la inteligibilidad de la articulación.

Al principio no existía un sistema de notación musical, vale decir que el canto en sus comienzos era absolutamente espontáneo, improvisado, basado en la inspiración que el texto despertaba en el artista. La declamación y el canto (se actuaba al aire libre) se apoyaban por instrumentos de viento y cuerda. La emisión vocal abarcaba pocas notas. El canto se definía como la unión de la palabra, la armonía y el ritmo; y era monódico (a una sola voz) y silábico (a cada sílaba le correspondía una nota).

Pitágoras (580-520 a.C.), desarrolla la matemática de la música, hallando las relaciones entre las longitudes de las cuerdas y las notas de la escala, así como también las razones numéricas de los intervalos justos (octava, quinta y cuarta).

Los griegos hacían conjeturas de adónde se produce la voz. Si bien parece salir de la garganta, Hipócrates (460-377 a.C.) pensaba que la voz se originaba dentro de la cabeza. Cuatro siglos después, Galeno (131-201) opinaba que surgía en el pecho. Luego se combinaron tales opiniones y se supuso que los agudos salían de la cabeza y los graves del pecho. Todo era hipotético, nadie sabía de la existencia de las cuerdas vocales. Durante el siguiente milenio no hubo progreso en lo vocal, pero sí se produjo un gran avance en la música.

**En la Edad Media-** Se inventó el pentagrama, se perfeccionó la composición, se comenzó a usar el canto melismático, que consiste en cantar notas diferentes con una misma vocal, y se fabricaron nuevos instrumentos. Al principio las notas se nombraban siguiendo el orden del alfabeto (a, b, c...) hasta que Guido Donatti D'Arezzo (992-1050) inventó un sistema mnemotécnico para que sus alumnos recordaran los sonidos de la escala musical y pudieran solfear diciendo sus nombres más cómodamente. A tales efectos empleó las sílabas iniciales de los primeros versos de un Himno a San Juan.

**Ut** queant laxis  
**Resonare** fibris  
**Mira** gestorum  
**Famuli** tuorum  
**Solve** polluti  
**Labilii** reatum  
Sancte Iohannes.

Entonces la escala musical constaba de sólo seis sonidos (sistema hexacordal) y no siete como ahora. Cuando se transformó en heptacordal fue necesario hallar un nombre al séptimo sonido. El nuevo monosílabo se formó con las letras iniciales de las dos palabras que forman el séptimo verso (**Si**) y fue añadido por Anselmo de Flandes, músico de la corte de Baviera hacia la mitad del siglo XVI.

Mucho después, en Italia, debido a la dificultad en el solfeo de la vocal *u*, la sílaba **ut** fue reemplazada por **do**.

Se cree que el teórico florentino Giovanni Battista Doni (1594-1647) haya compuesto ese nombre, basándose en la primera sílaba de su apellido.

En Francia se usa *do* al solfear, pero al referirse a esa nota se emplea *ut*. Aunque la denominación monosilábica se generalizó en Europa, alemanes, holandeses e ingleses volvieron a usar las letras del alfabeto en el siglo XVIII. En estos países las notas se denominan *a, b, c, d, e, f, g* y corresponden a *la, si, do, re, mi, fa, sol*.

Aclaremos que en Alemania usan *b* para el si bemol y *h* para el si natural.

A fines de la Edad Media ya estaban inventados casi todos los instrumentos de la orquesta moderna. En el siglo X se fabricaron órganos de cuatrocientos tubos y dos teclados. La pedalera (teclado para los pies) se agregó en el siglo XIV.

La música vocal se desarrolló en dos sentidos: religioso y pagano.

El canto religioso excluía los instrumentos y se cantaba monódicamente, en cambio el canto pagano requería acompañamiento y llevó, en el Período Gótico, al desarrollo de la polifonía (canto a varias voces, graves y agudas de ambos sexos).

El “cantus firmus” era la voz destinada a cantar una parte basada principalmente en notas largas (tenidas) razón por la cual fue llamada voz de “**tenor**”. El “discantus” (voz aguda) se colocaba una octava por encima. Por ocupar el lugar superior en el pentagrama con el tiempo fue denominada “supremus” y luego “**soprano**” en italiano.

Luego se agregó el “**contratenor**” que cantaba en una ubicación tanto arriba o debajo de la voz de tenor, ambigüedad que pronto determinó el origen de dos voces: una más grave que el tenor: el “bassus” (en español: **bajo**), y otra una octava más aguda del bajo: el “altus” (o alto) y llamada posteriormente **contralto**.

Las composiciones polifónicas y contrapuntísticas exigían a los cantantes mayor extensión vocal, precisa entonación y rigurosa métrica, dificultades cuya superación llevaría a nuevos descubrimientos sobre las posibilidades de la voz.

Los maestros italianos notaron que era imposible cantar en toda la extensión de la voz de una misma manera; los cantantes necesitaban hacer ciertos cambios en el timbre, determinados ajustes en la emisión sobre ciertas notas para poder ejecutar una escala a lo largo de todo su rango.

La música pagana seguía otro camino. En Francia, troveros, trovadores y juglares, poetas-músicos de diversas clases sociales, recorrían aldeas, cortes y castillos interpretando madrigales, poemas épicos, melodías campestres, canciones románticas, dramáticas, graciosas, juveniles y melancólicas. Tomaban parte en fiestas populares y ceremonias aristocráticas y crearon el género lírico vulgar, dando al canto un gran espacio en la vida social. No necesitaban una técnica; simplemente trataban de conmover al público con el sentido de un texto cantado sobre una melodía sencilla basada en la métrica de los versos y apoyada en un acompañamiento más sencillo aún, al mejor estilo del canto popular actual.

Como no había teatros se cantaba en las salas de los palacios (origen de la música de cámara) y tablados al aire libre, que fueron los primeros escenarios líricos. Provenza, al sureste de Francia, era el centro principal. La música provenzal se expandió por Europa y dio origen a los folclores español, alemán e italiano.

En el Medioevo se fundaron las Scholae Cantorum, donde se enseñaba canto a los niños. Entonces “música” era sinónimo de “canto”; y, de la misma forma que en la Antigua Grecia, el modo de aprender era imitando al maestro. Los objetivos del estudio eran: llegar a regular la respiración, lograr dar la intensidad adecuada y claridad al sonido, saber colorear las vocales según el texto, articular bien las consonantes, emitir sin esfuerzo las notas agudas, no forzar el volumen ni intentar traspasar los límites naturales de la voz. Se prohibía cantar por la nariz y se aconsejaba cantar con expresividad y elegancia.

En el Siglo XIII Giovanni Di Garlandia enseñaba que las voces tenían “registros” a los que denominó: “voz de pecho” para los graves, “voz mixta” en el centro, y “voz de cabeza” en los agudos. Esta división de la voz en tres partes figuró después en la mayoría de los textos. A las notas donde se producía el paso de un registro a otro les llamó sencillamente “notas de pasaje”

En 1474 se editó el primer Tratado de Canto, de Conrad di Zabern, profesor de la Universidad de Heidelberg (Alemania). En esa época el francés Louis Ferrein descubrió que la voz se origina en la laringe, en una “especie de labios” que vibran por el aire espirado y que denominó “cuerdas vocales”. Pero la práctica del canto quedaba al margen de tal descubrimiento y se seguiría hablando de *voz de pecho* y *voz de cabeza*.

**El Renacimiento-** Para comprender mejor la historia del canto debemos relacionarla con la historia de la música, las demás artes, la filosofía, las letras, la ciencia y la cultura general. Durante los siglos XV, XVI y XVII se produjeron profundas transformaciones en la manera de pensar y vivir. Un movimiento cultural surgido en Italia se propagó por el continente. Los hombres del Renacimiento abandonaron gran parte de los ideales y el tipo de vida aceptados en la Edad Media, para inspirarse en las obras y en el pensamiento de la antigüedad greco-romana, a la que admiraron. Un factor de suma importancia fue la inmigración de eruditos bizantinos a Italia, que huían de los turcos, llevando consigo colecciones y textos originales de la literatura griega. Las fantásticas conclusiones de los astrónomos desplazaron al mundo del centro del Universo y modificaron las concepciones teológicas y filosóficas. Mas no era fácil alterar un status que tenía más de mil quinientos años de existencia. Aunque en ningún momento se estableció una ruptura con el Cristianismo, siendo la Iglesia una decidida propulsora de la exuberancia artística, muchos libros fueron quemados por *herejía* y sus autores severamente castigados.

Luego de las expediciones de Cristóbal Colón (1451-1506), Fernando de Magallanes (1480-1521) y Vasco da Gama (1469-1524), es decir, cuando ya era insostenible negar la redondez de la Tierra -que en teoría se sabía desde que Eratóstenes (284-195 a.C.) calculara el meridiano terrestre-, contando con el perfeccionamiento de la brújula y el uso de la pólvora para fabricar armas de fuego (la otra cara de la tecnología), se produjo un crecimiento enorme de los viajes para conquistar nuevas zonas del globo.

La colonización trajo acumulación de riquezas en Europa y un incremento notable de las ciudades y el comercio. Las grandes familias y los soberanos más poderosos protegían y se enorgullecían del arte local. Se establecía un refinamiento por la cultura y, de alguna manera se reaccionaba contra el espíritu feudal que privilegiaba la fuerza y la rudeza de las armas.

Dos inventos contribuyeron categóricamente a este cambio: la imprenta y los lentes. Los libros sustituían a los manuscritos y hacían que el conocimiento dejara de ser un privilegio; los lentes permitían aumentar los años de lectura.

Comenzó un vasto proceso de transición. El mundo iba a restaurar una vitalidad que se consideraba perdida en el estatismo y en los conceptos dogmáticos del medioevo. Se produjo un viraje hacia el naturalismo en el que se halla el germen del idealismo romántico. El interés por conocer la Naturaleza determina una nueva posición del hombre frente a la realidad: la mente humana descubre el sentido de las leyes que determinan los fenómenos.

Se publicó el primer Tratado de Anatomía, fue explicada la circulación de la sangre, se demostró que los peces no respiran agua y que la Tierra gira alrededor del Sol. Se hicieron inventos notables como el microscopio, el telescopio y los logaritmos.

En este período la ciudad representaba el elemento movedido y cambiante, en contraposición del campo y la tierra, que eran el centro conservador. Durante la Edad Media se había vivido con los ojos puestos en la eternidad, sin atender el ritmo de los días. Ahora una tendencia hacia el movimiento brotaba del interior de los hombres y les hacía perseguir algo...

En el Renacimiento hubo nuevos descubrimientos en teoría musical. Se establecieron las relaciones matemáticas de todos los acordes, se determinaron los modos mayor y menor y sus relaciones con las escalas griegas, se descubrieron los armónicos, se resolvió el problema de los cromatismos, en los instrumentos de teclado y algunos de viento se empezó a usar el temperamento igual, con la división exacta de los 12 grados de la escala.

Los cantantes debían adaptar su oído al nuevo modo de afinar los instrumentos, pues las relaciones de frecuencia de las notas de la escala “natural” son ligeramente distintas de la escala “temperada”.

Otro adelanto fue la fabricación de instrumentos más perfectos, que les permitió independizarse de la danza y el canto, comenzándose a ejecutar “música instrumental pura”. Y la polifonía vocal alcanza a su máxima expresión con Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594), de quien se conservan más de 950 obras, que abarcan todos los géneros religiosos de la época y son piedra de toque de los coros a capella.

A fines del siglo XVI se pusieron de moda las *cameratas*.

Consistían en pequeños grupos de intelectuales y artistas que se reunían para dialogar sobre cuestiones escolásticas. En Florencia, allá por el 1580, en la casa del Conde Giovanni de Bardi (1534-1612) se fundó la *Camerata Fiorentina*, cuya importancia trascendió en el tiempo por el desarrollo del “estilo representativo”, o “arte de parlare cantando”, base de un nuevo género: el drama lírico renacentista. Entre sus miembros figuraban Jacopo Corsi (1561-1601), Vincenzo Galilei (padre de Galileo), Jacopo Peri (1561-1633), Giulio Caccini (1551-1637), Emilio de Cavalieri (1550-1602) y Ottavio Rinuccini (1562-1621).

**La ópera-** La “*opera in musica*” (“opera” = obra), cuyo objetivo inicial fue representar cantando las obras del teatro griego, tuvo antecedentes:

1) El drama religioso, donde se representaban temas como el Nacimiento, la Pasión, la Muerte y Resurrección de Cristo; 2) El teatro profano medieval, verdadera ópera cómica de su tiempo, que alternaba diálogos hablados con canciones (“números”) y cuya finalidad era representar pequeñas comedias (en España se inició con carácter regional en el Palacio Real de Zarzuela, en las afueras de Madrid); 3) El “ballet”, iniciado en Borgoña en el siglo XV, que se representaba acompañado de notables decorados e ingeniosos recursos escenográficos y actuaban numerosos personajes y grandes coros; 4) Las fábulas mitológicas florentinas con acompañamiento musical; 5) El desarrollo formal del madrigal, intercalando con el canto solista, recitativos y dúos, cuyo despliegue melódico daría nacimiento al aria y la cantata.

En 1600 se produjo el estreno mundial de la primera ópera: “Dafne”, del romano Jacopo Peri. Y enseguida su aún más famosa “Euridice”, cuyo texto -del poeta florentino Ottavio Rinuccini- se basa en el libro “Orfeo” (1480) de Poliziano.

Nacida en Florencia, la ópera se expandió rápidamente por Italia. Venecia y Nápoles se constituyeron en los centros operísticos de la época. Pronto nació la idea de “temporada lírica” y se construyeron los primeros teatros de ópera.

En pocos años se estrenaron centenares de óperas serias y bufas; pronto el número fue exorbitante. Los teatros se veían obligados a presentar novedades. Los compositores, derrochando ingenio, escribían tres, cuatro y más óperas por año.

Cantar ópera era muy remunerativo. Los libretos a veces carecían de valor poético y la polifonía cedía el paso a la monodia, los acompañamientos eran sencillos, sin ninguna complicación técnica de composición ni de orquestación. En contrapartida la melodía y el canto alcanzarían su máxima expresión.

Se realizaron profundas exploraciones de las posibilidades de la voz.

Giulio Caccini, compositor, violinista y cantante, publicó un método de canto muy moderno. En *Le nuove musiche (1601-2)* aconsejaba comenzar los estudios sobre notas centrales de la voz y a poca intensidad, para extenderla pacientemente y sin esfuerzos hacia los extremos grave y agudo. Incursionó en el uso de las vocales en la enseñanza del canto.

Consideraba que la vocal “u” es mejor para las sopranos y la “i” para los tenores; enseñaba a usar la “a” para vocalizar notas graves, la “o” en el centro y la “u” en los agudos. Su método incluía ejercicios de agilidad, ataque, legato y *messa di voce*. Recomendaba “cantad sin potencia y según la Naturaleza... evitad toda exageración... evitad las muecas, pues una cara plácida y sonriente complace siempre...”

La importancia de Claudio Monteverdi (1567-1643) en la historia de la música es comparable a la de su predecesor Palestrina. Cantor, violinista y compositor, fue continuador e innovador en el madrigal y el motete. En el drama lírico aplicó con tal profundidad el método polifónico, que casi hizo desaparecer las óperas anteriores. Durante el Carnaval de 1607, en la Galleria dei Fiumi se representó “La Favola d’Orfeo”, con libreto de Alessandro Striggio (1540-1592). Mucho más elaborada musicalmente que todas las óperas anteriores, es la más antigua que ha sobrevivido y forma parte del repertorio mundial. Fue innovador en armonía, usando acordes disonantes y cromatismos que ponían nerviosos a los críticos. También trabajó mucho los recitativos, a los que imprimió melodía y utilizó un rudimento de *leitmotiv*. Un leitmotiv es un fragmento musical relacionado con algún aspecto del drama -una acción, un personaje, una idea- al cual se recurre en varios momentos de una ópera para sugerir al espectador una emoción, recuerdo, pensamiento, acción inminente, etc.

**El Barroco-** Las óperas de Monteverdi fueron punto de comparación de los demás compositores de su tiempo, a quienes eclipsó. Considerado el iniciador del barroco, fue precursor de célebres operistas, que no han hecho olvidar su gloria: los italianos Francesco Cavalli (1602–1676), Marco Antonio Cesti (1623-1669), Giovanni Legrenzi (1626-1690), Antonio Caldara (1670-1736) Alessandro Scarlatti (1659-1725), Benedetto Marcello (1686-1739), Giovanni Bononcini (1670-1747), Francesco Durante (1684-1755) y Antonio Vivaldi (1678-1741); los franceses Jean-Baptiste Lully (de origen italiano, 1632-1687) y Jean Philippe Rameau (1683-1764), el inglés Henry Purcell (1659-1695)...

Un lugar aparte en la historia del canto y la música ocupan tres genios de origen alemán: Johann Sebastian Bach (1685-1750), George Friedrich Händel (1685-1759) y George Philipp Telemann (1681-1767). Todo músico debe, para su perfeccionamiento musical y estilístico, emprender el estudio de la obra de estos compositores.

Bach, perteneciente a una familia de cincuenta músicos, cantor, violinista, virtuoso en el teclado y compositor, es considerado hasta hoy maestro de maestros.

Compuso infinidad de música instrumental y vocal. Son tan numerosas sus cantatas religiosas, que darían para ser ejecutadas, a razón de una por cada domingo y festividad, sin repetir ninguna, durante cinco años. A esa monumental obra hay que agregar los numerosos oratorios, misas y pasiones, constituyendo la “Pasión según San Mateo”, con libreto de Picander (seudónimo de Christian Friedrich Henrici) y presentada en 1729, cumbre del arte de todos los tiempos.

Händel, hombre ambicioso, amigo del lujo y la ostentación, coloso del órgano y el clave, ya componía a los diez años de edad. Muy pronto fue atraído por la ópera. En 1710 viajó a Londres y allí adoptó la nacionalidad. En 1743 alquiló el Covent Garden y organizó varias temporadas con cantantes que él mismo traía de Italia. Escribió 36 óperas, 32 oratorios (entre ellos el famosísimo “Messiah”, estrenado en Dublín 1742 con texto de Charles Jennes), abundante música instrumental y dio numerosos conciertos. Igual que Bach, su gran contemporáneo y a quien no conoció personalmente, en su vejez quedó ciego. Para los ingleses es gloria nacional.

Telemann, en gran parte autodidacta, presentó su primera ópera a los 12 años de edad. Su estilo era más de inspiración francesa que alemana. Pasó gran parte de su vida en París y Hamburgo, realizando varios viajes a Berlín. Fue el compositor más fecundo de la historia. Sus obras se cuentan por miles. Compuso 44 pasiones, 40 óperas, 600 suites...

**El Bel Canto-** Durante el Barroco comenzó a emplearse la voz cantada como un instrumento musical. La expresión dramática quedó eclipsada por el exhibicionismo vocal de los célebres *castrati*. Fundadores de la escuela del *Bel Canto*, alcanzaron un dominio de la emisión vocal desconocido hasta entonces. No se proponían conmover el sentimiento del oyente mediante la teatralidad sino maravillarlo con una técnica fabulosa, infinitas variaciones de la calidad del tono e impecable pronunciación.

La voz era suficiente en sí misma, el efecto sobre el espectador se obtenía independientemente de todo gesto o factor emocional.

La emisión era refinada, suave, con absoluto dominio del timbre; cantaban con voz clara, transparente. La respiración era costal-clavicular, totalmente adecuada al estilo de embellecimiento sin violencia. La afiligranada maestría era lograda con muchos años de entrenamiento full-time que comenzaba en la infancia, después de haber sido mutilados sus órganos genitales.

Pertenecen a esta época célebres creadores como Porpora, Hasse y Metastasio.

Nicola Porpora (1686-1768), maestro de canto y compositor (compuso casi 50 óperas), fue uno de los rivales de Händel y contó entre sus alumnos a los castrati “Farinelli” (Carlo Broschi, 1705-1782) y “Caffariello” (Gaetano Majorano, 1710-1783).

Johann Adolf Hasse (1699-1783), compositor alemán que estudió con Alessandro Scarlatti, además era tenor y fue alumno de Porpora. Representó junto a éste la ópera seria metastasiana en su forma más pura.

Pietro Metastasio (1698-1782), cuyo verdadero nombre era Pietro Trapassi, fue uno de los más grandes poetas y libretistas italianos. Era un hombre sumamente culto y entendido en muy diversos temas. Apasionado por la vida teatral, estudió con Porpora y escribió los textos de algunos de sus trabajos: *Didone abbandonata*, *Artaserse*, *Demofonte*, *La clemenza di Tito*, *Alessandro nell’Indie*, *Adriano in Siria*... Sus argumentos, todos en favor del amor y de elegantes versos, introdujeron a una reforma en el arte lírico, acercando los ideales del Barroco a la ópera seria del siglo XVIII. Los libretos de Metastasio fueron utilizados por muchos compositores, algunos hasta 60 ó 70 veces, incluso por compositores del siglo XIX.

En lo musical, la división estilística entre música narrativa y reflexiva transformó el aria en “recitativo y aria”, cuyos primeros ejemplos se hallan en el Orfeo de Monteverdi. “Recitativo” es un fragmento declamado cuyo argumento suele ser muy importante para la comprensión del libreto de la ópera. Durante el siglo XV, a partir del estilo representativo, el recitativo se desarrolló en dos sentidos: el “recitativo secco” (en el cual las notas y ritmos de la línea vocal siguen la acentuación verbal, y el “recitativo accompagnato”, el cual el texto se presenta en un modo más lírico, con el acompañamiento de orquesta o de “bajo continuo” (grupo compuesto por un clave y algunos instrumentos de cuerdas en registro grave, como el cello y la viola).

Un “aria” es una elaborada canción, de ópera u oratorio, para voz solista con acompañamiento instrumental. En las primeras óperas, los momentos de gran expresividad o profunda contemplación, eran enfatizados por un aria estructurada regularmente, cuya melodía era de carácter melismático. La mayor parte de las arias eran del tipo “da capo”, que daba oportunidad a los cantantes a demostrar su virtuosismo e incrementar su dominio del mundo de la ópera. La forma “recitativo y aria” se transformó en una fastidiosa convención estándar usada por casi todos los compositores de la época. Es que al público no le interesaban tanto las obras en sí, iba al teatro a extasiarse con las acrobacias vocales de “Farinelli”, “Porporino”, “Salimbeni”, “Senesino” (Francesco Bernardi, 1680-1769), Antonio Bernacchi (1690-1756), Gaetano Guadagni (1729-1792) y Gasparo Pacchierotti (1740-1821).

Los espectadores se desentendían de la acción dramática y durante los recitativos y parlamentos salían a beber, fumar, tomar helados y jugar a las cartas esperando el momento en que su divo favorito empezara el aria.

Las melodías escritas por los compositores eran apenas respetadas y sobre ellas los artistas realizaban todo tipo de improvisaciones y adornos, trinos, escalas e interminables cadencias que impedían entender la letra y dejaban sin aire al oyente.

Harold Schonberg, del New York Times, afirma: “Tenían los pulmones de los pescadores de perlas. Algunos podían cantar sesenta segundos sin respirar”.

Estas superestrellas, que ganaban mucho más que todos los compositores, directores y demás cantantes juntos, viajaban de teatro en teatro por Europa, llevando en baúles infinidad de arias preparadas para lucirse y que introducían indiscriminadamente en cualquier ópera. Acaparaban casi todos los papeles de todas las cuerdas, exceptuando los de bajo. Sólo un puñado de *prime donne* pudo rivalizar con ellos: Adriana Basile Baroni (1580-1640), Francesca Cuzzoni (1696-1778), Faustina Bordoni (1700-1781) que estuvo casada con Hasse, Marie Favart (1727-1772), Gertrud Schmeling Mara (1749-1833), Francesca Gabrieli (“La Ferrarese”, 1760-1800), Katharina Cavalieri (1760-1801), Ann Nancy Storace (1765-1817) y Angelica Catalani (1780-1849).

El progresivo desinterés del espectador por el argumento y la poesía influyó en los libretistas y compositores. La ópera se parecía cada vez más a un circo y paulatinamente se acercaba la decadencia del género. Los textos y argumentos llegaron a ser tan simples, que Voltaire comentó: “aquello que es demasiado insulso para ser dicho es lo que se utiliza para cantar”.

Un sector creciente del público se fue aburriendo de ver escenas fastuosas y hombres cantando con voz femenina, haciendo toda clase de gorjeos sin decir nada.

Y comenzaron a hacerse oír voces de protesta.

La ópera estaba cayendo en la banalidad.

**El Clasicismo-** El alemán Christoph Willibald Gluck (1714-1787) propuso una reforma: revitalizar las tradiciones de la tragedia lírica clásica, dar mayor importancia a la orquestación e insistir que los cantantes interpretaran las obras tal cual estaban escritas. Estas ideas influenciaron inmediatamente los trabajos de Luigi Cherubini (1760-1842), Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817) y Gaspard Spontini (1774-1851). Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), siguiendo la misma línea, exige ser cantado como está escrito; y Ludwig van Beethoven (1770-1827), con su única ópera *Fidelio*, junto a Carl Maria von Weber (1786-1826) son considerados los iniciadores del romanticismo alemán; no admiten “variaciones” ni improvisaciones de los cantantes; tampoco escriben nada para puro lucimiento personal de los cantantes.

No obstante los ecos belcantistas seguirían escuchándose hasta el siglo XIX, en óperas de Vincenzo Bellini (1801-1835), Gaetano Donizetti (1797-1848) y Gioacchino Rossini (1792- 1868), quien compuso *Aureliano in Palmira* para el último gran castrato, Giovanni Battista Velluti (1781-1861).

Durante la primera mitad del siglo XIX brillaron Isabella Colbran (1785-1845, esposa de Rossini), Domenico Donzelli (1790-1873), Luigi Lablache (1794-1858), Giovanni Battista Rubini (1794-1854), Giuditta Pasta (Giuditta Negri, 1797-1865), Antonio Tamburini (1800-1876), Adolphe Nourrit (1802-1839), Henrietta Sontag (1806-1854), Gilbert Duprez (1806-1896), Ossip Petrov (1806-1878), María Malibrán (1808-1836), Mario (cuyo verdadero nombre era Giovanni Matteo di Candia, 1810-1883) y Giulia Grisi (1811-1869).

El *Bel Canto*, que algunos confunden con *Romanticismo*, dejó a la posteridad valiosos aportes: primero, una enorme cantidad de métodos de canto altamente estructurados y efectivos; segundo, el surgimiento de célebres centros de enseñanza en toda Europa, principalmente en Italia; tercero, puso de manifiesto las enormes posibilidades de la voz humana.

Para competir con los castrati, los tenores, que en ese entonces y por una cuestión de técnica apenas subían a plena voz hasta el sol 3 ó la 3, desarrollaron la técnica del sopranismo; así llegaban hasta el re 4 y más. Cantaban -como se decía- *de pecho* hasta promediando el centro de la voz, donde blanqueaban la emisión y, a partir de ese punto, subían en falsete hasta el extremo agudo.

De esta técnica hubo antecedentes en la Edad Media, mas ahora se trataba de homogeneizar la voz de tal modo que el cambio fuese imperceptible.

Los sopranistas desarrollaban el falsete y fundían ambos modos de emisión (“las cuerdas enemigas”, sic) mediante años de ejercicio. Lograban singulares efectos de agilidad aunque sin demasiada potencia.

En la primera mitad del siglo XIX se sucedieron dos importantes acontecimientos en la historia del canto.

El tenor francés Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) descubrió que, modificando el timbre de las vocales, “algo pasaba” alrededor del mi 3 que le permitía continuar a todo volumen hasta el do 4 (“do de pecho”, *ut de poitrine*). La nueva técnica de “cubrir las vocales para lograr el pasaje a los agudos”, en principio sumamente controvertida y criticada, entre otros por Rossini, fue revolucionaria. Duprez creó el papel de Edgardo (Lucia) en Nápoles y de regreso a París desplazó a su compatriota Adolphe Nourrit (1802-1839), que hasta entonces había sido el tenor principal.

Nourrit quiso adoptar la nueva escuela pero arruinó su voz y en un ataque depresivo se suicidó, arrojándose al Tiber. Es interesante mencionar que el italiano Enrico Tamberlik (1820-1889) fue el primer tenor que, con el consentimiento de Verdi, introdujo el do de pecho al final de *Di quella pira*.

Por otra parte, Manuel García Sitchez (1805-1906), un día de 1854 tomó un espejito de dentista, lo apoyó en su campanilla, dirigió un rayo de sol hacia la garganta y en otro espejo vio reflejada su glotis: fue el invento del laringoscopio. Por primera vez, alguien podía mirar las cuerdas vocales en acción, juntándose para la fonación y separándose al respirar.

La vibración de las cuerdas vocales es tan veloz durante la emisión de la voz que en el laringoscopio parecen estáticas. Su movimiento vibratorio recién pudo visualizarse con el estroboscopio, la cámara lenta y otros instrumentos modernos.

Manuel García escribió el más importante tratado de canto del siglo XIX. Enseñó en el Conservatorio de París y en la Real Academia de Londres. Contó entre sus afamados alumnos a Erminia Frezzolini (1818-1884), Jenny Lind (1820-1887) y Mathilde Marchesi (1821-1913).

Manuel vivió 101 años. Era miembro de una familia de cantantes y maestros de canto españoles; dinastía fundada por su padre, Manuel del Pópulo Vicente García (1775–1832), tenor, compositor, maestro e íntimo amigo de Rossini.

Manuel del Pópulo García estaba casado con María Joaquina Sitchez (1780-1854) con quien tuvo otras dos hijas, ambas discípulas suyas: María (*la Malibrán*) y Pauline Viardot (1821-1910), célebre maestra de canto.

Adolphe Nourrit también había estudiado con García padre.

**Lo clásico y lo romántico-** Es romántico lo que implica libertad en el arte, sosteniendo que el concepto de belleza es subjetivo y relativo, frente a las tendencias dogmáticas y absolutas de la corriente opuesta, el clasicismo. Épocas románticas serían todas aquéllas que engendraron una producción con predominio del sentimiento sobre la razón, y de la individualidad del artista (lo subjetivo) sobre lo objetivo, representado por las normas estéticas inmutables y el buen gusto académico. Los períodos clásicos estarían más bien dominados por una tendencia hacia lo fijo, hacia una afirmación de lo tradicional, en tanto que los períodos románticos trasuntarían un ansia de evolución y cambio.

Ese movimiento pendular entre lo clásico y lo romántico, tomando siempre estos conceptos en el sentido amplio que hemos señalado, hunde sus raíces en lo más remoto de la historia y se mantiene a través de los siglos. El romanticismo incluyó no sólo una nueva estética, sino que trajo una renovación total, un nuevo concepto de la vida y las costumbres, así como transformaciones socio políticas que culminarían con la Revolución Francesa. Lo que caracteriza al romanticismo es el afán de libertad. Toda la época romántica está marcada por una reacción en todos los terrenos, criticando las verdades pre establecidas, dando pasos adelante de proyecciones imprevisibles.

Se produjeron decisivos avances científicos: se explicó la combustión, se estableció el principio de la conservación de la materia, se descubrió con claridad el papel del oxígeno en la vida de animales y plantas, se hizo una clasificación de las sustancias que es la base de la distinción moderna entre elementos y compuestos químicos, se construyeron potentísimos telescopios, se realizó una clasificación de los animales fundamentado en los aspectos orgánicos (base del sistema de la zoología actual), se enunciaron las primeras leyes de los fenómenos eléctricos y magnéticos, se descubrió la contracción muscular debida a corrientes eléctricas, se inventó la pila, el condensador, se descubrieron planetas...

Los avances en técnica vocal coincidían en el tiempo con la profunda revolución literaria, filosófica y social iniciada en Francia en el siglo anterior, de cuya influencia no podía escapar la ópera. El gusto del público cambió, los teatros pedían a los compositores óperas de nuevo estilo y los cantantes debían estar a la altura de las exigencias vocales ahora propuestas. Ya no era suficiente solfear cantando, el virtuoso vocal dio paso al artista de carne y hueso, capaz de transmitir emociones. El contenido poético y dramático de las obras, que el Barroco había relegado a un plano más que secundario, recuperaba su importancia original. El canto, de haberse convertido en una finalidad en sí mismo, se transformaba en un medio al servicio de la expresión melodramática.

Richard Wagner (1813-1883) y Giuseppe Verdi (1813-1901) fueron los máximos defensores del nuevo concepto de arte lírico. Se conserva una carta que Verdi dirigió en 1847 al barítono Felice Varesi (1813-1889) –creador de *Macbeth* y *Rigoletto*– donde le pide: “...estudia profundamente las palabras, la música viene después; quiero que sirvas antes al poeta y luego al compositor”. La ópera del romanticismo y su derivado, el “verismo”, inspiraron el canto a plena voz.

Se construyeron teatros de mayor capacidad, las orquestaciones fueron más densas y las armonizaciones más importantes; se hizo una revisión en la enseñanza del canto. Por un lado se estableció como regla el “*aperto ma coperto*”, modo de emisión que unifica el color de las vocales en los diferentes registros, protege la laringe y facilita la ejecución de los pasajes. En segundo lugar, la enseñanza del control del fiato tenía como meta el “*appoggio sul aria*”, imprescindible para cantar fuerte sin gritar y con mínimo esfuerzo para la laringe. Los mayores rendimientos vocales de los cantantes serían base de la producción de los compositores de la segunda mitad del s. XIX.

Los cantantes nacidos en el siglo XIX que ocuparon lugares destacados en las carteleras de los grandes teatros de todo el mundo forman una lista cuantitativa y cualitativamente espectacular. Rosine Stoltz (1815-1903), Giuseppina Strepponi (1815-1897, esposa de Verdi), Gaetano Fraschini (1816-1887), Erminia Frezzolini, Jenny Lind, el “ruiseñor sueco”, Marietta Alboni (1823-1894), Antonio Cotogni (1831-1818), Roberto Stagno (1840-1897), Adelina Patti (1843-1919), Lilli Lehmann (1848-1929), Victor Maurel (1848-1923), los hermanos Jean (1850-1925) y Edouard de Reszke (1853-1917), Mattia Battistini (1856-1928), Lillian Nordica (1857-1914), Marcella Sembrich (1858-1935)...

Vastos sectores del público conservaban su aspiración de ver antiguas óperas cantadas “a la antigua”. Y era posible satisfacer todos los gustos. Había suficientes cantantes que, ya fuese por escuela o tipo de voz, no se adaptaban demasiado al nuevo estilo de teatro lírico y seguían cultivando el *Bel Canto*. Muchos abarcaban algo de cada repertorio.



**Enrico Caruso**

Allá por 1890 surge el *verismo*, que al principio se expresó como movimiento literario, ejemplificado por las novelas de Giovanni Verga y mostrando analogías con el *naturalismo* de los franceses Emilio Zola (1840-1902) y Guy de Maupassant (1850-1893). Los cantantes debían actuar para que sus personajes y la obra fueran creíbles. No obstante gran cantidad conservaba el “síndrome del divo”: ni bien llegaba el aria se iban al frente del proscenio y allí cantaban como en un recital. Como si fuera poco, después de los aplausos venían los bises para lucimiento personal y satisfacción de los espectadores. Debemos considerar que antes de la invención del fonógrafo y aún varios años después (pues en los comienzos el disco era artículo de lujo y reservado a coleccionistas) la gente sólo podía escuchar cantar yendo al teatro.

Algunos metían de lleno al espectador en la historia que representaban. Enrico Caruso (1873-1921), Titta Ruffo (1877-1953) y Feodor Chaliapin (1873-1938), además de poseer voces excepcionales, fueron notables actores. Entre las damas destacaron Rosa Ponselle (1897-1981), Rosa Raisa (1893-1963) y Gabriella Besanzoni (1890-1962). Eran de esos artistas que llegan al corazón, capaces de hacer estremecer, reír o llorar a toda una platea que ya ha visto la obra decenas de veces y la conoce al detalle de punta a punta.

Los maestros de canto de fines de siglo XIX y entrado el XX se guiaban por el conocimiento empírico de la voz, el oído, la intuición y la experiencia acumulada por muchas generaciones a veces tergiversada. Saber que las cuerdas vocales vibran por el paso del aire y hasta haberlas observado en el laringoscopio, nada significaba en la enseñanza. Se cometían errores desde el punto de vista fisiológico y acústico.

A mediados del XIX Pierre Lermoyez había propuesto la “*teoría mioelástica*” de la fonación; y en 1898 Ewald Hering la desarrolla y explica: a) la vibración de las cuerdas vocales se produce en forma pasiva bajo la influencia del aire espirado; b) la altura, intensidad y timbre dependen exclusivamente de la presión del aire en la tráquea (presión subglótica) y la tensión de las cuerdas vocales. Hering fue pionero; y junto a Joseph Breuer dirigió su atención a los aspectos sensorios de los caminos reflejos hacia y desde los pulmones durante el ciclo respiratorio.

Esas investigaciones significaban un gran adelanto, si bien no explicaban varias cosas. Los porqués profundos acerca de la extensión y tipos de voces, pasajes, registros y cualidades del timbre, eran temas sobre los cuales se hablaba hipotéticamente.



Feodor Chaliapin

**Fines del siglo XIX y comienzos del XX.** Edad de Oro de la Ópera. Aspirar a cantante lírico era tan anhelado como hoy puede ser convertirse en futbolista internacional o un gran actor de cine. La incipiente teoría de la voz era interpretada, retorcida y corregida a gusto del consumidor. Por ejemplo, algunos maestros imponían a sus alumnos un timbre preconcebido. Este método dio buenos resultados y a la vez causó la destrucción de muchas voces.

Cualquiera podía hacer conjeturas teóricas partiendo de su experiencia personal y no había cómo contradecirlo científicamente. Público y estudiantes de canto eran incapaces de discernir. Enseñar canto se transformó en un gran negocio. Surgían por doquier escuelas, institutos y academias. Los planes de las clases –si los había- obedecían más a gustos personales o tendencias nacionales, musicales, idiomáticas, estéticas, esnobistas... y menos a una

rigurosidad metodológica. No obstante, siempre hubo eminentes maestros.

Se debe homenajear el trabajo pedagógico de Francesco Lamperti (1811-1892) maestro de Emma Albani, Marietta Alboni, Italo Campanini, Salvatore Marchesi, William Shakespeare, Marcella Sembrich, Theresa Stoltz, Emma Thursby y otros; Louis-Henri Obin (1820-1895) maestro de Marcel Journet y Jean-François Delmas; Venceslao Persichini (1827-1897) maestro de Mattia Battistini, Giuseppe de Luca y Titta Ruffo; Giovanni Sbriglia (1829-1916) profesor de Jean y Edouard de Reszke, Lillian Nordica, Pol Plançon y Sybil Sanderson; Antonio Cotogni, maestro de Battistini, J. de Reszke y De Luca así como también de Giacomo Lauri-Volpi, Carlo Galeffi, Domenico Viglione-Borghese, Mariano Stabile y Beniamino Gigli; Barbara Marchisio (1833-1919) maestra de Toti dal Monte y Rosa Raisa; Melchiorre Vidal (1837-1911) profesor de Lucrezia Bori, Elvira de Hidalgo ( a su vez maestra de Callas), Julián Gayarre, Graziella Pareto, Rosina Storchio y Francisco Viñas; Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) que dio clases a David Bispham, Ernestine Schumann-Heink, Marcella Sembrich, Roberto Stagno y Herbert Witherspoon; Jacques Bouhy (1848-1929) que enseñó a Clara Butt, Louise Homer y Luois Kirkby-Lunn; Lilli Lehmann, profesora de Geraldine Farrar y Olive Fremsted; William Shakespeare (1849-1931) maestro de David Bispham y John Coates; Gillis Bratt (1870-1925) maestro de Kirsten Flagstad; Ernest Grenzebach (1871-1936) que enseñó a Peter Anders, Alexander Kipnis, Max Lorenz y Lauritz Melchior; Fernando Carpi (1876-1959) maestro de Fernando Corena (1916-1984), Suzanne Danco, Geraint Evans y Zinka Milanov; Lotte Lehmann (1888-1976) maestra de Rose Bampton, Grace Bumbry, Marilyn Horne, Nan Merriman y Carol Neblett; Mercedes Llopert (1895-1970) profesora de Monserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Alfredo Kraus, Anna Moffo, Renata Scottò, Elena Suliotis y Renata Tebaldi; Rosa Ponselle, que dio clases a Richard Casilly, Lili Chookasian, Raina Kabaivanska, Sherrill Milnes, James Morris y Beverly Sills. Sin olvidarnos de la ya mencionada Mathilde Marchesi, que contó entre sus afamadas discípulas a Frances Alda, Emma Calvé, Emma Eames y Nellie Melba.



Respecto a las clases poco serias, el barítono americano David Bispham (1857-1921) advertía: “los estudiantes de canto deben aprender anatomía para eludir las fantásticas teorías que van a oír en ciertos institutos”. A Caruso le gustaba contar que conoció un maestro que hacía vocalizar a los alumnos sosteniendo un paraguas, para que logaran el “aperto ma coperto”. Otros maestros exigían a sus alumnos tremendos ejercicios con ladrillos sobre el estómago; y a los que conseguían levantar mayor cantidad los promovían de grado en sus cursos.

Célebres artistas confesaron que pese a haber estudiado en una academia de renombre y habérseles asignado reconocidos maestros, fueron pésimamente guiados.

Muchos ex-cantantes -incluso pianistas preparadores y directores de coro u orquesta- se dedicaban a enseñar canto y aseguraban transmitir pretendidos “secretos” a sus alumnos,

los cuales en su mayoría no llegarían a nada. Otros prometían carreras exitosas basándose en sus influencias en el medio lírico (nada nuevo bajo el sol...).

Un gran porcentaje tenía carencias académicas y utilizaba como herramienta la anécdota personal. Con ampulosas y oscuras sentencias anonadaban a sus alumnos, mediante su “postura de pedestal” ocultaban las fallas pedagógicas.

Algunos inventaban métodos a veces peligrosos y sin base científica, mientras otros “retornaban a la vieja escuela”, expresión que nunca se sabía bien a qué se refería.

El bajo finlandés Kim Borg (1919-2002) relató: “Empecé a estudiar con un maestro que utilizaba el “Método Dam”, aparecido por los años 30, llamado “escuela del ruido”. Enseñaba a “sacar la voz” emitiendo fuertes ronquidos, gruñidos, toses y rugidos hasta casi quedar ronco. Después de trabajar con él algún tiempo casi pierdo la voz y necesité varios años para recuperar la salud de mis cuerdas vocales”.

Las opiniones encontradas, personales y veleidosas de innumerables profesores entre comillas, que hicieron un mercado de la enseñanza, además de formar parte de jurados y decidir el destino de muchos aspirantes sin jamás haber abierto la boca en una lección de canto, transformaron la pedagogía vocal una verdadera anarquía. Un joven que debía cambiar de maestro sentía que empezaba a estudiar “otra cosa”; desde los ejercicios propuestos y las explicaciones hasta la clasificación de la voz.

El desorden se expandió universalmente y fue reforzado inocentemente por extensos sectores de aficionados y estudiantes desprevenidos, así como también (pero no tan ingenuamente) por parte de publicaciones especializadas, críticos, directores de teatros y maestros negociantes.

El ambiente lírico de nuestro país no quedó al margen. Tenemos noticia de una maestra criolla que patentó... ¡su técnica respiratoria! ¡Sí! ¡Aquí, a diez mil kilómetros de la Scala y el Metropolitan! ¡A nadie se le había ocurrido antes!

La maestra italiana Nanda Mari escribió: “No existe una escuela de canto, ni un único procedimiento, ni una técnica... ni siquiera existe un método igual entre las variadas escuelas, ni siquiera entre los enseñantes de la misma nación, de la misma ciudad y del mismo conservatorio... No hay dos, tres o cuatro métodos de enseñanza, sino infinitos. Y a este infinito no puede agregársele más nada, más bien hay que sacarle. La vanidad de muchos pedagogos y diletantes ha sostenido las más peregrinas teorías respecto a la educación de la voz” (Canto e voce, Ed. Ricordi, 1959).



Rosa Ponselle

El avance científico y tecnológico podría poner las cosas en su sitio. Edouard Gardé expresa: “La teoría mioelástica era incapaz de explicar cómo, si la fonación depende de la corriente de aire espirado, se puede cantar pianissimo en el agudo haciendo variar la presión subglótica y sin que varíe el tono”. Ciertos descubrimientos anatómicos en la musculatura de las cuerdas vocales llevaron al laringólogo francés Raoul Husson, de La Sorbona, Facultad de Ciencias de París, a criticar la insuficiencia de la teoría mioelástica. Y en 1950 propone otra teoría, denominada “neurocronoaxil”, que tuvo apasionados adeptos y acérrimos detractores. Después de causar gran revuelo durante casi una década quedó definitivamente descartada cuando, en 1958, Janwillem Van den Berg explicó su teoría “mioelástica aerodinámica”.

**Siglo XXI-** Mientras naves espaciales llegan a los confines del sistema solar, robots realizan operaciones al cerebro y se descifra el genoma humano, sociedades, fundaciones y universidades apoyan a equipos de físicos, médicos, cantantes, maestros e ingenieros en acústica empeñados en desentrañar los misterios de la voz.

Con aparatos dignos de la NASA, se han hecho notables descubrimientos. Artistas de experiencia se prestan al *estudio en vivo de la voz* y cantan ex-profeso bien y mal, conectados a sistemas que registran su actividad nerviosa y cardiaca, las posiciones de la laringe, las resonancias, el trabajo de las cuerdas vocales, etc.

Los estudios se presentan en conferencias y revistas especializadas.

La literatura actual sobre el canto es impresionante.

El moderno estudiante puede enterarse con absoluta precisión no sólo de *cómo debe hacer y por qué*, sino también *cuáles son los posibles caminos para lograrlo*.

Hay muchos lugares donde acudir, incluyendo Internet.

La mezzo americana Risë Stevens, nacida en 1913, expresó hace unos años: “Pienso que hoy es más fácil aprender la técnica que en nuestra época”.

En las zonas más cultas del globo existe una tendencia democratizante en materia de pedagogía vocal. Hay deseos de unificar criterios conceptuales y metodológicos, concretar el lenguaje utilizado en clase, desmitificar y asignar mayor credibilidad al rol de maestro de canto.

A la larga habrá cambios sustanciales. Ya es un indicio de ello la cantidad de excelentes cantantes asiáticos y africanos que paulatinamente acaparan papeles importantes en las grandes temporadas líricas de Europa y Estados Unidos.

## Capítulo II - Condiciones para el canto

¿Qué se necesita para poder cantar? La respuesta natural es: “voz”; y, como decía el célebre tenor español Alfredo Kraus Trujillo (1927-1999), *algo* de voz hay que tener. Obviamente que una buena voz es un don preciado, pero talento para el canto es bastante más. Muchas condiciones deben confluír para convertirse en cantante de primera línea.

El maestro italiano Salvatore Marchesi (1822-1908), en su *Escuela Completa* manifiesta: “Quien aspire a ser cantante de teatro debe: 1º - Ser joven, de 18 a 25 años; 2º - tener robustez general y especialmente en los órganos de fonación; 3º - poseer una voz afinada, agradable, sonora y extensa; 4º - solfear bien; 5º - tener buena talla y formas proporcionadas, o al menos una presencia simpática.”

**El oído-** Sin buen oído musical es imposible cantar, por más hermosa, potente y extensa voz que se tenga. Hay diversos grados. Determinadas personas poseen "*oído absoluto*", casi no pueden desafinar. En una fracción de segundo pueden dar cualquier nota y al oír un piano o una orquesta hasta creen “sentir” que las notas dicen sus nombres.

Luego están las personas con "*oído relativo*". Instantáneamente advierten si alguien desafina y son capaces de cantar cualquier intervalo. Sin embargo en ocasiones pueden necesitar que se les dé la nota. Cuando se equivocan lo perciben enseguida.

Poseyendo un *oído musical promedio* se entona con suficiente corrección, aunque muchos errores propios y ajenos pasarán inadvertidos. Con oído promedio sólo es posible cantar pasablemente (y aún después de minucioso estudio) intervalos disonantes, líneas melódicas ágiles y quebradas, sorpresivas modulaciones y recitativos a capella.

Otras personas viven con el canto una especie de tragedia. Siendo capaces de reconocer pequeñas inexactitudes ajenas de afinación, pudiendo identificar cualquier instrumento y hasta sentir familiares los acordes, no logran entonar bien dos notas seguidas.

En ellos funciona a las mil maravillas el "aparato receptor" y falla el "emisor".

Un caso extremo es de los individuos negados para la música: no sólo no pueden cantar, también son incapaces de valorar nada de lo bueno o malo que escuchan. Se fijan principalmente en detalles exteriores: la iluminación del lugar, los arreglos florales, la vestimenta, porte, peinado, simpatía y manera de caminar del cantante, cuántas veces saludó, si usó o no atril. Suelen confundir *agudo* con *forte* y aplauden cualquier alarido dado en el escenario. No obstante, el cantante prestará atención si le hacen observaciones del tipo: “¿por qué cantaste siempre mirando el piso?”, o “no te entendí ni una palabra”.

El proceso de cantar una nota tiene dos fases íntimamente relacionadas. Primero está la memoria auditiva, el registro fiel de los tonos e intervalos; es una fase puramente *mental*, de *recuerdo* e *imaginación* del sonido. Enseguida viene la *reproducción* del sonido pensado, donde intervienen el cerebro, los nervios y alrededor de 196 músculos.

Cuando se desafina puede fallar la primera fase, la segunda o ambas. Entre la *imagen sonora* y la *nota emitida* se efectúa un proceso inconsciente similar al que ocurre cuando yendo caminando damos un saltito para esquivar un obstáculo. Si falla la estimación de la distancia (cálculo mental) o las piernas (reacción física) tropezamos.

Aún con buen oído se puede desafinar al pretender hacerlo excesivamente fuerte, en tesitura muy grave o demasiado aguda, con insuficiente apoyo, en un recinto de extraña reverberación, por afinación dudosa de un instrumento u otro cantante, excesivo ruido ambiental o debido a los propios nervios.

Parece ser que la posibilidad de entonar correctamente se fundamenta en el grado de desarrollo musical que el oído alcanza en la infancia. Tal destreza no está directamente relacionada con la inteligencia, el amor por la música o la belleza de la voz; ni siquiera con saber leer las notas o tocar un instrumento. Si un adulto es incapaz de entonar, proponérselo mediante el estudio le será decepcionante. Sergius Kagen, de la Juilliard School, opina: “Supongo que un estudio de 20 años, a razón de tres o cuatro horas diarias con un maestro angélicamente paciente, podría permitir adquirir un atisbo de la coordinación básica que una persona con condiciones ya posee antes de empezar el estudio del canto”.

Quien tiene oído para el canto puede desarrollarlo mediante un entrenamiento adecuado que apunte a dos objetivos: 1) Lograr que la reacción frente a los signos del pentagrama sea instantánea; 2) Adquirir un alto grado de percepción del timbre de la voz propia y ajena. Lo primero se culmina por la vía clásica: estudio metódico de solfeo cantado, teoría de la música y técnica de canto, siendo ideal que todo vaya paralelamente acompañado con el aprendizaje de un instrumento. El segundo punto se consigue escuchando en vivo cantantes de todas las cuerdas. ¡Mucha cautela con las grabaciones y videos! El estudiante de canto debe llegar a percibir por separado y con precisión las cualidades tímbricas de la voz sin ser distraído por otros elementos, ya sean la pronunciación, énfasis, musicalidad, potencia o rango vocal del cantante. Cuando la selectividad auditiva no está desarrollada, el estudiante aprecia mal las demostraciones del maestro, no capta que su voz está desapareja, aireada, nasal o engolada y, cuando asiste como espectador, valora más la vehemencia de una interpretación o la belleza de un aria que la técnica del cantante.

Muchos tropiezos en el aprendizaje se relacionan con un oído sin educación.

A quien no produce un sonido mejor, a menudo le sucede: 1) El sonido que se propone (que piensa) no es de buena calidad; 2) No controla la resonancia; 3) Ambas a la vez.

La incorrecta elección del repertorio se vincula a una ineficaz percepción del timbre, pues se cree tener la voz para tal o cual cosa simplemente sólo porque se “puede dar las notas”, sin considerar el color vocal. Determinados estudiantes escuchan las grabaciones de sus clases y a lo sumo las arias que están aprendiendo, otros apenas se interesan por cantantes de su propia cuerda. Eso es insuficiente, debilita la capacidad de percepción auditiva, deja de lado los infinitos colores que la paleta de la voz humana -bien o mal cantada- es capaz de lucir. Quien no sabe escuchar tampoco podrá cantar bien.

**Los problemas de entonación-** Nadie está libre de errar una nota, aunque los cantantes realmente dotados parecen infalibles en este sentido. Y lo peor no es que ocurra, sino no apercibirse inmediatamente de ello o que resulte difícil de evitar más adelante.

A veces hay descuido, la entonación se da como un tema resuelto.

Cantantes preocupados por sus notas altas, largas y fuertes, no tienen la misma inquietud por dar las *notas justas*. No hablemos de aquellos que se equivocan por falta de condiciones, estudiar superficialmente o carecer de suficientes conocimientos musicales (¡cuando no se junta todo!). Estos casos, que llegan a ser insufribles, no interesan como objeto de análisis.

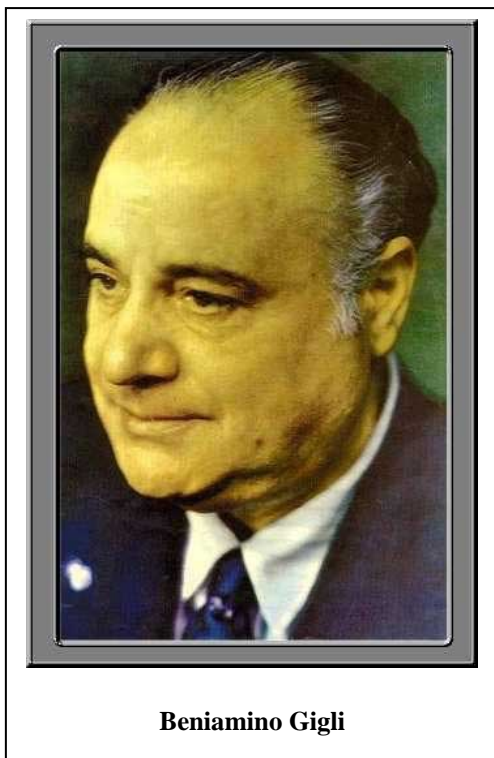
Importa averiguar qué pasa cuando alguien tiene oído, sabe música, es estudioso y, sin embargo, a veces desentona. El hábito de cantar desafinado es un mal que va en crescendo, ya que cada vez se presta menos atención al asunto. En cambio, el exigirse cantar afinadamente educa el oído y perfecciona el sistema de pensar una nota y emitirla con exactitud. Ni qué decir que en esto tienen enorme responsabilidad los maestros y pianistas preparadores. Lo primero es tomar conciencia del problema y hallar las situaciones concretas. Luego de analizar las causas, resultarán evidentes las soluciones. No sirve machacar una y otra vez la parte problemática, esperando que “salga”.

Algunas condicionantes externas en ocasiones inducen a desentonar: pobre o exagerada reverberación, defectuoso modo de cantar de compañeros de escenario o las pifias del acompañante. Antes que nada habría que buscar en uno mismo, pues seguramente otros en el mismo lugar no desafinarían. Hay que revisar la impostación, la percepción corporal de la propia voz, los factores emocionales, el estado físico y hasta el repertorio, elementos que en la práctica generalmente se entrelazan y refuerzan mutuamente sus efectos. Por ejemplo, la buena articulación ayuda a proyectar la voz y esto a entonar correctamente, mientras una vacilante columna de aire provoca alteraciones de la resonancia y esto conduce a desafinar. En presencia de tensiones físicas y/o mentales es difícil cantar entonado, porque dar notas exactas es cuestión de flexibilidad y soltura.

Hay dos modos principales de desafinar: irse hacia el grave (calar) o al agudo (crecer). Los cantantes de habla inglesa lo denominan cantar “flat” y “sharp” respectivamente. Un caso especial es la inestabilidad, la nota baila a un lado y otro de su frecuencia correcta. Se puede calar por insuficiente presión del aire, falta de energía vocal, pobre resonancia delantera en la boca (voz en la garganta), tensión en cuello, maxilar y hombros, el velo del paladar bajo, la boca insuficientemente abierta... La voz estridente suele producir notas “crecidas”. La falta de agilidad vocal conduce a “cantar otras notas” y sonidos intermedios, ajenos al teclado. Incorrectas posiciones del cuerpo también afectan la entonación. Si pretendiendo descolgar la mandíbula se apunta la “pera” hacia arriba, involuntariamente se estrecha la faringe. Ni es recomendable apretar el mentón contra el cuello, pues se oprime la laringe. Cantar encorvado, con el pecho hundido, los hombros caídos, el cuerpo desbalanceado, bamboleándose, combado, mirando el piso, agarrándose del piano para no caerse, frunciendo los labios, crispando las manos... todo eso conspira contra la musicalidad. Cerrar apretadamente los ojos tiende a hacer bajar el velo del paladar y cerrar la garganta. Otro tanto sucede cuando se abre parcialmente la boca tensando los maseteros. La garganta tirante suele hacer “crecer”. Como esa tirantez muchas veces se origina en otras partes del cuerpo, se aconseja flexionar ligeramente las rodillas en el momento de cantar y cambiar la posición del cuerpo bastante seguido. A quienes tienen tendencia a la rigidez será muy útil imaginarse escenas que promueven un marco de tranquilidad. La tensión en la lengua es un caso particularmente curioso. Cualquier tensión en la lengua se transfiere a la garganta. Existen personas cuyas lenguas están en constante movimiento, empujando, buscando. La lengua estará plana y relajada, sus actividades serán breves y nunca exageradas. La entonación puede ser afectada por el volumen con que se pretende cantar. Al emitir piano es posible calar por falta de apoyo. Una cosa es controlar la energía y otra es cantar sin energía, fenómeno éste que suele ser más acusado al final de las frases cuando queda poco aire en los pulmones. Por otra parte, aquellos que “empujan el aire”, pueden crecer la nota al atacar forte. Curiosamente los cantantes que sobreexigen su órgano vocal -pretendiendo cantar con una voz más grande que la propia- tienden a calar agudos: víctimas de la tensión constante se van agotando a lo largo del aria y cuando llega el momento crucial, por falta de vigor, no alcanzan las notas. El cansancio general influye; cantar en tono requiere un alto grado de atención.

Existe relación entre el estado de ánimo del cantante (pasajero o permanente) y su rendimiento físico-vocal. El estrés provoca despilfarro de energía y desconcentraciones. La ansiedad extrema origina temblores de piernas, manos, epigastrio y musculatura facial. Y así no se puede cantar; situación similar a la del gimnasta nervioso en la barra de equilibrio, que termina cayéndose. La timidez se traduce en una pobre disposición mental para emitir la voz y es caldo de cultivo de las desafinaciones. La agresividad puede hacer crecer notas.

Una gran herramienta preventiva es el humor, la alegría en los ensayos y presentaciones. Dar excesiva seriedad y desmedida importancia a un evento genera tensiones negativas.



También el repertorio inadecuado puede hacer desafinar. Hay dos casos. Primero cuando el cantante se mete en camisa de once varas e intenta lo que excede a sus posibilidades técnicas y vocales. Segundo, cuando se interpreta mala música vocal: así como hay obras que no son “pianísticas” ni “guitarrísticas”, están las casi “incantables”. Piezas que unen cualquier melodía a un texto, ritmos que van contra el natural énfasis de las palabras, armonía rebuscada, intervalos “exóticos”, trozos absurdamente altos...

**Atributos de la voz cantada**– En toda voz se distinguen al menos estos rasgos: extensión, potencia, timbre (color y brillo), seguridad, flexibilidad, tesitura, registros, notas de pasaje, vibrato y balance. Esas cualidades están en germen en el sonido intra laríngeo y, al cantar, su manifestación está en función de la habilidad para manejar la resonancia y la respiración. En

un individuo las cualidades no siempre se combinan con un mismo grado de excelencia. Una voz puede ser de mediana potencia y extensión exorbitante, tener un rango limitado junto a una potencia inusual, el color puede ser hermoso pero la flexibilidad escasa; y así sucesivamente. Hay cantantes cuyas voces son medianas en todo, pero su canto tiene *algo* especial: una expresividad subyugante, una musicalidad exquisita o una refinada técnica.

**Potencia**- La potencia vocal deriva de la técnica respiratoria, la impostación y condiciones físicas naturales. Una gran potencia está reservada a personas de poderosa musculatura laríngea, excelente ventilación pulmonar, fuerte músculo cardíaco y metabolismo especial. No hay que confundir voz potente con cantar todo fuerte.

Consideremos el siguiente ejemplo. Supongamos que se quiere derribar una pared arrojando lentamente una locomotora. Ni bien el maquinista acelere mínimamente, la pared irá al piso; y la máquina quedará intacta. Ahora imaginemos que se intenta emular la hazaña con un automóvil. No alcanzará con “poner primera” y empujar, sino que habrá que estrellarse contra el muro a alta velocidad; y luego juntar los trozos del vehículo y el chofer. Quien tiene voz potente es como la locomotora, se le escucha fuerte sin mayor esfuerzo. Para lograr un efecto similar (si es que se puede), con una voz común habrá que “emplear el acelerador a fondo”; y después poner las cuerdas vocales en salmuera.



**Tito Schipa**

Hace años, en Montevideo se realizó un homenaje a un veterano tenor que se retiraba. Junto al Steinway adornado con ramos de flores, desfilaron innumerables colegas tenores. Al terminar el concierto, se dijeron algunas palabras alusivas, le regalaron un pergamino al homenajeado y el público empezó a aplaudir y gritar “¡que cante, que cante!”. Sin ocultar su emoción, después de unos minutos de infinita algarabía, el viejo tenor pidió prestada una partitura a los que habían actuado y se dirigió al pianista acompañante. Cuando abrió la boca... ¡allí se vio lo que es tener voz! El fenómeno fue similar a cuando se decía de Lablache: “parece un cañón entre fusiles”. Una cosa es ser tenor y otra poseer una gran voz de tenor, como la de Don José Soler, que entonces tenía 75 años de edad.

**Extensión-** Es el rango de frecuencias que abarca un cantante, o dicho en lenguaje más musical, la cantidad de notas que puede cantar. Para la ópera suele ser necesario poseer dos octavas a plena voz, aunque muchas obras requieren mayor extensión. La música de cámara generalmente exige menos; y en el canto popular una octava y cuarta son un lujo. Los buenos cantantes disponen de un plus que permite sentirse holgado aún en aquellos días que no se está bien. La extensión vocal depende de la constitución de las cuerdas vocales, las posibilidades de tensión/elongación de los músculos que las accionan y la técnica. Como puede comprobarse, casi todos los principiantes pronto vocalizan sobre dos octavas y más. Después descubren que no se trata sólo de “llegar” a los extremos, sino que la voz debe poseer un mínimo de calidad en todo el registro.

**Timbre-** Es lo que permite reconocer un sonido. El timbre de la voz cantada tiene tres cualidades principales: color, brillo y vibrato. Todas las voces poseen cierto color, pero no todas tienen brillo o vibrato. Algunos cantantes llaman timbre al brillo, confundiendo los términos. Timbre es lo general, mientras que brillo es un componente del timbre.

**Color-** Es la característica personal de la voz y dice mucho de la categoría vocal del individuo. La belleza vocal se expresa a través del color; éste depende de la combinación particular de armónicos y su apreciación artística es más bien de carácter subjetivo (el gusto, el estilo). En la jerga del canto se emplean diversos adjetivos para referirse al color vocal. Se habla de voces oscuras, claras, aterciopeladas, brillantes, redondas, ásperas, agrias, dulces, chillonas, chatas, blancas, metálicas...

También se usan expresiones que mezclan cuestiones de timbre con el modo de cantar o de hablar: voz de nena boba, voz voluptuosa, visceral, de ruiseñor, de trueno, de ángel... Es común relacionar el color con la cuerda del cantante (color de bajo, de soprano dramática, etc.) y hasta con algún instrumento: voz de flauta, voz de violoncello...

Incluso se usan expresiones peyorativas: voz de caño, de corneta, voz de lata...

El color personal de la voz de un cantante, ya sea hablando o cantando no es tanto fruto de su técnica (que influye) sino constitucional. Aunque la belleza vocal mejora con la técnica, en esencia es producto de las dimensiones de la laringe, pliegues vocales y vestíbulo laríngeo, los tamaños y formas de la faringe, nasofaringe y cavidad bucal, la estructura ósea de la cabeza y el tórax, la textura de las mucosas que recubren el conducto vocal.

**Brillo-** (*ring, squillo, pincho*) Es el componente del timbre que otorga nitidez. Físicamente corresponde a una gama de armónicos de muy alta frecuencia -más allá de los 2800 Hz- que no juega ningún papel en la discriminación de las vocales. Una voz sin brillo no corre, es eclipsada por instrumentos y otras voces, no tiene nada que hacer en la ópera. El brillo de la voz depende de la constitución laríngea, la intensidad con que se canta y el buen uso de los resonadores.

**Resistencia-** Es la capacidad que tiene una voz de ser exigida intensamente sin ver disminuir sus propiedades básicas de extensión, timbre y potencia. Para cantar ópera se necesita resistencia vocal. Los cotidianos y largos ensayos, la necesidad de hacerse oír en amplios recintos y las exigencias de las obras, aún de las más livianas, son un tremendo desafío. Hay cantantes que cantan *al hilo* quince difíciles arias en un concierto y al final tienen la voz tan fresca como al principio. También pueden hacer ópera varias veces por semana. Cantantes menos resistentes prefieren presentaciones cortas, intercalar sus arias con las de otros cantantes o con solos de la orquesta y eligen un repertorio más *light*. La resistencia al cantar aumenta con el entrenamiento, depende en gran medida de la edad, la constitución del cantante y su salud cardio-pulmonar. Obviamente, cantar con técnica cansa menos.

**Tesitura-** Es el grupo de notas que se emiten con mayor comodidad, rasgo relevante para clasificar una voz. Cantar sin control fuera de tesitura (ya sea en los ejercicios o el repertorio) acarrea contratiempos circunstanciales y a largo plazo, que van desde la fatiga vocal y leve disfonía hasta un edema, laringitis crónica y nódulos. El bajo Jorge Algorta, que podía emitir un enorme sol agudo, me comentaba: “Sí, pero no aguanto la tesitura de barítono”. En Italia advirtieron a Virgilio Luongo: “Ud. podría cantar como tenor dramático... pero duraría cinco años”. Que la tesitura es más importante que el rango queda claro en los casos de Titta Ruffo y Sherrill Milnes (1935), que daban el si bemol; mientras Leonard Warren, tenía ¡el do! Y precisamente ninguno de ellos fue barítono *de cámara*. Durante los ejercicios Ud. debe explorar cuál es su tesitura.

