



INSTITUTO
NACIONAL
DE LA MÚSICA

CREADO POR LA LEY N°26801



Manual de formación musical N° 5

DIRECCIÓN

Instituto Nacional de la Música (INAMU)

CONSEJO EDITORIAL

Diego Boris
Celsa Mel Gowland

COORDINACIÓN Y EDICIÓN

Celsa Mel Gowland
Neli Saporiti

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

María Claudia Lamacchia

COLABORAN EN ESTA PUBLICACIÓN (POR ORDEN ALFABÉTICO)

Loli Álvarez
Bruno Arias
Mirta Arrúa Lichi
Miguel Cantilo
Jorge "El Portugués" Da Silva
Guillermo Fernández
Rodrigo García Olmedo
Magdalena León
Mora Martínez
Adriana Mastrángelo
Guido Nisenson
Soledad Pastorutti
Mariano Pattin
María Antonia Policicchio
Silvia Quírico
Elena Roger
Ricardo Serrano
Dolores Solá
Patricia Sosa
Víctor Torres
Katie Viqueira
Liliana Vitale
Fabiana Wilder

DISEÑO GRÁFICO E INFOGRAFÍAS

Hernán Vargas

ILUSTRACIÓN DE TAPA

Pablo "Pali" Muñoz

ILUSTRACIONES DE INTERIORES

Pablo "Pali" Muñoz

CONTACTOS INAMU

info@inamu.musica.ar
www.inamu.musica.ar

PRENSA Y COMUNICACIÓN INAMU

Rodrigo García Olmedo
comunicacion@inamu.musica.ar

Mel Gowland, Celsa

La voz cantada : manual de formación nº 5 / Celsa Mel Gowland ; Nelida Saporiti ; contribuciones de Katie Viqueira ... [et al.] ; editado por María Claudia Lamacchia ; ilustrado por Pablo Muñoz. - 1a ed. ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Instituto Nacional de la Música, 2017.

144 p. : il. ; 26 x 20 cm.

ISBN 978-987-45990-8-7

1. Técnica de Enseñanza. 2. Canto. I. Viqueira, Katie, colab. II. Lamacchia, María Claudia, ed. III. Muñoz, Pablo, ilus. IV. Título.

CDD 780.71

SOBRE EL INAMU

El Instituto Nacional de la Música (INAMU) es un órgano específico de fomento para la actividad musical en general y la nacional en particular. Fue creado por la Ley N° 26.801. Su figura técnico legal es la de ente público no estatal. Esta figura mixta permite articular federalmente políticas públicas entre representantes del Estado y diversas organizaciones del sector musical.

El INAMU tiene entre sus funciones: promover la actividad musical en todo el territorio de la República Argentina, proteger la música en vivo, fomentar la producción fonográfica y de videogramas, propiciar entre los músicos el conocimiento y los alcances de la propiedad intelectual, de las entidades de gestión colectiva, así como de aquellas instituciones que defienden sus intereses y derechos como trabajadores, y contribuir a la formación y perfeccionamiento de los músicos en todas sus expresiones y especialidades.

El proyecto de Ley de Creación del INAMU, también conocido como Ley Nacional de la Música, surgió de una experiencia inédita, federal y colectiva donde los músicos se organizaron para participar en la definición de los puntos principales de la Ley, de acuerdo al consenso que hubo sobre las necesidades que tenía la actividad musical de mejorar sus condiciones de producción, circulación de música en vivo y difusión.

Luego de un largo camino, el 28 de noviembre de 2012 en el Senado de la Nación Argentina se aprobó por unanimidad –tanto en general como en particular– la Ley de Creación del INAMU. El 11 de enero de 2013 se promulgó con su publicación en el Boletín Oficial. En marzo de 2014 se designaron como autoridades del organismo a los músicos Diego Boris (presidente) y Celsa Mel Gowland (vicepresidente).

El INAMU desarrolla las siguientes acciones:


- Para garantizar el federalismo, el organismo funciona en seis sedes, una en cada región cultural del país.
- Creación y administración del Registro Único de Músicos Nacionales y Agrupaciones Musicales Nacionales, el cual posee 30 mil inscriptos, quienes representan a proyectos musicales solistas o en grupos.
- Creación y administración del Registro de la Actividad Musical, destinado a todos los sectores que comprenden la actividad en nuestro país.
- Convocatorias de Fomento anuales, las cuales ya beneficiaron a 1760 proyectos para realizar producciones discográficas, música en vivo, audiovisuales o difusión.
- Participación de 75 organizaciones de la actividad musical de todo el país en las decisiones de fomento en las Convocatorias.
- Beneficios para músicos: descuentos en pasajes nacionales en micro para viajes de media y larga distancia y en instrumentos musicales. Se utilizaron 18.400 descuentos, lo que representa un ahorro de \$6.700.000 a la actividad musical






- Publicación de una colección gratuita de Manuales de Formación Integral para el Músico (N°1 Derechos Intelectuales en la Música, N° 2 Herramientas de Autogestión, N° 3 Más Letra para Nuestras Letras, N° 4 Prevención de Riesgos Escénicos, N° 5 La Voz Cantada). Manuales disponibles en sistema Braille para personas con discapacidad visual.
- Realización de 180 actividades (charlas, clínicas y talleres) de formación en las 23 provincias del país y la Ciudad de Buenos Aires. Participaron 14.000 músicos y representantes de diversos sectores de la actividad musical.
- Realización de audiovisuales para difundir nuestra cultura musical, actividades y acciones del organismo y tutoriales de formación.
- Promoción del conocimiento de los Derechos Intelectuales en la Música y de las entidades de gestión colectiva.
- Programa Nacional Primera Canción, a través del cual los músicos que registran por primera vez sus composiciones en la Dirección Nacional del Derecho de Autor (DNDA) pueden resguardar sin costo alguno hasta 15 canciones de su autoría. Más de 3.000 músicos utilizaron este programa. Acción realizada a través de un convenio con la DNDA.
- Publicación de “Luis Alberto Spinetta: partituras y cancionero”, una edición especial distribuida en escuelas de educación artística de todo el país.
- Creación, junto a NIC Argentina, administradora del Registro de nombres de dominio de Internet, del dominio específico para la actividad musical argentina: “.musica.ar”
- Primera etapa de construcción del Circuito Estable de Música en Vivo, el Circuito Cultural Social y el Circuito Universitario de Música Independiente.
- Implementación de la fiscalización para asegurar la “actuación necesaria de músico nacional” en ocasión de que un músico o agrupación musical extranjera se presente en vivo en el país (Art. 31 Ley 26.801).
- Recuperación del histórico catálogo discográfico de Music Hall, compuesto por más de 1.500 discos nacionales, donde se encuentran obras emblemáticas de nuestro folklore, tango, música clásica, popular y rock. El INAMU les otorga una licencia a los intérpretes principales o a sus herederos para que ellos mismos administren las reediciones y/o monetizaciones en Internet. El Instituto sólo se reserva el derecho de percibir los importes que se liquidan por Comunicación Pública, recaudación que será destinada a la realización del Programa “Mi Primer Disco”, a través del cual se fomentará la primera producción discográfica de solistas o agrupaciones musicales de nuestro país.

El INAMU participó activamente, entre otras normas legislativas, en el proyecto de Ley que instituyó el Día Nacional del Músico.

Más información en www.inamu.musica.ar

ÍNDICE

EDITORIAL INAMU. <i>Por Diego Boris y Celsa Mel Gowland</i>	10
NUESTRO INSTRUMENTO	13
<hr/>	
EL BUEN USO DE LA VOZ EN EL CANTO. <i>Por Katie Viqueira.</i>	14
¿CÓMO SE PRODUCE EL SONIDO DE LA VOZ?	17
TESITURA Y EXTENSIÓN VOCAL	19
 PALABRAS DE MERCEDES SOSA	22
LA RESPIRACIÓN EN EL DESARROLLO DE UN CANTANTE. <i>Por Magdalena León</i>	23
MITOS Y VERDADES	25
ENSEÑAR Y APRENDER EN EL CANTO	29
<hr/>	
MÉTODOS Y EXPERIENCIAS	31
TENER TÉCNICA NO DISMINUYE EL ARTE. <i>Por Fabiana Wilder</i>	33
 PALABRAS DE SOLEDAD PASTORUTTI	34
MÉTODO RABINE: Pedagogía viva para un instrumento vivo. <i>Por María Antonia Policichio</i>	37
 PALABRAS DE DOLORES SOLÁ	41
EL MÉTODO FELDENKRAIS Y LA VOZ. Autoconciencia a través del movimiento para cantantes. <i>Por Mariano Pattin</i>	43

 PALABRAS DE GUILLERMO FERNÁNDEZ	46
EL CANTO EN LAS DISTINTAS EDADES. <i>Por Mirta Arrúa Lichi</i>	49
 PALABRAS DE ELENA ROGER	53
EL CANTANTE DE TEATRO MUSICAL Y SU ENTRENAMIENTO. <i>Por Loli Álvarez</i>	56
MÉTODO ROSSI: Técnica de voz de cabeza. <i>Por Miguel Cantilo</i>	57
 PALABRAS DE MORA MARTÍNEZ	62
LA LIRA DEL CANTOR (el canto lírico). <i>Por Víctor Torres</i>	63
 PALABRAS DE ADRIANA MASTRÁNGELO	68
ALEXANDER X2	70
 PALABRAS DE PATRICIA SOSA	72
MÉTODO ROY HART: El cuerpo que canta. <i>Por Silvia Quírico</i>	75
NUESTRO APARATO FONADOR	79
<hr/>	
ANATOMÍA VOCAL	
EL APARATO RESPIRATORIO. <i>Por Ricardo Serrano</i>	81
LA LARINGE. GENERALIDADES. <i>Por Ricardo Serrano</i>	82
FUNCIONAMIENTO VOCAL	
EL MECANISMO RESPIRATORIO. <i>Por Neli Saporiti</i>	85
ESE MÁGICO INSTRUMENTO. <i>Por Fabiana Wilder</i>	91
EL CANTO EN EL BLUES Y EN EL ROCK	97
PATOLOGÍAS DE LA VOZ	99
REFLUJO GASTROESOFÁGICO	103
¿QUÉ HACE UN FONOAUDIÓLOGO ESPECIALIZADO EN LA VOZ? <i>Por Fabiana Wilder</i>	105

LA VOZ EN EL ESTUDIO

- CONVERSACIONES CON JORGE “EL PORTUGUÉS” DA SILVA.
Por Celsa Mel Gowland y Rodrigo García Olmedo 108
- EL ENTRENADOR VOCAL EN EL CANTO POPULAR.
La técnica al servicio de la expresión. Por Celsa Mel Gowland 116

LA VOZ EN VIVO

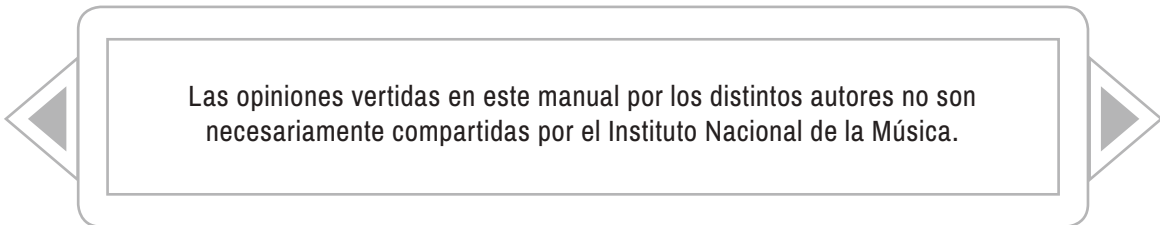
- CONVERSACIONES CON GUIDO NISENSEN. *Por Neli Saporiti* 124

LA VOZ EN LIBERTAD

-  PALABRAS DE BRUNO ARIAS 130
- EL CANTO ANDINO CON CAJA. *Por Neli Saporiti* 132
- REFLEXIONES EN CLAVE POÉTICA SOBRE LA VOZ Y EL CANTO. *Por Liliana Vitale* 134

- GLOSARIO 137
-

- BIBLIOGRAFÍA 141
-



Las opiniones vertidas en este manual por los distintos autores no son necesariamente compartidas por el Instituto Nacional de la Música.

***“Contá la historia de la gente como
si cantaras en medio del camino,
despojate de toda pretensión y
cantá, simplemente cantá con todo tu
corazón: que nadie recuerde tu nombre
sino toda esa vieja y sencilla historia.”***

Fragmento de **“Mascaró, el cazador americano”**
de Haroldo Conti

Para Julián Guichet... ¡bienvenido!

EDITORIAL INAMU

POR DIEGO BORIS Y CELSA MEL GOWLAND*

Este es nuestro quinto manual de herramientas para músicos e intenta ser de utilidad para todos aquellos que buscamos expresarnos a través del canto. Así, entre otros objetivos, la presente publicación nace para brindar certezas allí donde abunda la incertidumbre en relación a la voz cantada.

Muchas de las personas que cantamos –de forma profesional o amateur– hemos utilizado nuestra voz durante años desconociendo los inconvenientes y las lesiones que se podían producir, ya sea en lo inmediato o en el futuro, debido a un uso incorrecto. A la vez, solíamos tener dudas que en ocasiones se traducían en miedo... A quedarnos disfónicos antes de un recital, a la grabación de un disco, a la posibilidad de desafinar, etcétera.

Por otro lado, frente a algunos problemas como la dificultad en la emisión de la voz o el dolor de garganta, era frecuente que nos pasaran recetas “mágicas”: “Tomate un té con miel con algo de alcohol”; “Comé una pastilla de menta”; “Probá con clara de huevo”, entre otras. Estas recomendaciones han hecho de nuestros cuerpos una especie de laboratorio de experimentación de variadas pócmias, que en ocasiones pueden perjudicar nuestro preciado instrumento: la voz.

Desde el INAMU, con la intención de disminuir la incertidumbre y evitar que estas experiencias se sigan repitiendo, a través de este manual procuramos dar respuestas tanto a quienes se han convertido en cantantes sin proponérselo, como a los que han llegado a esta profesión de manera paralela a su formación musical o luego de ella. Quienes recién se inician o aún no han tenido la posibilidad de contar con un maestro de canto seguramente tendrán interrogantes diferentes respecto a quienes han estudiado y/o tienen una mayor práctica. Entonces, según cada caso serán las preguntas. Desde cuántas cuerdas vocales tenemos, por qué algunas canciones me “quedan bien” y otras no, si es importante la relajación y la respiración o si con el estudio voy a perder mi personalidad vocal; hasta cómo puedo llegar a determinada nota musical o cómo lograr un buen monitoreo en mis conciertos.

Así, desde lo que se dice popularmente hasta lo probado científicamente, esperamos despejar dudas incorporando por un lado algunos consejos de cantantes profesionales pertenecientes a distintos géneros y, por el otro, los métodos más utilizados por referentes de la enseñanza del canto. Además aquí se analizan mitos comunes respecto a la voz, así como las patologías

que precisan ser solucionadas con la ayuda de los especialistas competentes (médicos laringólogos, foniatras, etcétera). Cabe aclarar que para esta edición hemos contado con la colaboración desinteresada de destacados docentes, médicos, fonoaudiólogos, entre otros, con gran conocimiento de los fundamentos teóricos, dándoles absoluta libertad para explicarlos. Por esta razón, ciertos temas son tratados por más de un autor con sus visiones particulares.

Acompañando a los textos, los códigos QR te envían a contenidos interesantes accesibles a través de Internet, como videos de cantantes que resultan ejemplares tanto por su técnica como por su interpretación. Todo ello permitirá que cada quien haga uso o aproveche este material de acuerdo a su momento y a sus necesidades. Y, si bien este libro no pretende ser un tratado exhaustivo sobre la voz cantada, al final proponemos bibliografía para quienes quieran profundizar los puntos esbozados.

El Instituto Nacional de la Música dedica este manual tanto a reconocidos maestros de canto como a maravillosos cantantes de la Argentina y del mundo que también fueron y son nuestros maestros aun sin saberlo.

Los grandes maestros de canto son aquellos que nos guían con su conocimiento y metodología en el desarrollo de las potencialidades de nuestro instrumento; quienes nos acompañan en una búsqueda sonora y expresiva que sea propia y genuina.

Los grandes cantantes son aquellos que constituyen el “cuadro de honor” de cada uno de nosotros. Son los que nos han enseñado a emitir la voz con virtuosismo, pero también a transmitir sentimientos, a comprometernos con el texto, a improvisar. Estos cantantes nos llevan a la emoción y al asombro profundo, a preguntarnos “¿cómo hacen?!” y a intentar descubrirlo. Y si bien al principio quizás tratemos de imitarlos, finalmente nos impulsan a ser originales.

A todos ellos nuestra profunda admiración e infinito agradecimiento.

ACLARACIÓN: PARA UNA MAYOR COMPRENSIÓN, A LO LARGO DEL MANUAL ESTÁN RESALTADOS EN GRIS LOS TÉRMINOS CUYA DEFINICIÓN SE ENCUENTRA EN EL “GLOSARIO”.

*Presidente y vicepresidenta del Instituto Nacional de la Música (INAMU).



CAP.
01

NUESTRO
INSTRUMENTO

EL BUEN USO DE LA VOZ EN EL CANTO

POR KATIE VIQUEIRA*

La voz es energía sonora, pensamiento, acción y respuesta inmediata. Por ello, el canto requiere la integración y coordinación de diferentes áreas y funciones del cuerpo.

El buen uso de la voz hablada y cantada depende de la salud en general. No hay buen arte vocal sin un correcto funcionamiento de todos los sistemas que participan en la producción del sonido. En este sentido, profesores de canto, fonoaudiólogos y otorrinolaringólogos constituyen el equipo profesional que debe guiar al cantante para que su medio de vida, la voz, siempre esté sana; con un nivel consistente, estable y duradero.

Saber distinguir quiénes cuidarán del cantante es un aspecto importante a considerar. Cada voz y cada laringe son únicas, diferentes, y precisan una atención individual y cuidadosa.

Así también, tener conciencia de cómo funcionan los mecanismos que hacen posible que vibren las cuerdas vocales y produzcan sonido previene lesiones y la disminución del rendimiento de la voz a largo plazo; además, permite elegir los mejores recursos vocales al servicio del género musical y de las exigencias de los conciertos.

Por estos motivos, en el estudio o entrenamiento vocal se debe incluir no sólo la ejercitación técnica y expresiva, sino también el conocimiento del instrumento. Para ello, el profesor de canto debe tener información profunda y actualizada sobre el aparato fonador. Esto incluye saberes de anatomía, fisiología¹ y patología vocal.

Por otro lado, la fonoaudiología² especializada en la voz se dedica a estudiar e investigar cómo educarla y reeducarla para su buen uso y la prevención de trastornos vocales. Ante la presencia

1. La fisiología es el conjunto de propiedades y funciones de los órganos y tejidos del cuerpo de los seres vivos.

2. La fonoaudiología se ocupa de la prevención, la evaluación y la intervención de los trastornos de la comunicación humana manifestados a través de patologías y alteraciones en la voz, el habla, el lenguaje (oral, escrito y gestual), tanto en la población infantil como adulta. El fonoaudiólogo es el profesional que aplica estos conocimientos. Por su parte, el laringólogo se especializa en las enfermedades y lesiones de la laringe y se ocupa del diagnóstico de los problemas de la voz y su tratamiento.

de una **disfonía**³, por ejemplo, es importante recurrir al fonoaudiólogo, quien hará una evaluación vocal acústica y perceptual para brindar un diagnóstico que determine los pasos a seguir. Siempre se trabajará a la par del otorrinolaringólogo y del maestro de canto. Una voz sana, que utiliza sus cualidades y destrezas al servicio del canto, es el mejor estado para el despliegue de matices y de la expresividad en la interpretación musical.

EL TAO DE LA VOZ

Cuando vivía en Estados Unidos pude forjar una intensa carrera como cantante, que incluyó discos y conciertos en gira haciendo música de autores argentinos con arreglos de jazz contemporáneo. Y en ese período quise aprovechar también para intensificar mi entrenamiento vocal.

Antes había tenido la oportunidad de vivir en Sevilla (España) trabajando como profesora de voz en el Centro Andaluz de Teatro. En ese tiempo había leído el libro *El tao de la voz* de Stephen Cheng. Intenté realizar los ejercicios que allí se sugerían, pero me quedaban muchas dudas. Entonces, apenas arribé a Boston, conseguí el teléfono de Cheng y lo llamé. Para mi sorpresa, me atendió él mismo y combinamos vernos en New York. Desde ese día cambió mi mirada sobre el uso de la dirección del sonido al cantar y, sobre todo, la conciencia de la apertura del tracto vocal que se puede tener durante la emisión cantada.

Ese encuentro inicial con Cheng fue muy especial. Conversamos tomando un té de jazmín, y luego me explicó las bases teóricas de la combinación de elementos de la técnica occidental y oriental que él denominó “Tao de la voz”.

El primer y casi único ejercicio que hicimos en la primera clase fue el “Movimiento Circular Continuo”; que es básico para comprender su técnica. Éste se basa en el concepto del interjuego de fuerzas opuestas en la producción del sonido, logrando un constante equilibrio. Este enfoque reúne lo mejor de la técnica vocal occidental con prácticas psicofísicas y respiratorias de la tradición china; estimulando la conexión Cuerpo-Mente-Espíritu.

Las enseñanzas individuales y grupales de Cheng cambiaron para siempre mis sensaciones al cantar. Hoy sigo utilizando estos recursos técnicos tanto para mí como para mis alumnos con excelentes resultados. Siempre está presente mi agradecimiento y la inspiración del maestro Stephen Cheng en cada clase.

3. A toda dificultad en emitir la voz con sus características naturales se la denomina “disfonía”. Definición realizada por Berger Tarneaud en el año 1941. Esta dificultad no debe confundirse con la “afonía” que es la pérdida parcial o total de la voz.



*KATIE VIQUEIRA es cantante, entrenadora vocal y licenciada en Fonoaudiología, especializada en profesionales de la voz. Entrenadora vocal de artistas de renombre nacional e internacional. Ganadora del Independent Music Award 2005 (Estados Unidos) por su disco "Amores torcidos". Asimismo, recibió el disco de Diamante por el CD-DVD "Katie Viqueira canta los 15 grandes éxitos de María Elena Walsh" (Leader Music). Fue directora vocal de musicales: "Despertar de primavera", "Avenida Q", "Franciscus", "Peter Pan" y "Smokey Joes Café". Además fue Directora Vocal de la serie "El jardín de Clarilú", premiada con el Emmy Award. En la actualidad, dirige su propio centro de la voz (CAV: Centro de Arte Vocal).



KATIE VIQUEIRA

<https://youtu.be/9Gpd015kCBo>

SÍNTOMAS QUE DEBEN ORIENTAR A UN CANTANTE A LA CONSULTA

POR FABIANA WILDER⁴
(FONOAUDIÓLOGA)

- CAMBIOS EN LA VOZ
- FATIGA VOCAL
- DIFICULTAD EN LA EMISIÓN
- CARRASPEO CONSTANTE
- DISMINUCIÓN DEL RANGO VOCAL
- SENSACIÓN DE "CUERPO EXTRAÑO"
- DOLOR AL FONAR
- SEQUEDAD
- TENSIÓN
- PÉRDIDA DE LA CALIDAD VOCAL

4. Ver otros textos de la autora en páginas 33, 91 y 105



“
¿CÓMO FUNCIONAN
NUESTRAS CUERDAS VOCALES?
¿DÓNDE SE ENCUENTRAN?
”

¿CÓMO SE PRODUCE EL SONIDO DE LA VOZ?

Como cantantes es elemental que conozcamos el funcionamiento de nuestro instrumento. A continuación, nociones básicas a tener en cuenta sobre la producción de la voz.⁵

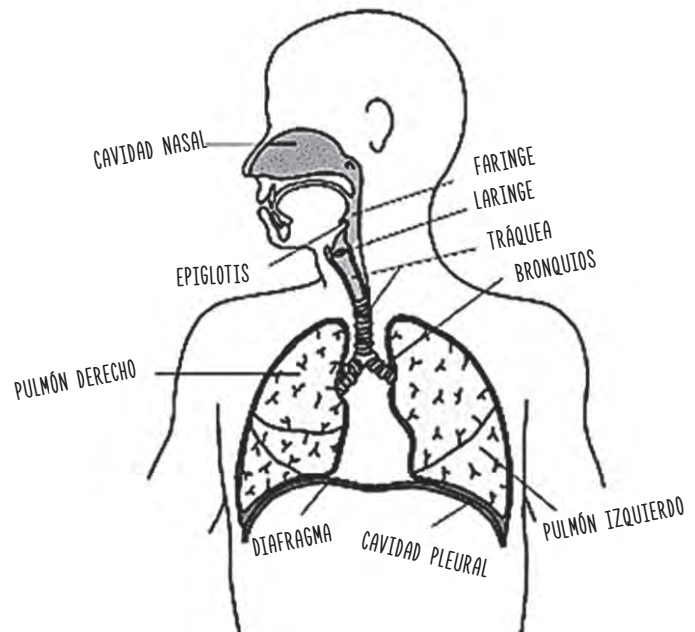
El aparato fonador es el conjunto de órganos del cuerpo humano encargado de generar y ampliar el sonido que se realiza al hablar y cantar.

Lo componen tres grupos de órganos:

DE FONACIÓN: laringe, cuerdas vocales y resonadores –nasal, bucal y faríngeo–.

DE ARTICULACIÓN: paladar, lengua, dientes y labios.

DE RESPIRACIÓN: pulmones, bronquios y tráquea.



5. Para profundizar esta información ver en este manual el capítulo “Nuestro aparato fonador”, pág. 79.

La emisión de sonidos está condicionada al movimiento de las cuerdas vocales (o pliegues vocales), que son dos y se encuentran ubicadas en la glotis, en la parte superior de la laringe.

La voz se produce en el momento de espiración del aire. Cuando éste es expulsado por los pulmones, pasa por los bronquios, luego por la tráquea y llega hasta la laringe. Allí es donde se emite la voz ya que el aire se encuentra con las cuerdas vocales y, al pasar por ellas, las hace vibrar.

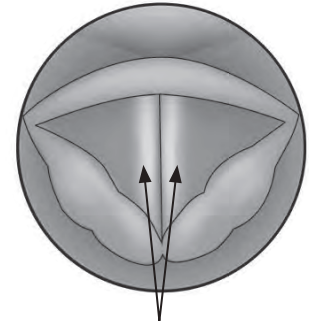
Tengamos en cuenta que el diafragma, que se localiza debajo de los pulmones, es el principal músculo de la respiración. Mediante movimientos involuntarios de contracción y relajación, es el responsable de introducir y expulsar el aire.

Durante la respiración las cuerdas vocales están abiertas, si no lo estuvieran nos ahogaríamos, pero en la fonación decidimos voluntariamente cerrarlas. Esto hace que la presión de aire que existe debajo de la **glotis** aumente, por lo que hay mucha más presión de aire por debajo de las cuerdas que por encima de ellas. Esta fuerza del aire es tal que rompe la resistencia de las cuerdas vocales que se ven obligadas a separarse poco a poco. Si no existe esta diferencia de presiones no podemos generar la voz.

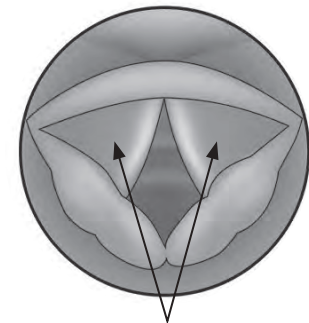
Como resultado, debido a la propia constitución de las cuerdas vocales, el movimiento que se produce es ondulatorio. Por eso, aunque hablemos de vibración, en sentido estricto deberíamos decir ondulación.

Este sonido producido en las cuerdas vocales es amplificado mediante los resonadores faríngeo, nasal y bucal.

A su vez, la voz es moldeada por los articuladores (paladar, lengua, mandíbula, dientes y labios), transformándose en sonidos del habla o el canto como sílabas, palabras, letras, etcétera. Es decir que la posición de estos articuladores determina el sonido de la voz.



*Cuerdas vocales cerradas
en espiración.*



*Cuerdas vocales abiertas
en inspiración.*

EN RESUMEN, CUANDO TENEMOS INTENCIÓN DE COMUNICARNOS A TRAVÉS DEL HABLA O EL CANTO, EL AIRE QUE EXPULSAMOS DESDE LOS PULMONES ATRAVIESA LAS CUERDAS VOCALES Y ÉSTAS VIBRAN Y SE PRODUCE EL SONIDO.



“ ¿POR QUÉ
HAY CANCIONES QUE
ME “QUEDAN BIEN”
Y OTRA QUE NO? ”

TESITURA Y EXTENSIÓN DE LAS VOCES

En las voces humanas podemos distinguir entre la **tesitura** y la **extensión vocal**. Se entiende por tesitura a la cantidad de NOTAS MUSICALES QUE SE PUEDEN CANTAR CÓMODAMENTE Y MANTENIENDO UNA CALIDAD DE SONIDO MÁS O MENOS UNIFORME. Es también la zona de mayor brillo o ganancia. La mayoría de los cantantes tiene una idea de los límites que no puede pasar, sea hacia las notas agudas o hacia las graves. En términos simples, serían esas notas a la que uno siente que “llega” con cierta facilidad o, por el contrario, a las que “no llega”.

La **EXTENSIÓN VOCAL** COMPRENDE TODOS LOS SONIDOS QUE PODEMOS REALIZAR CON LA VOZ, independientemente de su calidad o el manejo o uso que hagamos de ellos (por ejemplo: los sonidos guturales, los ruidos, los sobreagudos⁶ que se alcanzan ocasionalmente, etcétera). El término tesitura, en cambio, se usa para denominar la parte de la extensión vocal en la cual se pueden realizar sonidos controlables y utilizables musicalmente.