**Registros-** En todas las voces se diferencian claramente tres (a veces cuatro) regiones llamadas registros. Desde que se descubrieron se les denominó voz de pecho (grave), voz mixta (centro) y voz de cabeza (agudo). Entre los registros se hallan las *notas de pasaje* y su ubicación depende de la cuerda y tipo de voz. La nota de *primer pasaje* une las regiones grave y media; y la nota de *segundo pasaje* lo hace entre las zonas media y aguda.

### Notas de pasaje

--- Voces ---	Primer pasaje	Segundo pasaje
Soprano ligera.....	Re 3	Sol 4
Soprano lírico.....	Mi b 3	Fa# 4
Soprano dramática....	Mi 3	Fa 4
Mezzo aguda.....	Fa 3	Mi 4
Mezzo soprano.....	Fa# 3	Mi b 4
Contralto.....	Sol (La b) 3	Re 4
Tenor ligero.....	Re 3	Sol 3
Tenor lírico.....	Do# 3	Fa# 3
Tenor dramático.....	Do 3	Fa 3
Barítono lírico.....	Si 2	Mi 3
Barítono dramático...	Si b 2	Mi b 3
Bajo cantante.....	La 2	Re 3
Bajo profundo.....	Sol (La b) 2	Do (Do#) 3

**Seguridad-** Obedece a los reflejos de la musculatura laríngea, el oído y la técnica. Cuando un cantante puede repetir correctamente y muchas veces un pasaje musical complicado, como si cada vez fuese un calco de la anterior, es porque tiene absolutamente claro y entrenado la emisión de su voz. La seguridad permite al cantante olvidarse de la técnica y dedicar toda su atención a la interpretación. El cantante inseguro, que hoy canta más o menos bien y mañana regular, que si repite un fragmento varias veces lo hace siempre diferente y cometiendo errores vocales en lugares diversos cada vez, tiene técnica rudimentaria, voz inadecuada para ese repertorio, precaria salud o es demasiado nervioso.



**Nicolai Ghiaúrov**

**Flexibilidad-** Es la vida de la voz, decía Jerome Hines. Factor básico para poder expresarse libremente, incluye agilidad, control dinámico y manejo del timbre. Sin flexibilidad se puede “cantar todo bien”, dar las notas justas, pronunciar perfectamente, tener voz hermosa y, con todo, dejar indiferente al público. La flexibilidad vocal permite ejecutar los acentos, inflexiones, cambios de ritmo y dar énfasis a la línea de canto, partiendo de su sensibilidad y comprensión de las obras. La flexibilidad vocal nace en la mente y se traduce en microscópicas modificaciones de la resonancia y la presión de la columna de aire.

**Vibrato-** Para la Física es una modulación de frecuencia, amplitud y timbre del sonido. Desde el ángulo artístico se ve como una fluctuación

rítmica y agradable del tono, al cual da vida, flexibilidad y riqueza armónica. Fisiológicamente, consiste en una rápida y regular fluctuación de la tensión de la musculatura laríngea durante la emisión, principalmente del músculo cricotiroideo.

Las órdenes que el cerebro envía a la laringe, correspondientes a una nota pensada, son moldeadas por una rápida y periódica señal originada en el cerebelo. Ésta modifica rítmicamente la actividad del cricotiroideo, lo que se traduce en una modulación en frecuencia y amplitud de la vibración, así como un refuerzo/rarificación cíclico de los armónicos agudos que incrementa la proyección del sonido. El vibrato se produce en presencia de un delicado balance muscular a nivel laríngeo, una sinergia favorecida por un buen control del aire y el relax del cuello. El cantante puede, por razones interpretativas, ajustar el vibrato dentro de ciertos límites; sin embargo hay un punto óptimo que siente más confortable y natural. El vibrato estará presente en notas largas o breves, agudas o graves, pasajes silábicos (sílabo contra nota) o melismáticos (cuando a una sílaba corresponde más de una nota), en escalas, arpeggios, cadencias y adornos. Una de cada cinco personas que inician sus estudios de canto posee un vibrato espontáneo (la gente dice que “tienen una bella voz natural”).

La ausencia de vibrato se califica como “voz dura” o “voz blanca”; se justifica en coros de niños y determinados tipos de música destinada a ser escuchada en recintos de elevada reverberación (catedrales, etc.). Pero una voz dura de solista de ópera suena chata, monótona, exaspera por su inexpresividad y sensación de dejadez; y, según el tipo de voz, al elevar el volumen parece un mugido, chillido o pitido. Las voces más hermosas se caracterizan por un vibrato regular, nítido, límpido e independiente de la potencia, duración y altura de las notas. En música popular los cantantes no tienen vibrato porque: primero, se imitan unos a otros; segundo, por razones de estilo no quieren parecer cantantes con escuela; tercero, la mayor parte de ellos no tiene técnica.

En el principiante la voz dura no es muy problemática y empieza a desaparecer a medida que avanzan los estudios y el balance de los músculos antagonistas a nivel laríngeo se vuelve más sutil y flexible. Una voz dura “incorregible” puede estar relacionada a una emisión abierta, susurrada y/o una personalidad flemática o depresiva; también con rigidez en otros órdenes de la vida. Habría que cambiar de actitud y disposición anímica al cantar. Por un lado evitar la pereza, que el relax no se convierta en abandono y falta de energía; por otro, convencerse de que cantar fuerte no es gritar, hacerse de la idea que la vibración constante es una deseable característica vocal, independiente de la melodía y el texto.

Debemos diferenciar el vibrato de sucedáneos como oscilación, intermitencias, trémolo, trino y otros bailoteos con la voz, como cuando se fabrica cabeceando o sacudiendo rítmicamente la mandíbula.

Para evaluar la calidad del vibrato se toman en cuenta cuatro parámetros: número de ondulaciones por segundo (frecuencia), rango de variación del tono, fluctuación de la intensidad y regularidad. Experiencias realizadas con cantantes de reputación internacional, indican que 6,5 ondulaciones por segundo pueden tomarse como promedio (menos en voces graves y más en las agudas). El rango de variación en frecuencia nunca sobrepasa un tercio de tono, así el oído integra el vibrato al timbre y no lo percibe como variaciones de la entonación. La fluctuación de la intensidad (modulación en amplitud) no excederá a 2 decibeles, de lo contrario la voz suena entrecortada. La regularidad es esencial; si una nota tiene vibrato lento, la siguiente rápido, en la otra es muy intenso y la de más allá carece en absoluto de él, se arruina el legato y se destruye la idea de homogeneidad de la voz.

Cuando la frecuencia del vibrato es mayor a 8, en vez de producirse modulación del tono se oyen dos notas distintas, un trémolo; y puede indicar excesiva presión del aire contra las cuerdas vocales o un temperamento muy nervioso. El trémolo a veces sólo aparece en notas agudas y fuertes: cuando en el “clímax” de la acción, el cantante es presa de la emoción. La voz “caprina” es intermitente (trillo). Si la frecuencia del vibrato es inferior a 5 por segundo, se dice que “la voz oscila”, “baila” o “tiene wobble”, describiendo un desfavorable temblor o bamboleo de la voz que deteriora la línea de canto. El wobble acarrea una variación de la entonación que sobrepasa el semitono, transformándose en un trino antiestético musicalmente. El falso *vibrato abdominal*, es acompañado de una sacudida visible de la musculatura de la zona epigástrica y umbilical. Causas: apoyo defectuoso y exagerado esfuerzo al cantar.

Hay quienes no logran el equilibrio muscular adecuado antes de iniciar una nota, entonces la atacan con dureza y hacia el final le agregan una especie de vibrato. Si tal “efecto expresivo” no puede evitarse pasa a ser un defecto, independientemente que algunos se cubran diciendo que lo hacen por “cuestión de estilo” o “intimidad de la interpretación”. La fluctuación de la intensidad suele ser exagerada en cantantes proclives a empujar la voz, sobrecargarla, cantar más pesado que lo que permite su naturaleza. Cuando un cantante se fatiga (por la edad, repertorio mal elegido o la falta de entrenamiento) puede surgir un vibrato tan amplio y lento que la voz se emite a pulsos.

Hay cantantes (sobre todo mujeres) que muestran temblores en el sistema suspensor de la laringe, indeseables sacudimientos de la lengua y la epiglotis. Sus causas principales son tensiones en cuello y mandíbula, factores a menudo acompañados de inestabilidad en la región diafragmático-abdominal. Ciertos cantantes veteranos, en pasajes de potencia fabrican el vibrato sacudiendo un brazo (como “parte de la escena”). Los vibratos mecánicos y externos a la laringe indican rigidez en la emisión, decadencia vocal o sumo cansancio.

El vibrato dice muchísimo de la técnica del cantante. Un vibrato en dificultades es síntoma de una voz en dificultades. Quizás urge un cambio conceptual acerca del canto y el repertorio.

**Balance**– La voz de un buen cantante no debería presentar desniveles cualitativos ni cuantitativos entre diversas regiones de su rango. Sin embargo abundan tenores que sólo se preocupan de sus agudos y emiten descuidadamente el resto de su voz, bajos que se esfuerzan en emitir graves imponentes pero engolan el centro, barítonos que sacan un centro ampuloso y presentan graves atenorados y agudos nasales, sopranos ligeras con terribles sobreagudos y nada más; mezzos que estrechan los agudos y emiten graves casi masculinos... También hay desbalance cuando no se emiten todas las vocales con la misma calidad o cuando una misma vocal suena mejor en ciertas notas que en las demás. El defecto más común de voz desbalanceada se presenta en la zona de pasaje. Y por supuesto, el desbalance vocal empeora con un repertorio inadecuado.

**Clasificación de las voces**- Con el invento de la polifonía los compositores de los siglos XIII al XVI clasificaron la voz humana en *masculinas* y *femeninas*, *agudas* y *graves*. Por lo tanto, los madrigales y motetes en general eran a cuatro voces o "partes", con o sin *divisi*. Las voces *intermedias* no eran tenidas en cuenta especialmente; más bien se hablaba de "tenor segundo", "bajo primero", etc. Recién a principios del siglo XIX se empezó a componer para ellas partes solistas importantes, introduciendo mayor variedad y posibilidades expresivas de los personajes operísticos.

### Rangos promedio

Voces Femeninas	Voz aguda.....: Soprano (do 3 – do 5)
	Voz intermedia.....: Mezzo Soprano (la 2 – la 4)
	Voz grave.....: Contralto (fa 2 – fa 4)
Voces Masculinas	Voz aguda.....: Tenor (do 2 – do 4)
	Voz intermedia.....: Barítono (la 1 – la 3)
	Voz grave.....: Bajo (fa 1 – fa3)

La clasificación de las voces es tan *arbitraria* como los talles en la ropa. En la Naturaleza existen todos los grados intermedios imaginables. La clasificación obedece a cuestiones musicales y, si nos fijamos en los intervalos entre una cuerda y otra, descubriremos que están por terceras, como las notas de los acordes en estado fundamental.

### **Variedad de voces-**

En diversos países y zonas del globo abundan unas voces y escasean otras, lo que sería "agudo" en una región podría considerarse "intermedio" en otro lugar del mundo (al igual que sucede con el tamaño y otras características del cuerpo humano).

Tales diferencias fueron observadas por los compositores. No es casual que la ópera alemana sea difícil para los italianos y viceversa; ni que tantos personajes de ópera rusa estén escritos para bajos que tengan agudos baritoniales, aunque si canta un barítono no conforma por el color y escasa sonoridad en el registro grave. En cada cuerda, ya sea grave, intermedia o aguda, existen *categorías* (en alemán *fach*), que toman en cuenta las notas que abarcan, pero fundamentalmente la *tesitura*, *el color*, *la agilidad* y *la potencia*. Tales diferencias en una misma cuerda obligaron a completar la clasificación general. Y los compositores crearon sus personajes atendiendo el abanico de tipos vocales.



**Birgit Nilsson**

Las voces “dramáticas”, que suelen compartir escenas con coros multitudinarios y ser acompañadas por densas orquestaciones, no son tan eficaces en música de cámara, opereta, música antigua u oratorio. Al igual que sucede con los demás músculos del cuerpo, una musculatura laríngea robusta es antagónica de la finura y la delicadeza; y viceversa. ¿Conocen un bailarín que haya destacado en levantamiento de pesas? Pero así como un forzado debe poder acariciar a su pequeño hijo, un heldentenor debe saber cantar piano. Las voces “ligeras”, como lo dice la palabra están al otro extremo. Destacar haciendo agilidades y mezza voce, pero deben aunar a ello potencia suficiente para ser apreciadas perfectamente en el teatro. Hay cantantes que tienen una voz muy flexible, colorida, intermedia en todo y apta para una gran variedad de personajes, desde los “un poco pesados” hasta los “bastante livianos”. Su

especialidad estará, seguramente, el punto medio.

**Coloratura-** Se refiere a una voz propia para hacer fiorituras, pasajes ornamentados, rápidas escalas y adornos en general. Händel, Mozart, todos los belcantistas, algunos franceses y alemanes escribieron obras *de* coloratura para todas las cuerdas. Estas partes vocales no requieren gran potencia; sí extensión y agilidad. Entre los tenores de coloratura destacan Rockwell Blake (USA, 1951) y Juan Diego Flórez (Perú, 1973). Entre *ellas*, imposible olvidar a las sopranos Amelita Galli-Curci (Italia, 1882-1963), Lily Pons (Francia, 1898-1976), Roberta Peters (USA, 1930) y las mezzos Marilyn Horne (USA, 1934), Frederica von Stade (USA, 1945) y Cecilia Bartoli (Italia, 1966).

**Coloratura dramática-** Son voces de coloratura y mucha potencia, ideales para La Reina de la Noche, Zerbinetta, Constanza, Violetta, Norma, Leonora (Il Trovatore), Semiramide, Lucia y Abigail. Entre las mejores sopranos de esta categoría están la australiana Joan Sutherland (1926) y la checa Edita Gruberová (1946).

**Soubrette-** Es el tipo más común de soprano. Esta denominación apenas se usa y se cambia por *lirica* o, lo que es más lógico, *ligera*. Su laringe es de menores dimensiones que la de la lírica y no posee notas tan altas como la soprano coloratura. Tiene *mucho trabajo* en papeles de comedias e intrigas amorosas, que exigen frivolidad, juventud, coquetería, agilidad y encanto físico, aunque la Naturaleza no siempre hace coincidir los requerimientos teatrales con la voz. Ideal para Zerlina, Nannetta, Oscar, Despina y cantidad de papeles secundarios de óperas del siglo XIX. Norina, Adina y Olimpia no son estrictamente para una soubrette, pero les pueden quedar muy bien.

**Ligero, ligera-** Se aplica a tenores y sopranos respectivamente. En ocasiones, por su agudeza y agilidad, se les tipifica erróneamente como *coloratura*, aunque el calificativo “ligero” destaca morbidez, potencia regular, encanto y no especialmente agilidad. La soprano ligera es una soubrette con extensa zona aguda. Excepcionales fueron la alemana Erna Sack (1898-1972) y la francesa Mady Mesplé (1931). Una voz de tenor ligero como la del peruano Luigi Alva (1927) es ideal para Don Ottavio y Conde de Almaviva (Barbiere).

**Lírico, lírica-** Voces ideales para *bel canto* y numerosos papeles de Bach, Händel, Mozart, Verdi, Puccini y Jules Massenet. Todos los compositores han preferido estas categorías en ambos sexos y es enorme el repertorio existente. Entre los papeles de soprano lírica más conocidos tenemos: Susanna, Pamina, Micaela, Manon, Tatiana (Eugenio Onegin), Mimí y, si se tiene suficiente coloratura, Gilda. Los tenores líricos cantan Tamino, Alfredo, Duque de Mantua, Rodolfo, Pinkerton, Rinuccio y Des Grieux. Los barítonos líricos (*brillantes*) cantan Silvio, Fígaro (El Barbero) y la mayor parte de los roles de Donizetti. Las mejores voces líricas poseen agilidad, incluso coloratura, agradable color, brillo y potencia a veces suficiente para encarnar roles más dramáticos. Famosos líricos fueron Beniamino Gigli (1890-1957), Jüssi Björling (1911-1960), Fritz Wunderlich (1930-1966) y Victoria de los Ángeles (1923). Hoy *suenan* Renée Fleming (1959) y Angela Gheorghiu (1965) y la rusa Anna Netrebko (1971).

**Spieltenor-** Categoría especial de *tenor alemán*: un tenor ligero capaz de hacer roles más pesados. Se adecua a personajes como Arturo (Lucia), Pedrillo (El Rapto en el Serrallo), Shuiski (Boris), Cassio (Otello de Verdi) y Beppe. Su zona de pasaje en general es igual a la del tenor ligero. Vocal y físicamente tiene su contrapartida en la soubrette.

**Tenor de opereta-** Cantan opereta francesa y alemana; y rara vez incursionan en la ópera. Su especialización es cantar y actuar; tienen voz de carácter romántico, buena figura y soltura en la danza. La importancia escénica del tenor de opereta no significa que pueda dejar la técnica a un lado. Algunos de sus papeles demandan un despliegue vocal intenso. Han existido tenores de opereta con voces bastante dramáticas, como Rudolf Schock (1915).

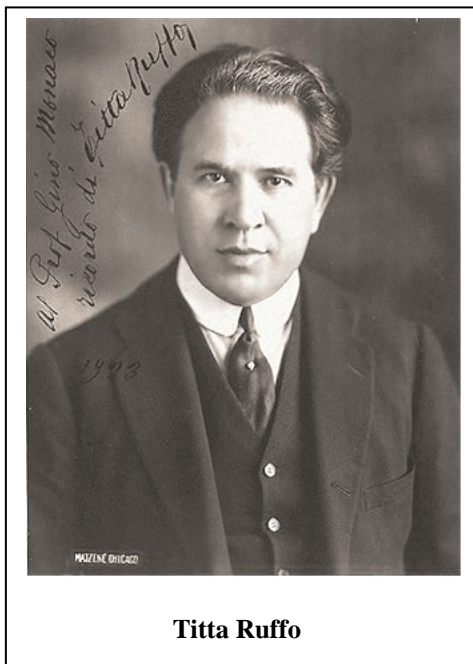
**Tenore di grazia-** Parecido al tenor ligero, de voz meliflua, ágil y bello o raro color, no demasiado extensa, con su zona de pasaje entre Mib 3 y Lab 3. Puede cantar de pecho notas que otros tenores sólo alcanzan con voz de cabeza. Es excelente tipo de voz para música barroca y papeles de Mozart, Donizetti, Bellini, Rossini y ópera francesa. Paradigma de tenore di grazia fue Tito Schipa (1888-1965). Ferruccio Tagliavini (1913-1995) cantaba como tenore di grazia, pero se acercaba al “lírico-ligero”.

**Spinto-** Sólo se aplica a tenores y sopranos. Derivado de *spingere*, indica una voz más poderosa y metálica que el tipo lírico, apropiada a roles que exigen alta tesitura y fuerza sostenida. Las sopranos tienen: Donna Anna y Donna Elvira, Leonora (Forza del Destino), Lady Macbeth, Adriana Lecouvreur, Cio-Cio-San, Tosca y Margherita (Mefistófeles). Para el tenor spinto son ideales todos los papeles veristas y muchos verdianos; también Walter (Los Maestros Cantores), Lohengrin y Hermann (La Dama de Pique, de Tchaikovsky).

**Tenorino-** Es un tenore di grazia con voz un poco más alta y menos potente. Capaz de cantar muy agudo con voz de pecho, puede pasar a falsetto y asumirse equivocadamente que está usando legítima voz de cabeza. Aunque suelen destacarse más en la canción y comedias musicales, algunos como Nicola Monti (1920-1993) tuvieron mucho éxito en la ópera.

**Tenore buffo-** Es parecido al spieltenor, sin embargo los alemanes separan uno de otro y le establecen una categoría aparte, denominada Charaktertenor, pues consideran que los timbres son diferentes. Por su registro podría interpretar roles de spieltenor y tenor ligero, pero una inadecuada impostación le hace emitir un timbre engolado, como si tuviera una papa en la boca (en Alemania dicen "canta con Knödel", albóndiga).

**Contratenor-** Voz intermedia entre tenor y contralto. Esta categoría vocal desapareció junto con los castrati, mas fue revivida por el inglés Alfred Deller (1912-1979), que no era castrado, para cantar John Dowland, Purcell, Händel y Gluck en sus tesituras originales. El contratenor actual es generalmente un barítono que ha cultivado el falsetto, extendiéndolo hacia ambos extremos. ¿Por qué un barítono? Porque el falsetto de los tenores es más estridente, mientras el de los bajos, aunque más hermoso, no satisface en los agudos. Lo más difícil para un contratenor es adquirir una perfecta técnica para mantener frases largas (sobre todo en notas centrales y graves), pues cantar en falsetto consume más aire que con voz normal. La agilidad y los matices presentan el mismo problema que al resto de los cantantes masculinos. Enseñar a un contratenor no ofrece mayores dificultades que a otras categorías vocales y los ejercicios serán similares, pues un contratenor posee la constitución laríngea común a todos los hombres. Para el maestro es esencial conocer perfectamente la fisiología de la voz y quitarse ciertos prejuicios contra los timbres no tradicionales. Las razones para elegir cantar como contratenor son complejas y van más allá de lo estrictamente técnico y musical. Es preciso advertir a quienes intentan cantar como contratenores a pura intuición y sin un estudio bien guiado, que no jueguen con su voz, corren grave riesgo de arruinarla. Contratenores modernos son el inglés James Bowman (1941), el americano Derek Lee Ragin (1958), el alemán Andreas Scholl (1967) y los japoneses Yoshikazu Mera (1971) y Brian Asawa.



**Dramático/a-** Fuerza, resistencia, brillantez, profundidad... todo necesario para escenas trágicas y heroicas. El límite agudo de los *verdaderos* tenores dramáticos (tenori di forza) es si3; cantan Otello (de Verdi), Sansón, Canio, Pollione, Radamés y Calaf. Las sopranos dramáticas, que aunque se les exige pueden tener problemas con el do5, hacen Santuzza, Elisabeth (Tannhäuser), Brunilda, Elektra, Lady Macbeth, Turandot, Aida y en ocasiones hasta Carmen y Amneris. Los barítonos dramáticos encarnan Gérard, Yago, Rigoletto, Conde de Luna, Scarpia, Macbeth, Carlos de Vargas, Tonio... Célebres voces dramáticas fueron las de Titta Ruffo, Rosa Ponselle, Enrico Caruso, Renata Tebaldi (1922-2004), María Callas (1923-1977) que al principio fue extraordinaria coloratura, Giulietta Simionato (1910), Fedora Barbieri (1920-2003), Christa Ludwig (1928), Ghena

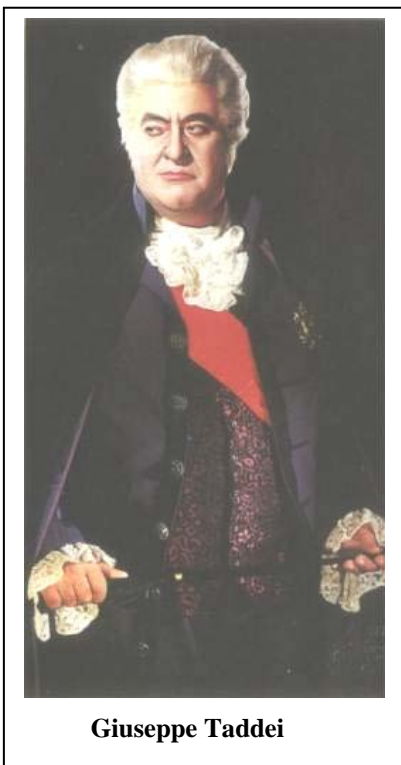
Dimitrova (1941-2005), Francesco Tamagno (1850-1905), Giovanni Zenatello (1876-1949), Giovanni Martinelli (1886-1969), Mario del Monaco (1915-1982), Franco Corelli (1921-2003), Leonard Warren (1911-1960) y Giuseppe Taddei (1916).

**Barítono Martin-** El barítono francés Jean-Blaise Martin (1768-1873), estudió con Dugazon en su ciudad natal y debutó en la misma en 1788. Era excelente actor. Su voz llegaba hasta el La agudo, a lo que él agregaba en falsetto una octava más. Nicolas-Marie Dalayrac, Étienne Nicolas Méhul, François-Adrien Boieldieu y Fromental Halévy escribieron partes para ser cantados por un *barítono Martin*, como desde entonces se llamó a una voz de tales características.

**Heldentenor-** Los heldentenor, *tenores heroicos* (Held=héroe), son (por extensión, resistencia, color y potencia) las voces agudas masculinas preferidas del músico de Bayreuth. Hacen Tannhäuser, Sigmundo, Tristán, Sigfrido y Parsifal. El heldentenor es un tenor dramático con un metal, robustez y zona grave de la voz mayor que el tenor dramático clásico de la ópera italiana, aunque menos aguda. ¡Tantos tenores wagnerianos se iniciaron como barítonos! Para un heldentenor un La<sup>3</sup> puede rozar su límite agudo. Ahora bien, no pensar ingenuamente que si un tenor no tiene agudos automáticamente es un heldentenor. Éstas son voces que surgen de musculosas laringes y en general sustentadas en físicos imponentes. El danés Lauritz Melchior (1890-1973), el chileno Ramón Vinay (1912-1996) y los canadienses Jon Vickers (1926) y Ben Heppner (1956) son célebres ejemplos.

**Bajo cantante-** Voz central en su cuerda y no demasiado potente en la zona grave, aunque tiene todas las notas que se exige a una verdadera voz de bajo (no es un barítono sin técnica). Ilustres fueron los italianos Ezio Pinza (1892-1957) y Cesare Siepi (1923), el búlgaro Nicolai Ghiaúrov (1929-2004) y actualmente el americano Samuel Ramey (1942).

**Basso buffo-** Cantan partes cómicas en óperas de Rossini, Mozart y otros compositores de aquella época. Su tesitura es aguda. Requiere gran habilidad en la coloratura y arte escénico; a los barítonos tales roles les quedan graves. Aunque es opinable, se dice que los mejores bajos buffos de la historia fueron Salvatore Baccaloni (1900-1969) y Fernando Corena.



**Bajo barítono-** Voz intermedia entre bajo y barítono cuyos poseedores cantan partes muy agudas de bajo y graves de barítono, principalmente de Mozart y Wagner. Si buscan trabajo en el repertorio verdiano y verista prácticamente quedarán *desocupados*. Entre los bajo-barítonos ocupan un lugar destacado el alemán Hans Hotter (1909-2003), el canadiense George London (1919-1985), el belga José van Dam (1940) y el galés Bryn Terfel (1965). La voz más hermosa de bajo-barítono que he escuchado en vivo fue la de nuestro compatriota Juan Carlos Gebelin (1937-2004).

**Bajo profundo-** Llamado "bajo noble" o "bajo dramático", se caracteriza por la naturalidad y firmeza de sus timbradas notas graves, centros poderosos y agudos que a veces sacuden las paredes. Es la voz apta para Sarastro, Boris, Padre Guardiano, Mefistofele, Ramfis, Brogni, etc. Hicieron época el ruso Feodor Chaliapin –referente de todos los bajos-, el americano Jerome Hines (1921-2003) y el búlgaro Boris Christoff (1914-1993).

## La individualidad vocal-

La voz es como una huella dactilar y en el mundo hay tantas voces como personas.

¿Es posible explicar las características vocales de cada ser humano?

Consideremos tres aspectos fundamentales.

A) *Los factores hereditarios*, que guardan relación con la morfología del aparato vocal y los rasgos fundamentales de la personalidad. La voz de los gemelos pone de manifiesto la importancia de la herencia. A veces las similitudes vocales son tales que cada sujeto puede no diferenciar, en una grabación, su propia voz de la de su hermano.

B) *Las aptitudes innatas* para expresar vocalmente las emociones y que se muestran con evidencia en el lactante. Se admite la existencia de una "programación" en tal sentido, análogo al que se observa en determinados gestos, como la sonrisa, que aparece desde los primeros días de vida. A medida que los estados emocionales se hacen más complejos, su expresión vocal se torna más diversificada y va adaptándose.



Amelita Galli-Curci

C) *El crecimiento y las costumbres vocales*. Modernos estudios indican que todos los bebés nacen con una natural habilidad para proyectar la voz. El niño pequeño cuenta además con una capacidad extraordinaria para reproducir lo que escucha. A partir del sonido inicial con que llora al nacer -parecido a la *schwa* (ä) y cuya frecuencia en promedio parece corresponder a los 440 c/s del *la del diapasón*- la influencia del medio sonoro repercute cada vez más. El sonido original, primario, llamado sonido *reflexivo*, es producido espontáneamente y se asocia a fuertes emociones (amor, miedo, triunfo). El niño adquiere el lenguaje gracias a un mimetismo de la función vocal, fenómeno esencialmente *voluntario* que implica *pensar* (acto superior del cerebro) y está relacionado a la persona con la cual los lazos afectivos son mayores,

por lo regular la madre. El intercambio se produce en dos sentidos, pues la madre también hace su voz más dulce, la modula para que "se afine con la del hijo". Igualmente está el mensaje; la voz transmite sentimientos (ternura, miedo, alegría, enojo) que la madre tiene hacia el hijo y éste capta a la perfección el significado. La voz del niño pequeño es muy móvil y expresa constantemente su estado afectivo. Más adelante, en la infancia, la proyección vocal pierde espontaneidad y libertad, mientras que la palabra gana en precisión. La educación enseña al niño a expresarse con palabras y cláusulas lo que antes manifestaba con la voz. No obstante, en ningún momento la expresión vocal pierde por completo su potestad; así, el escolar, al salir de clases, recupera en el patio de recreo toda su exuberancia sonora. Durante la niñez la laringe crece y desciende en el cuello. Cuando ocurren los cambios hormonales, el tono de los varones a veces baja hasta una octava y en las niñas uno o dos tonos. El desarrollo natural se asocia a los hábitos vocales que el niño asimila de su entorno. No es bueno que en los hogares se hable siempre en voz baja, cuchicheando, suspirando, balbuceando, mascullando, impostando mal. No colabora con el desarrollo de una voz sana una vida infantil encerrada y sedentaria, sin correrías y gritos al aire libre. Beverly Sills (1929-2007) contó que, cuando era niña, su padre le exigía que bajara la voz para hablarle. Ella recurrió a hacerlo más grave en vez de más suave y desarrolló una voz hablada más gruesa que el promedio de las sopranos líricas. Las tempranas inhibiciones producen hábitos opuestos a una emisión libre; allí habrá después un componente psicológico a vencer.

Pueden adquirirse malos hábitos vocales sin cantar, como una señora que trabajó interminables años en una biblioteca y estuvo obligada a hablar susurrando todo el tiempo para no molestar a los clientes, o un sicólogo que no podía cantar fuerte, porque en el ejercicio de su profesión se había acostumbrado a hablar bajo y pausado para que los pacientes no se sintieran agredidos. Determinadas actividades vocales corresponden a un estado emocional: gemidos, llanto, gritos, risa, enojo, miedo.

Pero las emociones inhibitorias afectan la emisión reflexiva y ejercen un control que frena la expresividad espontánea. En el habla las palabras siempre están matizadas por los sentimientos subyacentes. Dos oraciones idénticas tienen significados completamente disímiles según el tono y los acentos. Toda persona que habla, a un grado mayor o menor trata de influir en quien le escucha, hacerlo obedecer, convencerlo, seducirlo.

Cuanto más interés ponga en su intención, más energía utilizará para enderezar hacia su objetivo la emisión vocal: intensidad, tono, timbre, articulación, rapidez o lentitud, pausas y gestos asociados al sentido de las frases.



Conchita Supervía

El profesional de la voz necesita poseer alto nivel de energía sonora. El educador, para imponerse a sus alumnos, conseguir su atención, convencerlos y en ocasiones hasta mostrarles su autoridad. Jefes y políticos de todas las civilizaciones notaron que su ascendencia tiene en gran parte relación con el uso de la voz y practican sus discursos frente al espejo como si fueran a dar un concierto. Hay cantantes que tratan de demostrar constantemente que tienen buena voz hablando a todo volumen cada vez que se presenta la ocasión de exhibirla; es un modo de mostrar autoridad en su especialidad y quizás un mecanismo de afirmación del *yo*. El actor, al identificarse con el personaje que representa en escena, es capaz de lograr una adaptación de su actitud corporal, gestual y vocal. Para ello trata de experimentar los sentimientos y emociones que quiere expresar, de lo contrario no transmitirá nada. Algunos varones sufren con la *muda de voz*. La nueva voz resulta incontrolable durante largos meses, ora suena como un adulto, ora infantil. Y a veces, para “reafirmar su sexo”, fingen una voz

más grave que la que realmente poseen, se esfuerzan en hablar ronco y hasta la pronunciación de las palabras es grotesca. Si tal vicio se instala, a la larga afectará la voz, el modo de emitirla y provocará una falsa identificación su *voz real*. Un muchacho que registró en su *chip* que “grave” es “masculinidad” resistiría aceptar que es tenor ligero. Una joven que habla como una bebida desarrolla una “técnica” que incluye engolamiento de los graves, elevación del tono de conversación, cierre de la garganta y una pizca de nasalización. Si es mezzo le costará reconocer su voz.

La edad influye, con los años la voz pierde elasticidad y potencia debido a la rigidez articular, calcificación de cartílagos y atonicidad muscular. El sujeto aprecia que su tesitura se reduce y aparecen impurezas en el timbre. La voz de la mujer tiende a bajar y enronquecerse; la del hombre a subir, opacarse y hacerse quebradiza. Es imposible establecer normas. Existen casos sorprendentes de longevidad vocal que no concuerdan con la edad de la persona.

Muchos se esfuerzan en cantar fuerte; quizás deberían preocuparse más por cantar lindo.

**Robert Tuggle.**

## Capítulo III – El sonido y la música

**Sonido**– Es nuestra percepción auditiva de vibraciones del aire. Éstas consisten en rítmicas y veloces compresiones y descompresiones neumáticas, que tienen la propiedad de propagarse radialmente a una velocidad aproximada de 340 m/s, en función de la temperatura y presión atmosférica. Como son invisibles, para iniciarse en el tema es útil imaginar las vibraciones del aire parecidas a las ondulaciones que se forman en el agua de un estanque al arrojarse una piedra. Todos habremos observado cómo estas ondas parten del punto donde cayó el objeto y se expanden a velocidad constante, formando circunferencias crecientes. Con las ondas sonoras sucede algo así. A partir de lo que produce la vibración (instrumento musical, golpe, explosión), las ondas se propagan concéntricamente.

El lector también habrá visto que un ocasional cuerpo flotante (corcho, hojarasca, boya) permanece en su sitio y, simplemente, sube y baja acompañando verticalmente las oscilaciones del agua. ¿Por qué no es arrastrado? Porque lo que se propaga no es el agua, sino la onda; ella en su viaje va modelando la superficie del agua. Este fenómeno no depende ni del tamaño del objeto que flota ni de la fuerza de las ondulaciones. Un nadador o un buque en pleno océano se elevan y descienden rítmicamente en el mismo lugar mientras grandes ondas marinas pasan debajo de ellos. Dejemos de lado posibles efectos del viento, que sí arrastran el agua y no tienen nada que ver con nuestra explicación.

Que sea la onda lo que se propaga explica cómo un *tsunami* puede viajar a semejantes velocidades. Cuando la ola rompe por tocar el fondo del mar o chocar contra las rocas, su cresta se desmorona en el sentido y con la velocidad que se venía desplazando, arrastrando lo que esté a su paso.

Cualquier cuerpo puede vibrar rítmicamente. Una vibración es una forma de energía y siempre existe una fuente que la produce. Una vibración acústica tiene la propiedad de afectar a otros cuerpos que a su vez entran en vibración y pueden romperse si ella es muy violenta. De aquí las anécdotas de cantantes cuyas voces rompían copas de cristal.

En casos especiales una onda sonora también es capaz de calentar a un cuerpo.

Una onda sonora puede reflejarse (eco), refractarse (desviarse al pasar de una capa de aire frío a otra caliente y viceversa) y ser absorbida por ciertos materiales, todas características que se aprovechan para fabricar aislaciones acústicas.

En la Naturaleza hay muchos tipos de ondas (eléctricas, magnéticas, gravitacionales) y todas poseen tres cualidades fundamentales: frecuencia, amplitud y forma.

En el caso de las ondas sonoras cada una de esas cualidades se corresponde respectivamente con un rasgo del sonido: tono, potencia y timbre. Distingamos entre que la vibración es un fenómeno material, mientras que “sonido” es nuestra percepción subjetiva. De hecho un sonido puede ser inaudible, pues nuestra sensibilidad es limitada.

**Frecuencia**– Es la rapidez de una vibración. Indica la cantidad de oscilaciones completas que se producen en un segundo (ciclos por segundo). En la onda del estanque, un ciclo está compuesto por un movimiento completo del objeto flotante (subida, bajada y subida hasta donde se encontraba al principio). La frecuencia de una onda sonora determina su altura o “tono”. Cada nota musical tiene una frecuencia dada.

Al graficar una onda la frecuencia es representada por la cantidad de ondulaciones en un espacio horizontal dado.

Las de ondas de alta frecuencia (agudas) son más cortas (ocupan menos espacio) que las ondas de baja frecuencia (graves).

La frecuencia con que vibra un cuerpo es función de su masa, elasticidad, tensión y dimensiones. En el caso de las cuerdas de los instrumentos, la frecuencia depende del grosor, material, largo y tirantez entre sus extremos. El violín, de cuerdas cortas, finas y livianas, produce sonidos agudos; el contrabajo, de cuerdas largas, gruesas y pesadas da notas graves. La frecuencia es independiente de si se toca fuerte o suave. Su apreciación permanece constante con la distancia; una nota suena igualmente aguda o grave tanto a los espectadores de la primera fila de platea como a los que están en el gallinero.

Nuestra *gama audible de frecuencias* abarca casi 11 octavas: entre 16 y 20.000 c/s. Los perros escuchan hasta 50 Kc/s; y el récord pertenece al murciélago: 200 Kc/s. La gama inferior a 16 c/s se denomina “infrasonido”; encima de los 20000 c/s tenemos el “ultrasonido”. Ambas regiones del espectro escapan a nuestra audición y no es debido a razones de potencia. Una onda infrasónica podría ser tan intensa como para tirar un edificio; sólo escucharíamos sus consecuencias, el ruido del derrumbe. Algunos animales captan frecuencias muy bajas, como las de tormentas lejanas o profundos movimientos de tierra; por eso a veces "predicen" tales sucesos. Con la edad y ciertas enfermedades disminuye nuestra audición. A veces se atenúan los graves, otras los agudos, en ocasiones se desvanecen ambas regiones y es común escuchar más con un oído que con el otro.

El oído humano es más sensible a la gama comprendida entre 800 y 5000 Hz. Por esto oímos silbar a gran distancia, escuchamos un pequeño despertador del apartamento de al lado y un grillo en el jardín impide dormir. Más aún, esa es la razón por la cual todos los timbres, pitos, llamadores y sirenas se fabrican para que suenen en tales frecuencias. La sensibilidad auditiva no tiene nada que ver con el *oído musical*.

¡Y un sordo podría tener oído absoluto! Recordemos a Beethoven.

**Longitud de onda**– El largo de una onda depende de su frecuencia y la velocidad con que se propaga. Partiendo de la base que el sonido se propaga en el aire 340 metros por segundo, la longitud de una onda sonora se halla dividiendo 340 por la frecuencia que se trate, expresada ésta en ciclos por segundo. Y el resultado se obtiene en metros. Ejemplo: la longitud de onda del do agudo de tenor que, como veremos más adelante posee una frecuencia de 512 ciclos por segundo, es:  $340 / 512 = 0,66$  metros. Como puede deducirse fácilmente, los graves -por ser de baja frecuencia- tienen longitudes de ondas mayores que los agudos. Estos detalles, aparentemente de relleno en un libro de canto, tienen importancia para comprender mejor el funcionamiento de los resonadores.

**Amplitud**– Un objeto puede vibrar violenta o casi imperceptiblemente y ello depende de la energía que se le aplique. Volviendo al estanque: si tiramos una piedra pequeña desde muy cerca de la superficie, las ondulaciones serán casi invisibles; si lanzamos una roca desde lo alto, tendrán mayúsculas dimensiones.

El tamaño vertical de las ondas se llama “amplitud” e indica su intensidad. La intensidad con que percibimos un sonido depende de la fuerza del mismo en su origen y de nuestra distancia a ese punto. La energía se dispersa al propagarse. Por esto las ondas en el estanque son grandes donde cayó la piedra y se atenúan al formar circunferencias cada vez mayores y alejadas del centro. El ruido de un terremoto es inaudible a 2000 kilómetros, mientras un inofensivo walkman puede dejarnos sin tímpanos.

**Decibel**– Se llama *decibel (db)* la mínima variación de intensidad perceptible por el oído humano. Una escala de sonoridad expresada en decibeles no es lineal, ya que el oído humano responde logarítmicamente a la intensidad. Un decibel de diferencia entre dos sonidos significa que la energía del más fuerte es 1,26 veces la del otro. Un ruido imperceptible tiene 0 decibel, nivel que se llama *umbral de audición*. Arrugar hojas o la palabra cuchicheada a un metro de distancia se perciben con una intensidad de 20 db; la conversación normal se estima entre 40 y 50 db. La generalidad de cantores populares no pasa los 50 o 60 db y por eso necesita usar micrófonos. En la oratoria y declamación teatral sin gritar la intensidad puede alcanzar 70db. El ruido ambiente en una oficina o comercio ruidoso llega a 60 db, mientras que en una central de ómnibus puede alcanzar 100 db. El tipo de música y las salas donde se canta tienen diversos requerimientos de intensidad vocal. La música de cámara exige 90 db, la opereta y zarzuela entre 90 y 100db, los teatros medianos de ópera de 100 a 110db, mientras los grandes (más de 30.000 metros cúbicos) como el Colón, la Scala, el Metropolitan y el Bolshoi exigen 110, 120 y más. Un sonido de 120 db es muy fuerte; 130 db llega al *umbral del dolor*, límite que soporta el oído sin lastimarse. El estudio de la intensidad debería ser tenido en cuenta por aquellos que buscan cantar siempre a máxima potencia. Alguien que mediante un esfuerzo extremo emite a 120 db, si se conformara con 119 db utilizaría 25% menos energía y el público no percibiría la diferencia.



**Giulietta Simionato**

<b>Relación de Potencia</b>	<b>Relación de Sonoridad (db)</b>
<b>1,26</b>	<b>1</b>
<b>1,58</b>	<b>2</b>
<b>2,00</b>	<b>3</b>
<b>2,51</b>	<b>4</b>
<b>3,16</b>	<b>5</b>
<b>3,98</b>	<b>6</b>
<b>5,01</b>	<b>7</b>
<b>6,31</b>	<b>8</b>
<b>7,94</b>	<b>9</b>
<b>10,00</b>	<b>10</b>

A medida que un recinto es más y más grande, la diferencia entre las voces se hace evidente. Por eso un cantante “rompe las paredes” en la pieza de ensayo y el teatro le demuestra que hubiese sido mejor cantar obras menos dramáticas.

**Timbre**- El *timbre* permite distinguir un sonido de otro de igual altura e intensidad.

- 1) Supongamos que en la pieza contigua hay dos conocidos nuestros conversando. Para nada nos podrá confundir la intensidad con que hablan, si suben o bajan la voz, chillan, gritan o se ríen: sabemos perfectamente cuándo es uno y el otro.
- 2) Llamamos por teléfono y sólo con escuchar “¿Hola?” sabemos quién atendió.
- 3) Estamos tras una ventana oyendo ruidos de la calle y reconocemos casi todo: voces femeninas, masculinas, una pelota que pega en una pared, el motor de una moto, el ruido del viento, la bocina de un carro, alguien que pateo una lata o pasa cantando; y entre todo eso distinguimos la voz de un amigo.
- 4) Escuchando discos identificamos los diferentes instrumentos y las voces, sin importar si el volumen está o no muy alto.

El timbre proporciona muchos elementos a la música.

Las voces y los instrumentos, independientemente de si suenan fuerte, suave, alto o bajo, resultan hermosos o desagradables por su timbre y las asociaciones de ideas que inconscientemente hacemos con ellos.

**Armónicos-** La representación gráfica de una onda puede ser sinusoidal, redonda, erizada, tener picos, deformaciones, parecer dientes de una sierra, cuadrada, muy parejita o extremadamente irregular, intermitente...; y la *forma de onda* determina el timbre. La forma de una onda sonora no es tan redondita como las ondulaciones del agua en el estanque, porque la vibración de los cuerpos, ya sean cuerdas de un instrumento musical, nuestras cuerdas vocales, un motor o el aleteo de un mosquito, no son vibraciones simples. Los cuerpos al vibrar se deforman y vibran por partes, en su mitad, tercio, etc. Estas partes a su vez se subdividen, deforman, vibran por su cuenta e interfieren. Hay una onda principal (*fundamental*) correspondiente a la vibración conjunta de todo el cuerpo y ondas secundarias (*armónicos*) más débiles, de mayor frecuencia y superpuestas a la primera. Los armónicos o “sobretonos”, se integran al fundamental y dan la forma de onda definitiva. Algunos armónicos se producen por choques entre las ondas e interacción con cuerpos cercanos que a su vez entran a vibrar por simpatía (resonancia). En el caso de la voz, la fundamental determina la nota cantada, y los armónicos el timbre.

**Masa vibrante y fuerza de tensión-** Una ola en la bañera es un juego de niños, en pleno océano es capaz de dar vuelta un buque. La diferencia la establece claramente la cantidad de materia (masa) puesta en movimiento. Con una cuerda que vibra sucede otro tanto. No es lo mismo una cuerda de guitarra que un grueso cable de acero, independientemente que den la misma nota y aún a igual intensidad. Aquí surge otro tema: la pequeña fuerza suficiente para tensar una cuerda de guitarra en comparación con la necesaria para hacerlo a un grueso cable de acero. La fuerza de tensión y la masa vibrante determinan el límite de intensidad sonora posible de alcanzar. Las cuerdas vocales no escapan a tales propiedades físicas. Las diferencias de masa vibrante y tensión entre las cuerdas vocales de una persona y otra determinan sus diferentes posibilidades de potencia vocal. Las cuerdas vocales de un tenor dramático son más robustas que las de un tenor ligero, por eso el primero puede desarrollar una mayor potencia. Pero hacer vibrar al máximo de potencia las cuerdas vocales del tenor dramático exige mayor presión espiratoria que las de un tenor ligero. Es decir, no alcanza con “tener la voz”, sino también el físico correspondiente. No se debería cantar cualquier ópera sólo porque a uno le gusta y se puede dar las notas.

**Resonancia y resonadores-** *Resonancia* es la propiedad que tiene un cuerpo de entrar en vibración por el efecto de una onda sonora. La resonancia produce un crecimiento de la onda original pues, a la vibración primaria se suma la del cuerpo que entra en resonancia. Prestemos atención cuando pasa un ómnibus y hacer sonar nuestras ventanas. Observaremos. a) “la nota” que da la ventana es siempre la misma; y b) cualquier vehículo que pase no hace vibrar la ventana. Cada cuerpo, de acuerdo a su masa, dimensiones, material y demás características posee una *frecuencia de resonancia*, con la que vibra cuando recibe el impacto de un sonido. Para que un cuerpo excitado acústicamente responda plenamente, la frecuencia del sonido que recibe debe ser lo más parecida posible a la frecuencia de resonancia del cuerpo. El efecto es máximo cuando ambas frecuencias son iguales. También los armónicos pueden producir resonancias (*acorde de resonancia*). *Resonador* es un cuerpo en general hueco, de origen natural (trompa, cavidad, cuerno) o artificial (bocina, tubo, caja) capaz de amplificar un sonido o, más técnicamente expresado, de aumentar por resonancia la amplitud de una onda. Las propiedades de la resonancia se utilizan en la fabricación de dispositivos que atenúan, filtran y amplifican ciertas frecuencias.

Algunos resonadores tienen un *pico de resonancia*, trabajan mejor sobre determinada frecuencia. Otros responden a una amplia gama, *presentan un formante*, como los bafles y las cajas de los instrumentos musicales, que, además de aumentar la sonoridad, mejoran el timbre. El valor de un piano o guitarra está más en el diseño y calidad de los materiales con que están contruidos y menos en sus cuerdas.

**Las Notas**– Cada nota tiene su propia frecuencia, independientemente del instrumento o voz que la emite y de si se ejecuta fuerte o suave. El *do central* de un piano (ó Do3, donde el 3 es el “índice acústico” e indica la posición de la nota en el teclado) posee una frecuencia de 264 ciclos por segundo; al *la del diapason* corresponden 440 c/s.

**Escala Natural**- Las notas de la *Escala Pitagórica ó Natural*, poseen frecuencias cuya relación, expresada en fracciones, fue exactamente determinada hace siglos por los griegos.

<b>Do</b>	<b>Re</b>	<b>Mi</b>	<b>Fa</b>	<b>Sol</b>	<b>La</b>	<b>Si</b>	<b>Do2</b>
1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	2

El quebrado debajo de cada nota relaciona su frecuencia con la del Do grave. Invitamos al lector a comprobar frecuencias de todas las notas de la escala. Ejemplo: la frecuencia del Re sale de realizar 264 por 9 sobre 8, que da 297.

<b>Do3</b>	<b>Re3</b>	<b>Mi3</b>	<b>Fa3</b>	<b>Sol3</b>	<b>La3</b>	<b>Si3</b>	<b>Do4</b>
264	297	330	352	396	440	495	528 c/s

**Escala Temperada**- En la *Escala Temperada* la relación entre dos notas que forman un semitono es *Raíz 12ª de 2*, o sea: 1,059463094. Este número surge de considerar que en la octava hay 12 semitonos cuyas frecuencias forman una progresión geométrica de 12 términos y cuyos extremos son 1 y 2 respectivamente. Partiendo de la frecuencia de una nota cualquiera, para saber la frecuencia de otra más alta se multiplica por 1,0594..., (o más fácil por 1,06), tantas veces como semitonos tenga el intervalo. Unas pocas operaciones demuestran que la afinación temperada difiere de la natural.

<b>Do3</b>	<b>Re3</b>	<b>Mi3</b>	<b>Fa3</b>	<b>Sol3</b>	<b>La3</b>	<b>Si3</b>	<b>Do4</b>
261,6	293,6	329,6	349,2	392	440	493,9	523,2



**Tatiana Troyanos**

**Consonancia y disonancia**- Dos notas suenan en consonancia cuando tienen al menos un armónico en común (recordemos que los armónicos son frecuencias múltiplos del fundamental). En la escala natural, el tercer armónico de Do3 equivale a  $264 \times 3 = 792$  c/s, mientras que el segundo armónico de Sol3 es  $396 \times 2 = 792$  c/s. La misma frecuencia. Por eso Do y Sol (quinta justa) hacen consonancia cuando se ejecutan simultáneamente.

**Rangos de algunos instrumentos-**

El instrumento de mayor extensión es el órgano de tubos: 10 octavas. Su nota más grave, el Do -1 (16,3 c/s) corresponde a un tubo de 32 pies de largo (9,75 metros); y la más aguda, Do9, con una frecuencia de 16741 c/s, a uno de 9,4 mm.

El piano tiene 7 octavas y una tercera menor: de La -1 (27,5 c/s) a Do7 (4185 c/s).  
 La guitarra clásica abarca de Mi1 a Si 4 y un teclado de 5 octavas, de Do1 a Do6.  
 Instrumentos de orquesta: Maderas Sib0 a Re7; Metales Si0 a Sib4; Cuerdas Mi0 a Do6.

Arpa – Do0 - Sol 6 -- 32,7 a 3136 c/s	Piccolo – Re4 – Re7 – 587 a 4698 c/s
Clarinete – Do2 a Sol5 -- 131 a 1568 c/s	Timbales- Fa1 – Fa2 – 87 a 174 c/s
Clarinete bajo – Re1 – Fa4 – 73 a 698c/s	Trombas- Mi2 – Sib4 – 165 a 933 c/s
Clavecín – Fa1 – Fa6 -- 87,3 a 2794 c/s	Trombones – Si0 – Mib4 – 62 a 622 c/s
Contrabajo – Mi0 – La2 – 41 a 220 c/s	Trompas – Sib0 – Mi4 – 58 a 659 c/s
Contrafagot – Re1 – Fa2 – 73 a 175 c/s	Trompeta – Mi2 – Re5 -- 165 a 1175 c/s
Corno Inglés – Mi2 – La5 -- 165 a 1760 c/s	Tuba – Sol0 – Re4 -- 49 a 587 c/s
Fagot – Sib0 – Sib3 -- 58 a 466 c/s	Viola – Do2 – Do5 – 130,8 a 1046 c/s
Flauta – La2 - Re6 -- 220 a 2349 c/s	Violín – Sol2 – Do6 -- 196 a 2093 c/s
Oboe – Si2 – Mi5 -- 247 a 1318 c/s	Violoncello – Do1 – Mi3 -- 65,4 a 330 c/s

### La serie de armónicos-

A partir de do1, los armónicos son:

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16**

Do1, do2, sol2, do3, mi3, sol3, sib3, do4, re4, mi4, fa#4, sol4, la4, sib4, si4, do5.

Donde: Los armónicos 7, 11, 13 y 14 son demasiado suaves.

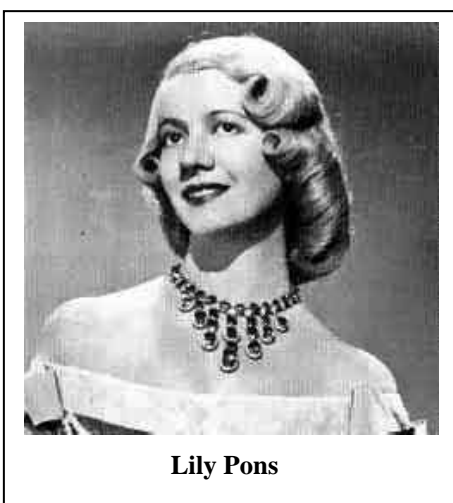
Los armónicos 2, 3 y 5; y 4, 5, y 6 forman el acorde perfecto mayor.

**Coma pitagórica-** Coma es la mínima diferencia de tono *apreciable* por el oído promedio. Vale un noveno de tono. Hay quienes distinguen hasta un onceavo de tono. Mozart se desesperaba con las insignificantes desafinaciones de violinistas, quienes no podían tocar mejor. Los semitonos cromáticos tienen 5 comas y los diatónicos 4.

### Rangos promedios de las voces-

En el canto operístico se requieren al menos dos octavas de extensión vocal.

<b>Bajo..... de</b>	<b>Fa 1 (88 HZ) a Fa 3 (352 HZ)</b>
<b>Barítono..... “</b>	<b>La 1 (110 HZ) a La 3 (440 HZ)</b>
<b>Tenor..... “</b>	<b>Do 2 (132 HZ) a Do 4 (528 HZ)</b>
<b>Contralto..... “</b>	<b>Fa 2 (176 HZ) a Fa 4 (704 HZ)</b>
<b>Mezzo..... “</b>	<b>La 2 (220 HZ) a La 4 (880 HZ)</b>
<b>Soprano..... “</b>	<b>Do 3 (264 HZ) a Do 5 (1056 HZ)</b>



Lily Pons

El *Bajo Profundo* puede cantar con *acceptable volumen* varios tonos debajo del Fa-1, no obstante muy pocas obras exigen un Mi-1 ó Mi bemol-1.

En el otro extremo de la voz humana tenemos la *Soprano Coloratura*, que puede dar hasta el Sol-5; y existen quienes vocalizando llegan al Do-6. Se han visto casos extraordinarios de rango vocal.

En la Ópera de París un bajo cantó el Sol 0 (48 c/s), mientras una soprano llegó al Re 6 (2373 c/s). Ni él fue un Chaliapin ni ella una Lily Pons; ambos cantaban en el coro.



**María Callas**

**Profundicemos en el timbre–**  
 Detengámonos un momento en un fenómeno natural conocido por todos nosotros: el Arco Iris. La luz solar, al pasar por las gotitas de lluvia, se refracta y descompone mostrando su “espectro” de 7 colores, tal cual demostró hace muchos años el ilustre matemático, físico, astrónomo y filósofo inglés Sir Isaac Newton (1642-1727). Cada color es una onda luminosa diferenciada de los otros por su frecuencia. Y el ojo humano integra todos los colores en uno solo: la luz blanca. Entre el fenómeno vibratorio

luminoso y el acústico existen similitudes. Y nuestra audición responde al sonido parecido a lo que la vista hace con la luz. Cuando escuchamos la nota de un piano, violín, ruido de la calle o una simple “a”, a nuestros oídos llega un “arco iris” de sonidos, constituido de “armónicos”. Los armónicos son sonidos de diferentes frecuencias, o dicho de otro modo, de diferentes longitudes de onda, tal cual sucede con el rojo, verde, amarillo, azul... Aunque las longitudes de ondas sonoras se expresen en metros y las luminosas en angstroms (o también en micras). Todo sonido cantado tiene un espectro de varios “colores”: 1) el armónico fundamental que determina la nota que se canta; 2) dos grupos de armónicos –F1 y F2- cuya combinación define la vocal cantada; 3) armónicos que determinan las cualidades generales del timbre: su belleza, redondez, pureza, espesor (volumen), así como su fealdad, gangosidad, guturalidad, aspereza, ruidos; 4) armónicos que dan el toque personal a la voz y permiten individualizarla (*color personal*); 5) armónicos -F3- que determinan el brillo. Cada vez que se emite una nota, independientemente del sexo, edad, tipo de voz y calidad del cantante, esa variedad de armónicos llega a nuestros oídos y nuestro sistema auditivo los integra. Así como distinguimos una flor roja de una amarilla, podemos hacerlo entre una voz y el sonido del piano acompañante. Esta capacidad de “separación armónica” no es infalible. Así como podríamos confundirnos en cuál es una flor, entre varias de un mismo color que configuran un ramo, nuestro oído puede no distinguir cierta voz entre las tantas de la misma cuerda de un coro.

**Frecuencias de toda la gama musical temperada**

<b>N</b>	<b>Do</b>	<b>Re</b>	<b>Mi</b>	<b>Fa</b>	<b>Sol</b>	<b>La</b>	<b>Si</b>
-							
<b>1</b>	16,349	18,352	20,600	21,825	24,499	27,500	30,869
<b>0</b>	32,70	36,70	41,20	43,65	49,00	55,00	61,74
<b>1</b>	65,40	73,41	82,40	87,30	98,00	110,00	123,48
<b>2</b>	130,79	146,81	164,80	174,60	195,99	220,00	246,95
<b>3</b>	261,6	293,6	329,6	349,2	392,0	440,0	493,9
<b>4</b>	523,2	587,2	659,2	698,4	784,0	880,0	987,8
<b>5</b>	1046,3	1174,5	1318,4	1396,8	1567,9	1760,0	1975,6
<b>6</b>	2092,6	2349,0	2636,8	2793,6	3135,9	3520,0	3951,2
<b>7</b>	4185	4698	5274	5587	6272	7040	7902
<b>8</b>	8371	9396	10547	11175	12543	14080	15805
<b>9</b>	16741	18792	21094	22349	25087	28160	31610

Semitono = 1,0595 (Raíz 12a. de 2)

Tono = 1,1225 (Semitono a la 2)

Una cosa es poseer la voz de Caruso  
y otra es cantar como Caruso.  
**Luciano Pavarotti**

## Capítulo IV - El instrumento del cantante

**El sistema fonatorio-** Es esencial reconocer la existencia de tres elementos comunes a todos los instrumentos musicales: el elemento vibrante (cuerda, lengüeta, lonja), la energía aplicada (con la mano, arco, soplo) y la resonancia (producida en la caja, tubo o corneta del instrumento). Nuestro sistema de fonación está compuesto, en esencia, por las cuerdas vocales (vibrador), la respiración (energía) y la cavidad faringo-bucal (resonancia). Al cantar, estas partes deben trabajar sincronizadamente y bajo las restricciones impuestas por la finalidad artística. La efectividad de ese sincronismo está en función del control voluntario e involuntario que la psiquis ejerce mediante el oído, el sistema nervioso y las hormonas.

**El cerebro-** Cantar a una nota se origina en *áreas de la corteza cerebral*:

- a) en la zona de las representaciones voluntarias e intenciones expresivas;
- b) en la zona encargada de los músculos faringolaríngeos y bucofaciales (aparato motor);
- c) por intervención del aparato sensitivo, que capta información de los aparatos vocal y respiratorio y las envía a la corteza, reforzando las actividades motoras; y
- d) por el aparato auditivo que capta y transmite el mensaje sonoro a la corteza auditiva, donde se produce la memorización e integración.



El vínculo entre la actividad cerebral, la voz y el oído está claramente determinada por la patología médica y la experimentación de laboratorio con animales. Personas con determinadas lesiones cerebrales pierden el control del timbre, altura e intensidad de la voz; ésta suena monocorde, ronca o chillona y hasta llegan a perder totalmente la capacidad de emitir pese a tener las cuerdas vocales intactas.

La sordera parcial actúa sobre la voz inmediatamente al disminuir el control audiofonatorio. Todos hemos escuchado a una persona con deficiencia auditiva hablar a una intensidad desusada. Y es bien conocido que quienes nacen sordos también son mudos. Cuando se pide a un sujeto que cante una nota equis y en sus oídos se aplica un ruido ensordecedor, el control de la entonación es inestable y las cuerdas vocales no mantienen la vibración. Lo mismo ocurre cuando una persona

habla sin prestar atención a la altura de su voz y otros le dicen "no grites", aunque ella no se dé cuenta.

**Los nervios-** Nuestro 10° nervio encefálico se conoce como *Vago o Neumogástrico*. Posee decisiva importancia en la actividad autónoma del aparato respiratorio, estómago, corazón, intestinos, hígado, esófago y laringe. De él derivan los nervios *Recurrente* y *Superior Laríngeo*, que controlan la musculatura laríngea. Esa relación explica por qué una afección de origen intestinal puede afectar la voz, inhibiendo el cierre glótico. A su

vez, el Vago tiene encadenamiento con el 11° nervio encefálico, que acciona músculos del cuello y los hombros; hecho importantísimo para comprender por qué al cantar es necesario relax en esas partes del cuerpo. Toda tensión captada por este nervio influye en el rendimiento de la laringe.

El accionar laríngeo además está indirectamente relacionado con el 12° nervio encefálico, el *Glossofaríngeo*, que controla los movimientos de la lengua y la faringe. Si este nervio se corta es imposible mover la lengua o tragar; y su hiperfunción produce un efecto negativo en la voz, al endurecer la base de la lengua, que está adosada al hueso hioides de la laringe.

El *sistema nervioso autónomo* regula, en forma independiente de la voluntad, el funcionamiento de las vísceras. Cada una recibe una inervación doble, de los sectores llamados simpático y parasimpático, que se oponen en su acción; del equilibrio entre ambos resulta el correcto funcionamiento del órgano.

Los estados desagradables (como el dolor) se transmiten al cerebro por intermedio del simpático y los agradables marchan por la vía del parasimpático. El simpático, junto a la adrenalina segregada por las glándulas suprarrenales, determina las manifestaciones observadas en los estados de emergencia, la aceleración del pulso, pupilas dilatadas y mayor cantidad de glucosa en la sangre bajo estado de pánico. El parasimpático (o vegetativo) que regula la actividad autónoma del corazón y los aparatos respiratorio, digestivo, urinario y reproductor, predomina en los períodos de reparación de energía, durante la digestión, el sueño y el descanso.

La actividad vocal está regida por el Vago; pero por la mañana la actividad orgánica está regida por el simpático, que contraría la actividad de ese nervio. Después de las comidas hay hipo vagotonía y es durante el sueño y por la noche que el vago se activa. Por eso se siente menos *deseos* de cantar de mañana y enseguida de comer. Eso es aparte del efecto negativo del estómago lleno, que quita espacio al acto respiratorio.

El *insomnio* es nefasto para la voz, pues es durante el sueño que el vago repone energías. El sueño es un auxiliar irremplazable del cantante (*no sólo la noche anterior a la función*).

**La mente-** Desde la Antigua Grecia se sabe que las emociones favorecen o entorpecen la emisión vocal. ¡Como a las demás funciones humanas! Es bien sabido que “los nervios” y el estrés, provocan palpitaciones, interrupción de la digestión, transpiración, boca seca, temblor, insomnio, bajas defensas, mareos, desmayos, dolor de cabeza, vómitos, ciertas dermatitis, alteraciones de la presión y tensiones musculares. Casos severos son la ceguera y parálisis histéricas, úlceras gástricas, la impotencia y la frigidez. ¡Hay personas que han muerto de un susto o de extrema alegría! ¿La voz podría quedar al margen de lo emocional?

Los procesos afectivos influyen en la respiración, el tono glótico y la impostación. Las emociones pueden producir disfonías por híper o hipotonía muscular. Según las crónicas, el primer paciente de Freud sufría de afonía neurótica. La voz de la persona deprimida y quejumbrosa es característica por su debilidad y falta de brillo, así como son superlativos los niveles vocales en la euforia y gran excitación. La exaltación del humor (alegría, enojo, sorpresa) llevada a un grado patológico conduce a diferentes niveles de hipertonia y puede afectar más a una cuerda vocal que a la otra, generando ronquera o afonía; en otros casos puede producir un timbre metálico. Por otro lado, la atonía afectiva, la angustia, la pena, el dolor, la ansiedad y la indiferencia emocional provocan una voz destimbrada.

Konstantin Stanislavski (1863- 1938) creador del Teatro del Arte ruso, inventor del realismo psicológico y la técnica vivencial, previno a los actores de la influencia negativa del factor emocional y cómo manejarlo: "El estado emocional es importante, pero no depende de nuestra voluntad. Quien intente condicionar sus acciones con sus estados emotivos, se confunde. En tal sentido, el actor no debe inmiscuirse en absoluto con las emociones. No debe siquiera preocuparse por ellas. Si no siente nada, no siente nada. Las emociones son libres. Lo que sí el actor puede hacer , porque esto depende de su voluntad y entra dentro de la órbita de su conciencia, es generar las condiciones más apropiadas posibles para la aparición de las emociones, concentrar su atención en el modo más eficaz de atraerlas. De esta manera por intermedio de la acción física el actor comienza a *hacer para creer* y va desatando un proceso de interacción con el partner y su entorno, comprometiéndolo gradualmente sus niveles físico, intelectual y emotivo. Así como la emoción va surgiendo como resultado de la acción."

En las cartas que Caruso escribió a su segunda esposa Dorothy Park Benjamin, observó el papel facilitador de la voz de las emociones agradables e inhibidor de las desagradables. Decía Caruso, después de una representación de L'Elisir d'Amore: "La alegría y la tristeza tienen su timbre vocal propio. Por fortuna yo estaba de buen humor...". Comentando una Carmen manifestaba: "Si monto en cólera mi voz sufre por ello. Al final del dúo, enervado a causa de la insuficiencia de Micaela, mi voz no era buena, sino pasable". Y de una función al aire libre de Aida: "El calor y un mal bajo como compañero me pusieron nervioso. Comencé a cantar Celeste Aida con los ojos cerrados y el sol dándome de lleno en la cara; así es imposible cantar bien".