LAS CARACTERÍSTICAS PARA DEFINIR LA TESITURA DE UNA VOZ SON:

- Un buen timbre⁷
- Un volumen considerable
- Un **vibrato**⁸ parejo

6. Por sobreagudos nos referimos a los sonidos más agudos del sistema musical.

7. El timbre del cantante es el sonido específico de una voz. Su “huella digital” consiste en el sonido fundamental y en los formantes de las vocales. Es producido a través de la filtración de **armónicos** cuando el sonido inicial de la laringe pasa por el tracto vocal (ver en este manual el artículo de Fabiana Wilder, página 91).

8. Del italiano “vibrato”: vibración. Es un término que describe la variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido. Se trata de un efecto musical que se utiliza para añadir expresión a la música vocal e instrumental. El vibrato suele catalogarse en función de dos factores: la cantidad de variación en la altura («extensión de vibrato») y la velocidad con la cual varía la altura («velocidad de vibrato»).

- La posibilidad de hacer cambios dinámicos. Es decir, poder cantar una nota musical en pianissimo (intensidad muy suave) para lentamente abrirla y hacerla más poderosa hasta un forte (intensidad fuerte) y luego reducirla hasta pianissimo como al principio.
- La posibilidad de agilidad y **coloratura** (cantar una sucesión de notas rápidas).

TRES EJEMPLOS DE AGILIDAD VOCAL EN EL CANTO POPULAR Y UNO DE COLORATURA EN EL CANTO LÍRICO:



MINA:

<https://goo.gl/fBSLvo>



TANIA MARIA:

<https://goo.gl/uxWSTj>

Minuto 38:50



JONI MITCHELL:

<https://goo.gl/wpiMzr>



CECILIA BARTOLI:

<https://goo.gl/vXvJuX>

En una voz sana sin entrenamiento la **tesitura** abarca como mínimo una octava. LAS TESITURAS DE CANTANTES PROFESIONALES DEBEN SER DE DOS OCTAVAS O MÁS. LA TESITURA PUEDE SER DESARROLLADA A TRAVÉS DE LA TÉCNICA VOCAL Y ACERCARSE O IGUALARSE A LA EXTENSIÓN.

Cuando se clasifican las voces en general, por ejemplo para el uso coral *amateur* donde no todas las voces están preparadas técnicamente, se distinguen cuatro grupos principales:

VOCES FEMENINAS

SOPRANO: DO₃ a RE₅

MEZZO-SOPRANO: SOL₂ a LA₄

CONTRALTO: FA₂ a SOL₄

VOCES MASCULINAS

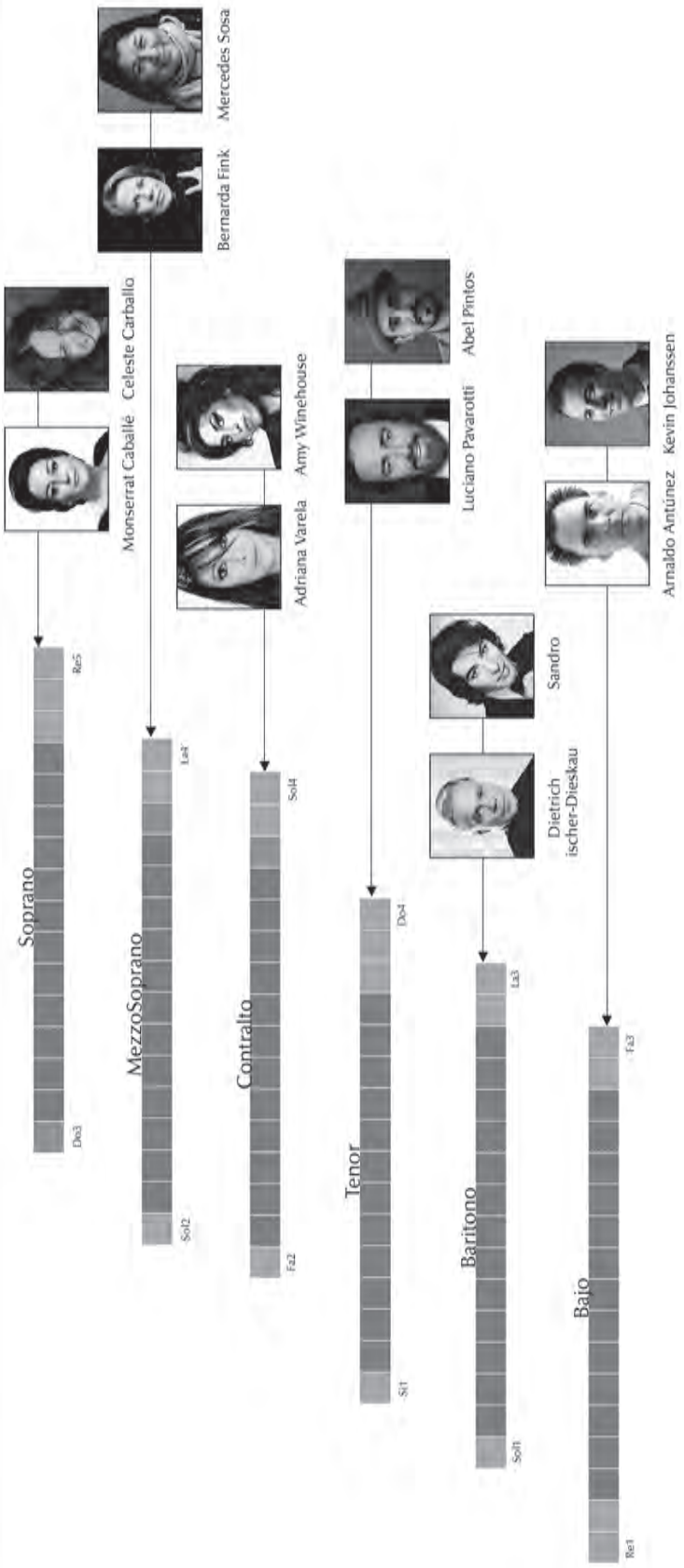
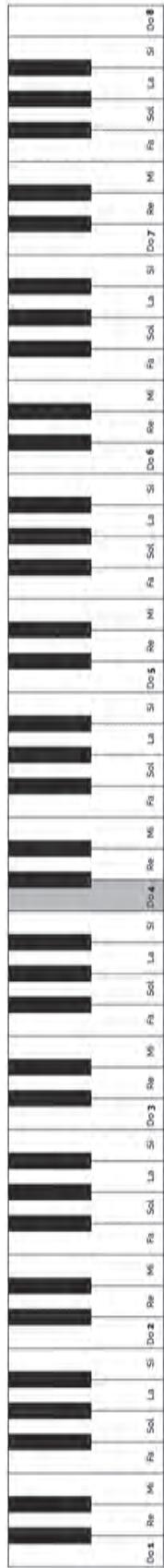
TENOR: SOL₁ a DO₄

BARÍTONO: SOL₁ a LA₃

BAJO: RE₁ a FA₃

Es importante aclarar que es difícil marcar los límites de la voz humana, a diferencia de otros instrumentos, ya que ésta varía según muchos factores como las cualidades naturales, la educación de la voz, entre otros.

A modo de ejemplo, en este QR tienen a la gran Mercedes Sosa invitada por cuatro maravillosos intérpretes y compositores brasileños que se la ven “fiera” al tener que cantar en la tonalidad de la querida Negra la hermosa canción de Violeta Parra “Volver a los 17”. Observemos



cómo cada uno va sobreponiéndose al inconveniente que le causa llegar a la nota aguda de la melodía y lo va solucionando a su manera:

VOLVER A LOS DIECISIETE: MERCEDES, MILTON , CAETANO, CHICO, GAL



MERCEDES SOSA

Y OTROS

<https://goo.gl/WMNgS3>

- CAETANO VELOSO: pasa al **falsete** pero al descender no puede recuperar la voz de pecho⁹.
- CHICO BUARQUE: hace lo mismo pero exitosamente recupera la voz de pecho en la bajada.
- MILTON NASCIMENTO: no necesita pasar al falsete y utiliza el “**belting**”¹⁰, o sea estira su registro de pecho.
- GAL COSTA: está más cómoda en la tonalidad, pero no disfruta de su parte porque desconoce la letra... Conocer la canción es la llave para poder interpretar.

MERCEDES SOSA CONTABA:



*“Yo soy cantora de toda la vida. Uno es cantor porque tiene buena voz, lo difícil después es saber qué es lo que uno quiere con el canto. Me di cuenta que cantar no era solamente abrir la boca o largar hermosas notas. No sabe la gente que los que cantan tienen cuerdas bellas...El canto es una cosa mucho más profunda pero a esas cuerdas hay que entrarle buena literatura, buenos cuadros, buenas esculturas. LA VIDA DE UN CANTANTE NO ES SOLAMENTE CANTAR, ES UN FRENTE CULTURAL MUY IMPORTANTE (...)”.*¹¹

*“A ninguno le gusta escucharse cantar. Es una cosa tan íntima... Cuando se vuelve a escuchar, la emisión de la voz es desagradable. Me pasó con la grabación del segundo concierto en el teatro Ópera: en ‘Arenosa, arenosita...’ estuve desafinada. La voz estaba indudablemente cansada y no llegaba a la nota exacta. Hay artistas que niegan que desafinan, se niegan al fracaso, como si corriéramos una carrera de caballos. Nosotros no corremos carreras contra nadie, la música es lo más importante que tiene un ser humano que se dedica a ella. El canto, cuando se lo escucha, ya no es el mismo; ha cambiado con el tiempo”.*¹²



MERCEDES SOSA

Bajo el azote del sol

<https://goo.gl/HnTVKU>

9. El falsete es un modo de emisión en el que vibran los bordes libres de los pliegues o cuerdas vocales. La principal característica del falsete es el notable cambio de color y timbre de la voz al efectuarse, en comparación de la voz natural del ejecutante. Para profundizar en este tema ir a pág 47 (Registros vocales)

10. Ver recuadro en pág. 48

11. Fuente: Fragmentos de la entrevista realizada en el año 1996 por el escritor y periodista Mario “Pacho” O’Donnell a la emblemática y querida cantante argentina. Emitida por el Canal Encuentro en el 2009 en el marco de la serie “Archivos O’Donnell”.

12. Fuente: Ídem.



“

¿CÓMO HACER PARA
NO QUEDARME SIN AIRE
CUANDO CANTO?

”

LA RESPIRACIÓN EN EL DESARROLLO DE UN CANTANTE

POR MAGDALENA LEÓN*

La respiración es la actividad humana más íntima y dramáticamente vinculada con la vida, pero también es realizada de manera inconsciente, mecánica e involuntaria.¹³ Tiene que ver con la fisiología y se modifica con las distintas emociones, el esquema corporal, la edad, el temperamento, las enfermedades o la técnica aprendida.

Recordemos que la voz es la expresión de la persona en su totalidad y en un momento determinado. Por eso siempre digo: “Dime cómo respiras y te diré cómo cantas”. De acuerdo a mi experiencia como fonoaudióloga y docente, puedo afirmar que son pocos los cantantes que tienen una correcta respiración; es decir, no es tan común que su coordinación fono-respiratoria sea algo natural. En casi todos los casos hay que trabajar para conocer e identificar, y luego desarrollar, la respiración necesaria para cada intérprete y sus circunstancias.

Utilizar la respiración en forma correcta en el momento oportuno lleva un largo tiempo. Esto implica hacer algo consciente (¿cómo respiro?) para luego corregir las deficiencias, de manera que no interfieran a la hora de interpretar una canción. Tales imperfecciones o fallas pueden estar relacionadas a la capacidad, la profundidad, la potencia del soplo, la velocidad de salida y de entrada, entre otras.

Sólo se logrará una buena calidad de sonido si hay un buen manejo y coordinación de la función fono-respiratoria. Y, si bien el diafragma es un músculo inspirador “automático”, podemos volverlo semi-voluntario con entrenamiento.

Para aprender técnica vocal, como en cualquier situación de estudio, es necesario organizarse. En una primera instancia se evalúan las falencias del cantante y, en todos los casos, se trabaja y ejercita su respiración. Para esto último, es fundamental la rutina de calentamiento vocal. No se concibe no “entrar en calor” para hacer uso de musculaturas. Por otro lado, la duración de los ejercicios dependerá de la persona que los realice y de su situación.

13. Ver en este manual “El mecanismo respiratorio” en el capítulo “Nuestro aparato fonador”, página XX.

No es lo mismo ejercitarse por la mañana que por la tarde, si el músico tiene 15 o 50 años, o si es un novato o un cantante profesional.

En síntesis, recomiendo la ejercitación para lograr un buen esquema respiratorio. Este esquema nos permitirá alcanzar un mejor sonido, una extensión mayor, afinación, interpretaciones más variadas y, sobre todo, disminuir nuestra fatiga vocal.



MAGDALENA LEÓN

<https://goo.gl/1WtQHg>



* **MAGDALENA LEÓN** es cantante (soprano), docente de canto y fonoaudióloga. Nació en Madrid (España), vivió su adolescencia en Caracas (Venezuela) y luego se radicó con su familia en Buenos Aires. Integró el emblemático grupo vocal *Buenos Aires 8* durante 12 años, con el que se presentaron en los escenarios más importantes de nuestro país y Latinoamérica. Fue una de las solistas de *Mujeres Argentinas* de Ariel Ramírez y Félix Luna. Su repertorio se nutre de todos los ritmos y sonos latinoamericanos. Entre sus discos se destacan: “Entre Amigos” (D.B.N.), “Para vivir” (Amarillo Records), “Magdagráfías” y “Magdalena León” (Warner Music). Es autora del libro *El arte de respirar: Conocimiento, desarrollo y manejo de una buena respiración*, Impresiones Buenos Aires, 2008.

MITOS Y VERDADES DE LOS CANTANTES

Históricamente circula entre los cantantes cierta información que puede encuadrarse bajo el término de “mitos y verdades”. Se trata de ideas y consejos cuya procedencia, veracidad o carácter científico se desconoce, pero que de todas maneras se repiten de “boca en boca”. El problema es que así como pueden ser útiles para el cuidado de la voz, también pueden generar mayor confusión, malestar o perjuicios para nuestro estimado instrumento. A continuación, reproducimos algunas de ellas.



ES MALO NO “CALENTAR” LA VOZ ANTES DE CANTAR

VERDADERO: para hacer uso de musculaturas es necesario “entrar en calor”. Para eso es bueno contar con la combinación de ejercicios de respiración, estiramiento corporal, relajación activa y vocalización. Dicha combinación debe ser la conveniente para cada cantante y situación particular.



LA INGESTA DE ALCOHOL ANTES DE CANTAR PROVOCA SEQUEDAD DEL APARATO FONADOR

VERDADERO: si se decide aflojar la tensión con una copa de alcohol en cualquiera de sus variantes antes de cantar, se deberá hacerlo moderadamente e hidratarse bebiendo de uno a dos litros de agua al menos una hora antes del concierto.



ES MALA LA INGESTA DE ALIMENTOS O BEBIDAS FRÍAS (COMO EL HELADO O BEBIDAS CON HIELO) ANTES DE CANTAR

FALSO: hay cantantes que prefieren lo frío sin presentar inconvenientes en su desempeño vocal.



EL MATE ES MALO PARA LOS CANTANTES

FALSO: pero si se tiene un diagnóstico de reflujo gastroesofágico¹⁴, muy común entre los cantantes, deberán ser evitados todos los alimentos y bebidas que provocan acidez. Entre éstos: el

14. Ver en este manual el artículo “Reflujo gastroesofágico” (pág.103)

mate, el café, las papas fritas y palitos envasados, las gaseosas, los fritos, las salsas y el queso derretido.



LOS LÁCTEOS SON MALOS PARA LOS CANTANTES

VERDADERO: la lactosa genera mucosidad que interfiere en el correcto funcionamiento del aparato fonador. Lo mismo sucede con el chocolate.



HAY QUE EVITAR HABLAR EN LUGARES MUY RUIDOSOS

VERDADERO: puede llevar a la fatiga vocal. Esto también puede suceder si se habla mucho por teléfono porque a veces, sin que nos demos cuenta, forzamos la voz.



ACLARAR LA GARGANTA Y CARRASPEAR ES BUENO PARA ELIMINAR LAS FLEMAS

FALSO: ambas cosas pueden dañar las cuerdas tanto como toser, por ejemplo. En este caso, es conveniente tomar agua o chupar un caramelo que no sea de menta ni de mentol. Se debe aprender a eliminar las flemas sin recurrir al carraspeo sino utilizando la expulsión poderosa de aire.



PARA TENER BIEN LA VOZ HAY QUE DORMIR POR LO MENOS OCHO HORAS

VERDADERO: la falta de sueño causa fatiga e hipotonía¹⁵ de las cuerdas vocales. Lo ideal es dormir bien la noche anterior a un concierto o presentación.



“HACER FIERROS” NO ES ACONSEJABLE PARA LOS CANTANTES

NI VERDADERO NI FALSO: depende de la rutina que se practique y de la cantidad de peso que se utilice, ya que la espiración forzada producida al levantar mucho peso no es buena. Es indispensable estirar siempre la musculatura al terminar la ejercitación.

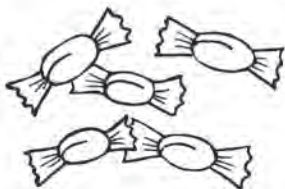
Para un cantante siempre es recomendable la actividad física: caminar, hacer ejercicios aeróbicos, nadar, practicar yoga, danza y otras disciplinas.

15. *Hipotonía* es un término médico que indica disminución del tono muscular (grado de contracción que siempre tienen los músculos aunque estén en reposo).



LA TARDE ES LA MEJOR HORA PARA CANTAR O GRABAR

FALSO: las voces sanas y bien entrenadas pueden cantar a la mañana una vez que el cuerpo adquiere el tono muscular de la vigilia y han hecho su precalentamiento. Las diferencias en el horario se perciben más cuando existen cuerdas vocales hipotónicas o con esbozos nodulares¹⁶. Todo esto no quita que los cantantes tengan sus preferencias personales.



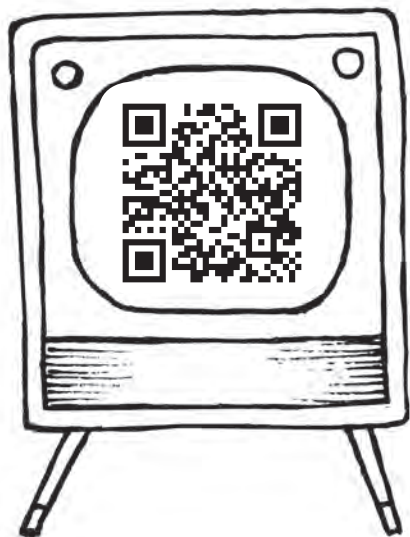
LOS CARAMELOS DE PROPÓLEO SON BUENOS PARA LAS CUERDAS VOCALES

DEPENDE: el propóleo es un bactericida natural que se diluye para tintura o caramelos en propilenglicol (un alcohol). El alcohol seca las mucosas de las cuerdas vocales. O sea que si aprovechamos las ventajas curativas del propóleo debemos hacerlo tomando mucha agua al mismo tiempo para contrarrestar la sequedad.



TOMAR MUCHA AGUA ES MUY BUENO

VERDADERO: tomar agua en abundancia por lo menos dos horas antes de cantar, lubrica nuestro aparato fonador “desde adentro” (a nivel de los tejidos).



PARA CANTAR ÓPERA ES UNA CONDICIÓN SER GORDO/A

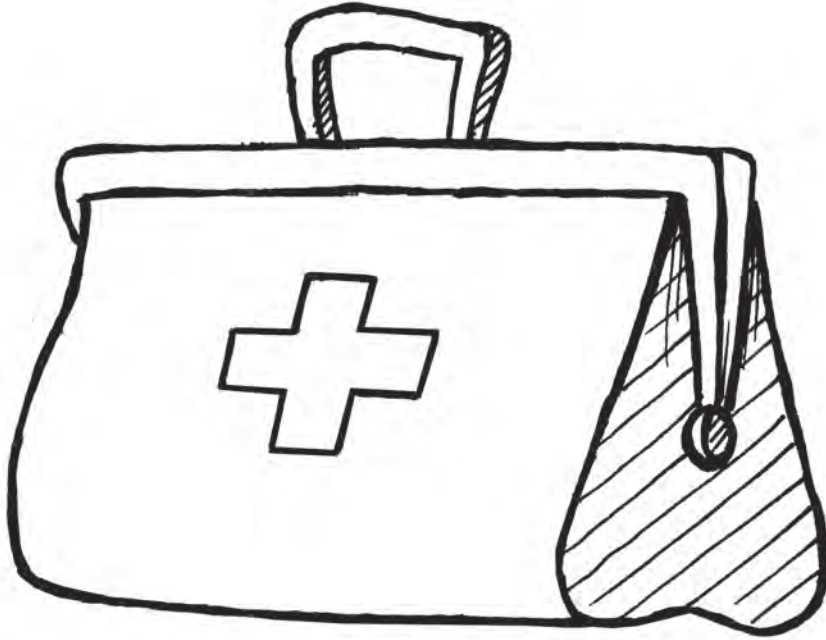
FALSO: hay cantantes de ópera tanto gordos/as como flacos/as. El canto es una actividad aeróbica y la ópera le suma la complejidad escénica, por lo tanto se necesita una preparación física y una naturaleza casi deportiva.

MARÍA CALLAS

<https://goo.gl/o4aG2h>

16. Ver en este manual el artículo “Patologías de la voz”, pág. 99

Mucho cuidado con los remedios caseros a base de alcohol (bebida blanca con miel, etcétera) que pueden mejorar momentáneamente una disfonía por congestión, por ejemplo, y permitirnos hacer un esfuerzo inmediato, pero luego nos disfonizarán aún más al enfriarse la voz.



CORTICOIDES: Son bien conocidas entre los cantantes sus propiedades anti-inflamatorias. Según Sacheri (2012: 264) son “extremadamente efectivos y pueden ser útiles para tratar las laringitis inflamatorias agudas. Pueden utilizarse ocasionalmente en las laringitis infecciosas cuando sobreviene alguna actuación extraordinaria. Algunos laringólogos recomiendan su utilización cuando existe un compromiso profesional vocal muy importante e impostergable”.

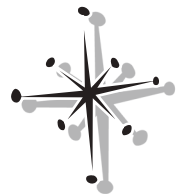
PERO ATENCIÓN PORQUE SON MEDICAMENTOS QUE PRESENTAN EFECTOS COLATERALES Y LOS CANTANTES NO DEBERÍAN RECOSTARSE EN SU USO EN FORMA FRECUENTE, CUANDO SUS DISFONÍAS COMIENZAN A SER RECURRENTES, YA QUE “TAPAN EL SÍNTOMA” DE UN MAL FUNCIONAMIENTO O DE UNA PATOLOGÍA VOCAL EN CURSO



ENSEÑAR

Y APRENDER

EN EL CANTO





“ SI ESTUDIO,
¿VOY A PERDER
MI “PERSONALIDAD”
AL CANTAR? ”

MÉTODOS Y EXPERIENCIAS

La voz cantada tiene exigencias distintas a la voz hablada. Al respecto, debe decirse que la voz tiene solamente un modo correcto de funcionar y éste resulta de respetar el mecanismo físico por el cual surge el sonido.

Así, del interjuego entre dicho funcionamiento con las sensaciones y el componente emocional y expresivo, van surgiendo distintos abordajes en la enseñanza del canto. Como parte de esta formación, uno de los objetivos es que el futuro cantante advierta lo que se produce cuando este funcionamiento es el adecuado, y que lo diferencie de las sensaciones que le indiquen lo contrario. Otra finalidad es explorar zonas de su registro vocal desconocidas hasta ese momento, o a las que puede “llegar” sólo ocasionalmente, o descubrir nuevas posibilidades de decir una letra o cantar una melodía. De este modo, siguiendo el método de un maestro de canto o entrenador vocal experto (o de más de uno a lo largo de la vida), se puede ir desarrollando una capacidad cada vez mayor de cantar de manera saludable y expresiva.

En las páginas siguientes, destacados profesionales de la voz se refieren a diferentes métodos pedagógicos del canto. Éstos se intercalan con los testimonios de reconocidos cantantes de diversos géneros musicales quienes en su profesión utilizan unos u otros (o una combinación de ellos), y aquí comparten su experiencia sobre el estudio, las actuaciones en vivo o la instancia de la grabación.

Cabe aclarar que la mayoría de las declaraciones de los citados cantantes están ubicadas de manera aleatoria, sin que la proximidad en el texto con la descripción de un método signifique su uso en particular.

SI TE PIDEN "UNA QUE SEPAMOS TODOS",
PONETE A CANTAR EL HIMNO.
(es un consejo de Luis Alberto Spinetta)



TENER TÉCNICA NO DISMINUYE EL ARTE

POR FABIANA WILDER*

Una técnica vocal eficiente facilita la comunicación artística y la salud vocal. Es decir que el cantante puede ser muy artístico e imaginativo pero, si las herramientas técnicas no se encuentran, esos atributos no pueden ser fácilmente mostrados.

Una razón por la cual los problemas de los cantantes son diferentes a los de otros músicos es que la voz es considerada “el instrumento oculto”. Uno puede presionar teclas, encontrar posiciones con los dedos y aplicar habilidades motoras a los instrumentos musicales visibles. Éstos se encuentran separados del cuerpo y por eso pueden ser observados externamente. El mecanismo vocal, en cambio, forma parte de cada persona.

Por otro lado, existen varios “mitos vocales” que dieron paso a lo largo de los años a diversas técnicas en las áreas del control de la respiración, la resonancia y la articulación. Sin embargo, muchos sistemas de pedagogía vocal no tienen en cuenta el hecho de que las funciones físicas y acústicas tienden a seguir patrones universales en el proceso de producción del sonido y del funcionamiento vocal. En otras palabras, a pesar de que las características particulares de cada aparato fonador juegan un rol importante en todos los cantantes, la emisión sonora funciona con mecanismos orgánicos comunes. O sea, la técnica no puede contrariar la fisiología y la física.

LA CUESTIÓN PARA EL ARTISTA NO ES SOLAMENTE CÓMO MOSTRAR LA INDIVIDUALIDAD DE SU VOZ, SINO CUÁL ES LA MEJOR MANERA PARA HACERLO CON EL MEJOR RENDIMIENTO Y EL MÍNIMO ESFUERZO.

Entonces, permitir a la voz funcionar libremente como un instrumento (“tener técnica”) no disminuye el arte de ningún modo. Por el contrario, la formación técnica libera al cantante de las preocupaciones del instrumento para que la comunicación artística pueda ocurrir.



*Fabiana Wilder es licenciada en Fonoaudiología. Terapeuta de voz- Pedagoga “Bones for life – Movimiento inteligente”. Co-coordinadora del área de la voz del Hospital de Clínicas “José de San Martín” (C.A.B.A). Docente de la carrera de Fonoaudiología, Facultad de Medicina (U.B.A).

SOLEDAD PASTORUTTI* NOS CUENTA



“MÁS ALLÁ DE UN DON, LA VOZ ES UN INSTRUMENTO MARAVILLOSO CON MUCHOS SECRETOS A DESCUBRIR QUE LA HACEN AÚN MÁS ESPECIAL”.

Empecé a estudiar canto cuando tenía 12 años. Los motivos fueron varios: desde los ocho años me presentaba cantando en diferentes escenarios de peñas y festivales; me gustaba, pero no lo hacía de manera cómoda. Después llegó la oportunidad de grabar mi primer cassette en un estudio y quería prepararme para ello; y, principalmente, porque a esa edad me descubrieron pólipos¹⁷ en las cuerdas vocales que hacían frecuentes mis disfonías.

A partir de allí cambiaron muchísimas cosas. Lo más importante fue que comencé a disfrutar, dejando de lado los miedos a quedarme sin voz. También incorporé técnicas para cantar frente a varias dificultades que a veces aparecen con los cambios de clima, los viajes, la falta de descanso, la tensión... Logré más resistencia. Además pude elegir con mayor libertad mi repertorio gracias a que sumé amplitud vocal (antes mis notas eran más limitadas). Aprendí a hablar en una tonalidad más adecuada para no lastimar mi voz. Sobre todo entendí que, más allá de un don, la voz es un instrumento maravilloso con muchos secretos a descubrir que la hacen aún más especial.

Mi consejo es no quedarse con un solo método. En el canto, la base está en lo clásico combinado con la fonoaudiología, pero también son importantes la relajación y las técnicas modernas que resultan más acordes a la hora de abordar el repertorio popular. Nunca está de más aprender y hay que hacerlo continuamente. El maestro elegido dependerá también de la necesidad del cantante.

Respecto a los recaudos más eficaces a la hora de grabar en estudio o realizar un concierto en vivo, en mi caso es importante el descanso, dormir e hidratarme bien. Siempre calentar la voz antes de un concierto o grabación, aunque sea unos minutos. Me llevo mi clase de canto grabada a todos lados. Evito competir en volumen con el resto de los instrumentos musicales. Trato de hablar lo menos posible y, si fuera necesario, de tomar un masaje. Muchas veces es imposible cumplir con todo esto y, aun así, lo emocional puede jugarlos en contra. Por eso siento que disfrutar de lo que uno hace más allá de las responsabilidades también resulta una condición fundamental. Claro que para ello hay que estar preparado desde

17. Ver artículo “Patologías de la voz” en pág. 99 de este manual.

el estudio y el conocimiento de nuestro propio instrumento. “Tips” y consejos habrá muchos; pero nada como hacer lo que nos gusta naturalmente, sin pensar, para que todo aquello que algún “profe” nos enseñó aparezca casi sin darnos cuenta.

En lo referido a monitoreo prefiero usar **in ears** alternando derecho e izquierdo, un rato de cada lado. Siempre llevo mi auricular hecho a medida y mi micrófono. Más allá de ello, como es frecuente que el tamaño de los escenarios, equipos de sonido y lugares varíen, a los auriculares les agrego un **monitor de piso**. Evito participar de las pruebas de sonido porque en mi caso es más beneficioso utilizar ese tiempo en descansar la voz. Y llevo mi operador de sonido siempre; él sabe cómo me gusta escucharme.

Sobre la interacción con el resto de la banda, pido en mi monitoreo algún instrumento guía en cuanto a la tonalidad y melodía, un click para el tempo con un poco más de presencia que el resto, y priorizo el volumen de mi voz. Trato de no abusar de la **reverb** (cámara de reverberancia) porque suele confundir a la hora de afinar. Un cambio que limpió mucho el sonido en escena fue lograr que los músicos también utilizaran in ears y que la batería lleve acrílicos. Las variables en este aspecto son infinitas. Todo depende de: las necesidades personales de cada cantante, el tipo de música e instrumentación, los lugares (grandes, chicos, abiertos o cerrados), las diferentes marcas de equipos de sonido y su ubicación según escenarios y tipos. Lo que no debemos perder en ningún momento es la conciencia del esfuerzo a pesar de la adversidad¹⁸ y los cambios.



SOLEDAD PASTORUTTI

https://youtu.be/o9Juqm_pt8w

* SOLEDAD PASTORUTTI, “La Sole”, nació en Casilda, Santa Fe. Cantante de expresión folklórica (mezzosoprano), compositora y conductora. Subió a un escenario por primera vez a los ocho años en la Fiesta de la Soja de su provincia, donde impactó al público presente con su energía y su potente voz. Ganó el Premio Revelación Cosquín 1997. Ha realizado más de 2500 shows en Argentina y el mundo. En la década de 1990 su edad y estilo personal provocaron un acercamiento de los jóvenes al folklore. En el 2014 ganó el Grammy Latino al Mejor Álbum Folklórico por el disco “Raíz” junto a Niña Pastori y Lila Downs.

18. “La Sole” se refiere a tener una conciencia corporal “fina” de cómo emitir sin esfuerzo de modo tal que, cuando las condiciones de sonido o climáticas en el escenario sean adversas, no forcemos la voz para tratar de escucharnos.

NO SÓLO EL SER HUMANO TIENE DESARROLLADO
EL APARATO FONADOR, TAMBIÉN HAY
CANTANTES QUE SON ANIMALES :



COMO EL JILGUERO...



COMO EL GALLO...



COMO CARLITOS...



CARLOS GARDEL

<https://goo.gl/hpfa06>

PEDAGOGÍA VIVA PARA UN INSTRUMENTO VIVO APORTES PARA EL CANTANTE DESDE LA EDUCACIÓN FUNCIONAL DE LA VOZ

POR MARÍA ANTONIA POLICICCHIO*

Músicos: pianistas, bateristas, oboístas, guitarristas, quenistas, contrabajistas... cantantes. Todos alguna vez hicimos una elección –más o menos consciente– del instrumento con el cual queríamos transitar nuestros caminos musicales. Pero, aunque el contenido a expresar incluso pudiera ser el mismo, la herramienta del cantante (la voz) implica una característica particular y evidente que los otros instrumentos no poseen: somos a la vez el instrumentista y el instrumento.

Como tal (instrumento viviente y humano, que se siente a sí mismo), además de la apropiación del código musical, necesitamos adquirir la destreza suficiente para “templarnos” constantemente al hacer música con nuestra voz. Esta última, que se ha construido históricamente incluso antes de nuestro nacimiento (de acuerdo a nuestra procedencia idiomática, la forma de hablar de nuestros padres, etcétera), es vehículo de nuestra personalidad y emociones en el mismísimo momento de cantar. Es decir, nuestra vida cotidiana, nuestra personal elección estética y la cultura a la que pertenecemos influyen en nuestra manera de cantar.

Para alcanzar el dominio que esto implica, existen varios métodos que permiten al cantante desarrollar sus destrezas. Aquí les propongo un acercamiento a una de esas propuestas: el “Método Funcional o Rabine”. Su mirada sobre la voz se distingue por unir la pedagogía del canto con los conocimientos anatómico-funcionales de nuestro cuerpo-instrumento. A continuación se presentan algunos lineamientos básicos sobre esta técnica.¹⁹

BREVE HISTORIA

En la década del ‘80, en Darmstadt (Alemania), el maestro de canto Eugene Rabine²⁰ colaboró en un proyecto de investigación sobre la voz bajo la dirección del Doctor Walter Rohmert. Este

19. Quienes deseen profundizar acerca de estos lineamientos podrán consultar la bibliografía sugerida al final de este manual.

20. Eugene Rabine estudió canto, dirección y educación musical en Estados Unidos (su país de origen), trasladándose con posterioridad a Alemania, donde reside actualmente. Ha desarrollado una importante carrera como cantante solista de oratorio y ópera, director de coro y orquesta, *regisseur* y maestro de música. Desde 1964 es maestro de canto. Creador del Método Rabine de Educación Funcional de la Voz y, años después, del Instituto Rabine.

trabajo incluyó cruces con saberes científicos provenientes de variadas áreas del conocimiento hasta el momento alejadas de las pedagogías del canto (fisiología, anatomía, física, biología, acústica, psicología). Allí Rabine elaboró los cimientos de lo que hoy conocemos como “Educación Funcional de la Voz”. Poco más tarde, en 1987 se fundó en Alemania el Rabine Institut. De este Instituto han egresado muchos docentes de canto formados pedagógicamente en la nueva mirada funcional. Entre sus primeros graduados se encuentra la argentina Renata Parussel.²¹

DESCRIPCIÓN:

¿Qué propone concretamente el Método Rabine (MR) al cantante profesional?

En palabras del propio Rabine: “La voz es la consecuencia de una unidad funcional entre nuestra mente, nuestro cerebro y nuestro cuerpo”.²²

Con bases en común con el Método Feldenkrais²³, el MR propone entender la producción vocal del sonido como la resultante de la regulación fina y diferenciada de los músculos que intervienen en la fonación, utilizando la cantidad mínima de energía necesaria para poner el sistema en funcionamiento; permitiendo el óptimo juego muscular entre todos los sistemas participantes.²⁴

“La voz es la consecuencia de una unidad funcional entre nuestra mente, nuestro cerebro y nuestro cuerpo” (Eugene Rabine).

De este modo, el cantante que se percibe a sí mismo desde esta visión aprende a conocer y utilizar su instrumento en armonía con sus propias peculiaridades corporales y neuropsíquicas. Así puede obtener el mayor rendimiento de su voz, previniendo trastornos de la función vocal y permitiéndose estar mucho más dispuesto para desarrollar con mayor libertad su expresión artística.

Desde la mirada funcional aparecen aquí dos herramientas fabulosas para el cantante: el conocimiento competente de los mecanismos de producción vocal y el modo en que los autoper-

21. Renata Parussel (1947, Buenos Aires, Argentina) es musicoterapeuta y maestra de canto, con el título CRT (*Certified Rabine Teacher*) del Rabine-Institut. Desde el año 1991 es miembro de VOICE (Instituto de formación funcional de la voz, Alemania), y desde 1996 se dedica a la formación de maestros de canto en Alemania (donde reside en la actualidad), España y Argentina. Autora de los libros *Querido maestro, querido alumno* (2001, Ediciones GCC) e *Historias en la garganta* (2011, Editorial Dunken).

22. Fuente: Rabine, Eugene (2012), “Método Rabine: El origen anatómico de la voz humana, el habla y el canto”. En Sextas Jornadas Nacionales de Educación Funcional de la Voz, Buenos Aires.

23. Sobre el Método Feldenkrais ver en este manual el artículo “El Método Feldenkrais y la voz. Autoconciencia a través del movimiento para cantantes” de Mariano Pattin, pág. 43

24. Rabine Institut (2002), Desgrabación de las conferencias del profesor Eugene Rabine en la Argentina en el año 2001, Buenos Aires, Centro de Trabajo Vocal (CTV).

cibe. Veamos estas herramientas con detenimiento (tomando como referencia un cuerpo sin patologías o disfunciones):

LA PRODUCCIÓN VOCAL

Quien tiene a su cargo la producción de sonido vocal es la laringe, órgano en donde se localizan las cuerdas vocales. Dicho sonido se verá enriquecido en el transcurso de su viaje por el tracto vocal²⁵ hasta convertirse en la voz emitida. Así, la laringe es pensada por Rabine como la “reina” del SISTEMA FONATORIO²⁶, y debe quedar liberada de compensaciones musculares y sobre-esfuerzos para poder cumplir su misión de la manera más competente posible. Para ello deberá entablar varios “diálogos” con sus sistemas vecinos, a saber:

- El SISTEMA POSTURAL, encargado –entre otras funciones– de mantener la posición erguida de la bipedestación²⁷ y el movimiento corporal sin tironeos que delaten una musculatura que funciona “de más”. De lo contrario, se produce una inhalación poco favorable desde el punto de vista de las necesidades de la “reina” (la laringe).
- El SISTEMA RESPIRATORIO, con el que neurológicamente deberá ponerse de acuerdo respecto de calidades de la toma de aire y regulaciones de presión del aire/cierre de las cuerdas vocales.
- El SISTEMA ARTICULATORIO²⁸, para que coordinadamente con todos sus componentes tampoco “tironee” la laringe hacia arriba, impidiendo que los movimientos de las cuerdas vocales y musculatura aledaña actúen según la verdadera necesidad vocal.
- El SISTEMA RESONANCIAL, responsable de amplificar y enriquecer el tono fundamental producido por la laringe.

LA AUTOPERCEPCIÓN

Estos diálogos entre sistemas comienzan con la inspiración y no con la salida del sonido. Por esta razón, en la mirada “rabineana”, el momento de la inspiración es marcadamente más relevante –a los efectos de optimizar mecanismos– que el de la posterior exhalación. Con este inicial gesto inspiratorio, el cantante funcional va a establecer la clase de libertad, calidad y precisión con la que van a emitirse luego los parámetros primordiales del sonido vocal (altura,

25. El tracto vocal está compuesto por: la cavidad oral –la boca–, la cavidad nasal, la laringe y la faringe.

26. Esta metáfora (la laringe como “reina” del sistema fonatorio) fue usada por Eugene Rabine y citada por Armin Fuchs y Roland Seiler en las Jornadas Rabine 2008 (Ciudad Autónoma de Buenos Aires).

27. La bipedestación es la capacidad de locomoción y el mantenerse parado en ambos pies (a diferencia de los cuadrúpedos), propia de los seres humanos.

28. El sistema articulatorio incluye a todos los órganos (labios, lengua, dientes, cartílagos internos, etcétera) que, entre otras funciones, intervienen en la producción física del habla. La fonética articulatoria se ocupa de su estudio. Ver nota de Fabiana Wilder, p. 105

intensidad, duración y “color²⁹”). Aquí es donde la autopercepción juega el papel más decisivo. Esto es parte de lo que “entrena” el cantante funcional con el fin de poder tomar decisiones corporales que desemboquen en la optimización de la calidad del sonido.

La voz es el resultado tanto de movimientos/secuencias psicomotrices que se desarrollan en el tiempo como de procesos emocionales.

Dice Rabine que nos movemos como cantantes entre dos ejes: el vertical que implica el espacio, la musculatura, el cuerpo; y el horizontal que contempla el tiempo requerido para llevar a cabo esos movimientos. Por tanto, la voz es el resultado de movimientos y secuencias psicomotrices que se desarrollan en el tiempo (y la música es tiempo) y, a su vez, estos son inseparables de procesos emocionales que producen reacciones corporales. Dichos procesos emocionales se verán influenciados por la producción vocal en su conjunto, y también ejercerán influencia sobre ella (en un círculo vicioso o virtuoso). De allí que “el ser consciente sobre las relaciones entre los distintos elementos permite a las personas tener un control consciente sobre su cuerpo y sus señales vocales durante la comunicación” (Rabine, 2001).

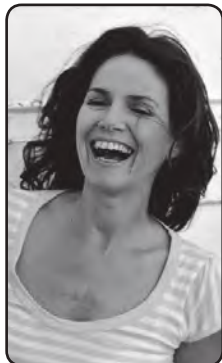
Dice la maestra de canto Renata Parussel: “no existe el ejercicio que sea aplicable infaliblemente a dos cantantes distintos”.³⁰ Somos una unidad específica e irrepetible de estas coordinaciones en función de nuestro particular y único cuerpo, mente e historia. Recordemos, entonces, que somos el “instrumento vivo”.



*MARÍA ANTONIA POLICICCHIO (1968, Buenos Aires) es maestra de Educación Musical (estudió en el Conservatorio Julián Aguirre de Banfield, Buenos Aires), cantante y docente de canto. Abocada al estudio del Método Funcional desde el año 2005. Integra el grupo de folklore *La Tierrita* desde el 2010. Entre sus actividades, en Banfield coordina talleres con estrategias didácticas para maestros de música en los tres niveles de enseñanza.

29. Cuando se habla del “color” de una voz es una forma figurada de referirse a su timbre (brillante, oscuro, etcétera).

30. Fuente: Jornadas de Renata Parussel en Buenos Aires durante el año 2012.



DOLORES SOLÁ* NOS CUENTA

“GRACIAS AL ESTUDIO DESCUBRÍ TENSIONES Y FALSOS APOYOS QUE NO NOTABA AL CANTAR, Y APRENDÍ A LIBERAR LA VOZ Y DESHACERME DE ESAS TENSIONES”.

Durante mucho tiempo me quedaba disfónica después de un show, no podía hacer muchas presentaciones seguidas ni hablar los días anteriores. La técnica me ayudó a corregir esto. Por otro lado, gracias al estudio descubrí tensiones y falsos apoyos que no notaba al cantar, y aprendí a liberar la voz y deshacerme de esas tensiones.

Por eso, una vez que encuentren dificultades en su voz, visiten a un maestro de canto. Él les dará técnica y corregirá si tienen vicios que limitan su expresividad o condicionan la libertad de su instrumento.

Tanto para un concierto o una grabación, mi consejo es: asegúrense el sonido y volumen de la voz en el retorno (hasta que les guste lo que oyen), de tal manera que no necesiten hacer esfuerzos para poder estar relajados. Asegúrense también en el retorno los instrumentos que les son fundamentales para seguir el tiempo de la banda. Tómense el tiempo hasta quedar conformes.



DOLORES SOLÁ

<https://goo.gl/vPntzy>

*DOLORES SOLÁ es cantante y actriz. Voz del grupo de tango *La Chicana* formado en el año 2005 en Buenos Aires junto a Acho Estol y Juan Valverde. En proyectos propios o colaboraciones también ha interpretado obras de los estilos rock, folklore, candombe, entre otros. Como actriz ha realizado trabajos en televisión, cine y teatro desempeñándose en distintos géneros: comedia, comedia musical y drama.



QUEDA TERMINANTEMENTE
PROHIBIDO SEÑALAR CON EL
DEDO HACIA ARRIBA
INTERPRETANDO UNA NOTA
AGODA.

AUTOCONCIENCIA A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO PARA CANTANTES

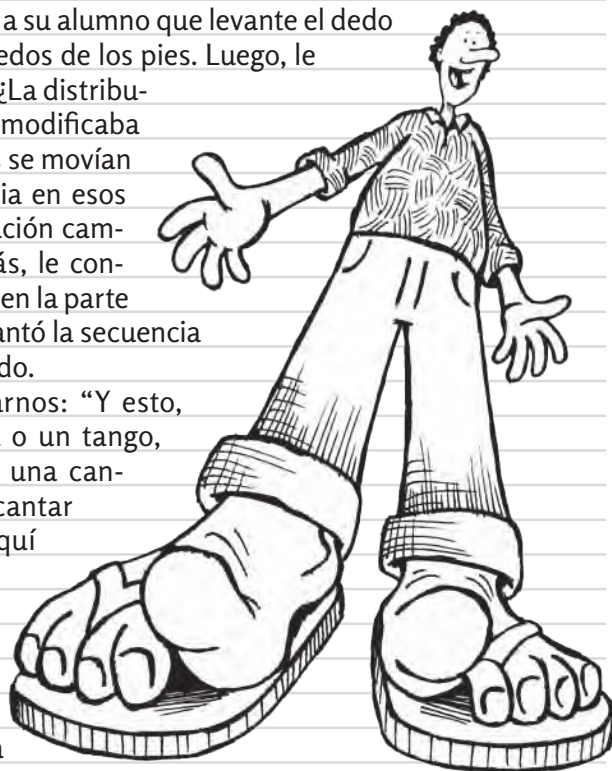
POR MARIANO PATTIN*

Durante una de sus clases, el maestro de canto funcional le propone al alumno: “Por favor, cantá la secuencia de vocales ‘UOAOU’ sobre un solo sonido. Mientras inspires levantá el dedo gordo del pie derecho y seguí manteniéndolo así, levantado, al cantar la secuencia”. El alumno lleva adelante la propuesta. El maestro le pregunta: “¿Y? ¿Sentiste alguna diferencia al hacerlo así con respecto a cuando no levantabas el dedo?”.

El maestro sigue la clase, y entonces le pide a su alumno que levante el dedo gordo del pie izquierdo y después los diez dedos de los pies. Luego, le vuelve a preguntar: “¿Notaste algo distinto? ¿La distribución del peso de tu cuerpo sobre tus pies se modificaba con cada intervención? ¿Sentiste qué lugares se movían durante la inspiración? ¿Había una secuencia en esos movimientos? ¿Pudiste observar si la inspiración cambiaba con las distintas posiciones?” Además, le consulta si sintió algún movimiento en su pelvis, en la parte baja de su espalda, y finalmente si cuando cantó la secuencia percibió algo diferente, más fácil, más cómodo.

Sobre esta práctica, podríamos interrogarnos: “Y esto, ¿qué tiene que ver con cantar una zamba o un tango, o un **aria**³¹ de Verdi, Bellini, Alban Berg o una canción de John Cage? ¿Qué tiene que ver con cantar mejor? ¿Qué tiene que ver con cantar?” ¡Aquí está el tema!

En la cara posterior de nuestro cuerpo, desde los pies hasta las cejas, tenemos una gran estructura fascial (en latín “galea aponeurótica”), que envuelve la cadena muscular posterior como una especie de piel. Esta



31. Un aria (de “aire”, en italiano) es una pieza musical creada para ser cantada por una voz solista sin coro, habitualmente con acompañamiento orquestal y como parte de una ópera o de una zarzuela.

es una de las fascias³² que recubren todas las estructuras de nuestro cuerpo. Por lo cual, lo que hacemos en nuestros pies viaja por nosotros a través de esta cadena muscular y sus fascias hasta nuestras cejas y viceversa. Por otro lado, el cambio en la orientación de la pelvis y la ubicación del sacro³³ en el espacio –que afectan a la columna lumbar y su estabilidad a favor de la contracción más eficiente del diafragma y sus pilares posteriores– influyen directamente en la inspiración, permitiéndole o no ser más plena, directa y fácil. También existen interrelaciones entre la organización y disponibilidad del tracto vocal y su potencialidad como amplificador de la frecuencia fundamental producida por las cuerdas vocales y todas las relaciones acústicas. A su vez, la intención, el deseo de comunicar, el texto, sus significados y la base articulatoria, así como las maneras en que pensamos y nos orientamos para hacer, operan sobre lo que vamos a hacer ¿Cantar? ¿Comunicarnos? ¿Encontrarnos con los demás?

Estos son sólo algunos ejemplos de las múltiples y complejas interrelaciones que tenemos y que están influyendo todo el tiempo en nuestro funcionamiento y en la realización de nuestras acciones y nuestros deseos.

EN EL CASO DE LOS CANTANTES, SOMOS SIMULTÁNEAMENTE LOS INSTRUMENTISTAS-INTÉRPRETES-CREADORES, LOS LUTHIERS QUE CONSTRUYEN EN TIEMPO REAL EL INSTRUMENTO MISMO QUE SOMOS Y LOS INVESTIGADORES-TIMONELES DE TODOS ESTOS PROCESOS. Pero, ¿somos capaces realmente de observar lo que hacemos y cómo lo hacemos? ¿Podemos inhibir la compulsión a responder “bien” y observar lo que sucede sin intervenir, ni manipularnos o manipular la acción? Porque como dice Moshé Feldenkrais³⁴: “Si no sabemos lo que hacemos y cómo lo hacemos, ¿cómo vamos a hacer algo distinto?”

Entonces, ¿cómo crear un espacio de aprendizaje en el que tengamos la oportunidad de desarrollar nuestras funciones, estructuras y percepciones, así como las relaciones entre las diferentes experiencias, para crecer como seres humanos potentes y, como propone Feldenkrais, “llevar adelante nuestros deseos más profundos y postergados”?

Para ello necesitamos un procedimiento o un conjunto de procedimientos que nos ayuden a desarrollar el potencial de nuestros sistemas heredados genéticamente. Es decir, **NECESITAMOS UN SISTEMA DE APRENDIZAJE. ESTE SISTEMA PEDAGÓGICO ES EL MÉTODO FELDENKRAIS Y UNA DE SUS HERRAMIENTAS MÁS POTENTES ES LA CLASE DE “AUTOCONCIENCIA A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO”.** En ella Feldenkrais crea un contexto (con las configuraciones que propone, la orientación, la dirección del movimiento, la relación con la gravedad, el uso del tiempo y la percepción) en el que nos estimula a encontrar formas diferentes de organizarnos para la acción y corrernos de nuestros hábitos, de la repetición compulsiva de una cierta manera de habernos organizado en nuestro proceso histórico de aprendizaje. **CREA, CON LA BATERÍA DE RESTRICCIONES QUE PROPONE, UN MARCO LO SUFICIENTEMENTE AMPLIO COMO PARA QUE CADA UNO APRENDA LO QUE NECESITA APRENDER EN ESE MOMENTO, Y LO SUFICIENTEMENTE PRECISO Y ESPECÍFICO COMO PARA QUE EL APRENDIZAJE QUE OCURRA SEA EN EL ÁMBITO DEL DESARROLLO DE DETERMINADAS FUNCIONES.**

32. La fascia es una membrana de tejido conectivo muy resistente que se extiende por todo el cuerpo como una red tridimensional. Conecta todas las estructuras corporales, constituyéndose como su material de envoltorio y aislamiento. Así, da soporte, protección y forma a los sistemas del organismo permitiéndoles su deslizamiento y desplazamiento.

33. El sacro es un hueso que está formado por cinco vértebras soldadas en el extremo inferior de la columna vertebral y que forma la parte posterior de la pelvis. Tiene la figura de una pirámide invertida.

34. Moshé Pinchas Feldenkrais (Slavuta, Imperio ruso, 6 de mayo de 1904 - Tel Aviv, Israel, 1º de julio de 1984) fue el científico (físico, ingeniero y primer cinturón negro de judo en Occidente) que creó el método de “Autoconciencia a través del movimiento” e “Integración funcional”, que hoy lleva su nombre: el *Método Feldenkrais*.

El Método Feldenkrais® pertenece al campo de la Educación Somática, que considera “Soma” al cuerpo vivido desde adentro en su totalidad, donde se interrelacionan la conciencia, el funcionamiento biológico y el entorno. Parte de consignas verbales que estructuran secuencias de movimiento basadas en las funciones psico-fisiológicas, el aprendizaje orgánico y sensorio-motor, ligadas al proceso evolutivo filo y ontogenético humano. Nos permite a través de un contacto profundo con esas funciones orgánicas y motoras, con sus vínculos y con los procesos de percepción, atravesar experiencias que se orienten hacia la comprensión de que el cuerpo/soma y la personalidad completa son el instrumento, descubriendo nuestras propias capacidades, nuestras particulares maneras de movernos, sentir, pensar y organizarnos para la acción.

Este proceso nos orientará hacia la aceptación de nosotros mismos, hacia la alegría de experimentar, hacia el desarrollo de criterios funcionales, permitiéndonos percibir pequeñísimas diferencias y ajustes. Esta cualidad sutil y diversificada de la percepción dará lugar a la aparición de múltiples opciones y a la posibilidad de interrumpir la reacción compulsiva automática abriendo el espacio para lo nuevo. En esta línea, trabajando con el error como una contingencia más, reduciendo el esfuerzo y aumentando la calidad, esas nuevas posibilidades para actuar nos darán la chance de “aprender a aprender” y de reorganizar nuestros hábitos. Esto nos hará conocer una gama de opciones inexploradas aún, para poder realizar cambios y desplegar nuestro potencial como seres maduros e independientes.

En síntesis, aquel alumno que inició su proceso de aprendizaje orgánico junto al maestro de canto funcional y de Feldenkrais levantando el dedo gordo de su pie, será capaz de auto-orientarse en su propio viaje; es decir, tendrá la habilidad de sentir, diferenciar e integrar sus percepciones y vivencias a sus funciones biológicas, orgánicas, intelectuales y emocionales en un camino personal y único que le permita convertirse finalmente en su propio maestro.



***MARIANO PATTIN** es músico, cantante, coreógrafo, investigador escénico y educador somático. Licenciado en Música con especialidad en piano (Universidad Nacional del Arte-UNA). Además se diplomó en el Método Feldenkrais® y es IOPS Feldenkrais Master. Estudió composición musical en la Universidad Católica Argentina (UCA) y danza en el Taller de Danza Contemporánea del Teatro Municipal General San Martín (Buenos Aires), y también en Europa y Estados Unidos. Docente desde hace 30 años en Argentina, otros países de Latinoamérica y Europa. Actualmente es profesor titular del Método Feldenkrais y la Voz en la carrera de Canto Lírico del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires y dicta seminarios de Maestría en la UNA.



GUILLERMO FERNÁNDEZ* NOS CUENTA

“EL MAESTRO DEBE ACOMPAÑAR AL CANTANTE EN SU CAMINO DE BÚSQUEDA, APOYÁNDOLO CON TÉCNICA, AYUDÁNDOLO A CONSEGUIR LA MÁXIMA EXPRESIÓN EN SU PROPIA CONDICIÓN”.

Comencé a cantar desde muy chico. Mi madre me contaba que a los 20 meses hablaba a media lengua y cantaba perfectamente, cosa que la preocupó, motivo por el cual consultó a un médico, quien le comentó: “No se preocupe señora, no tiene ningún problema físico, este niño aprendió a cantar antes que hablar”. Es por eso que no tengo registro de cómo sobrellevar una vida sin canto.

Creo que fui autodidacta toda mi infancia. A los trece años, cuando mi voz empezó a cambiar raudamente, por consejo de Edmundo Rivero (cantante al que yo admiraba profundamente), mi padre me hizo revisar por el doctor León Elkin quien, con mucho tino y gran profesionalismo, me llevó de su mano por esa difícil mudanza. Así, por varios años me examinó las cuerdas, semana tras semana, indicándome o no el reposo vocal preventivo. Para ese entonces yo ya “hacía repertorio” con Aníbal Troilo y Lucio Demare, y un poco de técnica suave con el cantante Alberto Marino. Cuando cumplí mis 17, con mi voz ya asentada, volví a mi fuente y Edmundo Rivero sin dudar me recomendó a su maestro Ricardo Catena, reconocido barítono del Colón. Con él comencé a conocer otro mundo en el desarrollo vocal. Más adelante, viviendo en los Estados Unidos, a los 30 años descubrí un maestro de canto que nuevamente movió mis pensamientos; era un hombre grande llamado Seth Riggs [ver recuadro], con una técnica maravillosa aplicada a cantantes populares. El problema con Seth era que no podía pagar sus clases, eran excesivamente onerosas. Pero cuando le comenté que no iba a poder seguir, no me lo permitió; me dio clases sin cobrarme durante un par de años, hasta que en un momento dijo que ya era hora, y que debería empezar a abonarle de alguna forma. Allí comenzó a derivarme sus principiantes (cosa que me dio mucho orgullo) y gracias a eso desarrollé mi propia técnica, basada en la suya.

En resumen, con mi primer maestro, Alberto Marino, empecé a descubrir la fluidez vocal, la naturalidad del canto popular. Con Ri-

cardo Catena abordé la técnica: colocación, respiración y, por sobre todo, el dominio del diafragma. Y con Seth descubrí otro mundo, él me ayudó a conservar mi voz. Hoy con mis 60 años de vida y 50 de canto sé cómo lograr el máximo resultado con el mínimo esfuerzo.

Creo que el cantante debe encontrar su propia voz y, una vez que lo hace, buscar el maestro exacto para esa voz. Hay muchos métodos, muchos maestros, pero estoy convencido de que la elección es directamente proporcional al estilo del cantante. Esto se logra, principalmente, cantando, probando maestros, hablando con profesionales, preguntando a los referentes.

De lo que sí estoy seguro es que ningún maestro debe apartar al cantante de su estilo vocal, no lo deben permitir. El maestro debe acompañar al cantante en su camino de búsqueda, apoyándolo con técnica, ayudándolo a conseguir la máxima expresión en su propia condición.

No sé si hay secretos para cantar, sí existe el trabajo y el cuidado. Nunca fumé, nunca bebí en exceso, cuido siempre mi peso, trato de comer sano y de mantener ejercicios aeróbicos. Pero por sobre todas las cosas, si no estoy en temporada de canto frecuente, mis ejercicios vocales son infaltables. Además, es muy importante cuidarse del frío, de las alergias, y estar siempre atento a los pulmones, ver cómo van trabajando, revisarlos anualmente, examinar su capacidad, cuidar los espasmos. Las cuerdas vocales son el elemento fonador pero los pulmones son la clave, el sustento del cantante.

Respecto al sistema in ear tengo una duda existencial, por el motivo que me separa del público. Por eso cuando los uso me provocan una histeria permanente, me los saco y me los pongo a cada rato. De todos modos me parece el mejor sistema de monitoreo para el "vivo". El cantante debe estar a gusto con el monitoreo, con un buen nivel y su cámara correspondiente, especialmente en vivo. Cuando eso ocurre hay mucho más cuidado de la voz.

Es muy difícil expresar el gusto por un cantante en particular, hay muchos de ellos que disfruto por su musicalidad o su manera expresiva. Pero si tengo que elegir a un cantante popular en especial, que me haya deslumbrado por su técnica y expresión, sin duda optaría por Edmundo Rivero.