Un gran cantante en presencia de otro mejor, con más éxito o que simplemente él considera superior, puede disminuir su normal rendimiento como resultado de una emoción perturbadora. Leonard Warren fue contratado en 1952 por la Opera de México para hacer *Il Trovatore* junto a María Callas y Giulietta Simionato. Previamente ellas hicieron varias representaciones de Aida que Warren presenció desde la platea, quedando impresionado por las ovaciones que recibían ambas cantantes. Durante la función de *Il Trovatore*, ni bien aparecieron las divas en escena y antes que abrieran la boca, estallaron interminables aplausos del público. Warren tuvo una leve equivocación al cantar "Il balen del suo sorriso" y, previo al cuarto, acto llamaron un médico a su camerino porque "estaba sin voz". El doctor vio todo normal. Pero la agitación del barítono era tan grande, como cuenta su esposa Agatha Leiffen, que lanzó contra la pared la partitura y se negó a continuar. El *Excelsior* comentó: "No es lo mismo actuar junto a cantantes comunes que tener a Callas y Simionato arriba del escenario".

El miedo acarrea alteraciones glandulares momentáneas e inhibitorias de funciones neuromusculares. Se llama *trac* la situación en que un cantante u orador se sienten impedidos de usar su voz a la altura, con la intensidad y timbre habituales. Es un bloqueo físico y mental, una fobia originada más en la imaginación que en factores reales. El *trac* es estimulado por falta de confianza en sí mismo y sobrevaloración de la autoridad del público o de la importancia de una competencia. El sentimiento de extremo peligro desata una reacción hormonal que adapta al sujeto frente a la amenaza de su existencia o su reputación. Produce aceleración del corazón, ausencia de salivación, hipertensión, aumento de glóbulos rojos y azúcar en la sangre. Cuando el *trac* es ligero funciona como una especie de adaptación instintiva a una situación crítica. El *trac* se combate apoyándose en el reconocimiento de las propias capacidades, confiando en los reflejos condicionados por el estudio, reforzando las intenciones expresivas, logrando una representación mental intensa de los sonidos y obligándose a adoptar una actitud de seguridad.

También ayuda la experiencia *conductista*, es decir: enfrentar valientemente la situación que da tanto miedo y comprobar, frente a ella, que se estaba exagerando. Si no resulta, habrá que recurrir a terapia y posiblemente a medicamentos apropiados que disminuyan la actividad del *simpático* y exciten a su antagonista, el *parasimpático*, como los beta-bloqueantes y ansiolíticos, pero lógicamente ¡en dosis pequeñas y bajo control médico!

La formación voluntaria de una imagen auditiva, que comprende la altura, intensidad y el timbre, es necesaria en toda producción vocal. Esa imagen pone en marcha una serie de movimientos de acomodación del resonador faringo-bucal, utilizando coordinaciones adquiridas en el curso de la educación vocal. Cuando el cantante hace un esfuerzo volitivo para *representarse psicoauditivamente* el tono a emitir, alcanza la nota deseada. Es el "*canto interior*", conocido por artistas que aseguran lograr las notas sobreagudas no por un esfuerzo respiratorio adicional, sino por un esfuerzo psíquico intenso.

Para el actor y el cantante es fundamental saber que las emociones obran del mismo modo ya sean  *fingidas o reales*. La alegría o su  *simulación* elevan el tono del esfínter glótico y modifican el timbre. E inversamente si se trata de tristeza o depresión. Las emociones sentidas o simuladas ponen en juego similares mecanismos nerviosos, aunque cuando son simuladas la influencia es menos perdurable.

**El sistema endócrino-** La voz es un rasgo sexual secundario. Y un caso notorio de influencia glandular en la voz es el de los *castrati* del siglo XVII y XVIII. Eran hombres con voz femenina cuya extensión podía alcanzar notas desde contralto hasta soprano. Nada tienen que ver con ellos los *contratenores* actuales; éstos cultivan el registro de *falsetto* para cantar las partes escritas para voces de mujer. Los castrati conservaban la voz femenina propia de ambos sexos en la infancia como consecuencia de la mutilación sexual a la que eran sometidos a muy corta edad. Su laringe permanecía infantil y su timbre tenía ambigüedad sexual.

Cuando en la pubertad se produce la conocida "muda de la voz", que en los varones es decisivamente más pronunciada que en las niñas, la evolución anatómica de la laringe es irreversible. Hay hombres que imitan voz de mujer, usando en forma más o menos inconsciente un tono y timbre agudo o modulaciones exageradas, pero el cambio de la voz después de la muda no puede revertirse ni aún por tratamientos hormonales.

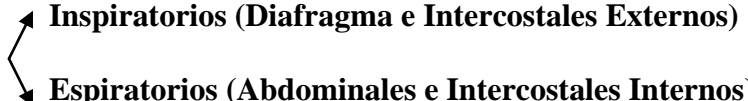
En el adolescente, a la vez que aparece el vello crece el tamaño de la laringe y las cuerdas vocales se alargan casi un centímetro. Luego de la muda, la voz se produce por el mecanismo de la voz de pecho. El descenso del tono es de cerca de una octava y se modifica el timbre. A veces, durante el período de la muda coexisten los dos mecanismos y el adolescente pasa del registro grave al agudo de forma involuntaria e incontrolable: son los "gallos" de la etapa de la pubertad, que por lo regular no duran más que unos meses. La adaptación psicológica a la muda vocal es más o menos cómoda, aunque la modificación del timbre, las sensaciones vibratorias más intensas de la voz de pecho y la inestabilidad de la frecuencia desorientan al adolescente.

En la mujer, la voz depende ampliamente de su vida hormonal.

Durante el período menstrual puede ocurrir una ligera congestión de las cuerdas vocales, que acarrea una crisis vocal pasajera y bien conocida por las artistas líricas. Durante la menopausia suele producirse un descenso del tono por influencia de las modificaciones endócrinas. Su evolución depende del equilibrio biológico y psicológico de la persona. Los desórdenes glandulares son de interés para el foniatra; muchos trastornos vocales no se originan en la laringe sino que son consecuencia de ello.

Las acciones hormonales ejercen acción sobre el tonismo y excitabilidad del esfínter glótico y la laringe (incluyendo la constitución química de sus tejidos) a través del *parasimpático*. El funcionamiento muscular de las cuerdas vocales no escapa a la influencia hormonal en cuanto a su estimulación e infatigabilidad: *a) el defecto de hormona tiroidea* entorpece (o imposibilita) el sostener notas; y, su exceso acarrea cansancio y bruscos cambios del timbre de la voz; *b) las glándulas suprarrenales* (que segregan adrenalina y hormonas corticales) regulan la hidratación de las fibrillas musculares y la estimulación de su funcionamiento.

**El aparato respiratorio-** Compuesto por los pulmones (almacenamiento del aire), los bronquios, la tráquea, la laringe, la faringe y las cavidades bucal y nasal (conductos del aire), es accionado por varios músculos poderosos: diafragma, abdominales, intercostales internos y externos.

Músculos respiratorios **Inspiratorios (Diafragma e Intercostales Externos)**  
**Espiratorios (Abdominales e Intercostales Internos)**

El músculo inspiratorio por excelencia es el diafragma. Los intercostales externos ayudan a expandir la base de la caja torácica en la inspiración forzada. Los músculos *abdominales oblicuos* (mayor y menor), *recto mayor* y *transversos* son los más importantes durante la espiración. Al contraerse tienden a bajar las costillas y aumentan la presión dentro del abdomen, provocando una elevación del diafragma. Los intercostales internos en general sólo se emplean en una espiración forzada.

El trabajo muscular durante la fonación ha sido objeto de numerosos estudios experimentales, en especial con la electromiografía. Desde un punto de vista esquemático hay tres tipos de actividad que se suceden durante la emisión vocal sostenida.

- 1) Después de una inspiración profunda, la presión de relajación debida a las fuerzas elásticas de los tejidos es excesiva. Entonces los músculos inspiradores permanecen en actividad para frenar el automático desinflar y movimiento de cierre de la caja torácica.
- 2) A medida que el volumen pulmonar decrece, la presión de relajación disminuye. La columna de aire se conserva constante gracias a un balance entre los inspiradores (que disminuyen progresivamente su acción) y el trabajo (cada vez más intenso) de los espiradores.
- 3) Al final de la emisión, cuando el volumen pulmonar es pequeño y la fuerza elástica es nula, el trabajo de los músculos espiradores aumenta para mantener la presión, mientras los inspiradores no dejan hundir la caja torácica.

Buena capacidad y ventilación pulmonar son ventajas naturales, pero insuficientes. Se debe aprender a controlar la espiración.

**La laringe-** Colocada en el cuello, es un órgano hueco, cilíndrico, más o menos rígido, formado por cartílagos, fibras y músculos. Encima tiene un cartílago móvil (*epiglotis*) que funciona como la tapa de una tetera. Está conectada hacia abajo con la tráquea y arriba con la base de la lengua y la faringe. Es un órgano móvil capaz de efectuar movimientos verticales amplios, gracias a un sistema muscular suspensor que la vincula con el cráneo y maxilar inferior y también con el tórax. El descenso del diafragma y la acción del músculo esternotiroideo ayudan a bajar la laringe. Los rayos X muestran que sus movimientos hacia abajo se asocian con un aumento de su diámetro y hacia arriba con una disminución. También tiene movimiento hacia adelante y hacia atrás.

En el interior de la laringe hay *dos pliegues*, de unos dos centímetros de largo, llamados vulgarmente “*cuerdas vocales*”. El espacio entre las cuerdas vocales se llama *glotis*. Cada cuerda vocal está constituida por un músculo, un ligamento, una membrana y una mucosa protectora. Pocos milímetros por encima de las cuerdas vocales existe otro par de pliegues más pequeños, llamados *pliegues vestibulares* o *cuerdas vocales falsas*, que contribuyen a cerrar la laringe al tragar y no vibran durante el canto. Entre las cuerdas vocales verdaderas y los pliegues vestibulares queda conformada una cavidad denominada *ventrículo* de Morgani.

Encima de los pliegues vestibulares (a la salida de la laringe, debajo de la epiglotis) se halla el *vestíbulo laríngeo* y, a ambos lados, los senos piriformes, cuya resonancia entre 2800 y 3000 Hz influye decididamente en la voz (brillo).

Varios músculos trabajan sincronizadamente y realizan acciones distintas sobre las cuerdas vocales, a saber: abductores (las separan), aductores (las juntan), cricotiroides (las estira) y tiroaritenoides (las tensan). Los tiroaritenoides (que son dos y se encuentran respectivamente uno en cada cuerda) son antagonistas del cricotiroides (exterior a ellas).

Cuando estamos callados las cuerdas vocales se mantienen medianamente separadas y relajadas. En la inspiración profunda se separan ampliamente. Cuando cantamos o hablamos se tensan y acercan, sin llegar a cerrar herméticamente la glotis y manteniendo ésta la forma de un fino huso. Al pasar el aire que exhalamos por esa hendidura, los bordes de los pliegues vocales entran en vibración.

Las cuerdas vocales están unidas en sus extremos a dos cartílagos:

a) Adelante, con el tiroides, común a ambas y sobre el que se hallan fijadas e insertadas juntas. Este cartílago tiene una protuberancia, llamada vulgarmente "*Nuez de Adán*".

b) Atrás, con los aritenoides. Cada cuerda al suyo. Los aritenoides son móviles, pueden juntarse o separarse mediante un movimiento de tijera, haciendo que las cuerdas vocales cierren o abran la glotis.

**Músculos que accionan las cuerdas vocales**

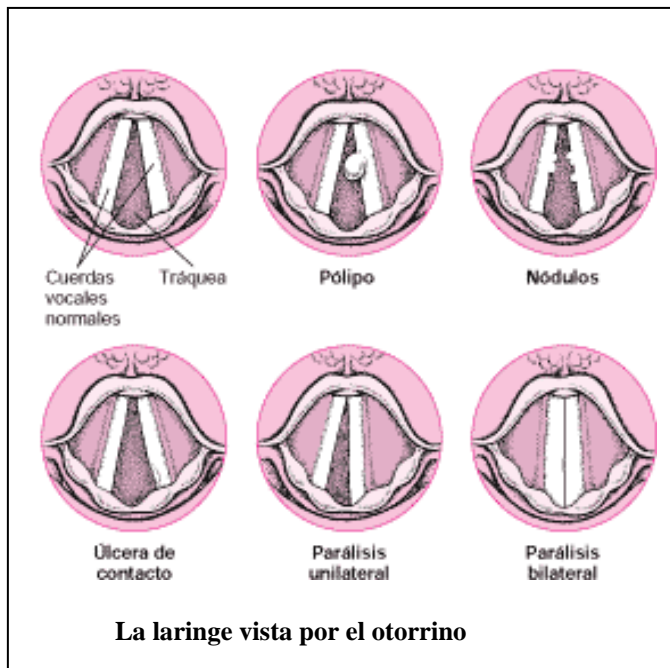
**Abductores (las separan)**

**Aductores (las juntan)**

**Cricotiroides (las estira)**

**Tiroaritenoides (las tensan)**

**El sonido glótico-** Cuando las cuerdas vocales se tensan y se acercan, al pasar la corriente de aire espirado entre ellas se produce el efecto “retroaspiratorio”. Como comprobó el matemático y físico suizo de origen holandés Daniel Bernouilli (1700-1782), en aire en movimiento la presión es menor que si está en reposo. En consecuencia, el paso del aire espirado entre las cuerdas vocales crea una presión negativa (succión por semivacío) que tiende a aspirar la mucosa de las dos cuerdas, haciéndolas juntar y produciendo el cierre de la glotis. Inmediatamente, y a consecuencia de ello, al cortarse la corriente de aire mientras continúa la acción espiratoria, crece la presión subglótica y hace separar cuerdas. El ciclo se repite mientras el cantante no deje de espirar y no afloje la tensión de su musculatura laríngea. Es un fenómeno similar a cuando una fuerte corriente de aire abre y cierra rítmicamente una puerta. El sonido original nace en esa serie de "soplos" o pulsos de aire que emergen rítmicamente de la glotis. Esta estructura discontinua del sonido laríngeo se pone de manifiesto pasando con gran lentitud una grabación hecha a gran velocidad. A determinada velocidad el sonido ya no se percibe continuo, sino como una serie de *tops* perfectamente separados uno de los otros.



Las cualidades del sonido glótico de un sujeto dependen de su anatomía laríngea: la constitución de sus cuerdas (flexibilidad, grosor, longitud, masa, elasticidad de la mucosa que las recubre) y de las posibilidades de tensión/elongación de su musculatura fonatoria.

Cuerdas vocales poderosas y robustas laringes dan voces potentes; y cuerdas vocales largas suelen corresponder a voces graves. Pero no olvidemos que el máximo rendimiento vocal sólo se logra si lo *constitucional* es acompañado de una correcta *técnica de emisión*.

La vibración de las cuerdas vocales es resultado de tres fuerzas mecánicas:

- una fuerza muscular que tiende a conservar las cuerdas vocales en contacto una con la otra (cierre glótico);
- una fuerza que procura apartar las cuerdas vocales cuando están cercanas (presión de la columna de aire);
- una fuerza de atracción que tiende a cerrar las cuerdas vocales cuando están apartadas y el aire fluye entre ellas.

Los parámetros del sonido glótico son:

- la frecuencia (ritmo de los pulsos)
- la intensidad (presión de los pulsos)
- el timbre (forma del pulso)

**El tracto vocal-** Nuestro resonador, el “conducto vocal” o “tracto vocal”, amplifica el sonido glótico y da a la voz su timbre definitivo. Está compuesto por *cavidades*: la faringe y la boca (resonadores “inferior” y “superior”, respectivamente). El pecho no forma parte del resonador, pues los pulmones no son cavidades. Explorando el conducto vocal con una microsonda conectada a un pequeño micrófono, para captar, registrar y posteriormente analizar la voz en el sonógrafo, se ha comprobado que el sonido que producen las cuerdas vocales recibe notables modificaciones de intensidad y timbre por efectos de la resonancia. A nivel de las cuerdas vocales el timbre es muy semejante en todas las vocales y está formado por una serie rapidísima de pulsos que transportan energía acústica. Si consideramos dos impulsos contiguos, el segundo llegará al resonador mientras el fenómeno de resonancia debido al pulso precedente no se ha amortiguado por completo. De acuerdo con la energía que el pulso original transporta sacude con una fuerza mayor o menor el aire contenido en la cavidad, proporcionalmente será su amplitud y pendiente. Como los pulsos laríngeos se suceden a un ritmo rápido, se fusionan. El alargamiento temporal de los sonidos por la resonancia en las cavidades fonatorias produce una sonorización permanente a partir de una emisión discontinua. Hay una *integración acústica*: los resonadores añaden su periodicidad más o menos precisa a la del fundamental laríngeo. Así pues, los dos fenómenos se superponen y producen en la faringe un sonido continuo, rico en armónicos graves. Las otras secciones del tracto vocal producen sus propios efectos.

En la parte superior de la faringe y a nivel del velo el espectro acústico se refuerza y extiende más hacia el agudo y menos hacia el grave.



Si trazamos una línea uniendo (u), (i) y (a), queda dibujado un triángulo que incluye todas las vocales. Para cada una, a la izquierda se indica qué frecuencia de resonancia (F1) le corresponde en la faringe; y en la parte superior se indica la frecuencia de resonancia (F2) que le corresponde en la boca. El esquema permite ver dónde se produce cada vocal, si más cerca del velo, más cerca de la laringe o de los labios. Aunque en teoría las combinaciones posibles son infinitas, normalmente se reconocen diez timbres vocálicos bien definidos. *Cada vocal tiene un valor preciso de F1 y F2.* El timbre de cada vocal representa rasgos acústicos comunes a todas las personas y es independiente del tipo de voz. Según el lugar de la cavidad bucal en que se articulan, las vocales se distinguen en *anteriores*, *intermedias* y *posteriores*; y en función de la separación entre la lengua y el paladar, se diferencian en *abiertas* y *cerradas*.

Son vocales *abiertas*: a, ao, ä; *semiabiertas*: ea, o, ö; y *cerradas*: e, u, ü, i.

Son vocales *posteriores*: u, o, ao; *intermedias*: a, ä, ö, ea; y *anteriores*: ü, e, i.

Si F1 y F2 están alejados, la vocal es *difusa*; de lo contrario es *compacta*.

La clasificación de las vocales es gradual, no todas las cerradas lo son igualmente, etc.

Los diez timbres vocálicos fundamentales (a, e, i, o, u, ao, ä, ea, ö, ü) son *orales*, quiere decir que se producen sin la participación del resonador nasal. Cuando el velo del paladar desciende durante la emisión, las vocales llamadas orales se vuelven *nasales*. Esta resonancia nasal se caracteriza por un acercamiento de los dos formantes y una pérdida de energía acústica por la absorción de las frecuencias agudas.

**El formante del canto-** Al hablar fuerte y sobre todo al cantar, aparece un formante más, otra zona de frecuencias reforzada: la que *proporciona el brillo de la voz*. Los americanos lo denominan *singing formant*. Este formante (F3), es energía sonora en el área de los 2500 Hz a 3200 Hz en las voces masculinas y de 3000 Hz a 4000 Hz en las femeninas. Se trata de armónicos de frecuencias muy altas (*overtones*), que se propagan con mucha facilidad y para las cuales el oído humano tiene especial sensibilidad. Estas frecuencias coinciden con la frecuencia de resonancia de los senos piriformes. Una voz sin F3 (por ejemplo al engolar) suena apagada y no corre en el teatro, pues lo que proyecta a la voz no es tanto su volumen sino su brillo (*ring in the voice*). Una voz timbrada, aún pequeña, atraviesa la orquesta y alcanza el último rincón del teatro. Si en una grabación se filtra el F3 de la voz, ésta queda eclipsada por los instrumentos.

**Resonancia y sensaciones-** Para los cantantes, el término “resonancia” tiene dos acepciones, muchas veces confundidas. Una es la que acabamos de describir: el fenómeno físico; y otra es la *sensación* de vibraciones en el cuerpo al cantar o declamar (en el paladar anterior, maxilar inferior, la cara, el cráneo, el pecho). Vienen juntas y no son lo mismo. Las *sensaciones son consecuencia* de la resonancia acústica y tienen la propiedad de estimular el trabajo laríngeo por vía nerviosa, en una especie de feedback auditivo interno. Las sensaciones son un indicio de la técnica empleada.

Cuando el cantante usa bien sus resonadores, la voz suena plenamente y se proyecta con facilidad; se dice que “tiene la voz impostada”. Cuando la voz está impostada la energía acústica se concentra en una zona precisa, lográndose el máximo rendimiento. Cuando existe armonía entre la vibración de las cuerdas vocales y la acción de los resonadores (*acorde fono-resonancial*), se obtiene mayor intensidad, volumen, la voz suena más hermosa y el rendimiento vocal es claramente superior. El cantante adiestrado busca siempre el acorde más perfecto entre la nota emitida y las resonancias de ambas cavidades, adecuando forma y tamaño de éstas mediante movimientos de: maxilar, lengua, musculatura faríngea, garganta, laringe, velo, úvula y labios.

**Las consonantes-** Son ruidos producidos por una transformación turbulenta de la corriente de aire espirado. Resultan de una contracción de la corriente de aire (consonantes constrictivas o fricativas) o una interrupción de la misma seguida de una brusca liberación, lo que produce una “explosión” (consonantes explosivas u oclusivas). Según se acompañen o no de vibración laríngea se distingue entre consonantes sonoras (*vocálicas*) y áfonas. En las consonantes nasales el sonido laríngeo pasa por la nariz. Varias consonantes se clasifican diferentes en diversos idiomas, y corresponden a un grupo u otro según la vocal siguiente.

Consonantes oclusivas: b, c (seguida de a, o, u), d, g (ga, go, gu), k, p, q, t, x.

Consonantes fricativas: c (seguida de e, i), f, g (ge, gi), j, l, r, s, v, w, z.

Consonantes nasales: m, n, ñ.

Consonantes vocálicas son: b, d, g, l, m, n, ñ, r, v, w. Se distinguen del resto porque se pueden entonar. La y es “vocal” o “consonante fricativa”, según idioma y costumbres.

Por ser tantas y tan variadas las consonantes importan más que las vocales para la comprensión del texto. Por otra parte, mientras las vocales se articulan al inicio de cada tiempo o fracción de tiempo del compás, las consonantes se ejecutan antes; si esto no se hace así, da la sensación de que el cantante entra tarde.

**Influencia de los resonadores sobre la laringe-** La laringe no funciona de manera autónoma. Al encontrarse en el fondo de las cavidades de resonancia, ésta ejerce sobre ella un gran efecto. Estudios estadísticos y sonográficos han mostrado que en su conjunto, la frecuencia laríngea es mayor en las vocales con formante agudo, como la (i) y la (ü), que en aquellas que tienen sobre todo formantes graves, como (o) y (u).

Da la impresión que en las vocales de formante agudo la laringe tiene tendencia a aumentar su tono de cierre. Los formantes de las vocales cantadas se desplazan en relación con aquellos de la voz hablada. Cuando hay alargamiento del conducto vocal, por descenso en la posición de la laringe o por entubamiento de los labios o por los dos mecanismos combinados, siempre ocurre un descenso en la frecuencia del formante faríngeo (F1), lo que tiende a ensombrecer la voz. El aumento de la apertura bucal acarrea una elevación de F1 y su práctica es uno de los medios usados comúnmente para dar notas agudas.

**Influencia de las consonantes sobre la resonancia-** En lo que respecta a las consonantes se observa que: a) el sonido laríngeo tiene tendencia a arrancar en forma más brusca y con una frecuencia mayor después de una consonante oclusiva (P, T, K) que después de una consonante fricativa (F, S, CH); b) la vibración laríngea suele arrancar en forma más progresiva durante una consonante sonora, sobre todo si es nasal, que después de una consonante áfona. Estos fenómenos hallan explicación si se toman en cuenta las diferencias de presión supra y subglóticas en cada tipo de consonante. Todo esto es de aplicación práctica en la educación vocal.

**La voz y el cuerpo-** Los instrumentos musicales son objetos inertes; cualquiera que pase junto a un piano puede pulsar una tecla, la cuerda sonará al golpe del martillo y la caja de resonancia propagará la nota automáticamente. Pero la voz surge en un cuerpo vivo y depende de él. La laringe, las cuerdas vocales, la faringe, la garganta, la boca, los pulmones, los huesos, los músculos... todo cumple infinidad de otras funciones que nada tienen que ver con la emisión de la voz, incluso cuando ésta se está emitiendo.

El instrumento del cantante es muy movedizo. Al inspirar las cuerdas vocales se relajan. Si al terminar la frase el cantante cierra la boca, las cavidades cambian de posición y forma; entonces para atacar la siguiente nota habrán de aprontarse nuevamente. La emisión de la voz puede ser alterada y hasta suprimida por cualquier urgencia del cuerpo. Las partes del órgano vocal, si bien responden a la voluntad del cantante, también lo hacen con mucha fuerza a estímulos provenientes del interior del organismo.

**Voz hablada, voz cantada-** El cantante emite bajo ciertas condiciones durante un lapso más o menos prolongado, manteniendo la calidad vocal, resolviendo las diversas exigencias que ofrece la partitura, enfrentando sin poder detenerse posibles accidentes de orden técnico, físico o mental. Esto es común a todos los músicos; y al cantante se le agrega la fatiga de su instrumento. Al orador y el actor teatral se les exige un rendimiento vocal en potencia y resistencia a la fatiga; pero para el cantante es más difícil. El orador puede tomar agua, hacer una pausa y continuar hablando en el tono y velocidad que desee; el actor puede retrasar un segundo su diálogo, enunciar más grave, alto, fuerte o suave que de costumbre. Pero el cantante tiene que seguir el ritmo y la melodía. Si no respiró correctamente, se distrajo un instante, cortó una nota antes de tiempo o no escuchó bien un acorde... ¡adiós!

Otras exigencias que van más allá del trabajo laríngeo propio del habla son la tesitura y la obligación de emitir tonos espontáneos y exactos a cualquier altura. Toda melodía exige un mínimo de medios vocales para alcanzar sin desmedido esfuerzo las notas extremas. En segundo término, saber regular la potencia de todas las notas de su registro. Además, el timbre será limpio de ruidos y en ningún caso hará "rechinar" los oídos de los espectadores. Llegar a ser un gran cantante de ópera exige una voz de calidad general superior a la media y en algún aspecto muy superior. Con una voz común y una técnica común, todo intento lírico apunta a la mediocridad.

**Esquema corporal, vocal y de acción-** Esquema corporal es el conocimiento que hace todo individuo sobre su propio cuerpo y de la situación que ocupa en su medio, basado en información que llega a su conciencia por diversos tipos de sensibilidad y sensación. El esquema corporal se construye en forma lenta desde la primera infancia por acumulación y memorización de hechos sensoriales, matizado por sentimientos de placer y disgusto.

Existe un *esquema corporal vocal*, pues todo sujeto al hablar o cantar percibe un conjunto de sensaciones provenientes de diversas regiones del cuerpo involucradas al momento de la emisión de la voz, al que se añaden percepciones de carácter auditivo/visual y sentimientos comunicados por el cerebro. Este esquema corporal vocal existe en todas las personas en un estado más o menos rudimentario y se desarrolla por los estudios de canto.

Y existe un *esquema de acción*, que es la memorización de los esquemas corporales en relación a la actividad que el sujeto desea realizar. Toda persona que desea realizar un acto motor, al principio hace una representación mental involuntaria, en muchas ocasiones inconsciente, de todos los actos a realizar, junto con cada esquema corporal correspondiente. Al momento de la ejecución del acto, el sujeto compara lo que sucede en realidad con la experiencia memorizada y procura rectificarse para que coincidan los dos esquemas motores. El cantante basa su conducta de fonación en esquemas de acción antes vividos, memorizados y relacionados con motivaciones e intenciones expresivas.

**¿Agudo es igual a alto?-** Las relaciones "alto con agudo" y "grave con bajo" son totalmente imaginarias y posiblemente derivan de cómo se dibujan las notas en el pentagrama. En realidad al cantar no hay un "lugar" material de cada nota; los agudos no están arriba ni los graves abajo. La diferencia de tono depende únicamente de la frecuencia de la vibración de las cuerdas vocales, que es proporcional a su grado de tensión y elongación.

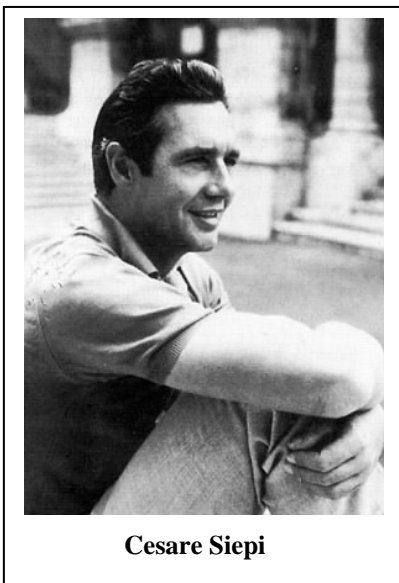
Todas las notas se producen en el mismo lugar: la laringe y salen por la boca en una dirección más o menos horizontal, aunque subjetivamente pueda parecer diferente.

La noción imaginaria de "altura" complica al cantante, haciéndolo creer que cuando va hacia el agudo "sube"; por eso algunos se estiran para alcanzar la nota "alta" deseada.

La idea de "altura de las notas" también impide cantar piano en el agudo, pues condiciona a tensarse proporcionalmente.

**¿Qué voz tengo?**- Existen personas a las que basta oír un instante para saber con precisión a qué cuerda pertenecen. Con otras es necesario hacer pruebas; y hay casos extremos que, aún después de años, son difíciles de definir. El error de clasificación puede producirse ante una gran voz, pero también ante una voz limitada. Hay que guiarse más por la zona de pasaje y el color que por la extensión. El físico del alumno y su voz hablada pueden aportar *indicios*, aunque habrá que ver si no aclara u oscurece la voz. Hay voces *raras* que, por su enorme riqueza armónica, suenan como si correspondiesen a una cuerda inferior.

La exclusividad tiene su encanto. ¿Quién no quisiera figurar en el *Libro de Guinness* por tener la voz más alta del mundo, la más grave, la más linda, la más potente...? Más allá de que todos no podemos ser *Otello*, *Reina de la Noche*, *Rigoletto*, *Boris o Amneris*, se debe saber que en toda época y lugar han existido voces de soprano con una octava más aguda que las demás y barítonos con una potencia que podría dejar sordo a cualquiera, bajos que tenían más graves que un piano y, no obstante, nadie se acuerda de ellos.



Es imperioso reconocer la voz que se tiene.

Aceptarlo parece natural pero... por algo se oye cantar piezas que atentan contra la voz del intérprete... y el oído del público. Una voz mal catalogada envía señales de auxilio. Un tenor que canta de barítono siente dificultad para la agilidad en su zona de pasaje, se fatiga bastante rápido, su timbre en el segundo pasaje no se corresponde con el de otras áreas de la voz, cuando intenta “cubrir” siente que la garganta se le cierra, la voz es más flexible y entona mejor cuanto menos dramático es el sonido que produce, cuando canta libremente su timbre tiene características de tenor, le es más fácil dar notas altas que sostener la tesitura central, maestros preparadores, otros cantantes y jurados que regularmente trabajan con profesionales le insinúan “¿está seguro que no es un tenor?”

Para dar una respuesta más o menos exacta habría que hacer ciertos experimentos.

- 1) Explorar exhaustivamente la extensión a plena voz y determinar las notas y zona de pasaje.
- 2) En una sala grande apreciar la potencia y el color de una “a” cantada bien abierta y en el tope de la zona de pasaje.
- 3) Hallar sobre qué notas puede cantar con mayor potencia.
- 4) Comprobar si no hay demasiada diferencia entre el espesor de la voz en el centro y los agudos.
- 5) La estructura física del cantante y su voz espontánea de conversación pueden dar buenos indicios adicionales.

En todas las pruebas se verificará si el sujeto no trata de “hacer” una voz.

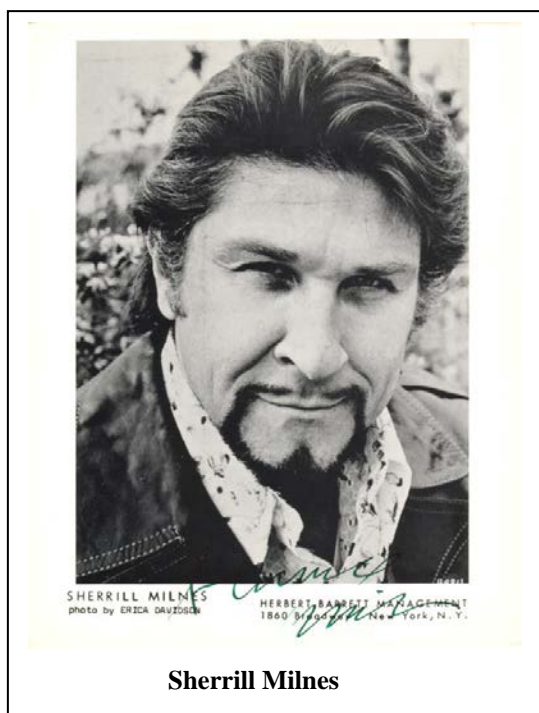
Se descubre cuando hablan, ríen o cantan sin prestar atención.

**Los registros y su fisiología-** Las *notas de pasaje* separan la voz en zonas denominadas *registros*. Éstos fueron claramente observados por cantantes y maestros de la antigüedad, aunque desconocían su origen. El tema era controvertido, pues artistas muy hábiles para ejecutar imperceptiblemente los pasajes creían no tenerlos y discutían su existencia, proclamando: "la voz es una sola".

Pero los registros son de *origen fisiológico*.

*Registro vocal* es la serie de notas que se producen por un mismo mecanismo laríngeo, que responden a determinadas "pautas" vibratorias. Al contraerse los *tiroaritenoides*, las cuerdas vocales adquieren *tirantez*.

Al cantar una escala del grave al agudo esa tirantez crece progresivamente hasta un límite en el cual, para poder continuar, la tensión tiroaritenoides debe aflojar y permitir que las cuerdas sean *estiradas* por una fuerza exterior a ellas, la del músculo *cricotiroideo*. Las cuerdas vocales estiradas se hacen más delgadas, la parte vibrante pesa menos y aumenta la frecuencia de vibración. En la zona *media* se combina casi a 50% el trabajo de ambos mecanismos musculares. En el agudo trabaja más el estirador. La terminología antigua ("voz de pecho", etc.) tenía más relación con las áreas donde se perciben sensaciones de resonancia que con los mecanismos laríngeos; eso llevó a confusiones. Hoy se dice sencillamente registro grave, medio y agudo.



Sherrill Milnes

**Aperto ma coperto-** Antes se decía que el cantante debía *cubrir* la voz para lograr efectuar los pasajes. Como el término *cubrir* no se entendía igual en todos lados, otros decían *cerrar* el sonido, en contraposición de *abrirlo*, que era emitir como al hablar. En la actualidad se prefiere la expresión "*modificar las vocales*". El cantante modifica el color vocálico para mantener la resonancia adecuada en todas las notas; y lo logra abriendo más la garganta y manteniendo baja la posición de la laringe en el cuello. Tal *aggiustamento* permite disminuir las diferencias entre los registros, disimula los pasajes y facilita el trabajo laríngeo. Modificar las vocales es crucial en la *zona di passaggio* y debe manifestarse como un proceso gradual, a efectos de facilitar la distensión progresiva de los tiroaritenoides y la actividad creciente del

cricotiroideo (fusión). No es bueno hacer sólo un pasaje alto, "abriendo" hasta muy agudo (*call the voice*), ya que divide la voz en dos partes y estorba la ejecución del segundo pasaje porque: a) tiroaritenoides se tensan y fatigan en exceso; b) por ello no siempre logran relajarse adecuada y velozmente para dejar accionar al cricotiroideo; c) a su vez este músculo, por permanecer la mayor parte del tiempo casi en reposo, suele no estar listo para el momento que se le necesita. Además, salvo que el cantante posea una voz excepcionalmente bella, abrir muy alto suena feo y tirante. La modificación de las vocales produce alteraciones reflejas a nivel laríngeo y en los resonadores, necesarias para poder cantar con comodidad a lo largo de toda la tesitura. Por razones expresivas o de musicalidad pueden variarse ocasionalmente los puntos de inflexión (o pivots). Aunque maestros y cantantes eminentes siempre advirtieron la necesidad de respetar las notas de pasaje por razones de salud vocal. El mi grave de soprano se llama "Punto Melba" porque Nellie Melba (Reino Unido, 1861-1931) aseguraba que es la nota más alta que una soprano puede *permitirse* en registro de pecho. Y respecto a los hombres, Caruso decía: "el tenor que *no cubre* más allá del la bemol, dura poco". Hubo tenores que lo hicieron, como Giuseppe di Stefano, cuya privilegiada voz se desfiguraba terriblemente en las notas altas y tuvo una carrera corta.

### Otros mecanismos de emisión-

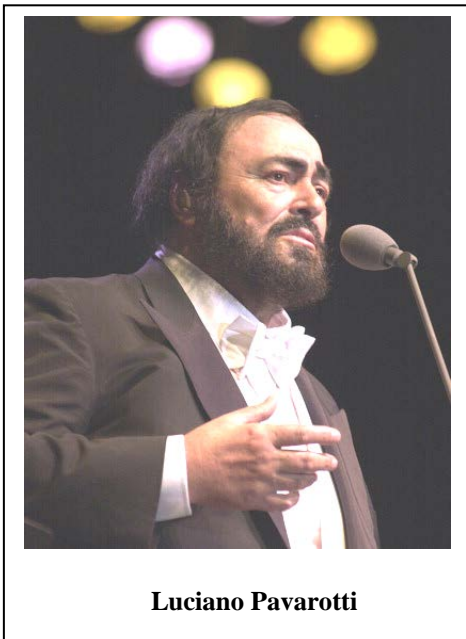
En ciertas ocasiones los cantantes utilizan otros mecanismos laríngeos.

- a) El hombre puede usar *Falsetto*, *Voce Finta* y *Stroh bass*
- b) La mujer dispone del *Silbato* ("*Flageolet*", "*Zweite Höhe Stimme*", "*Voce di Campanello*", "*Sonidos aflautados*") y *RawVoice* ("*Open Chest*", "*Poitrinage*").

**Falsetto-** El término ha provocado tremendas confusiones y prejuicios en la pedagogía y su origen deriva de la posibilidad masculina de imitar así la voz del sexo opuesto. Al cantar en falsetto la laringe funciona algo diferente que al hacer *voce di testa*.

Según William Vennard, se caracteriza por lo siguiente:

- fuerte tensión en el ligamento vocal por el efecto del músculo cricotiroideo, lo que se traduce en un alargamiento máximo;
- relajación total del músculo vocal, que es su antagonista;
- aumento de la compresión media (*damping*);
- el flujo aéreo juega un papel sin importancia;
- el cuerpo y la cubierta de la cuerda vocal se estiran en forma pasiva y su constante elástica aumenta;
- la amplitud vibratoria es corta;
- el pulso laríngeo es poco abrupto y por ello el timbre es pobre en armónicos agudos;
- las cuerdas vocales sólo vibran en parte, en sus bordes, permaneciendo el resto de su masa relativamente firme.



Luciano Pavarotti

Cualquier hombre puede usar falsetto fingiendo voz de mujer o niño pequeño. El oyente desinformado cree que cantar en falsetto es difícilísimo y queda atónito por la "facilidad y dulzura del cantante". El uso de falsetto es corriente en el canto popular.

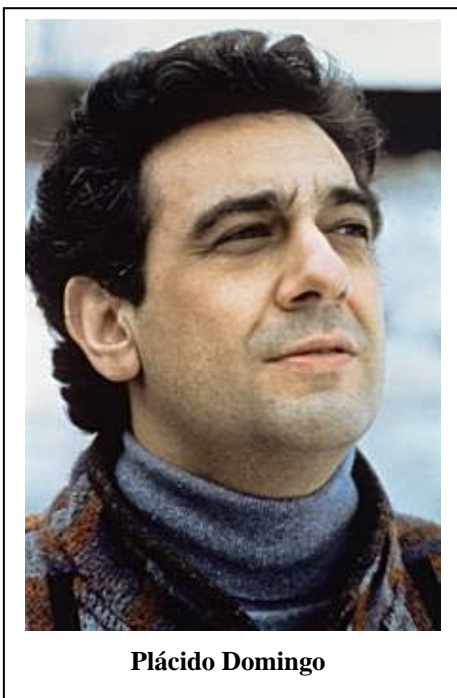
Hace 200 años el falsetto se empleaba por limitaciones técnicas de los tenores en el manejo del registro agudo y no sólo por "cuestiones estilísticas". La mayor parte de los compositores de los siglos XVI, XVII y XVIII evitaba exigir al tenor más allá del La<sub>3</sub>, pues notaban que al pasar a falsetto el timbre de la voz se blanqueaba, perdía riqueza armónica y la potencia era escasa. A principios del XIX aparecieron tenores que procuraron desarrollar un "falsetto rinforzato", buscando aparentar que llegaban a los agudos con voz normal. El auge de los "falsetistas" duró

hasta que Duprez descubrió el medio técnico del "pasaje". En la ópera, el uso de falsetto quedó limitado a escenas cómicas, imitaciones caricaturescas, para cantar *pianissimo* muy agudo o subrayar de intención una palabra. Tenores ligeros y tenorinos sacan partido del falsetto, pues en sus voces casi no se nota el cambio de timbre respecto a la voz normal.

**Voce finta-** Se realiza mediante elevación de la laringe y mezclando aire con la voz. Suele emplearse para cantar piano en la zona intermedia y raras veces hasta un tono más alto del segundo pasaje. Cuando la interpretación del texto requiere introspección o tranquilidad, algunos gustan recurrir a la *voce finta*; es utilizada en exceso por barítonos de cámara.

Cantar piano con voce finta requiere menos destreza que hacerlo a mezza voce. En 1860 Francesco Lamperti escribió: "*Piano* debería ser, excepto por la intensidad, similar a *forte*: apoyado de la misma forma y con el mismo timbre. Cuando un cantante reduce la voz a pianissimo tiene que escucharse como si cantara fuerte a una gran distancia."

**Stroh bass-** Es un registro más grave que el tono de conversación, que permite descender una quinta y excepcionalmente hasta una octava. Stroh bass y Falsetto son dos registros masculinos que, aunque es mejor no recurrir a ellos al cantar, desarrollándolos se adquiere completo dominio del instrumento. Como el músculo cricotiroideo incrementa al máximo su actividad en notas tan graves así como en los agudos, ejercicios de stroh bass han sido recomendados para desarrollar el rango superior. El vocablo alemán *Schnarrbass* (bajo que gruñe) trata de describir el zumbido, ruido a fritura o repiqueteo de un motorcito en la voz. En inglés lo llaman *Growl Register*. El moderado uso de growl puede ayudar a un joven de voz grave a agregar notas bajas. El sonido así producido corresponde a vibraciones de gran amplitud, caracterizadas por un corto lapso de cierre y una presión subglótica baja. Si se aumenta la presión se juntan las apófisis vocales y se produce el paso a la voz de pecho. Muchachos que durante la muda aprenden a usar el gruñido (para hacer "voz de hombre"), si estudian canto sus voces suelen ser mal clasificadas y hasta arruinadas por ello.



**Plácido Domingo**

**Flageolet-** Las sopranos, más allá del Do# 5, pueden usar un registro ultra agudo, las "notas aflautadas" o "registro de silbato". También mezzos y contraltos tienen este pasaje.

La extensión de este registro depende del tamaño y estructura de la laringe. A frecuencias extremadamente altas decrece, y hasta cesa, la amplitud de vibración de los pliegues vocales. Esta amortiguación, o "damping", fue filmada con cinematografía ultrarrápida y estudiada con el estroboscopio de fibra óptica. Hay un acortamiento y reducción de masa de la parte vibratoria de las cuerdas vocales junto a una máxima elongación. Las cuerdas vocales prácticamente no vibran. Las apófisis vocales están en contacto y dejan escapar aire por un pequeño orificio en la región posterior del cierre glótico. El aire al circular por allí produce turbulencias que originan el sonido. Todo ocurre

bajo condiciones de extrema hiperfunción del músculo cricotiroideo sin contrapartida de su antagonista el músculo vocal. Se logra bajo gran presión de aire y relax del cuerpo, casi en estado de abandono.

**Raw voice-** Casi todas las cantantes populares usan "voz raw" (*voce di petto*), emisión totalmente abierta, descarnada, con un toque de masculinidad, producida exclusivamente por la acción del músculo tiroaritenoides. En general las cantantes que utilizan raw comienzan las frases con voz dura, susurrada o gritada y hacia el final le agregan una oscilación (que pretende ser un vibrato) a veces acompañada por movimientos de la mandíbula y aún de la cabeza.

Las cantantes de Broadway llaman *belting* a cantar agudos con voz raw, un tanto nasal, con la laringe alta y sin vibrato. Intentar pasar del re 4 podría dañar las cuerdas vocales.

**Defectos al cantar**– Los malos hábitos de emisión perjudican la efectiva extensión, deterioran el timbre, disminuyen la potencia, afectan la entonación y arruinan la enunciación e interpretación del texto. Además, terminan lesionando al órgano vocal. Suelen resultar de *hipofunción o hiperfunción* de la musculatura glótica y/o respiratoria así como del mal uso de los resonadores. Se adquieren a temprana edad, durante la muda de la voz, cantando a pura intuición o... ¡estudiando con un mal profesor!

**Nasalidad**– Es un defecto difícil de erradicar. La muy baja e incorrecta posición del velo, acercándose a la parte posterior de la lengua (como cuando hacemos gárgaras) cierra parcialmente la garganta y desvía la voz hacia la cavidad nasal. Algunas mujeres nasalizan para parecer más jóvenes. El timbre característico es producto de un pico de resonancia a nivel de la rinofaringe. A veces es resultado de “técnicas” de quienes confunden impostación con nasalidad. La voz nasal se detecta cantando una vocal mientras con los dedos se cierran y abren simultáneamente ambos orificios nasales; la voz no ha de cambiar. Para combatir el defecto vocalice frente a un espejo, combinando vocales y consonantes nasales. Al pasar de la consonante a la vocal el velo se eleva y su ejercicio automatiza el movimiento. Abra verticalmente la boca y agregue una sensación de bostezo en la garganta. Decía Lamperti: Si canta *col* naso, ma no *per* il naso.

**Entubamiento**– Es el sonido que produce una apertura labial insuficiente, con forma de embudo o frunciendo los labios hacia adentro. La dicción es difusa e ininteligible, todas las vocales parecen “u” y la voz se proyecta poco. Muchas veces se entuba por no tener claro el concepto que significa “cubrir”. Los cantantes experimentados, y sólo como *protección* de la voz, entuban un poquito cuando cantan al aire libre o abordan un pasaje que excede sus posibilidades. El remedio a la voz entubada es obvio: ¡separe los maxilares!, ¡proyecte los labios!, ¡abra grande y verticalmente la boca!, ¡mantenga plana la lengua tocando los incisivos!

**Balbuceo**– La gente se pregunta ¿en qué idioma canta? Prestando atención se podrá observar que apenas mueve su boca entre una sílaba y otra, por eso todas las vocales suenan casi iguales y las consonantes pasan desapercibidas. En ocasiones se confunde mala articulación con técnica de cobertura. Porque si bien es verdad que es imposible cantar de la misma forma que se habla y que es necesario *modificar* las vocales para efectuar los pasajes y utilizar la voz en toda su extensión, eso no hará ininteligible el texto. Boca muy cerrada e inmóvil, tensión en los labios, la lengua y el maxilar así como insuficiente apoyo respiratorio son las causas que hay que corregir.

**Voz engolada**– A una posición incorrecta de la lengua, formando una montaña atrás, casi siempre se agrega el ascenso de la laringe y una inclinación de la epiglotis. La voz engolada se caracteriza por un papel preponderante la resonancia faríngea en desmedro de la resonancia bucal. El sonido es tirante, áspero, la voz suena “apretada” y el cantante suele usar excesivo aire para compensar la falta de resonancia. Se corrige abriendo la garganta, aplanando la lengua como al inicio de un bostezo y desarrollando una sensación de sonrisa interna; maniobras todas que “ponen” el sonido en la máscara. Relax de cuello, mandíbula, hombros y una correcta respiración completan la “cura”.

**Gallos**– Cuando se emite al estilo de canto popular notas muy agudas o en la zona de pasaje, existe el peligro de hacer un “gallo”. Es una defensa instintiva de cuerdas vocales demasiado exigidas que dispara involuntariamente una distensión del músculo vocalis y pasa la emisión al falsete. Como el cantante intenta sostener la nota a toda costa, el proceso se repite velozmente varias veces, produciendo una intermitencia particular y chistosa del sonido. Corrección: cubrir correctamente las vocales.

**Tirantez**– Voz lisa, calada, impura, casi gritada, sensación de llegar apenas pese al tremendo esfuerzo. La emisión tirante puede ocurrirle a un cantante sumamente cansado, a quien intenta emitir sonidos más allá de su rango o tesitura normales. Por otra parte, la falta de técnica respiratoria no puede suplirse con fuerza bruta.

**Oscilación**- El vibrato lento y exagerado resulta de flojedad en las cuerdas vocales o escasa resistencia de éstas en relación con una excesiva presión del aire. También surge bajo condiciones de edad avanzada o debilidad física, y cuando el balance entre los músculos intra y extra laríngeos es inestable. El wooble u *oscilación* también puede relacionarse con una imagen errónea que el cantante tiene de su propia voz, pretendiendo hacerla sonar más oscura y *dramática*.

**Voz caprina**- En general se relaciona con falta de apoyo, tensiones en la garganta y un temperamento muy nervioso. La laringe no mantiene una posición estable en el cuello y en casos graves la emisión es intermitente. El remedio está en aprender a controlar la espiración, cantar más relajado y no sobre exigir al órgano vocal.



**Contracciones**- El estudiante de canto se enfrenta con el mismo escollo que todo aprendiz de cualquier otra actividad física: cómo hacer el esfuerzo justo. Cuando músculos inseguros desarrollan una tarea, chocan con la interferencia involuntaria de músculos antagónicos. Hay tensiones que se detectan por el timbre desperejo, ausencia de espontaneidad en la emisión, tirantez en pasajes sencillos, problemas con la tesitura, falta de agilidad, imposibilidad de cantar piano y sonido calante. Otras son visibles: torcer la boca, trabar o sacudir la mandíbula, rigidez, muecas, fruncir los labios, desencajar su rostro, apretar o abrir desmesuradamente los ojos, gestos de horror

que nada tienen que ver con el texto, temblor de las extremidades... Los músculos capaces de interferir la fonación están cercanos al instrumento; y muchos forman parte de él. La voz del cantante tenso suena áspera, la tesitura parece insostenible y en ocasiones la fatiga impide seguir cantando. La mente juega un papel protagónico.

**Abandono**- El relax excesivo, la laxitud, el cantar sin activar la resonancia y la columna de aire, conducen a la inexpresividad, a emitir una voz apagada, débil, monótona, susurrada, dura, corta. El “exceso de relax” puede ser inducido por falsos conceptos así como por un estado generalizado de pereza y desmotivación. El relax para cantar se refiere a aquellas partes del cuerpo cuya acción podría interferir con la producción vocal y no debe invadir la mente ni a *los músculos necesarios*.

**Desafinaciones**- Falta de energía física, displicencia, mala impostación, insuficiente apoyo, abdomen rígido o “fofo”, garganta cerrada y cantar alto sin cubrir originan notas caladas. Mientras que empujar la voz, mandíbula rígida, vibrato acelerado, tensión generalizada y excesivo nerviosismo provocan notas crecidas. Si corrigiendo tales defectos el problema persiste, habrá que pensar en que las causas de las desafinaciones radican en el oído. Ni qué hablar que el conocimiento del solfeo ayuda...

El maestro abre una puerta;  
pasamos por nosotros mismos.  
**Proverbio chino**

## Capítulo V - El proceso de enseñanza/aprendizaje

**La adquisición de la técnica-** Se denomina *técnica* al conjunto de procedimientos de un arte o ciencia; y *técnico* es aquel capaz de explicar y usar esos procedimientos. Es verdad que muchas habilidades pueden adquirirse por imitación y pruebas, pero llegar a ser técnico en una materia es resultado de un desarrollo metodológico y racional, acompañado de explicaciones concretas y ejercicios especiales. El método de aprendizaje depende de las características y grado de complejidad de la habilidad a desarrollar, así como de las condiciones de cada uno. Toda habilidad está constituida por grupos de habilidades secundarias que, a su vez, pueden ser complejas. Quien desee enseñar una técnica transmitirá ordenada y progresiva los conocimientos generales y particulares, sin inútiles y con la finalidad última de ponerlos en práctica.

Hay un largo trecho entre saber y poder; también entre saber hacer y saber enseñar.

Dominar una técnica es haberla introyectado, llegar a aplicarla subconscientemente. Pero hay grados de dominio técnico. En una entrevista, Pavarotti (1935-2007) relató que después de haber debutado profesionalmente, perfeccionó su técnica respiratoria con Joan Sutherland. Ante la curiosidad del reportero ¿y... qué hacía Sutherland que no hicieran los demás? expresó: “en esencia todos hacen lo mismo... pero ella lo hace mejor”. El caso es comparable a cuando vemos nadar en una alberca. Todos saben o creen saber qué hay que hacer y mueven *más o menos* los mismos músculos; pero unos lo hacen mejor y otros, si bien no se ahogan, sólo chapucean.

El camino de perfeccionamiento en el canto, árido de por sí, se torna espinoso cuando se siguen rutas equivocadas que obligan a retroceder y buscar el sendero correcto. A veces quien complica las cosas es el maestro, otras el alumno y en ocasiones... ¡los dos!

Típicos “estudios complicados” resultan de:

- a) una incorrecta clasificación de la voz del estudiante;
- b) exageradas expectativas por parte de uno o ambos;
- c) no otorgar su importancia a la teoría vocal;
- d) creer que todo radica en la voz, despreciar el solfeo y demás cuestiones de la música;
- e) apuro por debutar; cantar en cuanta ocasión se presenta en vez de estudiar;
- f) insistir en aprender arias difíciles sin tener una base suficiente;
- g) no reconocer y aceptar su propia voz;
- h) salud precaria del estudiante; estrés, ansiedad o depresión;
- i) bajo nivel cultural del alumno; escasa sensibilidad artística;
- j) el maestro desestimar que cada alumno es física, vocal y mentalmente individual;
- k) falta de explicaciones concretas en clase, dejar librado todo a la imaginación.

**Cantar es simple, pero no es fácil,** decía Joan Sutherland.

La simpleza radica en que la emisión correcta de la voz cantada reposa únicamente en tres pilares: apoyo, proyección y trabajo laríngeo. Y no es fácil porque: a) al suceder todo dentro del cuerpo y ser imposible visualizar el funcionamiento se complica la educación; b) el cantante no escucha su propia voz como lo hacen los demás; c) los tres pilares de la emisión interactúan entre sí y cualquiera que falle desestabiliza el conjunto.

**La finalidad de la enseñanza** es condicionar al estudiante para que, mediante el conocimiento profundo de su instrumento y un entrenamiento adecuado, adquiera los reflejos condicionados que le permitan: primero; alcanzar el máximo rendimiento en extensión, potencia y timbre; posteriormente y en base a ello, poder expresarse artísticamente. Gente de experiencia considera que estudiantes y maestros depositan demasiadas esperanzas en los frutos de una relación enseñanza/aprendizaje.



**Ezio Pinza**

Cuando un maestro escucha a un joven que tiene linda voz y canta mal, piensa: "Está mal guiado... no le han enseñado esto o aquello...". Y cree que si él le diera clases, lo transformaría rápidamente en un buen cantante. La realidad demuestra que no es tan así. El maestro posee un bagaje fruto de largos estudios, experiencias, vivencias interiores, razonamientos sobre la voz y muchas horas de escuchar cantar. Pero todo es intransferible *si el estudiante no colabora activamente*.

El maestro es un guía. Quien concurre a clase creyendo que aprenderá por ósmosis un día deberá optar entre abandonar el canto o convertirse en estudiante perenne. Se necesita voluntad para aprender a usar los propios oídos, estudiar exhaustivamente el material teórico, repetir correcta y asiduamente los ejercicios en casa, postergar otras actividades y diversiones para hacerse tiempo para el canto. Se oye decir "...estudié *dos años* con..."; y no se menciona que en ese tiempo sólo hubo diez o doce lecciones. Se hará del aprendizaje un hilo continuo entre clase y clase. Hay dos polos opuestos de profesores de canto: de quienes jamás cantaron profesionalmente y sin embargo merecen un premio, hasta los que fueron artistas famosos y no enseñaron nada a nadie. En medio, todas las combinaciones imaginables.

**Saber cantar y saber enseñar** son cuestiones diferentes.

Un gran matemático puede ser un inútil profesor de secundaria y célebres deportistas a menudo fracasan como directores técnicos. Si no fuera así, alcanzaría con ser inglés para que en la universidad le otorgaran la cátedra del idioma.

Por otra parte, quien inicia sus estudios de canto poseyendo excelente material vocal y finísima intuición para manejarlo, antes de su primera lección ya es capaz de emitir un chorro de hermosos y modulados sonidos. Tendrá que estudiar música, pulirse y eliminar pequeños defectos, pero un gran porcentaje lo trae "de fábrica". Logra "hazañas vocales" que otros conseguirán –y quién sabe– sólo con varios años de entrenamiento. Si hace una carrera artística y un día se convierte en maestro de canto, le será difícil concebir por qué la mayor parte de sus alumnos sufren tantos contratiempos y menos aún cómo podrían eliminarlos. No podemos generalizar, pero quizá ni tenga paciencia para seguir la lenta, contradictoria y espiral evolución del discípulo común, se aburra porque no adelanta más rápido y hasta se enoje porque es incapaz de reproducir sus brillantes ejemplos. Otro caso. Un pianista o director de orquesta –que no estudió canto– puede dar acertadísimas ideas sobre interpretación, conocer al detalle las obras, hablar varios idiomas, advertir las más sutiles desafinaciones y errores de métrica. Pero como nunca ha experimentado en sí mismo la voz *mal y bien impostada, mal y bien apoyada, la emisión con una garganta tensa o en relax, la cobertura del sonido, etc.*, difícilmente podrá sugerir algo concreto en materia de técnica vocal. Aunque obviamente, por su preparación musical seguramente será valioso colaborador trabajando con cantantes expertos.

Una pianista enseñaba a sus alumnos de canto que “todo el mundo tiene las tres voces: ¡se es bajo, barítono y tenor a la vez! e igualmente las voces femeninas. Tamaña barbaridad surgía de haber escuchado hablar de que toda voz posee tres registros y ella confundía “registro” con “cuerda”.

La enseñanza del canto exige:

- a) Fino oído musical y entrenado a la voz humana;
- b) Conocimientos científicos y prácticos de la técnica del canto;
- c) Ser músico, conocer la teoría de la música y tocar (preferentemente) piano;
- d) Amplios conocimientos del repertorio universal;
- e) Pedagogía, amor a la enseñanza e infinita paciencia;
- f) Constante actualización.

Si el maestro no tiene buena voz ¿qué importa? Pero sí habrá desarrollado un grado técnico suficiente que le permita ilustrar las clases con su propia voz. Todo lo que le pida al estudiante deberá saber demostrarlo prácticamente.



**Jüssi Björling**

En las clases, el estado de atención a los sonidos que emite el discípulo será casi obsesivo. Hay que advertir como con lupa las más mínimas desafinaciones e imperceptibles fallas. Se debe detectar a tiempo, diagnosticar, explicar e indicar el modo correcto.

Suele suceder que lo que un alumno entiende, para otro tiene diferente significado.

Un maestro cuenta que, después de hacer una corrección a una alumna, ésta cantó muy bien. "¡Perfecto!, -dijo el maestro- ahora describe lo que hiciste". ¡Ella explicó todo exactamente al revés!

**Objetivos de las lecciones-** Toda habilidad necesita tiempo para ser asimilada. El estudiante va construyendo en su mente una especie de rompecabezas sin comprender muy bien cuál es la finalidad de muchas piezas. El avance es lento, a veces a saltos e incluye retrocesos. El maestro deberá ayudarlo a sortear las mayores trabas de la etapa actual del alumno, guiarlo a partir del nivel actual; sabrá qué

y cuándo exigirle, seguir la evolución y cuidar su voz. Interesará al alumno en lectura y teoría musical, lo introducirá en historia del canto, vida y la obra de los principales compositores, le facilitará escuchar grandes voces, partituras, libros y, si es posible, acompañará a recitales y espectáculos en vivo.

El lenguaje en clase será lo más *preciso* y *concreto* posible. La imaginación y el uso de aforismos se reservarán para las cuestiones artísticas, no para hablar de fisiología.

No significa que una lección de canto se transforme en una clase de anatomía, pero tampoco sirve hablar poéticamente de armónicos, resonancia o control del aire.

Un tema muy interesante es el conocimiento de automatismos del cuerpo.

Quien no logra bajar la laringe quizás resuelva su problema pensando en elevar el velo del paladar (como al inicio del bostezo), fingiendo una arcada, poniendo la boca como si fuera a succionar o abriendo la nariz (como oliendo un aroma agradable). Cuando se ejecutan tales acciones naturales la laringe baja automáticamente por reflejo. Como resultado de ello se estira y ensancha la faringe, lo cual favorece la resonancia.

El estudiante debe llegar a unir en su mente el sonido bien emitido con el conjunto de sensaciones físicas que eso le produce. A medida que progresa va perfeccionando su oído interior, su sensibilidad propioceptiva, tiene nuevas sensaciones acerca de su timbre y la respiración. Es difícil hacer entender sensaciones a quien no las ha experimentado, pero es un primer paso reconocer que aún no se experimentan.



**Leonard Warren**

Cada lección o series de lecciones apuntarán a una adquisición tangible, una finalidad, un sentido; y habrá series de lecciones con un objetivo común, pues numerosas facetas del canto no se resuelven en una ni en diez sesiones. No se debe vagar de clase en clase de un tema a otro; debe existir un plan explícito. Hay una finalidad última de la técnica, como observaba Caruso: “obtener lo máximo con el mínimo esfuerzo”. Pero el desarrollo exige un orden.

Se dispondrá de un sistema de evaluación del progreso; y el alumno atenderá su propia evolución y expectativas. Haber conseguido emitir correctamente el primer si bemol, no habilita a empezar inmediatamente con Aida.

Surge un conflicto cuando llega un nuevo alumno con muchos problemas pero que ya canta en público, está comprometido con actividades líricas, ensaya repertorio con su propio pianista, etc. Sería ideal interrumpir las presentaciones hasta estar mejor preparado o al menos haber superado defectos graves, sin que esto hiera su ego. En estos casos la inteligencia del alumno es decisiva.

No habría que confiar demasiado en lo que dice saber quien ya ha estudiado canto. Unos se fabricaron un repertorio inadecuado y su voz está mal definida, otros se habituaron a cantar con vicios, golpeando, *cuchareando* ataques, gruñendo, engolando...

Están los que vienen con un problema que reconocen, contra el cual luchan desde hace varios años y que ningún maestro pudo resolver. Suele ocurrir que lo que consideran “problema” en realidad es un síntoma de algo menos visible.

Y la emisión vocal no es lo único que importa. Una soprano se presentó a un concurso, demostró técnica, musicalidad y entonación perfecta. Pero quedó relegada. El jurado dijo: “parece una muñeca cantando la lista de lo que va a comprar en la tienda”.

### **Cada alumno es un caso aparte-**

Cada alumno posee un potencial a estimular y defectos o carencias a superar.

Es trascendente que, en aras de eliminar un defecto, no se sacrifiquen virtudes.

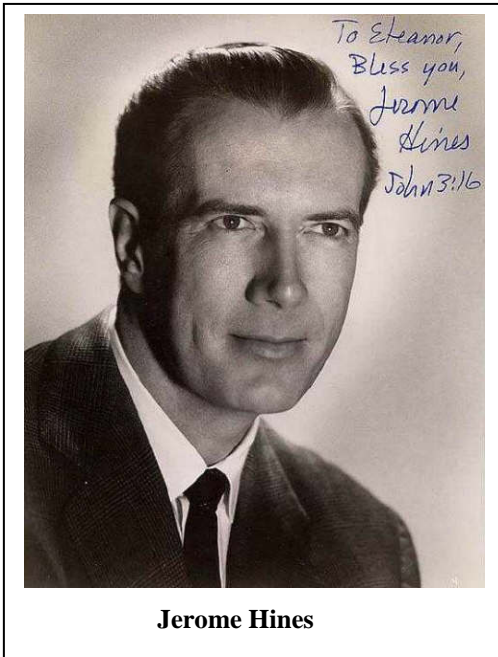
Ejemplo: Un joven posee voz hermosa pero pobre de agudos. Entonces se consiguen las notas altas transformando su preciosa voz en una especie de graznido.

Es un error pedagógico tener un “curso estándar” para todos, tipo “escuela de ópera”, sin considerar la individualidad vocal, cultural y psicológica de cada uno.

El maestro tendrá en cuenta las particulares cualidades y limitaciones.

Las palabras usadas en clase serán adecuadas, hay que evitar errores de comunicación.

No es lo mismo tener un alumno que es médico, que tratar con quien comienza las clases sin saber dónde tiene los pulmones y confunde faringe con laringe. Tampoco es igual dirigirse a quien solfea con soltura y entiende de acústica, que a quien sabe apenas los nombres de las notas y el sonido le resulta un misterio.



**Jerome Hines**

No se debe tratar a los estudiantes *de tercera edad* como si fueran chiquilines. Y no nos referimos al trato personal ¡por favor!, sino a la metodología, las exigencias de los ejercicios, el plan de enseñanza. Si un muchacho se marea vocalizando, el maestro sonríe y le asegura “c almate, es h iper oxigenaci on...”, pero con un señor mayor ¡stop!

Antes de iniciar las clases con un alumno entrado en años, se hablar  de su estado de salud y se adoptarán precauciones. No olvidemos que el americano Leonard Warren y el uruguayo Víctor Damiani (1893-1962) fallecieron de un infarto en sendas actuaciones.

El alumno grande suele dar gratas sorpresas.

Aunque lógicamente, algunos problemas tal vez nunca logre resolverlos. Quien posea una *voz dura* posiblemente en lugar de vibrato sólo obtenga una oscilación disimulada. Si tiene *voz corta*, quizá nunca exceda un rango de octava y quinta. Con una *voz torpe*, será decepcionante esperar un avance notorio en las agilitades. El de *escasa potencia*, aprendiendo a apoyar e impostando mejor conseguir  una proyección interesante, pero... hasta ahí.

Algunos veteranos progresan mucho más en el aspecto teórico que en el práctico, su comprensión va por lejos delante de las posibilidades físicas. Ello no deberá ser frustrante y tiene su contrapartida intelectual: entender cómo se canta, disfrutar más plenamente los discos, DVDs y funciones en el teatro. Ocultarse a sí mismo en qué etapa de la vida se est , lleva a veces a hacer papelones y hasta dar a pensar que no se est  bien de la cabeza. Algo importante a considerar es la técnica respiratoria del alumno mayor. Al tener los tejidos menos elasticidad, habrá que estimular la acción de los músculos espiradores. Igual sucede con el cantante que posee alguna insuficiencia bronquial, asma, enfisema, etc.

### **Independizar al alumno-**

Frente al público se debe decidir por sí mismo. Por eso un curso de canto será incompleto si no proporciona herramientas para que cada discípulo razone con su propia cabeza en vez de repetir como un loro “mi maestro dijo”. El estudiante debe aprender a diagnosticar y corregir errores, estudiar solo y finalmente independizarse. Cuando eso no sucede puede haber culpa del maestro. Por ejemplo, aquellos que usan y abusan de sentencias como "haga lo que yo le digo", condicionan al alumno a no pensar.

**Alumnos difíciles-** Hay estudiantes, a veces poseedores de buenas condiciones vocales y buen oído, cuyo aprendizaje es perturbado por su temperamento, falta de cultura general u otras razones personales. En su mayoría, nunca llegarán a cantar bien.

*El caprichoso-* Quiere hacer a su modo, salirse con la suya, inclusive influir en la metodología del maestro, estudiar lo que le parece y como le parece. En general tal actitud coincide con que se trata de una persona sin horizontes, volátil y que tampoco ha estudiado demasiado otras cosas.



*El alumno vago-* Estudia apenas, siempre comete los mismos errores, olvida su cuaderno de solfeo, pierde partituras, no escucha las grabaciones que se le facilitan. Progresa muy lentamente, aún en caso de tener aceptables condiciones vocales. En ocasiones, el maestro intenta incentivarlo asignándole una hermosa aria e incluyéndolo en un concierto, pero es contraproducente, pues se le refuerza la idea de que con lo que sabe alcanza.

*El sabelotodo-* Cuando se le brinda una explicación, él la completa y saca a relucir lo que otro maestro le enseñó. Cree poseer condiciones excepcionales, siempre recuerda supuestos elogios que le hicieron aquí o allá. Y por saber *tanto* estudia *poco*, pues piensa que “eso es para alumnos comunes”.

*El informal-* Llega tarde a clase, falta sin aviso, se aparece mal de la voz porque trasnochó, nunca tiene tiempo para practicar. Seguramente su informalidad no se circunscribe al canto y seguirá así in eternum.

*Quiere cantar de oído-* ¡Qué desagradable impresión produce aquel que el primer día de clase declara a los cuatro vientos: "el solfeo es espantoso"! Cualquiera que estudia piano, flauta o violín acepta como algo normal que si no lee música no es promovido de grado, sin embargo, ¡cuántos estudiantes de canto suponen que saber solfear es cuestión de gusto! A la larga será una voz sub utilizada. Ni qué decir la pérdida de tiempo y desazón que produce tener que explicar los ejercicios y las arias *por aproximación*, como "suba más, haga una corta y una larga, no se quede en la del medio...".

*Conoce las casas de todos los maestros-* ¡Y nadie pudo enseñarle mucho! Va a su lección de canto como quien sale a pasear. Como no aprende, cambia constantemente de profesor. ¡Qué entrevero de ideas ha amontonado en su prolongado tour estudiantil!

*El inestable-* Aunque llegue a cantar aceptablemente, su personalidad hará estragos en sus presentaciones. Dos por tres adopta la drástica decisión de abandonar el canto para siempre, más tarde se anota en un concurso pero no se presenta... Es sugestionable, a menudo cabalista y también conocedor de casas de muchos maestros.

*El impaciente-* Está ansioso por presentarse en público. Supone que ya está pronto, que todo es menos complicado que como lo pinta su maestro. Suele ser superficial y ambicioso, aspira al éxito rápido y sin esfuerzo.

*La alumna celosa-* Decimos “alumna” pues casi siempre se trata de una dama que se fija demasiado en la vida de sus congéneres. Da trabajo extra y obliga a tener mucho tacto con ella. Se le asigna *O mio babbino caro* y retruca: “¿Y porqué Fulanita ya hace *Caro nome?*” Si alguien se dispone a cantar un aria que ella tiene en su repertorio, exclama: “¡Ay, va a cantar la *mía!*” Vive lamentándose, exige explicaciones... ¡Uf!

*Siempre se tira a menos-* ¡Podré? ¡No me animo!, son sus frases habituales. El ambiente lírico es competitivo y sin espíritu de lucha no se llega lejos, por más voz que se tenga.

*El alumno perenne*- Tiene el hábito –que quizás sea denominador común en todos los órdenes de su vida- de solicitar ayuda en situaciones que debería y podría resolver por su cuenta. “¿Y acá dónde respiro? ¿Qué me conviene cantar? ¿Los graves también van adelante?” ¡No son preguntas a hacer luego de cinco años de estudio!



*El que “tiene las notas”*- Elige las arias considerando solamente sus notas altas y soslayando lo demás. Es superficial, acrítico y al que no caben en su mente temas como estilo, musicalidad o voz para el personaje.

Una vez, un alumno de mi madre, ella y yo, fuimos a ver un pianista al Teatro Solís. El niño estaba en cuarto de piano y yo en sexto. El programa incluía *favoritos* de Beethoven, Chopin, Liszt, Schumann... Al final empezaron los bises con “Para Elisa”. Antes que el pianista pulsara la primera tecla, mi amiguito dijo con aire sobrador: “Bah, ésta la toco yo...”. Dos minutos después, agregó desilusionado “¡pero no la toco así!”

En la lírica tales reconocimientos no ocurren a menudo. ¡Cuántos cantantes del montón creen pisar los talones a los grandes artistas porque “dan” las mismas notas!

*El alumno hipocondríaco*. El más mínimo dolor muscular lo deja postrado, sufre extrañas dolencias que le hacen faltar a clase y hasta suspender conciertos. Los cuidados normales de la voz le resultan insuficientes; las medicinas no surten efecto y los exámenes médicos no hallan nada de importancia. Somatiza la ansiedad natural previa a las presentaciones. Si no se trata adecuadamente, le es imposible pensar en una carrera profesional como cantante.

### **Natura, Salamanca y Vocación-**

En la vida de todo estudiante hay una etapa prudencial para aprender lo elemental.

No es lógico pasarse años y años repitiendo los mismos errores y enloqueciendo profesores. Muchas veces hay buenas condiciones naturales, pero...

¿Quién no escuchó el caso del habilidoso para el deporte, buen físico, salud envidiable, a quien se le brindaron todas las oportunidades y que, sin embargo, nunca hizo nada? Analizando las causas, salen a luz razones como: “era muy vago”, “no le gustaba entrenar”, “le daba pereza levantarse temprano”, “discutía con el técnico”, “la noche anterior a los partidos se iba a bailar”...

Se dirá: “no era su destino”, o más concretamente: “le faltaba vocación”.

Todo estudiante busca el mejor profesor.  
¿Estará dispuesto a ser el mejor alumno?  
**Jerome Hines**

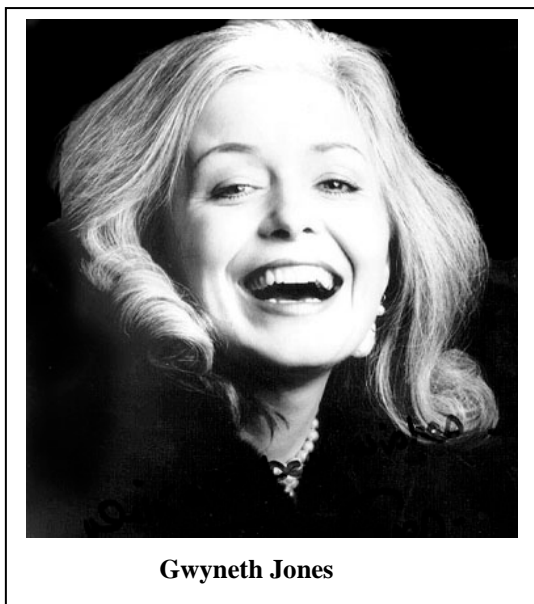
## Capítulo VI – Generalidades del estudio

El cantante es un músico muy especial: "toca" un instrumento invisible, que está vivo, se enferma, desarrolla con el estudio e involuciona cuando es mal utilizado, se cansa, sufre, puede variar de un día para el otro o en un segundo; un estornudo puede dejarlo fuera de combate durante varios minutos. Ni qué decir de los efectos perjudiciales del aire acondicionado y los cambios bruscos de temperatura. Una medicina para el reuma puede "aflojar sus cuerdas". Es un instrumento que no se puede utilizar demasiadas horas diarias, envejece... y, para colmo, no puede ser cambiado por otro.

Cabría esperar que no fuese sencillo estudiar un instrumento tan voluble; y en verdad, exceptuando los contados casos de personas con condiciones naturales extraordinarias, lo normal es necesitar muchos años para adquirir un dominio regular.

Se requiere tiempo y método.

Los tanteos e improvisaciones alargan el aprendizaje.



En este punto ya surge un primer problema: la incoherencia pedagógica.

Como han observado expertos de diversos institutos primer mundistas, quien se inscribe en un curso de piano o violín, si debe cambiar de maestro hallará diferencias, pero nunca tan extremas. Los libros y métodos a emplear, los ejercicios y los niveles por los que se avanza serán similares, bastante independientes del nivel artístico y gustos del profesor. Aunque hay dificultades propias del canto: cada alumno tiene *su* instrumento, diferente al de los demás, que suena diferente, tiene limitaciones físicas particulares y su manejo ofrece obstáculos particulares. La metodología debe atender las características individuales. Emitir bien la voz, aunque es

elemental, no es lo único importante. En los institutos de renombre, las diversas "materias" corresponden a sendos profesores, pues cada una en sí misma constituye una especialidad. En líneas generales, las asignaturas del estudio del canto son:

- 1) Control de la respiración
- 2) Impostación
- 3) Lecto-escritura musical
- 4) Repertorio
- 5) Idiomas y análisis de textos
- 6) Arte dramático, teatro y danza
- 7) Aprender un instrumento
- 8) Teoría de la música
- 9) Historia de la música y el arte lírico
- 10) Informarse sobre teoría vocal, escuelas y métodos de enseñanza
- 11) Análisis de célebres interpretaciones
- 12) Intercambio de ideas en talleres y master clases.

Desarrollar las cualidades y eliminar los malos hábitos insume tiempo.

El entrenamiento vocal, fundamentalmente práctico, no puede hacerse al margen de consideraciones teóricas. Se trabaja todo el instrumento, incluyendo la mente, la concentración. Durante las lecciones, cada ejercicio, cada frase, cada nota se canta bajo ciertas premisas técnicas. Saltear etapas sólo refuerza malos hábitos.

**1) Control de la respiración-** Si preguntaban a Caruso qué era lo necesario para cantar, empezaba diciendo: "90 % respiración..." Sin embargo, cuántos otorgan de hecho importancia secundaria al tema y creen, como ser, que el asunto es dar agudos. En la década de los '60, Alfredo Kraus estuvo en el Colón de Buenos Aires. Durante un ensayo vio que otros de su cuerda competían a ver quién llegaba más alto. Varios alcanzaban el do y do#. Por bromear con ellos, Kraus se acercó y emitió un brillante mi bemol, con lo que pareció poner fin al juego. No obstante, narraba Jorge Algorta, se apareció "un gordito" del coro y dio un mi natural. Algorta agregaba: "Y ese señor estaba y siguió en el coro...". El tema "saber respirar" puede, en primera instancia, provocar una sonrisa, pues ¿quién no sabe hacerlo?, ¡es como caminar! Sin embargo, a medida que el maestro da las explicaciones, el nuevo alumno se queda serio. Y cuando llega la parte práctica, comprende que no es sólo proponérselo. Quien hace deporte o yoga tendrá ventajas frente a un alumno apático y sedentario, pero si todo fuese "llenarse bien de aire" o "ventilar los pulmones", el mundo estaría repleto de cantantes, ya que voces hay en todos lados. Existen muchos falsos conceptos sobre el tema. Por ejemplo, desde *Charles Atlas*, la moda de "estómago hacia adentro y levantar el pecho" contribuyó a que mucha gente crea que eso es respirar bien. Y en realidad es exactamente a la inversa.

**2) Impostación-** La "colocación de la voz" es un misterio para el neófito. Alumnos avanzados y hasta cantantes profesionales a veces no saben explicarlo. La razón de tal dificultad estriba en que, durante cientos de años, el lenguaje del canto ha sido el reino de la metáfora. Pensamos que es una "deformación profesional de artista" explicar todo artísticamente. Hablar de acústica y entender porqué una voz "corre en un teatro" exige información científica. En la práctica, impostar su voz no será un problema para un alumno con condiciones. Personas menos dotadas necesitarán años de entrenamiento, por no decir toda la vida. La voz estará impostada cuando se logre emitir manteniendo la garganta abierta, faringe dilatada, velo del paladar alto, laringe baja, el maxilar inferior flojo y la lengua plana y relajada en el fondo de la boca. De esa forma la onda sonora llega plenamente hasta la parte delantera de la boca, hace vibrar el paladar duro y por vía ósea alcanza la cavidad nasal y los senos faciales. El cantante siente la voz en la *máscara*, que es el área de la cara por encima del labio superior que abarca nariz, pómulos, ojos y parte de la frente. Es bueno acostumbrarse a ensayar en una sala sorda; así no se extrañará en salas de escasa reverberación.

**3) Lecto-escritura musical-** Un curso serio de canto dispone de un espacio para el solfeo. Al principio se hará solfeo *rezado* (sólo nombrando las notas y marcando el compás); en la medida que el estudiante progresa en su emisión y adquiere velocidad en reconocer las notas, se inicia el solfeo cantado. En principio *a capella*, hasta conseguir un grado de exactitud de entonación y métrica considerado razonable por el maestro. Más adelante se une la lectura musical con la expresión artística, estudiando con los métodos de solfeo cantado con acompañamiento de piano, como *Vaccaj*, *Concone*, *Lamperti*, *Marchesi*, *Lemoine*, *Panofka*, *Panseron*, *Abt* y tantos otros. Muchos se preocupan de cuál método es el mejor y se afanan en buscar uno en especial. Es perder el tiempo: las diferencias pedagógicas son mínimas. Lo significativo es *cómo se ejecutan las lecciones*.

**4) Repertorio-** Todos los que inician el estudio del canto no empiezan en un mismo nivel. Un alumno puede llegar *sabiendo* arias y ya haber cantado en público, mientras otro cantó por última vez en el coro de la escuela. A priori no se debe suponer que el primero esté más aventajado que el segundo. Un alumno que ya canta puede venir repleto de vicios vocales. Otro, en estado virgen, de pronto insinúa grandes condiciones. El estudio serio del repertorio comenzará cuando el estudiante haya desarrollado un mínimo de reflejos en el uso de su voz y lea música con soltura. Lo que sí hay que hacer en clase es practicar aspectos técnicos sobre fragmentos elegidos. Cuando el maestro lo considere habrá que empezar a estudiar *nota por nota y frase a frase*, una obra adecuada a la voz y nivel técnico del alumno. "¡Ah!, esa aria, ¡ya la sé!", comenta muy alegre aquel estudiante, pero el estudio del repertorio es más delicado de lo que él supone. Nada es *más o menos*.



**5) Idiomas y análisis de textos-** Difícilmente alguien pueda hablar todas las lenguas en que canta. Pero la fonética y comprensión de los textos ha de ser impecable. El oído musical ayuda, pues permite captar las sutilezas de timbre de los fonemas y lograr su reproducción exacta. Si bien francés, alemán, ruso e inglés son muy importantes, las primeras obras que estudie (por razones pedagógicas, musicales y vocales) tendrán textos en italiano. Hay quienes desestiman a los autores nacionales. Fascinados por la indudable belleza de las arias célebres, dejan de lado la oportunidad de aprender a expresarse artísticamente sobre textos y música basados en nuestras costumbres. Es obvio que, comparado con las dimensiones del repertorio universal acumulado durante siglos, poco hay para cantar "en uruguayo", mas debe hacerse.

Difícilmente se podría interpretar obras en otros idiomas si no se hace bien en el propio (*interpretar*, decimos, *no copiar* la interpretación de terceros).

**6) Arte dramático, teatro y danza-** La inclusión del tema en los comienzos del estudio no es para aprender a actuar en el más amplio sentido del término, sino para saber a presentarse en público con gracia y solvencia. Algunas personas tienen "pasta" de actores y otras no logran la más mínima espontaneidad ni para "pasar un aviso". Anotarse un curso de teatro sería el camino lógico y más completo, sobre todo pensando en una futura carrera lírica. Sin embargo quien hace apenas año y medio concurre a clases y está batallando con el solfeo y los idiomas, no siempre puede -y tampoco sería bueno- diversificarse en un aprendizaje que, además de insumir su tiempo, no es urgente.

**7) Aprender a tocar un instrumento-** ¡Cuántos abandonan la carrera lírica al no estar en condiciones de competir con los que saben música! No decimos que el cantante deba ser un virtuoso del teclado, sino que debe poder leer una partitura acompañándose aunque sea con acordes. Hay piezas que sin conocimientos musicales resultan imposibles de abordar. En lo que atañe al canto, el mejor es el piano. El teclado permite visualizar los intervalos, es completo desde el punto de vista armónico y abarca más octavas que todas las voces humanas juntas.

**8) Teoría de la música-** El cantante debe ser capaz no sólo de leer música a primera vista, sino de hablar del tema con similar autoridad que los músicos y el director de la orquesta. Si no se preocupa en ampliar y profundizar sus conocimientos difícilmente hallará los nexos entre la música y los textos, entre la melodía y la armonía, el sentido de la expresión y la forma musical, el porqué de las cosas. Cuando se escucha una buena voz, cuyo poseedor es mal músico, se piensa: ¿qué sentido tiene lo que hace? ¿A quién le importa esa vociferación, ese gesto "dramático" si todo es al "tun tún"? El cantante que no estudia música siempre está sujeto a hacer lo que dicen "los que saben" y sus propias opiniones pocas veces tienen validez. Ser músico es algo más que solfear o conocer el orden de los bemoles. Por otra parte, los conocimientos musicales, de por sí no aseguran un éxito como cantante (si no, cualquier compositor cantaría bien), pero proveen de medios para entender lo que se canta y cómo ha de cantarse. Al analizar una obra desde el punto de vista formal y armónico, se adquiere de ella un conocimiento más completo que estudiando sólo la melodía. Saber transportar es recomendable; primero, que no siempre se consigue una partitura en la tonalidad deseada y no todo el mundo sabe manejar un programa de computadora para cambiarla de tono; y segundo, al transportar una obra se tiene la posibilidad de observarla profundamente. Arreglos y transcripciones van de la mano. Saber adaptar un acompañamiento a otro instrumento, escribir a varias voces una parte coral, modificar la línea melódica de una voz, armonizar de manera más completa y elegante una edición simplificada, escribir la música correspondiente a una grabación... Todo eso requiere práctica, oído y sobre todo buen nivel de conocimientos musicales.

**9) Historia de la música y el arte lírico-** Un cantante –y en general todo artista– necesita poseer una definida noción del desarrollo del arte en general, los estilos vocales e instrumentales y su relación con la Historia, las Letras, la Ciencia y la Filosofía.

Conocer las inmortales obras musicales (no sólo cantadas y no simplemente a modo de catálogo, sino también escucharlas con atención al punto que se vuelvan familiares), informarse acerca del entorno en que vivieron sus creadores y qué tipo de público satisfacían (costumbres sociales, creencias), quiénes fueron los artistas más destacados de todos los tiempos (no sólo cantantes)... todo ayuda a comprender mejor la música, ubicarse mejor en lo que se está haciendo y aprender estilos de interpretación.

¿Cómo y cuándo nacieron la música y el canto? ¿Qué es la ópera? ¿Cuál fue su origen? ¿Quiénes escribieron los libretos? ¿En qué obras literarias se basaron?

De las 30.000 óperas que existen ¿cómo no conocer bien *algunas*?

**10) Informarse sobre teoría vocal, escuelas y métodos de enseñanza-** Los libros sobre la voz y el canto nunca han sido debidamente estimados por el estudiante promedio. Los *tratados sobre la voz* interesan al terapeuta, pero quien quiere cantar busca algo práctico, mejorar los agudos o aprender a apoyar, temas que naturalmente no forman parte del proyecto del autor. Los *métodos de solfeo cantado*, imprescindibles en todo curso serio, más bien disgustan a la mayor parte del alumnado, que considera al solfeo un jeroglífico aburrido e innecesario. Las *biografías de cantantes*, algunas notables por la calificada y profusa información, narran las vidas, ocasionalmente incluyen repertorios, fotos, discografías y hasta cronología actuaciones. Pero al no profundizar en la técnica de los artistas a que hacen referencia (¿quién podría hacerlo?) poco interesan a quienes leerían *La vida de Caruso* sólo si enseñara a cantar como él. Por su parte, los *antiguos libros de técnica vocal* estaban dirigidos mucho más a la imaginación que a la razón. No significa que fueran superfluos, pero repletos de consejos generales y metáforas decían *qué* se debe hacer (“hay que apoyar bien”, “sentir la voz a flor de labios”, etc.), pero *cómo* y *por qué* quedaban en nebulosa.

Y bueno, hoy ya tenemos... ¡*los libros comerciales!* ¡Aprenda canto en 4 meses y sin profesor! Con la foto de un famoso tenor o una atractiva locutora de TV en la tapa y acompañados de un CD de vocalizaciones, aseguran el camino de convertirse en estrella, como tal o cual cantante de rock o bossa nova. En general no dicen nada que esté mal, pero por la ligereza con que tratan los temas –en aras de reducir la cantidad de páginas y no asustar al apurado lector– resultan tan “accesibles” como inútiles.

Más allá de todo lo anterior, hay excelentes libros de técnica vocal, basados en la experiencia histórica y los avances de la ciencia. Ningún estudiante debería quedar al margen de lecturas que pueden ahorrarle largos y tediosos años de búsqueda.

**11) Análisis de célebres interpretaciones-** El estudiante necesita modelos, para formarse un criterio claro de qué es cantar e iniciarse en interpretación. Además de los artistas mencionados en otras páginas, nos gustaría recomendar estos que, aunque no figuren mucho en los shoppings, *algo cantaban*: Anton Dermota (1910-1989), Richard Tucker (1913-1975), Tito Gobbi (1913-1984), Wolfgang Windgassen (1914-1974), Hilde Gueden (1915-1988), Elisabeth Schwarzkopf (1915-2006), Mado Robin (1918-1960), Astrid Varnay (1918), Rita Streich (1920-1987), Ettore Bastianini (1922-1967), Cornell MacNeil (1922), Dietrich Fischer-Dieskau (1925), Rita Gorr (1926), Leonie Rysanek (1926), Galina Vishnevskaya (1926), Régine Crespin (1927), Leontyne Price (1927), Hermann Prey (1929-1998)... Y más cercanos en el tiempo: Mirella Freni (1935), Gwyneth Jones (1936), Renato Bruson (1936), Josephine Barstow (1940), Anna Tomova-Sintow (1941), Leo Nucci (1942), Kiri Te-Kanawa (1944), Jessye Norman (1945), Ann Murray (1949), June Anderson (1952), Anne Sophie von Otter (1955), Jennifer Larmore (1958), Aprile Millo (1958), Dolores Zajíck (1959), Deborah Voigt (1960), Karita Mattila (1960), Dmitri Hvorostovsky (1962), Sumi Jo (1962), Galina Gorchakova (1962), Olga Borodina (1963), Roberto Alagna (1963), Marcelo Álvarez (1963), Natalie Dessay (1965), Vesselina Kasarova (1965), Johan Botha (1965), Barbara Frittoli (1966), Carlos Álvarez (1966), Salvatore Licitra (1968), Aquiles Machado (1971), Rolando Villazón (1972)...

**12) Intercambio de ideas en talleres y master clases-** Todo estudiante avanzado debe participar en clases de otros maestros, en especial cuando éstos sean artistas de reconocida trayectoria internacional. La experiencia y conocimientos de quienes cultivaron el canto toda su vida, que tuvieron todos los medios a su alcance, escucharon las mejores voces y con su arte recorrieron el mundo, no siempre quedan estampados en libros. Sólo es posible acceder a ello en sus clases en vivo. No hay peligro para el estudiante ni para su propio maestro. Es una gran oportunidad para ver el panorama desde otros ángulos, comprobar lo que se sabe o se creía saber, analizar las correcciones que se hacen a otros participantes. La discusión de material teórico en grupo y clases de tipo taller se complementa con lo anterior. Es aconsejable escuchar otras ideas. Por más trasnochada que parezca una explicación, puede tener una parte de verdad.

**Aprender a cuidar la voz-** Chaliapin decía que si hubiese cantado solamente los días que se encontraba bien de voz, apenas habría aparecido en público dos veces por año. Su contemporáneo Titta Ruffo, que no era *tan* exagerado, explicaba que los días del año que se está bien de la voz se cuentan con los dedos de una mano. Pese a todo, el público siempre salía fascinado del teatro. Entonces la farmacología no estaban tan desarrollada y los cantantes tenían a mano infusiones, pociones secretas, vahos con misteriosos productos, pomadas *de oriente*, gargarismos, pulverizadores, sales aromáticas y remedios más tradicionales, miel, limón, jengibre, claras de huevo, claras de huevo con coñac, coñac sin claras de huevo... etc.



Así era antes... y así sigue siendo hoy. Se dice que con las montañas de pastillas para la garganta, píldoras de vitaminas, sobrecitos de té y galones de jarabes que consumen los cantantes habría un stock para cien años de gente *normal*. Con todo, la mayoría se queja de que nada da resultado a la hora de sentirse indispuesto antes de cantar.

Quienes no usan profesionalmente la voz, nunca se fijan en su estado. Pero el cantante percibe, como con un microscopio, las mínimas (y a veces imaginarias) variaciones de su instrumento.

Como todo órgano, la voz nunca está igual todos los días. Influyen el calor, el frío, la escasez o exceso de humedad, la digestión, un dolor de muelas, la reunión de la noche anterior, una discusión telefónica... En cierta ocasión Lily Pons debió postergar 45 minutos su entrada a escena por haberse atorado con agua al enjuagarse la boca.

¡Qué sensible instrumento el del cantante! Pero atención: algunos esperan corregir con bebidas mágicas, dietas especiales, abrigo, medicamentos y alcohol lo que debieron resolver con *estudio*. Hay que aprender a determinar cuándo está realmente mal de la voz y cuándo es sólo una *sensación* originada por los nervios. Ante un leve dolor de garganta o resfriado, si la laringe no está afectada se puede cantar. Con ronquera, lo indicado es callarse la boca unos días; y si persiste ver un médico.

Muchos pasan por alto el necesario reposo de la musculatura laríngea. Quien conversa todo el tiempo y sobre todo si lo hace *sin apoyar e impostar bien*, cansa inexorablemente sus cuerdas vocales; y la fatiga vocal se alivia descansando.

Respecto al *humo*, e independientemente del daño que cause en otros órganos, hay que advertir lo siguiente. La elasticidad de la membrana que recubre las cuerdas vocales es vital para la fonación. El humo la reseca e irrita; entonces ella segrega una mucosidad protectora, haciendo que el cantante pase constantemente aclarando su garganta. La inconveniente elasticidad de esa membrana es rasgo característico en la *voz de fumador*.

Los *nódulos* se presentan primero como pequeña tumefacción, un bultito en un punto más o menos al centro de la cuerda vocal (donde las vibraciones son más amplias). Si evoluciona, de simple inflamación se transforma en lesión fibrosa. No es sólo un problema de adultos y pueden sufrir nódulos niños que viven gritando día y noche.

A propósito, los niños poseen una musculatura espiratoria muy poderosa en comparación con la resistencia de sus cuerdas vocales.

El nódulo produce un descenso del tono muscular e impide un cierre glótico completo, por lo que la voz pierde timbre, acorta su rango y resulta un sufrimiento intentar cantar en la zona de pasaje. Si el nódulo es reciente puede desaparecer con reposo y reeducación vocal; otras veces se recurre a la cirugía.

En ocasiones los directores de ópera ofrecen, a cantantes jóvenes y sin solidez técnica, papeles que exceden sus posibilidades. Y estos últimos, por temor a ser sacados de la lista de "candidatos", se ven tentados -obligados- a aceptar. Deberían sopesar ventajas y desventajas. Porque el inconveniente mayor no es el riesgo de hacer un papelón y por ende ya no ser tenido en cuenta, sino hipotecar la salud vocal, arriesgar el futuro.

***Se consideran hiperfunciones negativas para la voz:***

- 1) Cantar siempre fuerte, cantar con el aire.
- 2) Cantar demasiado tiempo seguido;
- 3) Estrangular los agudos;
- 4) Exagerar el uso de raw voice y strohbass (gruñir);
- 5) Tensar hombros, cuello, lengua, labios y/o mandíbula; postura rígida;
- 6) Inspirar entrando la barriga;
- 7) Distorsionar los músculos faciales, hacer "fuerza con la cara";
- 8) No efectuar la modificación de las vocales;
- 9) Hablar demasiado; hacerlo en un tono de conversación incorrecto;
- 10) Imitar subconscientemente un modelo impropio (discos, maestro);
- 11) Inventarse una voz dramática;
- 12) Cantar lo que excede las posibilidades vocales y/o técnicas.

***Entre las hipofunciones tenemos:***

- 1) No tomar suficiente aire para terminar las frases holgadamente;
- 1) Incorrecta impostación;
- 2) Aire en la voz;
- 3) Perder el legato al cantar consonantes;
- 4) Incorrecto o inexistente apoyo; hipotonía del diafragma y abdominales
- 5) Factores psicológicos perjudiciales (desánimo, depresión, melancolía).

***Sus efectos sobre la salud vocal pueden resumirse en:***

- 1) Laringitis (ronquera común);
- 2) Edema en la cuerdas vocales;
- 3) Pólipos, quistes;
- 4) Nódulos;
- 5) Úlceras en la cubierta de las cuerdas vocales;
- 6) Miastenia vocal (fatiga extrema de la musculatura de la laringe);
- 7) Disfonía ventricular (entran en vibración las cuerdas vocales falsas como resultado de cantar empujando).



**Dietrich Fischer-Dieskau**

**Educación del oído-** Se debe aprovechar toda oportunidad para concurrir a conciertos y funciones de ópera, independientemente de la calidad de los cantantes, porque se aprende de los buenos y malos ejemplos, viendo qué haríamos mejor y qué está fuera de nuestro alcance. Para poder ser autocrítico en el canto, antes es necesario desarrollar la capacidad de observación y análisis minucioso de las voces de otros cantantes. Pero se debe tomar precauciones. Porque cada vez más se ofrecen espectáculos donde cada artista lleva adosado un micrófono o el escenario está disimuladamente microfonizado. Se mejora la "calidad del producto" mediante la electrónica. Lo mismo ocurre con los *megaconciertos* en estadios, parques, shoppings y otros sitios ruidosos donde el público escucha sin hacer silencio. Por supuesto que en tales

sitios es necesario usar micrófonos, pues ninguna garganta sería capaz de competir con semejantes niveles de energía acústica. Pero la amplificación siempre es un engaño al espectador. Es como si alguien mostrara sus bíceps a través de lentes de aumento. Además no es parejo para todos.

Mientras algunos cantantes se oírían perfectamente al natural, otros sólo si tienen la viveza de pararse cerca de los micrófonos. ¡Ni qué hablar de las películas! ¡El tenor más mediocre puede dar tremendos agudos bailando, andando a caballo o parado de cabeza! La digitalización del sonido permite dar brillo a la voz opaca, potencia a la voz pequeña, quitar asperezas a las voces estridentes, agregar reverberación, dar vibrato a la voz dura, corregir la entonación, hacer montajes de partes grabadas en distintos momentos... Considérese que si todos esos “trucos” son posibles de realizar en el hogar y con un computador común, ¡a qué punto llegarán las casas grabadoras cuando lanzan sus éxitos al mercado! La *alta fidelidad* fue sepultada hace mucho tiempo.



**Gré Brouwenstijn**

Con las grabaciones antiguas, si algo quedaba mal se grababa de nuevo o directamente no salía al mercado. Aunque siempre hubo que “comprimir la gama dinámica”, es decir, dar más volumen a los pianísimos (de lo contrario no llegarían a registrarse), y quitar intensidad a los *forte* para evitar mucha distorsión. En la época de las grabaciones mecánicas, al cantar suave se acercaba la boca al “embudo” del fonógrafo y si la emisión era fuerte se debía dar un paso hacia atrás. Se nota claramente en los registros de Caruso, Chaliapin, etc.

Si bien la mejora electrónica de la voz hace “soportables” versiones mal grabadas, llenas de ruidos, toses del público, con unos cantantes a un kilómetro y otros a medio metro, para el que sabe, es una falta de seriedad artística.

¿A quién se le ocurriría dar un poco más de luz o color a un desteñido cuadro de Da Vinci?

Por suerte siempre habrá excepciones. María Callas dejó en video pocos fragmentos en vivo. Ya retirada, le plantearon un gran negocio: filmar óperas en el teatro, con ella haciendo pantomima y utilizando los discos que había grabado en su esplendor. Su respuesta fue simple y directa: “No, yo viví para el arte y eso es una estafa.”

Quienes estudian canto y no van al teatro dejan de lado una parte importantísima del estudio: aprender a apreciar la *voz humana* real. Un joven estudiante de canto me preguntó si Luis Miguel tenía más voz que Pavarotti. Y hablaba en serio.

Por algo al público en general o, como le llaman ahora, *mass media*, le da lo mismo el tecladista del centro comercial que un Vladimir Horowitz; y piensa que la ganadora del último *casting* debe ser la mejor cantante del mundo. Y tales conceptos no son propiedad de analfabetos; también se expresan así egresados universitarios.

A veces se oye decir a cantantes y estudiantes de canto “yo oigo de todo”. En principio podemos pensar ¡qué amplitud de criterio! ¡No es un encasillado! Para comprender por qué eso no sirve, habría que agregar algo más. El sistema nervioso de las cuerdas vocales es muy sensible a los sonidos que pensamos y escuchamos. Ellas responden espontáneamente a tales estímulos poniéndose en posición de fonación. Si no fuese así, un bebé jamás podría aprender a hablar, porque el proceso es absolutamente inconsciente. El escuchar buenos cantantes ayuda a mejorar nuestros automatismos laríngeos y, racionalmente, nuestros conceptos sobre la voz... y viceversa.

Cuando el alumno de canto concurre a un espectáculo lírico, además de divertirse lo hará activamente, con la intención de aprender. No debe hacer como el espectador medio, que se deja impresionar por una nota fuerte, alta u otro rasgo aislado. Se analiza una actuación considerando -puntuando- los siguientes ítems:

**A) La Voz**

Extensión – Color – Brillo – Vibrato - Potencia – Equilibrio-  
Flexibilidad.

**B) La Técnica**

Impostación – Respiración - Ataque y Cesura - Legato – Agilidad-  
Sostenuto – Messa di voce – Staccato.

**C) La Musicalidad**

Afinación – Métrica – Dinámica - Fraseo musical.

**D) La Interpretación**

Articulación – Idioma – Énfasis - Fraseo del texto – Mímica -  
Estilo – Naturalidad.



**Ben Heppner**

Luego se hace una síntesis. En la realidad se dan infinitas combinaciones. Buen material pero deficiente interpretación, buena musicalidad aunque dificultades con el idioma, notables agudos pero escasa potencia, lindo color vocal junto a una mímica estereotipada, voz grande pero ni un matiz...

Una conclusión drástica puede ser errónea; y más con cantantes jóvenes.

Si alguien desafina una vez no significa que tenga mal oído. Lógicamente, si en dos arias se va de tono siete veces habrá que pensar distinto. Una nota puede "irse para atrás", o quedar corta, pero si cada agudo está engolado y varias veces el aire no alcanza, el asunto es grave.

Cualquiera puede tener una leve distracción y entrar a destiempo u olvidarse de una palabra, pero si los desencuentros con el pianista se repiten mientras se mira la partitura como descifrando un enigma... o no se sabe música o se estudió demasiado poco.

Un buen cantante pudo estar regular porque el repertorio era inadecuado.

Algunos cantan mejor un idioma, sienten más a un autor, se compenetran mejor con cierto estilo, dan mejor un personaje...

No es "2 + 2", pero tampoco es algo que se hace superficialmente.

El secreto está en saber, no en suponer.

**Robert Frost**

## Capítulo VII – El entrenamiento vocal

**Generalidades-** Es requisito esencial que las partes del instrumento vocal funcionen sincronizadamente. La adecuada -en general rápida- inspiración costo abdominal será seguida de un limpio y afinado ataque (inicio de la emisión). El resto de la frase exige entonación, métrica, matices, buena articulación y enunciación de las palabras. La cesura (corte de la emisión) será sin ruidos, gruñidos ni escapes de aire audibles. La pureza del sonido, la exactitud musical e interpretación vocal del texto deben ser acompañadas de una expresión corporal acorde. El cantante mostrará naturalidad, realizará gestos nacidos de la música, la letra y el ánimo del personaje que interpreta. Muecas y gestos estereotipados o desconectados con lo que se dice, poses fuera de lugar, esfuerzo y agitación cuando se debe mostrar placidez, pasividad e indiferencia al interpretar un trozo dramático y sonrisas o caras tristes contradictorias con el sentido de la obra, son errores tan importantes como desafinar, entrar a destiempo o que el aire no alcance.

El instrumento es un todo y como tal debe entrenarse, aunque también se necesita ejercitar los aspectos parciales (renovación del aire, ataque, agilidad, legato, messa di voce, pasajes, sostenuto, cesura). El entrenamiento tiene la finalidad inmediata de eliminar vicios, mejorar las cualidades vocales (rango, potencia, color, flexibilidad) y adquirir las habilidades necesarias para poner la voz al servicio del compositor.

Junto a lo puramente vocal se trabajarán la musicalidad y la técnica expresiva.

Las personas estresadas se beneficiarían si antes de entrenar realizaran suaves movimientos de relajación del cuello, lengua, mandíbula, hombros y extremidades, apertura de la garganta, elevación del velo del paladar, descensos de la laringe y activación de los abdominales. Antes de entrar en escena, Caruso tomaba su lengua con un pañuelo y la estiraba con fuerza durante unos segundos, luego abría la boca desmesuradamente varias veces empujando hacia atrás las comisuras con su índice y pulgar; Titta Ruffo simulaba arcadas para mover la musculatura de la garganta; Pavarotti hacía un fuerte jadeo para oxigenarse... otros recorren con su lengua la parte exterior de las encías de ambos maxilares sin separar los labios.

Parafraseando el viejo adagio: “voce sana in corpore sano”.

El trabajo vocal tiene el efecto de la gota de agua.

Es más efectivo entrenar 25 minutos por día que tres horas una vez por semana.

**Dificultad de los ejercicios-** El nivel de las lecciones y piezas del incipiente repertorio corresponderán a las posibilidades técnico-vocales del alumno. Todo intento prematuro de ir más allá acarrea malos hábitos y frustración. Los intentos fallidos inducen a buscar “otra manera de hacer las cosas”; empiezan los rostros desencajados, las notas gritadas... De acuerdo al avance el entrenamiento se tornará más completo, con ejercicios de fiato largo, intervalos más difíciles, rutinas que combinen diversos objetivos y prácticas sobre fragmentos de óperas. Es importante recordar que entre vocalizar bien y cantar bien no hay un pasito sino un salto. Algunos se asombran de que “llegan al do” vocalizando pero son incapaces de dar bien un “simple sol” al cantar un aria. Es que se puede recorrer sin mayores inconvenientes dos octavas con una “A”, mas luego y bajo las restricciones de la métrica, los matices, las notas y la interpretación del texto, estar inhabilitado para cantar lindo una pequeña canción.

**Disfunciones de la glotis al vocalizar-** Los dos tipos de defectos funcionales opuestos que hemos estudiado en el capítulo precedente deben ser evitados durante la ejecución de los ejercicios. Tanto la *hipofunción* (glotis que no cierra suficientemente, pobre tensión de las cuerdas vocales, desmotivación psicológica) como la *hiperfunción* (desmesurada tirantez y rigidez en las cuerdas, tensiones innecesarias en el cuerpo, nerviosismo) hacen del entrenamiento una tortura. Resulta difícil entonar, cansa el sostenerse en el registro medio, es imposible regular la intensidad, aparecen ruidos en los ataques y cesuras, se descontrola la impostación, la columna aérea es incontrolable... Debe evitarse practicar así porque lo único que se logra es adquirir vicios.

**Relax no es sinónimo de abandono-** Recordemos que "en la Naturaleza nada se crea, sino que todo se transforma". Emitir una sencilla semicorchea requiere *cierto* trabajo muscular. Durante el entrenamiento practique relajación sin caer en la pasividad (hipofunción). La relajación se refiere a músculos que, si se contraen, entorpecen la emisión; como los músculos del cuello, suspensores de la laringe y maseteros. Quienes llevan una vida sedentaria pueden hallar bastantes entorpecimientos para realizar algunos ejercicios. No pueden inspirar con rapidez, no logran usar plenamente su capacidad pulmonar, se cansan, su debilidad física se refleja en la voz. Tendrán que dedicar tiempo a entrenar su cuerpo, caminatas, danza, gimnasia o natación; no pesas, tenis ni voleibol, pues se aprieta la laringe y tensan músculos del cuello y los hombros.

**La agilidad, el pan de cada día-** Cuando el dibujo melódico es quebrado y se desenvuelve con figuras breves, si el cantante no tiene agilidad se ve forzado a aminorar el *tempo* para *encontrar* las notas e incluso así su afinación ser *aproximada*. Paradójicamente, tal vez pueda cantar *cierta* aria de ópera y verse en figurillas para entonar una milonguita. Es obvio que las obras de Händel, Mozart o Rossini son inabordables para una voz torpe. En aquel período era de estilo colorear la línea melódica con variaciones, escalas, roulades, arpeggios y elegantes adornos. Desde que en la segunda mitad del siglo XIX Verdi puso en escena al tenor "spinto" (término que él inventó), Manrico o el Duque de Mantua ya no se cantaron como el Conde de Almaviva o Elvino. Fue la aplicación del nuevo enfoque tenoril inventado por Duprez, con agudos *voce piena di testa*, que daría mucho después nacimiento al *verismo*. En las obras de Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Pietro Mascagni (1863-1945), Amilcare Ponchielli (1834-1886), Arrigo Boito (1842-1918), Georges Bizet (1838-1875), Alfredo Catalani (1854-1893), Umberto Giordano (1867-1948) y Giacomo Puccini (1858-1924) ya no habría lugar para que los personajes interrumpieran el drama y deleitaran al público con acrobacias vocales. Y es en este punto donde muchos caen en la falacia de que "no necesitan practicar escalas". Que los veristas no hayan escrito "cabalettas" ni cadencias al estilo belcantista no significa que, por ejemplo, el intérprete de Canio, desafine y se tome todo el tiempo del mundo buscando las notas de la frase *vivace* "Di meglio chiedere non dei che correr tosto al caro amante". ¿Y los cantantes masculinos *verdianos* no necesitan agilidad? ¿Y cómo resolverán "Innaffia l'ugola", "È scherzo od'è follia" o "Abbetta zingara"? Todo compositor supone que un cantante, como cualquier otro músico, posee agilidad. Que ésta haya dejado de ser una finalidad en sí misma para transformarse en un elemento más de la expresión dramático musical es otra cosa. Los ejercicios diarios de agilidad permiten adquirir automatismo en el control del órgano vocal, lograr adaptar rápidamente la tensión/relax de las fibras musculares de la laringe, las posiciones del resonador y la presión del aire según el tono e intensidad requeridos. Los buenos cantantes, dicho por ellos mismos, desde la soprano *más* coloratura hasta el bajo *más* profundo, practican agilidad diariamente.

**Quien respira bien canta bien-** Así decían los maestros de antes.

Cuántos aerobistas, buzos o gimnastas que hayan oído eso se habrán preguntado: “¿entonces yo... por qué no puedo cantar?”.

¡Ah, el misterio de la respiración de los cantantes! ¡Y cuántas veces se habrán perdido o subutilizado por no haber resuelto este asunto! Hay quienes esbozan una sonrisa cuando en la primera clase el maestro dice: ¡Bien, empecemos por aprender a respirar!

Sin embargo, ya se verá que no alcanza con tener buenos pulmones.

Anatomía y habilidad se complementan, pero no son sinónimos.

Disponemos de tres modos elementales de respiración:

a) respiración **alta** (*o clavicular*), que se realiza entrando el abdomen, elevando los hombros y sacando pecho;

b) respiración **media** (*torácica ó costal*), que resulta del trabajo de los músculos intercostales externos que expanden del tórax y los intercostales internos que lo contraen en la espiración forzada;

c) respiración **baja** (*abdominal*), popularmente conocida como “respirar con la barriga”. Se inspira contrayendo el diafragma (que desciende desplazando las vísceras y expandiendo el tronco a nivel de la cintura) y se exhala mediante su relajación. Durante una espiración forzada, para expulsar todo el aire, se contraen -entran- los músculos abdominales, maniobra que obliga a subir el diafragma, contrayendo los pulmones.

En la vida diaria respiramos inconscientemente de una u otra forma (o combinadas).

### **El canto impone condiciones-**

Primero: el cantante necesita almacenar adecuada cantidad de aire antes de cada frase. Para ello casi siempre dispone de un instante. Esto exige velocidad inspiratoria y no debe significar cansancio ni provocar tensiones contraproducentes.

Segundo: debe iniciar cada espiración en el mismo instante que sus cuerdas vocales se tensan y acercan para vibrar (*ataque balanceado*);

Tercero: hasta el final de cada frase tiene que mantener el control de la presión que el aire ejerce sobre las cuerdas vocales (no usar demasiado al principio ni quedarse vacío antes de tiempo).

Cuarto: al final de cada frase debe cerrar la emisión (*hacer la cesura*), sin jadeos ni ruidos extraños. Hay que cortar voluntariamente la corriente de aire (o “columna de aire”, como se dice) justo en el momento que las cuerdas vocales quedan en reposo.

Quinto: la actividad respiratoria debe pasar casi desapercibida al espectador.

### **Qué tipo respiratorio emplear-**

En principio se descarta la respiración alta por dos razones: a) alejar todo lo posible de la zona de la laringe al trabajo respiratorio; b) porque el control de la espiración se inicia con un diafragma bajo, exactamente al revés de la posición alta que resulta de entrar el abdomen al inspirar. Por otro lado, la respiración puramente abdominal, sin ser mala no es tan completa pues no hace entrar en juego la expansión del tórax.

Los mejores resultados se obtienen combinando las respiración abdominal con la respiración costal, o sea, utilizando la respiración costo abdominal.

Un error es creer que se expulsa el aire por contracción del diafragma. Esto viene del Medioevo, cuando lo que se sabía del cuerpo humano era rudimentario, y ha llegado hasta hoy por la *tradición oral*, a la cual son tan afectos quienes repiten mecánicamente *lo que decía su maestro*. Si contraemos el diafragma inspiramos, no espiramos.

**El ciclo respiratorio-** Al cantar hay 4 o 5 momentos encadenados cíclicamente:

a) inspiración; b) inicio de la emisión (ataque del sonido); c) desarrollo de la emisión (transcurso de la frase); y d) corte de la emisión (o cesura).

A veces se agrega: e) renovación del aire.

**La Inspiración-** 1) Adóptese la “posición noble”, esto es: de pie, derecho pero sin rigidez, como colgando de un hilo, elevando el tórax cómodamente; hombros atrás, sin levantarlos. 2) Manténgase el esternón en posición moderadamente alta. Las costillas móviles están ligadas a él y necesitan espacio para moverse. Además el diafragma está adosado a esas costillas. La posición del esternón determina la efectividad del trabajo del diafragma. No aprete los brazos contra el cuerpo. Dicho sea de paso, vístase cómodamente. Todo lo que constriña el tórax y el abdomen es un peligro para el cantante. 3) Inspire *dilatando la cintura todo alrededor*, incluso atrás y separando las costillas. Conviene respirar siempre por la nariz, pero en muchas ocasiones habrá que hacerlo por la nariz y la boca a la vez. En este caso levántese un poco la lengua al inspirar para entibiar el aire que entra. La inspiración rápida y completa se ejecuta con un “golpe de diafragma”, como al suspirar profundamente. 4) Sostenga el aire, manteniendo la posición inspiratoria, sin cerrar la garganta ni la boca.

El cuello, el maxilar y la lengua deben estar pasivos.

Luego de inspirar no deje hundir el esternón. Ello cierra las costillas flotantes, moviendo los puntos de agarre del diafragma y haciéndole vacilar en su trabajo. Los tejidos expandidos durante la inspiración poseen una fuerza elástica similar a un resorte y ejercen presión sobre el aire acumulado. Si no se hace “algo”, el desinfe es automático. El cantante debe *establecer un equilibrio entre la musculatura inspiratoria y espiratoria*. Endurece los músculos del bajo vientre, con fuerza parecida a cuando se levanta un peso y a nivel de la cintura siente como si intentara estirar una faja, pero bajo control, nunca con fuerza desmesurada. Todo este accionar se apoya en los huesos de la pelvis y el cantante percibe una "conexión" entre ésta y el esternón. Tal conexión es real y resulta del trabajo muscular. Cualquier contracción extra, ya sea a nivel de hombros, brazos, cuello, laringe, mandíbula, lengua o garganta es de efectos negativos.

**El ataque-** El ataque del sonido es un momento delicado, pues se trata de liberar paulatinamente mucha energía acumulada. Además hay que coordinar el inicio de la espiración con el acercamiento de las cuerdas vocales para la fonación. Luego de haber llenado los pulmones es obvia la necesidad de "aflojar algo" para empezar a cantar, pero no se puede hacer de cualquier manera. Todo estudiante descubre que no es sencillo empezar a emitir suave una nota un poco alta sin experimentar rigidez en la garganta.

#### Se distinguen tres tipos de ataque

A) *El ataque duro:* llamado *golpe de glotis*, se realiza empezando con un cierre glótico, a menudo con una constricción generalizada de la laringe, similar a cuando se levanta un peso. Luego, por efecto de un impulso espiratorio fuerte, las cuerdas vocales se apartan en forma brusca para iniciar su vibración. El golpe de glotis no es necesariamente patológico y existe en algunos idiomas; pero al cantar debe combatirse, pues fuerza la voz y cuando se exagera puede lastimar las cuerdas vocales;

B) *El ataque soplado:* el aire pasa entre las cuerdas vocales antes que se cierren por completo. El inicio de la emisión es precedido por un leve ruido de corriente de aire y arranca en forma progresiva, con un timbre velado. El ataque soplado tampoco es patológico, puesto que se usa en idiomas que hacen sonar la "h" al principio. Su inconveniente al cantar es que acarrea una pérdida de aire inicial y la "h" se oye.

Este ataque puede usarse para corregir los casos de excesiva tensión y golpe de glotis;

C) *El ataque dulce o “balanceado”:* se produce con una sincronía perfecta entre el movimiento de cierre glótico y el movimiento espiratorio. Cuando la glotis aún no está cerrada, el paso del aire, por el *efecto Bernoulli*, completa su cierre y produce la vibración de las cuerdas. Se trata de un ataque dinámico creado por el flujo aéreo; y se le define como ataque *sobre el aliento* (se canta “sobre” el aire).

Antes de entrar en fonación el borde libre de las cuerdas vocales es ligeramente cóncavo y es el paso del aire entre ellas que acarrea un movimiento hacia la línea media. El ataque se trabaja del tórax para abajo, sin esfuerzos a nivel de la garganta o el cuello. “Arriba” la actividad muscular será mínima, excepto la necesaria contracción y/o estiramiento de las cuerdas vocales para poder vibrar. “Abajo”, el cantante manteniendo la posición inspiratoria –manteniendo la fuerza expansiva a nivel de la cintura- controla la espiración para iniciar la frase.

**El transcurso de la frase-** Analicemos *dos defectos* comunes.

Primer defecto: el cantante “abandona”, se desinfla pasivamente, no hace ningún trabajo con sus músculos respiratorios. El aire sale simplemente porque, una vez que los pulmones están llenos, los tejidos tienden a la posición de reposo y se desinfla.

El aire se va rápidamente, la voz suena débil, descolorida; más fuerte al principio de las frases que al final.

Segundo defecto: el cantante “empuja” el aire contra las cuerdas vocales (*canta “con” el aire*). En vez de controlar su espiración la presiona en exceso. Así canta todo fuerte; apenas logra emitir a poca intensidad sobre notas fáciles o al final de frases graves cuando no le queda aire. Al intentar hacer un agudo *piano* se pasa al otro extremo, abandonando el sonido o recurriendo a un falsete blanco y mal impostado.

¿Qué hacer entonces? Todas las frases no ofrecen las mismas dificultades con el aire, en consecuencia no se apoyan haciendo las mismas fuerzas con la misma intensidad y duración. Hay frases cortas, graves, agudas, largas, suaves, fuertes y sus combinaciones imaginables. Existen tres etapas en una frase: inmediato al ataque, el transcurso de la frase y antes de la cesura. Luego del ataque el cantante dispone de mucho aire, durante el transcurso de la frase se va vaciando y antes de la cesura está casi vacío (¡no vacío”!). Inmediatamente al ataque todavía se debe frenar considerablemente la fuerza elástica de los tejidos que tiende a vaciar los pulmones. A medida que transcurre la frase y en un momento que depende de las posibilidades respiratorias de cada uno (capacidad vital y capacidad de ventilación), el cantante debe ayudar la espiración para mantener la presión de la columna de aire. En ese momento se estimula la espiración mediante una *creciente contracción de los abdominales y progresivo relax del diafragma*.

Mientras tanto, la musculatura pública debe mantenerse firme, se sostiene la expansión de las costillas flotantes y no se deja colapsar el esternón.

**La cesura-** La cesura es difícil. Fuerzas activas deben pasar al reposo sin afectar la calidad del sonido. Se puede ejecutar la cesura: 1) atenuando la espiración activando los músculos inspiradores; 2) separando las cuerdas vocales para que dejen vibrar, mientras una última y pequeña cantidad de aire pasa entre ellas. Pero está mal cerrar la boca para interrumpir el sonido, alargar las frases esperando que se termine el aire, pasar a notas más bajas y fáciles de cortar, terminar las frases como un hachazo ni adosarles una “N” o gruñido final. Cuando se abandona la emisión en la cesura, cala el sonido.

Al finalizar la frase, la laringe debe estar baja en el cuello y la garganta abierta.

**¿Qué es appoggio?** - Es el control del aire que hemos descrito. El cantante *controla su espiración*, mediante el trabajo coordinado de los músculos *inspiradores y espiradores*, antagónicos entre sí. El “apoyo” (o *support*, como dicen los cantantes de habla inglesa) interviene durante toda la emisión.

**Renovación de aire-** Saber renovar el aire entre frase y frase es todo un tema.

En ocasiones, cuando llega el momento de inspirar para la frase siguiente, aún queda un remanente de aire en los pulmones. Es aire viciado y habrá que expulsarlo cuanto antes. Si hay poco tiempo para ejecutar la maniobra, hágase un imperceptible soplido, un “golpecito” abdominal, similar al que hacemos al toser.

Antes de llenarse de aire conviene estar vacío. Algunos cantantes no aprovechan bien las oportunidades para respirar. Unos porque se olvidan, otros por el simple argumento jactancioso que “el aire les da”. Grave error... Si el cantante no atiende su renovación del aire, acumula cansancio por desoxigenación y tiene problemas en los momentos culminantes de la pieza que canta. Además las cuerdas vocales descansan en cada inspiración.

### **Ejercicios respiratorios-**

En ensayos y actuaciones, quienes que no perfeccionan su técnica respiratoria pagan su omisión con "notas que no salen", momentos donde "el aire no alcanza", imposibilidad de cantar *piano*, fatiga, notas desafinadas, impurezas en el sonido, oscilaciones de la voz, inestabilidad en la impostación y así sucesivamente. Hay que aprender a controlar la emisión vocal en cualquier posición. La respiración se ejercita y no necesariamente cantando. Se practica en reposo, sentado, de pie... moviéndose, inclinándose, agachándose y tirándose al suelo. Se pondrá especial atención en no hacer ruido al inhalar, esto indica que se opone resistencia a la entrada del aire. La inspiración será silenciosa. Se debe aprender a respirar rápida y profundamente así como a expulsar el aire con lentitud y regularidad, emitiendo un chorro de aire prejo, concentrado y frío (lo que puede constatarse acercando la mano a 15 cm de la boca).

El ejercicio cotidiano desarrolla hábitos respiratorios que luego se aplican al cantar. Vocalizar no es sólo “calentar la voz”. Se vocaliza para perfeccionar todos los aspectos del canto, entre ellos la técnica respiratoria.

### **1º Ejercicio de respiración**

**A)** De pie, vertical, hombros hacia atrás, sin sacar pecho. Soltar todo el aire.

Hacer una inspiración profunda, lenta, contando despacio hasta cinco, inflando la base de los pulmones, expandiendo el abdomen todo alrededor, sintiendo la completa dilatación de la cintura y las costillas inferiores; como si quisiéramos romper un cinturón. No levantar el tórax ni los hombros.

**B)** Sostener el aire en *actitud inspiratoria*, mientras se abre la boca y la garganta.

En tal posición contar mentalmente hasta cinco (lento). Relax de la parte superior del tórax, hombros y cuello, mandíbula floja, ninguna contracción en la boca, rostro calmado.

**C)** Formar un pequeño orificio con los labios –sin fruncirlos- y espirar suave, largamente, de manera continua y pareja. No cerrar la garganta, dejar que el control de la salida del aire lo realice el balance de fuerzas del diafragma y los abdominales. El aire debe salir en un chorrito fino y frío, sin entrecortarse. Puede practicarse con la llama de una vela a 20 cm. de la boca, la cual será empujada constantemente sin que llegue a apagarse. Cuente los segundos de la espiración. Al principio es suficiente llegar a 20 segundos; con la práctica se aumentará hasta llegar al doble y después trate de alcanzar el minuto.

### **Controles para constatar que el ejercicio está bien hecho:**

Con ambas manos en la cintura notar la dilatación de las costillas al inspirar y el trabajo de los músculos alrededor del abdomen. Mientras sostiene el aire, percibir la continuidad del trabajo abdominal y el relax de las partes superiores del cuerpo.

La mandíbula debe colgar, desengancharse de su articulación cerca de los oídos.

**Defectos:** 1) el aire es expulsado violentamente, 2) el aire sale caliente, 3) la corriente de aire es intermitente, como pequeños soplos, 4) se elevan los hombros y aparecen tensiones de músculos ajenos a la fonación, 5) la punta inferior del esternón (xifoides) se hunde al espirar, 6) se saca pecho y fuerza la entrada del abdomen antes de empezar la espiración.

## **2º Ejercicio de respiración**

A) Inspirar como en el ejercicio anterior.

B) Sostener como en el ejercicio anterior.

C) Soltar el aire controladamente haciendo una "sssss..." suave, larga, continua y pareja. Tómese el tiempo de la espiración. No estará mal si al principio logra una "s" de 20 ó 25 segundos. En las semanas siguientes intente rebasar el minuto.

Controles: ¡Relax!, no apriete la boca al pronunciar la "s", la punta de la lengua estará tocando suavemente los incisivos inferiores.

No emita una "s" aireada (como "she" en inglés); simplemente "s" (como al decir "si").

## **3º Ejercicio de respiración**

A) y B) Como los anteriores.

C) Soplar con toda la fuerza, un chorro de aire concentrado, haciendo fuerza con los músculos de la zona del epigastrio (entre el ombligo y el esternón), manteniendo la firme la parte abdominal inferior.

## **4º Ejercicio de respiración**

A) Inspirar rápidamente, mediante un *colpo di diaframma*, esto es, mediante una brusca expansión del abdomen y costillas flotantes, como al suspirar profundamente. Esta maniobra es normalmente usada al cantar, pues a menudo se debe inhalar rápidamente.

B) Sostener, como en los ejercicios anteriores.

C) Expulsar fuerte, como en el ejercicio 3.

## **5º Ejercicio de respiración**

A) De pie. Inspirar lentamente, como en los ejercicios 1-3.

B) Sostener de la misma manera.

C) Exhalar en pequeños soplos controlados por los músculos respiratorios.

No cerrar la boca, la garganta ni fruncir los labios. Mandíbula desenganchada.

## **6º Ejercicio de respiración**

Gimnasia: lagartijas, abdominales, bicicletas, tijeras, flexiones hasta tocar el piso manteniendo las piernas rectas, estiramientos, giro de hombros, con manos en la cintura girar el tronco hacia uno y otro lado, mover en círculo la cadera, elevar lentamente hacia los lados y lo más alto posible cada pierna alternativamente, combinar movimientos respiratorios con la elevación y descenso de los brazos, dar fuertes codazos hacia atrás, con manos en la cintura agacharse espirando y enderezarse inhalando, inspirar por una narina y espirar por la otra, parado en una pierna flexionarla y estirla.

Caminata y, si se está en condición, trotar.

## **7º Ejercicio de respiración**

Practicado por Farinelli:

- 1) Expulsar todo el aire;
- 2) Inspirar lentamente, en 6 segundos;
- 3) Sostener durante 6 segundos;
- 4) Dejar salir el aire regularmente, en 6 segundos.

Cronometre el tiempo en la entrada, sostén y salida del aire, que el flujo aéreo sea parejo, no un fuerte chorro al principio y muy débil al final. Aumente progresivamente los segundos hasta llegar a 12 ó más. Evite tensiones del cuello, la laringe y la garganta.

## La impostación de la voz-

El término *impostación* deriva del italiano *impostare*, preparar, poner en su sitio.

"Impostar la voz", sinónimo de "*colocar la voz*", es usar correctamente los resonadores.

Cuando la voz está impostada, al cantar sucede que:

- 1) La Faringe se relaja, dilata y alarga, permitiendo el libre paso del sonido.
- 2) La Laringe se mantiene baja, lejos de la base de la lengua.
- 3) La Epiglotis está elevada, sin tapar el orificio superior de la laringe.
- 4) La Garganta se abre como al inicio de un bostezo o arcada.
- 5) La Lengua se mantiene plana y alejada del velo del paladar y con su punta cerca de los incisivos inferiores.
- 6) El Velo del Paladar asciende, como cuando olemos, empezamos a bostezar o sentimos náuseas, cerrando el paso hacia la nariz, alejándose de la parte trasera de la lengua.
- 7) La Mandíbula Inferior cuelga, se desengancha de su articulación.
- 8) La Boca ahueca su cavidad, facilitando la proyección.
- 9) Los Labios se abren verticalmente, sin rigidez y apenas proyectados.
- 10) Los músculos masticadores y los músculos del cuello permanecen relajados.
- 11) El cantante percibe vibraciones en los huesos de la cara, maxilar, labios.
- 12) No se siente ninguna molestia a nivel de la garganta.



**Fritz Wunderlich**

Cuando el cantante está impostando mal siente un molesto cosquilleo en la garganta, la voz no le rinde, suena esforzada, áspera, apagada o gangosa. No percibe vibraciones en la parte delantera de su cavidad bucal ni en los huesos de la cara. Se dice que *la voz está atrás*.

La solución es remover trabas a la propagación interna del sonido, aplanar la lengua en su base, elevar el velo, distender la musculatura buco-facial, descolgar la mandíbula...

Cuando la voz está impostada, se percibe el sonido a "flor de labios", se dice que "*la voz está adelante*". Apoyando la yema de un dedo en los huesos de la cara, pómulos, mentón, nariz, arriba del labio superior y en el maxilar cerca del oído, deben sentirse las vibraciones.

Otra región del cuerpo a considerar es la parte superior del esternón que vibra más en las notas muy graves. Las resonancias inferiores, debajo de la laringe (en la tráquea, bronquios y pulmones) no ayudan a proyectar la voz pero junto a las resonancias en la nariz son de valor subjetivo en la impostación. Los cantantes perciben vibraciones en el pecho cuando realizan strobass ("fritado") y las cantantes al hacer raw voice ("poitrineage"). Con estos modos de emitir no se logra cantar más allá del centro.

### **1º Ejercicio de impostación**

Gimnasia del “aparato resonador”.

Lengua: abrir grande la boca haciendo un óvalo vertical, sacar la lengua al máximo y entrarla lentamente sin mover el maxilar; tirar hacia afuera la lengua agarrada con un pañuelo; recorrer con la lengua las encías superiores e inferiores en uno y otro sentido; abrir la boca y aplanar la lengua haciendo que la punta toque los dientes incisivos inferiores; hacer lengua “cucharita”, elevando los bordes laterales...

Labios: abrir la boca y, sin juntar los dientes, cerrar los labios como para decir “M”.

Manteniendo las mandíbulas bien separadas, poner boca de U proyectando los labios.

Maxilar inferior: abrir bien la boca desenganchando la mandíbula, cerrar suavemente; repetir varias veces. Con la boca cerrada, mover el maxilar inferior hacia uno y otro lado, proyectar el mentón bien adelante y traerlo a su posición normal. Girar el mentón.

Garganta: frente a un espejo, abrir la garganta, levantando el velo y achatando la lengua atrás (sensación de comienzo de bostezo) y luego cerrarla (como al tragar), manteniendo los labios separados; bajar la laringe (haciendo una pequeña arcada) y subirla (como al tragar).

Registrar mentalmente las sensaciones.

### **2º Ejercicio de impostación**

Hacer “*bocca chiusa*” (“boca cerrada”) es ejercitar la voz mediante una “M”.

Se realiza bajo ciertas premisas: Lengua plana, relajada y tocando los incisivos inferiores; labios en contacto y sin fruncir; boca floja, mandíbulas bien separadas; laringe baja en el cuello y garganta lo más abierta posible. Relax general, rostro calmado. Con los labios en contacto y la garganta abierta, la voz llena las cavidades bucal y nasal.

Esto aumenta las resonancias en la máscara, el mentón, la cara y huesos del cráneo.

Practicar *bocca chiusa* apretando la boca o con la garganta cerrada es perjudicial.

1. Inspirar profundo y, en posición de bostezo, sostener el aire dos segundos.
2. Acercar los labios (no los maxilares) y emitir una “M”, a intensidad mediana y altura similar a la que se acostumbra a hablar.
3. ¡Ninguna sensación existirá en la garganta! La laringe estará baja en el cuello.
4. Apoyar la emisión manteniendo el abdomen expandido y las costillas flotantes separadas. Verificarlo poniéndose las manos sobre las costillas inferiores.
5. Cuando la cantidad de aire en los pulmones decrece, se notará que la pared del epigastrio, entre el ombligo y el esternón, entra un poco. No forzar su entrada.
6. La “M” sonará plena y musical; y no estrecha, tensa, ruidosa ni estrangulada como cuando se hace un esfuerzo.
7. Al cortar la frase, permitir que salga un poquito de aire inaudible por la nariz. Las cuerdas vocales aflojan su tensión un instante antes que se termine el aire.