EL SPEECH-LEVEL SINGING (CANTO AL NIVEL DEL HABLA)-MÉTODO DESARROLLADO POR SETH RIGGS

El punto fundamental es conseguir que la laringe esté en una posición relajada y estable, fuera de la interferencia de los músculos externos, para que se produzca un tono vocal o entonación de calidad. Si los músculos externos a la laringe, que deben intervenir en formar vocales y consonantes (por ejemplo los que controlan los movimientos de la lengua o de la mandíbula) están al mismo tiempo tratando de producir el tono vocal, se afectarán ambos procesos. Cuando hablamos de manera confortable, los músculos externos no interfieren, porque el objetivo no es producir un tono vocal sino comunicar. Por eso se deja a la laringe permanecer en una posición relativamente estable a la que llamamos “a nivel del habla” (speech level position). Cuando se aprende a iniciar y a mantener la entonación vocal en esta postura al momento de cantar, se podrá hacerlo con la misma facilidad con que se usa (o debería usarse) cuando se habla.³⁵



EDMUNDO RIVERO

<https://goo.gl/QA7cMW>



GUILLERMO FERNÁNDEZ

Oblivion 1:30

<https://youtu.be/KaGKKU3ygrM>

***GUILLERMO FERNÁNDEZ** es un cantante y compositor de tango argentino, que también incursionó en la balada y la comedia musical. Debutó en televisión a los cinco años integrando un coro infantil en Canal 7 Argentina. A los once años de edad integró el elenco del programa de televisión “Grandes valores del tango”. Entre 1976 y 1988 grabó seis discos de tango para diversos sellos. En 1986, durante un viaje a Nueva York, ganó un concurso televisivo de la cadena CBS. Eso le abrió las puertas al mercado estadounidense. En 1998 regresó a la Argentina. Realizó cuatro giras en Japón, acompañado por la orquesta de José Colángelo. Protagonizó las obras musicales: “María de Buenos Aires” de Astor Piazzolla y Horacio Ferrer (presentada en París y en toda la Argentina), y “Lo que me costó el amor de Laura” de Alejandro Dolina. En el 2005 recibió el Diploma al Mérito de los Premios Konex a la Música Popular como uno de los cinco mejores cantantes de tango de la década, reconocimiento que se repitió nuevamente en el 2015.

35. Fuente: Riggs, Seth (1998), *Singing for the stars. A complete program for training your voice*, California, Alfred Publishing, Van Nuys.

EL CANTO EN LAS DISTINTAS EDADES

POR MIRTA ARRÚA LICHI*

CONOCER NUESTRO APARATO FONATORIO

A partir de mi formación y creencia intento que el alumno de técnica vocal conozca profundamente su propio aparato fonatorio, ya que en el aprendizaje debe “sentirse” y no precisamente escuchar (porque el escuchar implica juzgar y no sentirse). En este proceso, en general, encuentro que los alumnos no saben qué es el diafragma, qué otros músculos lo acompañan, cuáles son los resonadores, cuáles son los articuladores duros y blandos, qué es el punto de Maurán³⁶, qué importancia tiene el aire, dónde se forman los armónicos, qué es la caja de resonancia³⁷ o qué músculos arman la “máscara”. Ignoran incluso cuántas cuerdas vocales tienen y cuáles zonas se pueden diferenciar en ellas.

Por este motivo, para una mayor comprensión, aquí hablaré brevemente de nuestro aparato fonatorio desde la evolución de la laringe y en la primera niñez.

EVOLUCIÓN Y DESARROLLO DE LA LARINGE

En el recién nacido y en la edad infantil la laringe se halla situada a la altura del cuerpo de la primera vértebra cervical (C1), en un plano más cercano al cráneo que en el adulto. A medida que los años pasan, la laringe se va modificando, desarrollando y cambiando de posición, más o menos a nivel de las vértebras C3 y C4, hasta que en la pubertad desciende a C6 o C7. En este último período (durante la adolescencia), la voz se agrava en los varones logrando los registros del adulto; y su frecuencia³⁸ desciende en una octava, mientras que la laringe crece en todas sus dimensiones. En las niñas el cambio es más sutil, dado que la frecuencia puede descender de tres a cuatro semitonos.

36. La zona de Maurán es la región ubicada por detrás de los dientes incisivos superiores (paladar duro).

37. La caja de resonancia está formada por los resonadores que se encuentran en los huecos de los huesos de la cara (frontal, maxilar superior, arco cigomático, etcétera). La máscara incluye a estos resonadores y a los músculos que los recubren.

38. La frecuencia es la medida del número de repeticiones de un fenómeno por unidad de tiempo. La frecuencia de patrones ondulatorios como el sonido indica el número de ciclos de la onda repetitiva por segundo.

Respecto a las cuerdas vocales, con el tiempo también modifican su dimensión (2-8 milímetros en el recién nacido, 8-16 milímetros en la edad adulta). Este aumento es de 0,4 mm por año en las niñas y de 0,7 mm en el varón, llegando a un máximo de 16-17 mm en el hombre y de 10 mm en la mujer. Además, la intensidad se acrecienta de 8 -9 dB³⁹ por cambio de octava. Y la presión de aire a nivel de los pulmones es un 50 a 60 por ciento mayor en los niños que en los adultos.

EXTENSIÓN Y FRECUENCIA VOCAL

En la primera y segunda infancia la extensión o rango vocal aumenta progresivamente y pasa de 3-4 tonos a 8-10 tonos y la frecuencia de la voz hablada es de 250 Hz- 280 Hz. El aumento se produce por la edad y la musicalidad que se va adquiriendo.

En niños/as de 8 a 12 años la extensión de la voz crece dos octavas y la frecuencia de la voz hablada es de 268- 235 Hz en los varones, y de 295- 265 Hz en las niñas.

MUTACIÓN DE LA VOZ

Se llama “mutación de la voz” cuando el adolescente experimenta cambios incontrolables de frecuencia. En dicha etapa, quienes participan en coros pueden atravesar este problema cuando en forma inconsciente quieren conservar la voz de niño para poder seguir cantando en la agrupación coral o como solistas. Está en la habilidad de quien dirige el coro y/o enseña técnica vocal detectar este inconveniente y ayudar al adolescente a acomodarse al cambio que implica abandonar el registro agudo para optar por la voz del adulto. Este pasaje se efectúa habitualmente por una adaptación morfológica de la laringe al desarrollo del organismo (Jackson Menaldi, 2002).⁴⁰

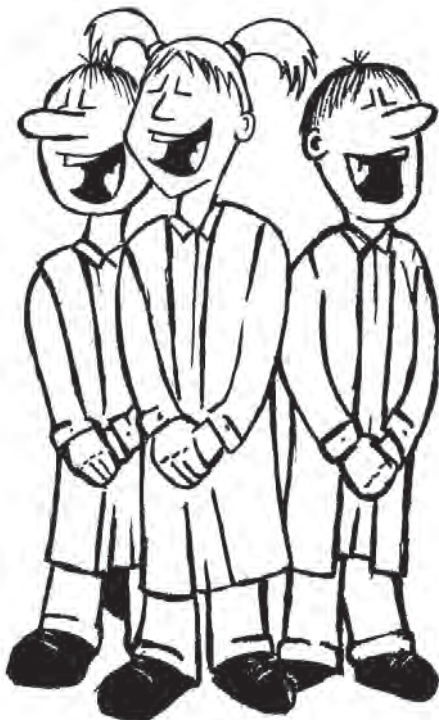
EL ESTUDIO DEL CANTO EN LA NIÑEZ

Si se plantea en forma de diversión, el estudio sistematizado del canto en la niñez puede darse en cualquier edad. De este modo, la técnica se aporta desde el juego haciendo especial hincapié en las características resonanciales. En este sentido, un coro o una escuela musical infantil son ámbitos recomendables para el acercamiento progresivo del niño al entrenamiento vocal. Asimismo, son interesantes los talleres que asocian el canto y el teatro, siempre dentro de un contexto lúdico, sin presiones y en ausencia de competencia.

En el tránsito por la educación musical, para algunos niños es conveniente realizar la experiencia de canto al unísono, interpretando todos una misma melodía; mientras que otros, antes del estudio, ya tienen la capacidad de entonar melodías armonizadas para más de una

39. dB: decibeles, que miden la intensidad sonora.

40. Fuente: Jackson Menaldi, María Cristina (2002), *La voz patológica*, Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana.



voz (oído armónico). En otras palabras, si bien no todos los niños son afinados, con educación pueden lograrlo.

En este sentido, desde mi criterio, un niño debe pasar por una experiencia coral ya que esto le permitirá el desarrollo óptimo de su oído armónico y, por supuesto, del oído melódico, así como la utilización de una buena técnica, evitar esfuerzos vocales y tener conocimiento de la higiene vocal. Asimismo, el niño puede estudiar comedia musical dentro de un contexto de protección vocal y eligiendo ámbitos con reconocida capacitación docente y pedagógica. Por otra parte, debe haber un acompañamiento en la ampliación del registro. Esto vale tanto para varones como para mujeres.

La edad adecuada para cantar un repertorio amplio empieza a los ocho o nueve años, pero la educación vocal puede comenzar entre los seis y los ocho años con mucho cuidado y en forma gradual. Así, existe un repertorio infantil relacionado a la extensión vocal propia de esta etapa. Por lo tanto es muy importante respetar las posibilidades infantiles, no otorgándoles repertorio del adulto, ya que existe un alto riesgo de provocarles disfonías. En esta línea, los niños no deberían cantar reper-

torio de ópera por la extensión vocal y la dinámica fonatoria, a excepción de coros de niños ya incorporados en óperas (como es el caso de “La bohème”). En síntesis, el repertorio debe ser acorde a cada tipo de grupo coral.

Otro punto a considerar es que durante la transformación vocal que se da en la pubertad no se deben suspender las clases de técnica. Además, a un niño disfónico se lo debe trabajar técnicamente. Primero se debe tener diagnóstico de su disfonía y, si la patología es funcional, se puede colaborar con el médico otorrinolaringólogo para aportar pautas de higiene vocal y asociar el trabajo en forma interdisciplinaria.

LA MADUREZ VOCAL

Después del aprendizaje efectuado en la niñez y adolescencia llega la madurez vocal y el tiempo de comenzar el estudio sistemático del canto ya como carrera, en forma profesional, consciente, con el compromiso del conocimiento de lo antes dicho. **Y ASÍ LLEGA LA ESPERA DE QUE EL INTELLECTO SE UNA CON LO EMOCIONAL Y POR FIN LLEGUE EL “CLICK”; ES DECIR, EL MOMENTO DE DARLE PASO DESDE EL INTELLECTO A LA EMOCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN.**

Luego vendrá el camino de entender que lo saludable es trabajar la elongación de las cuerdas vocales en su totalidad: graves, centro, agudos y sobreagudos. Esto implica la profundidad y la intensidad desde la musculación, acompañando con una buena conducción del aire para emitir el sonido.

Después podremos elegir el estilo desde todas nuestras posibilidades, no limitando nuestra capacidad. Entonces, haremos la elección estética del sonido y género musical (ópera, comedia musical, jazz, tango, folklore, pop, etcétera), asumiendo que cada uno de éstos presenta distintas dificultades técnicas. A partir de allí se utilizará un arco resonancial más o menos profundo, una mayor o menor cantidad de armónicos; y se elegirá un sonido más abierto o más cubierto, siempre respetando el estilo desde el real conocimiento.

Lo más importante es comprender que quien canta es el alma. Y el estudio del canto es el encuentro con uno mismo; esa es la fiesta: que el alma logre “ser” cuando canta.



MIRTA ARRÚA LICHI

La viuda alegre 1:33

<https://goo.gl/Hgwrvp>



*MIRTA ARRÚA LICHI es cantante de ópera (soprano), directora coral y maestra de técnica vocal. Dirige Mitra, escuela de formación artística. En el mundo de la comedia musical desarrolló papeles en: *El Fantasma de la Ópera* de Andrew Lloyd Webber (como Carlotta, la prima donna⁴¹), en *La Bella y la Bestia*, y *Lo que me costó el amor de Laura*, de Alejandro Dolina. También participó en óperas como *Madama butterfly*, *La bohème*, *Don Giovanni*, *La viuda alegre*, *El pimientito verdí*, entre tantas. Se desempeña como maestra de técnica vocal de muchos de nuestros reconocidos artistas nacionales, cuya dedicación y constancia hacen diferencia en su calidad y cuidado vocal.

41. En el ámbito de la ópera, *prima donna* es el término en italiano que se usa para designar a la primera cantante, mujer que desempeña los papeles principales y que generalmente es soprano.



ELENA ROGER* NOS CUENTA

“LA PROFESIÓN ‘CANTANTE’ PARA MÍ ERA UN MISTERIO Y NUNCA IMAGINÉ QUE HABÍA QUE APRENDER TANTO PARA PODER SENTIRSE SEGURA Y DISFRUTARLO”.

Empecé a estudiar canto a los 15 años. Yo jugaba mucho con mi voz. Imitaba a las cantantes que escuchaba, sobre todo a las líricas. Me gustaba hacer **coloraturas** y cantar muy agudo. En esa época había salido la película “Amadeus” y con mis hermanos la vimos mil veces. Enseguida memoricé las coloraturas que hacían en la película y un primo de mi mamá, que sabía de música, al escucharme le comentó que veía en mí muchas condiciones y que sería bueno llevarme a estudiar canto. Mi mamá encantada y yo también, así que lo hicimos.

Fue importante estudiar con gente que entendía y que podía darme indicaciones. La profesión “cantante” para mí era un misterio y nunca imaginé que había que aprender tanto para poder sentirse segura y disfrutarlo. No se trataba sólo de cantar sino de vivir de eso para lo cual había que tener control y estar bien entrenada. Por eso, cuando encontré una técnica apropiada para mí me sentí totalmente plena. Estudio hace catorce años con Mirta Arrúa Lichi. Hoy lo llamo “entrenamiento” y trato de verla una vez por semana, aunque entre giras e hija no lo logre siempre. Su método me ayudó a liberar la presión del cuello, a tener más resistencia, a ampliar mi registro, a conocer mi voz.

Grabar un disco no es lo mismo que hacer un concierto en vivo. Cuando grabamos podemos parar, pedir que algunas condiciones se modifiquen o hacer varias tomas. En cambio un concierto es donde realmente se expone la técnica, el entrenamiento, la resistencia, el control, la relajación. Una vez que subimos al escenario no podemos repetir una canción si no salió como queríamos. Por eso estudiar y entrenar es tan importante si se aspira a ser un cantante profesional.

Además, es vital ensayar las obras que se interpretarán para ponerlas “en gola”⁴² y poder dejar que las emociones fluyan sin que afecten la técnica en el momento de la ejecución. Por ejemplo, cuando tenía que cantar todos los días en musicales como “Evita” o “Piaf”, lo más importante para mí era dormir; poder descansar mi cuerpo, por ende las cuerdas vocales, mi aparato fonador, para así abordar con energía la obra diariamente. Seis u ocho funciones por semana requerían de mucha concentración.

42. Poner “en gola” significa “colocar” las notas muscularmente.

En mi caso, vocalizo todos los días a las dos horas después de haberme levantado. Además recomiendo hacer ejercicio físico y, una vez por semana, visitar a un fisioterapeuta o a un osteópata⁴³ especializado en cantantes para mantener el diafragma, las costillas, el cuello bien flexibles y así lograr que la máquina funcione sin trabas. Otro consejo es cenar temprano o en un horario alejado al momento de dormir. El reflujo gastroesofágico (ver pág. 103) es algo que sufren muchos cantantes pero que puede controlarse con una dieta específica, sin alcohol y cenando temprano. Otro tema es el aire acondicionado. El exceso de calefacción o refrigeración seca muchísimo el ambiente y esto no es conveniente para los cantantes. Comprar un humidificador o dormir sin aire acondicionado es lo mejor.

En relación a los conciertos, no uso in ears. Los probé una vez pero no pude acostumbrarme. Así que uso monitores donde pido solamente mi voz. La banda la escucho del “vivo”. Ahora estoy tocando con la excelente agrupación Escalandrum. Son todos instrumentos acústicos así que los escucho perfectamente. Y con respecto a las pruebas de sonido y los músicos, mi consejo es estar bien atentos para que todos puedan sentirse cómodos. Primero el grupo debe lograr un buen sonido y luego se incorpora la voz. Yo canto más cómoda si el volumen general que se maneja sobre el escenario no es excesivamente alto. Pero esto depende del estilo de cantante, banda y música que se esté ejecutando.

Por otra parte, para una grabación en estudio uso auriculares y, dependiendo de lo que esté grabando, pediré más música o menos pero nunca algo que tape mi voz. Siempre escucho la voz por encima de la música. Sin embargo, tuve una experiencia extraordinaria al grabar el disco “3001” en los estudios ION. Grabamos todos a la vez. Escalandrum en la sala grande y yo en una cabina que como no era hermética podía escuchar lo que ellos tocaban. Así que ahí no necesité auriculares y canté escuchando la realidad misma. Eso fue increíble. Cantar y poder escuchar lo que realmente sale de tu boca es glorioso.

43. La fisioterapia es una disciplina de la salud que ofrece una alternativa terapéutica no farmacológica para paliar síntomas de múltiples dolencias, tanto agudas como crónicas, por medio del ejercicio terapéutico, calor, frío, luz, agua, técnicas manuales como el masaje, y electricidad. Por su parte, los osteópatas realizan un tipo de medicina alternativa donde se enfatiza el masaje y otras manipulaciones físicas del tejido muscular y los huesos.



ELENA ROGER

Mina, che cosa sei? "Io vivró senza te"

<https://goo.gl/H4iUs9>

*ELENA ROGER es una cantante (soprano) y actriz argentina. Es conocida internacionalmente por haber sido elegida por Andrew Lloyd Weber para interpretar el papel de Eva Perón en la ópera musical "Evita" en el reestreno de la obra en Londres en el año 2006 y en el del 2012 en Nueva York. Además se la reconoce por haber obtenido, en el 2009, el Premio Olivier a la Mejor Actriz en Obra Musical por su actuación protagónica en "Piaf" (pieza teatral basada en la vida de la cantante francesa Édith Piaf). Asimismo, en el 2010 fue ganadora del Premio Hugo de Oro al Teatro Musical por su exitosa trayectoria y también por su magnífica interpretación de Édith Piaf. En el 2011 fue ganadora del Premio Konex de Platino a la Mejor Actriz de Musical de la década 2001-2010.

EL CANTANTE DE TEATRO MUSICAL Y SU ENTRENAMIENTO

POR LOLI ÁLVAREZ*

La importancia de una técnica vocal sólida en los cantantes de teatro musical es fundamental. Esto se debe a que pueden llegar a realizarse hasta seis funciones semanales, por lo cual prácticamente no hay descanso para el aparato fonador e inclusive el repertorio es de una gran exigencia vocal.

El entrenamiento para estos intérpretes debe incluir una rutina aeróbica, ya que la mayor parte del repertorio es cantado mientras se realizan coreografías, con lo cual el cuerpo no sólo necesita aire para cantar sino también para alimentar a los músculos. Por ello, el cantante debe tener plena conciencia de las cadenas musculares que intervienen en lo fonatorio y en lo coreográfico.

Con más precisión, el entrenamiento respiratorio se debe centrar en la disociación del trabajo de costillas y diafragma, incluyendo movimientos como saltos, giros, desplazamientos, movimientos de brazos y torsiones laterales, sin que ello desarme el apoyo diafragmático.

Por otra parte, se debe contemplar que en las obras de teatro musicales el modo expresivo es más intenso. Muchas veces el director determina una pauta específica, como la caracterización de la voz de acuerdo al personaje, con lo cual puede haber una afectación tímbrica importante que incluya la exageración del uso de ciertos resonadores, lo cual complejiza la emisión, ya que esta artificialidad puede ir en detrimento de la colocación de la voz más saludable para el cantante.

Por lo antes esbozado, para mantener la voz en buen estado y acorde a las exigencias de los espectáculos teatrales, el ejercicio debe ser progresivo, realizado en forma consciente y constante.



LOLI ÁLVAREZ

<https://goo.gl/9hcW2w>



*LOLI ÁLVAREZ es cantante de rock y comedia musical (soprano), integrante de No-disco. Además es entrenadora vocal en televisión, grabaciones de discos y en obras de teatro como "Drácula" y "The Rocky Horror Show". Realizó trabajos de sesión para Diego Torres, Natalia Oreiro, Isabel Pantoja, Deep Purple, entre otros.

TÉCNICA DE VOZ DE CABEZA

POR MIGUEL CANTILLO*

VOZ DE CABEZA/VOZ DE PECHO

Lo que habitualmente conocemos como “falsete” es lo que en un lenguaje más técnico suele llamarse “voz de cabeza”. Se trata de la voz libre con la que cantan los niños; un tipo de emisión sonora muy utilizada hasta para hablar durante la infancia pero que, a medida que la persona va encontrando influencias del medio social, se va convirtiendo en la impostada voz de la adolescencia. Ésta, nuestra voz imperativa preparada para dar respuestas en la sociedad, es una emisión más sujeta a las exigencias circundantes. Es decir, una voz lista para “hacerse oír” y elevarse cuando sea necesario, aunque el esfuerzo constante de dotarla de volumen pueda transformarse en disfonía o afonía (cuando abusamos del grito o nos vemos obligados a hablar durante largo rato). En este último caso se trata de la “voz de pecho”: obviamente modulada por nuestro aparato fonador, pero impostada por un lado según nuestra naturaleza y, por el otro, de acuerdo a los estándares sociales y la educación.

Cuando es usada para cantar, la citada voz de pecho debe sostenerse con la columna de aire que circula por nuestros pulmones en forma ascendente, ventilada por contracciones y expansiones diafragmáticas. Esto es lo más divulgado en materia docente sobre el canto.

Bastante diferente es la técnica vocal que describo brevemente a continuación. Al respecto, no sé si es para todos o del gusto de la mayoría, pero sé que funciona, por lo cual me atrevo a sintetizarla en estas páginas.

DESCRIPCIÓN

La técnica vocal a la que me refiero se focaliza en el desarrollo de la voz de cabeza mediante determinados y precisos ejercicios. Así, una vez que este falsete se convierte en vigoroso y sano, con la persistencia necesaria se puede lograr asentar sobre él la voz cantante permitiéndose explorar zonas de mayor agudo o grave y aumentar el volumen de la emisión. Pero no se trata de preparar el falsete para cantar con él sino de fortalecerlo en cuanto soporte y, de esta manera, incrementar el timbre y brillo de la voz que en él se apoye.

EL GALLO

Cuando algún cantor quiebra involuntariamente su voz notamos que se produce el fenómeno comúnmente conocido como “gallo”. Esto no es otra cosa que la voz de pecho que se rompe y deja al descubierto la voz de cabeza.

La voz de cabeza o falsete es el soporte sobre el cual se asienta la voz de uso diario, tanto para hablar como para cantar. Por eso notamos que la irrupción del “gallo” se produce muchas veces en medio de la alocución o la charla de una voz sobreexigida o fatigada.

EJERCICIOS DE FORTALECIMIENTO DEL FALSETE

Intentando la mayor apertura posible en la pronunciación de la vocal “A” mientras emitimos un sobreagudo con la voz de cabeza, de acuerdo a nuestras posibilidades (considerando que la nota varía según el propio registro vocal), vamos ejercitando el falsete para fortalecerlo.

Por ejemplo, un “do” sobreagudo en la fonación masculina (Do5), registro tenor, puede ser una nota para ejercitar. De este modo, entre “do”, “re bemol” y “re” sobreagudos, la repetición de tales notas con perseverancia y sin forzar ni excederse en busca de volumen, es un área de práctica muy eficaz para trabajar ese fortalecimiento.

Tampoco es necesario recurrir al empuje de la columna de aire, aunque sí es recomendable estar atento a la vibración de la nota y no realizar estos ejercicios en soledad, por lo menos al principio. La presencia y orientación de alguien experimentado en la técnica que monitoree nuestros esfuerzos evita caer en la mala colocación o posición de la nota, lo cual puede resultar perjudicial.

LA VIBRACIÓN

En lugar de depender únicamente del aire para hacer sonar la cuerda vocal, en esta técnica cobra una real importancia la vibración. Pero así como algunas escuelas alojan la vibración en la máscara facial buscando resonadores en pómulos, nariz y boca, aquí los resonadores son buscados en la parte superior de nuestro cráneo. De esta forma, la vibración de la letra “A” sobreaguda con la mayor apertura vocal posible se aloja, luego de un razonable período de constancia, en resonadores superiores y hasta podemos sentirla ubicarse por encima de nuestro cuero cabelludo. Esto permite que la voz cantante se desprenda y se identifique por una sensación de liviandad volátil no exenta de volumen y carácter.

LOS RESULTADOS

Mediante esta técnica se expande el alcance de la voz emitida y, tras un lapso relativamente corto, nos sorprendemos dando más notas bajas o altas con naturalidad.

La clave reside en la naturaleza de cada garganta, de cada voz. Utilizarla sin pretender exigirla por sobre los límites para los que ha sido dotada, en un tiempo no muy extenso permitirá observar que nuevas notas de la gama grave y nuevos agudos florecen mágicamente en el canto. En dicha tarea suele decirse que la “A” es enemiga de la altura; y en este conflicto reside buena

parte del esfuerzo que el alumno debe invertir para lograr que las notas en ejercicio suenen “alto y claro”.

La siguiente comparación tal vez ayude a comprender la finalidad de esta técnica:

Un gimnasta ejercita su musculatura para poder luego aplicar la agilidad y resistencia de sus fibras musculares a la disciplina u ocupación favorita. Esto es similar.

LA TÉCNICA AQUÍ DESCRIPTA NO ENSEÑA A CANTAR. SÓLO AGILIZA LA VOZ PARA QUE CADA INTERESADO LA PUEDA USAR SEGÚN LOS DONES QUE LA NATURALEZA LE PROVEYÓ PARA HACERLO.

Entonces, no se trata de una enseñanza del arte de cantar, ni de una exploración fonológica, sino simplemente de un aprendizaje para la colocación de la voz. Una vez que ésta encuentra el lugar indicado para operar, todo lo demás se hace consecuente y nace del talento de cada cantante.

La belleza reside en la ductilidad con que una garganta puede exteriorizar la curiosa mecánica de las cuerdas vocales. Para lograr esto suele creerse que hace falta haber domesticado el falsete mediante ingentes esfuerzos físicos y mentales, pero no es así.

AGRADECIMIENTO

Esto es todo lo que quiero y puedo sintetizar sobre el tema, agregando mi enorme gratitud hacia la profesora Susana Rossi (fallecida un año atrás), quien nos transmitió a todo su alumnado, con sorprendente paciencia y profesionalidad, la técnica que ella denominaba “belcantista⁴⁴”, que a su vez había recibido del maestro italiano Giacomone.

A nivel personal me considero un favorecido por esta técnica, rescatado del desgaste de una sobreexposición laboral que amenazaba con encerrar definitivamente mi voz en la cárcel del pecho. Por fortuna, en un período cercano a los dos años, las indicaciones y la reiteración de las vocalizaciones (en cualquier tiempo y lugar adecuado) permitieron liberar mi voz, darle “alas y pies”, y recuperar tanto el registro como las tonalidades en que solía cantar al comienzo de este largo camino.

Por estos motivos, mi gratitud a Susana Rossi y sus discípulos que en la actualidad mantienen la transmisión de su enseñanza. Mi gratitud por haberme acercado a tan provechosa oportunidad y tan eficiente técnica para mejorar el rendimiento del instrumento del cual dependemos quienes elegimos el canto como forma de vida.

44. La denominación “belcantista” proviene del italiano “bel canto”: término operístico que se utiliza para referirse a un estilo vocal que se desarrolló en Italia desde finales del siglo XVII hasta mediados del XIX. Este estilo desembocó en una escuela que tuvo su era de oro con las composiciones de Rossini, Bellini, Donizetti y los primeros triunfos de Verdi en las primeras décadas del siglo XIX. Describe un tipo de canto que resalta la belleza sonora, con un timbre uniforme en toda la tesitura de la voz. Resultan especialmente solventes para el repertorio belcantista: las voces líricas y ligeras, de timbre claro, brillante y homogéneo, con ductilidad para el registro agudo y facilidad para las coloraturas, ornamentos, de afinación impecable y con gran delicadeza en la expresión.

EL PROFESOR GIACOMMONE

Por Miguel Cantilo

¿De dónde llegó hasta nosotros esa práctica tan beneficiosa derivada de la escuela belcantista de la lírica italiana?

Pues, es curioso. En los últimos tramos de la vida en este plano del cantautor y poeta Poni Micharvegas tuve la oportunidad de escuchar de su memoria algunas referencias sobre la procedencia de la técnica que nos transmitió la profesora Susana Rossi. Ella solía hacer referencia al profesor Giacommonne, un docente del bel canto que vivía muy humildemente en una habitación de pensión compartida con dos amigos: un poeta y un médico cantautor. Según me lo describió el último de los dos (a la sazón Poni Micharvegas), aquel era un hombrecito de aspecto pulcro y aliñado que vivía de cantar ópera en eventos particulares, de enseñar el noble oficio del canto y de asesorar a repertoristas líricos. No sabemos de dónde traía su conocimiento, tal vez de más allá del océano, de su Italia natal, pero daba en llamarle “técnica belcantista”. La otra persona que residía en la misma habitación era el recordado Gianni Sicardi, una verdadera autoridad en el campo poético.

Según narraba la profesora Rossi (una de sus principales y fieles discípulas), para realizar sus ejercicios vocales –fundamentados en la voz de cabeza, su mixtura con la voz de pecho y en la generación de una “A” lo más abierta posible–, Giacommonne debía encerrarse en el placard de la pensión enrollándose una manta alrededor de la cabeza a fin de impedir que el altísimo volumen de sus emisiones le valieran la expulsión de aquella residencia.

Inclusive, de acuerdo al testimonio de Poni Micharvegas, el volumen que desplegaba el mismo docente al cantar las arias de ópera era arrasador. No obstante, nunca desarrolló una carrera vistosa en el ámbito lírico; por el contrario, mantuvo toda su vida (por las razones que fueran) un perfil bajo, una estampa impecable y una generosidad notable que llegaba a permitirles a sus compañeros de cuarto utilizar sus ahorros, a disposición en un cajón, para diversas modalidades de juegos y apuestas.

Probablemente esa personalidad tan particular fue la que lo relacionó con gente de tan alta y refinada sensibilidad como aquellos poetas bohemios o nuestra querida Susana Rossi, principal propaladora de su enseñanza.