### **3º Ejercicio de impostación**

Combinar *bocca chiusa* con la vocal “I”.

1. Igual que en el ejercicio anterior, emitir una “M”.
2. Sostenerla un par de segundos, separar rápido los labios y pronunciar “I”.
3. Emitir naturalmente, fuerte pero sin gritar.
4. Controlar las sensaciones vibratorias en la máscara al pasar de la consonante a la vocal, atender el relax del maxilar inferior, mantener la garganta en posición de bostezo y no aflojar la expansión abdominal.
5. Al cortar la emisión de la vocal, permanecer con la boca abierta y sin hacer ruidos. El ejercicio debe sonar “mmiiii...” y no “mmiiiiin” ni mmiing. A esta altura ya puede verse si el alumno posee o no vibrato natural.

#### **4º Ejercicio de impostación**

Ampliación del ejercicio anterior a todas las vocales:

1. Inspirar profunda y lentamente, expandiendo bien la cintura.
2. Mantener la expansión.
3. Garganta abierta, mandíbula relajada, labios proyectados, todo en la lengua, cuello, hombros; sólo se "trabaja abajo".
4. En un fiato, cantar: mmiii..., mmeee..., mmaaa..., mmooo..., mmuuu.

Entre vocal y vocal no hacer un cambio drástico de la postura general. Solamente se juntan los labios para pronunciar la "M" y se abre la boca para pasar a la vocal. En la cavidad bucal los cambios de posición serán los mínimos necesarios para pronunciar cada letra.

Buscar la redondez del sonido, evitar voz muy estridente, gangosa u opaca.

La faringe y la cavidad bucal harán un gran espacio para aumentar la resonancia.

Verificar el apoyo con las manos sobre las costillas flotantes.

Controlar si la vibración en la máscara en ocasiones se pierde o atenúa.

Cuidar la cesura. Impedir que el final del ejercicio suene "mmuuung".

El orden **I, E, A, O, U** tiene su por qué. La **I** es la vocal más delantera y cerrada; las demás se ejecutan abriendo progresivamente el espacio resonador hasta la **A**. No hacer la **I** estirando las comisuras de los labios hacia los lados; la **I** debe parecerse a la **U** francesa o a la **I** abierta de la palabra inglesa "Bird". La **E** se cantará con una posición bucal similar a cuando se dice **EU** en francés (E con boca de U). La **A** tendrá un *rasgo* de **O**, con la garganta bien abierta, como bostezando. La **U** no estará entubada y opaca; se abre hacia la **O**. Evitar emitirla con labios rígidos y un orificio bucal pequeño. Separe los dientes.

Balancee las vocales, *cúbralas*. No caiga en el error de creer que porque abre mucho la boca automáticamente está abriendo la garganta. Evite las posiciones y timbres que usa al hablar normalmente. Un feo defecto es, mientras sostiene una vocal, cambiar la posición de la boca; porque la misma vocal adquiere diferentes colores y se perjudica el legato.

#### **5º Ejercicio de impostación**

1. Inspirar y sostener la posición un segundo.
2. Emitir súbitamente "RRRR....", largo y sonoro, subiendo y bajando de tono, como imitando una sirena, hasta acabar el aire. Repita varias veces.

#### **6º Ejercicio de impostación**

1. Inspirar rápidamente y sin hacer ningún ruido. Sostener un segundo.
2. Contar en voz alta, con rapidez y articulando claramente: 1, 2, 3, 4... manteniendo el mismo tono y la intensidad hasta el final del aire.

#### **7º Ejercicio de impostación**

Repetir con voz fuerte las palabras españolas: quique, guego, vienes, carmín, nieve, riel.

De la misma manera las francesas: jammais, maison, vie, cage, donc, genou, bruiner.

Las alemanas: wiegenlied, mein, weich, gebrochen, deine, knurren, bilden, preisen.

Y las italianas: dramma, bellissimo, cammina, adagio, niente, proviamo, lingua, bruno.

1. Elegir una palabra y repetirla varias veces seguidas con una sola respiración.
2. Elegir varias palabras de una lengua y decirlas como si formaran una frase.
3. Combinar palabras de dos o más lenguas y decirlas con una sola respiración.

Respirar como para cantar, apoyar la emisión. Controlar la resonancia en la máscara.

### **Temas básicos de vocalización-**

Se llama “vocalizar” al ejercicio vocal que utiliza una o varias vocales, combinadas entre sí y en ocasiones con consonantes. Para el estudiante de canto, los objetivos de los ejercicios de vocalización son múltiples: habilitarlo a abarcar todas las notas de su rango, obtener potencia y resistencia, mejorar el timbre natural de su voz, aprender a ejecutar limpiamente ataques y cesuras, lograr el control automático de la espiración, saber aprovechar la oportunidad de renovar el aire, ecualizar la resonancia de las diversas vocales, poder hacer crescendos y diminuendos sin esfuerzo, cantar fuerte sin gritar y piano sin susurrar, perfeccionar su oído musical, reconocer los límites de su instrumento, etc. El conjunto de ejercicios comprende la ejecución escalas, arpeggios, adornos y cadencias, bajo ciertas restricciones: legato, staccato, agilidad ligada y articulada, sostenuto y filados. Para el principiante, los ejercicios ayudan a automatizar el mecanismo de emisión antes de iniciarse en el repertorio; para el experto son un medio de perfeccionamiento constante de las facultades; para el veterano representan el mantenimiento y longevización de su voz.

### **Modo de vocalizar-**

Al vocalizar no vaya contra la Naturaleza, no bata récords, hágalo sin esfuerzos extraordinarios. Nada de explosiones, ojos apretados, puños cerrados, muecas, temblores, movimientos descontrolados del cuerpo, labios fruncidos ni contorsiones.

A quienes poseen una voz muy estridente, el trabajo con la *U* les ayudará a redondear la emisión. El alumno de voz opaca usará mucho la *I* abierta.

Al vocalizar piense en el apoyo, la apertura bucal, las posiciones de lengua y garganta.

La boca formará un óvalo vertical, los labios estarán un poco proyectados, la mandíbula descolgada en relax, los molares separados, la lengua plana tocando los incisivos inferiores, la garganta en posición de inicio de bostezo y la laringe baja.

Ninguna tensión facial estará presente y las piernas ligeramente separadas.

Los músculos del cuello, hombros y brazos también estarán flojos.

Verifique la correcta respiración con una mano en la cintura, a la altura de las costillas flotantes y la resonancia apoyando un dedo suavemente sobre huesos de la cara, maxilar, pómulo, frente, etc. Es muy útil vocalizar observándose al espejo.

No se balancee al ritmo de los ejercicios. Realice las vocalizaciones con ritmo, tomándose el tiempo estrictamente necesario para respirar.

Que la voz sea siempre firme, pero dulce y musical. Nunca grite.

Ninguna molestia sentirá en la garganta y no se permita desafinaciones.

Hay alumnos que vocalizan pretendiendo impresionar al maestro, fuerzan, chillan, empujan el sonido, gruñen... Otros se pasan al extremo opuesto, lo hacen entre dientes, mascullan, no separan las mandíbulas ni mueven los labios, parecen desganados. Tales actitudes se reflejan en los conciertos. El público siente pena cuando ve cantar mirando el piso constantemente, demostrando apatía o falta de confianza en sí mismo, así como llega a reírse cuando alguien que parece muy enojado, rojo como un tomate vocifera sin que se comprenda nada de lo que canta ni por qué canta. El artista es transmisor de un mensaje. Llegar al público con claridad e intención expresiva es su meta; precisa “actitud de comunicación”, fijarse la idea de cantar para ser escuchado. Al vocalizar otorgue la misma importancia a cada ejercicio, cada vocal y cada nota. No se interese sólo por los agudos... Las notas graves también importan. Haga bien hasta la última corchea, sin caer en la “indiferencia” al llegar al final de la frase. No cierre la boca antes de cortar el sonido. Asuma los ejercicios con alegría, espontaneidad y franqueza.

Ir a clase de canto no es como hacer un trámite en una oficina. Entrene diariamente. Poco a poco debe llegar a sentir que el canto es parte indispensable de su vida.

### Descripción de las vocalizaciones-

Considerando que no todo quien lea este libro sabe música, intentaremos también describir literalmente los ejercicios. Basaremos las explicaciones en la escala natural “do, re, mi, fa, sol, la, si”. Para diferenciar el do grave del do inmediato superior, llamaremos a este último do2. La octava completa será: do, re, mi, fa, sol, la, si, do2. Obviamente, los subsiguientes re, mi, fa, etc., serán re2, mi2, fa2...

#### Ejemplos:

Cantar legato las notas do, mi, sol, mi, do, emitiendo una “O”, será descrito así:

Do, mi, sol, mi, do  
O o o o o

El mismo ejercicio, pero en staccato:

Do, mi, sol, mi, do  
O - o - o - o - o

Las notas do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do, una vez con “I” y otra con “A”, legato:

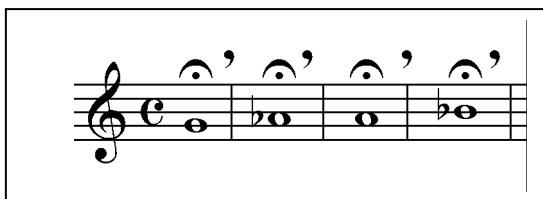
Do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do  
I i i i i i i a a a a a a a a a

Una vez comprendido cada ejercicio, ejecútese en la zona más cómoda de la voz. Luego repita el esquema transportado medio tono más agudo; y sucesivamente hasta alcanzar esas notas altas que parecen exceder sus posibilidades. No fuerce su voz y allí comience el descenso, transportando por semitonos, hasta el grave.

### 1ª Vocalización – El ataque y la cesura-

El *ataque* es una de las bases técnicas del canto. Y cada vocalización tiene *ataques*, porque siempre hay una *primera nota*, un momento en que las cuerdas vocales pasan del estado de reposo al de vibración. Por la teoría vocal sabemos que existe un ataque duro (golpe de glotis), un ataque suave (susurrado) y un ataque justo (balanceado). El primero ha de evitarse, es peligroso para la salud vocal. El ataque suave (“aspirado”) debería ser utilizado por el cantante que tiene tendencia a gritar, para combatir esta costumbre. En el ataque balanceado, la vibración comienza cuando se producen simultáneamente el acercamiento de las cuerdas vocales y el movimiento de la columna de aire. Esta simultaneidad requiere coordinación respiratoria y laríngea.

*Nota:* ruidos en la voz en el ataque, indican que está mal hecho.



#### Desarrollo del ejercicio:

1. Inspire *como ud. ya sabe*: dilatando el abdomen y las costillas flotantes, manteniendo alto y sin exageración el esternón;
2. aguante el aire con la acción de la musculatura inspiratoria, como si quisiera romper un cinturón; manteniendo abiertas la glotis, la garganta y la boca;
3. piense una nota fácil, de la primera octava de su voz;
4. manteniendo la expansión costo abdominal, emita *piano* una “I”;
5. sostenga tres segundos;
6. corte la salida del aire sin cerrar la boca ni la garganta;
7. expulse el aire remanente, usando sus abdominales (entrando el abdomen).

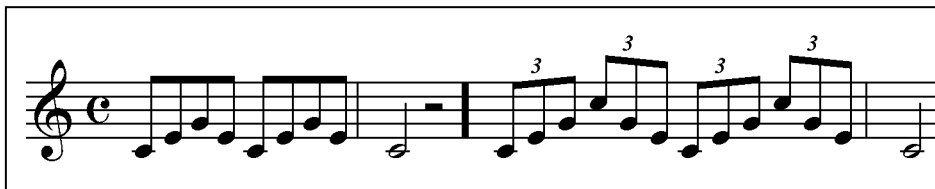
Repita el ejercicio medio tono más agudo sin llegar a extremarse.

*Nota:* la ejecución de los puntos 1) y 2) se llaman “*maniobra de Van den Berg*”.

La *cesura* es otra base de la técnica y está presente en todas las vocalizaciones (cada repetición, cada frase, tiene una *ultima nota*). La *cesura balanceada* se realiza disminuyendo la presión de la columna de aire en el momento mismo que se relajan las cuerdas vocales. Viene a ser el polo inverso del ataque balanceado. Un cantante que empuja, sólo puede realizar la cesura por agotamiento del aire o cerrando la glotis, *la cesura dura*, produciendo un inevitable gruñido ajeno al canto artístico o una especie de “N” gutural, como quien respira mientras levanta un gran peso, tampoco nada musical. No imite tenores que sistemáticamente hacen gala de ruidos al final de sus agudos porque no saben cómo cortarlos (a pesar de que... ¡por ello sean aplaudidos!).

En la *cesura aireada*, las cuerdas vocales se separan mientras la columna de aire sigue pasando entre ellas. Aunque no está bien del todo, porque puede escucharse un poco de aire en la voz o el timbre quedar algo velado, es menos malo que la cesura dura y sirve para combatirla. Recuerde que una cesura incorrecta apronta el siguiente mal ataque.

## 2ª Vocalización – Arpeggios (ascendentes y descendentes)-



Se comienza con arpeggios mayores de tres sonidos. Ej: do, mi, sol, mi, do.

Luego se agregará la octava (do, mi, sol, do2). Finalmente se usarán acordes menores, de séptima, disminuidos e inversiones. Hágase cada repetición medio tono más alto, de un solo fiato y sin portamentos. Exíjase, pero nunca grite. La vocal conservará su calidad en todo el ejercicio. Cuide la afinación.

1 - Do, mi, sol, mi, do, mi, sol, mi, do.  
O o o o o o o o o

2- Do, mi, sol, do2, sol, mi, do, mi, sol, do2, sol, mi, do  
I i i i i i a a a a a a

3- Igual al ejercicio 2, pero con todas las vocales I, E, A, O, U y todo de un fiato.  
Do, mi, sol, do2, sol, mi, do, mi, sol, do2, sol, mi, do, mi, sol, do2, sol, mi do....  
I i i i i i e e e e e e e a a a a a a o....

4- Ahora sobre el acorde menor, con todas las vocales I, E, A, O, U y todo de un fiato.  
Do, mi bemol, sol, do2, sol, mi bemol, do, mi bemol, sol, do2, sol etc.  
I i i i i i e e e e e etc.

5- Acordes de séptima (menores, mayores y disminuidos).  
 Con I, E, A, O, U, cambiando de vocal en cada repetición y en una sola respiración.  
 Ejemplo, acorde de séptima menor:

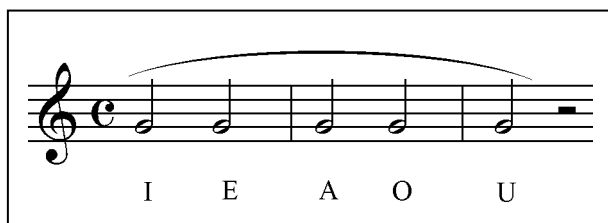
Do, mi, sol, si bemol, sol, mi, do, mi, sol, si bemol, sol, mi, do, mi, sol etc.  
I i i i i i e e e e e e e a a a a etc.

4- Ejercicios sobre arpeggios quebrados (ejemplo: do, sol, mi, do2, mi, sol, do), combinando legato y staccato; mezclando figuras largas, breves y valores irregulares.

5- Arpeggios de 9ª, 10ª, 11ª y 12ª.

### **3ª Vocalización – Sostenuto-**

La **I** es una vocal cerrada (al hablar se articula abriendo apenas la boca). El alumno ha de esforzarse en aprender a emitir la I separando sus mandíbulas todo lo posible, haciendo más espacio a la resonancia bucal, maniobra a la que ayuda mucho levantar un poco el labio superior, mostrando los incisivos, sin exagerar ni fruncir la nariz. Si es necesario practíquese con un pequeño corcho entre los dientes, que obligue a mantener la boca abierta. La **E**, intermedia entre I y A, en español es una vocal abierta. *Cúbrala*. Para emitirla cantando descuelgue el maxilar inferior, evite estirar las comisuras labiales hacia los lados, pronúnciela parecida a la Ö alemana (EU francesa), labios un poco adelante, sin entubar. La **A** española es abierta y al articularla hablando elevamos la base de la lengua. Esto no sirve al cantar, pues arrastra la resonancia hacia la garganta. Para cantar A, mantenga la apertura bucal en óvalo vertical, sin que las comisuras retrocedan. Si hace la A sonriendo, blanquea el timbre y engola, pues por reflejo se eleva la parte posterior de la lengua. La **O** es la vocal menos complicada. Separe los maxilares y proyecte un poco los labios. Al emitir la **U**, vocal muy cerrada y trasera, no forme con los labios un orificio pequeño pues produciría entubamiento; separe más los maxilares, déle un suave tinte de O.



Al vocalizar sostenuto puede quedar en evidencia la carencia de vibrato. Si la voz está dura, evítese toda clase de vibrato falso (caprineo, oscilación, etc.).

1.

1) *Sostenuto con cambio de vocales*

*sobre una misma nota.* Elija una nota central pero fácil para usted. Ataque *suavemente* con I. Aumente la intensidad y continúe lento con las demás vocales (E, A, O, U) hasta agotar el aire. Promediando la emisión de la “U”, efectúe un *diminuendo*. Haga *piano* la cesura. Practique el ejercicio en la octava central de su voz.

2) *Sostenuto con cambio de vocales en el agudo.*

Do, mi, sol, do2, do2, do2, do2, sol, mi, sol, do  
I i i e a o u u u u u

3) *Sostenuto con ataque y cesura en el agudo.*

Do2, do2, do2, do2, do2, sol, mi, sol, do, do2  
I e a o u u u u u u

### **4ª Vocalización – Staccato-**

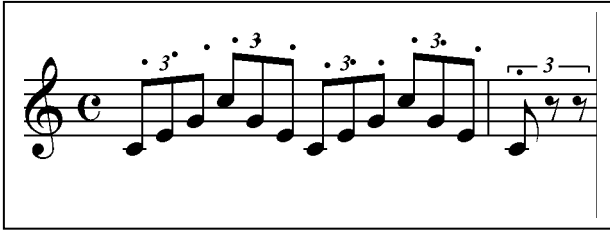
*Staccato* o “picado”, es ejecutar notas separadas por brevísimos silencios.

Los ejercicios staccato deben formar parte del entrenamiento diario de todos los cantantes de ambos sexos, ya sean sus voces graves o agudas. Son importantísimos para mejorar el tono muscular laríngeo. Su ejecución exige la aducción y abducción alternada y veloz de la glotis. Ese trabajo muscular se coordina con insignificantes contracciones de los abdominales, los que provocan cortos soplos de aire. Durante el ejercicio, evítese entrar paulatinamente la región epigastrio-umbilical. Después de cada pulso los espiradores se relajan, dejando que el diafragma, que se mantiene tenso, haga el corte de la salida del aire. El movimiento muscular es *parecido* al reírnos a carcajadas o toser repetidamente, pero no tan fuerte.

Cada nota se canta aplicando un mínimo de aire.

1) *Staccato sobre el arpeggio mayor*

Do, mi, sol, do2, sol, do, mi, sol, do2, sol, mi, do  
O - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o



En principio utilice la O. Cuando lo domine, utilice todas las vocales, de a una o combinadas. Si combina dos vocales, alterne una vocal cerrada con una abierta. La garganta no intervendrá para nada, no fuerce el volumen, evite que suene "jo, jo, jo".

No se oirá ruido de viento entre nota y nota. No golpee la nota más aguda.

2) Subiendo en *acorde mayor* y descendiendo en *acorde de séptima menor*.

Do, mi, sol, do2, si, sol, fa, re, do, mi, sol, do2, si, sol, fa, re, do.

O - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o - o

3) Arpeggio de 10ª. Ataque y cesura agudos en staccato. Con una O:

Do, mi, sol, do2, mi2, mi2, mi2, do2, sol, mi, do, do; do, mi, sol, do2, mi2, do2, sol, mi, do, mi, sol, do2, mi2. Haga seguido. Respire en el punto (;) y entre cada parte.



### 5ª Vocalización – Legato-

*Legato* es el sonido producido mediante sostén permanente y controlado de la columna de aire, de manera que no se corte ni debilite entre una nota y la siguiente. Da continuidad a la melodía y mantiene constante la resonancia. Otorgue a cada figura su exacto valor. El “secreto”, si puede decirse así, es mantener el apoyo aún en las consonantes. Antes de la vocalización haga varias veces lo siguiente:

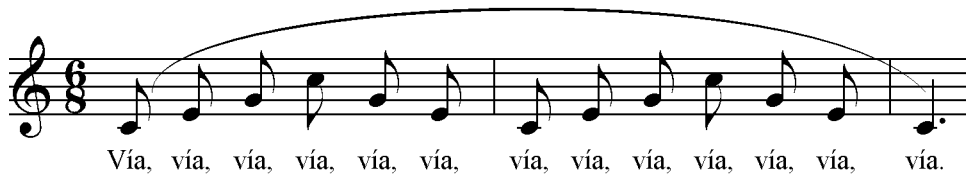
1-Adopte la posición de Van den Berg.

2-Diga rápido, a la altura de conversación: da, da, da, da, da, da, da.

Se debe escuchar dadadadadadada y no *da-da-da-da-da-da*

3-Pruebe con: ro, ro, ro, ro... be, be, be, be... mi, mi, mi, mi... y vu, vu, vu, vu.

Pronuncie fuerte las consonantes: primero exageradamente y luego con mínimos movimientos de labios, lengua y maxilar.



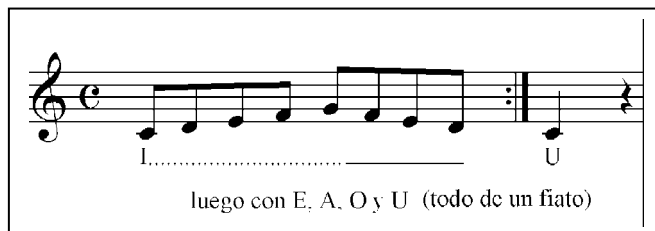
Sobre las notas do, mi, sol, do2, sol, mi, do, mi, sol, do2, sol, mi, do cante la palabra “vía”; (no diga “viá”). Articule con nitidez. Haga sonar fuerte la “v” (no diga “b”).

Se escuchará *víavíavíavíavía...*

### 6ª Vocalización – Escalas-

Para empezar se entrenará sobre una *quinta justa*, ascendente y descendente.

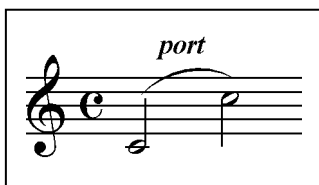
1- Con “I”, entone rápido y afinadamente: do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do. Cuidado con el semitono entre 3º y 4º grado. No pese la voz al ascender.



No pese la voz al ascender.

2- De un solo fiato, cambiando de vocal en cada repetición, en el orden I, E, A, O, U; con las notas: do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do, re, etc.





**B) Portamento** es arrastrar -resbalar- el sonido entre dos notas. Puede ser del grave al agudo o viceversa.

Con una "O" tome la nota grave do, bien apoyada. Sostenga un momento y, sin cortar, ascienda rápidamente una octava (hasta do<sub>2</sub>), mediante un arrastre suave y parejo, manteniendo la impostación, sin que se escuchen notas intermedias. Sostenga un poco el agudo y descienda la octava también con portamento.

### 9ª Vocalización- Agilidad, fiato y extensión-



1) Con una "O" entone rápidamente y con una solo fiato: Do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, do, re, mi, fa, sol, la, si, do<sub>2</sub>, re<sub>2</sub>, do<sub>2</sub>, si, la, sol, fa, mi re, do, re, mi, fa, sol, la si, do<sub>2</sub>, re<sub>2</sub>, mi<sub>2</sub>, fa<sub>2</sub>, re<sub>2</sub>, si, sol fa, re, do. Destaque cada nota. Cuide la afinación. Practique con las demás vocales, una por vez.

### 10ª Vocalización- Intervalos combinados-



*Terceras y segundas-*

Do, mi, re, fa, mi, sol, fa, re, do.

Vi, ve, va, ve, vo, ve, vu, ve, vi.

Acentúe la primer nota de cada dos. Diga "v", (no "b").

*Cuartas y quintas-*

Cante lentamente, nombrando las notas:

Do, sol, re, la, mi, si, fa, do<sub>2</sub> y sostenga la nota más aguda (sin exagerar su duración).

Tome aire y cante: do<sub>2</sub>, fa, si, mi, la, re, sol, do.

*Nota innecesaria:* por supuesto, al cantar el do<sub>2</sub>, simplemente diga "do".

*Todos los intervalos simples-*

De un fiato, nombrando las notas: do, re, do, mi, do, fa, do, sol, do, la, do, si, do, do<sub>2</sub>.

Inhale y descienda: do<sub>2</sub>, si, do<sub>2</sub>, la, do<sub>2</sub>, sol, do<sub>2</sub>, fa, do<sub>2</sub>, mi, do<sub>2</sub>, re, do<sub>2</sub>, do.

*Intervalos compuestos-*

1) Cante diciendo las notas: do, re<sub>2</sub>, mi, fa<sub>2</sub>, sol, fa<sub>2</sub>, mi, re<sub>2</sub>, do.

2) De la misma manera: do, mi<sub>2</sub>, re, fa<sub>2</sub>, mi, sol<sub>2</sub>, (respira) sol<sub>2</sub>, mi, fa<sub>2</sub>, re, mi<sub>2</sub>, do.

3) do, do<sub>2</sub>, do, do<sub>#2</sub>, do, re<sub>2</sub>, do, mi<sub>b2</sub>, do, mi<sub>2</sub>, do, fa<sub>2</sub> (respira) fa<sub>2</sub>, do, mi<sub>2</sub>, do, etc.

### 11ª Vocalización- Notas extremas-

A) Voces masculinas: Stroh bass-

Con la palabra italiana "giro", en la zona grave de la voz, cantar descendiendo sobre las notas de un acorde menor (ejemplo: mi, re, do, si, la). Apoyar toda la emisión y de ninguna manera forzar el volumen ni entrar la pared abdominal. Se inicia con la sílaba "gi", con voz abierta y timbrada. Inmediatamente y manteniendo firme el legato se desciende hacia la nota más grave, donde se pronuncia "ro". El cantante sentirá relajada su garganta y en el grave podrá percibir en el esternón un repiqueteo parecido al ruido de una fritura. Evite tensión de los labios. No oscurezca el timbre. Laringe baja.

## B) Voces femeninas: Flageolet-

Sobre la tríada del acorde mayor, ejecutar bien agudo y prestísimo arpeggios de tres notas ascendentes y descendentes (ejemplo: sol2, si2, re3, si2, sol2). Dejar que el sonido parezca salir verticalmente de la laringe hacia la cabeza. No hacer muecas ni tensar la mandíbula, relax en todo el cuerpo. La laringe permanecerá baja y la garganta abierta. Empezar en la segunda zona de pasaje. No forzar el volumen. Emitir un color aflautado. Mediante flageolet las sopranos coloratura obtienen los sobreagudos. Pero no es pura propiedad de ellas: Birgit Nilsson se ejercitaba con el aria de la Reina de la Noche.

## **12ª Vocalización – Motivos varios-**

Combinar staccato con legato, agilidad/sostenuto, piano/forte, acelerando/ritardando; arpeggios sobre otros acordes y sus inversiones; escalas menores y cromáticas, practicar ornamentaciones, cadencias; vocalizar fragmentos de obras difíciles.

## **El acompañamiento instrumental-**

La *perfecta entonación* será en todo momento vigilada.

Es obligatorio que el instrumento con que acompaña las vocalizaciones esté bien afinado y, en lo posible, de acuerdo al La del diapason, es decir 440c/s. El acompañamiento de los ejercicios será simple, por ejemplo, empleando el bajo del acorde correspondiente en el primer tiempo del compás e inversiones del mismo en los tiempos restantes. El maestro tocará *piano* o en ocasiones *mezzo forte*, sin abusar del pedal ni tapando la voz del alumno.

Está de más decir que quien enseñe canto debe saber acompañar con soltura en todas las tonalidades. Si no, pierde tiempo buscando las notas, equivoca acordes y presta más atención a sus dedos que a la voz del alumno.



## **Pensamientos y consejos útiles-**

Cuando Michelangelo hacía una escultura, no empezaba a pulir una enorme piedra. Primero hacía una gran aproximación a la forma, removía grandes trozos de material, continuaba quitando fragmentos cada vez más pequeños y finalmente pulía, afinando los contornos de la figura. En el canto es similar. No sirve preocuparse de lo "fino", si no se sabe hacer lo elemental. Al principio no importa que salgan sonidos feos, interesa que la voz se proyecte. En los comienzos es un error esforzarse en hacer "bonitos" sonidos, e irónicamente, en esa buena intención reside a veces el escaso adelanto. Lleva tiempo lograr una emisión "pulida". La voz hermosa será resultado de una práctica a buen volumen, del despliegue de tonos llenos, aún a costa de producir notas feas. Sólo cantando fuerte se logra aprender a percibir las sensaciones de la voz en el cuerpo. Los *pianos*

del principiante nunca están bien, provoca rigidez, apoyo deficiente y engolamiento.

Un tema descuidado es dónde ensayar sin ser perturbado. Las prácticas incluyen equivocarse. La gente entiende poco del estudio del canto y cuando escucha practicar espera un concierto. Alguien puede mofarse de los errores y ello produce un estrés inconveniente. Si en su casa es imposible trate en una escuela de música o el departamento de un amigo. Lo ideal es un lugar amplio y no muy reverberante.

"Dónde" ensayar importa tanto como "cuánto", "cuándo" y "cómo". Hay estudiantes que vocalizan para verificar *hasta qué agudo llegan* y no realizan series diarias de ejercicios. Les aburre el estudio metódico, planificado y progresivo. A los cinco minutos empiezan a emitir notas cada vez más agudas y, queden o no conformes con la altura a que "pasaron la varilla", ¡ahora a cantar! Y arrancan con lo más difícil.

Al comprobar que las notas que dieron vocalizando ni por lejos las consiguen cantando un aria, descansan y vuelven a insistir. Pero... en vez de probar y probar, forzando la voz, por qué mejor no piensan ¿qué estoy haciendo mal? ¿Porqué doy un si vocalizando y ahora me resulta alto este *miserable* sol? Seguramente existe una explicación técnica.

Cuando se fuerza la voz, la laringe se defiende y por vía nerviosa autónoma manda señales al cerebro para impedir el acto voluntario.

Otros vocalizan sólo para *calentar la voz*. Deben saber que al vocalizar se entrena la sincronización de las partes que forman *el instrumento*. La actividad es completa: *mente, respiración, laringe y resonadores*. El *relax* de los músculos que no deben interferir también hay que practicarlo. La concentración es esencial. Repetir escalas y arpeggios mecánicamente, con la mente en otro lado acarrea malas costumbres vocales difíciles de extirpar.

El estudio del canto requiere introspección, desarrollo de la capacidad propioceptiva. No es suficiente observar en un espejo la posición de los labios u hombros. Se deben "escuchar" las sensaciones, reconocer el esquema corporal vocal: *saber* que la laringe está baja o que se mantiene apartadas las costillas flotantes por lo que se siente en el cuerpo, darse cuenta que está engolando porque faltan percepciones vibratorias en la máscara y por la aparición de molestias a nivel velo-faríngeo; y así sucesivamente.

- 1) Nunca se infle de más: economice el aire.
- 2) Cante hacia lo lejos, abra la garganta y la boca, proyecte sin miedo.
- 3) Ya sea que cante piano o forte, mantenga la resonancia en la máscara.
- 4) Al cantar piano articule mejor. Las consonantes son importantísimas.
- 5) El apoyo sigue la emisión hasta el final. No se guarde el aire, ¡úselo!
- 6) Cada nota prepara la siguiente.
- 7) Mientras dura una nota, no cambie la forma del resonador.
- 8) El 90% de los problemas técnicos son respiratorios.
- 9) No crea que "apoya" porque está tieso. Apoyar es retardar la postura inspiratoria.
- 10) Cuide los diptongos: no abandone la última vocal.
- 11) ¿Impureza vocal? ¿Ruidos? Tal vez esté soplando excesivamente.
- 12) Al inspirar profundamente las cuerdas vocales descansan (y ud. se oxigena).
- 13) No confunda relax con dejadez generalizada y pecho hundido.
- 14) La laringe actúa mejor alejada de la garganta.
- 15) La voz susurrada (breathing) o empujada (pressing) son dos extremos entre los cuales está la adecuada emisión.
- 16) En la voz susurrada el cierre glótico es insuficiente y deja escapar aire.
- 17) En la voz empujada el cierre glótico es excesivo y hay hiperfunción muscular.
- 18) Si la posición de bostezo o arcada son exageradas producen tensiones.
- 19) Al vocalizar concéntrese, hágalo con alegría.
- 20) Acostúmbrese a vocalizar sin hacer muecas ni endurecer los labios.
- 21) Hay un solo modo de engolar: cerrar la garganta. ¿Adivina la solución?
- 22) No son lo mismo boca abierta y garganta abierta.
- 23) Active los músculos de apoyo y abra la garganta antes de abrir la boca.
- 24) La maestría de la técnica pasa por no mostrarla a los espectadores.
- 25) Controle sus prácticas con un espejo o mejor filmese.
- 26) Si tiene problemas prácticos repase la teoría.

Muchísimos, muchísimos cantantes,  
cuando sienten que necesitan respirar  
en realidad necesitan aflojar tensiones.

**Weldon Whitlock**

## Capítulo VIII – Las presentaciones

### El debut-

Sería conveniente posponer ese momento hasta:

- 1) haber adquirido cierto grado de automatización del mecanismo respiratorio;
- 2) proyectar con aceptable uniformidad todas las vocales;
- 3) ser capaz de cantar con bastante naturalidad en la zona de pasaje;
- 4) lograr relativa suavidad en los ataques y cesuras;
- 5) cantar agudo sin gritar ni cerrar la garganta;
- 6) haber comprendido que su voz es única y que no hay que imitar a nadie;
- 7) confiar en su voz y ser capaz de mantener relativa calma ante el público;
- 8) cantar con un grado muy aceptable de musicalidad;
- 9) conocer al detalle las obras que va a interpretar;
- 10) demostrar buena dicción e intención expresiva.



**Joan Sutherland**

Tales supuestos no siempre se cumplen y es habitual escuchar jóvenes y no tan jóvenes desgañitándose con las arias más difíciles. Muchos fracasos son el natural resultado de desmedidas pretensiones. Y pararse delante del público mal preparado tampoco es serio.

La elección de un adecuado programa es un tema fundamental, terreno éste en el que suelen chocar el gusto, el deseo y lo posible. Un claro ejemplo de que es delicado elegir lo que se va a cantar lo tenemos comparando los roles de Susanna (Bodas de Fígaro), Leonora (Il Trovatore) y Brunilda (El Ocaso de los Dioses). Toda esa música ha sido escrita sobre una parecida extensión vocal, pero cada uno

de esos personajes demanda cualidades vocales completamente diferentes en cuanto a rango dinámico, timbre, tesitura, apariencia física –le physique du rôle-, personalidad y temperamento de la cantante.

Cantar una gran aria dramática en el recinto donde se practica a solas con el maestro no es lo mismo que hacerlo presionado, en una sala de poca reverberación, abarrotada de gente y frente a un jurado. Allí quedan en evidencia deficiencias poco visibles en la pieza de ensayo. Y por favor, ¡no intente presentarse con lo que le sale mal en casa!

¡Siempre habrá otra oportunidad! Es preferible que se comente: "¡Bien!... me gustaría escucharlo en esto o aquello..." que oír: "¡Este muchacho todavía no está preparado!", demostrando escasa autocrítica y dejando mal al maestro que avaló la situación.

**La preparación-** La presentación se planificará con tiempo. Seis meses de ensayos no son demasiado para aprontar media docena de obras. Pianista y cantante trabajarán juntos y cada cual por su lado, determinando el *tempo*, puliendo fraseo, matices y adornos, viendo los momentos clave, perfeccionando el enunciado del texto, su sentido y significado, el estilo de la obra.

El orden de las piezas del programa es importante. Si la primera es lenta y accesible da más chances a controlarse, aunque demasiada tranquilidad oculta una trampa: por cantar lento y piano, empezar engolando y abandonando el sonido.

Un *allegro* al principio puede favorecer la entrada en el calor del concierto.

No es conveniente comenzar con demasiados agudos. Es horrible la sensación que produce al espectador cuando al quinto compás se escapa un *gallo*, que encima puede condicionar negativamente al joven para el resto de la velada.



**Montserrat Caballé**

Al público le agrada (y para el cantante resulta un mejor uso de la energía) la intercalación de obras lentas y ágiles; modo mayor y menor, piano y forte: contrastes.

Dos o tres arias seguidas extremadamente lentas y *piano* pueden dormir a toda la platea y hasta hacer creer que el joven no tiene voz; si es puro *agitato* puede aburrir y dar a pensar por qué no se incluyó más *sostenuto* y *matices* en vez de dedicarse sólo a *vociferar*. Interpretar varias piezas permite mostrar diversas facetas; y sin omitir necesariamente aquellas obras que todo público admira, tampoco hay que dar la impresión de tener un repertorio simple. Dos meses antes de la presentación hágase escuchar por amigos entendidos; no para recibir felicitaciones (¡bienvenidas sean!) sino para considerar las más sinceras críticas.

Es aconsejable ensayar en la sala donde se hará el concierto, grabar y escucharse después con la partitura adelante, marcar con lápiz las partes flojas, estudiar lentamente, nota por nota, sílaba por sílaba. Si cada cuenta está pulida, el collar será hermoso.

A veces maestro y alumno descuidan la publicidad.

Un joven debutante es un desconocido. ¿Quién iría a verlo?

Sin llegar al extremo de pagar un aviso en TV o imprimir miles de volantes, tampoco hay por qué dejar que todo permanezca en secreto. Para el debutante es dramático ver un montón de sillas vacías y unos pocos rostros inexpresivos.

Invítese con tiempo amigos, familiares y otros estudiantes de canto de su edad.

Las caras conocidas entre el público otorgan al evento un rasgo de familiaridad, confianza... y un riesgo: inconscientemente y para justificar la invitación, pasarse de revoluciones, meter demasiada voz y en definitiva cantar mal.

Después de meses de estudio y preparación de un recital puede instalarse una especie de indiferencia y los ensayos tornarse superficiales. Si no se está alerta, ese estado puede arrastrarse hasta el concierto y perturbar la interpretación. Al ensayar una obra que ya se repitió cien veces es forzoso estar tan concentrado como si fuera la primera vez.

**El arte de marcar-** Este modo de ensayar, a media voz, es difícil. Si se hace mal, la voz se fatiga terriblemente. Además hay que cantar fuerte en algún momento para probar cómo saldrán las cosas durante la función.

Cuando un cantante marca:

- a) Reduce el volumen sin abandonar el sonido;
- b) Las notas muy altas se cantan en la octava baja;
- c) Las notas muy bajas se cantan en la octava alta;
- d) Sólo se "sugiere", casi hablando el texto;
- e) Los hombres en ocasiones usan falsetto en las notas muy agudas.

## **La interpretación-**

Nellie Melba enseñaba que el cantante es el vehículo para presentar al poeta y al compositor ante la audiencia. Las palabras y la música no son propiedad del cantante, las obras no fueron creadas para su lucimiento personal.

*"Muestre respeto por el Poeta:* 1) estudiando las palabras hasta llegar al corazón de las mismas; 2) enunciando claramente, permitiendo a la audiencia entender; 3) pronunciando correctamente, para no irritar a oyentes educados; 4) dando a las palabras su natural inflexión y acento, de tal forma que la emoción que expresan llegue a la audiencia.

*Muestre respeto por el Compositor:* 1) cantando lo que ha escrito, hasta la última fusa con punto; 2) prestando atención a todas las indicaciones expresivas; 3) estudiando la forma de cada frase y manejando su voz adecuadamente para dar vida a esa forma; 4) estudiando la relación entre cada verso y el total de la pieza."

Reynaldo Hahn (1874-1947), compositor, crítico y cantante francés, advertía acerca de la necesidad de estudiar los sucesivos períodos de la civilización, de la música y la literatura, pues es incorrecto utilizar un único estilo para interpretar todo. Estilo es la manera en que el artista comunica sus pensamientos y emociones, pero el cantante no es su propio intérprete sino que debe interpretar al compositor. El número de compositores es enorme y ellos representan diferentes sociedades, períodos y géneros musicales. Incluso en una misma obra, pueden convivir personajes de diferentes estratos sociales que no se expresan igual.

Konstantin Stanislavski desarrolló un sistema de formación dramática, que es la base del teatro moderno. Su método puede esquematizarse según vemos a continuación:

1-Los actores deben olvidar por completo los sentimientos y poner toda su atención en las imágenes internas, estúdienlas con todo el cuidado posible y descríbanlas lo más precisa, completa y vivamente que puedan. Cuando consideren un fenómeno, cuando imaginen un objeto, un acontecimiento, o traigan a la mente experiencias de la vida real o imaginaria, no solo reaccionen a esas cosas con sus sentimientos, sino que pásenles revista con los ojos interiores; esta visión interior debe tener relación sólo con la vida del personaje y no con ustedes mismos como actores.

2-Por eso, cuando estén en escena, su principal preocupación debiera ser siempre reflejar en su visión interior elementos semejantes a los que ocuparían la visión interior del personaje. Esta corriente interna de imágenes, alimentadas por toda clase de invenciones ficticias, así como por las circunstancias dadas, confiere vida a un personaje, le proporciona una base para todo lo que realiza y es una gran ayuda para que el actor concentre su atención en la vida interior del personaje.

3-Se debe disponer de una verdad, aunque sólo sea la verdad de la imaginación, en la que puedan creer y dentro de la que puedan vivir. Abandonen los gestos exagerados. Al intentar comunicar algo preocuparse de que el objeto de su atención no solo oiga y comprenda el significado de sus palabras, sino que también vea en su mente lo mismo que ustedes.

4-La comunicación teatral es un proceso compuesto por partes muy pequeñas: se comunica algo, pausa, el interlocutor absorbe lo comunicado, se continua, etc. Al mismo tiempo que se hace esto, hay que tener en cuenta la totalidad de lo que se quiere comunicar. Para uno todo está claro, pero para el interlocutor todo es nuevo, debe ser descifrado y absorbido.

5-Las imágenes interiores sirven de señuelo al tratar las palabras y la forma de hablar, y son ellas las que, como el pintor o el poeta, permiten describir lo que vemos y como lo vemos.

6-Los elementos clave son: la relajación, la concentración, la memoria emocional, las unidades, los objetivos y los superobjetivos. Este proceso permite al actor repetir su trabajo escénico sin tener que confiar en la inspiración.

7- Para poder reproducir el significado esencial de un texto hay que penetrar en él y sentirlo con profundidad. En primer lugar, uno de los elementos más importantes del subtexto es la memoria afectiva, un factor evanescente caprichoso e inestable. En segundo lugar se necesita una capacidad de atención bien disciplinada para ser capaz de concentrarse en el significado de las palabras.

8- Para el actor, aprender cualquier cosa es conquistarla en la práctica. Se aprende a través del hacer y no memorizando ideas y teorías. La teoría sólo la usamos cuando nos ayuda a resolver un problema práctico.

El *método de la acción física, o técnica vivencial* postula los siguientes enunciados:

a- Los sentimientos no dependen de nuestra voluntad. La vida demuestra cotidianamente que las emociones no dependen de nuestra voluntad. No queremos amar a alguien pero lo amamos o, por el contrario, queremos verdaderamente amar a alguien pero no lo logramos. b- El eje del trabajo del actor es ir de lo consciente a lo inconsciente. El actor debe desplazar su atención a lo que hay que hacer, esto sí depende de su voluntad.

c- La emoción se ubica en el inconsciente, sus apariciones son explosivas e involuntarias; sin embargo, para acceder a ella, el actor debe desarrollar una técnica consciente: el método de las acciones físicas. La pequeña verdad de las acciones físicas pone en movimiento a la gran verdad de los pensamientos, las emociones y las experiencias. Primero la experiencia física y después la emoción; la emoción es el resultado de la acción.

d- El personaje fuera del accionar del actor es sólo un conjunto de palabras; en realidad, el personaje es lo que el actor hace.

*La memoria emotiva* es una técnica introspectiva donde el actor se repliega a su interioridad para encontrar el estado emocional necesario para la escena o el personaje que está creando. Ello implica predeterminedar el estado emocional del actor/personaje. “En esta escena debo estar triste, feliz o enfadado” y por lo tanto la acción es el resultado de un estado emocional preconcebido cuando, en realidad, aún no se ha transitado la experiencia para llegar creíblemente a ese estado emocional. Todo este proceso produce el desprendimiento del actor del “aquí y ahora” que es fundamental a fin de dar origen a las conductas imprevisibles del personaje e investigar sobre las mismas. El *realismo psicológico* intenta proyectar de manera más real el mundo emotivo de los personajes. El actor debe someterse a sí mismo a una constante creación de emociones internas (técnica vivencial) lo que permite la interrelación entre audiencia y actor, pues son los espectadores que finalmente se ven reflejados en la interpretación. Esto se debe a que el actor debe frecuentemente recurrir a las experiencias personales para representar las emociones y lograr así la conexión con la audiencia sin artificios. Pero tiene limitaciones. La memoria emotiva opera por sustitución induciendo al actor a bucear en sus recuerdos para encontrar alguno similar al del personaje sustituyendo las situaciones emotivas de éste por las del propio actor. Esto conlleva algunas a circunscribir al actor solamente al horizonte de su propia experiencia emocional vedándole la posibilidad de investigar en las situaciones emocionales que la situación dramática reclama. Además, estas situaciones suelen tener poco que ver con experiencias realmente vividas por el actor, sin contar con las dificultades añadidas si se trata de autores clásicos.

### **Los concursos-**

Desde el punto de vista general preparar un concierto es similar a prepararse para un concurso, pero en este caso hay más elementos en juego: el jurado y las perspectivas. La actuación tiene otra relevancia; los jueces tienen la potestad de abrir o cerrar puertas en una carrera profesional. No se apresure a competir y menos frente a cantantes con experiencia. Es descorazonador escuchar comentarios negativos de los árbitros y el público ocasional. Antes de inscribirse tendrá muy en cuenta quiénes integran el jurado, pueden figurar personas sin ningún conocimiento técnico del canto ni del repertorio lírico. Y no nos estamos refiriendo a los casos grotescos donde el concurso es una farsa montada para justificar una decisión tomada, sino a casos donde aparentemente la propuesta fue hacer todo bien. Cuando maestro y estudiante sienten que es el momento de tomar parte en un concurso que ofrece garantías de seriedad, inscribirse es aceptar un desafío lógico y beneficioso. Por supuesto que la preparación del programa será impecable y las obras escogidas cumplirán la doble función de respetar las bases y ser apropiadas a la voz y técnica del concursante. Las piezas seleccionadas permitirán mostrar la voz y la manera de cantar. En lo posible se evitarán obras que sean el *caballito de batalla* de todo el mundo. Por falta de experiencia se cometen errores tontos que son mal vistos, como mostrarse veleidoso, tratando de llamar la atención de diversas maneras o pasarse de listo; y que hasta pueden considerarse una falta de respeto al jurado o a los demás participantes.

El concursante observará reglas de comportamiento para no ofender a los jueces.

Nunca convendrá:

- 1) Hacer esperar a los jueces cuando le anuncian su turno.
- 2) Anunciar desde el escenario cambios en el programa.
- 3) Dar partituras borrosas o arrugadas al pianista acompañante y a los jueces.
- 4) Fingirse un artista famoso.
- 5) Coreografiar el aria con gestos ridículos ni levantar los brazos en el agudo final.
- 6) Desde el escenario reconocer a un miembro del jurado y saludarlo.
- 7) Elegir piezas que no son para su voz.
- 8) Elegir piezas demasiado largas y aburridas.
- 9) Aparecerse con un vaso de agua y ponerlo arriba del piano.
- 10) Informar al jurado que se halla un poquito resfriado o con dolor de garganta.
- 11) Cuestionar, discutir con el jurado si es interrumpido.
- 12) Elegir arias que tienen exageradas introducciones para el piano.
- 13) Incluir sólo arias "lindas" y relativamente fáciles.
- 14) Si la audición es pública llevarse una claque de amigos para influir en los jueces.
- 15) Elegir piezas de un mismo tipo o que no tengan determinados escollos.
- 16) Pretender hablar en privado o telefonar a uno de los jueces.
- 17) Tratar a los otros competidores como si se estuviera seguro de ganar.
- 18) Saludar como un divo.
- 19) Ir vestido como para llamar la atención.
- 20) Andar haciendo aspavientos, hablando a los gritos por los corredores para que se oiga la voz desde antes que le toque actuar.

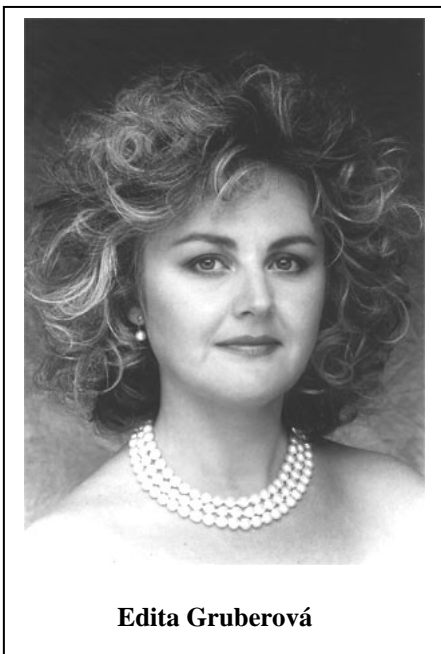
### **El ciclo de actuación-**

Cada presentación tiene un antes, un durante y un después, fases que se concatenan con las de la siguiente performance y así sucesivamente, formando un ciclo. Los resultados de una actuación influyen en las posteriores, pues en la mente se realimentan impresiones y cuestionamientos. Cuando todo va sobre ruedas, se disfruta y punto; si no, habrá que analizar.

Todo cantante puede sentir, a determinada etapa de su vida, que se halla en un período de estancamiento o retroceso. En un marco de desorientación y temor, acepta sugerencias, hace pruebas con su voz, encara un nuevo repertorio, cambia de maestro, visita al otorrino por enésima vez... Puede tener problemas que arrastra hace años y nunca consideró. Quien no esté en forma, no utilice bien su voz, descuide la musicalidad, posea una debilidad física o conozca a medias las obras, sólo puede esperar mediocres resultados. Pero si todo parece estar en orden y las actuaciones son decepcionantes, habría que sospechar que ocultas razones están influyendo. Las causas pueden ser *internas*, inherentes al cantante, y/o *externas*, producto del entorno. A su vez, pueden ser *accidentales* –y entonces las bajas actuaciones serían esporádicas- o *permanentes*, es decir, estar sólidamente instaladas.

Las personas demasiado nerviosas y sugestionables suelen sufrir trastornos *raros*.

Una cantante decía “en Mayo no puedo cantar”; otra se justificaba: “estuve mal porque antes de entrar al escenario me abrazó Fulanita, que es muy mala onda conmigo”; un tercero se quejaba: “es inútil, ¡cada vez que me desean suerte me va mal!”.



Los cantantes, como cualquier persona, pueden cometer errores de apreciación de la realidad y, por ejemplo, desestimar sus propios límites y posibilidades. Un tenor de muy poca voz soñaba ser Radamés, convertirse en *cover* de grandes figuras y ni se le cruzaba por la cabeza estudiar algún personaje secundario. Una soprano de 67 años y la voz gastada quería hacer Gilda y Lucia; rechazó la oportunidad que le dieron de cantar en un coro y afirmaba “las canciones uruguayas me quedan chicas, yo tengo una voz importante”. Las exageradas expectativas, la obligación de verse joven, creer poseer una gran voz y ser capaz de cantar cosas difíciles conduce a hacer papelones.

Las cuestiones físicas y técnicas son parte del mundo real, son condicionantes objetivas. Deben desarrollarse y mantenerse. No hay un sustituto del estudio, la técnica o la salud. Si los ensayos son

malos o escasos, es inadecuado el repertorio y no se respira bien, cantar mal será lógico y previsible. Mas el cumplimiento de las condiciones objetivas, absolutamente necesario, es insuficiente: las condiciones subjetivas también deben acompañar.

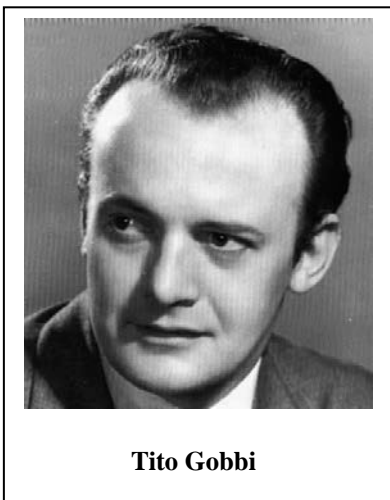
Los nervios antes de una presentación suelen manifestarse anticipadamente y bajo aspectos diversos. Insomnio, dolores de estómago, malas digestiones, fiebres de origen desconocido, disfonías, contracturas, desinterés y hasta olvido de la fecha del concierto. En el momento de cantar siente debilidad física y vocal, no controla la columna de aire y ve afectada la proyección. Ocasionalmente le tiemblan manos, piernas y labios. Comete errores musicales y olvidos de fragmentos del texto, tiene la boca seca, le aparecen ruidos en la voz, suda, tiene flemas, taquicardia y hasta alteraciones de la presión sanguínea. Se siente confundido, inseguro, desconcentrado. Duda, hace revisiones sobre la marcha y hasta concluye que lo mejor será dedicarse a otra cosa. Pasado un tiempo recupera el ánimo, regresa al estudio e intenta cambios, pero éstos normalmente serán superficiales e inútiles. Si esa fea experiencia se repite y hace de cada concierto un martirio, parece lógico que habría que hacer un alto en el camino y dedicarse a buscar las causas. ¿Dónde y cómo se podrán hallar? Desde ya decimos que no es fácil. Hay que escudriñar con valentía en los propios pensamientos, deseos, sueños y emociones. Y no es fácil, porque inconscientemente se levantará una barrera *defensiva del yo* para intentar desviar la atención e interrumpir el auto análisis.

En general se acepta sin problema poseer poca técnica o reconocer que el repertorio es inadecuado, pero no cualquiera admite “así como así” la existencia perturbadora de factores mentales.

Expertos cantantes, bailarines, atletas, actrices, conductores de programas de televisión, oradores y políticos trabajan la faz subjetiva. Mente y cuerpo forman una unidad, cada parte influye en la otra y sus efectos –positivos o negativos- se realimentan.

Es difícil mejorar la condición subjetiva si no se posee sinceridad consigo mismo, temperamento cerebral, determinación y tiempo destinado a la introspección. Todos tenemos complejos, pero no todos somos capaces de reconocerlos y hallar sus orígenes.

Lo objetivo y lo subjetivo interactúan. El cantante inseguro puede compensarlo estudiando mucho y desarrollando su técnica; *saber que se sabe* da autoridad. Por otra parte, las dudas con la partitura y poca confianza en la propia voz conducen a disminuirse en una prueba.



Quien se ha pasado la vida estudiando y sin embargo comenta convencido: “yo no sé nada de canto”, ¡cómo no va a asustarse! Quien cantó toda la vida, cree que nació para cantar y que posee linda voz, en principio está mejor posicionado psicológicamente. La falta de estudio y la preparación superficial son realidades temibles. Y esto no es *trac*, sino miedo a factores objetivos. En ocasiones no hay un verdadero estancamiento, sino que el cantante ha evolucionado desperejo. Ahora sabe mucho más que antes, pero en la práctica no logra acompañar a la misma velocidad ese desarrollo. Por saber más es más exigente, pero como no canta a la altura de lo que cree debería ser, sufre por ello y cree que está retrocediendo.

**Auto evaluación general**– En caso que sus presentaciones no le satisfagan, y sobre todo si piensa que sabe cantar o que tiene aceptables condiciones, podría Ud. intentar analizar su situación, considerar aspectos de sus conocimientos, voz, técnica, salud, entrenamiento, condición artística, repertorio o de la propia personalidad que pueden ser causa del bajo nivel o irregularidad de su actuación. Una descripción conciente de sus propias condiciones, conocimientos y pensamientos, relativos a su persona y al canto, podría informarle cómo influyen en su conducta (modo de cantar, practicar, estudiar y actuar). Está comprobado que tal relación no es estática, por esto mediante su análisis y concientización es factible actuar sobre ella y, en cierto grado, modificarla hacia una posición más favorable. El auto conocimiento incrementa generalmente las opciones que se tiene para superar las respuestas habituales insatisfactorias. Y decimos “incrementa generalmente” en vez de “garantiza” porque es un proceso lleno de escollos; su realización requiere inteligencia, voluntad, (pues es un proceso continuo) franqueza y agallas para, llegado el caso, aceptar aspectos poco convincentes de nosotros mismos que requerirán un nuevo enfoque.

Responda con sinceridad todas las interrogantes del siguiente cuestionario.

Realice acotaciones cuando una respuesta no sea contundente o tenga excepciones.

Es importantísimo escribir todas las respuestas; primero, porque hay muchas preguntas y segundo, porque es más fácil razonar y asociar ideas cuando las respuestas se ven en el papel. Cualquier consideración extra o recuerdo que se cruce fugazmente será anotado, pues así como llegó de improviso, se esfuma a los cinco minutos.

Como los cantantes no viven en un frasquito, se considerarán aspectos de su entorno; y como el cantante es antes que nada un ser humano, habrá que tener en cuenta su conducta en situaciones generales de la vida, pues siempre afectan la actividad artística. Tómese tiempo y no se haga trampas al solitario, puede estar decidiendo su futuro.

### **Modelo de auto conocimiento-**

Comprende tres fases:

1) Realizar un autotest que consta de las siguientes secciones:

- ¿Cómo son su voz y su técnica?*
- ¿Y su repertorio?*
- ¿Cómo han sido (son) sus actuaciones?*
- ¿Cómo se halla físicamente?*
- ¿Cuál es su condición artística?*
- ¿Cuánto sabe de teoría vocal?*
- ¿Qué significa el canto en su vida?*
- ¿El entorno le resulta favorable?*
- ¿Es Ud. su propio adversario?*

2) Síntesis de evaluación.

3) Tareas concretas.



**Giuseppe di Stefano**

Algunas respuestas le insumirán un segundo –no por obvias deje de tomar nota de ellas- y otras una semana o más. Quizás muchas cosas ya las sabía, estaban allí subyacentes y les restaba importancia. Otras brotarán como una flor en el desierto y lo sorprenderán. Sea audaz y no tema verse en el espejo sin maquillaje. Si posee grabaciones o videos de sus presentaciones tómelas como material de estudio; de lo contrario haga especialmente una sesión de grabación que conste de seis u ocho piezas más o menos complicadas para usted. Fílmese, obsérvese bien cómo se para, cómo abre la boca, los tics, el gesto...

Válgase de la opinión de otros cantantes, ex

maestros suyos, amigos músicos.

Coteje los resultados con opiniones de personas de su confianza, entendidas o no, pero no precisamente con aquellas que suelen dorarle la píldora o le perdonan todo.

#### **¿Cómo son su voz y su técnica?**

- ¿Su voz abarca dos octavas o más vocalizando?*
- ¿Posee una voz ágil?*
- ¿Su voz tiene brillo, es una voz que corre? ¿Se lo confirman otros cantantes?*
- ¿Posee una voz potente? ¿Lo comprobó en un teatro o sala muy grande?*
- ¿El color de su voz es agradable? ¿Le han dicho que tiene voz hermosa?*
- ¿Su vibrato es natural, regular, de frecuencia normal?*
- ¿Su impostación es buena?*
- ¿Tiene una voz limpia de ruidos y asperezas?*
- ¿Posee un balanceado color vocálico a lo largo de todo su registro?*
- ¿Alguna vocal le cuesta mucho?*
- ¿Sabe controlar su aire? ¿Ha profundizado esta cuestión técnica?*
- ¿Hace bien el ataque y la cesura, sin ruidos, gruñidos ni *colas de enes*?*

- ¿Siempre canta abriendo la garganta?
- ¿Abre bien la boca, ha estudiado este tema?
- ¿Es cuidadoso al cantar en la zona de pasaje?
- ¿Canta distendido en su tesitura central?
- ¿Su laringe se mantiene baja al cantar? ¿Es conciente de ello?
- ¿Sabe emitir agudos manteniendo calma su expresión facial?
- ¿Su legato es bueno? ¿Sabe cantar staccato en todo el registro?
- ¿Es capaz de hacer *pianissimi* y filados?
- ¿Sabe hacer trinos y rápidos adornos?
- ¿Canta con naturalidad, sin aparentar una voz más importante?
- ¿Cree que su voz está bien catalogada?
- ¿Es conciente de sus limitaciones vocales y/o técnicas?

### ¿Y su repertorio?

Confeccione una lista de todas las piezas que ha cantado en público o que simplemente tiene preparadas con miras a una presentación.

Califique una por una: cómo cree que la canta y qué dificultades le ofrece.

Reserve una columna para comentarios de este estilo: “la hice sólo una vez y estuvo bien”, “no me animo a cantarla en público”, “no me sale tal parte”, “la canto siempre”, “no me gusta”, “me cansa”, “es muy grave”, “las frases me resultan muy largas”, “es un poco aguda”, “tiene demasiadas agilidades”, “su tesitura es demasiado alta para mí”...

Luego comente la lista en general. Por ejemplo: “veo que repertorio es limitado”, “he estudiado obras que no puedo (nunca pude) cantar”, “demasiado verismo”, “nada en español”, “jamás incluyo lieder”, “faltan célebres compositores” o “todas piezas de las mismas características”, “conozco muchas obras que nunca me animé a cantar en público”...

- ¿Tiene más de 50 arias y/o canciones prontas para cantar?
- ¿Ha estudiado más de 5 óperas u oratorios completos?
- ¿Está bien compenetrado con la música y textos de su repertorio?
- ¿Todo su repertorio es adecuado a su voz?
- ¿Canta música variada (ópera, cámara, oratorio, canciones populares)?
- ¿Integran su repertorio autores de todas las épocas?
- ¿Canta en español, italiano, francés, portugués, alemán e inglés?
- ¿Canta en idiomas orientales, como ruso, armenio, hebreo, chino, árabe?
- ¿Ha cantado en latín y/o griego? ¿Ha estudiado estas lenguas?

### ¿Cómo han sido (son) sus actuaciones?

Anote de la manera más rigurosa posible los lugares y fechas donde se ha presentado y adjunte qué ha cantado cada vez. Tómese tiempo.

Trate de recordar y destaque cuando ha estado bien, cuando no y, en cada caso, cuáles pudieron ser las razones de cantar mal: externas a usted, como el tamaño de la sala y el calor, o propias: su salud, poco ensayo, repertorio mal elegido, exceso de nerviosismo; en este caso destaque qué le produjo ese nerviosismo o si es normal en usted. Con respecto al repertorio mal elegido hay que diferenciar entre que la obra no sea para su voz (demasiado grave, muy dramática, excesivamente alta) y que, aunque es acorde a su tesitura, no puede cantarla por falta de técnica (resolver un adorno, hacer un *pianissimo*, frases muy largas).

- ¿Asiduamente se presenta en público? ¿Está acostumbrado?
- ¿Siempre ensaya antes de cantar o suele hacer excepciones (por qué)?
- ¿Está conforme con el nivel de los ensayos? (argumente).
- ¿Estudia con tiempo las obras, hasta madurarlas (o más o menos)?

- ¿Estudia por encargo o usted se atiene a un plan propio?
- ¿Se presenta “donde sale” o tiene un cronograma de actuaciones?
- ¿Está conforme con sus actuaciones? ¿Responden a sus expectativas?
- ¿Su nivel en las presentaciones es, en general, similar al de los ensayos?
- ¿Alguna vez tuvo una actuación realmente desastrosa?
- ¿Ha cantado frente a quinientas personas o más? ¿Cómo le fue?
- ¿Ha participado en funciones de ópera? ¿Papeles importantes?
- ¿Ha sido mencionado positivamente por la crítica de espectáculos?
- ¿Ha concursado con éxito?

### **¿Cómo se halla físicamente?**

- ¿Qué edad tiene? ¿Es fuerte y sano?
- ¿Sus últimos análisis médicos produjeron resultados normales?
- ¿Se ha hecho un examen funcional respiratorio? ¿Qué resultados dio?
- ¿Practica deporte? ¿Hace ejercicio físico, caminatas, gimnasia?
- ¿Está pasado de peso? ¿Se alimenta correctamente?
- ¿Practica relax? ¿Duerme lo suficiente? ¿Cuida su voz?
- ¿Su voz generalmente está bien? ¿Su voz se cansa fácilmente?
- ¿Tiene alergia, asma, picazones de garganta o flemas?
- ¿Habitualmente su nariz está destapada?
- ¿Siempre le alcanza el aire cantando o vocalizando?

Agregue comentarios como: si fuma o ha fumado (cuánto, en qué época), si ha tenido que consultar al otorrinolaringólogo, al cardiólogo, al neumólogo, si se cansa subiendo escaleras, si es hipertenso, sufre contracturas musculares, dolores cervicales...

### **¿Cuál es su condición artística?**

- ¿Tiene buen oído? ¿Si oye cantar o tocar un instrumento, identifica las notas?
- ¿Le gusta estudiar? ¿Estudia aún en los días que se siente desgastado?
- ¿Tiene una voz natural? ¿Ha cantado toda la vida?
- ¿Tiene buena memoria?
- ¿Ha incursionado en otras artes?
- ¿Le gusta la literatura y/o la historia? ¿Escribe poesías o cuentos?
- ¿Conoce la historia de la música, del canto y sus estilos?
- ¿Sabe sobre cantantes, sus vidas y cómo se han desarrollado artísticamente?
- ¿Posee muchas grabaciones/videos y las repasa asiduamente?
- ¿Escucha todas las voces o sólo cantantes de su cuerda?
- ¿Reconoce instantáneamente las grandes voces de la lírica?
- ¿Solfea con soltura? ¿Ha estudiado teoría musical, armonía, contrapunto, etc.?
- ¿Toca un instrumento? ¿Es profesor de piano, violín, etc.?
- ¿Profundiza las obras desde el punto de vista histórico y literario?
- ¿Qué sabe de *formas musicales*? ¿Ha compuesto canciones?
- ¿Frases correctamente? ¿Tiene noción del ritmo?
- ¿Se entiende lo que canta? ¿Canta por fonética o profundiza en los idiomas?
- ¿Aprende rápido una nueva aria o canción? ¿Para estudiar se basa en discos?
- ¿Corrige rápidamente los errores o vuelve a repetirlos demasiadas veces?
- ¿Es respetuoso de la partitura, estudia en detalle las piezas?
- ¿Respeto las ligaduras indicadas por el compositor?
- ¿Presta atención a los matices?
- ¿Vocaliza y estudia solo o necesita un pianista?
- ¿Tiene buena figura para estar en un escenario?
- ¿Es buen actor/actriz? ¿Ha estudiado arte dramático?
- ¿Ensayo la mímica, o deja que salga sola?