Ninguno de estos protagonistas está ya entre nosotros. Cada uno de ellos dejó un valioso legado constatable a través de las informaciones básicas del Google o de otras fuentes especializadas. No se hallarán sin embargo rastros públicos del profesor Giacommonne ni de su disciplina; al menos quien suscribe no los ha encontrado más que en narraciones orales. A pesar de ello, muchos practicantes del canto popular hemos sido beneficiados por la enorme técnica transmitida de Giacommonne a Susana Rossi y de ésta a sus numerosos alumnos, entre los que tengo la inmensa gratitud de haberme contado.

Cada vez que termino una actuación alguien del público me pregunta cómo hago para conservar mi voz y cantar en las tesituras originales de cincuenta años atrás. Para mí es un misterio, pero un misterio de disciplina, dedicación y amor. El amor que cada uno puso y pone en este oficio, esa energía sagrada que el profesor Giacommonne nos hizo llegar a través de años de entrega de Susana Rossi, sentada frente al piano, estimulándonos a alcanzar más “A” y más altura. Gracias Maestros por su nobleza y su capacidad para hacer de su paso por este planeta un auténtico beneficio para los que venimos atrás.




*MIGUEL CANTILO es cantante (tenor), autor, compositor y productor argentino. También escribió libros como *¡Chau Loco!* y *¡Qué circo!*, *Jardines del origen*, entre otros. En los inicios del rock nacional formó parte del legendario dúo Pedro y Pablo, junto al músico Jorge Durietz. Con este proyecto publicó nueve títulos discográficos. Luego, residiendo en España, formó el grupo Punch, con el que editó dos discos. Como solista tiene más de una docena de discos publicados. A lo largo de su carrera, Cantilo ha abarcado muchos estilos musicales: tango, rock, bossa nova, reggae, blues y los ritmos rioplatenses de “Sudamérica va” (una combinación de estilos latinoamericanos), continuando su actividad en la actualidad.




MIGUEL CANTILO

<https://goo.gl/MJxe44>



LOS CASTRATI



Los llamados “castrati” surgieron a fines del siglo XVI en España, aunque la práctica de la castración continuó en Italia hasta mediados del siglo XIX. Se trataba de jóvenes a quienes se mutilaban las glándulas sexuales para impedir el desarrollo laríngeo y la muda vocal. De esta manera tenían la voz de niño con resonadores de hombre, lo que daba como resultado una voz de un extraño sonido angelical. Según antiguos relatos, era la sensación de amputación lo que daba a los castrati un timbre melancólico tan peculiar. El término bel canto está, precisamente, ligado a este color de voz.

Se calcula que durante el siglo XVIII se castraron en Italia unos cuatro mil niños por año de los cuales sólo un 5% llegó a hacerse célebre en el canto y el resto ingresó al servicio de las iglesias.

También a los castrati se les dio el nombre de “i musici” porque eran excelentes músicos, a tal punto que los mismos compositores les consultaban sus obras y ellos añadían la ornamentación del canto con cierto afán de lucimiento y preciosismo melódico. Por este motivo, según las narraciones de aquella época, el canto y la voz de estos “virtuosos” tenían una gran belleza, con una afinación impecable, ágil y flexible. Ellos eran capaces de ascender y descender con un solo e inagotable aliento dos escalas enteras, así como de destacar pasajes rápidos y llenos de dificultades con una precisión mecánica imponderable sin que los músculos de su rostro denotasen la más mínima fatiga.

Los castrati eran clasificados, de acuerdo con su rango tonal, en sopranistas, en mezzosopranistas y en altistas (asimilándolos a las voces femeninas: soprano, mezzosoprano y contralto)⁴⁵.

45. Fuente: López Temperán, W. (1970), *Las técnicas vocales*, Montevideo, Editorial López Temperán. Citado en el libro de Sacheri, Soledad (2012), *Ciencia en el arte del canto*, Buenos Aires, Librería AKADIA Editorial, pp. 177-178.



MORA MARTÍNEZ* NOS CUENTA

“LA TÉCNICA AL SERVICIO DE LA EXPRESIÓN HACE QUE SEA POSIBLE EMITIR CADA SONIDO COMO LO IMAGINO”.

El estudio del instrumento me permite contar con elementos técnicos que me ayudan a mejorar mi salud vocal, a tomar conciencia del uso y el cuidado de la voz. Por otro lado, la técnica al servicio de la expresión hace que sea posible emitir cada sonido como lo imagino; pensar y usar de una manera creativa y lúdica la voz (cantada y hablada) y así enriquecer mi expresión, mi comunicación e interpretación. Poder disponer de mi voz es una sensación de libertad difícil de explicar.

La elección de un maestro de canto es compleja, muy personal. Como todo vínculo, es una construcción que lleva tiempo; requiere mucha confianza y entrega de parte de ambos: alumno y maestro. El trabajo vocal es muy movilizante y entonces, si uno no se siente contenido y cómodo, va a ser difícil que pueda avanzar en el proceso de aprendizaje. Así es como lo he transitado a lo largo de las diferentes experiencias como alumna y como docente y es como me gusta pensarlo.



MORA MARTÍNEZ
Zamba del Silbador
<https://goo.gl/t7ufu6>

*MORA MARTÍNEZ es cantante y percusionista nacida en Río Negro (Argentina). Voz del trío Aymama. En la edición del 2011 del Festival Nacional de Folklore Cosquín presentaron su espectáculo “Aymama canta María Elena Walsh” recibiendo un Premio a la Mejor Producción Artística. Con este grupo también obtuvo el Premio Gardel 2009 Mejor álbum nuevo artista de folklore, el Premio Atahualpa 2009 en la categoría al Mejor grupo vocal e instrumental y el Premio Atahualpa 2010 en la categoría Figura del Año Mejor grupo vocal e instrumental.



“
¿CÓMO HAGO SI
QUIERO SER CANTANTE
DE ÓPERA?
”

LA LIRA DEL CANTOR (EL CANTO LÍRICO)

POR VÍCTOR TORRES*

*“Incomincio qui a cantare
pizzicando la mandola...”⁴⁶*

De este modo comienza el *Martín Fierro* traducido al italiano, idioma que está íntimamente ligado a la ópera. Y así como el gaucho narrado por José Hernández tocaba la vigüela (la guitarra), Orfeo⁴⁷ lograba que su canto se volviera irresistible al acompañarse con la lira⁴⁸. De este decir poético devino la expresión “canto lírico”. Aquí nos dedicaremos a hablar de este tipo de canto en el sentido más operístico; tradición que parte de Italia en el 1600 y se inspira en el retorno del arte clásico griego.

SURGIMIENTO

A fines del siglo XVI, en Italia hubo una serie de compositores que quisieron revivir el teatro griego clásico. Estos señores competían entre sí –no siempre de manera pacífica–, para tener el último “grito” o lo más moderno en su actividad. Del madrigal⁴⁹, la forma cada vez más declamatoria del canto que pretendía expresar el texto de manera musical (recitando y cantando

46. Traducción al idioma español: “Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vigüela...”. Fragmento del *Martín Fierro*, de José Hernández.

47. Orfeo es un personaje de la mitología griega. Según los relatos, cuando tocaba su lira, los hombres se reunían para oírlo y hacer descansar sus almas.

48. Lira: instrumento de cuerdas pulsadas con un plectro o púa.

49. El madrigal es una composición a varias voces (polifonía) con o sin acompañamiento de instrumentos.



a la vez), nació la ópera o “teatro cantado”.⁵⁰ En ese entonces, los requisitos para educar una voz escénica eran muchos: buena dicción, variedad de “colores”, proyección de la voz⁵¹ y las modas de canto de la época. Porque tenemos maneras diferentes de cantar aquí y allá, pero hay modas que dependen de los tiempos y hasta podría decirse de la cultura dominante. Así es que, a lo largo de los años, nos encontramos con estilos de composición y orquestación que han evolucionado.

Por otro camino diferente se llegó a la **música de cámara**, también perteneciente al canto lírico. Estas obras con acompañamiento de piano surgen en el Medioevo, cuando los cantores con sus “guitarritas” (laúdes o instrumentos similares) contaban-cantaban historias que fascinaban al público. Tales relatos, a veces de larguísima duración, eran recitados sobre una, dos o tres notas como mucho. La habilidad residía en la memoria de los trovadores y no en la riqueza de la música. Esto fue modificándose gradualmente, en conexión con lo “madrigalístico”⁵² y la escritura polifónica, hasta llegar a las canciones de cámara (“poesía cantada”) de autores tan variados como disímiles. Al igual que la ópera, esta forma requiere una preparación especial: la dicción, el manejo de idiomas, la proyección y la destreza vocal son de vital importancia.

EL INSTRUMENTO: NOCIONES SOBRE LA TÉCNICA DEL CANTO LÍRICO

Es importante identificar cuáles son las exigencias de cantar ópera, comparadas con las del rock, pop, folklore, tango o jazz. Ciertas disciplinas comparten determinados requisitos y, dentro de éstos, cada género musical tiene alguno (al menos) que le es propio.

El siguiente cuadro se brinda a modo orientativo (no se ajusta a la realidad en un 100%):

REQUISITO	GÉNEROS MUSICALES					
	Rock	Pop	Folklore	Tango	Jazz	Ópera
Dicción clara	si	si	si	si	si	si
Vibrato	a veces	a veces	a veces	a menudo	a menudo	si
Volumen	no siempre	no siempre	no siempre	no siempre	no siempre	si
Proyección	no	no	no	no	no	si
Fiato ⁵³	si	no siempre	no siempre	si	si	si
Micrófono	si	si	casi siempre	si	si	no
Falsete	si	si	a veces	no	a veces	a veces
Destreza ⁵⁴	si	si	no	no	no	no
Actuación teatral ⁵⁵	no	no	no	no	no	si

50. Además de la ópera, donde se recita y canta a la vez, hoy existen otras formas como la comedia musical, más conocida como *musicals* o “los musicales”.

51. Proyectar la voz significa “soltarla”, dirigirla hacia puntos de mediana distancia, ya sea imaginarios o reales; sentir que la voz avanza en el espacio. Todo esto con un máximo rendimiento y un mínimo esfuerzo.

52. El autor se refiere al “madrigal”.

53. Del italiano “fiato”: aliento, respiración, aire. Aquí el autor se refiere al uso sostenido del “fiato”. Obviamente todos necesitamos respirar para cantar. Por eso se emplea el término específico en el idioma italiano, para diferenciarlo de la respiración básica.

54. Destreza física, acrobacia.

55. Componer y desarrollar un rol teatral.

Como puede observarse, no todos los tipos de canto requieren de las mismas exigencias. Por lo tanto, la técnica se adapta al desarrollo de las aptitudes que caracterizan a un estilo musical determinado. Según vemos en el cuadro, para el caso de la ópera necesitamos los siguientes ingredientes: articulación-dicción (clara), vibrato (parejo), volumen (suficiente), proyección, fiato y actuación. Respecto al falsete, si bien no es una condición excluyente en la voz operística (salvo para el **contratenor** que canta fundamentalmente en este tono, y en alguna ópera cómica en que se utiliza como efecto), existe lo que llamamos “media voz” o “voz mixta”, que incluye algo del falsete en su emisión.

ELEMENTOS GENERALES DEL CANTO

El instrumento (la voz) es el mismo para todos los cantantes. Por lo tanto, a continuación explicaré otros elementos que comparten todas las voces y estilos:

LA RESPIRACIÓN

Se estudia de diferentes maneras. Lo que describo aquí no es lo que personalmente utilizo, pero conozco “el paño”. Fundamentalmente los cantantes nos guiamos por sensaciones y por nuestro instinto (y tal vez algo de imaginación), sin los cuales estaríamos perdidos.

La respiración puede dividirse entre:

- Costo-diafragmática: se centraliza en el uso del diafragma que desciende al inspirar (al contraerse) y por ende expande la caja torácica. También concentra su atención en la musculatura abdominal baja (meter la panza para adentro).
- Abdominal: se concentra en el diafragma, que desciende al inspirar (al contraerse); por ende empuja las vísceras hacia abajo y produce una “pancita”. También concentra su atención en la musculatura abdominal baja (meter la panza para adentro).

PRODUCCIÓN DEL SONIDO

Algunos dicen que tenemos resonadores en la cara (máscara) y que allí habría que “colocar” la voz. Otros se refieren a un punto en el centro de la cara, detrás de la nariz, donde sería la colocación. Otros hablan de una apertura posterior de las fauces (bostezo) y aquí el sonido debería dirigirse hacia el paladar blando, que estaría levemente tenso. En esto también hay “escuelas” o “modas”, o quizás modos según el país.

POSTURA

En general el cantante de ópera, si bien es actor, no puede moverse demasiado porque el sostén del fiato lo dificulta. Aunque vemos con mayor frecuencia correr en escena a cantantes del género, ellos no lo hacen en cualquier momento; cuando cantan ciertas frases prefieren quedarse quietos.

Por otro lado, la imagen usual del cantante de ópera gordo es sin duda una especie de síntesis caricaturesca; los hay tanto gordos como flacos. El canto es una actividad aeróbica, y la ópera le suma la complejidad escénica, por lo tanto se necesita una preparación física y una naturaleza casi deportiva. El porte ideal para la producción de la voz suele denominarse “postura

noble”, que sería algo así como: bien derechito, entrando panza y sacando pecho. Obviamente también se habla de relajación, y claro está que es fundamental para cualquier actividad. Pero cuidado, que si estamos híper-relajados probablemente no nos podamos ni poner de pie.

EL PLACER DE CANTAR

Hay acciones normales y cotidianas que nos dan placer pero que a la vez nos cuestan trabajo. El canto es una actividad como tantas y, desde el punto de vista físico, también es placentera pero trabajosa.

En estas líneas comenté sólo algunas de las pautas que se enseñan, pero que no llegan a ser “técnicas” de manera estricta. Pues una técnica sería una herramienta para poder instrumentar la actividad del canto. Para ello se debe considerar por un lado la producción de la voz, por el otro la memorización de obras dramáticas en diferentes idiomas, además del manejo de la situación escénica.

Finalmente, un cantante de ópera no es sólo una bella y potente voz; es un artista con una formación que lleva como mínimo ocho años. Después está la práctica, en la que se aprende todo el resto, o por lo menos parte del resto. Siempre nos queda algo por aprender, y ese es otro de los placeres de una profesión.

Roles líricos: www.victortorresbaritone.com



VÍCTOR TORRES

Canto de Cámara:

<https://goo.gl/oRJM97>



*VÍCTOR TORRES (barítono) estudió canto y composición con destacados maestros nacionales e internacionales. Es egresado del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Ganó el 1er Premio en el Concurso Internacional de Canto de Bilbao (1990); recibió el Premio Clarín a la Figura de la Música Clásica (2007) y el Diploma al Mérito de la Fundación Konex (2009). Desarrolla su carrera en importantes teatros de la Argentina y distintos países de Europa. Su repertorio operístico abarca roles protagónicos en obras legendarias del género. Es reconocido intérprete de música de cámara y oratorio. Ha cantado bajo la batuta de distinguidos directores. Como compositor estrenó obras corales interpretadas por prestigiosos coros del país.

ADRIANA MASTRÁNGELO* NOS CUENTA



“ALLÍ DONDE HAYA UN MAESTRO QUE SEA CAPAZ DE ESCUCHAR LO QUE EL ÓRGANO VOCAL DICE A TRAVÉS DE UN CANTANTE, HAY UNA OPORTUNIDAD PARA LIBERAR LA VOZ Y APRENDER”.

Soy cantante lírica profesional desde hace casi 20 años y sigo aprendiendo. La formación que recibí en Uruguay y Argentina me ha permitido trabajar aquí y en muchos otros países, y mantener mi salud vocal.

Hace poco me recibí de maestra de la Técnica de F.M. Alexander⁵⁶, la cual me ha dado una libertad y una calma en el escenario –desconocidas hasta ahora para mí–, y me ha dejado ver cómo el órgano vocal está sostenido e influido por todo el cuerpo. Me gusta cómo esa técnica dirige la atención hacia cómo hacemos las cosas, en vez de buscar a cualquier costo un resultado.

La voz cantada es un atributo esencial del ser humano, y en nuestra evolución aparece antes que la voz hablada. Al cantar, la mente y el alma sólo pueden expresarse a través de lo que permite la habilidad física del intérprete.

Cada escuela de canto está en contacto con el funcionamiento de nuestro instrumento, y cada una de estas escuelas tiene un fragmento de ese conocimiento.

Creo que allí donde haya un maestro que sea capaz de escuchar lo que el órgano vocal dice a través de un cantante, hay una oportunidad para liberar la voz y aprender.

En la ópera es necesario: **proyectar la voz** sobre una orquesta con varias decenas de ins-



56. Sobre esta técnica ver recuadro en la página 70.

trumentistas, al menos en dos octavas de extensión; y hacer que el público entienda lo que se dice, expresando la música en espacios muy amplios y sin ayuda de amplificación (en el Teatro Colón hay un aforo⁵⁷ de 2487 espectadores y 48 metros desde el telón hasta el fondo de la sala). Esto debe hacerse día tras día en ensayos y funciones que duran varias horas.

El estilo de vida sedentario y estresante que llevamos tiende a reducir drásticamente nuestra capacidad vocal y respiratoria. La capacidad de un bebé de expresarse con su voz es mucho mayor que la de un adulto que no ha “cultivado” su voz.

Las posibilidades actuales de proyectar y modificar la voz con instrumentos como el micrófono, los filtros, los afinadores, etcétera, no nos deberían hacer olvidar la responsabilidad que tenemos de conocer y liberar los recursos propios de nuestro instrumento. Esto es una aventura apasionante.

INTERPRETACIONES DE ADRIANA MASTRÁNGELO:



ADRIANA MASTRÁNGELO

Música de Cámara

<https://goo.gl/vbVfdn>



ADRIANA MASTRÁNGELO

Canto Lírico

<https://goo.gl/PRgqHU>

*ADRIANA MASTRÁNGELO (mezzosoprano) nació en Montevideo (Uruguay). Egresó de la carrera y la maestría de Canto Lírico en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Debutó en ese teatro con el rol de Emilia en la ópera “Otello”. Desde entonces mantuvo una labor sostenida cantando en los roles de: Cherubino, Idamante, Dorabella, Juliette, Jenny Hill, La madre, Mère Marie, Pantasilea, Marie en Wozzeck, entre otras. Es invitada por numerosos teatros de Argentina, Uruguay, Brasil, México, Colombia, Chile, Holanda, Bélgica, Italia y España. Su repertorio abarca obras desde el Barroco al siglo XXI. Fue solista de numerosas orquestas, entre ellas la Camerata Bariloche (PK). Interpreta periódicamente música de cámara. Es profesora de la Técnica F. Matthias Alexander. Fue distinguida con el premio Fundación Konex 2009 como una de las cinco mejores cantantes líricas femeninas del decenio 1999- 2009.

57. Aforo: capacidad total de las localidades de un teatro, cine, etcétera.

ALEXANDER X 2

LA TÉCNICA ALEXANDER

La Técnica F.M. Alexander consiste en una re-educación psicofísica que nos permite mejorar el uso que hacemos de “nosotros mismos”, pero también es un modo de aprender a moverse conscientemente en la vida diaria. Es una exploración activa que cambia el modo en que uno piensa y responde al llevar a cabo una actividad.

En las clases individuales, el profesor utiliza sus manos como una herramienta de observación y, al mismo tiempo, para transmitirle al alumno las experiencias sensoriales y las direcciones de los movimientos que se requieren para desbloquear tensiones y acortamientos musculares innecesarios. A la vez, con la ayuda de ciertas instrucciones verbales, el alumno se vuelve cada vez más consciente de los hábitos que lo interfieren y aprende de a poco a soltarlos, permitiendo una mayor eficiencia, coordinación y soltura en su manera de funcionar. La relación entre cuello, cabeza y espalda actúa como mecanismo central de la integración psicofísica, y constituye el control primario para el uso de la totalidad del individuo. Su buen funcionamiento tiene una influencia positiva en los procesos responsables de toda actividad cotidiana que involucre movimiento.

En comparación con otras profesiones, los músicos realizan algunos de los más complejos y demandantes movimientos físicos. Al respecto, la Técnica Alexander tiene una larga historia en ayudar a los instrumentistas y cantantes a usar su instrumento con menos estrés y con escaso riesgo de lesiones. De esta forma, al permitir a los músicos mejorar la calidad de los movimientos involucrados en tocar un instrumento o cantar, la mencionada técnica también mejora la calidad de la música misma. Por ejemplo, los hombros y brazos tensos en un violinista obstaculizarán el camino al sonido agradable; el cuello y la mandíbula tensos de un cantante producirán una voz menos resonante. Entonces, ayudando a los músicos a liberar tensiones indebidas en sus cuerpos se hace posible una interpretación más fluida y vital.

Esta técnica ha sido recomendada por numerosos músicos prominentes como Yehudi Menuhin⁵⁸, Sting y Paul Mc Cartney.⁵⁹

SOBRE F.M. ALEXANDER

Frederick Matthias Alexander nació en Tasmania (Australia) en 1869 y falleció en Londres (Inglaterra) en 1955. Desde muy joven se desempeñó con mucho éxito como actor. Sin embargo, su carrera se vio afectada por una tendencia excesiva a quedarse ronco y perder la voz durante su actuación. A través de un proceso de auto-observación y experimentación, que duró varios años, fue descubriendo varios principios fundamentales de nuestra organización psicofísica. Desarrolló así un método que no sólo le devolvió la voz sino que demostró tener un alcance mucho mayor en el mejoramiento general del uso de sí mismo.⁶⁰

58. Yehudi Menuhin (Nueva York, 1916 - Berlín, 1999) fue un violinista y director de orquesta norteamericano.

59. Fuentes: www.etaba.com.ar; www.alexandertechnique.com. Traducción: Neli Saporiti.

60. Fuente: www.etaba.com.ar

EUTONÍA (GERDA ALEXANDER)

La eutonía propone una búsqueda adaptada al mundo occidental para ayudar al hombre de nuestro tiempo a alcanzar una conciencia más profunda de su realidad corporal y espiritual como verdadera unidad (...).

La palabra eutonía (del griego eu=buen, justo, armonioso, y tonos=tono, tensión) fue creada en 1957 para expresar la idea de una tonicidad⁶¹ armoniosamente equilibrada, en adaptación constante y ajustada al estado o a la actividad del momento.

Hoy conocemos los vínculos íntimos que existen entre la tonicidad y lo vivido, consciente e inconscientemente. La expresión de nuestro cuerpo, tanto en sus actitudes y movimientos como en su respiración y su voz, depende directamente de ellos, al mismo tiempo que los manifiesta. Investigaciones contemporáneas han confirmado las relaciones estrechas y las interacciones constantes entre el tono⁶² y la actividad cerebral (...). Así, por estas diferentes vías, se manifiestan en nuestro cuerpo la parte inconsciente y la consciente de nuestra personalidad (...). Toda perturbación cambia no sólo el estado corporal, sino también el comportamiento y el estado de conciencia de la persona.

Se comprende entonces que actuando sobre la tonicidad se puede influir sobre todo el ser humano. Sobre esta base se han elaborado numerosos métodos de relajación y, en particular, algunos hoy muy conocidos por su rigor y eficacia. Pero, mientras que estos métodos tienen como fin obtener un equilibrio y una bajada de tono, en el sentido de relajamiento, la eutonía tiene por intención dar al interesado la posibilidad de obtener un tono adecuado no sólo a una situación de relajamiento y de reposo, sino a todas las situaciones de la vida.⁶³

La eutonía es particularmente útil para los actores y cantantes, para quienes el cuerpo completo es su instrumento expresivo. Permite disociar la emoción que se transmite a través de la voz de posibles tensiones musculares innecesarias en el resto del cuerpo.⁶⁴

SOBRE GERDA ALEXANDER

Gerda Alexander, Wuppertal, Alemania (1908-1994). Su débil salud no le permitió dedicarse a la danza, por lo que elaboró una manera de moverse utilizando un mínimo de energía, sin llegar a la fatiga, basándose en la observación de los actos espontáneos de los hombres en sus juegos, en sus movimientos naturales. Pudo finalizar sus estudios como profesora de Rítmica Dalcroze en Alemania y trabajar en la enseñanza del movimiento y la música. En el año 1940 fundó en Copenhague (Dinamarca) la “Escuela de Eutonía”. Sus trabajos atrajeron la atención de médicos e investigadores en el campo de la salud, la danza, el deporte, el arte y la pedagogía.

61. La tonicidad constituye el grado de tensión o de elasticidad de una estructura o un tejido, especialmente de un músculo.

62. Aquí la autora se refiere al tono muscular.

63. Fragmentos extraídos de Alexander, Gerda (1993), *La eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*, México, Editorial Paidós.

64. Más información en: www.eutonia.org.ar

PATRICIA SOSA* NOS CUENTA



“LA RESPIRACIÓN ES FUNDAMENTAL, LA VOCALIZACIÓN ES EL GIMNASIO, Y LA BÚSQUEDA DEL SONIDO PROPIO ES ALGO MÁS INTERNO”.

Comencé a tomar clases de canto en el año 1984, luego de grabar el disco “Sólo quiero rock and roll” (con el grupo La Torre) en Ibiza. En esa estadía “me porté mal”: salía mucho de noche, fui a todas las playas⁶⁵, dormía poco, hablaba fuerte en las discotecas, y al otro día grababa a las apuradas. No tenía suficiente preparación y me quedé “muda”. A pesar de que ese disco tuvo éxito, pienso que canté mal. Por eso me prometí que jamás me volvería a pasar algo así. Al llegar a Buenos Aires empecé a tomar clases y desde ese momento lo hago regularmente tres meses al año.

A partir del estudio gané confianza, aprendí cómo lograr el mejor sonido con el menor esfuerzo; empecé a conocer mis cuerdas vocales, a respetarlas y amarlas; descubrí que tenía otro color de voz que no usaba; extendí mi registro y dosifiqué mi volumen; pero por sobre todo pude respaldar con mi voz lo que mi corazón sentía.

En este proceso pasé por varios métodos, todos sumaron. Lo importante es tomar de cada uno lo que nos hace bien hasta encontrar el sonido propio. Por ejemplo, en mi escuela “Templo de la voz” se enseña a cuidar las cuerdas vocales.

La respiración es fundamental, la vocalización es el gimnasio, y la búsqueda del sonido propio es algo más interno. Soy meditadora hace años y descubrí que muchos ejercicios son muy parecidos a los de la respiración para el canto. Pero a diferencia de la meditación, en el canto se pone en juego la musculatura, la cual debe ser trabajada para el sostén de aire.

Respecto a la relación alumno-maestro de canto, ésta es muy especial. Cuando alguien canta, desnuda el alma. Por este motivo tiene que existir una empatía con el maestro, más allá de toda la sabiduría que pueda brindarte. Además, hay que fijarse en su currículum. Hay mucho “chanta” que cree poder enseñar porque cantó dos veces. En este punto, tener en cuenta que todo buen maestro o entrenador debería solicitar un estudio de las cuerdas vocales. De este modo sabremos si estamos ante cuerdas sanas y, si no es así, podremos ocuparnos de solucionar el problema.

A la hora de grabar, el estudio de grabación es el laboratorio donde uno debe trabajar para dejar un documento impreso. Por esta razón siempre hay que vocalizar antes de exponer la voz. Para esto

65. Es bien conocido entre los cantantes que ir a la playa el día de una actuación no es recomendable, ya que la combinación de sol, viento, aire lodado y arena hace “descender” la voz, creando dificultades en la emisión.

hay muchos métodos de precalentamiento. Jamás se debe entrar al estudio con la garganta fría. Pero sólo hay que vocalizar unos pocos minutos, porque cuando grabamos nos vamos deteniendo y vamos calentando a medida que avanza la grabación.

Por otro lado, “el vivo” es más salvaje. El calentamiento previo a un recital debe ser más importante, pero sin exceso. Además se necesita mucha hidratación. Sin embargo, es un mito que el alcohol te calienta la garganta. El alcohol es astringente. Y no se debe tomar nada frío ni caliente; todo debe estar a una temperatura normal. También debemos evitar hablar fuerte o gritar. A su vez, recomiendo la concentración. Y no lo digo pensando en las letras o en las melodías, sino en nosotros. Registrar qué sentimos, ya que las cuerdas están dentro de nuestro cuerpo y son el único instrumento que no fue creado por el hombre.

Luego, para los conciertos yo uso in ears. Lo hago en un solo oído porque no me gusta el aislamiento. También uso monitor de piso. Cuanto mejor se escuche el cantante menos riesgo corre de lastimarse. Lo ideal es tener en los monitores a toda la banda, pero siempre la voz adelante. Y si el cantante no se escucha hay que aprender a sentir la presión del aire sobre las cuerdas vocales (eso lo incorporé en los años 80 cuando todavía no había ningún monitor).

Por último, hay que tener en cuenta que si se rompe una cuerda de guitarra, se compra en la casa de música. Pero si se hace un esfuerzo con la voz pueden producirse problemas que luego obliguen a un reposo vocal o a un tratamiento más engorroso.

Mi consejo final es que les hablen a “sus chicas” (las cuerdas vocales). Ellas son únicas, son el transformador más maravilloso que creó Dios; transforman el aire en energía sonora.

Recuerden lo que dijo San Agustín: “El que canta reza dos veces”.

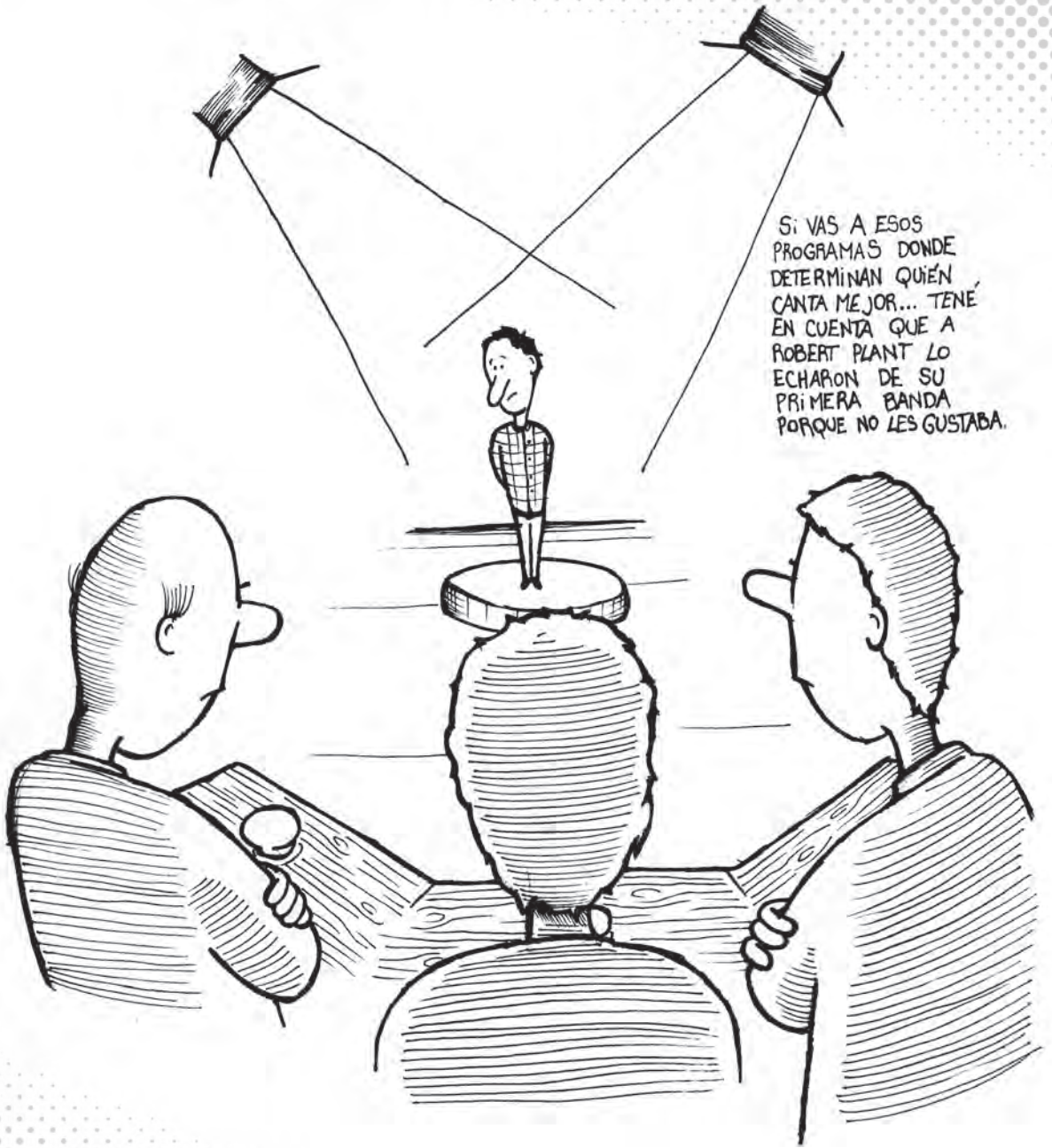


PATRICIA SOSA

Luz de mi vida

<https://youtu.be/EVik0zslcWk>

*PATRICIA SOSA (mezzosoprano) se desempeña como cantante profesional desde el año 1974, cuando se incorporó a la banda *Nomady Soul*. Luego se unió al grupo *La Torre*, con el que grabó siete discos, marcando un nuevo estilo: el de las mujeres en el rock. En el año 1985, la fundación Konex le otorgó el diploma al mérito como una de las cinco mejores cantantes de la historia del rock. Desde 1990 se desarrolla como solista. Desde entonces ha publicado más de una docena de títulos discográficos, además de participar en otras producciones en formato de dúos y compilados. También ha formado parte de obras de teatro musicales, y ha compuesto música para teatro y cine. Por sus trabajos ha sido galardonada con los premios Ace, Konex y Gardel en el género pop- melódico femenino. Desde el 2016 dirige la Escuela de Canto “Templo de la voz”, ubicada en la Ciudad de Buenos Aires.



SI VAS A ESOS
PROGRAMAS DONDE
DETERMINAN QUIÉN
CANTA MEJOR... TENÉ
EN CUENTA QUE A
ROBERT PLANT LO
ECHARON DE SU
PRIMERA BANDA
PORQUE NO LES GUSTABA.

EL CUERPO QUE CANTA

POR SILVIA QUÍRICO*

LA MÚSICA NOS HACE

En el simple acto de cantar se encuentran nuestras raíces, nuestra historia, nuestra vida, nuestras emociones y nuestros sueños. Hacer música, interpretar palabras, letras, ideas e imágenes traducidas en sonido a través de la voz humana es obra de niños, madres, padres, abuelas, vecinos, barrios, pueblos y comunidades. Este acto nos pertenece por humanos, ya que tiene una importancia primordial en nuestra constitución como sujetos.

En este sentido, el aporte de la antropología sobre “hacer música” nos ayuda a comprendernos y asumirnos como seres permeables al medio donde crecemos y nos desarrollamos. El campo sonoro nos envuelve desde el vientre materno con los latidos de su corazón, los ritmos respiratorios, los sonidos gástricos. Luego, al salir a la luz, nos encontramos con una dimensión multi-rítmica: voces, pájaros, ríos, viento, motores, instrumentos, música, gritos, silencios... Todo ello nos va nutriendo acompasadamente en nuestros primeros años de vida y seguirá fortaleciendo nuestra constitución como sujetos.

“EL CANTO SE CONVIERTE EN UNA ALEGRÍA, UN ARTE Y UN MISTERIO, EN UN REGALO DE SALUD
PARA UNO MISMO Y PARA LOS DEMÁS” (DR. JEAN HOUSTON)

“Nosotros no hacemos música, nos hace” –dice el cantante y compositor David Byrne–. Cada cultura tiene su música, sus cantos, sus maneras de expresarse en grupos: rituales, acontecimientos religiosos, familiares, fiestas, nanas, festivales o conciertos. Desde este punto de vista, seguramente coincidimos en que esta matriz de aprendizaje tan rica en escucha, imitación y posterior reproducción de sonidos nos pertenece a todos. Entonces, ¿cómo pueden afrontarse las distintas problemáticas cuando decidimos hacer de esta expresión humana nuestra profesión?

A continuación, mencionamos algunas técnicas para sobrellevar los distintos inconvenientes que pueden presentarse a la hora de cantar. La propuesta se plantea desde la metodología de trabajo del “Centro Artístico Internacional Roy Hart”⁶⁶.

ENTRENAR DESDE UNA PERSPECTIVA INTEGRAL

Son múltiples y varían las excusas o los inconvenientes que encontramos en el espacio de formación áulica. Las dificultades más frecuentes pertenecen al orden de lo psicológico: prejuicios y miedos (a la exposición, al ridículo, a ser juzgados o no aceptados, a la burla...). En ese momento es importante estar atentos al esquema corporal y observar los bloqueos o tensiones que acompañan esas emociones.

El cuerpo nos cuenta cómo se siente. Sólo tenemos que observar, entre otros aspectos, cómo se encuentran las vértebras cervicales, el cuello, los hombros, la apertura del pecho, la espalda; cuál es la posición de la pelvis; si hay tensión en las piernas; cómo son los apoyos. En estas instancias iniciales de trabajo, con respiración, relajación, búsqueda de la eutonía/eufonía, con sonidos e impulsos, desde una mirada holística comenzamos a dar respuestas y estímulos a ese cuerpo que se hace presente. Se trata de un todo que se pone en marcha: el cuerpo se expresa, se resignifica, se manifiesta.

“ES CUESTIÓN DE LIBERAR AL ALUMNO DE LOS MIEDOS A LAS ALTURAS Y LAS PROFUNDIDADES”

(ALFRED WOLFSON)

Tras los primeros diagnósticos, el propósito es encontrar las estrategias lúdicas de intervenciones oportunas para cada caso, ayudar a “liberar la voz” de esos lugares que impiden la emisión plena, tranquila, sensible, potente y sin dificultades por parte del cantante.

El objetivo es concebir la práctica desde una perspectiva integral del entrenamiento, que tiene como eje la escucha y la producción sonora. Implica poner en juego metodologías y técnicas que respondan a las demandas de estos tiempos, y que consideren las necesidades y estilos de producción de cada intérprete.

Nuestra voz es una manifestación de energía. Con sus sonidos, revela sutilezas que emanan de nuestro interior a través de fuentes enraizadas en todo el cuerpo. Es decir, evidencia estados de ánimo, emociones, potencialidades, debilidades o características derivadas

66. Desde 1974, el “Centro Roy Hart” de Francia se ha dedicado a la investigación vocal para su aplicación en la vida y el arte. Es el centro de la red internacional de estudios de voz Roy Hart Theatre y realiza talleres durante todo el año que atraen a estudiantes de todo el mundo. El trabajo en el Centro se basa en una historia de más de 80 años de investigación, el estudio y la práctica de la voz humana sin límites. Más información: www.roy-hart-theatre.com

de la estructura orgánica, psicofísica y cultural de quien emite. El cuerpo, entonces, funciona como caja de resonancia; como el lugar donde se amplifica y se proyecta el sonido al medio ambiente.

ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS

Teniendo en cuenta los mencionados parámetros en relación con la escucha y la voz humana, abordamos la tarea a partir de consignas de reconocimiento y quiebre, donde el juego y la creatividad son parte de las siguientes estrategias didácticas:

- Trabajar en grupo: se agudiza la escucha. Uno aprende haciendo, ejercitando, pero también escuchando, observando cómo otros integrantes del grupo van resolviendo sus inconvenientes. Esto se logra mediante la práctica, la contención, la entrega y la desinhibición que produce el trabajo con los otros.
- Escuchar-ampliar el registro: reconocer dentro del caudal sonoro los graves, los medios y los agudos. Extender el registro a múltiples octavas; desafiar los límites impuestos, buscando los sonidos que hacen de la voz humana “la expresión audible del hombre”. En otras palabras, desencadenar el instrumento sonoro por excelencia; rescatarlo, darle espacio o redescubrir el potencial expresivo del cantante, ir en busca de lo cualitativo y lo cuantitativo. Esto supone permitir el suspiro, el grito, la versatilidad de colores de la voz (impostada, colocada, central, engolada, nasal, gangosa, rota, etcétera). Entonces, se recomienda entrenar variables que aportan un sinfín de variantes de expresión sonora; improvisar sumando las posibilidades de emisión y manifestación que nos ofrecen las diferentes culturas al momento de interpretar el repertorio seleccionado.
- Liberar la voz. “Nuestras voces son únicas e irrepetibles”, afirman los grandes maestros. Por este motivo, y para ser coherentes con el concepto, es que desde nuestras prácticas buscamos ese punto de originalidad en la emisión. ¿Por qué repetir recetas si cada voz es única? Las recetas terminan produciendo voces agradables y bellas, que responden a una necesidad de producción relacionada con una “estética”. La premisa es salir en búsqueda de la “ética” de la voz. El desafío se encuentra precisamente en este punto: cómo rescatar la información que trae cada individuo desde su constitución cognitiva, cultural y de formación previa, y cómo brindarle a cada uno el espacio para que ponga en juego su potencial, generando conciencia de la voz orgánica.

“LA PREMISA ES SALIR EN BÚSQUEDA DE LA ÉTICA DE LA VOZ”

En síntesis, el trabajo de la voz humana se aborda con el objetivo de que el cantante-actor encuentre su propia voz. De esta forma, dentro del espacio de entrenamiento, el intérprete musical se podrá ir apropiando de las herramientas técnicas y expresivas del sonido, y desarrollarlas. Así optimizará el trabajo, y con él sus implicancias vocales durante el proceso creativo.



***SILVIA QUÍRICO** es actriz, cantante (soprano), docente e investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Licenciada en Teatro y Magíster en Docencia Superior (UNT). “Teacher en Técnica Roy Hart”, título otorgado en el Centro artístico internacional Roy Hart (Malèrargues, Francia). En la actualidad se desempeña como profesora en las cátedras de “Técnica Vocal II” y “Técnica Vocal III” de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes (UNT). Directora del Instituto Interdisciplinario de Investigaciones sobre la Escucha y la Voz Humana en el Teatro (UNT). Ha sido invitada a disertar en encuentros, festivales, jornadas y congresos nacionales e internacionales. Ha publicado en libros y revistas especializadas.



CAP.
03



**NUESTRO APARATO
FONADOR**

ANATOMÍA VOCAL

POR RICARDO SERRANO*

Para una mayor comprensión de los órganos que intervienen a la hora de cantar, a continuación el Doctor Ricardo Serrano realiza una breve descripción, indicando su ubicación y componentes.

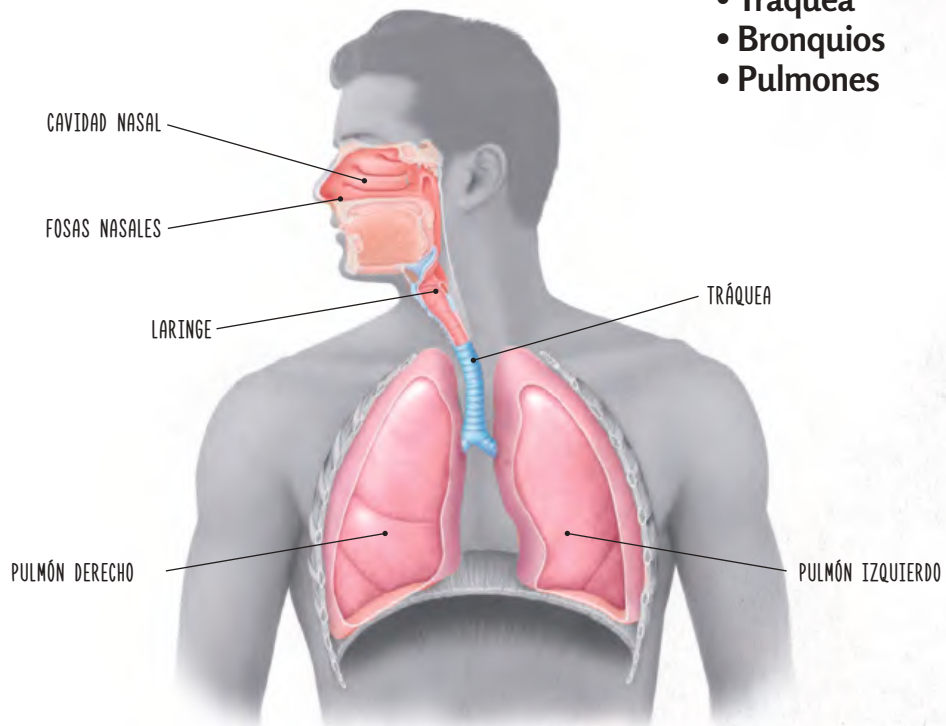
EL APARATO RESPIRATORIO

VÍAS RESPIRATORIAS
SUPERIORES:

- Fosas Nasales

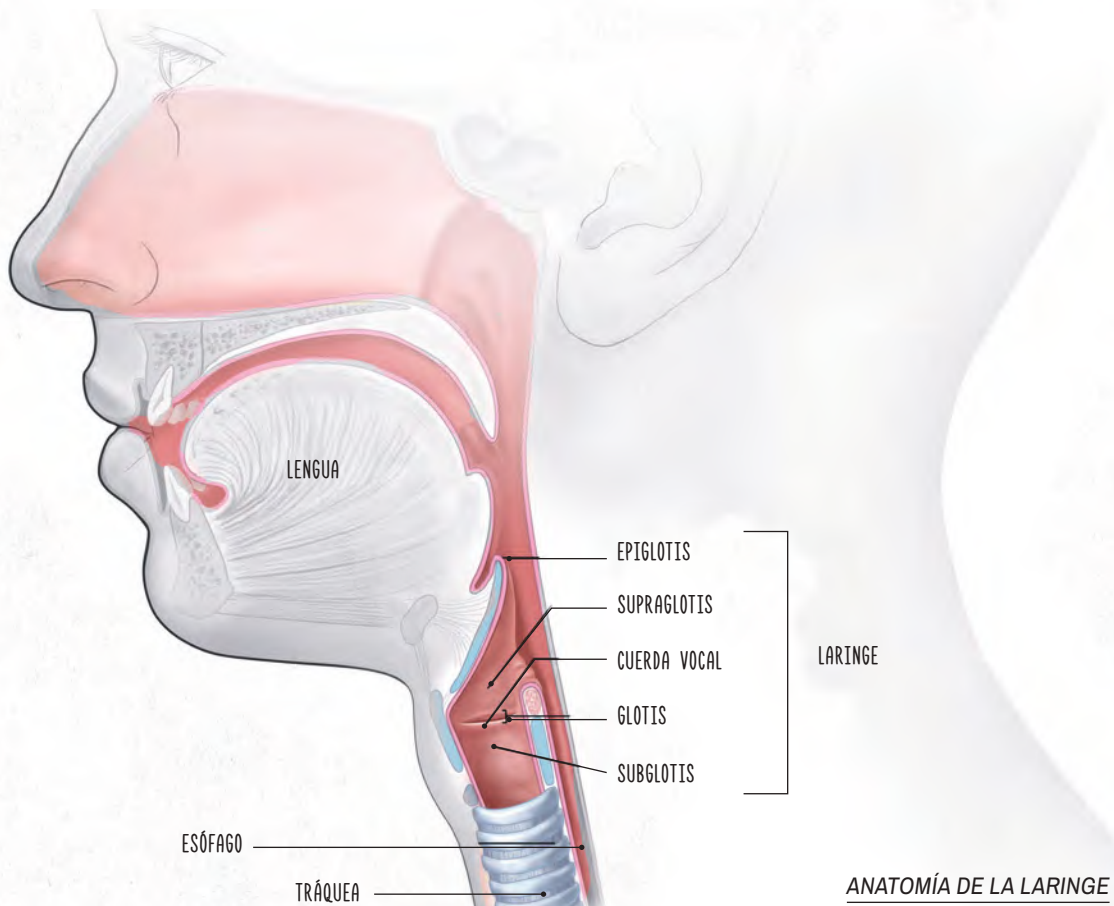
VÍAS RESPIRATORIAS
INFERIORES:

- Laringe
- Tráquea
- Bronquios
- Pulmones



LA LARINGE: GENERALIDADES

La laringe está situada en la parte superior del aparato respiratorio, permitiendo el paso del aire inspirado y espirado. Es una estructura móvil en forma de tubo compuesta por anillos cartilagosos, que forma parte de la vía respiratoria, actuando además como una válvula que impide el paso de los alimentos y cuerpos extraños hacia el resto de las vías respiratorias inferiores. También permite el mecanismo de la fonación dado por la vibración de los pliegues vocales para producir un sonido inicial. Resumiendo, la laringe tiene tres funciones: la respiración, la fonación y la deglución de los alimentos (tragar).



SITUACIÓN Y ORIENTACIÓN DE LA LARINGE

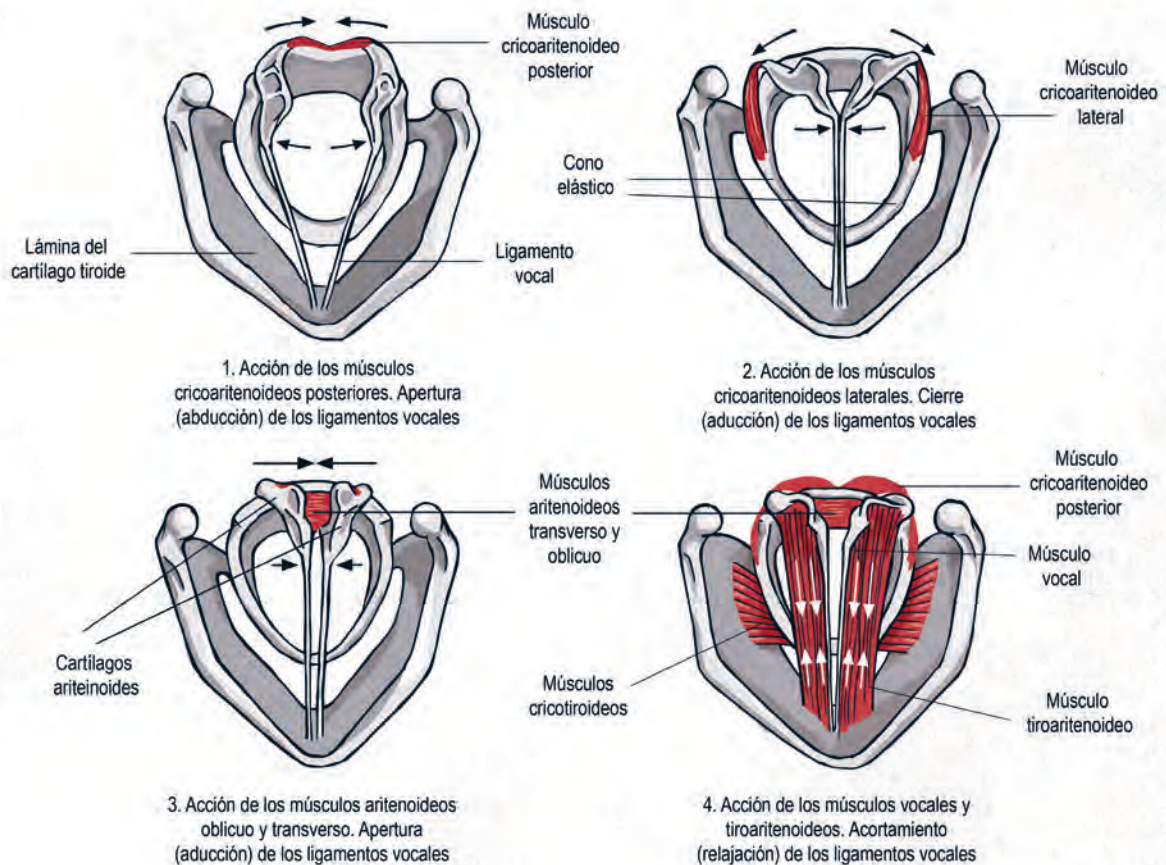
La laringe es un órgano impar, medio y simétrico, situado en la parte anterior del cuello, en la línea media corporal, a la altura de las vértebras cervicales C3, C4, C5 y C6. Mide aproximadamente cinco (5) centímetros de longitud, siendo más corta y más cercana a la cabeza en las mujeres y especialmente en los niños. Es un órgano relativamente superficial y fácilmente palpable, sobre todo en el hombre (nuez de Adán).

En la laringe se encuentran las cuerdas vocales, que son propiamente dos músculos, llamados también “pliegues vocales”. Están unidas a los cartílagos, que se encargan de su movimiento, llamados tiroideos y aritenoides. Un cartílago es un tejido sólido, resistente y elástico que se añade a ciertos huesos para prolongarlos o bien contribuye a la forma de ciertos órganos para darles estructura, como en este caso a la laringe.

La **glotis** es el espacio triangular que queda entre las cuerdas vocales cuando éstas están abiertas.⁶⁷



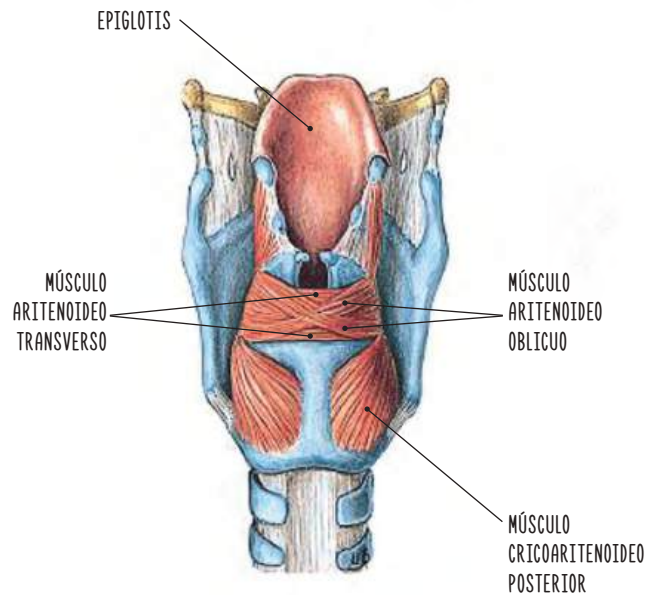
Ubicación de la laringe



67. Las cavidades infraglólicas están compuestas por: los pulmones, los bronquios y la tráquea; la cavidad glótica o laringea contiene: la laringe, las cuerdas vocales y los resonadores (nasal, bucal y faríngeo); y las cavidades supraglólicas abarcan: el paladar, la lengua, los dientes y los labios.

La emisión de sonidos está condicionada al movimiento de las cuerdas vocales. Como dijimos más arriba, son los movimientos de los cartílagos de la laringe los que permiten variar el grado de apertura entre las cuerdas (juntándolas o separándolas).

De este modo la laringe produce un sonido indiferenciado llamado “fundamental” que es modulado al pasar por las cavidades resonadoras supraglóticas (que están por encima de la glotis, o sea por encima de las cuerdas vocales) y por los movimientos de la lengua y los labios. Es decir, el sonido laríngeo fundamental es percibido como voz cuando es modificado por los cambios de posición, forma y grado de tensión/relajación de: la lengua, el velo del paladar, las mejillas, los labios y las paredes de la cavidad buco-faríngea. Además, las fosas nasales y las cavidades neumáticas (aéreas) que se encuentran en algunos huesos del cráneo y de la cara (senos paranasales)⁶⁸ actúan como caja de resonancia que modifica y amplifica el sonido.



***RICARDO SERRANO** es médico, recibido en la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde obtuvo la especialidad en Otorrinolaringología. Es Laringólogo especialista en el cuidado de la voz profesional y cirujano especialista en cuerdas vocales. Actualmente se desempeña como docente en las Facultades de Medicina de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Austral, además de dictar seminarios para cantantes, docentes y fonoaudiólogos.

68. La cavidad nasal está conformada por la nariz externa o pirámide nasal propia y por los senos paranasales (frontal, etmoidal, esfenoidal y maxilar). Estos últimos son cavidades aéreas o neumáticas accesorias de la cavidad nasal. Son variables en tamaño y están revestidos por una mucosa que es continuación directa del revestimiento de la cavidad nasal.

FUNCIONAMIENTO VOCAL

EL MECANISMO RESPIRATORIO

POR NELI SAPORITI*

La respiración consta de dos momentos alternados: la inspiración, que es el ingreso del aire a los pulmones, y la espiración, que es la salida del mismo al exterior. Cuando estamos fonando, necesitamos una inspiración veloz, buconasal y silenciosa (ver recuadro pág. 89).