- ¿Se le escapan movimientos sin sentido?
- ¿Su expresión es genuina o copia lo que han hecho (hacen) otros?
- ¿Sus interpretaciones son buenas? ¿Se lo han confirmado público y maestros?
- ¿Lo filmaron cantando? ¿Aprobó su actuación? ¿Sobreactuó? ¿Se vio tics?

### **¿Cuánto sabe de teoría vocal?**

- ¿Es capaz de dar una pequeña charla sobre acústica?
- ¿Podría explicar cómo funciona la laringe al cantar?
- ¿Sabe qué objetivo tiene cada ejercicio vocal que realiza?
- ¿Sabe qué sucede en las cuerdas vocales al emitir en la zona de pasaje?
- ¿Está capacitado para dar una charla didáctica sobre el apoyo?
- ¿Comprende bien qué es el fenómeno físico de resonancia?
- ¿Está facultado para opinar sobre resonadores y formantes?
- ¿Ha estudiado la esencia de los timbres vocálicos?
- ¿Puede explicar cuántos tipos de consonantes hay y en qué se distinguen?
- ¿Sabe explicar los diferentes tipos de ataques y cesuras?
- ¿Podría explicar sobre el tema “respiración, legato y staccato”?
- ¿Ha comprendido los conceptos “aperto ma coperto” y “cantar sul fiato”?

### **¿Qué significa el canto en su vida?**

- ¿Le gusta su voz? ¿Disfruta cantando?
- ¿Le encanta estar en un escenario? ¿Por qué?
- ¿Ama la música? ¿Le gusta escuchar cantar y lo hace diariamente?
- ¿Para usted, cantar es algo más que un *hobby*?
- ¿Desde cuándo canta? ¿A qué edad comenzó a estudiar canto?
- ¿Ha estudiado canto durante muchos años sin decaer su interés?
- ¿Es consciente que ha sacrificado parte de su vida por el canto?
- ¿Se iría sólo (sola) a otro país para intentar iniciar una carrera?
- ¿Tomó en serio el canto, tanto como si fuese un estudio universitario?
- ¿Ansía ir a su clase de canto o falta sin razones realmente valederas?
- ¿Obliga a su maestro a repetirle siempre lo mismo?
- ¿Cree que con su voz pudo (debió) llegar más lejos?
- ¿Qué metas se ha propuesto alcanzar?
- ¿Sus aspiraciones están de acuerdo a sus condiciones y voluntad de trabajo?
- ¿Siente que ha aprovechado bien el tiempo?
- ¿Prefiere ser solista? ¿Le gusta cantar en coros?
- ¿Si ha interpretado pequeños papeles, le gustó hacerlos?
- ¿Sueña convertirse en un profesional pese a lo difícil que es vivir del canto?
- ¿Le gustaría enseñar o escribir un libro sobre técnica vocal?

Escriba comentarios que aclaren por qué empezó a estudiar canto, cuáles eran sus expectativas iniciales, si está o no contento con su maestro actual y por qué, si su decepción con el ambiente lírico le ha hecho bajar los brazos...

### **¿El entorno le resulta favorable?**

- ¿El canto está integrado a su vida familiar?
- ¿Qué opinión tienen (tenían) sus padres de que se dedicara al canto?
- ¿A las personas con quienes convive les place que cante y lo estimulan?
- ¿Otros cantan en su casa? ¿Tiene antepasados cantantes, músicos o actores?
- ¿Su trabajo o profesión tiene relación con la música o el teatro?
- ¿Tiene tiempo y lugar adecuados para estudiar?
- ¿Se dispersa, ya sea por su trabajo, situaciones de pareja u otras razones?
- ¿En su país hay posibilidades de vivir del canto, conseguir partituras, etc.?
- ¿Tiene amigos con quienes se reúne seguido para cantar, escuchar discos, etc.?

- ¿Tiene colegas con quienes discutir acerca de técnica vocal?
- ¿Concorre muy seguido a recitales y funciones de ópera?
- ¿Ha escuchado en vivo (y de cerca) voces de primera línea?
- ¿Tiene o tuvo buenos maestros?
- ¿Dispone de un buen pianista acompañante?



**Fiorenza Cossotto**

### ¿Es Ud. su propio adversario?-

El rendimiento del cantante está en función de su fortaleza laríngea y respiratoria, la acústica de sus cavidades superiores, el sistema nervioso y endócrino, la coordinación muscular, oído, técnica, conocimiento de las obras, sensibilidad artística, training, edad, salud, así como de la correspondencia entre su técnica, voz y repertorio. Los componentes de tan maravillosa orquesta, dirigida por la psiquis, “conversan entre sí”, evolucionan con el tiempo (mejoran o empeoran) y sus fallas o crisis parciales disparan cadenas de trastornos que se realimentan y pueden aumentar una problemática inicial más simple. Shirlee Emmons, maestra de canto de la Universidad de Columbia, y Alma Thomas, psicóloga, forman un equipo de investigación y afirman: *“No todos los cantantes de éxito necesariamente tienen mejores voces y/o técnica que el resto. La supremacía no radica siempre en*

*lo técnico vocal y ni siquiera en un mejor conocimiento de las obras.”* Tal conclusión es fruto del análisis de muchas carreras artísticas (brillantes unas, menos otras y frustradas las de más allá) realizado por equipos de expertos en entrenamiento vocal y psicólogos de performance quienes, sin negar la importancia del talento y el estudio, notaron que con esto sólo no alcanza. Y agregan: *“La actividad del cantante se parece más a la del deportista y el bailarín, que a la del poeta o el compositor.”* Los primeros ofrecen al público su creación en vivo, mientras los últimos muestran su producto terminado, revisado y corregido tantas veces como hayan querido y tomándose todo el tiempo que hayan entendido conveniente.

Por nervioso que sea un poeta no dejará de ser brillante, mientras al cantante tal rasgo puede ocasionarle hasta el corte abrupto de su carrera.

La mentalidad es otro factor clave. La autosuficiencia y necesidad de destaque (que generalmente ocultan un sentimiento de inferioridad) inducen a presentarse con obras inadecuadas. A veces después que se reconoce el error, pero no se atina a nada positivo de futuro, pues una fuerza interior obliga a seguir así. El cantante sin autocrítica se conforma evaluando su éxito por los aplausos, sin detenerse a pensar que gran parte del público explota “¡bravo!” ante cualquier alarido dado en un escenario. Luego de una mala actuación responsabiliza a la acústica del recinto, el cansancio, el clima, el orden del programa, lo que comió anteayer, los influjos de terceros y el olvido de un amuleto. El objetivo de esta sección del autotest es adquirir conciencia de los pensamientos y sentimientos sobre sí mismo (auto percepciones). Por medio de una descripción conciente de estos pensamientos (cognición) y sentimientos (afectos), es posible obtener información de la manera en que dichos estados influyen en la conducta (modo de cantar, practicar, estudiar, actuar). Las relaciones entre pensamientos, sentimientos y conductas no son estáticas, de ahí que, mediante su análisis y concientización sea posible actuar sobre ellas y, en cierta medida, modificarlas hacia una posición más favorable.

El auto conocimiento incrementa las opciones que uno tiene para superar las respuestas habituales insatisfactorias.

El proceso de auto conocimiento es continuo y complicado.

Darse cuenta que “se está menos10” en solfeo o que los agudos salen tirantes es inmediato, pero hurgar en su propia mente remueve conflictos profundos, asoma a la conciencia traumas reprimidos que el *yo* niega y se protege de ellos mediante olvido, proyección y otros *mecanismos de defensa*. Una forma de huída es desvalorizar peyorativamente el análisis, suspenderlo y... seguir como hasta ahora.

- ¿Hizo psicoterapia alguna vez, por qué, qué sucedió con ello?
- ¿Ha tenido crisis de pánico? En tal caso, ¿recuerda las situaciones?
- ¿Cree tener algún sentimiento de inferioridad? (físico, artístico, como persona)
- ¿Se auto compadece? ¿Dice seguido “¡me pasa todo a mí!”?
- ¿Cómo se relaciona con los demás? (normal, tempestuosamente)
- ¿Tiene amigos o lleva una vida solitaria? ¿Le importa el qué dirán?
- ¿Se divierte en las fiestas? ¿Le gusta bailar? ¿Hablar en público?
- ¿Es una persona de ánimo muy variable? ¿Se considera optimista y alegre?
- ¿Es excesivamente cauto, temeroso e inseguro o a veces peca de suficiente?
- ¿Es frío y calculador? ¿Se deja arrastrar por las emociones?
- ¿Es una persona (demasiado) tranquila? ¿Opinan así sus familiares y amigos?
- ¿Cree (le dijeron) que su personalidad entorpece su labor artística?
- ¿Durante algún período de su vida dejó de cantar? ¿Cuánto tiempo, por qué?
- ¿En su casa le obligaban a hacer todo perfecto?
- ¿Usted actúa igual consigo mismo?
- ¿Está contento con la voz que posee? ¿Confía en su intuición musical?
- ¿Supone que a su edad debería cantar mejor?
- ¿Cree poseer buena técnica y no se contradice diciendo “no sé nada de canto”?
- ¿Cualquier época del año y cualquier sala le vienen bien para cantar?
- ¿Lo tiene sin cuidado el tipo de público presente en sus actuaciones?
- ¿Tiene un 99% de seguridad que no desafinará ni olvidará la letra?
- ¿Cómo vive los días y momentos anteriores al concierto?
- ¿Es capaz de controlar su ansiedad frente al público?
- ¿Es de los que se “agrandan” en un evento?
- ¿En aras del canto, ha abandonado familiares que le necesitaban?
- ¿En algún momento de su vida tuvo fracasos que no pudo explicarse?
- ¿Suele sentirse mal antes de cantar? (súbitos ataques de tos, estornudos, ronquera). ¿Al cantar se le seca la boca, le tiemblan las piernas o experimenta molestias en el estómago? ¿Toma pastillas o licores especiales para la voz?
- ¿Hay constantes factores que suelen molestarlo durante las presentaciones?
- ¿Cuánto depende del pianista acompañante? ¿Y de su maestro de canto?
- ¿Está integrado al ambiente lírico?
- ¿Existen personas que prefiere no estén cuando canta?
- ¿Hay personas que sistemáticamente lo ponen nervioso antes de cantar, por qué?
- ¿Evita actuar junto a ciertos colegas? ¿Por qué razones? ¿Celos, envidia?
- ¿Soñó ser un gran artista lírico?
- ¿Eran (son) objetivas o desmesuradas sus aspiraciones?
- ¿Siente la obligación de ser quien arranca más aplausos del público?
- ¿Se interesa por hacer siempre el cierre del programa? ¿No le importa eso?
- ¿Se dio cuenta si prefiere actuar junto a cantantes regulares, así usted se destaca?
- ¿Se deprime con facilidad?
- ¿Se enoja, trata de colaborar o sigue en lo suyo ante las contrariedades o cambios que tantas veces se producen en los ensayos o conciertos?
- ¿Está cansado de luchar con su voz? ¿Está descorazonado? ¿Se aferra a cábalas?

- ¿Ha sido o es un “alumno difícil”?
- ¿Se desconcentra durante la función? ¿Entra a destiempo más de la cuenta?
- ¿Si lo invitan a cantar, acepta aún descontento?
- ¿Es consciente que inventa excusas para faltar a clase de canto o un ensayo?
- ¿Cuántos maestros tuvo? ¿Por qué abandonó a cada uno de ellos?

### **Síntesis y guía de acción-**

En base a sus respuestas -que se supone fueron sinceras y exhaustivas- confeccione una lista a dos columnas, poniendo de un lado todos los factores que encuentra positivos y del otro los negativos. A cada renglón asígnele un puntaje de importancia, de 1 a 10. Obtenga el porcentaje de respuestas positivas. Medite, saque conclusiones.

Relacione respuestas de las diversas secciones, hallará que muchas se cruzan.

Ejemplos:

- a) Si tiene cuestiones técnicas para resolver, es casi seguro que esté flojo en teoría vocal, también canta regular muchas cosas y por ello, aunque sean adecuadas a su voz, las tiene relegadas.
- b) Si sobrestima su voz, su repertorio contendrá piezas inapropiadas y que tal vez le recuerden un lejano fracaso; ello puede angustiarse si ha de volver a cantar lo mismo en misma sala.
- c) Una limitada preparación musical y/o lingüística casi siempre se corresponde con un repertorio pequeño, trillado, no siempre bien escogido (por la propia limitación de escoger) y tampoco se canta bien.
- d) Pretender ser siempre la estrella del espectáculo, conduce a forzar, “calar para arriba”, sobreactuar, cantar lo que queda fuera de sus posibilidades.
- e) La edad o la salud precaria le obligan a reducir el repertorio.
- f) Si su voz es liviana pero poco ágil, verá que no hace nada del barroco y tal vez su limitación lo haya empujado incorrectamente al verismo.
- g) Como tiene problemas de entonación y solfeo, le escapa al lied y prefiere géneros cuyo público no percibe que hay muchas notas “aproximadas”.
- h) Si es su propio adversario, verá que “está todo en orden”: la voz está bien, estudia mucho, etc., y sin embargo fracasa en pruebas accesibles.

Recuerde que en la letra de un problema bien planteado está la solución.

No se desanime si encuentra demasiados asuntos para resolver. Hay grupos de dificultades que tienen una raíz común, son “síntomas de una misma dolencia”; y al tratar ésta correctamente desaparecerán simultáneamente. Debe diagnosticar la *enfermedad* en lugar de continuar aplicando paliativos a sus manifestaciones.

Haga una lista de los defectos principales en orden de importancia, es imposible abarcar todo simultáneamente. Si reconoce que es indisciplinado, empiece por ahí. La alegría de estar en camino de cantar bien debería ser parte de las motivaciones que regulan su vida. Póngase metas más o menos inmediatas: resolver un compás, determinada vocalización, ligar mejor aquella frase, aprender a no hacer muecas en determinada aria. Las bases generales del canto, como el apoyo y la resonancia, tienen prioridad absoluta; empiece por comprender qué son. Si vive luchando con los agudos no invente nada ni ande tanteando con la voz, averigüe científicamente qué es lo que hace mal. Concédase plazos razonables y verifique su cumplimiento, no deje que el plan se deshilache en el tiempo. También fíjese objetivos a largo plazo: solfeo, idiomas, actuación... Trace sus propios planes, de acuerdo a sus deseos y posibilidades, no copie lo que hacen otros.

Cuando lo crea conveniente, cuando sienta que ha resuelto problemas, haga simulacros de conciertos, cante frente a amigos, familiares u otros cantantes; como si estuviera ante un jurado, concentrado y sin detenerse si se equivoca.

Es importantísimo que otros lo escuchen y valoren su avance.

Grabe nuevamente las arias que utilizó antes del análisis; escúchelas con la partitura adelante, determine y marque las partes que aún no están bien.

Las respuestas al cuestionario son información sin desperdicio, recurrirá a ellas en el futuro. Revise sus buenas actuaciones pasadas, escriba con lujo de detalles qué cantó, por qué eligió ese repertorio, cómo se preparó y los sentimientos, pensamientos y acciones que precedieron a las exitosas actuaciones. Una nueva actuación se basará en lo positivo que usted ya hizo antes y en la mejora que ha iniciado. Todo el tiempo que utilice en el diagnóstico redundará en beneficio de los pasos a seguir, una buena comprensión de la realidad permite decidir las medidas a tomar. No se apure en ponerse a practicar.

La mayor parte de los cantantes cree conocer bien su voz y puede que estén en lo cierto. Si le han sugerido que es “un tenor corto”, “bajo-barítono” o “mezzo con color de soprano”, ¿no estará mal catalogada su voz?

¡Tantos empezaron en una cuerda y pasaron con éxito a una superior o inferior!

Tampoco escasean quienes regresaron a su original.

Cambiar de cuerda no se consigue de un día para el otro y no es por el cambio de repertorio, sino porque se altera la auto percepción del timbre, se desplaza la zona de pasaje y hay que cambiar muchos conceptos. A Carlo Bergonzi le llevó tres años.

Es posible cantar muy bien en una cuerda inferior a la que realmente corresponde, aunque de esta manera, por sub utilización, nunca sonará como “una voz clase A” ni operística. Usted haga lo que le proporcione mejores resultados.

No es sólo “tener la voz”, también se precisan salud y físico adecuados.

Si su respiración es un poco enclenque no podrá cantar como tenor heroico aunque posea la laringe de un Lauritz Melchior. En vez de sufriente heldentenor conviértase en un buen barítono de cámara.

Sea paciente, no hay soluciones mágicas, llegar a cantar bien es como ayudar a crecer a una planta. Si Ud. piensa que ya no es un chiquilín para estar comenzando, nada logrará salteándose etapas, no pretenda hacer lo que hacen otros de su edad, pero que han resuelto casi todo hace años.

El ciclo de actuación debe planificarse como si se tratara de un largo viaje.

Cada fase, el antes, durante y después, tiene sus propios quehaceres.

En todo momento se tendrá presente que la actuación es física y psicológica. Lo que hace el cuerpo está en función de sus propias posibilidades y de patrones e imágenes mentales. Una persona de buena voz, si tiene mal gusto canta mal, le da lo mismo un color vocal u otro, una nota justa o desafinada, cantar todo fuerte o entrar a destiempo.

El entrenamiento no debe consistir sólo en ejercicios de vocalización. Es común vocalizar bastante bien y sin embargo cantar feo. Una buena técnica de aprendizaje es estudiar mentalmente, usar la imaginación para estudiar. Acostúmbrese a repasar mentalmente la música y los textos. Cierre los ojos e imagine que está frente a un gran auditorio y que, escuchándolo atentamente, se encuentra una autoridad del canto que, si fuese verdad, le provocaría nervios.

Practique así, se acostumbrará a ver el público y conseguirá que la presencia de personas importantes del ambiente no le pongan en peligro. Se requiere habilidad mental para realzar la práctica y una vez conseguido, hacerlo regularmente, de modo que tal destreza se torne hábito y produzca un cambio de conducta.

Haga entrenamiento mental durante quince o veinte minutos por día.

**Plan general-** Objetivos generales: aprender a cantar bajo presión, mejorar sus habilidades vocales, perfeccionar las herramientas necesarias para ampliar y profundizar el repertorio. Se debe estudiar teóricamente y practicar todas las áreas de la técnica. Cuando las cosas no funcionan, muchos cantantes escuchan una y otra vez la grabación del concierto y corren a casa del maestro a revisar aspectos de la técnica, pues sospechan la necesidad de correcciones en ese sentido. Pero muchas veces la cuestión está en lo anímico.

El cantante debe dirigir su energía de manera apropiada, saber dejar de lado aspectos negativos, establecer un nivel de estimulación y disposición acorde con las buenas actuaciones.

Es imprescindible aprender a cantar bajo presión. Y lograrlo requiere tenacidad mental. Contrariamente a lo que se comúnmente se piensa, esa persistencia se aprende, no se hereda ni relaciona con la personalidad general, no interesa si usted es introvertido o extrovertido, tranquilo o jactancioso, modesto o arrogante; incluso de si sabe mucho o poco.

El Dr. James E. Loehr, psicólogo de performance, dice: “La mentalidad del buen deportista, ejecutante y actor en general es consistente en sus presentaciones cuando él es consistente psicológicamente. Quienes logran buenos resultados tienen un tipo especial de fuerza interior, una fuerza que va más allá de su talento natural y habilidad”. Y agrega: “Es una delgada línea que separa a un puñado del resto”.

La tenacidad mental supone diez características:

1. Alta motivación interna; ninguna necesidad de ser entusiasmado.
2. Ser positivo, racional, optimista, realista.
3. Controlar las emociones negativas (enojo, frustración, depresión).
4. Calma, relax; ver la presión como un desafío, no como una amenaza.
5. Concentración intensa en lo que hace.
6. Confianza en sí mismo y en su habilidad.
7. Responsabilidad por sus propias acciones.
8. Aprender de los errores y estar resuelto a obtener éxito.
9. Disposición a controlar y mantener un alto nivel de energía mental.
10. Constancia, dedicación, valentía.

El proceso de adquirir tenacidad mental consta de cuatro etapas:

*Auto disciplina* – Todos los buenos cantantes trabajan duro para adquirir la técnica y estar en forma. Ellos aceptan la necesidad de algún sacrificio de diversiones y pasatiempos. El estudio exige auto disciplina; sin ello usted está perdido como artista. Y en este punto no hay medias tintas. Sus verdaderos amigos y familiares comprenderán que usted no vaya a una fiesta, al bar, a pasear o al cine en cada oportunidad que se presenta.

*Auto control* – La auto disciplina conduce al auto control. Usted tendrá control de cómo practicar, qué hacer y, lo más importante, cómo pensar. La acción sigue al pensamiento. Si usted es capaz de controlar su pensamiento, entonces controlará la acción. Y sin esto, usted no será un gran cantante.

*Auto confianza* – Después de tener el control, usted encontrará la auto confianza. Usted hallará que esta palabra aparece muchas veces en este libro. Porque no existe alto nivel de performance sin auto confianza. Pero usted no logra auto confianza sin auto disciplina y auto control. Su auto confianza debe ser completamente inquebrantable.

*Auto realización* – Es la culminación de su talento, habilidades y duro trabajo. La auto realización le permite dar lo mejor de sí donde sea que usted esté llamado a actuar. Una vez que usted confía en sí mismo, una vez que posee auto control y se siente realmente bien consigo mismo, entonces el potencial interno se abre, ampliando sus fronteras.

Cómo usar estos cuatro pasos y las diez características de la tenacidad mental, es un proceso comparable a subir una escalera: escalón por escalón. Dése tiempo para considerar cada peldaño. Decida cómo se relaciona cada uno con usted. ¿Cuál es su estado actual? ¿A qué altura de la escalera se halla? ¿Necesita auto disciplina? ¿Se siente capaz de controlar su trabajo en algunas áreas y no en otras? ¿Qué necesita mejorar? ¿En qué nivel está su auto confianza? Piense sobre cada paso en relación con sus actuaciones y, muy importante, en relación con su vida en general. Los cuatro pasos también se relacionan con la vida diaria. La consideración analítica de ambos aspectos no será pérdida de tiempo. Escriba sus sentimientos acerca de dónde se encuentra usted en el momento presente. Esto generará en usted la conciencia de que le es imperativo desarrollar la tenacidad mental. Cuanto mejor se conozca usted mismo, más acertados serán los ajustes y cambios que haga para llegar a ser mentalmente fuerte.

Al auto conocimiento permite erigir un marco de trabajo más adecuado a las metas que se propone.

El siguiente ejercicio le ayudará a considerar y evaluar sus propias capacidades relacionadas con la tenacidad mental. Recuerde que debe evaluar según cree que se halla ahora, no cómo le gustaría que fuese o como cree que será dentro de dos meses. Tampoco se trate como un tonto. Piense en usted como cantante y puntúe con la mayor objetividad posible.

Califíquese entre 0 y 10:

1. Estoy altamente motivado
2. Soy realista y optimista conmigo mismo
3. Controlo mis emociones
4. Soy calmo, no estoy estresado
5. Soy concentrado
6. Poseo confianza en mí mismo
7. Controlo mis propias acciones
8. Tengo determinación
9. Soy capaz de controlar y dirigir mi energía mental

Luego de hacer el ejercicio, emplee su auto disciplina para trabajar aquellas áreas que más necesita. Su habilidad mental le dará más chances en las otras habilidades –vocal, musical, lingüística y dramática- y en definitiva, todo redundará en aprender a cantar bajo presión. Ese potencial es suyo, sólo que hasta ahora usted no lo había descubierto.

**Planes específicos-** Hay tres momentos del ciclo de actuación a destacar: la semana anterior a la actuación, el día de la actuación y el momento de actuar; y cada uno tiene su plan específico. Para cada momento usted diseñará un caso ideal, un caso normal y un caso de emergencia.

El *plan ideal* supone disponer de todo el tiempo, hallarse en óptimas condiciones físicas, técnicas y psicológicas, absoluta compenetración con las obras que va a interpretar y condiciones en extremo favorables del entorno, desde las posibilidades de ensayar varias veces en la sala que se realizará la presentación hasta la excelencia o previsibilidad de las condiciones climáticas.

El *plan normal* será el que más veces pondrá en práctica, ya que a menudo hay restricciones de varios tipos. El *plan de emergencia* parte del plan normal, incluye todo lo imprescindible y prevé contratiempos inesperados como un cambio en el programa, la imposibilidad de vocalizar antes del concierto, qué hacer ante un paro de taxis, etc.

La semana anterior a la actuación es necesario obtener información del lugar donde va a cantar –ubicación, cómo llegar, dónde están los toillettes, si hay escaleras o ascensor, etc. Prevea todos los pasos a seguir en caso de tener que realizar un largo viaje hasta allí, qué ropa usará, los requerimientos de dieta y descanso. Practique en modo de simulación de actuación hasta sentir que la preparación es óptima (al practicar en simulación, no se detenga, sea cual sea el tipo de errores que cometa). Desarrolle pensamientos positivos consigo mismo, repase y perfeccione mentalmente cada pieza. Aprenda a manejar la ansiedad, razone, no se deje llevar por emociones negativas. Aproveche todo el tiempo posible para prepararse. Un par de días antes de la presentación no cante el programa, sólo vocalice, haga ejercicio físico, tome mucha agua y acuéstese temprano.

El día anterior resuelva en todo lo posible preocupaciones cotidianas que de lo contrario debería encarar el día de actuar (vencimientos de cuentas, compras, llamadas telefónicas). La noche anterior vaya temprano a la cama, relájese, mire una película y no escuche música. Repase mentalmente el programa, prestando atención a los pasajes muy altos y bajos de sus piezas, recordando cómo controla el aire al realizarlos. Use la imaginación, recuerde la interpretación y movimientos escénicos que ha de realizar.



**El día del concierto-** Hay quienes duermen todo el tiempo mientras otros salen a correr de mañana. Unos pasan en silencio y otros vocalizan y hasta cantan todo el programa. Jüssi Björling no vocalizaba el día de la función y decía: "Si estoy bien de la voz no necesito vocalizar y si no ¿qué lograría vocalizando?". Roberta Peters limpiaba y arreglaba toda la casa: "Necesito moverme, si me quedo quieta hasta estar en el escenario no puedo mover ni un músculo"; y Piero Cappuccilli trata que todo transcurra como en un día cualquiera. Pero estos son ejemplos de cantantes de mucha experiencia y no deben copiarse. El promedio de los artistas suele seguir otras pautas y, aunque "cada cantante es un mundo", algunas ideas *pueden servir*.

Cuanto más ordenada sea la vida diaria, en mejor condición se estará a la hora de actuar. La rutina del día de actuar ha de ser *tranquilizadora*. Lo más importante de ese día es cantar bien, deje otros temas sin resolver para mañana. Repítase pensamientos positivos, ¡sonría! Dígase auto sugestivamente "lo voy a hacer muy bien", "estoy contento de ser cantante", "he estudiado mucho, "he mejorado", "domino lo que voy a cantar"...

La siguiente lista de consejos generales puede serle útil:

- 1) Estar absolutamente callado hasta la hora de comienzo es peligroso y causa ansiedad por el desconocimiento de la condición vocal.
- 2) Si es alérgico evite aspirar humo, aerosoles, polvo, desodorantes de ambiente...
- 3) Desayune liviano, sin dulces. Masticar y tragar forma parte del despertar y calentamiento de la musculatura vocal. Una ducha sin prisa puede ser parte de este proceso.

- 4) Temprano prepare ordenadamente lo personal (ropa, grabador, casetes, partituras, vea qué y cuándo comer). Haga ejercicios de relax y estiramiento.
- 5) Antes del mediodía (suponiendo que cantará a las 19:00) vocalice. Empiece con suaves ataques a bocca chiusa en la zona medio grave, luego unas cortas agilidades, algo de sostenuto y passaggio. Practique sin cansarse y en un rango razonable de la voz. Hoy no practique para resolver problemas técnicos, guarde energía vocal para la noche. Quince minutos son suficientes, con pausas entre los ejercicios.
- 6) No espere a tomar agua durante la actuación, hágalo todo el día y todos los días.
- 7) Es un error no comer nada hasta después de actuar, se necesita energía. Almuerce más temprano de lo normal, preferentemente proteínas, con poca sal y sin picantes.
- 8) Durante el día realice cortas caminatas si el tiempo lo permite; y si lee algo, que *no esté relacionado* con la música. No se ponga a ver dramas en TV.
- 9) Si hace una siesta, que sea corta y temprano, unas cuatro horas antes de cantar.
- 10) Por la tarde vocalice otro poco, explore someramente los extremos de su voz y tómese una hora para repasar mentalmente las partes más complicadas y su actuación.



**Kirsten Flagstad**

- 11) Evite *hablar innecesariamente*; y menos por teléfono.
- 12) Repase mentalmente la presentación, cómo entrará al escenario, el modo de pararse, imagine la sala, el público y a usted cantando bien.
- 13) Antes de salir haga ejercicios respiratorios. Si el viaje es largo lleve algo para leer.
- 14) No llegue justo sobre la hora de empezar ni se enfrasque allí en largas conversaciones o discusiones porque producen falta de concentración inicial.
- 15) En invierno arribe con tiempo suficiente para acostumbrar el cuerpo y “su sistema sonoro” a la temperatura y aire del local.
- 16) Algunos llevan unas manzanas u otra fruta y en los descansos mastican y tragan pedacitos para "aclarar" la garganta. ¡No carraspee continuamente!
- 17) Revise el lugar, ubique los baños, prevenga inesperadas distracciones (conversaciones innecesarias).
- 18) Vaya directamente al lugar para calentar la voz, realizar estiramientos y relax. Un rato antes de la función entone unos arpegios o escalas, pero no cante continuamente hasta el mismo instante de empezar.
- 19) Establezca donde esperará el momento de cantar.
- 20) Mantenga el monólogo de auto confianza, usando palabras, sentencias y pensamientos positivos, recuerde anteriores presentaciones exitosas.
- 21) No pase mirando la hora, ni pensando en lo que pueda salir mal, malhumorándose por lo que otros dicen. Relájese, el nerviosismo se contagia. No transfiera el suyo a otros colegas (ya tienen suficiente con el propio) ni deje que otros lo enloquezcan. No se complique ni complique a los demás; no discuta, no busque detalles ni haga cambios a último momento, ahora usted *sólo* debe cantar bien.

**Durante la actuación-** Es importante el espíritu con que se enfrenta al auditorio. Su expresión será natural, indicadora de que sabe lo que hace. Confíe en sí mismo. Apóyese en lo que sabe que sabe, en que llega bien preparado.

Rumbo al escenario camine seguro pero sin apurarse. Si ingresa tropezando y mirando de reojo a la gente, está perdido antes de empezar.

- 1) Si la sala es grande, recuerde que lo que hacer correr la voz es su brillo.
- 2) Relájese, piense en las obras que va a cantar y olvídense de la gente. No mire las caras de la primera fila ni entre en contacto a distancia con nadie (distrae).
- 3) Si la primera pieza tiene una larga introducción aprovéchela para tranquilizarse más y concentrarse. Y no critique para sus adentros cómo la está tocando el pianista. Vaya preparando el ataque de la primera frase.
- 4) Cante hacia lo lejos, hacia el fondo de la sala, un poco arriba, teniendo cuidado de no tensar la nuca.
- 5) No cante mirando el piso ni curvando el tórax hacia adentro.
- 6) Cante con autoridad (sin pasar por petulante); la postura y el gesto son importantes para su auto afirmación y estrechar el contacto con el público.
- 7) Mientras canta no analice simultáneamente cómo está saliendo todo, pues se debilita la concentración.
- 8) No invente cambios sobre la marcha, no se salga del libreto.
- 9) Considere cada pieza como un pequeño recital en sí mismo. Concéntrese en las obras una por una, en cada caso nada de lo anterior ni de lo que vendrá importa.
- 10) Relájese entre pieza y pieza, no se apure para continuar, tómese tiempo para respirar, enfocar la música, el texto y carácter de lo que sigue.
- 11) No trate de impresionar al público con ademanes no estudiados (que siempre resultan inconexos o estereotipados, como sacudir el cuerpo, la cabeza o un brazo al compás de la música), no gesticule como los niños que recitan una poesía en el colegio.
- 12) No intente oír el retorno de su propia voz, compruebe su emisión escuchando las resonancias óseo-faciales.
- 13) No cabecee ni mire al acompañante si tuvieron un desencuentro. Tal vez nadie notó el error, pero una inocente cara de disconformidad lo pone en evidencia.
- 14) No haga demasiado caso a los aplausos, sonría y siga concentrado.
- 15) Al finalizar el concierto atienda respetuosamente toda crítica, incluso aquellas que parezcan destructivas, pues pueden contener verdades más valiosas que los consabidos halagos de parientes y amigos.



**Natalie Dessay**

La voz humana es realmente  
la base de toda la música.  
**Richard Wagner**

## Capítulo IX – Los maestros tienen la palabra



**Renata Tebaldi**

Después que entré en el Metropolitan me dediqué full-time al repertorio y durante cinco años dejé de estudiar canto formalmente. Entonces se resintió mi voz. Un médico me dijo que tenía nódulos y había que recurrir a la cirugía. Es un momento de espantosa confusión para un cantante; pensé que era el fin. No me operaron, pero el *aviso* me hizo reflexionar y decidí desarrollar mi técnica. **Bonaldo Giaiotti.**

Empecé a vocalizar con un amigo, que no era maestro de canto aunque sabía mucho: había estudiado con Melocchi, el maestro de Del Monaco. El método de Melocchi era simple: aprender a emitir nota por nota manteniendo baja la laringe y máxima apertura en la garganta. **Franco Corelli.**

Puedo estar sin cantar un mes o dos, pero no dejo de hacer ejercicio físico. En mis vacaciones voy a escalar montañas. Se descansa la voz, nunca el diafragma. **Pablo Elvira.**

En una función de Fausto, al cantar "...je t'aime, je t'aime..." hice un tremendo gallo. Me daba cuenta que algo no funcionaba. Un colega, un barítono mexicano llamado Iglesias que tenía un increíble conocimiento del canto, me dijo: "Tú no sabes apoyar". Y me enseñó a hacerlo mediante un cinturón elástico. **Plácido Domingo.**



**Marilyn Horne**

Cuando respiro mi abdomen va hacia afuera, se llena por completo la caja torácica y hasta los músculos de la espalda trabajan activamente. Es como rodearse de aire por dentro. El estómago queda como una roca y durante toda la frase continuo pensando "hacia afuera" (*push out*). Si uno respira bien, mecánicamente la laringe va hacia abajo y ésa es la posición de cantar. Usted no puede cantar con una laringe alta. **Marilyn Horne.**

Cada consonante debe ser claramente escuchada, sobre todo al comienzo de las palabras. Algunos se quedan demasiado en la primer consonante, como "mmmmmmme...." y eso crea tensión en la garganta y arruina toda la línea. Las consonantes son importantísimas. Cuando resulta difícil emitir una vocal, a menudo todo radica en la consonante anterior. **Nicolai Gedda.**

Existen mezzo sopranos que afortunadamente tienen notas altísimas, usted pensaría que son sopranos. Pero el color y la tesitura... si cantan como sopranos empiezan los problemas. **Zinka Milanov.**

Se puede apoyar como un loco, pero si las cuerdas vocales no se acercan bien para vibrar... Hay jóvenes que para fabricar una voz madura oscurecen demasiado, pero esto no permite juntar bien a las cuerdas vocales y empaña la voz. **Sherrill Milnes.**

La tragedia de muchos es empezar con Chénier y Gioconda en la segunda clase.

**Anna Moffo.**

Tuve varios maestros. A los diecisiete empecé con el maestro de Giovanni Martinelli y luego fui con McClellan. Allí estuve más de tres años, otros tres con Martino y cuatro con Borghetti (maestro de Marian Anderson, Helen Traubel y Blanche Thebom). Desde entonces soy mi propio maestro; en cierto momento uno es dueño de su destino. Aunque es verdad que se necesita que otro lo escuche.

Cuando murió mi madre pasé una época terrible y sufrió mi voz. Mi esposa me dijo: "Jan, tu voz no se proyecta como antes" ¡Estudia!". Trabajé con dos maestros, pero pasaba horas solo junto al piano buscando salir adelante.

Si Dios te dio una voz, ojalá también te haya dado un poco de cerebro. **Jan Peerce.**



**Boris Christoff**

Para hacer dos o tres funciones de ópera por semana es irrecusable estar bien físicamente. Salto la cuerda cientos de veces, hago ballet y danzo hasta quedar extenuada. Pienso que todos los cantantes de ópera deberían aprender a bailar jazz y flamenco. El baile libera el cuerpo; sobre todo lo necesitamos las cantantes americanas, que heredamos las costumbres victorianas de estar tiesas y ocultar las emociones.

**Patrice Munsel.**

Cuando se abrió el enorme Radio City Music Hall, en 1932, estuve allí con varios de mis compañeros de clase y ocupamos un balcón alto para escuchar Carmen. Titta Ruffo cantaba la parte de Escamillo.

Fue impresionante ver cómo la voz de aquel gigante llenaba el inmenso teatro con un poder que nunca he vuelto a oír. Esta experiencia fue una de las que me hicieron elegir la carrera de cantante. **Leonard Warren.**

Trato que mi voz suene lo más adelante posible, no nasal, sino en la máscara. Por supuesto, si uno canta una nota muy alta, la resonancia abarca un poquito hacia atrás, pero adelante nunca se pierde. La garganta siempre estará abierta. **Birgit Nilsson.**

Todos mis maestros me enseñaron algo y ninguno pudo enseñarme todo. **Jerome Hines**

Recién después que aprendí a marcar pude cantar correctamente "Parigi o cara" en el escenario. Me llevó un año. **Luciano Pavarotti.**

Muchos declaran amar la música; ver cómo la enseñan sirve para comprobarlo.

**Lillian Nordica.**

La cuestión es mover sólo los músculos adecuados. **Jüssi Björling.**

“Piense para arriba cuando va para abajo”.

¡No tengo la más vaga idea de qué significa eso! **Cornell MacNeil.**



**Eva Marton**

La mayor parte de lo que aprendí de técnica se lo debo a mis colegas experimentados. Cuando cantaba a su lado papeles pequeños, cuántas enseñanzas obtuve observándolos ensayar, reflexionando sus opiniones, viendo cómo resolvían las dificultades. Algunos compañeros se quejaban porque la paga era poca y decían que no valía la pena intervenir. Yo me daba cuenta que por aquellas clases magistrales... ¡hubiésemos tenido que pagar!

**Carlo Galeffi.**

Una bella voz es un don que cae del cielo, pero si no se le cultiva... se vuela al cielo.

**Frieda Hempel.**

Cantar exige energía, aún si se está cantando una parte lenta y pianissimo. El cantante flemático no puede ser buen cantante.

**Ernestine Schumann-Heink.**

Gran parte de los problemas se resuelven yendo a las bases técnicas. **Mary Garden.**

El aire se exhala como si se escapara de un neumático pinchado: lentamente y a presión. **Jon Vickers.**

Usted no puede *hacer* una voz, sólo puede ayudarla técnicamente. **Risë Stevens.**

Cuando estaba en el colegio estudié guitarra, piano y canto. A los veintiuno me gustaba cantar Don Basilio, el Padre Guardián y Felipe II, pero fui contratado por el Met para hacer el bajo *buffo*: Melitone, Dulcamara, Pasquale y Bartolo. Aprendí muchísimo de Fernando Corena, pasaba horas viéndolo ensayar. "En estos roles la música es rápida, tú debes estar alerta, despierto. Estos papeles te enseñan a no temer los agudos", me decía. Por más chicos que fuesen los papeles que me asignaron durante cinco años, pasaba las tardes enteras estudiándolos. Aprendí que la voz se entrena para una carrera larga. Un joven puede oscurecer un poquito sin consecuencias negativas. Cuando se llega a los treinta y cinco la voz naturalmente es más oscura sin agregarle nada, de lo contrario empieza a sonar como un disco que gira más despacio. Recuerdo cuando empecé a estudiar: yo decía "¡parezco un tenor!" y el maestro exclamaba "¡No! ¡Estás oscureciendo demasiado, la voz se te va para atrás, no tienes timbre!". **Paul Plishka.**

El público piensa que mi habilidad vocal es un Don Divino; es una de las tantas creencias absurdas de la gente. Estudié cuatro años con el maestro Guglielmo Vergine. No podía ni soñar con el éxito. ¡Cuántas veces me descorazoné y pensé que debía abandonar! Recién después de siete años más de duro trabajo individual pude ver el horizonte cercano. La voz es resultado de un desarrollo. **Enrico Caruso.**

Estudié piano y violín. Podía leer a primera vista cualquier partitura, incluso de orquesta. Formalmente nunca estudié canto, aunque canté profesionalmente desde niña. Teníamos un grupo-show de vaudeville llamado *The Girl from Brighton Beach*. Mi hermano era tenor y mi hermana cantó como mezzo en el Met. Yo me acompañaba canciones al piano. Un día, en el Palace de Nueva York canté para Caruso; él habló inmediatamente con Gatti-Casazza y me contrataron en el Metropolitan. Me asignaron la *Forza del Destino* y *Cavalleria Rusticana*. Tenía veintiún años. Después que me casé me retiré y sin proponérmelo me convertí en una maestra famosa. Considero que el principio de la técnica vocal es mantener la garganta cuadrada. Esto me enseñó Caruso: estirar un poco la garganta, la lengua plana y levantar el velo del paladar. Mi vocal favorita es la "u"; también lo era para Caruso, Titta Ruffo y Riccardo Stracciari. Cuando cante "u" no estire los labios formando un embudo. Se inspira por la boca y nariz simultáneamente, no sólo por la nariz. ¿Y el apoyo? Nada de levantar el pecho, sino ensancharlo, espina dorsal recta, abdomen expandido, incluyendo atrás, todo alrededor. Respire rítmicamente con la frase, no como el cowboy que saca el revólver y dispara. Durante la emisión empuje hacia afuera con el estómago y el abdomen. Y por supuesto, mantenga la voz siempre en la máscara, aún en los graves. **Rosa Ponselle.**



**Sumi Jo**

Mi abuelo era director de orquesta. Mi abuela fue una gran soprano; a la edad de setenta y cinco cantaba con una pureza de tono increíble. Mi padre quería que yo fuese pianista y, cuando cumplí cinco, me envió a la mejor escuela de Milán. Me gradué con medalla de oro; eso me permitió hacer una tournée por Italia. Un día escuchamos a Ferruccio Busoni. De regreso a casa lloré. "Jamás podré tocar así, mis manos y mi físico no me lo permiten" le dije a mi padre. Sentí que mi carrera de pianista estaba terminada y decidí estudiar canto. Mi abuela me hizo escuchar por Mascagni. "¿Por qué has estado perdiendo el tiempo teniendo una voz natural como ésta? ¡Empieza a trabajar ya!", dijo. Tuve dos maestros en Milán; como me desagradaba su modo de enseñar tomé la determinación de estudiar sola. Mi caso era

peculiar: desde bebé había escuchado cantar bien y además tenía muy sólida formación musical. Si tenía voz, con una pizca de inteligencia debía ser capaz de juzgar la calidad de la emisión, la entonación, el color y la resonancia. Mi preparación artística haría el resto. Estudié diariamente durante cuatro años, haciendo con sumo cuidado escalas, notas tenidas, arpeggios y trinos; tenía coloratura natural. Saber tocar el piano fue una herramienta invaluable. Después aprendí varios roles, le escribí a Mascagni y a otros para que me escucharan. Inmediatamente debuté en *Rigoletto*; ¡y hasta tuve que bisar el *Caro nome!* **Amelita Galli-Curci.**

Cuántas chicas con buena voz creen que porque cantan pasablemente media docena de arias de ópera están cerca de triunfar en los escenarios. ¿No tocan el piano? ¿No hablan varias lenguas? ¿Van a clase de canto sólo tres veces por semana? ¿Qué lejos están!

**Louise Homer.**

Cuando canto un Fa# podría mover el piano con el abdomen. **Titta Ruffo.**

William Herman fue mi único maestro hasta que entré en el Met. Para enseñarme a apoyar, me hizo inclinarme hacia adelante poniendo las palmas de mis manos contra el piano, desde un metro de distancia. "¡Eso es apoyo!" me dijo; y me hacía cantar en esa posición. Era un maestro muy práctico y poco ortodoxo. Fui a él recomendada por Jan Peerce, que era amigo de mi abuelo. Yo tenía trece años y había cantado siempre, hasta en shows de radio. A razón de cinco clases por semana, hasta los quince hice todas las vocalizaciones del método de Manuel García y estudié Bach, Händel y lieder franceses. Tuve la fortuna de aprender este idioma con una dama francesa que había sido amiga de Caruso. Cuando audicioné en el Metropolitan, canté un par de arias y me preguntaron si sabía algún dúo, para escucharme en *ensamble*. "Sé veinte óperas completas", respondí. Yo tenía veinte años. **Roberta Peters.**



**Thomas Hampson**

Cuando no se liga, entre las sílabas se corta la columna de aire y las cuerdas dejan de vibrar. Esto afecta la resonancia, disminuye la potencia, cansa la musculatura laríngea y entorpece la articulación.

**Thomas Hampson.**

Después de suficiente entrenamiento vocal, solfeo y ejercicios técnicos uno precisa estudiar arias de Bellini, Rossini, Donizetti y Verdi. ¡Esos hombres sabían de voces!

**Alma Gluck.**

Cuando yo tenía veinticuatro, Rosa Ponselle estaba cerca de los sesenta y nos hicimos íntimas amigas. ¡Escucharla en aquella casa, a las once de la noche, mientras caminaba con una copa de vino en su mano cantando todo lo que quería, con absoluta facilidad! Aquella voz completamente en la máscara... Nunca oí nada igual. Ella me indicaba las mejillas. Yo pensaba: si Rosa puede, ¡tengo que poder! Había varios impedimentos. Primero, su cara era varias pulgadas más ancha que la mía; segundo, el color de su voz italiana, rica en armónicos, cremosa... un sonido que nunca más escuché. Mi voz, a lo sumo, es una voz francesa. Llamaba y consultaba a mi maestra, Estelle Liebling, una de las últimas alumnas de Mathilde Marchesi, quien me decía: "Con esa carita nunca tendrás el sonido de Rosa. No trates de imitarla, son construcciones diferentes, cuerdas vocales diferentes, ¡todo diferente!". Desde entonces pienso que nadie puede aprender canto por imitación al maestro. **Beverly Sills.**

Controlar el aire significa desinflarse muy lentamente, mantener la expansión del globo. Eso es cantar sobre el aire; va unido a una garganta abierta que permita proyectar la voz. **Joan Sutherland.**

Un problema de los estudiantes de canto actuales es el apuro. **Lilli Lehmann.**

La primera vez que fui a la ópera tenía veinticinco años. Sólo escuchaba grabaciones; tenía todos los discos de Ezio Pinza, Cesare Siepi y Jerome Hines. Gané un concurso de canto en Finlandia, pero empecé a estudiar a los veintiocho. La respiración nunca fue un misterio para mí, pues fui boxeador. La presión del aire siempre es abajo, lejos de la laringe. Yo me lleno de aire como oliendo una rosa. **Martii Talvela.**

El arte no está en la aspiración sino en la espiración. **Helge Roswaenge.**



**Piero Cappuccilli**

Si luego de cada lección quedas exhausto y tu garganta sufre, tu maestro está en el camino equivocado, más allá de las credenciales que tenga y el método que use. **Nellie Melba.**

Hay personas que pueden ser consideradas cantantes naturales. Melba es una de ellas; tales cantantes no requieren demasiada práctica, con media o una hora por día les alcanza. Yo no soy una de ellas y debo trabajar mi voz hasta dos horas diarias. Vocalizar diariamente sirve para aprender a dominar, mediante sensaciones, el trabajo de los músculos respiratorios, la garganta, la cara, los labios y otras partes del cuerpo que vibran al producir el tono correcto.

**Geraldine Farrar.**

Todo problema vocal tiene solución, si ha sido bien diagnosticado. **Francisco Araiza.**

Algunos "enseñan trucos". ¡Cuidado!, se enseña *técnica*. **David Bispham.**

La desgracia de muchos estudiantes es no saber estudiar. **Erna Berger.**

Inspire profundo pero nunca en exceso. Si no, deberá endurecer demasiado la musculatura para retener el aire, privándola de elasticidad. Exhale lentamente pero con firmeza; y sienta como si estuviera enviando el soplo contra su pecho. Esta sensación – que los americanos llaman *breath support* y los italianos *appoggio*– significa una gran ayuda para controlar la respiración y evitar presionar sobre las cuerdas vocales.

**Luisa Tetrazzini.**

Una clave del canto es resolver la emisión pareja de la “I” y la “A”. **Richard Tauber.**

El público necesita entender lo que se canta. Sin buena articulación es posible emitir hermosos sonidos, pero con esto sólo no hay arte. **Tito Schipa.**

Mi pasatiempo preferido, la natación subacuática, me permitió desarrollar mis pulmones y el control respiratorio apropiado para el canto. **Piero Cappuccilli.**

Nunca utilices más del 90% de tu voz.

**Robert Merrill.**

A mi maestra de canto la abandonaban los alumnos porque los tenía más de un año haciendo sólo respiración. Yo tuve la constancia necesaria para seguir. Al cabo de ese tiempo mi diafragma y abdominales eran potentes y flexibles; y es la base de todo.

**Monserrat Caballé.**

Hasta mi retiro vocalicé dos horas diarias a plena voz. **Kirsten Flagstad.**

Llegar es fácil, mantenerse es difícil. **María Callas.**

La habilidad de cantar agudos pasa por no darles especial importancia.

**Prof. Jeffrey Allen.**



**Anna Netrebko**

Empecé a estudiar canto a los 16. Para que me dejaran entrar al teatro, ingresé como limpiadora. Mientras fregaba pisos escuchaba todos los ensayos. Y era feliz. **Anna Netrebko.**

El estudiante será despierto, aplicado, concentrado, atento, razonador; necesita memoria, imaginación, sensibilidad, buen gusto, expresividad, educación, paciencia, responsabilidad, equilibrio, voluntad, confianza en sí mismo y espíritu de lucha.

**Giulietta Simionato.**

El verdadero artista estudia no sólo su parte, sino todos los personajes de cada ópera que canta, palabra por palabra y nota por nota.

**Feodor Chaliapin.**

Saber respirar es la vida de la voz. **Kurt Baum.**

La mejor técnica se adquiere mediante máxima relajación. **John Alexander.**

Hago montañas de escalas antes de cantar, incluso antes de los ensayos.

**Martina Arroyo.**

Cuando se respira mal es difícil abrir la garganta. **Shirley Verret.**



**Juan Diego Flórez**

Debemos evitar que el aire presione en exceso las cuerdas vocales. **Mario Sereni.**

Naturalmente, en las notas muy graves utilizo un poquito de voz de pecho, pero ecualizándola con el color de mi voz media. **Fiorenza Cossotto.**

Muchas voces se arruinan por cantar demasiado; y muchas carreras por estudiar poco. **Frances Alda.**

Expanda las costillas, sin levantar el pecho. **Rita Shane.**

La voz sale tanto más perfecta cuanto menos la queráis perfeccionar. **Mathilde Marchesi.**

Una persona con poca imaginación tendrá problemas para estudiar canto.

**Alfredo Kraus.**

Observar a la gente es la mejor escuela de actuación. **Brigitte Fassbaender.**

Hay muchos maestros que sólo admiten alumnos con excelentes condiciones y eso les otorga reputación de buenos docentes. **Pasquale Amato.**

Mi marido dice que vivimos “en triángulo”: él, yo y *la Voz*. **Teresa Berganza.**

Si uno carece de técnica, pierde tiempo preocupándose de los problemas vocales y no se está libre para dedicarse a la interpretación. **Renata Scotto.**

Si canto todos los días, pierdo un poco de frescura en la calidad del sonido.

**Agnes Baltsa.**

La menopausia puede hacer estragos en la voz. **Christa Ludwig.**



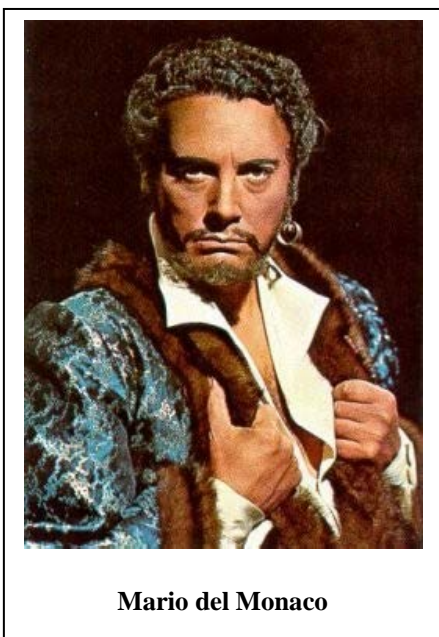
Hay cantantes que cuidan su voz cantando bien y la maltratan hablando incesantemente mal, compitiendo contra el ruido de la calle, el volumen de la televisión, en las fiestas, mientras conducen su auto... **Dr. Morton Cooper.**

Cada uno, cada voz, cada mentalidad, es individual. Un artista obedece sus propias reglas, que tal vez no sirvan a otros. **Harriette Brower.**

Para cantar verismo hay que mover sólo el diafragma. Ésa es la técnica de respirar; igual que para cantar Azucena, el sonido debe provenir de las entrañas. **Ghena Dimitrova.**

Si mi falsetto no está limpio en la mañana, señal que mi voz no está bien. **Richard Tucker.**

Si enseñara canto arruinaría a mis alumnos, porque yo abro mucho el sonido y esto sólo es posible con un manejo perfecto del diafragma. **Beniamino Gigli.**



Si Ud. inhala “con la barriga” y luego la entra para cantar, no tendrá una carrera muy exitosa. Porque eso no es “apoyo”. Y hay que respirar de acuerdo a las necesidades. Antes de una frase larga, inspire profundamente; si es muy corta, hágala sin respirar. **Licia Albanese.**

Nunca vocalizo por la mañana, pero eso sí: vocalizo hasta en el baño, todos los días, incluso si estoy de vacaciones. **Gilda Cruz-Romo.**

Para distribuir el aire utilizamos dos sets de músculos (fuerza y contra fuerza), de lo contrario se presiona sobre la laringe. **Cristina Deutekom.**

No se alcanzan los agudos empujando el aire contra las cuerdas vocales. **James McCracken.**

La frecuencia de la nota cantada es directamente proporcional al coeficiente de elasticidad de las cuerdas vocales, e inversamente proporcional a su masa vibrante.

**Dr. Leo P. Reckford.**

Lo más importante para cantar es hacerlo con alegría. Ello provoca una respuesta física favorable del oído, la resonancia y la respiración. **Régine Crespin.**

¿I condizioni? Voce, orecchio ed anima. **Giacomo Lauri-Volpi.**

En el canto, casi todo se hace  
con el oído y la mente, no con la voz.  
**Giuseppe de Luca**

## Capítulo X - Preguntas y respuestas

**¿Qué llaman *focus* los cantantes americanos?**- La concentración de la voz en un haz. Se consigue abriendo verticalmente la boca, sin desparramar la emisión hacia los costados y abriendo bien la garganta, desenganchando la mandíbula inferior. Para su realización ayuda imaginar que se canta delante de un gran embudo cuya parte ancha está cerca de nuestra cara. Lograr “más focus” tiene el objetivo de conseguir mayor resonancia en la máscara.



**¿Qué es “efecto pico de manguera”?**- Todos habremos visto cómo una manguera de jardín puede variar su alcance sin aumentar el flujo de agua moviendo la llave de paso: alcanza con apretar le punta y el chorro irá más lejos. Sucede exactamente lo mismo con los escapes de gas. Este fenómeno, estudiado por *Venturi* y *Bernouilli* es de gran importancia en el canto. Si las cuerdas vocales están flojas durante la fonación, al escaparse gran cantidad de aire, la presión del mismo en la tráquea disminuye y la vibración se produce débilmente. Mientras que si las cuerdas vocales están tensas frenan el paso del aire; esto hace que la presión *aumente debajo* de ellas y simultáneamente *disminuya entre* ellas por la mayor velocidad que adquiere el que pasa por la glotis. En definitiva con cuerdas vocales tensas se gasta menos aire que si están flojas y la voz suena más intensa.

**¿Es correcto imitar grandes cantantes?**- En lugar de imitar, aprendamos de ellos el manejo inteligente de la voz, su musicalidad, sentido interpretativo, su legato, cómo cubren la zona de pasaje, ejecutan *messa di voce* y balancean el timbre. Observemos atentamente sus acentos, articulación, respiración. No imitemos sus voces ni *caprichos*.

**¿Qué es *aggiustamento*?**- Sinónimo de *cubrir las vocales*. Modificación tímbrica de las vocales imprescindible para emparejar la voz y realizar correctamente los pasajes. Se efectúa ensanchando el espacio del resonador faringo bucal, levantando el velo del paladar, separando los molares superiores de los inferiores y bajando la laringe, acciones que alteran el espectro de armónicos. Quienes no realizan este ajuste cantan con voz *blanca* o *abierta*; cuando aumentan la intensidad tienden a la estridencia y no pueden emitir las notas más agudas. El exceso de cobertura oscurece en demasía, hace perder brillo y proyección.

La modificación de las vocales puede esquematizarse así:

La **i** modificada ----->suena ***I abierta, casi e***; con un rasgo de ***ü*** (U francesa)

La **e** modificada-----> es una ***mezcla de e con a*** (en el agudo mezcla de ***e con o***).

La **a** modificada----->adquiere un ***tinte de o***

La **o** modificada-----> va hacia una ***U abierta***

La **u** no se modifica mayormente, se ejecuta sin fruncir los labios ni haciendo un pequeño orificio bucal (esto sería entubar) y abriendo bien la garganta.

**¿Es bueno experimentar por cuenta propia?**- En principio *sí*. Las sensaciones, posiciones de órganos y movimientos musculares correctos no se logran sólo por el conocimiento teórico. Aprender a dilatar la faringe, bajar el órgano vocal, sentir la voz en la máscara, expandir las costillas flotantes, cubrir las vocales y controlar la espiración insume *cinco minutos de teoría y cinco años de práctica*. Pero no sirve entrar en un caos de tanteos. Los cantantes que se autodefinen como *prácticos* desdeñan aprender cómo funciona realmente su instrumento y buscan al azar, como si jugaran a la lotería. No parece serio ni inteligente. Después de siglos de historia del canto ¿inventarse una teoría propia de la voz?

**¿Cómo se ataca la frase?**- Luego de una adecuada inspiración costo-abdominal, manteniendo firme la expansión de 360 grados de la cintura, se abre la garganta como si comenzara un bostezo, se piensa en el tono y color de la vocal, luego se emite la voz. El cantante entrenado hace todo eso sin pensar y en una fracción de segundo.



**¿Cómo se canta *pianissimo*?**- La intensidad vocal depende de la presión que el aire ejerce sobre las cuerdas vocales y de la tensión y espesor del borde vibrante de éstas. Cantar *pianissimo* exige un fuerte control del escape de aire.

**¿Cuánto abrir la boca?**- Más que de "cuánto" habría que decir "cómo". La idea directriz es abrir la boca haciendo el espacio para favorecer el fenómeno de resonancia y amplificación-filtro de la voz. La mandíbula debe desengancharse de su articulación. Esto atrae el maxilar inferior hacia abajo y adelante, apartándolo del cráneo; y aleja la lengua de la pared posterior de la faringe. La lengua mal colocada es enemigo número uno de la proyección de la voz.

Los labios mantendrán su abertura la vertical, evitando toda lateralización que recorte el resonador por los costados. Toda mueca, dureza, torcedura o forzamiento influye negativamente en la propagación de la voz. En videos y DVD el estudiante habrá observado cantantes de ambos sexos que parecen transgredir todo. Cuidado con los *play back*...

**¿Se inspira sólo por la nariz?**- En general sería lo mejor, pero casi nunca hay tiempo y lo único posible es hacerlo por la boca o ambos lados simultáneamente. El aire que pasa por la nariz es cálido, limpio y húmedo; la nariz es un filtro natural contra el polvo. El aire por la boca reseca y enfría la garganta, efectos que pueden ser atenuados levantando la punta de la lengua durante la inspiración, así el aire choca contra ella, se entiba y humedece.

**¿Cómo se corrige la voz aireada?**- El sonido aireado o soplado (*breathing voice*) se caracteriza por un ruido superpuesto a la voz, como un escape de gas. Se produce porque el cantante amontona demasiado aire contra las cuerdas vocales o la tensión de éstas es escasa. Algunos jóvenes y cantantes desentrenados tienen aire en la voz por escaso tono muscular de sus cuerdas vocales, entonces cierta dosis de aire pasa entre ellas sin transformarse en sonido. Se corrige apoyando con más firmeza, mejorando el trabajo muscular laríngeo por entrenamiento y evitando empujar.



Virginia Zeani

**¿Por qué a las sopranos se les entiende menos que a los tenores?**- Mejor decir: "...las voces femeninas si cantan agudo se entienden menos que las masculinas". Este fenómeno es totalmente natural, producto de la física de las vocales. Si nos remitimos al estudio de los "formantes vocálicos", recordaremos que cada vocal tiene dos zonas de armónicos que la caracterizan. Uno de los formantes es grave y el otro agudo. Cuando una soprano (mezzo o contralto) canta en escala a partir del fa4, la frecuencia del fundamental (la nota que canta) empieza a invadir el terreno de los armónicos vocálicos, distorsionando más y más la combinación de frecuencias que identifica a cada vocal. Cuanto más agudo cante más difusas sonarán las vocales. Esto es muy importante desde el punto de vista de la técnica de la cantante y demuestra lo inútil de esforzarse en articular alto.

**¿Cómo influyen los abdominales en la garganta?**- Cuando inhalamos profundamente la glotis se relaja totalmente y las cuerdas vocales y descansan. Si después de una profunda inspiración, en lugar de mantener la posición, se entra el abdomen, el árbol respiratorio es comprimido hacia arriba en el tórax. Esto acerca la laringe a la base de la lengua, la cual es a su vez arrimada al velo del paladar, cerrando la garganta.

**¿Por qué se aconseja mantener el tórax un poco elevado?**- El diafragma está adosado a las costillas y la columna vertebral. Si levantamos el esternón hacemos espacio para el movimiento del diafragma y aumenta la capacidad inspiratoria. Si después de inspirar se hunde el pecho, decaen la fuerza expansiva de los músculos inspiratorios y el apoyo.

**¿Por qué me cuesta cantar en una sala de poca acústica?** Tal vez esté acostumbrado a controlar su emisión por el retorno que producen salas de gran reverberación (eco). Trate de escuchar su voz en la máscara y en la zona delantera de su boca, que es el control más efectivo. Un buen ejercicio es ensayar tapándose ambos oídos para reconocer más acabadamente las vibraciones que llegan a tus oídos por vía ósea. Si la voz "está allí" se escuchará perfectamente, sin necesidad de forzar la intensidad.

**¿Por qué todos los laringólogos y foniatras no son cantantes?**- Por las mismas razones que los ginecólogos no dan a luz, cualquier traumatólogo no llega a campeón de salto alto, ni los entrenadores de caballos pueden correr la milla en un minuto.

**¿Cómo se realiza el golpe de glotis?**- Este ataque brusco se realiza así: 1) antes de emitir cerrar la glotis, como se hace al levantar un gran peso; 2) con una fuerte contracción abdominal aumentar la presión del aire en la tráquea y bloquearlo con la laringe cerrada; 3) permitir que una abrupta corriente de aire haga entrar en vibración a las cuerdas vocales. El golpe de glotis es antimusical y puede dañar las cuerdas. En otras lenguas se denomina *Coup de glotte*, *Hard glottal closure*, *Colpo di glottide* y *Glottisschlag*.

**¿Qué es y qué produce oscilación en la voz?**- Llamado *Wobble* (temblor), es un vibrato exagerado y lento que se origina cuando el cantante fuerza la intensidad de su emisión, tiene problemas laríngeos o físicos. Si la voz de un joven oscila puede ser por rigidez; en un cantante de edad por endurecimiento de los tejidos o forzar el volumen.

**¿Qué significa "cantar con la nariz y no por la nariz"?**- Un 10% del sonido llega a la cavidad nasal a través del paladar. Eso es cantar *con* la nariz, la correcta impostación. Cantar *por* la nariz -nasalizar- es emitir bajando el velo y abriendo poco la boca.



**¿Qué significa "empujar la voz"?**- En inglés dicen "pushing the voice" y los italianos "cantare col fiato". Es cantar con excesiva presión aérea y cuerdas vocales excesivamente tensas. El cantante es incapaz de emitir *piano* o hacer un *filado*. Lo recomendado es "cantare sul fiato", técnica conocida hace más de trescientos años.

**¿Por qué estudiar libros de canto?**- Un principiante no puede pretender estudiar canto *sólo* con un libro, sería como aprender a nadar por correspondencia. El oído entrenado del maestro es insustituible. Pero el estudiante puede, mediante buenos libros, interpretar mejor al profesor, comprender más acabadamente el mecanismo vocal y formarse una idea más cercana a la realidad de lo que sabe y falta aprender.

**¿Es útil ejercitar la respiración con un peso sobre el estómago?**- Es una antiquísima idea para fortalecer los músculos abdominales y del diafragma. Permite "ver" el control de la inspiración y la espiración observando un libro, bolsa de arena o lo que sea puesto arriba del vientre y respirando en posición horizontal. Es un ejercicio incompleto pues hace demasiado hincapié en "hacia adelante" (abultar la barriga) en vez de "alrededor" (expandir toda la cintura). Otra versión del mismo es respirar acostado boca abajo y levantar el cuerpo con la inspiración. Caruso decía: "*La respiración se desarrolla con el canto y no el canto con la respiración*". No significa que los ejercicios respiratorios no sirvan para nada, sino que es falso creer que por ir a un gimnasio o instituto yoga automáticamente se vaya a cantar mejor. Porque lo difícil es *coordinar* la acción respiratoria y laríngea. Por supuesto que los cantantes profesionales hacen bastante ejercicio, como caminatas, trote, natación y hasta pesca submarina o alpinismo, todo lo cual forma parte de un *programa* de mantenimiento de la tonicidad muscular, salud y control del peso.

**¿Todas las voces tienen registros?**- Sí. "Registro" es un grupo de notas cuya ejecución se lleva a cabo con una disposición similar de las cuerdas vocales en términos de tensión, largo y espesor. El cantante unifica (disimular) los registros para que la voz parezca una sola en toda su extensión. Antiguamente algunos afirmaban que los registros no existen, basándose pura y exclusivamente en su experiencia y parecer personal. Hoy resultan conceptos heredados de épocas en que era normal *pagar* sobre fisiología por el hecho de ser cantante.

**¿Cualquiera que estudie canto puede ser solista de ópera?**- ¡Por supuesto que no! En un teatro de ópera la voz llega directamente a los oídos del público, sin previa

amplificación. La música de ópera es tocada por una orquesta a veces numerosa. Al solista se le exige llegar con su voz, durante todo el espectáculo y sin desgañitarse ni quedar deshecho vocalmente. Es comprensible que la intensidad media de su voz debe ser alta; y eso no se obtiene sólo estudiando canto. Esto aparte de que a veces los cantantes son tapados por la orquesta cuando el director no sabe nada de voces.



**Hilde Gueden**

**¿Los coristas necesitan estudiar canto?**- El mal coreuta, que se escuda en los demás y hasta se da el lujo de no cantar cuando no sabe bien su parte o simplemente no tiene ganas de hacerlo ¿para qué va a estudiar canto? Pero el coreuta responsable, si además de musicalidad sabe técnica de canto, realizará un aporte de mayor calidad a lo colectivo y podrá conservar su voz más tiempo.

Aunque todo depende del tipo de coro que se trata. No es igual integrar un coro de ópera que ensaya diariamente que otro que practica una vez por semana un repertorio de mínimas exigencias.

La música coral es música de conjunto, como una orquesta. Cualquier grito, chillido o nota destemplada afecta la calidad general. Males como inestabilidad de la entonación, voces caprinas u oscilantes, notas caladas y/o tirantes, distorsionan

el empaste. El maestro de coro debería realizar un mínimo trabajo vocal con objetivos esenciales como relajación muscular, control del aliento, los pasajes y la impostación.

Un primer escollo será convencer a los integrantes que *vocalizar no es sinónimo de calentar la voz*. Habría que practicar respiración en posición de pie (sin rigidez, hombros bajos) y sentados (tórax vertical, hombros hacia atrás y codos ligeramente apartados del cuerpo), acostumbándose a cantar en relax y evitando posturas que estorban la emisión, como doblarse hacia adelante y hundir el pecho al cantar sentados con la partitura sobre las rodillas. La noción de impostación puede trabajarse con elementales ejercicios a bocca chiusa en una zona central de la voz, aflojando mandíbula, lengua y garganta. Puede combinarse el ejercicio con notas tenidas formando acordes a tres o cuatro voces. En las vocalizaciones –que por sencillas no dejan de ser eficaces- se cuidará absolutamente el color de las voces de cada cuerda.

También se practicarán cambios de color (aclarar/oscurer voluntariamente), aprendiendo a redondear más o menos sin perder la buena dicción y la afinación.

## Vocabulario

**Abandonar:** emitir mediante espiración pasiva, sólo por desinfe de los pulmones. La voz abandonada carece de vibrato y es más fuerte al comienzo de las frases que al final.

**Abducción:** acción de separar una parte de una línea media; en fonación es la apertura de la glotis por la separación de las cuerdas vocales durante la inspiración o en estado de reposo.

**Acústica:** ciencia del sonido, fundada por Hermann Helmholtz (Alemania, 1821-1894).

**Aducción:** acción de acercar una parte hacia una línea media; en el canto o el habla se refiere al cierre de la glotis por acercamiento de las cuerdas vocales durante la emisión.

**Aggiustamento:** modificación de las vocales, necesario para cantar en todo el rango.

**Agógico:** movimiento variable; pasaje musical donde fluctúa el tempo y la intensidad.

**Aire complementario:** volumen aéreo que podemos inhalar en una inspiración forzada.

**Aire residual:** aire que queda en los pulmones aún luego de una espiración forzada.

**Aire suplementario:** volumen aire que podemos exhalar en una espiración forzada.

**Aire tidal:** volumen de aire movido en la respiración tranquila.



Angela Gheorghiu

**Amplitud:** intensidad de una onda.

**Ángstrom:** unidad utilizada para expresar longitudes de ondas de luz. Un ángstrom equivale a una diezmillonésima de milímetro.

**Aperto ma coperto:** cantar abriendo bien la boca pero modificando (cubriendo) las vocales mediante el descenso de la laringe y expansión de la garganta.

**Ápex de la lengua:** punta de la lengua.

**Apoyo (appoggio):** balance dinámico entre la respiración, la fonación y la resonancia.

**Ari-aritenoideo:** músculo constrictor de la laringe.

**Aritenoides:** cartílagos donde se insertan los extremos posteriores de las cuerdas vocales.

**Aritenoideos (oblicuo y transverso):** músculos aductores, que acercan las cuerdas vocales.

**Armónico:** "sobretono" o "parcial"; frecuencia múltiple del fundamental.

**Arrotondamento:** redondeo de las vocales para disminuir el chillido o estridencia de las vocales abiertas; práctica tradicional en la Escuela Italiana.

**Ataque (attacco, Einsatz, onset):** comienzo de la emisión; inicio de la frase.

**Audiometría:** control de la capacidad de auditiva.

**Brillo:** componente del timbre que realza y otorga nitidez a la voz (ver squillo).

**Calar:** desafinar hacia el grave.

**Call the voice:** cantar en el centro alto con voz de pecho, sin hacer una zona de pasaje.

**Cartílago:** tejido no vascular más flexible que un hueso.

**Cesura (release):** final de la emisión; corte del sonido al final de la frase.

**Chiaroscuro:** timbre que caracteriza una balanceada resonancia de la voz.

**Chi sforza stona:** célebre sentencia de los maestros antiguos (quien fuerza, desafina).

**Cinematografía ultrarrápida:** técnica que permite tomar entre 1000 y 1.000.000 de fotografías por segundo de un objeto en movimiento.

**Coanas:** par de orificios que comunican la rinofaringe con la cavidad nasal.

**Colpo di diaframma:** golpe de diafragma, inspiración rápida y profunda.

**Cóndilo:** protuberancia del maxilar inferior que articula con el maxilar superior.

**Cricoaritenoideo lateral:** músculo que acerca las cuerdas vocales (compresión media).

**Cricoaritenoideo posterior:** músculo abductor, separador de las cuerdas vocales, dilatador de la glotis.

**Cricoides:** cartílago inferior de la laringe, junto a la tráquea.

**Cricotiroideo:** músculo externo elongador de las cuerdas vocales; inserto entre los cartílagos cricoides y tiroideos; se palpa debajo de la piel, abajo de la Nuez de Adán.

**Crus (crura de Psoas):** inserción tendinosa del diafragma en las vértebras lumbares.

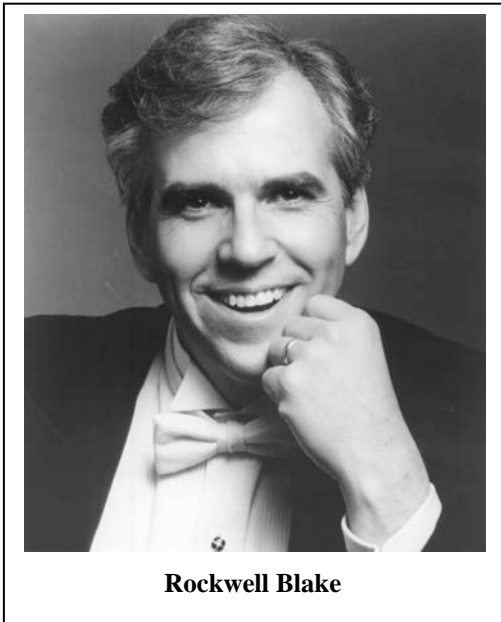
**Cualidades vocales:** Extensión, timbre, potencia, resistencia y flexibilidad de la voz.

**Cuerda vocal falsa:** pliegue laríngeo parecido en su forma a la cuerda vocal verdadera; no toma parte en el proceso de la fonación.

**Cuerda vocal:** pliegue interno de la laringe capaz de tensarse, ser estirado y vibrar por efecto de la corriente de aire espirado.

**Damping:** amortiguación, disminución progresiva de la amplitud de una oscilación.

**Deckung:** fuerte cobertura del sonido que practican los cantantes nórdicos y alemanes.



**Diafragma:** órgano principal de la respiración.

**Edema:** anormal acumulación de líquido en los tejidos; hinchazón.

**Efecto Venturi:** la corriente de aire espirado al pasar entre las cuerdas vocales produce su acercamiento pasivo y posterior entrada paulatina en vibración. La explicación física del fenómeno la proporcionó Daniel Bernouilli con su teoría cinética de los gases.

**Empujar la voz:** aplicar una presión subglótica excesiva durante el canto.

**Epiglotis:** cartílago superior de la laringe que puede cerrar su entrada.

**Espectrógrafo:** aparato que permite separar y estudiar los armónicos.

**Espectro sonoro:** dispersión del conjunto de armónicos de un sonido musical o ruido.

**Espirómetro:** aparato que permite la medición de los volúmenes pulmonares y flujos de aire movidos durante el acto respiratorio.

**Esternocleidomastoideo:** grueso músculo a cada lado del cuello que conecta el esternón y la clavícula con el hueso mastoideo.

**Esternotiroideo:** músculo que hace descender la laringe y fija la inserción del tirohioideo, que baja el hueso hioides y concurre al descenso del maxilar.

**Estilofaríngeo:** músculo elevador de la faringe y la laringe.

**Eufonía:** emisión de todas las vocales con un mismo color de voz.

**Fach:** término alemán usado para designar las categorías vocales; tipo de voz.

**Falsetto:** voz aguda emitida por un hombre que imita la voz femenina.

**Faringoestafilino:** músculo perteneciente a la musculatura del velo del paladar. Estrecha el istmo faringo-nasal, baja el velo, eleva al mismo tiempo la faringe y la laringe.

**Fiato:** aliento, respiración, control del aire al cantar

**Fiorituras:** ornamentos, cadencias y pasajes floridos.

**Flageolet:** registro de la voz femenina que se extiende una quinta más aguda que la voz de cabeza; es resultado de un fuerte damping de los pliegues vocales.

**Formante:** conjunto de frecuencias de armónicos más amplificadas por un resonador.

**Formante del canto:** zona de armónicos de alta frecuencia que da brillo a la voz.

**Formante vocálico:** uno de los dos formantes (F1 y F2) que componen una vocal.

**Frecuencia:** número de vibraciones por segundo; da la altura del tono.

**Frecuencia de resonancia:** fundamental de la vibración de un cuerpo cuando es golpeado o frotado. Depende de la constitución física y dimensiones del cuerpo.

**Fricativa:** consonante que se pronuncia por fricción del aire espirado.

**Fundamental:** frecuencia básica de una vibración que define el tono o nota.

**Gemischte Stimme:** voz mixta.

**Glide:** en fonética se refiere a un sonido cuya articulación se realiza con un desplazamiento entre dos posiciones; ejemplo: la letra w en inglés.



Samuel Ramey

**Glotis:** espacio entre las cuerdas vocales.

**Golpe de glotis:** ataque duro; resulta de comenzar la emisión con la glotis cerrada.

**Grand Opéra:** ópera francesa caracterizada por decoraciones lujosas, un gran coro, gran orquesta, elevado número de personajes y que a menudo incluye interludios de ballet.

**Hiato:** contrario de sinalefa, es la clara separación de vocales pertenecientes a dos palabras consecutivas. Por regla general es preferible el hiato a la sinalefa cuando se trata de una misma vocal (es mejor decir “la aurora” que “laurora”).

**Hioides:** hueso en forma de U situado en la

base de la lengua y arriba de la laringe.

**Hiperfunción:** excesiva tensión en un mecanismo (o parte de él).

**Hipofunción:** insuficiente actividad en un mecanismo (o parte de él).

**Impostar, impostación:** correcto uso de los resonadores durante el habla o el canto. Sinónimo de colocar la voz. Balance armónico entre el formante del canto y los picos de energía en la parte grave del espectro vocal.

**Infrasónico:** subsónico.

**Intercostal externo:** músculo que ejerce una acción expansiva de las costillas.

**Intercostal interno:** músculo que ejerce una acción de cierre de las costillas.

**Lied:** canción artística alemana.

**Ligamento vocal:** borde del pliegue vocal; parte de la cuerda vocal que puede vibrar.

**Línea Alba:** línea que separa los lados derecho e izquierdo del abdomen.

**Máscara:** zona de la cara donde el cantante percibe vibraciones óseas cuando su voz está bien impostada.

**Mecanismo liviano:** voz de cabeza, predominancia de la acción del cricotiroido.

**Mecanismo pesado:** voz de pecho, predominancia de la acción del músculo vocal.

**Mediastino:** espacio en el pecho entre los pulmones; contiene el corazón.

**Melisma:** ejecución de varias notas con la misma vocal.

**Mélodie:** canción artística francesa; como el lied alemán y las art songs inglesas.

**Messa di voce:** ejecución de un crescendo y disminuyendo sobre una nota.

**Mezza voce:** cantar a media voz, más bien piano. Media voz.

**Mioelasticidad:** elasticidad de los músculos.

**Mucosa:** membrana formada por un epitelio que



Frederica von Stade

reviste la pared interna de las cavidades del organismo.

**Músculo vocal:** Vocalis; tiroaritenideo.

**Músculos antagónicos:** músculos de efectos opuestos.

**Músculos espiradores:** los abdominales e intercostales internos.

**Músculos inspiradores:** el diafragma e intercostales externos.

**Músculos oblicuos:** aquellos que forman las paredes laterales del abdomen y se unen a los oblicuos externos para formar la línea alba.

**Nervio neumogástrico:** Vago.

**Nervio recurrente:** ramal del nervio vago que controla la musculatura laríngea (excepto el músculo cricotiroides).

**Nódulo:** bulto sobre una cuerda vocal formado por agregado ó inflamación de células.

**Oclusiva:** consonante que se pronuncia luego de un cierre del conducto vocal.

**Opereta:** género lírico ligero que nació en la segunda mitad del siglo XIX. Sus principales focos de propagación fueron en Viena y París. De carácter frívolo y música ligera, de motivos satíricos y populares, alterna pasajes hablados con fragmentos cantados. Durante un tiempo sustituyó a la ópera en Francia, pues los teatros líricos galeses habían quedado en escombros por la guerra con Prusia. Las primeras operetas eran parodias del estilo serio de la ópera francesa. La cumbre del género llegó con Jacques Offenbach (1819-1880). El éxito en los círculos centroeuropeos se debió a la popularidad de sus vals y tonadas, siendo Johann Strauss I (1804-1849) su mayor exponente.

**Pfeifstimme:** registro de flauta, flageolet.

**Pico de resonancia:** frecuencia más amplificada por un resonador.

**Pitch:** tono o altura.

**Pliegue vestibular:** cuerda vocal falsa.

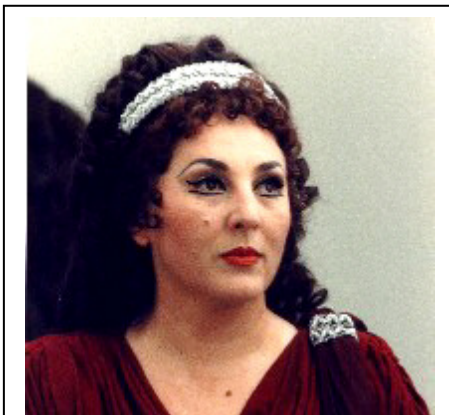
**Pliegue vocal:** cuerda vocal verdadera.

**Portare la voce:** "Si debbe *portare la voce*" decían los antiguos maestros italianos, refiriéndose a la sensación que el cantante percibe en la pelvis y la musculatura del vientre cuando la voz está bien apoyada, como si ahí *llevara* la voz. Ver *cantar sul fiato*.

**Principio de Bernoulli:** en aire en movimiento la presión es menor que si está quieto.

**Proprioceptiva (sensibilidad):** sensibilidad profunda debida a estímulos en los huesos, articulaciones y músculos.

**Pterigoideo:** músculo cuya acción atrae hacia adelante la mandíbula.



Ghena Dimitrova

**Registro:** serie de notas consecutivas que se cantan bajo un mismo comportamiento de la musculatura laríngea.

**Registro flauta:** registro femenino superior a la voz de cabeza. Flageolet.

**Relación armónica:** frecuencia de un sonido que es múltiplo de la de otro.

**Resonador:** dispositivo capaz de entrar en vibración bajo la influencia de un excitador.

**Resonancia:** efecto amplificador que un resonador produce sobre una frecuencia o gama de frecuencias.

**Rinofaringe:** parte alta de la faringe, atrás del velo del paladar. A través de las coanas se comunica con la cavidad nasal.

**Schnarrbass:** strohbass.

**Schwa:** en alemán y otros idiomas, vocal e muy abierta (ea) y débil al final de palabra.

**Seno esfenoidal:** cavidad del hueso esfenoidal comunicada con la cavidad nasal.

**Senos piriformes:** espacios entre el collar de la laringe y el ala del cartílago tiroides. Como todas las cavidades laríngeas, interviene en la producción del color personal; y en este caso además en el refuerzo de los armónicos que otorgan brillo a la voz.

**Simpatía acústica:** propiedad de un cuerpo de entrar en vibración al ser energizado por una onda sonora cuya frecuencia es igual a su frecuencia de resonancia.



Bryn Terfel

**Sinalefa:** diptongo con vocales de palabras consecutivas (“de aquí” dicho “deaquí”).

**Sinéresis:** resultado de formar un diptongo con vocales fuertes, que como tales no lo pueden formar. Ejemplo: cuando se pronuncia en dos sílabas el verbo pelear. Al cantar trate de evitar la sinéresis, pues es un vicio de dicción.

**Sinergia:** resultante de la acción de dos o más músculos (o grupos de músculos) u órganos.

**Singspiel:** drama lírico con texto alemán, en que las partes cantadas alternan con diálogos hablados. Tuvo influencia sobre la ópera-comique francesa, llamada así independientemente de su contenido.

**Sinus:** (seno); cavidad, hueco.

**Sobretono:** armónico.

**Stroh bass:** voz masculina inferior a la voz de pecho; “fritado”, Schnarrbass.

**Subsónico:** sonido de frecuencia inferior a 16 c/s, inaudible al ser humano.

**Superior laríngeo:** nervio que controla el músculo cricotiroideo.

**Tesitura:** rango de la voz sobre el cual se halla la mayor parte de las notas de una melodía; zona más cómoda de la voz de cada uno.



Deborah Voigt

**Timbre:** conjunto de armónicos o sobretonos de un sonido fundamental.

**Timbre extravocálico:** zona del espectro acústico que no varía en función de la vocal emitida (a, e, i, o, u). El timbre extravocálico es más producto del sonido laríngeo inicial (sonido glótico) que de las características anatomofuncionales del conducto vocal.

**Tiroaritenoides:** Vocalis; inserto entre los cartílagos tiroides y aritenoides.

**Tiroides:** cartílago mayor de la laringe.

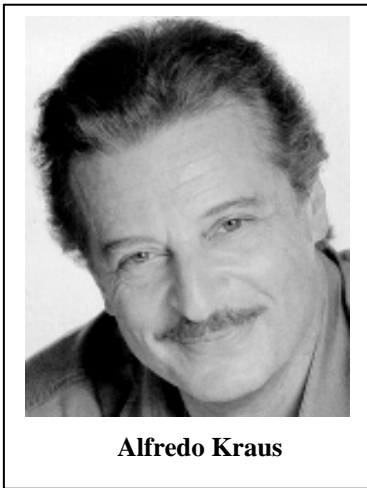
**Triángulo vocal:** gráfico de aspecto triangular que permite ver la relación de cada una de las diez vocales fundamentales con las frecuencias de los formantes que la constituyen, el formante faríngeo (F1) y el formante bucal (F2).

**Umlaut:** metafonía; vocales alemanas ä, ö y ü (que suelen escribirse ae, oe y ue).

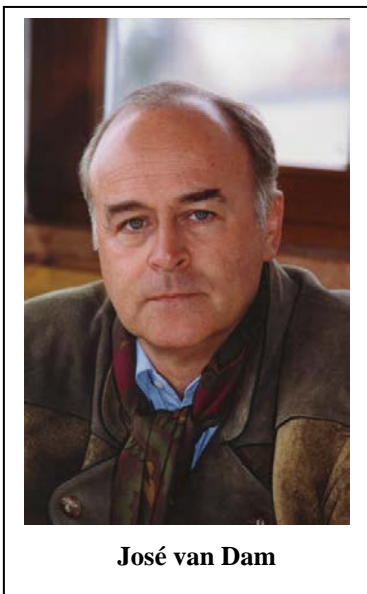
**Vago:** décimo par de los nervios craneanos relacionado con el funcionamiento de la laringe, pulmones, corazón, estómago y otras vísceras.

**Vascular:** relativo a los vasos sanguíneos y linfáticos.

**Vestíbulo laríngeo:** pequeño espacio entre las cuerdas vocales falsas y la epiglotis.



Alfredo Kraus



José van Dam

**Ventrículo de Morgani:** pequeña cavidad entre las cuerdas vocales falsas y verdaderas.

**Vocalis:** Tiroaritenoideo, tensor de la cuerda vocal.

**Voce aperta:** voz abierta, voz blanca, sin cubrir.

**Voce chiusa:** voz cerrada, demasiado oscura, próximo al entubamiento.

**Voce coperta:** voz cubierta, timbre propio del aggiustamento de las vocales.

**Voce finta:** voz fingida; timbre de la voz masculina que evita la voce piena.

**Voce piena:** voz plena, bien apoyada; opuesta al falsetto y la voce finta; el término no se refiere tanto al nivel de energía sino al timbre.

**Voz caprina:** (voix chevrotante). Voz de vibrato rápido y entrecortado.

**Voz de cabeza:** registro agudo con emisión basada fundamentalmente en la acción del cricotiroideo.

**Voz de pecho:** registro grave cuya emisión se basa en la acción del músculo vocal.

**Voz dura:** carente de vibrato.

**Voz mixta:** Emisión central, producida bajo la acción balanceada de los músculos vocalis y cricotiroideo.

**Xifoides:** punta inferior del esternón.

**Zarzuela:** término acuñado durante el Renacimiento Español, siglo XVII, derivado de zarza, zarzamora. Comedia lírica teatral de carácter regional y tradicional español. Se caracteriza por la mezcla de parlamentos y partes cantadas. Las primeras zarzuelas fueron compuestas sobre textos de Félix Lope de Vega (1562-1635) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Entre los creadores modernos de zarzuela destacan Francisco Asenjo Barbieri (1823-94), Federico Chueca (1846-

1908), Ruperto Chapí (1851-1909), Tomás Bretón (1850-1923), Amadeo Vives (1871-1932), Jacinto Guerrero (1895-1951) y Federico Moreno Torroba (1891-1982).

### *La música y los idiomas*

Español	Francés	Alemán	Italiano	Inglés
Do	Ut	C	Do	C
Re	Ré	D	Re	D
Mi	Mi	E	Mi	E
Fa	Fa	F	Fa	F
Sol	Sol	G	Sol	G
La	La	A	La	A
Si	Si	H (B = Si bemol)	Si	B
Bemol	Bémol	es (Ces = Do bemol)	Bemolle	Flat
Sostenido	Dièse	is (Cis = Do sostenido)	Diesis	Sharp
Doble sostenido	Double-dièse	isis	Doppio diesis	Double sharp
Doble bemol	Double-bémol	eses	Doppio bemolle	Double flat
Mayor	Majeur	Dur	Maggiore	Major
Menor	Mineur	Moll	Minore	Minor

## *Guía de fonética italiana*

### **VOCALES**

Se pronuncian prácticamente igual que en español, pero menos abiertas.

### **CONSONANTES**

La C suena como en español con las vocales A, O, U.

Seguida de E, I suena como CH.

La G suena como en español si va seguida de A, O, U; como Y si va seguida de E, I.  
La H es muda.

La Q suena como una K; y si va seguida de U, ésta se pronuncia.

La R generalmente es suave, incluso al comienzo de palabra.

La S es zumbada entre vocales. Como en español en otras ocasiones.

La Z suena TS.

La J, la Ñ y la W no existen en italiano.

### **CONSONANTES DOBLES**

BB se pronuncia PB.

CC suena CH delante de E, I.

CC delante de A, O, U se pronuncia KK.

CH suena K.

CCH se pronuncia KK.

DD suena TD.

GGE, GGI suenan TYE, TYI.

GHE, GHI suenan GUE, GUI

GL suena como una L fuerte.

GLIA, GLIE, GLIO se pronuncian LLA, LLE, LLO.

GM suena como una M fuerte ó MM.

GN suena Ñ.

LL suena como L larga.

SCA, SCO, SCU se pronuncian como se escriben (evitar decir “ESCA”, “ESCO”...).

SCE, SCI se pronuncian SHE, SHI.

SCIA, SCIO, SCIU se pronuncian SHA, SHO, SHU.

FF, MM, NN, PP, RR, SS, TT, VV, suenan fuerte ambas consonantes.

ZZ suena TS, pero más marcada la T que cuando hay una sola Z.

## *Guía de fonética francesa*

### **VOCALES**

E al final de palabra no suena, salvo que esté acentuada.

É, EI, ET, ER y EZ se pronuncian E. Las È, Ê y AI suenan como E abierta.

U suena entre I y U, predominando esta última (I con boca de U, como Ü en alemán).

La U no suena en la sílaba QUA.

AU, EAU y EAUX se pronuncian O.

EU, OEI, OE, OEU, EUX, se pronuncian entre E y U, predominando la E, con pronunciación cerrada y gutural.

De la misma manera se pronuncia la E en las palabras me, te, se, le, de.

OI suena UÁ; en ocasiones OÁ.

OY suena UÁ.

OU suena como U española; OUI suena UÍ.

### **VOCALES NASALES**

EN, AN, EM, AM suenan A nasalizada.

IEN suena I seguida de E nasalizada.

IN suena E nasalizada.

UN suena entre E y U, nasalizada (excepción: la palabra *une* –una- se pronuncia ün)

### **CONSONANTES –**

Las consonantes al final de palabra no suenan (ver abajo \* LIGADURAS).

La B y la V deben diferenciarse (labial y labiodental respectivamente).

CA, CO, CU suenan como en español; CE, CI suenan SÉ, SI

La Ç seguida de vocal suena S.

La G seguida de E ó I, y la J seguida de cualquier vocal, suenan Y.

La R es más posterior y gutural que en español

La S entre vocales zumba un poco

La X a mitad de palabra suena S; también en las palabras “six” y “dix”.

La H es muda.

K, Ñ y W no existen en francés.

El sonido de la J española no existe.

### **CONSONANTES DOBLES**

CH suena SH.

GN suena Ñ.

PH se pronuncia F.

LL suena L, con excepciones en que suena Y muy suave.

SS suena S, fuerte, como en “SI” del español

### **\* LIGADURAS**

Cuando una palabra termina en consonante y le sigue otra que comienza en vocal, se efectúa una “liaison” (se une ambas palabras). Ej.: “elle est arrivé” se dice eletarrivé.

## *Guía de fonética latina*

### **VOCALES**

AE se pronuncia E abierta.

I entre vocales suena como Y vocálica suave.

OE se pronuncia E abierta.

### **CONSONANTES**

C, CC antes de vocal o consonante suena K.

C, CC antes de E, AE, OE, I, o Y suena TCH.

C entre EX y E, AE, OE, I, o Y suena SH.

G antes de G, O, U, o consonante se pronuncia como en español.

G antes de E, AE, I o Y suena DY, como en italiano.

GN suena Ñ.

GUE, GUI como en italiano (la U intermedia se pronuncia)

H es muda.

J como Y vocálica suave.

PH suena F.

QU se pronuncia KU, como en italiano.

S entre vocales es zumbada.

S final, después de consonante vocálica, es zumbada.

SC antes de E, AE, OE, I, o Y suena SH.

SCH antes de A, O, U, suena SK.

T al principio de palabra suena como en español.

T entre vocal y otra letra excepto S, T, X, suena TSI.

TH suena T.

W no existe en latín.

X en general como en español (KS); un poco más suave (GS) antes de H o antes de una S seguida de vocal.

Y suena I.

Z suena DZ.

## *Guía de fonética alemana*

### **VOCALES**

AE y Ä se pronuncian E.

AU se pronuncia igual que en español.

EI y EY se pronuncian AI.

EU y ÄU se pronuncian OI.

IE, IH e IEH se pronuncian I larga.

OE, Ö y ÖH se pronuncian E cerrada (E con boca de U).

Ü, ÜH y UE suenan entre I y U, predominando ésta.

Otras combinaciones de vocales se pronuncian tal como se escriben.

Toda vocal al final de palabra siempre suena.

### **CONSONANTES**

La B al final de palabra suena P.

La D al final de palabra suena T.

La G siempre se pronuncia suave, aunque preceda E, I. Al final de palabra suena K.

La H se pronuncia como una J muy suave, casi soplada.

La H después de una vocal y entre vocales es muda \*

La J inicial se pronuncia I. En algunas palabras de origen francés suena Y fuerte.

La V se pronuncia como F. En palabras extranjeras suena V.

La W se pronuncia como V.

X como en español.

La Y generalmente suena como la Ü.

La Z se pronuncia como TS.

La Ñ no existe en alemán.

CH suena como J.

NG en un mismo elemento conforman una N naso-faríngea, excepto en palabras compuestas donde ambas consonantes se pronuncian por separado.

LL, NN, SS, TT y otras dobles consonantes suenan como una sola pero fuerte.

QU suena KV.

\* Normalmente todas las consonantes se pronuncian, excepto ese caso de la H.

## Arias de óperas famosas

### Soprano



**Renée Fleming**

Adriana Lecouvreur  
Aida  
Aida  
Andrea Chénier  
Anna Bolena  
Cavalleria Rusticana  
Così fan tutte  
Die Zauberflöte  
Die Zauberflöte  
Die Zauberflöte  
Dinorah  
Don Carlo  
Don Giovanni  
Don Giovanni

Io son l'umile ancella  
O patria mia  
Ritorna vincitor  
La mamma morta  
Al dolce guidami  
Voi lo sapete, o Mamma  
Una donna a quindici anni  
Ach, ich fühl's  
Der Hölle Rache  
O zittre Nicht  
Ombres légères  
Tu che le vanità  
Batti, batti o bel Masetto  
Mi tradii quell'alma ingrata

Don Giovanni	Non mi dir, bell'idol mio
Don Giovanni	Or sai chi l'onore
Don Giovanni	Vedrai carino
Don Pasquale	Quel guardo, il cavaliere
Ernani	Ernani, Ernani involami
Gianni Schicchi	O mio babbino caro
Giovanna d'Arco	Sempre all'alba ed alla sera
Guglielmo Tell	Selva opaca
I Capuleti e i Montechi	O quante volte
I Pagliacci	Qual fiamma avea nel guardo!
I Puritani	Qui la voce sua soave
I Puritani	Son vergin vezzosa
I Vespri Siciliani	Arrigo! Ah, parli a un core
I Vespri Siciliani	Mercè dilette amiche



**Barbara Frittoli**

Idomeneo  
Idomeneo  
Il Re Pastore  
Il Trovatore  
Il Trovatore  
La Bohème  
La Bohème  
La Cenerentola  
La Fanciulla del West  
La Fille del Régiment  
La Fille del Régiment  
La Forza del Destino  
La Forza del Destino  
La Gazza Ladra  
La Gioconda  
La Rondine  
La Sonnambula  
La Sonnambula

Se il padre perdei  
Zeffiretti lusinghieri  
L'amerò, sarò costante  
D'amor sull'ali rosee  
Tacea la notte placida  
Donde lieta uscì  
Sì, mi chiamano Mimì  
Sventurata!, mi credea  
Laggiù nel Soledad  
Il faut partir  
Les richesses et le grées  
Madre, pietosa vergine  
Pace, pace mio Dio!  
Di piacer mi balza il cor  
Suicidio!  
Chi il bel sogno di Doretta  
Ah, non credea mirarti...  
Ah, non giunge  
Come per me sereno...  
Sovra il sen

La Traviata	Addio del passato
La Traviata	Ah, forse è lui... Sempre libera
La Wally	Ebben, ne andrò lontana

L'Africana  
Lakmé  
Le Nozze di Figaro  
Le Nozze di Figaro  
Le Nozze di Figaro

Figlio del sol, mio dolce amor  
Où va le jeune Indoue?  
Dove sono i bei momenti  
Giunse alfin il momento  
Porgi, amor



**Andrea Gruber**

Le Villi  
L'Elisir d'Amore  
L'Elisir d'Amore  
Les Contes d'Hoffmann  
Linda di Chamounix  
Louise  
Louise  
Lucia di Lammermoor  
incensi  
Lucia di Lammermoor  
Lucrezia Borgia  
Luisa Miller  
Macbeth  
Madama Butterfly  
Madama Butterfly  
Manon  
Manon Lescaut  
Manon Lescaut

Se come voi piccina io fossi  
Della crudele Isotta  
Prendi, per me sei libero  
Chanson d'Olympia  
O luce di quest'anima  
Depuis le jour  
Oh, coeur ami  
Il dolce suono... Ardon gli  
Regnava nel silenzio  
Com'è bello, quale incanto  
Lo vidi, e il primo palpito  
Vieni, t'affretta!  
Con onor muore  
Un bel dì vedremo  
Adieu, notre petite table  
In quelle trine morbide  
Sola, perduta, abbandonata

Maria di Rohan  
Mefistofele  
Mignon  
Nabucco

Havvi un Dio che in sua clemenza  
L'altra notte, infondo al mare  
Je suis Titania  
Anch'io dischiuso un giorno



**Daniela Dessi**

Norma  
Otello  
Otello  
Pelléas et Melisande  
Poliuto  
Porgy and Bess  
Rigoletto  
Roméo et Juliette  
Russalka  
Russalka  
Semiramide  
Suor Angelica  
Tosca  
Turandot  
Turandot  
Turandot  
Un Ballo in Maschera  
Un Ballo in Maschera  
Un Ballo in Maschera  
Un Ballo in Maschera

Casta Diva  
Ave Maria  
Canzon del Salice  
Vous ne savez pas  
Di quali soavi lagrime  
Summertime  
Caro nome  
Ah!, je veux vivre  
Tierna luna  
Todo es inútil  
Bel raggio lusinghier  
Senza mamma  
Vissi d'arte, vissi d'amore  
In questa reggia  
Signore ascolta  
Tu che di gel sei cinta  
Ecco l'orrido campo  
Morrò, ma prima in grazia  
Saper vorreste  
Volta la terrea fronte

## Mezzo y Contralto



**Olga Borodina**

Il Trovatore  
Il Trovatore  
Il Turco in Italia  
La Cenerentola

Condotta ell'era in ceppi  
Stride la vampa  
Squallida veste, e bruna  
Nacqui all'affanno

Adriana Lecouvreur  
Anna Bolena  
Carmen  
Carmen  
Così fan tutte  
Così fan tutte  
Don Carlo  
Faust  
Fedora  
Herodiade  
I Capuleti e i Montecchi  
I Due Foscari  
Idomeneo  
Il Barbiere di Siviglia  
Il Barbiere di Siviglia

Acerba volutà  
Deh!, non voler  
Habenera  
Seguidilla  
È amore un ladroncello  
Smanie implacabili  
O don fatale!  
Faites-lui mes aveux  
O grand'occhi lucenti  
T'arrendi a' voti miei  
Deh tu, bell'anima  
O vecchio cor che batti  
Non temer, amato bene  
Il vecchiotto cerca  
Una voce poco fa



**Marina Domashenko**

Lucrezia Borgia  
Lucrezia Borgia  
Lucrezia Borgia  
Manon Lescaut  
Maria di Rohan  
Mignon  
Nabucco  
Norma  
Roméo et Juliette  
Samson et Dalila  
Samson et Dalila  
Tancredi  
Un Ballo in Maschera  
Werther

El segreto per esser felici  
Il segreto per esser felici  
Nella fatal di Rimini  
Sulla vetta tu del monte  
Per non istare in ozio  
Connais-tu le pays?  
Oh, dischiuso è il firmamento  
Sgombra è cara la sacra selva  
Que fais-tu, blanche tourterelle  
Mon coeur s'ouvre à ta voix  
Printemps qui commence  
Di tanti palpiti  
Re dell'abisso affretatti  
Va! Laisse couler mes larmes

La Clemenza di Tito  
La Clemenza di Tito  
La Clemenza di Tito  
La Clemenza di Tito  
La Donna del Lago  
La Donna del Lago  
La Favorita  
La Forza del Destino  
La Gioconda  
La Gioconda  
L'Amico Fritz  
L'Arlesiana  
L'assedio di Corinto  
L'assedio di Corinto  
Le Nozze di Figaro  
Le Nozze di Figaro  
Le Prophète  
Le Prophète  
Linda di Chamounix  
L'italiana in Algeri

Non più fiori  
Parto, parto, ma tu ben mio  
Torna di Tito a lato  
Tu fosti tradito  
Mura felici  
Tanti affretti  
O mio Fernando  
Al suon del tamburo  
Stella del marinar  
Voce di donna o d'angelo  
Laceri, miseri tanti bambini  
Esser madre è un inferno  
Giusto ciel  
Sei tu che stendi  
Non so più cosa son  
Voi che sapete  
Figlio mio, ti benedico  
Pietà d'un infelice  
Cari luoghi ov'io passai  
Cruda sorte

## Tenor

Adriana Lecouvreur	La dolcissima effigie
Adriana Lecouvreur	L'anima ho stanca
Aida	Celeste Aida
Andrea Chénier	Come un bel dì di maggio
Andrea Chénier	Credo a una possanza arcana
Andrea Chénier	Sì, fui soldato
Andrea Chénier	Un dì all'azzurro spazio



**Franco Corelli**

Carmen	La fleur que tu m'avais jetée
Cavalleria Rusticana	Mamma, quel vino è generoso
Cavalleria Rusticana	Siciliana
Così fan tutte	Un'aura amorosa
Die Zauberflöte	Dies Bildnis ist bezaubern schön
Don Carlo	Io la vidi
Don Giovanni	Dalla sua pace
Don Giovanni	Il mio tesoro intanto
Don Pasquale	Cercherò lontana terra
Don Pasquale	Come è gentil
Don Pasquale	Sogno soave e casto
El Príncipe Igor	Recitativo y Cavatina de Vladimir
Ernani	Come rugiada al cespite
Faust	Salut demeure, chaste e pure
Fedora	Amor ti vieta
Gianni Schicchi	Avete torto!

Guglielmo Tell	Il piccol legno ascendi
Guglielmo Tell	O muto asil del pianto
Herodiade	Ne pouvant réprimer
I Lombardi	La mia letizia infondere
I Pagliacci	No, pagliaccio non son
I Pagliacci	O Colombina
I Pagliacci	Recitar!... Vesti la giubba
I Puritani	A te, o cara, amor talora

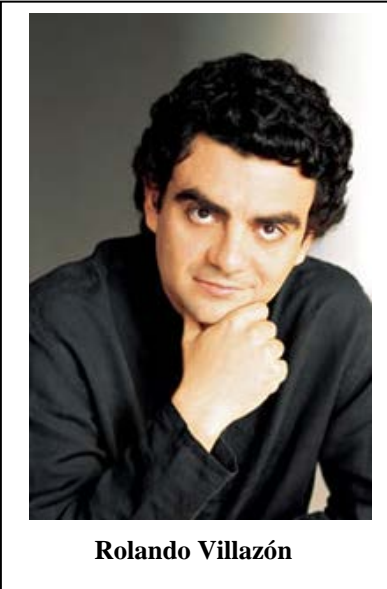


**Richard Tucker**

I Vespri Siciliani	Giorno di pianto
Il Barbiere di Siviglia	Cessa di più resistere
Il Barbiere di Siviglia	Ecco ridente in cielo
Il Barbiere di Siviglia	Se il mio nome
Il Duca D'Alba	Angelo casto e bel
Il Tabarro	Hai ben ragione
Il Trovatore	Ah sì, ben mio
Il Trovatore	Di quella pira
Il Turco in Italia	Tu seconda il mio disegno
Iris	Apri la tua finestra
La Bohème	Che gelida manina
La Donna del Lago	O fiamma soave
La Fanciulla del West	Ch'ella mi creda
La Fanciulla del West	Or son sei mesi
La Favorita	Spirto gentil
La Favorita	Una vergine, un angiol
La Fille del Régiment	O mes amis...Pour mon âme
La Fille del Régiment	Pour me rapprocher de Marie
La Forza del Destino	O tu che in seno agli angeli

La Gioconda	Cielo e mar
La Juive	Rachel, quand du Seigneur
La Sonnambula	Ah, perchè non posso odiarti

La Traviata	De miei bollenti spiriti
L'Africana	Deh!, ch'io ritorni
L'Africana	O Paradiso!
L'Amico Fritz	Suzel, buon dì
L'Arlesiana	È la solita storia del pastore
Le Cid	O Souverain, o Juge, o Père
Le Prophète	Roi du ciel
L'Elisir d'Amore	Adina credimi



**Rolando Villazón**

Maria di Rohan	Alma soave e cara
Mefistofele	Dai campi, dai prati
Mefistofele	Giunto, sul passo estremo
Norma	Meco all'altar di Venere
Otello	Dio, mi potevi scagliar
Otello	Esultate!
Otello	Niun mi tema
Otello	Ora e per sempre addio



**Johan Botha**

L'Elisir d'Amore	Quanto è bella
L'Elisir d'Amore	Una furtiva lagrima
Les Pêcheurs de Perles	Je crois entendre encore
Les Troyenes	Inutiles regrets
Linda di Chamounix	Se tanto in ira agli uomini
L'italiana in Algeri	Languir per una bella
Loreley	Nel verde maggio
Los Cuentos de Hoffmann	La légende de Kleintzak
Lucia di Lammermoor	Fra poco a me ricovero
Luisa Miller	Quando le sere al placido
Macbeth	Ah, la paterna mano
Madama Butterfly	Addio fiorito asil
Manon	Ah!, fuyez douce image
Manon	Instant charmant
Manon Lescaut	Ah Manon, mi tradisce
Manon Lescaut	Donna non vidi mai
Manon Lescaut	Guardate, pazzo io son
Manon Lescaut	Tra voi belle

Poliuto	D'un alma troppo fervida
Poliuto	Fu macchiato l'onor mio
Rigoletto	La donna è mobile
Rigoletto	Parmi veder le lagrime
Rigoletto	Questa o quella
Roméo et Juliette	Ah!, lève-toi soleil!
Roméo et Juliette	Ange adorable
Samson et Dalila	Vois ma misère, hélas
Tosca	E lucevan le stelle
Tosca	O dolci mani
Tosca	Recondita armonia
Turandot	Nessun dorma
Turandot	Non piangere, Liù
Un Ballo in Maschera	Di tu, se fedele
Un Ballo in Maschera	Forse la soglia attinse
Un Ballo in Maschera	La rivedrò nell'estasi
Werther	Pourquoi me réveiller?

## Barítono

Andrea Chénier	Nemico della patria
Andrea Chénier	Son sessant'anni
Carmen	Votre toast, je peux vous le rendre
Die Zauberflöte	Der Vogelfänger bin ich ja
Die Zauberflöte	Ein Mädchen oder Weibchen



**Dmitri Hvorostowsky**

Don Carlo	O Carlo, ascolta
Don Carlo	Per me giunto
Don Giovanni	Deh, vieni alla finestra
Don Giovanni	Fin ch'han dal vino
Don Pasquale	Bella siccome un angelo
Don Sebastiano	O Lisbona, alfin ti miro
Ermani	O de verd'anni miei
Falstaff	E sogno o realtà?
Falstaff	L'onore, ladri!
Faust	Avant de quitter ces lieux
Guglielmo Tell	Resta immobile
Hamlet	O vin, dissipe la tristesse
Hérodiade	Vision fugitive
I Pagliacci	Si può?
I Puritani	Ah, per sempre io ti perdei

Il Barbiere di Siviglia	Largo al factotum
Il Trovatore	Il balen del suo sorriso
La Fanciulla del West	Minnie, dalla mia casa
La Favorita	A tanto amor
La Favorita	Vien Leonora
La Forza del Destino	Son Pereda, son ricco d'onore
La Forza del Destino	Urna fatale del mio destino
La Gioconda	O monumento!
La Gioconda	Pescator affonda l'esca
La Traviata	Di Provenza il mar, il suol
L'Africana	Adamastor, re dell'acqua profonda



**Joseph Shore**

Le Nozze di Figaro	Aprite un po' quegli occhi
Le Nozze di Figaro	Hai già vinta la causa!
Le Nozze di Figaro	Non più andrai
Le Nozze di Figaro	Se vuol ballare
L'Elisir d'Amore	Come Paride vezzoso
Linda di Chamounix	Ambo nati in questa valle
Loreley	Se il vero le leggende
Los Cuentos de Hoffmann	Scintille, diamant
Lucia di Lammermoor	Cruda, funesta smania
Luisa Miller	Sacra la scelta è d'un consorte
Macbeth	Pietà, rispetto, amore
Nabucco	Dio di Giuda!
Otello	Credo in un dio crudel
Pelléas et Melisande	Oú vas tu?
Poliuto	Di tua beltade immagine
Rigoletto	Cortigiani, vil razza dannata
Rigoletto	Pari siamo!
Un Ballo in Maschera	Alla vita che t'arride
Un Ballo in Maschera	Eri tu che macchiavi

## ***Bajo***

Boris Godunov  
Boris Godunov  
Boris Godunov  
Boris Godunov  
Boris Godunov  
Così fan tutte  
Die Zauberflöte

Canción de Varlaam  
Escena de la Coronación  
Escena de la Muerte de Boris  
Monólogo de Boris  
Relato de Pimen  
Donne mie, la fate a tanti  
In diesen heil'gen Hallen



**René Pape**

Die Zauberflöte  
Don Carlo  
Don Giovanni  
El Príncipe Igor  
El Príncipe Igor  
Ernani  
Faust  
Faust  
I Vespri Siciliani  
Il Barbiere di Siviglia  
Il Barbiere di Siviglia  
Il Trovatore  
Khovanschina  
Khovanschina  
La Bohème  
La Cenerentola  
La Damnation de Faust  
La Juive

O Isis und Osiris  
Ella giammai m'amò  
Madamina, il catalogo  
Aria de Galitzky  
Aria de Khan Kontchak  
Infelice, e tuo credevi  
Le veau d'or  
Vous qui faites l'endormie  
O tu Palermo, terra adorata  
A un dottor della mia sorte  
La calunnia  
Abbietta zingara  
Aria de Dosifey  
Aria de Shaklovity  
Vecchia zimarra  
Miei rampolli femminini  
Devant la maison  
Si la rigueur et la vengeance

La Sonnambula  
Le Cid  
Le Nozze di Figaro  
L'Elisir d'Amore  
L'italiana in Algeri  
Lucia di Lammermoor  
Lucrezia Borgia  
Luisa Miller  
Macbeth  
Mefistofele  
Mefistofele  
Mefistofele  
Nabucco  
Nabucco  
Norma  
Norma  
Russalka  
Ruslan y Ludmila  
Ruslan y Ludmila  
Simon Boccanegra  
Una vida por el Zar

Vi ravviso, o luoghi ameni  
Chanson du Tambour Majeur  
La vendetta, oh la vendetta!  
Udite, udite o rustici  
Le femmine d'Italia  
Dalle stanze ov'è Lucia  
Vieni, la mia vendetta  
Il mio sangue, la vita darei  
Come dal ciel precipita  
Ave Signor  
Ecco il mondo  
Son lo spirito che nega  
O chi piange?  
Vieni, o Levita!  
Ah, del Tebro  
Ite sul colle  
Aria de Miller  
Aria de Russlan  
Rondó de Farlaf  
Il lacerato spirito  
Aria de Susanin

## *Óperas y compositores*

Adriana Lecouvreur- Cilèa, Francesco  
Aida- Verdi, Giuseppe  
Andrea Chénier- Giordano, Umberto  
Anna Bolena- Donizetti, Gaetano  
Boris Godunov- Musorgsky, Modesto  
Carmen, Bizet- Georges  
Cavalleria Rusticana- Mascagni, Pietro  
Così fan tutte- Mozart, Wolfgang A.  
Die Zauberflöte- Mozart, Wolfgang A.  
Dinorah- Meyerbeer, Giacomo  
Don Carlo- Verdi, Giuseppe  
Don Giovanni- Mozart, Wolfgang A.  
Don Pasquale- Donizetti, Gaetano  
Don Sebastiano- Donizetti, Gaetano  
El Príncipe Igor- Borodin, Alexander  
Ernani- Verdi, Giuseppe  
Falstaff- Verdi, Giuseppe  
Faust- Gounod, Charles  
Fedora- Giordano, Umberto  
Gianni Schicchi- Puccini, Giacomo  
Giovanna d'Arco- Verdi, Giuseppe  
Guglielmo Tell- Rossini, Gioacchino  
Hamlet- Thomas, Ambroise  
Herodiade- Massenet, Jules  
I Capuleti e i Montechi- Bellini, Vincenzo  
I Due Foscari- Verdi, Giuseppe  
I Lombardi- Verdi, Giuseppe  
I Pagliacci- Leoncavallo, Ruggero  
I Puritani- Bellini, Vincenzo  
I Vespri Siciliani- Verdi, Giuseppe  
Idomeneo- Mozart, Wolfgang A.  
Il Barbiere di Siviglia- Rossini, Gioacchino  
Il Duca D'Alba- Donizetti, Gaetano  
Il Re Pastore- Mozart, Wolfgang A.  
Il Tabarro- Puccini, Giacomo  
Il Trovatore- Verdi, Giuseppe  
Il Turco in Italia- Rossini, Gioacchino  
Iris- Mascagni, Pietro  
Khovanschina- Musorgsky, Modesto  
La Bohème- Puccini, Giacomo  
La Cenerentola- Rossini, Gioacchino  
La Clemenza di Tito- Mozart, Wolfgang A.  
La Damnation de Faust- Berlioz, Hector  
La Donna del Lago- Rossini, Gioacchino  
La Fanciulla del West- Puccini, Giacomo  
La Favorita- Donizetti, Gaetano  
La Fille du Régiment- Donizetti, Gaetano  
La Forza del Destino- Verdi, Giuseppe  
La Gazza Ladra- Rossini, Gioacchino  
La Gioconda- Ponchielli, Amilcare  
La Juive- Halévy, Fromental  
La Rondine- Puccini, Giacomo  
La Sonnambula- Bellini, Vincenzo  
La Traviata- Verdi, Giuseppe  
La Wally- Catalani, Alfredo  
L'Africana- Meyerbeer, Giacomo  
Lakmé- Delibes, Leo  
L'Amico Fritz- Mascagni, Pietro  
L'Arlesiana- Cilèa, Francesco  
L'Assedio di Corinto- Rossini, Gioacchino  
Le Cid- Massenet, Jules  
Le Nozze di Figaro- Mozart, Wolfgang A.  
Le Prophète- Meyerbeer, Giacomo  
Le Villi- Puccini, Giacomo  
L'Elisir d'Amore- Donizetti, Gaetano  
Les Contes de Hoffmann- Offenbach, J.  
Les Pêcheurs de Perles- Bizet, Georges  
Les troyenes- Berlioz, Hector  
L'Italiana in Algeri- Rossini, Gioacchino  
Loreley- Catalani, Alfredo  
Louise- Charpentier, Gustave  
Lucia di Lammermoor- Donizetti, Gaetano  
Lucrezia Borgia- Donizetti, Gaetano  
Luisa Miller- Verdi, Giuseppe  
Macbeth- Verdi, Giuseppe  
Madama Butterfly- Puccini, Giacomo  
Manon- Massenet, Jules  
Manon Lescaut- Puccini, Giacomo  
Maria di Rohan- Donizetti, Gaetano  
Mefistofele- Boito, Arrigo  
Mignon- Thomas, Ambroise  
Nabucco- Verdi, Giuseppe  
Norma- Bellini, Vincenzo  
Otello- Verdi, Giuseppe  
Pelléas et Melisande- Debussy, Claude  
Poliuto- Donizetti, Gaetano  
Porgy and Bess- Gershwin, George  
Rigoletto- Verdi, Giuseppe  
Roméo et Juliette- Gounod, Charles  
Russalka- Dargomiski, Alexander  
Russalka- Dvorak, Antonín  
Ruslan y Ludmila- Glinka, Mikhail  
Samson et Dalila- Saint-Saëns, Camille  
Semiramide- Rossini, Gioacchino  
Simon Boccanegra- Verdi, Giuseppe  
Suor Angelica- Puccini, Giacomo  
Tancredi- Rossini, Gioacchino  
Tosca- Puccini, Giacomo  
Turandot- Puccini, Giacomo  
Un Ballo in Maschera- Verdi, Giuseppe  
Una vida por el Zar- Glinka, Mikhail  
Werther- Massenet, Jules

## *Elementos de Teoría Musical y Solfeo*

**Música-** Es el arte de la expresión mediante la combinación de sonidos. En toda música se distinguen tres componentes: melodía, armonía y ritmo.

**Melodía-** Es la combinación de sonidos sucesivos.

**Armonía-** Es la combinación de sonidos simultáneos y de distinta altura.

**Ritmo-** Es la combinación repetitiva de sonidos de cierta duración e intensidad.

**Pentagrama-** Es el conjunto de 5 líneas y 4 espacios sobre el cual se escriben las notas (que representan la altura de los sonidos) y demás signos musicales.

Las líneas y los espacios del pentagrama se cuentan de abajo hacia arriba.

El *abajo hacia arriba* en el pentagrama corresponde a sonidos del *grave al agudo*.

Cuando algún sonido, por muy agudo o muy grave, debiese dibujarse afuera (encima o debajo) del pentagrama, éste se amplía mediante pequeñas rayitas llamadas *líneas adicionales*.

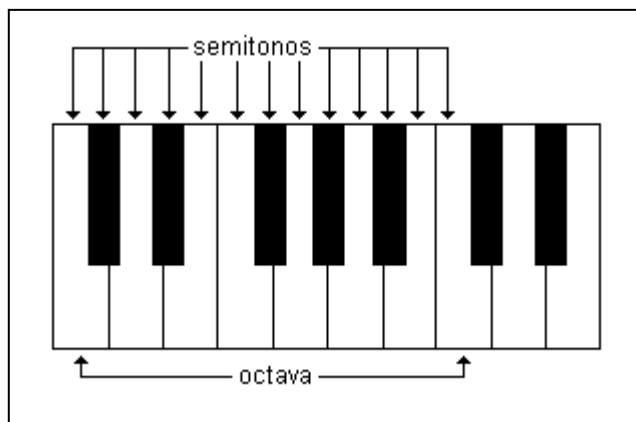
**Signos musicales-** Sirven para escribir música en el pentagrama. Se trata de las notas, las figuras, las claves, las alteraciones y otros que se verán a lo largo del curso.

**Notas-** Son los nombres de los sonidos y determinan la “altura” de los mismos.

Las notas son siete: do, re, mi, fa, sol, la, si. Como los instrumentos musicales -incluyendo la voz humana- tienen más de siete sonidos, esa serie de nombres se repite tantas veces como sea necesario. Por esto en la música hay notas que aunque se llamen igual suenan diferente. Este sistema de identificación de los sonidos es largamente ventajoso a lo que hubiese resultado de dar a cada sonido un nombre propio (imaginemos memorizar 88 nombres diferentes para referirse a cada tecla de un piano).

**Octava-** Es un conjunto de 8 notas consecutivas. La primera y la última se llaman igual.

Ejemplo re, mi, fa, sol, la, si, do, re. Los *teclados* se miden en octavas. Los *órganos* comunes tienen 5 octavas; un piano de concierto tiene 7 octavas y dos notas más. Para referirse a notas de diferentes octavas, se numera cada serie do-si (*índice de octava*). De esta forma, se dice do<sub>2</sub>, si<sub>4</sub>, etc.



Obsérvese que en un teclado, las teclas de color negro se alternan en grupos de 2 y 3. La nota que se halla detrás de la primera tecla negra de un grupo de 2 se denomina *do*. Las subsiguientes son: re, mi, fa, sol, la, si y do otra vez.

La *diferencia de sonido* entre dos teclas juntas se denomina *semitono*, concepto que se ampliará oportunamente.

**Clave-** Es un signo que se coloca al principio del pentagrama y determina la

ubicación de las notas. Su necesidad resulta de que en el pentagrama hay sólo 9 lugares donde dibujar notas -5 líneas y 4 espacios- y que mediante líneas adicionales podemos agregar pocas más (otra cosa sería poco legible).

Hay instrumentos que por su extensión -cantidad de octavas- como el piano o el arpa, exigen más de un pentagrama: en uno se escriben los sonidos graves y en el otro los agudos. Por otra parte, un violín y un contrabajo no tienen tantas octavas, pero dan notas tan diferentes en altura que exigen “pentagramas distintos”. Tal adaptación se soluciona con las claves. Hay 7 claves, pero en el canto se usan principalmente la Clave de Sol en 2ª línea y la Clave de Fa en 4ª línea.



**Clave de Sol en 2ª línea-** Indica que en la segunda línea del pentagrama va la nota *sol*. A partir de ella se deducen las demás. Los instrumentos *agudos* usan esta clave (violín, flauta, corno inglés, clarinete alto, etc.). También la emplean todas las voces femeninas y la voz masculina de tenor.

Con clave de sol, las notas en las líneas: mi, sol, si, re, fa; en los espacios: fa, la, do, mi. Debajo de la 1ª línea se coloca *re*; encima de la 5ª línea va un *sol*. Con un línea adicional debajo del pentagrama tenemos la nota *do*. Como este do se halla en el medio del teclado de un piano, se denomina *do central*.

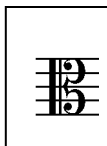
Utilizando el *índice de octava*, en canto se designa do1 al do más grave que puede emitir un bajo y do5 al más agudo de una soprano. Con tal criterio, el do central es do3.



**Clave de Fa en 4ª línea-** Indica que en la cuarta línea se coloca la nota Fa. Se usa para representar sonidos graves; es empleada por el contrabajo, violoncello, trompa, tuba, etc. así como también por las voces masculinas graves bajo y barítono. Notas en las líneas con clave de Fa: sol, si, re, fa, la.

Notas en los espacios: la, do, mi, sol.

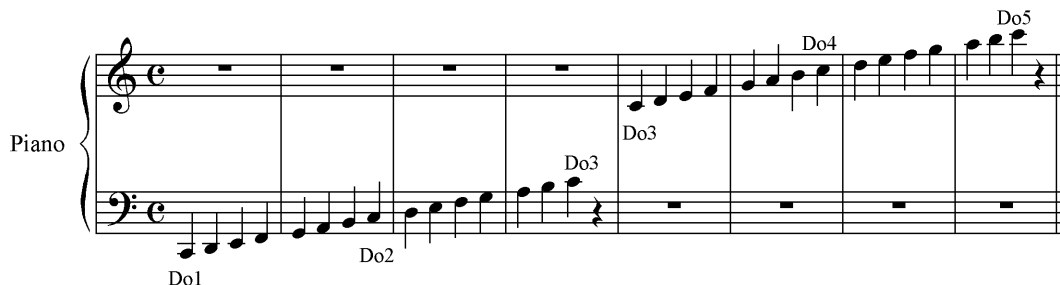
Encima de la quinta línea se coloca un *si*; y con una línea adicional superior tenemos la nota do, que ni más ni menos es el *do central*.

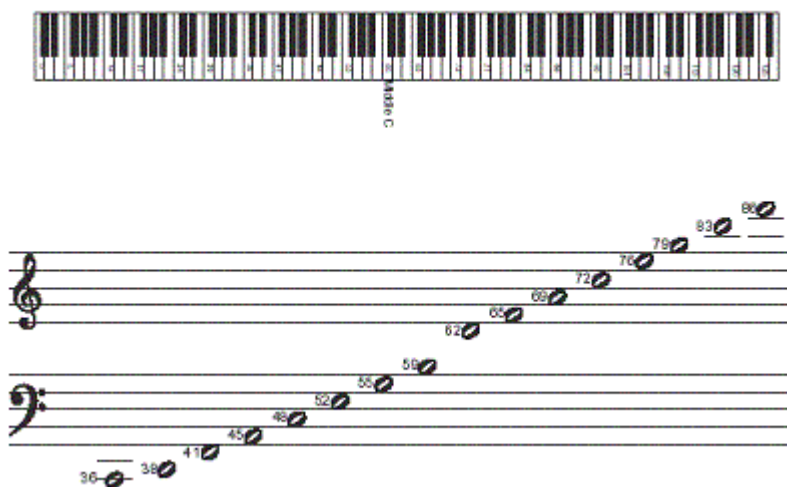


**La Clave de Do-** Usada por instrumentos cuyo rango se encuentra en la gama central, determina la ubicación del do central en el pentagrama. La Clave de Do en 3ª línea es usada por la viola. La Clave de Do en 4ª era usada por el tenor y en la actualidad -a veces- por el violoncello, el fagote y el trombón tenor.

La *Clave de tenor* inventada por Giulio Ricordi (1840-1912) es una clave de sol más un corchete abierto a la derecha en la 4ª línea. Indica que los sonidos deben ejecutarse una octava más baja. También suele indicarse ese efecto con un 8 debajo de la clave de sol.

**Relación entre la clave de sol y la clave de fa-** El piano, por su extensión (cantidad de octavas) necesita emplear ambas claves en sendos pentagramas: el de arriba con clave de sol y el otro con clave de fa. Ambos pentagramas se unen por un *corchete*, que indica que hay que leerlos a la vez y no uno a continuación del otro.





**Figura-** Es la forma que se da a las notas para saber su duración.

La duración de los sonidos musicales se mide en tiempos. Las figuras son siete y se llaman: Redonda, que vale 4 tiempos; Blanca, que vale 2 tiempos; Negra, que vale 1 tiempo; Corchea, que vale  $\frac{1}{2}$  tiempo; Semicorchea, que vale  $\frac{1}{4}$  tiempo; Fusa, que vale  $\frac{1}{8}$  de tiempo; y Semifusa, que vale  $\frac{1}{16}$  de tiempo.

**Silencios-** Las ausencias de sonido, o simplemente “silencios”, también se indican en el pentagrama. Cada figura tiene un silencio correspondiente los cuales tienen una duración (en tiempos) igual a la figura que representan.

**FIGURAS**

**SILENCIOS**

**Puntillo-** Un punto colocado a la derecha de una figura o de un silencio les aumenta la mitad de su valor. Ejemplo: redonda con punto =  $4 + 2 = 6$  tiempos.

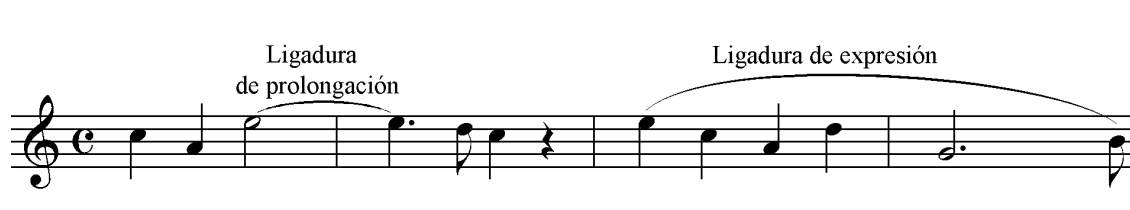
The staff shows three examples of notes with dots: a dotted half note (3 tiempos), a dotted quarter note (1 tiempo y  $\frac{1}{2}$ ), and a dotted eighth note ( $\frac{3}{4}$  tiempos).

**Doble Puntillo-** Un segundo punto aumenta a la figura o silencio en la mitad del primer punto. Ejemplo: silencio de blanca con 2 puntos =  $2 + 1 + \frac{1}{2} = 3$  y  $\frac{1}{2}$  tiempos.

**Ligadura-** Es una línea curva que se coloca entre dos o más notas. Hay dos tipos de ligadura: ligadura de prolongación y ligadura de expresión.

**Ligadura de Prolongación-** Se coloca entre dos notas iguales (las figuras pueden ser diferentes). Durante la ejecución se prolonga el sonido de la primer nota en la segunda.

**Ligadura de Expresión-** Se coloca entre dos o más notas cualesquiera y durante la ejecución no debe cortarse el sonido entre nota y nota. El cantante no puede respirar en medio de una ligadura, porque cortararía el sonido.

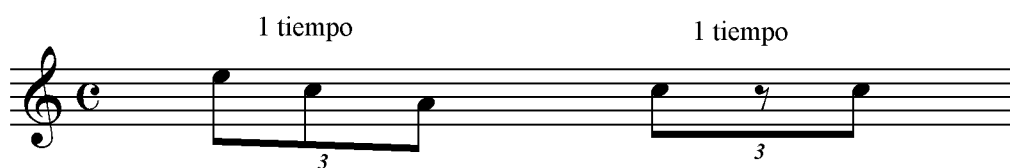


**Valores irregulares-** Hemos visto que las figuras tienen valores “binarios”, esto es, múltiplos y submúltiplos de 2. Pero el músico también necesita otros valores, por ejemplo 1/3 de tiempo, 1/6 y otros. A tales efectos recurre, por ejemplo, a los “valores irregulares”, siendo los más comunes el tresillo y el seisillo.

**Tresillo-** Es un grupo de tres figuras iguales que tiene como valor total el equivalente a dos de las mismas. Ejemplo, tresillo de negras vale 2 tiempos (y no 3). Un tresillo se indica con un 3 encima o debajo de las notas que abarca.

**Seisillo-** Es un grupo de seis figuras iguales que tiene como valor total el equivalente a cuatro de las mismas. Ejemplo, seisillo de semicorcheas vale 1 tiempo. Se indica con un 6 encima o debajo del grupo de figuras que abarca.

Nota: Un tresillo o un seisillo también pueden incluir silencios.



**Otros valores “irregulares”-** Suelen ser grupos de figuras cuyos valores sumados exceden o se acercan a 1 tiempo y que de manera *irregular* se hace que *duren* un tiempo. Al igual que el tresillo y el seisillo se indican con el número que corresponda. Ejemplo, un quintillo de semicorcheas se indica con un 5 y vale un tiempo.

**Compás-** Toda música se divide en compases y en el pentagrama quedan demarcados por *líneas divisorias*. Los compases de una pieza musical tienen una duración determinada y ella se compone de *tiempos de compás*. Los compases más comunes constan de 2, 3 ó 4 tiempos de compás. Importante: no confundir “tiempo de compás” con “tiempo de figura”. Un tiempo de compás es una parte del compás en la que pueden entrar figuras y silencios de cualquier duración, según el tipo de compás de que se trate.

En todo compás el primer tiempo es fuerte y los otros más débiles. En el compás de 4 tiempos, el tercer tiempo es medio fuerte.

**Fracciones de tiempo, fuertes y débiles-** Cuando en un tiempo hay varios sonidos, el primero siempre es más fuerte que los demás.

**Indicación del compás-** El compás se indica con dos cifras colocadas una encima de otra, como un quebrado, pero sin línea que las separe. La indicación de compás se pone junto a la clave y vale para toda la pieza musical o hasta que aparezca otra indicación que signifique un cambio de compás. Aunque la indicación de compás no es un quebrado, el número superior se llama numerador y el otro denominador.