La inspiración pone en juego un complejo mecanismo por el cual se produce el descenso de la laringe y de la tráquea y la apertura glótica. Al mismo tiempo, comienzan a trabajar los músculos intercostales por lo cual las costillas se elevan y la caja torácica se expande en forma transversal y oblicua. La contracción que se produce en el diafragma contribuye a aumentar el

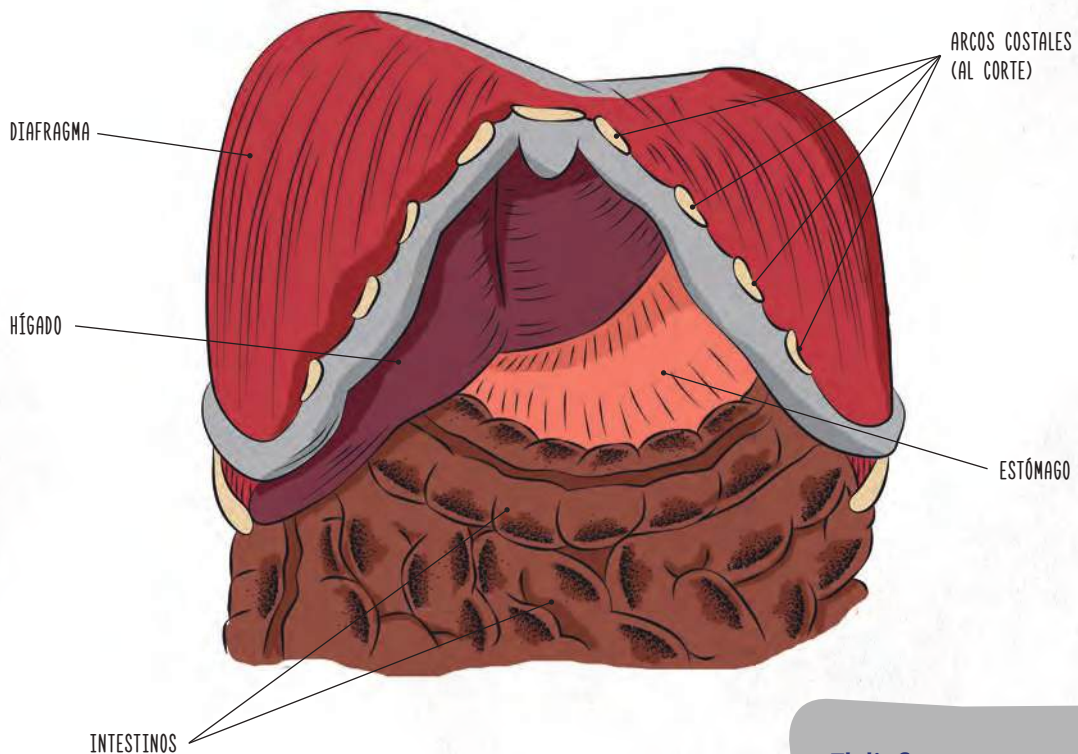


Ilustración 1

El diafragma es como un "manto" sobre las vísceras del abdomen

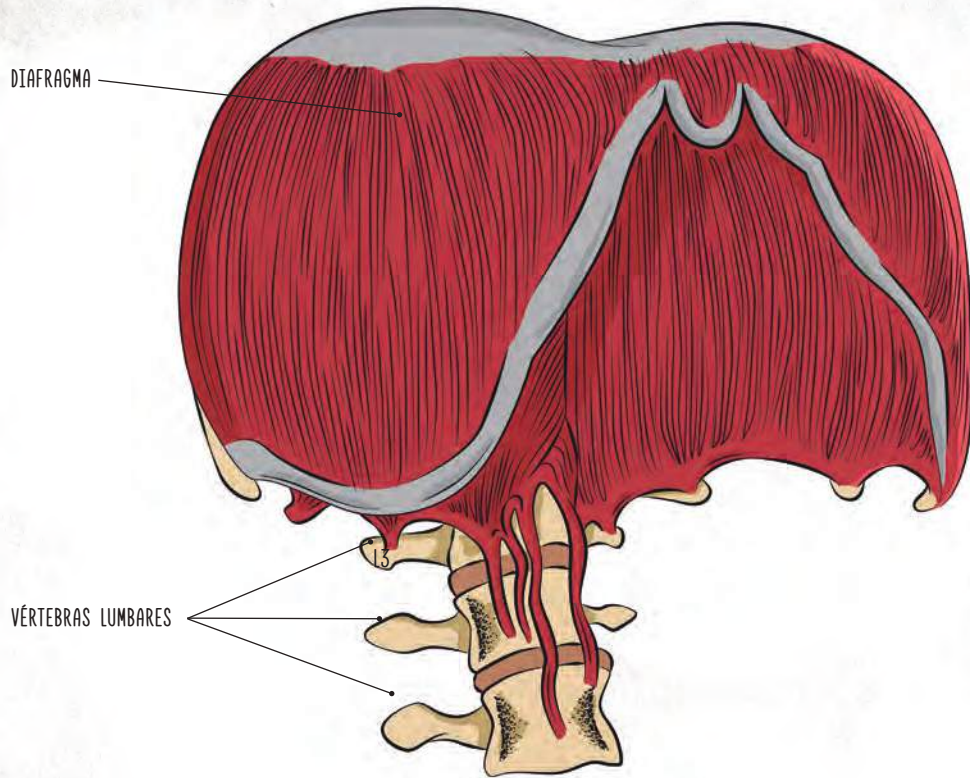


Ilustración 2

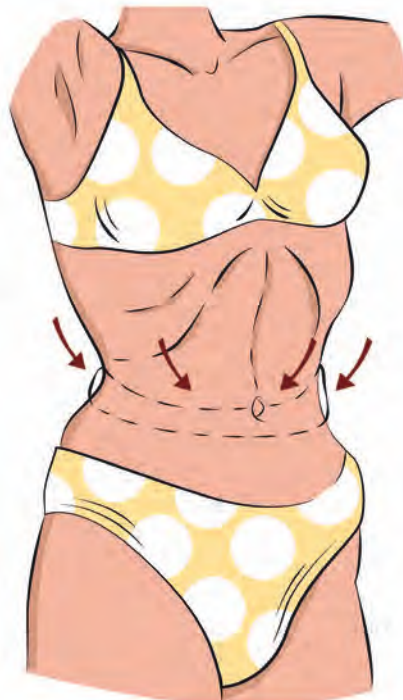
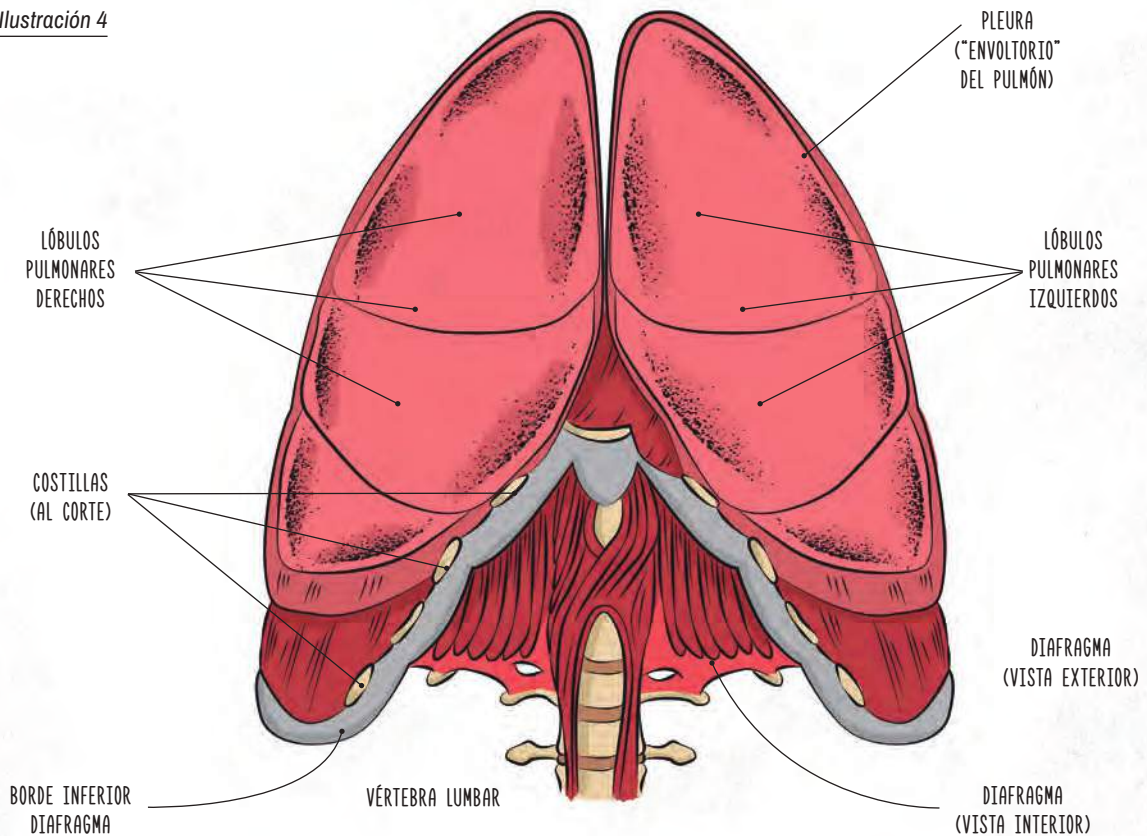


Ilustración 3

diámetro de la caja y cambia la posición de los órganos ubicados en la cavidad abdominal, que son desplazados hacia adelante (ver ilustración N°1⁶⁹). Como se ve, en la mayoría de las respiraciones hace falta una cierta fuerza para abrir, expandir el pulmón, que se opone a la inspiración.

Durante la espiración –salida del aire–, el diafragma vuelve a su posición de reposo, asumiendo la forma de cúpula que se ve en la ilustración N° 2, por acción de los músculos de la pared abdominal (ilustración N° 3). Estos se contraen y empujan hacia arriba, provocando la elevación del diafragma y la disminución del volumen de los pulmones (ilustración N° 4 y N°5). Sin embargo, es el comportamiento del pulmón –que cuando llega a su expansión regresa a su punto de reposo como lo haría un elástico–, lo que hace la mayor parte de las espiraciones. Muy a menudo, en la espiración la fuerza que actúa no es muscular sino elástica. Sin embargo, esta fuerza no vacía completamente los pulmones, queda aire en el interior, que se llama volumen residual.

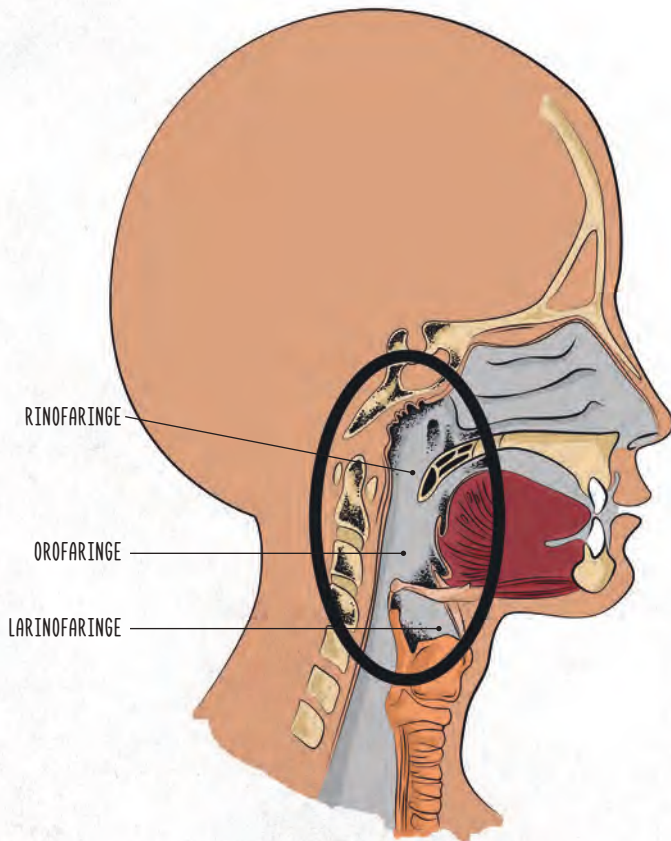
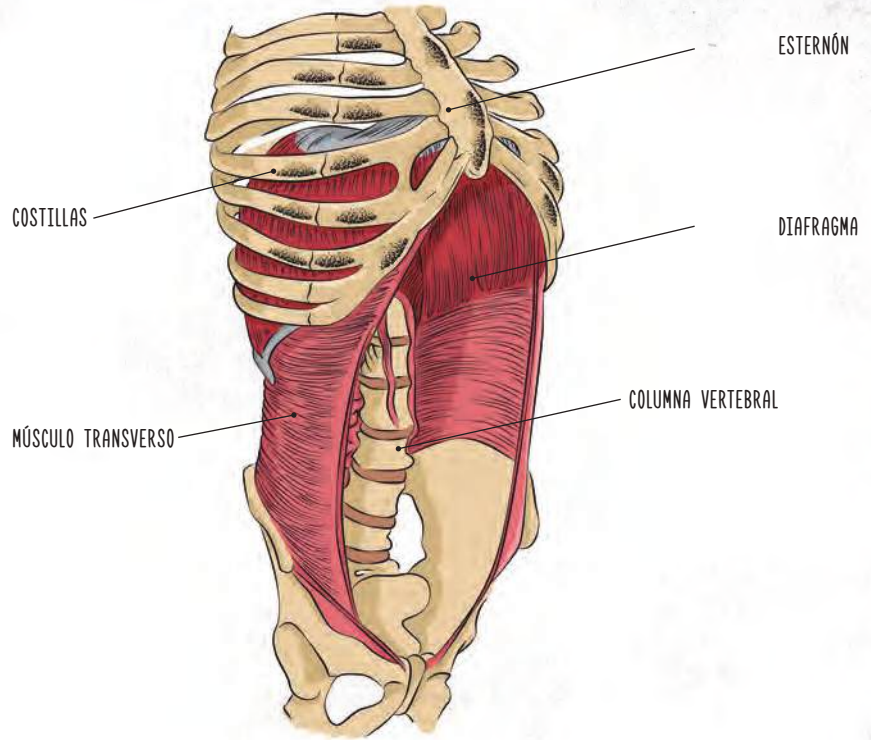
Ilustración 4



El diafragma es como un “suelo” convexo sobre el que se apoyan los pulmones

69. Las ilustraciones que aparecen en este apartado son una adaptación de Blandine, Calais Germain (2006), “La respiración. Anatomía por el movimiento”. Tomo IV, Barcelona, Ed. La Liebre de Marzo.

Ilustración 5



Pueden delimitarse tres niveles en la faringe:

1. en el fondo de la nariz: la rinofaringe, arriba.
2. en el fondo de la boca: la orofaringe, en el medio.
3. detrás de la abertura superior de la laringe: la laringofaringe, abajo.

Resumiendo, hay dos grandes grupos musculares intervinientes en la mecánica de la respiración: los intercostales inspiratorios y espiratorios por un lado, cuyas funciones son antagónicas⁷⁰, y el diafragma y la pared abdominal por el otro, cuyas funciones también son antagónicas⁷¹.

Como dice Soledad Sacheri (2012:4),

En la espiración costal predomina el uso de los intercostales inspiratorios y los espiratorios, y en la respiración abdominal, el diafragma y el abdomen. No obstante es importante aclarar que si bien puede haber preeminencia de algunos de estos grupos musculares – salvo que exista algún tipo de parálisis – el otro grupo, aunque en menor grado, también interviene.⁷²

Si bien esto es un análisis de la mecánica, como explican Renato Segré y Susana Naidich (1981:39),

Es preciso recordar que el aparato vocal forma un todo inseparable. Todas las partes son solidarias. Es así como la laringe no puede moverse sola; cuando entra en movimiento, la tráquea, los músculos del cuello, de la faringe, de la lengua, etc., todo el conjunto se pone en acción. Esta característica de solidaridad de todas las partes del conjunto vocal es fundamental para el estudio de la técnica vocal.⁷³

Es importante entender que, cuando cantamos, hay una acción que ejercitamos conscientemente para alterar levemente el funcionamiento de la mecánica, que nos permitirá la continuidad del flujo de aire necesario para la fonación. Por eso, las inspiraciones resultarán más veloces y profundas, y durante la espiración ejerceremos una cierta retención a esa tendencia natural a expulsar el aire rápidamente. De este modo podremos establecer una cierta regulación voluntaria del flujo de salida del aire para adaptarlo a la frase musical que estemos cantando.

¿INSPIRAR POR LA NARIZ O POR LA BOCA?

Respecto a cómo debe realizarse la inspiración, si solamente por la nariz o por nariz y boca, a continuación transcribimos las declaraciones de tres especialistas.

Según Segré y Naidich (1981:17):

Desde el punto de vista foniatrico, la “inspiración normal” es la que introduce aire suficiente para el adecuado funcionamiento del mecanismo de la fonación. Es tranquila y natural cuando no va acompañada de la emisión de voz. Debe ser rápida, profunda y silenciosa para una adecuada emisión de la voz. En cambio, el tiempo espiratorio debe ser mayor, permitiendo secuencias más largas de sonidos (hablados o cantados). Es la presión espiratoria (...) la que dará al sonido intensidad, duración y continuidad. Si bien la ejercitación respiratoria debe realizarse con inspiraciones nasales, debe también practicarse, sobre todo en la voz hablada, la inspiración bucal breve, rápida y silenciosa [casi como una “bocanada”].

70. Durante la inspiración se contraen los intercostales inspiratorios y se relajan durante la espiración, al contrario de lo que sucede con los intercostales espiratorios.

71. El diafragma se contrae durante la inspiración y la pared abdominal se relaja; durante la espiración sucede lo contrario.

72. Fuente: Sacheri, Soledad (2012), *Ciencia en el arte del canto*, Buenos Aires, Librería AKADIA Editorial.

73. Fuente: Segré, Renato - Naidich, Susana (1981), *Principios de foniatría*, Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana.

Para Sacheri (2012:3):

La respiración nasal es más saludable porque permite que el aire se caliente, se humidifique y se purifique antes de ingresar al pulmón; por estas razones – siempre que sea posible – es conveniente inspirar por la nariz. Sin embargo, las exigencias del habla y del canto hacen necesaria una respiración mixta, es decir bucal y nasal, pero con predominancia bucal.

Por su parte, Tulián opina (1994:25):

Por desgracia, aún persisten en el error algunos docentes responsables del encauzamiento lírico de nuestra juventud que creen – suponemos que honestamente – que con la sola implantación de la técnica de inspiración nasal se solucionarán milagrosamente las carencias de tesitura y volumen del alumnado en general – la necesiten o no–. Nosotros creemos en cambio, que nadie puede arrogarse el derecho de “enseñar” a un organismo en perfectas condiciones respiratorias cómo debe hacer para respirar, cuando esta función vital es la más conocida para él – como que por ella vive – en lugar de tratar de descubrir y acompañar en cada caso las características personales, experimentando lo que en uno será positivo y en otro negativo, estudiando las costumbres y los hábitos físicos.⁷⁴

El mismo autor agrega (1994:26):

Por todo lo dicho consideramos que la “inspiración” debe ser –para todo organismo saludable sometido a los rigores de una práctica vocal profesional– por las vías conjuntas de boca y nariz (...), y no sólo por la nariz, ya que así se soportarán mejor las exigencias extremas dirigidas a la musculatura laríngea (...) [que] sólo pueden ejecutarse con “inspiraciones” cortas, profundas y rápidas mediante boca y nariz, según es norma y costumbre de todo cantante y actor en el “momento de la verdad”: sobre el escenario y frente al público.

Si querés buenos ejemplos de respiraciones bucales o nasales según conviene al momento de la canción, podés buscar y mirar a estos grandes cantantes aquí:



WHITNEY HOUSTON

I have nothing (Official video)

<https://youtu.be/FxYw0XPEoKE?list=RDFxYw0XPEoKE>



STEVIE WONDER

<https://goo.gl/uquEYV>

WH Muestra preferencia y enorme habilidad para respirar por la nariz cada vez que puede (ver 1:44/1:46/2:14/2:27/2:45 / 2:48) y sólo lo hace por boca cuando no tiene tiempo (ver 1:51 y 2:18).

SW, en cambio, respira preferentemente por boca, pero cuando debe encarar una nota muy larga al final, toma profundo y rápido por nariz (antes de “mean”), y en 4:10 completa la respiración por boca y ataca la nota larga de “bye” hasta el final.

74. Fuente: Tulián, Sergio (1994), *El maestro de canto*, Bogotá, Editorial El Fortín.

ESE MÁGICO INSTRUMENTO

POR FABIANA WILDER*

VOZ HABLADA/ VOZ CANTADA

La voz cantada difiere de la voz hablada. Para el uso de cada una precisamos acciones diferentes. La voz hablada es natural y espontánea; ocurre sin necesidad de pensar mucho en ello. Por otro lado, la voz cantada requiere del entrenamiento de ajustes respiratorios y de resonancia, articularios y fonatorios. De no realizar dicho entrenamiento existe el riesgo de generar esfuerzo y perjudicar la salud vocal.

LA FONACIÓN

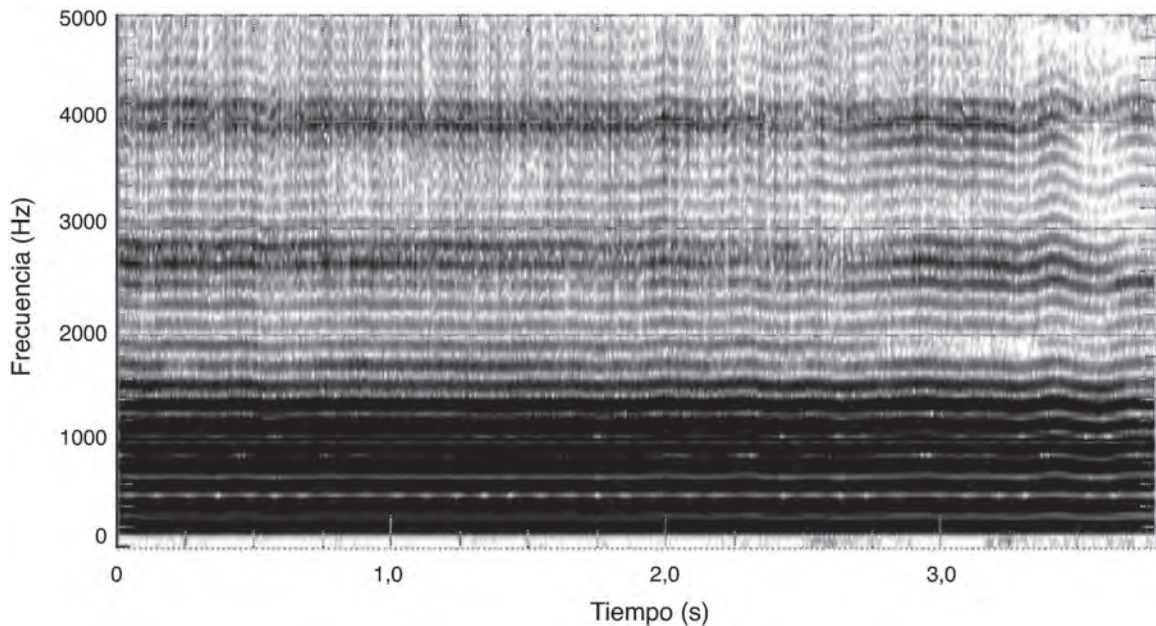
En el proceso por el cual se produce la voz humana o fonación se coordinan las funciones de otros sistemas: el respiratorio, el oscilatorio y el de filtro. La presión de aire que viene de los pulmones estimula la acción de las cuerdas vocales que al vibrar generan ondas sonoras.

Los sonidos generados de este modo en la laringe son tonos complejos e indiferenciados con múltiples frecuencias.

La oscilación de las ondas sonoras produce un **espectro** glótico, que es un gráfico que muestra la distribución de la energía de la señal sonora en función de la frecuencia. A cada frecuencia le corresponde una intensidad sonora. Ese espectro glótico está compuesto por la frecuencia fundamental (también llamada “pitch” o “tono fundamental”) y los armónicos⁷⁵.

Este sonido va a ser modificado por la tarea de filtro del tracto (espacio) vocal (compuesto por la cavidad oral –la boca–, la cavidad nasal, la laringe y la faringe). Por este motivo algunos sonidos se amplifican y otros se atenúan.

75. El “armónico” es un componente acústico cuya frecuencia es múltiplo de la “frecuencia fundamental”, por lo que se separa del anterior y del armónico siguiente por la misma distancia en frecuencia.



La postura de los labios, la lengua, la mandíbula, el paladar y la faringe filtran el sonido generado. Con más precisión, las formas que asume el tracto vocal son resultantes de los siguientes factores supraglóticos:

- el grado de contracción entre la lengua y el velo del paladar⁷⁶,
- la longitud de la lengua en relación a los puntos de contracción en el tracto vocal,
- el grado de separación de los labios,
- la apertura de la mandíbula,
- la apertura del velo de la faringe (paladar blando),
- el ancho de la faringe.

La forma que adopta la cavidad de la boca según se ubique la lengua (plana y achatada o elevada y carnosa) o se eleve o descienda el paladar blando, o se abra más o menos la mandíbula, dan como resultado una resonancia diferente y suman o restan a la calidad de la voz emitida⁷⁷.

76. El paladar constituye la pared superior o techo de la cavidad oral. Está dividido en dos partes, la bóveda palatina o paladar óseo en sus dos tercios anteriores, y el paladar blando o velo del paladar en su tercio posterior. La posición de la lengua con respecto al velo del paladar produce distintos efectos en el sonido.

77. Recuadro agregado por las editoras.

EL CANTO

En el canto, las formas posibles logradas mediante combinaciones de la faringe, la boca y demás articuladores son incalculables. Labios, lengua y mandíbula pueden ser controladas por el cantante. La complejidad de los factores **supraglóticos** (listados más arriba) determina en gran parte la calidad de la voz cantada. Esta dependerá, por ejemplo, de la contracción de la lengua, de la elevación del velo del paladar o del velo de la faringe.

Al respecto, las propiedades acústicas de las vocales han sido tradicionalmente descriptas en base a la teoría “fuente-filtro”:

- La fuente: es la laringe, que produce toda la energía sonora (múltiples frecuencias).
- El filtro: el sonido es producido en la laringe (la fuente de la voz) pero es el tracto vocal el que hace resonar alguna de estas frecuencias (no todas). Es decir, el tracto vocal convierte en canto a ese sonido indiferenciado producido en la laringe.

REGISTROS VOCALES

Desde el punto de vista científico, la fuente de la voz humana puede actuar en diferentes modos de oscilación. Estos se denominan registros vocales.⁷⁸

El registro se refiere a las diversas formas de emitir los sonidos de la **tesitura** o cantidad de notas “cómodas” que puede emitir una voz. Es importante aquí diferenciar la tesitura de la extensión o **rango vocal** (cantidad total de notas que puede expresar una voz).

Los sonidos de un mismo registro representan una característica uniforme de emisión que los hace distintivos.

Profundizando, existen tres tipos de registros:

1. Registro basal (o frito): posee las frecuencias más graves de la tesitura, variando de 10 a 70 Hz (ciclos por segundo). Recibe también el nombre de “pulsátil”. Su intensidad es muy débil. Su observación mostrará pliegues (cuerdas) vocales cortos y engrosados.
2. Registro modal: utilizado en general en la voz hablada. Es el mayor de todos los registros por su extensión. Sus frecuencias van desde los 80 a 560 Hz. Generalmente se divide en tres subcategorías:
 - Pecho (grave): es el registro central de la voz masculina y el registro grave de las voces femeninas. El efecto típico de la voz de pecho es la resonancia pectoral. Aquí se detecta la acción predominante del músculo tiroaritenoides.
 - Mixto (medio): representa una fase intermedia entre pecho y cabeza. Corresponde fisiológicamente a la contracción del músculo cricotiroideo, representando el **pasaje** de la configuración de los ajustes musculares desde la región del pecho hacia la cabeza.
 - Cabeza (agudo): aquí podemos encontrar la laringe alta con los pliegues vocales es-

78. El término *registro* deriva de los instrumentos musicales.

tirados, con una reducción de la superficie de contacto entre ellos y una vibración de menor extensión. La acción del músculo cricotiroides sobrepasa la acción del tiroaritenoides, aunque ésta sigue presente. Tal configuración laríngea facilita la emisión de los tonos agudos.

3. Registro elevado: también conocido como “leve”⁷⁹. Se produce con la acción del músculo cricotiroides con la relajación de su antagonista: el tiroaritenoides. Presenta dos categorías: la más utilizada es el sub-registro falsete; y la otra, menos utilizada, es el sub-registro flauta o tiple.⁸⁰



MARIAH CAREY

Registro flauta o whistle

<https://goo.gl/2Pu29N>

PASAJE

¿Qué es el pasaje? En terminología musical, el “pasaje” (o “zona de pasaje”, “paso de registro” o “paso de voz”), se utiliza en el canto clásico para describir el rango de frecuencias producidas durante la emisión de la columna de sonido en el que se verifican cambios relevantes y problemáticos en el registro de la voz cantada. Las zonas de pasaje de la voz tienen base fisiológica. El cantante comúnmente las percibe como zonas incómodas, pero pueden ser enmascaradas o atenuadas con el entrenamiento.⁸¹

79. NOTA DE LA REVISORA Flga. Katie Viqueira: La literatura más aceptada [(Van den Berg, 1958), Vennard (1967), Large (1968, 1972, 1973) y Hollien et al. (1969, 1971)] describe la existencia de tres registros básicos o principales: 1) el glottal fry (frito vocal o registro pulso); 2) el registro modal que incluye los denominados “registro medio” y “de cabeza”; 3) el falsete; y hay un cuarto registro llamado “flauta o silbido en la zona de agudos”. Cada registro involucra una serie de notas con pocas notas superpuestas entre distintos registros. La zona de superposición en el hombre está entre 200 y 350 Hz. En las mujeres la superposición se encuentra en la unión del registro de pecho con el medio 400Hz Sol 3 y medio con registro de cabeza - 660 Hz Mi 4.

Para la línea de Susana Naidich (M. Hirano, por ejemplo), en cambio, el registro de cabeza y el de falsete son lo mismo.

80. Según Sacheri (2012) se ha llamado registro “flauta” a las notas más agudas de la voz cantada femenina. Se lo considera como un registro separado y se ubica aproximadamente entre el Sol5 y el Re6.

81. Recuadro agregado por las editoras.

BELTING

Es cuando el registro de pecho se “estira” o extiende hasta alturas agudas evitando el natural pasaje a la voz de cabeza en la mujer y falsete del hombre. Los cantantes “belters” eligen mantener el registro de pecho más allá del registro corriente.

Escuchemos aquí a una de las más grandes cantantes populares de la historia de la música y su “belting”: QR



WHITNEY HOUSTON

I have nothing (Official video)

<https://youtu.be/FxYw0XPEoKE?list=RDFxYw0XPEoKE>

Observese el estiramiento del registro de pecho (minuto 1:30/ 2:30 y 3:20) ayudado por la correcta fuerza en contra, bajando la cabeza y hombros (3:12 y 3:53) y utilizando el recurso de bajar los hombros aún en un agudo con voz soplada (minuto 4:31).

Ejemplo de Belting en hombres y mujeres. Cuatro grandísimos cantantes afroamericanos:



WHITNEY HOUSTON, LUTHER VANDROSS, DIONNE WARWICK ,STEVIE WONDER

LIVE – Thats What Friends Are For

<https://goo.gl/e5Aq5A>

Belting o voz mezclada: observese que LV usa belting en 2:11, SW en 2:44, WH en 3:28 y usa voz mezclada (pecho y cabeza) en 2:56, DW aquí utiliza siempre voz mezclada.

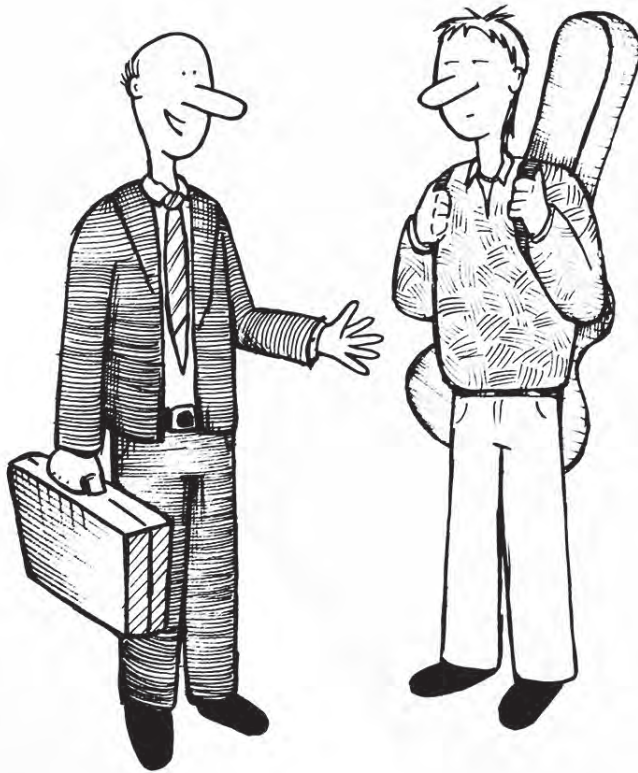


CELESTE CARBALLO

<https://goo.gl/UJoNA6>

Celeste Carballo muestra aquí una variedad de recursos vocales técnicos y expresivos: Belting (0:35 y 0:44). Voz Mezclada (1:08 / 1:52/2:07/ 2:27 /2:59 /3:14 y 4:59). Rompe la voz (2:00) . Voz de cabeza soplada en 4:28 y 5:26 hasta el final.