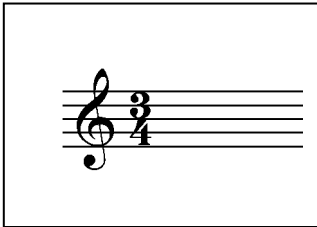
El numerador siempre indica cantidad y el denominador indica figura.

Los numeradores más usados son 2, 3, 4, 6, 9 y 12.

Los denominadores más utilizados son: 2 (que indica blanca), 4 (indica negra),

8 (indica corchea) y 16 (indica semicorchea).

El siguiente ejemplo es un compás de tres tiempos y entran tres negras, o sea, una negra en cada tiempo. Se dice “compás de tres por cuatro” y no “compás de tres cuartos”.



**Compases Simples-** Tienen como numerador 2, 3, ó 4.

En los compases simples, el numerador también indica cantidad de tiempos.



**Compases Compuestos-** Usan como numerador 6, 9 ó 12. En los compases compuestos, para saber la cantidad de tiempos se divide el numerador entre 3. En este ejemplo tenemos el “compás de 6 por 8”: caben seis corcheas en cada compás y es un compás que consta de 2 tiempos.

**Solfear-** Es el arte de leer música, nombrando las notas, marcando el compás y dando a cada figura su valor correspondiente. Si además se entonan las notas, se llama solfeo cantado, algo que es sumamente útil para todo músico y en especial para los cantantes.

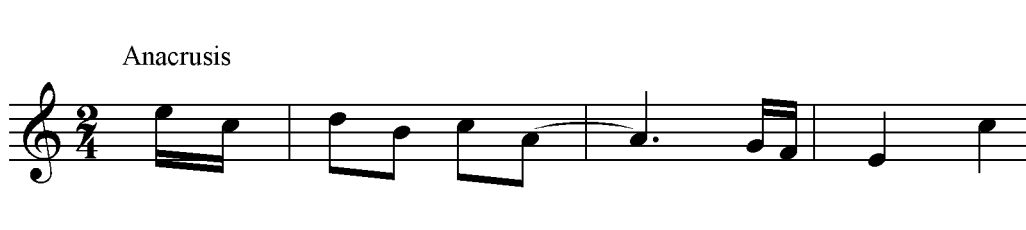
**Modos de marcar el compás-** Marcar el compás al solfear consiste en contar los tiempos mediante rítmicos movimientos del brazo. Es algo muy sencillo y que varía según la cantidad de tiempos del compás que se trate.

El compás de 2 tiempos se marca: primer tiempo abajo y segundo arriba.

El compás de 3 tiempos: primer tiempo abajo, segundo a la derecha y tercero arriba.

El compás de 4 tiempos: primer tiempo abajo, segundo a la izquierda, tercero a la derecha y cuarto arriba. Nótese que el primer tiempo siempre es abajo y el último arriba.

**Anacrusis-** En algunas ocasiones el primer compás de una pieza no está completo, es decir, la música no comienza en el primer tiempo del compás. Se llama anacrusis o anacrusa.



### Barra de Repetición, Da capo y Dal segno-

La repetición de un fragmento musical puede indicarse mediante *barras de repetición* o de manera literal, como: *Da capo* (desde el principio) o *Dal segno* (desde el signo).

Las barras de repetición son dos líneas gruesas verticales acompañadas de dos puntos alrededor de la tercera línea del pentagrama. La parte que debe repetirse es la que encierran ambas barras. Si sólo existiese la barra con los puntos hacia atrás (en este diagrama la segunda barra), la repetición se hace desde el principio de la pieza.



Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labilii reatum  
Sancte Iohannes.

**Acerca de los nombres de las notas-** Hace mil años las notas se nombraban siguiendo el orden del alfabeto (a, b, c...) hasta que Guido Donatti D'Arezzo (992-1050) inventó un sistema mnemotécnico para que sus alumnos recordaran los sonidos de la escala musical y pudieran solfear diciendo sus nombres más cómodamente. A tales efectos empleó las sílabas iniciales de los primeros versos de un Himno a San Juan. Entonces la escala musical constaba de sólo seis sonidos (sistema hexacordal) y no siete como ahora. Cuando se transformó en heptacordal fue necesario hallar un nombre al séptimo sonido. El nuevo monosílabo se formó con las letras iniciales de las dos palabras que forman el séptimo verso (**Si**) y fue

añadido por Anselmo de Flandes, músico de la corte de Baviera hacia la mitad del siglo XVI. Mucho después, en Italia, debido a la dificultad en el solfeo de la vocal *u*, la sílaba **ut** fue reemplazada por **do**. Se cree que el teórico florentino Giovanni Battista Doni (1594-1647) haya compuesto ese nombre, basándose en la primera sílaba de su apellido. En Francia se usa *do* al solfear, pero al referirse a esa nota se emplea *ut*. Aunque la denominación monosilábica se generalizó en Europa, alemanes, holandeses e ingleses volvieron a usar las letras del alfabeto en el siglo XVIII. En estos países las notas se denominan *a, b, c, d, e, f, g* y corresponden a *la, si, do, re, mi, fa, sol*. Aclaremos que en Alemania usan *b* para el si bemol y *h* para el si natural.

**Aire-** Es el grado de velocidad con que se marca el compás. El *aire* se indica con una palabra (casi siempre italiana) al principio de la pieza o parte musical. Lógicamente, el aire de una pieza puede cambiar durante el transcurso de la misma y ello estará indicado debidamente. Como decir “lento” o “rápido” puede parecer aproximado y quedar sujeto al gusto del intérprete, si se desea precisión el aire se expresa en *tiempos por minuto*.

Los *aires principales* son: *Largo*, que significa sumamente lento; *Adagio* que significa lento; *Andante*, velocidad media; *Allegro*, rápido; y *Presto*, muy rápido.

**Metronomo-** Es un instrumento de relojería que sirve para determinar el aire con exactitud. Fue patentado en 1816 por el mecánico alemán Johann Maelzel (1772-1838). En la actualidad hay metronomos electrónicos. Los aires se expresan en tiempos por minuto, a saber (y aproximadamente): *Largo* (40-69), *Larghetto* (70-99), *Adagio* (100-119), *Andante* (120-149), *Allegro* (150-179) y *Presto* (180-208).

**Diapasón-** El diapasón es una pieza metálica doblada en forma de “U”; tiene un mango. Si se golpea una de sus ramas emite un sonido característico (*la*) que se mantiene durante varios segundos. Para escucharlo debe apoyarse el extremo del mango sobre una tabla (mesa, etc.) que hará de “caja de resonancia” y reforzará el sonido producido. También puede escucharse directamente apoyándolo sobre algún hueso de la cara cerca del oído.

**Ritmo-** Es producto de la sucesión repetitiva de sonidos fuertes y débiles. El ritmo suele asociarse a determinado tipo de música. En una *marcha*, el ritmo es resultado de la sucesión de un sonido fuerte y otro débil (un, dos, un, dos...). En un *vals* el ritmo es producido por un sonido fuerte seguido de dos débiles (un, dos, tres, un, dos, tres...).

También producen ritmo sucesiones de sonidos de diferente acentuación y duración.

Es el caso de los ritmos de la música popular, como *tango*, *bolero*, *milonga*, etc.

El ritmo muchas veces es enfatizado por instrumentos de percusión.

**Síncopa-** Es el efecto rítmico que produce la prolongación de un sonido débil que se prolonga hasta un tiempo o fracción de tiempo fuerte.

**Contratiempo-** Se produce cuando en un tiempo o fracción fuerte hay un silencio.



**Tono y semitono-** Si observamos las *teclas blancas* del teclado de un piano veremos que no están separadas uniformemente. Entre do y re hay una tecla negra; lo mismo sucede entre re-mi, fa-sol, sol-la y la-si. Pero mi-fa y si-do están juntas.

La *diferencia de sonido* entre dos notas juntas se llama **semitono**. Y obviamente, dos semitonos contiguos forman **un tono**. La existencia de teclas blancas y teclas negras sólo tiene importancia para la práctica de tocar el piano, para visualizar las notas en el teclado, pero a los efectos de la música todas las teclas son igualmente importantes.

**Alteraciones-** Indican subir o bajar el sonido de una nota. Las alteraciones son 5: sostenido, bemol, doble sostenido, doble bemol y becuadro. Sostenido (#) sube ½ tono a la nota; Bemol (b) baja ½ tono a la nota; Doble sostenido sube 1 tono a la nota; Doble bemol baja 1 tono a la nota; Becuadro destruye toda alteración anterior.

Observar: las teclas negras del piano tienen dos nombres (Ejemplo: do # y re bemol)

**Alteraciones propias (de una tonalidad)-** Se colocan en cierto orden junto a la clave y determinan la tonalidad (concepto que se verá más adelante).

**Orden de los sostenidos:** fa, do, sol, re, la, mi, si.

**Orden de los bemoles:** si, mi, la, re, sol, do, fa.

**Alteraciones accidentales-** Se colocan en cualquier lugar de la partitura y afectan a la nota que preceden. Su acción permanece hasta el final del compás.



**Escala-** Es una serie *ascendente o descendente* de sonidos que progresa por *grado conjunto*. Ejemplos: re, mi, fa#, sol, la, si... También fa, mi, re, do, si bemol, la, sol...

Pero no forman escala do, re, fa, sol, la, si... porque en esta serie falta el mi. Siempre que entre dos notas puedan colocarse otra(s), se dice que ambas son *grados disjuntos*.

**Escala Natural-** Se llama así a la escala formada por los sonidos naturales.

**Escala Cromática-** Está formada por semitonos y se escribe con alteraciones.



**Enarmonía-** Se dice así a dos notas que se llaman diferentes pero suenan igual. Son enarmónicos: Mi# y Fa; Sol# y La bemol; Re# y Mi bemol.

**Intervalo-** Es la distancia que separa a dos sonidos y toma su nombre de la cantidad de grados que contiene. Do-sol es una *quinta* pues contiene 5 grados (do, re, mi, fa, sol). Un intervalo puede ser *ascendente* (quinta: re-la) o *descendente* (cuarta: la-mi). También puede ser *simple* o *compuesto*. Son intervalos simples los que no pasan de una octava y compuestos los demás. De acuerdo a los tonos y semitonos que abarca un intervalo podrá ser clasificado como *justo, mayor, menor, aumentado o disminuido*.

**Intervalos Justos-** Hay tres: cuarta justa, quinta justa y octava justa. La cuarta justa consta de 2 tonos y 1 semitono (ejemplo do-fa); la quinta justa consta de 3 tonos y un semitono (ejemplo do-sol) y la octava justa consta de 5 tonos y 2 semitonos (Do-do). Todos los demás caen en las clasificaciones siguientes.

**Intervalos Mayores-** Segunda mayor, consta de un tono (ejemplo fa-sol); tercera mayor consta de 2 tonos (ejemplo do-mi); sexta mayor consta de 4 tonos y 1 semitono (do-la); y séptima mayor consta de 5 tonos y un semitono (ejemplo do-si).

**Intervalos Menores-** Cualquiera de los intervalos mayores, si se *achican* poniendo un sostenido en la nota inferior o un bemol en la superior se transforma en menor. Ejemplos: do-la bemol (6ª menor), do#-si (7ª menor), re-mi bemol (2ª menor).

**Aumentados y Disminuidos-** Si mediante alteraciones *agrandamos* o *achicamos* los intervalos justos, los transformamos en aumentados o disminuidos respectivamente. Ejemplo: do-sol# es una 5ª aumentada, mientras do-sol bemol es una 5ª disminuida. Dos casos especiales a tener en cuenta. En la escala natural hay dos intervalos que, sin usar alteraciones son, de por sí, de los tipos que estamos tratando: si-fa es quinta disminuida; y fa-si es una cuarta aumentada.

**Intervalos Consonantes y Disonantes-** Los intervalos justos, así como las terceras y sextas (mayores y menores) son consonantes. Los demás se consideran disonantes.

**Inversión de los Intervalos Simples-** Es cambiar la posición de las notas que lo forman, ya sea pasando hacia arriba la nota inferior o abajo la superior.

Ejemplos: la inversión de *do-la* es *la-do*; la inversión de *fa-si*, es *si-fa*.

Es muy interesante destacar que la suma de un intervalo y su inversión siempre da 9.

Ejemplos: una 5ª invertida da una 4ª, una 7ª invertida da una 2ª; etc.

Otro detalle es que si se invierte un intervalo mayor da otro menor y viceversa

Ejemplo: una 3ª mayor invertida da una 6ª menor.

Por otra parte, si se invierte un intervalo aumentado da otro disminuido.

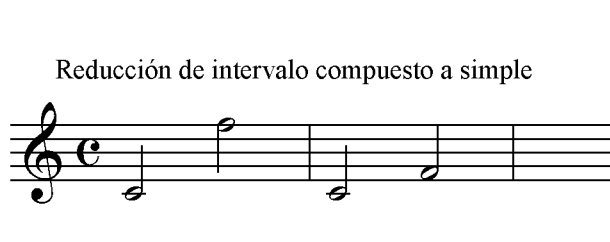
Los intervalos justos 4ª y 5ª invertidos dan a su vez intervalos justos.

La 8ª justa invertida da *unísono*, es decir una única nota (no hay intervalo).

De la inversión de cualquier intervalo disonante se obtiene uno a su vez disonante; y los consonantes invertidos dan consonantes.

Muy importante: recordar que sólo pueden invertirse los intervalos simples.

**Reducción de intervalos compuestos a simples-** Un intervalo compuesto (mayor de la octava) puede reducirse a simple bajando a la nota superior tantas octavas como sea necesario.



**Calderón-** Es una línea semicircular con un punto en el centro, que se coloca encima o debajo de una figura. Se ejecuta haciendo una pausa en el compás, esto es: prolongando la figura o el silencio sobre el cual se halla. La duración de la figura o silencio se aumenta a voluntad del intérprete.



**Grados de la escala-** Se llaman así a las notas que forman una escala de acuerdo al lugar que ocupan en ella. Su nombre deriva de su posición, por eso tenemos: primer grado, segundo grado, tercer grado... etc. Es común aplicar a ellos números romanos.

**Tipos principales de escalas-** Hay dos *modos*: escalas mayores y escalas menores; se construyen por tonos y semitonos entre sus notas. La diferencia entre ellas radica entre qué grados hay semitonos. Las escalas mayores y menores reciben su nombre de la primera nota. En consecuencia se habla de *escala de mi mayor*, *escala de la menor*, etc.

**Escala Mayor-** Tiene semitonos entre los grados III-IV y VII-VIII.

**Escala Menor-** Tiene semitonos entre II-III y V-VI grados.

**Escala mayor**

**Escala menor**

**Nombres de los grados más importantes de la escalas mayores y menores-**

El primer grado se llama *tónica*; es el más importante de todos.

El quinto grado se llama *dominante*; sigue en importancia a la tónica.

El cuarto grado se llama *subdominante*.

El séptimo grado se llama *sensible*.

El tercer grado se llama *sensible modal*.

**Escalas Relativas-** Mediante una cantidad equis de alteraciones -ya sean sostenidos o bemoles- pueden construirse dos escalas: una mayor y una menor.

Y por tener la misma armadura en clave se les llama *escalas relativas*.

Ejemplo, con 2 sostenidos (fa y do -recordemos el orden de los sostenidos) podemos construir dos escalas: la escala de re mayor y la escala de si menor.

Otro: con un bemol (si) tenemos fa mayor o re menor.

**Escalas Enarmónicas-** Son las que suenan igual aunque se escriben diferente.

Por ejemplo: la escala de do# mayor y la escala de re bemol mayor.

**Escalas Homónimas-** Son las formadas por sonidos cuyos nombres, si se omiten las alteraciones, son iguales (Ej.: Mi b Mayor y Mi Mayor)- Si sumamos sus respectivas alteraciones propias, dan un total de 7 (Ej.: La Mayor (###) y La b Mayor (bbbb)).

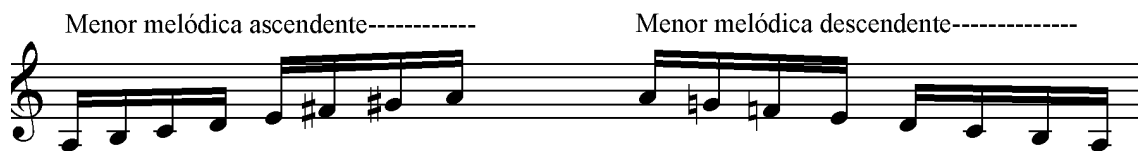
**Tipos de escalas menores-** Existen 3 variedades de escalas menores, a saber:

a) escala *menor antigua*; b) escala *menor armónica*; y c) escala *menor melódica*.

La escala menor antigua es la que determinan las alteraciones propias.

La escala menor armónica lleva alterado el 7º grado (sensible) ½ tono más alto.

La escala menor melódica lleva alterados ½ tono más alto al 6º y 7º grados al ascender y según las alteraciones propias al descender (en descenso es como la menor antigua).



**Tonalidad-** Es un conjunto de sonidos que tienen íntima relación con una determinada escala. En la escala los sonidos están en orden, en la tonalidad están en cualquier orden.

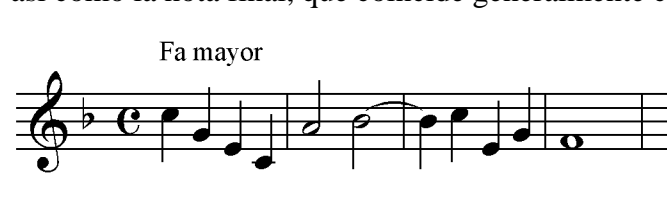
La tonalidad toma el nombre de la escala en que se basa.

Por eso se habla de *tonalidad de re mayor*, *tonalidad de si bemol menor*, etc. Los músicos a veces usan (por ser más corta) la palabra *tono* en lugar de *tonalidad*, pero no hay que confundir eso con el uso de *tono* al expresar distancia entre sonidos.

Al igual que las escalas, las tonalidades pueden ser mayores o menores.

### Reglas para reconocer la tonalidad y el modo-

La tonalidad y modo en que se basa una pieza musical se definen por las alteraciones. Las alteraciones propias dan dos posibilidades (una mayor y otra menor); y entre ambas deciden las alteraciones accidentales -el posible uso de las escalas menores armónica y melódica- así como la nota final, que coincide generalmente con la tónica.



**Modulación-** Una pieza o fragmento musical “modula” cuando cambia de tonalidad. Se puede modular a *tonos vecinos* (que se diferencian en una o ninguna alteración) o a *tonos lejanos* (que son todos los demás). Las técnicas de modulación se estudian en *Armonía*.

**Transporte-** Es cambiar la tonalidad de una pieza, bajando o subiendo todas sus notas. En el canto el transporte se usa principalmente para adaptar la altura de una melodía a las posibilidades de la voz del intérprete. Al transportar una pieza suben o bajan un mismo intervalo todas las notas, tanto para el cantante como para el instrumento acompañante y hay que adaptar la armadura de alteraciones en clave de acuerdo a la nueva tonalidad.

Obviamente, el transporte de una partitura orquestal cambia a todos los instrumentos. Importante: el transporte afecta sólo la altura de los sonidos: no modifica para nada la duración de los mismos, el compás ni ningún otro aspecto de la música.



**Teoría de la Expresión Musical-** El músico es un intérprete que se expresa mediante la reproducción de aquellos sonidos y combinaciones de sonidos que el compositor ha ideado y representado en la partitura. La expresión musical requiere, en principio, fidelidad al compositor; luego, cada ejecutante pone lo suyo de acuerdo a su técnica, sensibilidad y sentido estético. Sin olvidarnos de la calidad y adecuación del instrumento a la obra que se interpreta, algo que bien saben los cantantes cuando se critica "...no tiene la voz para el personaje". Ninguna partitura se puede tocar o cantar "mecánicamente". El modo de golpear las teclas o de emitir la voz, el ataque del sonido, el sentido del ritmo, de lo que es fuerte, medio fuerte o suave, rápido o lento, triste o alegre, el control de las variaciones de intensidad y movimiento, la ejecución acertada de adornos, pausas y cadencias, el estilo según tipo de obra, época y compositor... en todo eso y más radica la diferencia entre una buena interpretación y otra *pasable*.

Sobre la partitura aparecen indicaciones del autor referidas a la **expresión:** respecto a la intensidad del sonido y sus variaciones (**matices**), al aire y sus variaciones (**dinámica**), así como al sentimiento con que se debe ejecutar o cantar (**carácter**).

**Matices-** Se indican con palabras italianas, siendo los principales:

<u>Términos</u>	<u>Abreviaturas</u>	<u>Significado</u>
Pianissimo	pp o ppp	muy suave
Piano	p	suave
Mezzo piano	m p	medio suave
Mezza voce	m v	a media voz, poca intensidad
Sotto voce	s v	en voz baja, muy suave
Mezzo forte	m f	medio fuerte
Forte	f	fuerte
Fortissimo	ff o fff	muy fuerte
Sforzando	sfz o sf	fuertemente acentuado, con violencia
Rinforzando	rinf o rfz	reforzando, acentuar súbitamente el sonido
Crescendo	cres.	aumentar la fuerza gradualmente
Diminuendo	dim	disminuir la fuerza gradualmente
Calando	cal.	" "
Smorzando	smorz.	" "

Advertencia: es erróneo empezar fuerte el crescendo y piano el diminuendo.

**Reguladores-** Son signos que se emplean cuando el crescendo o el decrescendo abrazan pocos sonidos: si el regulador se abre, la intensidad debe aumentar y viceversa.



**Marcato-** Es un signo que se coloca encima o debajo de uno o más sonidos e indica que ese o esos sonidos deben ejecutarse más acentuados que los otros, pero sin llegar a la intensidad del *sforzando*.



### El aire y sus variaciones (*dinámica*)-

Cuando estudiamos *aire* vimos los 5 movimientos principales, a saber: Largo, Adagio, Andante, Allegro y Presto. Por supuesto que tal división es muy esquemática y usualmente el músico necesita expresarse mediante una gama de movimientos más *gradual*. Por esto se usan otros términos, algunos de ellos derivados de los ya mencionados.

<u>Expresión</u>	<u>Significado</u>
Grave	Casi <i>Largo</i>
Larghetto	Más vivo que <i>Largo</i>
Lento	Lento
Meno andante	Menos vivo que <i>Andante</i>
Più andante	Más vivo que <i>Andante</i>
Andantino	Más vivo que <i>Più andante</i>
Allegretto	Poco animado
Moderato	Moderado (menos rápido que <i>Allegro</i> )
Vivace	Vivaz
Prestissimo	Rapidísimo
Stringendo (string.)	Acelerando
Accelerando (accel.)	“
Affrettando (affrett.)	“
Rallentando (rall.)	Retardando, dando menos rapidez al movimiento
Ritardando (ritard.)	“ “
Ritenuto (rit.)	“ “
A piacere	A voluntad del ejecutante ( <i>Ad libitum</i> es sinónimo)
Morendo	Disminuyendo fuerza y retardando.
A tempo	Cesa la modificación y vuelve el movimiento primitivo.

También se emplean términos como *molto* (mucho), *più* (más), *meno* y expresiones como *più mosso* (más movido), *con moto* (con movimiento), *non tanto*...

**Rubato o *tempo rubato***- Es una indicación que expresa cierta libertad en el movimiento, de manera que la duración de algunos sonidos a veces disminuye y a veces aumenta, a gusto del intérprete.

**Acento agógico**- Es un acento circunflejo (^) que prolonga la duración de los sonidos tanto más cuanto más breve sean los valores sobre los cuales recaiga. Por ejemplo, sobre una negra se notará apenas, mientras que sobre una fusa será evidente. El término *agógico* fue introducido en la nomenclatura musical por el alemán Hugo Riemann (1849-1919), en su obra *Fraseo musical* (1884).

**Articulaciones**- Son los diferentes modos de producir sonidos. Se representan por medio de signos que se colocan encima o debajo de las figuras. Las articulaciones principales en el canto son 3: ligado, picado y picado ligado.

**Ligado** (*Legato*)- Indica la completa unión de los sonidos. Se indica con una ligadura de expresión, que abarca todas las notas a ligar. La última nota suele ejecutarse débil y un poco más breve, a los efectos de destacar el fin de la parte ligada.

**Picado** (*Staccato*)- Divide a la figura en dos partes iguales: una corresponde al sonido y la otra a un silencio. Se indica con un punto encima o debajo de la figura.

**Picado ligado** (*Semi ligado o non legato*)- Divide a la figura en cuatro partes iguales: tres corresponden al sonido y una a un silencio. Se indica con un punto arriba o debajo de cada figura y una ligadura que abarca las notas a ejecutar así.



**Adornos**- Son sonidos auxiliares que sirven para dar variedad a la melodía.

Los adornos principales en el canto son: apoyatura, acciacatura, doble apoyatura, trino, mordente, grupetto, cadencia, arpeggio, portamento y fiorituras.

**Apoyatura**- Es un sonido representado por una pequeña nota que antecede a la nota principal y a la cual le quita parte de su duración. La apoyatura también se llama “apoyatura larga” para diferenciarla de la acciacatura ó “apoyatura breve”.

**Acciacatura**- También se le llama apoyatura breve. Es un sonido representado por una pequeña nota (generalmente una corchea cuya plica y ganchillo están cortados por una línea oblicua) que antecede a la nota principal y que se ejecuta quitando parte del tiempo de la nota o silencio anterior.

**Doble apoyatura**- Es la unión sucesiva de 2 sonidos diferentes del efectivo, al cual anteceden. En general se escribe con dos semicorcheas. Según el estilo musical (época, compositor) la doble apoyatura toma el valor del sonido anterior o siguiente.

**Trino**- Es la repetición rápida de dos sonidos: el efectivo y su 2ª superior, mayor o menor, llamada *sonido auxiliar*. Se indica con las letras *tr* encima o debajo del sonido efectivo. La ejecución del trino también está sujeta al estilo. Puede ser *con preparación*, (esto es precedido de una apoyatura o doble apoyatura) o sin ella.

**Mordente**- Es la sucesión de 2 sonidos -escritos con semicorcheas o fusas- que anteceden al efectivo: el primero es el mismo sonido efectivo, y el otro, su 2ª ascendente o descendente. Hay dos clases de mordentes, según con qué nota empiecen: *superior* o *inferior*. Los mordentes se ejecutan rápidamente y toman su valor del sonido efectivo.

**Grupetto**- Es un adorno compuesto de 3 ó 4 sonidos que se combinan por 2ª con el sonido principal. Puede ser *superior* (si empieza con la 2ª ascendente del sonido efectivo) o *inferior* (cuando empieza con la 2ª descendente del sonido principal). El grupetto (o, en español: grupeto) toma su valor del sonido efectivo.

El grupeto se indica de dos formas: con las notas que lo componen (en general fusas) o con un signo con forma de S acostada. La ejecución del grupeto es muy elástica: rápida o lenta, según carácter y expresión de la obra.



**Cadencia-** Es un grupo de sonidos, generalmente breves y escritos después del calderón; nunca se mide y se ejecuta *ad libitum*, es decir, a voluntad del intérprete. Las cadencias sirven como adornos de finalización de una parte musical.

**Arpeggio-** Es la ejecución sucesiva de las notas de un acorde. Generalmente un arpeggio se hace ascendentemente, o sea, a partir del sonido más grave. Evidentemente un cantante no puede hacer un acorde (varios sonidos a la vez) pero sí arpeggios. De hecho, muchas melodías contienen partes con series de notas que forman arpeggio.

**Portamento-** Es el *arrastré* de una nota a la siguiente. Debe ser ejecutado con elegancia. Cuando un cantante ejecuta constantemente portamentos como recurso para “aproximarse” de una nota a la otra, el adorno se transforma en defecto. El portamento se indica con una ligadura y encima la palabra *portato* (o su abreviatura *port.*).

**Fiorituras-** Es un conjunto de sonidos constituido por arpeggios, escalas, tresillos, trinos, grupetos y otros adornos, que se usa para embellecer y dar variedad a la repetición de una parte musical.



**Carácter-** Es la manera que se expresan los afectos en la música. Los principales términos italianos de *carácter* son los siguientes:

Mesto	Triste	Con fuoco	Con fuego
Tranquillo	Tranquilo	Scherzando	Jugueteando
Con grazia	Con gracia	Maestoso	Majestuoso
Con brio	Con brío	Marziale	Marcial
Con anima	Con alma	Semplice	Simple
Deciso	Decidido	Agitato	Agitado

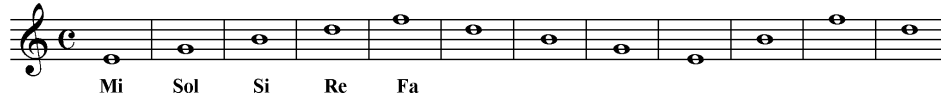
## *Expresiones musicales en francés y alemán*

<b>Expresión</b>	<b>Francés</b>	<b>Alemán</b>
Muy suave (pp)	Très faible	Sehr leise
Suave (p)	Faible	Leise
Medio suave (mp)	Assez faible	Halbschwach
Medio fuerte (mf)	Demi-fort	Halbstark
Fuerte (f)	Fort	Stark
Muy fuerte (ff)	Très fort	Auf das Stärkste
Fortísimo (fff)	Forçant	Mit verstärkter Kraft
Creciendo (cresc)	En croissant	Wachsend / Zunehmend
Decreciendo (dim)	En décroissant	Abnehmend
Largo	Large	Breit
Grave	Grave	Ernst
Adagio	Lent	Langsam
Andante	Commodément	Gehend
Moderato	Modéré	Maessig
Allegretto	Allégrement	Lebhaft
Allegro	Vite	Schnell
Presto	Très vite	Sehr schnell
Accelerando	Serré	Gedrängt
Rallentando	En ralentissant	Anhaltend
Ritardando	En retardant	Nachlassend / Verzögert
Sostenuto	Soutenu	Gehalten
Ad libitum	A plaisir	Nach Belieben
Morendo	En mourant	Absterbend
A tempo	En mesure	Im Zeitmass
Triste	Tristement	Traurig
Tranquillo	Calme	Ruhig
Grazioso	Avec grâce	Mit Anmuth/Scherzo
Con brío	Avec brio	Mit Lebhaftigkeit
Con anima	Avec âme	Mit Seele
Deciso	Décidé	Bestimmt
Agitato	Agité	Unruhig
Con fuoco	Avec feu	Mit Feuer

**Fraseo-** Es el modo de cantar las frases. Un buen fraseo abarca varios aspectos: elección acertada del *tempo*, justa duración de figuras y silencios, pureza de entonación, ejecución adecuada de *crescendos* y *diminuendos*, calidad de *ataques* y *cesuras*, articulación correcta (*legato*, *staccato*, *etc.*), limpieza y elegancia en la ejecución de adornos, estilo, correcta dicción y enunciación, inflexiones en el color expresivo... Una frase no es un montón de notas con una letra abajo, cosa que muchos estudiantes de canto no comprenden.

# Lectura I

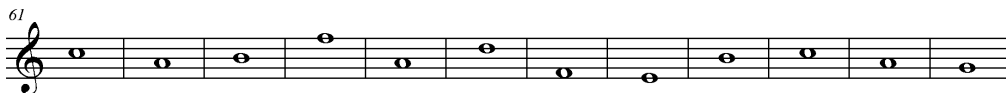
Leer las notas en las líneas del pentagrama



25 Leer las notas en los espacios del pentagrama



49 Leer las notas en las líneas y espacios del pentagrama



Realice este ejercicio muchas veces y en voz alta. Al principio lentamente. Nombre las notas cuidadosamente y deteniéndose lo menos posible. Cuando logre realizarlo con rapidez y sin equivocarse, pase al próximo ejercicio.

## Lectura II

Leer las notas que se escriben en líneas y espacios adicionales

Sol La Si Do

Re Do Si La

13

25

37 Ejercicio de lectura completa

49

61

73

85

97

Otorgue suma importancia a los ejercicios de reconocimiento de las notas. El nivel necesario es el de respuesta instantánea: mirar una nota y decir automáticamente su nombre. Recién cuando haya adquirido destreza en ello usted estará capacitado para comenzar el estudio de la métrica y, más posteriormente, la entonación.

# Solfeo 1

1 - Redondas y sus silencios

13

25 - Blancas y sus silencios

37

49 - Ligaduras

61

73 - Negras y sus silencios

81

89

Las lecciones número 1 a 7 (páginas Solfeo 1 y Solfeo 2) tienen la finalidad de introducir al lector en el estudio de la métrica musical, es decir, el aprendizaje de los valores relativos de las figuras y silencios principales (más utilizados). A tales efectos sólo se utiliza el compás de 4 tiempos, simplemente por no complicar la lectura con cambios de compás.

## Solfeo 2

### 5 - Blancas con punto y sus silencios

9

17

25

33 6 - Pares de corcheas

38

43 7 - Corcheas y sus silencios

48

La utilización de valores de figuras más pequeñas, así como las variaciones de duración mediante puntillo y valores irregulares (tresillos, etc.) y el conocimiento de otros compases, se aplicará en las lecciones de las páginas tituladas Solfeo 3 y Solfeo 4.

Luego de estudiadas, el alumno estará pronto para iniciar la etapa final, el estudio del Solfeo Cantado. Esta etapa preparatoria haciendo “solfeo rezado” es muy conveniente, pues para cuando haya que cantar las notas y memorizar su sonido será importantísimo ser un hábil lector musical.

## Solfeo 3

### 8 - Negras con punto, corcheas simples



### 9 - Semicorcheas y sus silencios; tresillos de corcheas



Una vez superadas las dificultades de los ejercicios precedentes, sólo resta hacer un ejercicio que agregue algunos elementos más y resuma los conocimientos adquiridos. Aunque si se han hecho a conciencia las lecciones Solfeo 1, 2 y 3 se tiene más del 90% de lo necesario para considerarse un “buen lector de música”, invitamos al lector a esforzarse un poco más y vencer los escollos de la lección siguiente.

## Solfeo 4

### 10 - Las demás figuras y otros compases

5

7

11

15

19

21

25

29

Ahora sí, pasemos a las lecciones de solfeo cantado.

En principio parecerán de lectura elemental. Es verdad, pero su dificultad no está en la lectura de las notas ni en la métrica, sino en la entonación.

# Cantado 1

## Ejercicio 1

Musical notation for Ejercicio 1, measures 1-15. The exercise is written in a single treble clef staff with a common time signature (C). It consists of a sequence of eighth and quarter notes, with a final measure containing a whole note and a double bar line.

## Ejercicio 2

Musical notation for Ejercicio 2, measures 16-30. The exercise is written in a single treble clef staff with a common time signature (C). It features a sequence of eighth and quarter notes, including some beamed eighth notes and a final measure with a double bar line.

## Ejercicio 3

Musical notation for Ejercicio 3, measures 31-45. The exercise is written in a single treble clef staff with a common time signature (C). It includes a sequence of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes and a final measure with a double bar line.

A medida que se progresa en “lecto-entonación”, o sea, en solfeo cantado, es buena idea empezar a practicar sobre arias y canciones. Por supuesto que habrá que elegir piezas que no ofrezcan excesivas dificultades de tesitura. Nosotros recomendaríamos algunas que a su vez sirvan al propio repertorio, arias antiguas, canciones uruguayas, *ciertos* lieder...

## Cantado 2

### Ejercicio 4

Musical notation for Ejercicio 4, measures 1-16. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music. Measure 16 ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

### Ejercicio 5

Musical notation for Ejercicio 5, measures 17-33. The piece is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three staves of music. Measure 25 is marked *Adagio* with a tempo of quarter note = 40. Measure 33 ends with a double bar line and a key signature change to two flats (Bb and Eb).

### Moderato Ejercicio 6

Musical notation for Ejercicio 6, measures 34-43. The piece is in common time (C) with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of three staves of music. Measure 43 ends with a double bar line.

## *Bibliografía*

- Adler, Kurt - The Art of Accompanying and Coaching. NY Da Capo Press  
Alderson Richard - Complete Handbook of Voice Training. West Nyack, NY Parker  
Allen, Jeffrey - Secrets of Singing. Belwin-Mills Publishing (1994)  
Appelman, Dudley Ralph - The science of vocal pedagogy - Bloomington, Indiana Univ.  
Bartholomew, W.T. - Acoustics of Music. NY Prentice Hall  
Björling Anna-Lisa & Andrew Farkas – “Jüssi” - Oregon: Amadeus Press  
Boyden, Matthew - The Rough Guide to Opera - 4<sup>th</sup> edition, New York 2007  
Boytim, Joan Frey - The private voice studio handbook. Hal Leonard Corp 2003  
Borovsky, Victor - Chaliapin, a critical biography. Hamilton Ltd, London 1988.  
Brodnitz, Friedrich S. - Keep Your Voice Healthy. New York: Harper & Brothers  
Brodnitz, Friedrich S. – Vocal Rehabilitation (1959)  
Brower & Cooke - Great Singers on the Art of Singing - New York: Dover  
Brown, Oren L. - Discover Your Voice. Singular Publishing Group, California  
Brown, William Earl - Vocal Wisdom... New York, Arno Press  
Bunch, Marybeth - Dynamics of the Singing Voice, New York: Springer-Verlag.  
Burgin, John Carroll - Teaching Singing. Metuchen NJ, The Scarecrow Press  
Caruso & Tetrzzini - On the Art of Singing - New York: Dover  
Caruso Enrico Jr. & Andrew Farkas- Enrico Caruso - Oregon: Amadeus Press  
Caruso, Enrico - How to Sing - Brooklyn NY The Opera Box  
Chaliapin, Feodor - Man and Mask. Garden City NY Doubleday  
Coffin, Berton - Overtones of Bel Canto. Metuchen, NJ. Scarecrow Press  
Cooper, Morton - Change your Voice... NY Macmillan  
Culver, Charles - Musical Acoustics - New York: McGraw-Hill  
Duey, Philip - Bel Canto in Its Golden Age - New York: King's Crown Press  
Fields, Victor - Training the Singing Voice. New York: King's Crown Press  
Foreman, Edward - The Porpora Tradition, Minneapolis Pro Music Press  
Frisell, Anthony - The Baritone Voice. Boston Crescendo  
Frisell, Anthony - The Soprano Voice. Somerville, MA Bruce Humphries  
Frisell, Anthony - The Tenor Voice. Somerville, MA Bruce Humphries  
Fucito & Breyer- Caruso and the Art of Singing - New York: Dover  
García, Manuel - Hints on Singing. Canoga Park CA, Summit Publishing  
Gould W.J. & Okamura H. - Respiratory Training of the Singer  
Harpster, Richard W. - Technique in Singing - NY: Schirmer Books  
Hines, Jerome - Great Singers on Great Singing. New York: Doubleday  
Hines, Jerome - The Four Voices of Man. New York: Schirmer  
Hirano, Minoru - Behavior of laryngeal muscles. New York: Raven Press  
Hirano, Minoru - Clinical Examination of Voice. Vienna: Springer-Verlag  
Husson, Raoul - La voix chantée. Paris: Gauthier Villars  
Jacobi, Henry - Building your best voice. Englewood, NJ: Prentice-Hall  
Kagen, Sergius - On Studying Singing. New York: Dover Books  
Klein, Joseph - Singing Techniques, Princeton, NJ: Van Nostrand  
Lablache, Louis - Lablache's Complete Method of Singing. Boston: Oliver Ditson  
Lamperti, Francesco - The Art of Singing. NY Edward Schuberth

Lehmann, Lilli - How to Sing - New York: Macmillan  
 Lehmann, Lotte - More than Singing. London: Boosey and Hawkes  
 Lieberman, Philip - Intonation, Perception and Language. Cambridge MA: M.I.T.  
 Marafioti, Mario - Caruso's Method. New York: Dover Publications  
 Marchesi, Mathilde - Theoretical and Practical Method of Singing.  
 Marchesi, Salvatore- Bel Canto Method- New York: Dover Publications  
 Melba, Nellie - Melba Method. London: Chappell  
 Miller, Richard - Solutions for Singers. Oxford University Press 2004  
 Miller, Richard - Techniques of singing. Metuchen, NJ: Scarecrow Press  
 Miller, Richard - The Art of Singing. New York: Oxford University Press  
 Miller, Richard - The Structure of Singing: New York: Schirmer Books  
 Miller, Richard - Training Soprano voices. New York: Oxford University Press  
 Miller, Richard - Training Tenor voices. California: Schirmer  
 Nordica, Lillian - Hints to Singers. New York: Dover Publications  
 Phillips-Matz, Mary Jane. - Leonard Warren. Oregon: Amadeus Press  
 Pleasants, Henry - The Great Singers. New York: Simon and Schuster  
 Randel, Don Michael – New Harvard Dictionary of Music  
 Reid, Cornelius L. - Bel Canto Principles and Practices. New York: Coleman-Ross  
 Reid, Cornelius L. - The free voice. NY: Patelson's Music House, 1978  
 Ross, William Ernest - Secrets of singing. Bloomington, IN: Indiana University Press  
 Schmidt, Jan. - Basics of Singing. NY: Schirmer Books  
 Stanton, Royal - Steps to Singing for Voice Classes. Belmont Ca Wadsworth  
 Stinchelli, Enrico – Greatest Stars of the Opera. Gremese International  
 Sundberg, Johan - The science of the singing...Dekalb, IL: Northern Ill University  
 Tanner, Stephen – Opera Antics & Anecdotes. Sound and Vision  
 Tarneaud, Jean - Le Chant, sa construction, sa destruction. Paris: Librairie Maloine  
 Titta Ruffo - My Parabola. Dallas: Baskerville Publishers Inc.  
 Titze, Ingo R. - Principles of Voice Production. Englewood Cliffs NJ Prentice Hall  
 Tosi, Pier Francesco - Opinions of Singers. Minneapolis, MN ProMusica  
 Vennard, William - Singing, the Mechanism and the Technique. NY Carl Fischer  
 Warrack & West- Diccionario Oxford de la Ópera

## *Índice onomástico*

- Alagna, Roberto- 69.  
Albanese, Licia- 120.  
Albani, Emma- 16.  
Alboni, Marietta- 15, 16.  
Alda, Frances- 16, 119.  
Alexander, John- 119.  
Algorta, Jorge- 24, 66.  
Alva, Luigi- 29.  
Álvarez, Carlos- 69.  
Álvarez, Marcelo- 69.  
Amato, Pasquale- 119.  
Anders, Peter- 16.  
Anderson, June- 69.  
Anderson, Marian- 114.  
Araiza, Francisco- 118.  
Arroyo, Martina- 119.  
Asawa, Brian- 30.  
Asenjo Barbieri, Francisco- 131.  
Baccaloni, Salvatore- 31.  
Bach, Johann Sebastian- 10, 11, 29, 117.  
Baltsa, Agnes- 120.  
Bampton, Rose- 16.  
Barbieri, Fedora- 30.  
Barstow, Josephine- 69.  
Bartoli, Cecilia- 28.  
Basile Baroni, Adriana- 12.  
Bastianini, Ettore- 69.  
Battistini, Mattia- 15, 16.  
Baum, Kurt- 119.  
Beethoven, Ludwig van- 12, 35, 64, 146.  
Bellini, Vincenzo- 12, 29, 117, 143.  
Berganza, Teresa- 119.  
Berger, Erna- 118.  
Bergonzi, Carlo- 107.  
Berlioz, Hector- 143.  
Bernacchi, Antonio- 12.  
Bernouilli, Daniel- 46, 121, 127, 129.  
Besanzoni, Gabriella- 15.  
Bispham, David- 16, 17, 118.  
Bizet, Georges- 75, 143.  
Björling, Jüssi- 29, 110, 115, 168.  
Boieldieu, François-Adrien- 31.  
Boito, Arrigo- 75, 143.  
Bononcini, Giovanni- 10.  
Bordoni, Faustina- 12.  
Borg, Kim- 17.  
Borghetti, Lucio- 114.  
Bori, Lucrezia- 16.  
Borodin, Alexander- 143.  
Borodina, Olga- 69.  
Bouhy, Jacques- 16.  
Bowman, James- 30.  
Bratt, Gillis- 16.  
Bretón, Tomás- 131.  
Breuer, Joseph- 15.  
Brower, Harriette- 120.  
Bruson, Renato- 69.  
Bumbry, Grace- 16.  
Butt, Clara- 16.  
Caballé, Moserrat- 16, 118.  
Caccini, Giulio- 9, 10, 89.  
Caffariello (Gaetano Majorano)- 11.  
Caldara, Antonio- 10.  
Calderón de la Barca, Pedro- 131.  
Callas, María- 16, 30, 42, 43, 72, 118, 168.  
Calvé, Emma- 17.  
Campanini, Italo- 16.  
Cappuccilli, Piero- 110, 118.  
Carpi, Fernando- 16.  
Caruso, Enrico- 15, 17, 30, 43, 53, 61, 66, 68, 72, 74, 115, 116, 117, 124, 168, 169.  
Casilly, Richard- 16.  
Catalani, Alfredo- 75, 143.  
Catalani, Angelica- 12.  
Cavalieri, Emilio de- 9.  
Cavalieri, Katharina- 12.  
Cavalli, Francesco- 10.  
Cesti, Marco Antonio- 10.  
Chaliapin, Feodor- 15, 31, 39, 69, 72, 119, 168.  
Chapí, Ruperto- 131.  
Charpentier, Gustave- 143.  
Cherubini, Luigi- 12.  
Chookasian, Lili- 16.  
Christoff, Boris- 31.  
Chueca, Federico- 131.  
Cilèa, Francesco- 143.  
Coates, John- 16.  
Colbran, Isabella- 13.  
Colón, Cristóbal- 8.  
Conde de Bardi, Giovanni- 9.  
Cooper, Morton (Dr.)- 119, 168.  
Corelli, Franco- 30, 113.  
Corena, Fernando- 16, 31, 115.  
Corsi, Jacopo- 9.  
Cossotto, Fiorenza- 16, 119.  
Cotogni, Antonio- 15, 16.  
Crespin, Régine- 69, 120.  
Cruz-Romo, Gilda- 120.  
Cuzzoni, Francesca- 12.  
D'Arezzo, Guido Donatti- 6.  
Da Gama, Vasco- 8.

Dal Monte, Toti- 16.  
 Dalayrac, Nicolas-Marie- 31.  
 Damiani, Víctor- 62.  
 Danco, Suzanne- 16.  
 Dargomiski, Alexander- 143.  
 De Bardi, Conde Giovanni- 9.  
 De Hidalgo, Elvira- 16.  
 De los Ángeles, Victoria- 29.  
 De Luca, Giuseppe- 16.  
 De Reszke, Edouard- 15, 16.  
 De Reszke, Jean- 15, 16.  
 Debussy, Claude- 143.  
 Del Monaco, Mario- 30, 113.  
 Delibes, Leo- 143  
 Deller, Alfred- 30.  
 Delmas, Jean-François- 16.  
 Demest, Desiré- 16.  
 Dermota, Anton- 69.  
 Dessay, Natalie- 69.  
 Deutekom, Cristina- 120.  
 Di Garlandia, Giovanni- 8.  
 Dimitrova, Ghena- 30, 120.  
 Domingo, Plácido- 113.  
 Doni, Giovanni Battista- 7.  
 Donizetti, Gaetano- 12, 29, 117, 143.  
 Donzelli, Domenico- 13.  
 Dowland, John- 30.  
 Duprez, Gilbert- 13, 54, 75.  
 Durante, Francesco- 10.  
 Dvorak, Antonín- 143.  
 Eames, Emma- 16.  
 Elvira, Pablo- 113.  
 Eratóstenes- 8.  
 Evans, Geraint- 16.  
 Farinelli (Carlo Broschi)- 11, 12, 80.  
 Farrar, Geraldine- 16, 118.  
 Fassbaender, Brigitte- 119.  
 Fauré, Gabriel- 94.  
 Favart, Marie- 12.  
 Ferrein, Louis- 8.  
 Fischer-Dieskau, Dietrich- 69, 168.  
 Flagstad, Kirsten- 16, 118.  
 Fleming, Renée- 29.  
 Flórez, Juan Diego- 28.  
 Fraschini, Gaetano- 15.  
 Fremsted, Olive- 16.  
 Freni, Mirella- 69.  
 Frezzolini, Erminia- 13, 15.  
 Frittoli, Barbara- 69.  
 Gabrieli, Francesca (“La Ferrarese”)- 12.  
 Galeffi, Carlo- 16, 115.  
 Galilei, Vincenzo- 9.  
 Galli-Curci, Amelita- 28, 116.  
 García, Manuel (I y II)- 13, 18, 117, 168.  
 Gardé, Edouard- 18.  
 Garden, Mary- 115.  
 Gatti-Casazza, Giulio- 116.  
 Gayarre, Julián- 16.  
 Gedda, Nicolai- 113.  
 Gerrussi, Luigi- 13.  
 Gershwin, George- 143.  
 Gheorghiu, Angela- 29.  
 Ghiaúrov, Nicolai- 31.  
 Giajotti, Bonaldo- 113.  
 Gigli, Beniamino- 16, 29, 120, 168.  
 Giordano, Umberto- 75, 143.  
 Glinka, Mikhail- 143.  
 Gluck, Alma- 117.  
 Gluck, Christoph Willibald- 12, 30.  
 Gobbi, Tito- 69.  
 Gorchakova, Galina- 69.  
 Gorr, Rita- 69.  
 Gounod, Charles- 143  
 Grenzebach, Ernest- 16.  
 Grisi, Giulia- 13.  
 Gruberová, Edita- 28.  
 Guadagni, Gaetano- 12.  
 Gueden, Hilde- 69.  
 Guerrero, Jacinto- 131.  
 Hahn, Reynaldo- 95.  
 Halévy, Fromental- 31, 143.  
 Hampson, Thomas- 117.  
 Händel, George Friedrich- 10, 11, 28, 29, 30,  
 75, 117.  
 Hasse, Johann Adolf- 11, 12.  
 Heifetz, Jascha- 74.  
 Hempel, Frieda- 115.  
 Heppner, Ben- 31.  
 Hering, Ewald- 15.  
 Herman, William- 117.  
 Hines, Jerome- 25, 32, 65, 114, 117, 168.  
 Hipócrates- 6.  
 Homer, Louise- 16, 116.  
 Horne, Marilyn- 16, 28, 113.  
 Horowitz, Vladimir- 73.  
 Hotter, Hans- 31.  
 Husson, Raoul- 18, 168.  
 Hvorostovsky, Dmitri- 69.  
 Jennes, Charles- 11.  
 Jo, Sumi- 69.  
 Jones, Gwyneth- 69.  
 Journet, Marcel- 16.  
 Kabaivanska, Raina- 16.  
 Kagen, Sergius- 20, 168.  
 Kasarova, Vesselina- 69.  
 Kipnis, Alexander- 16.  
 Kirkby-Lunn, Louise- 16.  
 Kraus Trujillo, Alfredo- 16, 19, 66, 119.

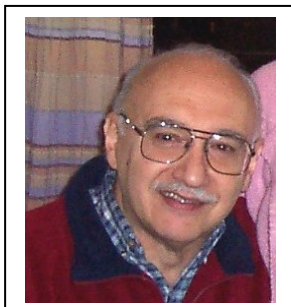
Lablache, Luigi- 13, 23, 168.  
 Lamperti, Francesco- 16, 55, 66, 79, 168.  
 Lamperti, Giovanni Battista- 16.  
 Larmore, Jennifer- 69.  
 Lauri-Volpi, Giacomo- 16, 120.  
 Legrenzi, Giovanni- 10.  
 Lehmann, Lilli- 15, 16, 117, 169.  
 Lehmann, Lotte- 16, 169.  
 Leiffen, Agatha- 43.  
 Leoncavallo, Ruggero- 75, 143.  
 Lermoyez, Pierre- 15.  
 Licitra, Salvatore- 69.  
 Liebling, Estelle- 117.  
 Lind, Jenny- 13, 15.  
 Llopart, Mercedes- 16.  
 London, George- 31.  
 Lope de Vega, Félix- 131.  
 Lorenz, Max- 16.  
 Ludwig, Christa- 30, 120.  
 Lully, Jean-Baptiste- 10.  
 Luongo, Virgilio- 25.  
 Machado, Aquiles- 69.  
 MacNeil, Cornell- 69, 114.  
 Magallanes, Fernando de- 8.  
 Malibrán, María (García de)- 13, 14, 168.  
 Marcello, Benedetto- 10.  
 Marchesi, Mathilde- 13, 16, 117, 119.  
 Marchesi, Salvatore- 16, 19, 66, 169.  
 Marchisio, Barbara- 16.  
 Mari, Nanda- 18.  
 Mario (Giovanni Matteo di Candia)- 13.  
 Martin, Jean-Blaise- 31.  
 Martinelli, Giovanni- 30, 114.  
 Martino, Luigi- 114.  
 Mascagni, Pietro- 75, 116, 143.  
 Massenet, Jules- 29, 143.  
 Mattila, Karita- 69.  
 Maurel, Victor- 15.  
 McClellan, John- 114.  
 McCracken, James- 120.  
 Méhul, Étienne-Nicolas- 12, 30.  
 Melba, Nellie- 16, 54, 95, 118, 169.  
 Melchior, Lauritz- 16, 31, 107.  
 Melocchi, Giovanni- 113.  
 Mera, Yoshikazu- 30.  
 Merrill, Robert- 118.  
 Merriman, Nan- 16.  
 Mesplé, Mady- 29.  
 Metastasio, Pietro (Trapassi)- 11.  
 Meyerbeer, Giacomo- 143.  
 Milanov, Zinka- 16, 114.  
 Millo, Aprile- 69.  
 Milnes, Sherrill- 16, 24, 114.  
 Moffo, Anna- 16, 114.  
 Monteverdi, Claudio- 10, 11.  
 Monti, Nicola- 30.  
 Moreno Torroba, Federico- 131.  
 Morris, James- 16.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus- 12, 28, 29, 31, 39, 75, 143.  
 Munsel, Patrice- 114.  
 Murray, Ann- 69.  
 Musorgsky, Modesto- 143.  
 Neblett, Carol- 16.  
 Netrebko, Anna- 29, 119.  
 Nilsson, Birgit- 91, 114.  
 Nordica, Lillian- 15, 16, 114, 169.  
 Norman, Jessye- 69.  
 Nourrit, Adolphe- 13, 14.  
 Nucci, Leo- 69.  
 Obin, Louis-Henri- 16.  
 Offenbach, Jacques- 129, 143.  
 Otter, Anne Sophie von- 69.  
 Pacchierotti, Gasparo- 12.  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da- 9, 10.  
 Pareto, Graziella- 16.  
 Park Benjamin, Dorothy- 42.  
 Pasta (Negri), Giuditta- 13.  
 Patti, Adelina- 15.  
 Pavarotti, Luciano- 41, 58, 72, 74, 114.  
 Pearce, Jan- 114.  
 Peri, Jacopo- 9, 10.  
 Persichini, Venceslao- 16.  
 Peters, Roberta- 28, 110, 117.  
 Petrov, Ossip- 13.  
 Picander (Christian F. Henrici)- 10.  
 Pinza, Ezio- 31, 118.  
 Pitágoras- 6.  
 Plançon, Pol- 16.  
 Plishka, Paul- 115.  
 Poliziano- 9.  
 Ponchielli, Amilcare- 75, 143.  
 Pons, Lily- 28, 39, 70.  
 Ponselle, Rosa- 15, 16, 30, 116, 117.  
 Porpora, Nicola- 11, 168.  
 Porporino- 12.  
 Prey, Hermann- 69.  
 Price, Leontyne- 69.  
 Puccini, Giacomo- 29, 75, 143.  
 Purcell, Henry- 10, 30.  
 Ragin, Derek Lee- 30.  
 Raisa, Rosa- 15, 16.  
 Rameau, Jean Philippe- 10.  
 Ramey, Samuel- 31.  
 Reckford, Leo P. (Dr.) – 120.  
 Rinuccini, Ottavio- 9.  
 Robin, Mado- 69.

Rossini, Gioacchino- 12, 13, 29, 31, 75, 117, 143.  
 Roswaenge, Helge- 118.  
 Rubini, Giovanni Battista- 13.  
 Ruffo, Titta- 15, 16, 24, 30, 69, 74, 114, 116, 169.  
 Rysanek, Leonie- 69.  
 Sack, Erna- 29.  
 Saint-Saëns, Camille- 143.  
 Salimbeni- 12.  
 Sanderson, Sybil- 16.  
 Sbriglia, Giovanni- 16.  
 Scarlatti, Alessandro- 10.  
 Schipa, Tito- 29, 118.  
 Schmeling Mara, Gertrud- 12.  
 Schock, Rudolf- 29.  
 Scholl, Andreas- 30.  
 Schonberg, Harold- 12.  
 Schubert, Franz- 94, 168  
 Schumann-Heink, Ernestine- 16, 115.  
 Schwarzkopf, Elisabeth- 69.  
 Scotto, Renata- 16, 119.  
 Sembrich, Marcella- 15, 16.  
 Senesino (Francesco Bernardi)- 12.  
 Sereni, Mario- 119.  
 Shakespeare, William- 16.  
 Shane, Rita- 119.  
 Show, Sir Bernard- 131.  
 Siepi, Cesare- 31, 118.  
 Sills, Beverly- 16, 33, 117.  
 Simionato, Giulietta- 30, 42, 43, 119.  
 Sitchez, María Joaquina- 13.  
 Soler, José- 23.  
 Sontag, Henrietta- 13.  
 Spontini, Gaspare- 12.  
 Stabile, Mariano- 16.  
 Stade, Frederica von- 28.  
 Stagno, Roberto- 15, 16.  
 Stanislavski, Konstantin- 42, 95, 113.  
 Stevens, Risë- 18, 115.  
 Stoltz, Rosine- 15.  
 Stoltz, Theresa- 16.  
 Storace, Ann Nancy- 12.  
 Storchio, Rosina- 16.  
 Stracciari, Riccardo- 116.  
 Strauss, Johann I- 129.  
 Streich, Rita- 69.  
 Strepponi, Giuseppina- 15.  
 Suliotis, Elena- 16.  
 Sutherland, Joan- 28, 58, 59, 117.  
 Taddei, Giuseppe- 30.  
 Tagliavini, Ferruccio- 29.  
 Talvela, Martii- 117.  
 Tamagno, Francesco- 30.  
 Tamberlik, Enrico- 13.  
 Tamburini, Antonio- 13.  
 Tauber, Richard- 118.  
 Tchaikovsky, Pyotr Ilych- 29.  
 Tebaldi, Renata- 16, 30.  
 Te-Kanawa, Kiri- 69.  
 Telemann, George Philipp- 10, 11.  
 Terfel, Bryn- 31-  
 Tetrizzini, Luisa- 118.  
 Thebom, Blanche- 114.  
 Thomas, Ambroise- 143.  
 Thursby, Emma- 16.  
 Tomova-Sintow, Anna- 69.  
 Traubel, Helen- 114.  
 Tucker, Richard- 69, 120.  
 Van Dam José- 31.  
 Van den Berg, Janwillem- 18, 85, 88.  
 Varesi, Felice- 14.  
 Varnay, Astrid- 69.  
 Velluti, Giovanni Battista- 12.  
 Vennard, William- 54, 169.  
 Verdi, Giuseppe- 13, 14, 15, 29, 30, 75, 117, 143.  
 Vergine, Guglielmo- 116.  
 Verret, Shirley- 119.  
 Viardot, Pauline (García de)- 13.  
 Vickers, Jon- 31, 115.  
 Vidal, Melchiorre- 16.  
 Viglione-Borghese, Domenico- 16.  
 Villazón, Rolando- 69.  
 Vinay, Ramón- 31.  
 Viñas, Francisco- 16.  
 Vishnevskaya, Galina- 69, 169.  
 Vivaldi, Antonio- 10.  
 Vives, Amadeo- 131.  
 Voigt, Deborah- 69.  
 Wagner, Richard- 14, 31.  
 Warren, Leonard- 24, 30, 42, 43, 62, 114, 169.  
 Weber, Carl Maria von- 12.  
 Windgassen, Wolfgang- 69.  
 Witherspoon, Herbert- 16, 169.  
 Wunderlich, Fritz- 29.  
 Zabern, Conrad di- 8.  
 Zajick, Dolores- 69.  
 Zenatello, Giovanni- 30.

## *Referencia fotográfica*

- Alfredo Kraus- 131.  
Amelita Galli-Curci- 32.  
Andrea Gruber- 137.  
Angela Gheorghiu- 126.  
Anna Moffo- 41.  
Anna Netrebko- 119.  
Barbara Frittoli- 136.  
Ben Heppner- 73.  
Beniamino Gigli- 22.  
Beverly Sills- 57.  
Birgit Nilsson- 28.  
Boris Christoff- 114.  
Bryn Terfel- 129.  
Cecilia Bartoli- 91.  
Cesare Siepi- 52.  
Claudia Muzio- 63.  
Conchita Supervía- 33.  
Daniela Dessi- 137.  
Deborah Voigt- 130.  
Dietrich Fischer-Dieskau- 71.  
Dmitri Hvorostowsky- 141.  
Edita Gruberová- 98.  
Enrico Caruso- 15.  
Ettore Bastianini- 124.  
Eva Marton- 115.  
Ezio Pinza- 59.  
Fernando Corena- 121.  
Feodor Chaliapin- 16.  
Fiorenza Cossotto- 104.  
Franco Corelli- 139.  
Frederica von Stade- 128.  
Fritz Wunderlich- 81.  
Gabriella Besanzoni- 17.  
Ghena Dimitrova- 129.  
Giulietta Simionato- 36.  
Giuseppe de Luca- 64.  
Giuseppe di Stefano- 100.  
Giuseppe Taddei- 31.  
Gré Brouwenstijn- 72.  
Gwyneth Jones- 65.  
Hilde Gueden- 125.  
Jerome Hines- 62.  
Joan Sutherland- 93.  
Johan Botha- 140.  
José van Dam- 131.  
Joseph Shore- 141.  
Juan Diego Flórez- 119.  
June Anderson- 120.  
Jüssi Björling- 60.  
Kirsten Flagstad- 112.  
Lauritz Melchior- 111.  
Leonard Warren- 61.  
Leontyne Price- 70.  
Lily Pons- 39.  
Luciano Pavarotti- 54.  
María Callas- 40.  
Marian Anderson- 67.  
Marilyn Horne- 113.  
Marina Domashenko- 138.  
Mario del Monaco- 120.  
Montserrat Caballé- 94.  
Natalie Dessay- 112.  
Nicolai Ghiaúrov- 25.  
Olga Borodina- 138.  
Piero Cappuccilli- 118.  
Plácido Domingo- 55.  
Renata Tebaldi- 113.  
René Pape- 142.  
Renée Fleming- 136.  
Richard Tucker- 139.  
Rockwell Blake- 127.  
Rolando Villazón- 140.  
Rosa Ponselle- 18.  
Salvatore Baccaloni- 122.  
Samuel Ramey- 128.  
Sherrill Milnes- 53.  
Sumi Jo- 116.  
Tatiana Troyanos- 38.  
Thomas Hampson- 117.  
Tito Gobbi- 99.  
Tito Schipa- 23.  
Titta Ruffo- 30.  
Virginia Zeani- 123.

## *El autor*



Fernando Aramburu Horst nació en Montevideo, el 17 de Noviembre de 1944. Su madre dirigía el Conservatorio Rubinstein.

Allí se recibió de profesor de solfeo a los 12 años, de piano y acordeón a los 16, y comenzó a dar clases de música en su adolescencia, mientras estudiaba Armonía.

Se aficionó al canto entusiasmado por las voces de Mario Lanza y Jüssi Björling, artistas que recientemente habían desaparecido y era usual escucharlos por radio. Fue entonces que su tía –aficionada a la ópera y la zarzuela- le prestó *Yo Pecedor*, autobiografía del célebre tenor mexicano José Mojica. Este libro influyó de tal manera en su espíritu, que decidió abandonar su posible carrera de pianista y estudiar canto.

En febrero del '61 un primo suyo, profesor de artes plásticas -que había sido discípulo del tenor Aurelio Álvarez- lo presentó a la soprano Elsa Ruiz, integrante del coro del SODRE.

Con ella estudió tres años a razón de tres lecciones semanales. Paralelamente emprendía la carrera de Informática en IBM y Electrónica, asignatura ésta que luego le proporcionaría herramientas teóricas para profundizar en los aspectos acústicos de la voz.

En 1964 su maestra deja de dar clases. Luego de unos meses buscando maestro, intenta estudiar con el tenor José Soler, pero recibió una sorpresa. Soler le confesó de entrada que no sabía enseñar; y luego de hacer varias consideraciones acerca de la enseñanza del canto, lo derivó al bajo Jorge Algorta (“... *el mejor maestro que te puedo recomendar*”).

Con Algorta tomaba dos clases semanales. Allá por el '68, el maestro se radicaría en Buenos Aires y le ofreció hacerlo entrar al Coro del Teatro Colón. Pero Aramburu no se animó: tenía trabajo, dos hijos pequeños, otro que venía en camino y la situación en la vecina orilla era inestable. Comenzó a intervenir en los conciertos de la “Asociación Amigos de la Ópera”, presidida por el Sr. Héctor Palermo; y a tales efectos preparaba repertorio con los maestros Jaime Airaldi, Ernestina Lova y Esmeralda Mira de Sollier.

A mediados de los '70 obtiene primer lugar en el concurso de ingreso a la Escuela de Ópera. Los maestros Erich Simon, Martha Fornella y Ercilia Quiroga integraron el jurado. Defraudado por la irregularidad de las clases, abandonó la Escuela y empezó a estudiar con el barítono Virgilio Luongo. Durante cuatro años hizo canto con Luongo y repertorio con la maestra Blanca Arrigoni.

A fines de los '70 decide irse a México. Allá enseñó música, dio conciertos, dirigió coros y estuvo al frente del “Ágora”, Casa de la Cultura de Lázaro Cárdenas, Michoacán, del Instituto Nacional de Bellas Artes. Un quebranto de salud le impidió cantar por más de una década. Ello no fue óbice para que continuase estudiando el mecanismo vocal y actualizándose en metodologías de enseñanza del canto. Posee una inmensa bibliografía al respecto y mantiene contacto vía Internet con maestros norteamericanos.

Aunque su pasión es el canto, disfruta plenamente las obras instrumentales de Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Tchaikovsky, Musorgsky, Albéniz, etc.

En lieder su favorito es Schubert, junto a su máximo intérprete: Dietrich Fischer-Dieskau. Admirador de Enrico Caruso y María Callas, de quienes posee prácticamente todas las grabaciones, no duda en afirmar que por color vocal, balance en la emisión, legato, agilidad, musicalidad y fraseo, el mejor cantor popular fue Carlos Gardel.

## *El Canto*

ISBN 9974 – 39 – 497 - X  
PRIMERA EDICIÓN 24/04/2003  
SEGUNDA EDICIÓN 25/10/2007  
Corregida y aumentada

**Fernando Aramburu Horst**  
**fpahorst@hotmail.com**  
**Montevideo, Uruguay**