SI CUANDO DECÍS QUE SOS MÚSICO
Y CANTANTE PROFESIONAL, TE SIGUEN
PREGUNTANDO A QUÉ TE DEDICAS,
PENSÁ QUE HAY GENTE QUE CREE
QUE "ZAPPA" ES SÓLO UN
DIMINUTIVO DE ZAPATILLA...



EL CANTO EN EL BLUES Y EN EL ROCK⁸²

EL BLUES

El término blues define una canción folklórica negra estadounidense de notable y profunda influencia en la evolución del jazz y otros géneros populares del siglo XX. En sus orígenes, el blues hacía referencia al estado melancólico de los esclavos afroamericanos durante la segunda mitad del siglo XIX. Más tarde este concepto fue aplicado al tipo de canto que expresa esa melancolía.

Muchos de los modos de interpretación vocal del blues vienen de los llamados negro spirituals⁸³ y del gospel⁸⁴. Ambos utilizan predominantemente el **belting** y la tendencia a nasalizar los agudos. También usan una especie de **portamento** o sonido arrastrado hacia arriba para tomar la nota. Son característicos de ambos géneros los melismas (grupo de notas emitidos con una sola sílaba del texto) y la improvisación.

En el blues se emplea una gran variedad de sonidos, desde los agudos metálicos y penetrantes hasta los sonidos roncros y ásperos, con la finalidad de llevar al oyente en un viaje emocional hacia lo recóndito del alma. Entre ellos están los pequeños quiebres imitando un lamento o llanto y el *twang*⁸⁵.

En este género la interpretación es lo más importante y está basada en su particular forma de expresar y decir. En otras palabras, se busca más la expresión de sentimientos que la belleza del timbre o la transparencia del texto.

82. Para más información consultar Sacheri, Soledad (2012), *Ciencia en el arte del canto*, Buenos Aires, Librería AKADIA Editorial, capítulos IV y XVI.

83. Por "*negro spirituals*" se entiende al tipo de canto cristiano que surgió a finales del siglo XVIII y se desarrolló entre los afroamericanos a comienzos del XIX en los Estados Unidos.

84. El *gospel* es la música religiosa que surgió de las iglesias afroamericanas en el siglo XVIII y que se hizo popular durante la década de 1930. Más generalmente, suele incluirse también bajo este concepto a la música religiosa compuesta y cantada por cantantes cristianos sureños, independientemente de su etnia.

85. "*Twang*" es una palabra con más de un significado. Entre éstos, se utiliza para denominar una técnica vocal específica asociada con un canto agudo y de sonoridad fuerte, empleado con la finalidad de crear una impresión de energía y expresividad.

EL ROCK

Si bien hay muchos subgéneros, hay ciertos recursos de emisión y expresión que fueron surgiendo de la búsqueda de un sonido diferente, a veces incluso añadiendo “distorsiones” imitando a las logradas en otros instrumentos, como la guitarra eléctrica.

Para el rock se requiere una gran extensión, particularmente en los agudos, un **falsete** con fuerza y vigor, sin soplo y nasalizado. Por eso suele utilizarse el twang más que el belting.

En los estilos más vigorosos se incorporan también algunas cualidades vocales que implican riesgo y esfuerzo vocal. Entre ellas: “raspar o romper la voz”, el fry screaming y el growl.

“Raspar la voz” implica dar un efecto de distorsión al sonido, alterando el timbre, incluso produciendo un efecto de varios sonidos simultáneos.

El fry screaming es una emisión gritada, generalmente aguda, de calidad áspera (a la que debe su nombre). Se usa dentro de los géneros hardcore y metalcore.

El growl se caracteriza por un sonido grave, gutural y desgarrador (similar al que hacen algunos animales), profundo y soplado. Se usa en el heavy metal, black metal, el death metal y el hardcore punk.

Otro sonido es el inward screaming, que consiste en gritar e inhalar simultáneamente, y es de todos el más dañino para la salud vocal.

En general, en estos casos, la tarea del fonoaudiólogo y el maestro de canto consiste más bien en evitar las disfonías y patologías que puedan ser causadas por este tipo de sonidos⁸⁶, buscando atenuar sus efectos a través de algunos recursos técnicos específicos. Como ninguno de ellos parece eliminar completamente el esfuerzo y el riesgo de daño vocal que éstos implican, puede resultar aconsejable usarlos como recursos expresivos más que como único modo de emitir. Cantar como Janis Joplin tiene un costo que uno puede elegir pagar en pos de una búsqueda y entrega expresiva.



JANIS JOPLIN

<https://goo.gl/Jdw4Hh>



Blues del Terror Azul

CLAUDIO GABIS EN EL SALON BLANCO (CON CLAUDIA PUYÓ)

<https://youtu.be/QuoEbWcewUI>



DEATH

<https://goo.gl/DRSLMm>



OPETH

<https://goo.gl/ujq6rp>

86. Al respecto, dice Sacheri (2012:219), “se ha comprobado que el uso del growl a largo plazo siempre acarrea consecuencias funestas”.

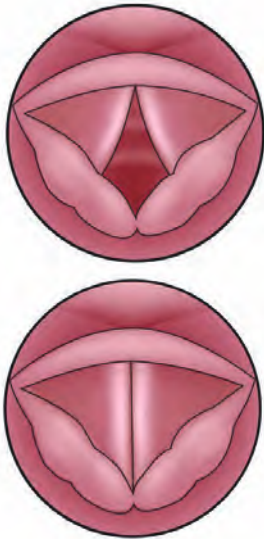
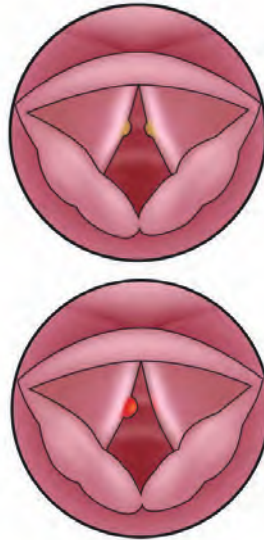
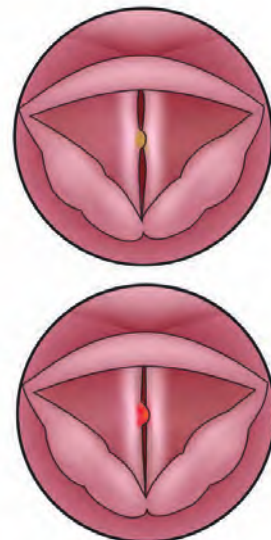
PATOLOGÍAS DE LA VOZ*

Como ya mencionamos, **TODA DIFICULTAD QUE NOTAMOS AL CANTAR Y QUE SE PROLONGA EN EL TIEMPO PUEDE SER INDICIO DE LA EXISTENCIA DE UNA PATOLOGÍA O ENFERMEDAD DE LA VOZ.** Esta puede ser ocasional –por ejemplo, debido a un proceso viral o infeccioso como un resfrío o una gripe, o a uno alérgico– y normalmente mejora con un tratamiento adecuado o reposo vocal.

Pero si esta mejoría no sucede y la disfonía o ronquera se prolonga o repite frecuentemente, es necesario consultar al médico laringólogo especialista en la voz cantada. En este caso, el especialista seguramente realizará o indicará la observación de las cuerdas vocales mediante una fibrolaringoscopia o una videoestroboscopia laríngea (ver foto en recuadro). Estos estudios pueden dar como resultado la existencia de algunas de las patologías que describiremos a continuación.

DISFONÍAS POR ALTERACIONES DEL USO DE LA VOZ: DE LOS TRASTORNOS FUNCIONALES A LAS PATOLOGÍAS ORGÁNICAS

Son las que se corrigen con una reeducación fonoaudiológica o con un maestro o entrenador vocal idóneos, quienes modificarán los problemas de emisión a través de la enseñanza y la práctica de una técnica vocal adecuada. Como ejemplo podemos citar el edema o inflamación de las cuerdas vocales producida por exceso de trabajo (abuso) y mala técnica vocal (mal uso). Si bien estos casos no son estrictamente patológicos, manifiestan síntomas variados que pueden desembocar en una patología laríngea orgánica.

CUERDAS VOCALES
SANASCUERDAS VOCALES
CON NÓDULOSCUERDAS VOCALES
CON PÓLIPOS

Cuatro cantantes nos muestran
como se inicia la magia del canto
<https://goo.gl/FZgVQ8>

LAS PATOLOGÍAS ORGÁNICAS MÁS COMUNES SON:

HIPOFUNCIÓN/CIERRE GLÓTICO INCOMPLETO (ANTERIORMENTE LLAMADA HIPOTENSIÓN O HIATO)

Se deriva del mal funcionamiento fono-respiratorio, presentando un mal cierre de las cuerdas vocales. La voz se percibe debilitada, descendida, y el cantante siente que debe hacer un esfuerzo extra, con tensión del cuello, etcétera. Este trastorno, a pesar de tener síntomas que a veces se viven dramáticamente, no es difícil de revertir con un abordaje técnico adecuado.

NÓDULO DE CUERDA VOCAL

Es una pequeña prominencia redondeada en el borde libre de la cuerda vocal que afecta generalmente a ambas cuerdas impidiendo su cierre completo, lo que se traduce en pérdida de aire y disfonía. Es muy frecuente en docentes, locutores, cantantes, otros profesionales de la voz, y en personas que “hacen mucha fuerza” para hablar o “fuerzan” las cuerdas vocales.

El síntoma más común es la disfonía o “voz ronca”, como en la mayoría de las patologías que afectan la laringe. En docentes y cantantes es usual observar que, durante las primeras horas de actividad, la voz se emite apropiadamente pero con el costo de un gran esfuerzo de las cuerdas vocales. Más tarde, en el transcurso del día se hace muy difícil continuar hablando y aparece la necesidad de hacer esfuerzo con los músculos del cuello para poder emitir la voz. Esta disfonía suele mejorar con el reposo vocal o en los períodos en los que no se trabaja, pero a los pocos días de retomar la actividad el problema reaparece.

Los nódulos de cuerdas vocales en general se tratan con rehabilitación foniatría y en aquellos casos en que ésta fracasa se decide por una intervención quirúrgica que se denomina microcirugía de laringe.

Esta intervención se realiza bajo anestesia general y en un quirófano equipado para la misma. El procedimiento es corto y el post-operatorio no es doloroso. Es frecuente que el paciente se despierte con mayor disfonía de la que traía, pero ésta irá desapareciendo con el correr de los días a medida que la herida cicatriza. La dieta será la habitual y se indicará un reposo vocal relativo de cinco a diez días, sobre todo a los profesionales de la voz. Siempre se recomienda enviar la pieza extraída a un patólogo para su análisis microscópico. El riesgo de este tipo de intervenciones es menor, pero obviamente requiere de la tecnología más avanzada y la idoneidad del profesional entrenado en este tema.

Los nódulos de cuerdas vocales **NUNCA** se convierten en tumores malignos.

PÓLIPO DE CUERDA VOCAL

Es una lesión que afecta con más frecuencia a una de las cuerdas vocales y produce disfonía permanente o variaciones en los tonos de voz. El cantante siente una sensación constante de “presencia de un cuerpo extraño” en la garganta.

El tratamiento en estos casos es casi siempre quirúrgico y la intervención será similar a la descripta para los nódulos de cuerdas vocales.

Al igual que el nódulo, el pólipo es una patología benigna que no se maligniza.

QUISTE DE CUERDA VOCAL

Es un pequeño crecimiento del tejido o tumoración benigna con contenido líquido que afecta al cuerpo de la cuerda vocal, generalmente a una de las dos. Produce disfonía constante porque impide la vibración normal de la misma, o bien se manifiesta en algunos casos por una voz bitonal o incluso áfona (sin sonido). Su tratamiento es indefectiblemente la mencionada microcirugía de laringe. Tampoco se maligniza.

Las patologías anteriormente descriptas son las que comienzan por un trastorno funcional y luego generan alteraciones orgánicas del aparato fonador. Hay otras patologías que provienen de otras causas, como por ejemplo: la papilomatosis laríngea, la disfonía espástica o espasmódica, la parálisis de cuerda vocal y los tumores que se malignizan. Por eso, ante cualquier alteración de la voz es conveniente la consulta con un especialista.

FIBROLARINGOSCOPIA: estudio que permite observar la laringe y las cuerdas vocales mediante un fibroscopio. Éste es un dispositivo constituido por haces de fibra óptica flexible que se introduce por las fosas nasales dejando ver las cuerdas vocales de forma directa, o a través de una cámara que posibilita la visualización y grabación de las imágenes registradas.

ESTROBOSCOPIA LARÍNGEA: estudio dinámico de la vibración de las cuerdas vocales. Se utiliza el efecto de la luz en forma de flashes intermitentes que permiten observar el movimiento de las cuerdas en “cámara lenta”.

Es de sencilla realización en el mismo consultorio del laringólogo. No exige preparación previa del paciente. Tampoco es doloroso.

Se coloca una minicámara de video de óptica rígida de 70 grados en la boca del paciente, traccionando suavemente de su lengua, mientras éste respira por la boca y se le pide que emita algún sonido, lo que permite visualizar el movimiento de las cuerdas vocales.

Es un estudio sumamente útil en patologías orgánicas y funcionales; así como para el diagnóstico diferencial entre dos o más patologías similares, para detectar lesiones mínimas que no se diagnosticaron con otros métodos, y para definir parámetros acústicos de la voz (frecuencia fundamental, ruido en la emisión, falta de cierre de las cuerdas vocales, etcétera).

Los más beneficiados con este estudio son los profesionales de la voz: docentes, locutores, cantantes y aquellos con patologías difíciles de diagnosticar con otros métodos.



FIBROLARINGOSCOPIA
de una soprano en TV
<https://goo.gl/ugGStS>

* Información extraída de un documento proporcionado por el Dr. Ricardo Serrano.

REFLUJO GASTROESOFÁGICO

La enfermedad del reflujo gastroesofágico (ERGE)⁸⁷ aparece cuando la válvula que controla el paso de los alimentos del esófago hacia el estómago (esfínter esofágico inferior o EEI) está alterada o se relaja de forma inadecuada, permitiendo que el contenido vuelva a pasar al esófago, irritando así la mucosa del mismo y causando una sintomatología y unas complicaciones características.

SÍNTOMAS DEL REFLUJO GASTROESOFÁGICO

- Acidez y/o regurgitación ácida: la acidez es una sensación de ardor que se siente detrás del esternón, y aparece cuando el contenido gástrico pasa al esófago produciendo irritación de la mucosa. La regurgitación ácida se da cuando los fluidos gástricos suben, pudiendo llegar hasta la boca.
- Síntomas menos comunes que pueden estar relacionados con esta patología: dolor de pecho, jadeos, dolor de garganta, disfonía por irritación causada por el contenido ácido en la laringe (laringitis por reflujo), tos, asma o dificultad respiratoria por aspiración de ácido por la vía respiratoria, entre otros.

DIAGNÓSTICO

Ante la presencia de estos síntomas, el médico podrá indicar directamente el tratamiento o bien ordenar estudios adicionales.

87. GERD en inglés.

TRATAMIENTO

El tratamiento del ERGE puede incluir varios aspectos:

- a. Establecer hábitos que faciliten y mejoren las digestiones, evitando las bebidas gaseosas y los alimentos irritantes que pueden empeorar la situación (como fritos, chocolate, quesos derretidos, café, alcohol, etcétera); así como implementar diversas medidas referidas a la cantidad, calidad y modos de cocción de los alimentos. Elevar la cabecera de la cama por lo menos 10 cm. para conseguir una inclinación mínima de todo el tronco que evite el reflujo.
- b. Cenar como mínimo 2- 3 horas antes de ir a dormir.
- c. Perder peso en caso de presentar sobrepeso u obesidad.

En aquellos casos donde los síntomas no desaparecen, la toma de medicamentos puede ayudar a mejorar y controlar los problemas causados por el ERGE. Los tres tipos de medicamentos más utilizados son: los antiácidos, los antagonistas del receptor de la histamina H₂ y los inhibidores de la bomba de protones.

- **Antiácidos:** alivian los síntomas de acidez estomacal. Sin embargo, sólo funcionan durante un tiempo limitado (ejemplo: silicato de aluminio).
- **Antagonistas del receptor de histamina H₂:** disminuyen la producción de ácidos en el estómago. Funcionan bien cuando los síntomas del reflujo son leves; son medicamentos seguros y presentan pocos efectos secundarios (ejemplo: ranitidina).
- **Inhibidores de la bomba de protones:** es una de las terapias más efectivas bloqueando la producción de ácidos en el estómago (ejemplo: esomeprazol, entre otros).⁸⁸

88. Fuente: <http://www.alimenta.com/dietas/reflujo-gastroesofagico/>

¿QUÉ HACE UN FONOAUDIÓLOGO ESPECIALIZADO EN LA VOZ?

POR FABIANA WILDER

La característica de la voz revela el modo de funcionamiento y el estado de la laringe. Si se produce algún cambio en la voz, éste nos informará de una modificación en el sistema y comportamiento de la emisión sonora.

LO MÁS FRECUENTE EN RELACIÓN A LA PATOLOGÍA VOCAL OBEDECE A LAS ALTERACIONES POR MAL USO Y/O ABUSO DE LA VOZ. Cuando esto sucede, el paciente concurre al médico con una queja, un motivo de consulta o una necesidad a resolver: su disfonía o alteración vocal.

Cualquier dificultad en la producción de la voz puede ser considerada como un problema vocal. Según estadísticas mundiales, el 50% de los profesionales de la voz realiza una consulta en algún momento de su carrera por alguna problemática referida a la misma.

La práctica de la fonoaudiología especializada en la voz se refiere a la aplicación de métodos y procedimientos específicos para medir, identificar, prever, orientar e instruir a los cantantes acerca del desarrollo de una voz sana. De este modo, la intervención se realiza para corregir comportamientos vocales incorrectos.

APORTES DE LA CIENCIA

Los avances en el campo de la laringología⁸⁹ y la voz han permitido incorporar aportes científicos que evidencian la realización de tratamientos eficaces y más acordes a las demandas de los pacientes, de los médicos y de los propios fonoaudiólogos. Como consecuencia, hemos confirmado nuestras hipótesis acerca de los reales cambios y efectos que produce la terapia de voz. En esta línea, existen numerosos trabajos que prueban la eficacia de las técnicas de canto y de rehabilitación. Dentro de éstos, resulta interesante destacar que muchos de los interrogantes y estudios se inician en el campo del arte. Son innumerables los médicos y terapeutas de la voz que son también cantantes y que, en su afán de conocer cada vez más su instrumento y las propias sensaciones, recurren a la investigación en el área de la laringe y la voz.

89. La laringología es una parte de la medicina que se ocupa de la laringe y sus enfermedades.

Como precursor de esta iniciativa puede mencionarse al cantante Manuel García, conocido como el padre de la laringología. En el año 1854, García descubre la posibilidad de visualizar de modo indirecto los pliegues (cuerdas) vocales. En sus propias palabras:

Es natural que produciéndose la voz en la laringe yo tuviera deseos de conocer su anatomía. Por fin un día de sol espléndido (septiembre 1854) (...) impaciente por comenzar mi experiencia, llegué a casa, templé el espejillo en agua caliente para que no se empañe y lo introduje hasta apoyarle la campanilla (sic) (...) Abierta completamente la boca dirigí con el espejo de mano un rayo de sol al espejillo que tenía en el gañote. En el acto vi mi glotis abierta y debajo una gran porción de la tráquea. Observé con detenimiento el modo de abrirse y cerrarse la glotis y la forma y actitud que tomaban las cuerdas durante la emisión.⁹⁰

De esta forma nació la **laringoscopia** que es la exploración o examen visual de la laringe. Esta capacidad de observar la fuente sonora marca un momento de gran relevancia. Así se inicia un camino en el que se ha ido avanzando a lo largo del tiempo.

Hoy nos valemos de la tecnología para verificar la ciencia y realizar aportes al arte. Como parte de esas herramientas, contamos con **imágenes digitales de alta resolución, fotografía ultrarrápida, videokimografía, electroglotografía, medidas acústicas, medidas aerodinámicas, y estroboscopia laríngea.**

“En última instancia debemos admitir que la ciencia se encuentra muy por debajo del arte... nuestro conocimiento del mecanismo vocal para el canto es muy limitado. Al respecto existen dos cuellos de botella principales; la limitación en cuanto a los sujetos y la limitación en cuanto a las técnicas... La cooperación estrecha entre las diferentes disciplinas es fundamental para que podamos resolver los misterios de la voz cantada” (Hirano, 1988)

¿QUÉ HACE UN FONOAUDIÓLOGO FRENTE A UN/A CANTANTE CON UNA ALTERACIÓN EN SU VOZ?

- Analiza el comportamiento vocal a través de su experiencia y de estudios objetivos (en el laboratorio de la voz), estableciendo la severidad del problema.
- Evalúa todos los factores que influyen en el desorden vocal y su implicancia en la carrera profesional a corto, mediano y largo plazo.⁹¹
- Diseña programas individualizados de terapia, rehabilitación y entrenamiento de voz.

En síntesis, la tarea del terapeuta o fonoaudiólogo especializado en el área de la voz consiste en tratar la alteración existente, ya sea aguda o crónica. Este proceso de rehabilitación vocal se orienta a optimizar el modo de fonar (emitir) de ese cantante, lograr flexibilidad en la emisión y desarrollar resistencia vocal.

90. García, Manuel (1854), “Physiological Observations on the Human Voice”, en *Proceedings of the Royal Society of London, Philosophical Transactions of the Royal Society*, London, Royal Society of London.

91. Ejemplo: hábitos de descanso, presencia de cuadros clínicos como el reflujo gastro-esofágico, consumo de tabaco, alcohol, etcétera.

CAP.
04



**LA VOZ EN EL ESTUDIO
DE GRABACIÓN**

CONVERSACIONES CON JORGE “EL PORTUGUÉS” DA SILVA*

POR CELSA MEL GOWLAND Y RODRIGO GARCÍA OLMEDO

¿Qué debe tener en cuenta un cantante a la hora de grabar, sobre todo si no tiene la posibilidad, por razones económicas, de elegir el estudio que le gustaría o un ingeniero de sonido o productor de calidad?

Lo que debe hacer fundamentalmente es asesorarse. No necesariamente tiene que ir a un estudio gigante o caro, puede ser cualquiera, pero debe trabajar con un muy buen micrófono y un buen “PRE”⁹²; con eso salva al menos la cuestión de la voz.

Si hablamos de un buen micrófono, ¿nos referimos a un valvular?

No necesariamente. Hablo de un micrófono Neumann, Manley o Rode por ejemplo, pero de buen nivel dentro de esas marcas. En el caso del Neumann tendría que ser del tipo U87, o un U67 si es valvular. Este último es muy difícil de encontrar en Argentina porque ya no se hace más. Si no puede ser el 87 que aún se sigue fabricando. Y después tener un buen PRE, que es el paso para el Pro Tools. O sea, micrófono, PRE y Pro Tools. Y además es necesario que alguien le produzca la voz al cantante, que esté en el control⁹³ y que le dé confianza. Esto es fundamental porque hay gente que se inhibe delante del micrófono; con sólo verlo rinden, en vez de un ochenta por ciento, un cuarenta. En cambio, si en el control hay una persona que entiende y que es de su confianza, ya es distinto.

Entonces para un cantante eso es lo importante, más que buscar una gran sala.

Sí, el micrófono y el PRE que corresponden forman el equipamiento suficiente para hacer una grabación profesional. Es lo básico, digamos.

92. Por “PRE” se refiere a un preamplificador, que es un tipo de amplificador electrónico utilizado en la cadena de audio, durante la reproducción del sonido. Como en todo amplificador, su finalidad es aumentar el nivel de la señal y, para ello, actúa sobre la tensión de la señal de entrada.

93. Se refiere a la sala de control (del inglés “control room”), que es el lugar del estudio de grabación donde se registra, edita, mezcla y/o masteriza la señal procedente de la sala de grabación.

¿Y hay micrófonos para un estilo de cantante y modelos que son para otros?

No. Alcanza con el rango de frecuencia que corresponde, así sea ópera o cualquier estilo. Siempre hablando de grabaciones, no en vivo, que es otra historia. Pero los micrófonos que mencioné sirven para cualquier tipo de voz. Circulan videos, que quizás ustedes habrán visto, en los que estudios de Estados Unidos promocionan la puesta de voz con el U47, que es un micrófono valvular Neumann cuyas válvulas no se fabrican más desde la Segunda Guerra Mundial. Eran usados para los equipos de transmisión de los ejércitos, así que tenían algo especial. Todavía en “Estudios ION⁹⁴” hay dos micrófonos con las válvulas originales, pero los otros que tenemos del mismo tipo (U47) están modificados. En general, todos esos micrófonos son bárbaros para cualquier tipo de voz, no para instrumentos; si lo intentás con una trompeta adelante, va a salir todo distorsionado, porque tienen un tope de nivel de entrada.

¿Y qué sucede con un músico que enfrenta su primera grabación profesional, a nivel más principiante? Ya hablamos de la confianza y las condiciones técnicas pero, si no cuenta con nadie de confianza detrás de la “pecera”, ¿qué indicaciones o sugerencias se le pueden dar en esas condiciones?

No hay indicaciones, salvo que vayas a grabar a un lugar donde conozcas a los que trabajan allí. Entonces, ahí la persona de confianza pasa a ser el ingeniero de sonido. Por eso también es bueno que exista la posibilidad de acercarle al ingeniero algún “demo” para que escuche antes y sepa el estilo del cantante o el músico. Hay gente que por ejemplo tiene una dinámica espectacular al cantar, puede tener un pianissimo por un lado y un fortissimo que distorsiona por otro.⁹⁵

Y hay que orientar al cantante con respecto a la distancia de su acercamiento al micrófono.

Claro. Sobre todo porque hay voces que son muy estables o muy planas, pero hay cantantes con un rango de voz muy grande.

Yo he sido muchas veces acompañante de otros cantantes y siempre me costó convencerlos de no “sobremonitorearse”. Para vos, ¿es mejor que se coloquen uno o dos auriculares? Hay muy buenos cantantes que a veces en el estudio empiezan a calar (desafinar) por este problema del monitoreo.***¿Vos cómo manejas ese tema?***

El “sobremonitoreo” es peligroso. Eso no pasa cuando se pone la voz en directo, es decir como se grababa antes, con la orquesta en vivo. Ahí los músicos van acompañando los matices del cantante. El drama es cuando se registra en playback y existe mucho retorno de voz. Ahí se producen desfases y aparecen momentos de la voz que van a contramano de lo que hace el grupo. El cantante tiene tanto retorno de voz que se confunde el nivel de la emisión vocal y después resulta muy complicado arreglar eso. Por ejemplo no se puede bajar la música porque el que canta hizo un pianissimo cuando el resto estaba haciendo un fortissimo. Eso puede desvirtuar una grabación, se puede volver antinatural. Es así: si la orquesta grabó fuerte, si

94. Estudio de grabación ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que inició sus actividades en el año 1956 y continúa en la actualidad. Allí han grabado numerosos y reconocidos artistas de distintos géneros de nuestra música nacional. En el 2005 fue declarado por la Legislatura porteña como “sitio de interés cultural por ser parte de la memoria musical de nuestro país”. Jorge “El Portugués” Da Silva es el ingeniero de sonido de este estudio desde 1980.

95. Las palabras *pianissimo* y *fortissimo* provienen del idioma italiano y significan, respectivamente, “muy suave” y “muy fuerte”. Ambos términos son utilizados en música para indicar los dos extremos dentro de los matices de intensidad del sonido. Entonces, aquí Da Silva quiere decir que alguien puede cantar muy suave y también muy fuerte. Cuando se canta muy suave, el volumen queda muy bajo, y con el fuerte distorsiona. Esto hay que tenerlo en cuenta para lograr que la dinámica no altere la grabación, acercándose o alejándose del micrófono. En síntesis, el cantante debe saber eso y trabajarlo antes con el ingeniero y/o con el entrenador vocal; es parte de su aprendizaje.

lo bajás arruinás lo que hicieron. El nivel de retorno del auricular tiene que ser coherente, de acuerdo a lo que grabó la orquesta, para que esté todo bien integrado. Como si todo se hubiese grabado en vivo, para mantener los matices que corresponden.

A propósito de esto, hay grupos que prefieren grabar todo en vivo...

La mayoría prefiere hacer eso ahora.

Ah, tocando todos juntos. En ese caso, ¿cómo tomás la voz? ¿Cómo se corrige si el cantante y la banda están grabando al mismo tiempo?

Por lo general, la voz se registra en un compartimiento aparte; dentro del mismo lugar, pero aparte. De esta forma, si el cantante se equivocó, la orquesta no tiene que hacer todo de vuelta. Es decir, si la “toma” de ellos salió bien, queda. Por ejemplo Ariel Ardit⁹⁶ grabó en Colombia en vivo con este formato, y cuando vino acá con las tomas, como la voz quedó bien separada, se colaba muy poco su voz en la grabación. Así pudo hacer algunos retoques en sus registros sin perder la toma de la orquesta. Cuando se graba de este modo, lo ideal es aislar lo más posible al cantante con separadores. Depende de las salas también, si tenés la posibilidad o no de tenerlo aislado totalmente...

O sea, si no tenés una “pecera” dentro de la sala grande, en la que el cantante pueda ver a la orquesta, también tenés la posibilidad de aislarlo.

Eso depende de los separadores que tengas, y tanto en ION como en otros estudios en los que yo trabajo hay separadores como para hacer eso.

Y esa manera de grabar, para vos, ¿es más ventajosa?

Sí. Volviendo al caso de Ardit, cuando invitaba a las grabaciones a Alberto Podestá⁹⁷, que era su ídolo, éste le contaba acerca de sus registros en los tiempos que cantaba en las orquestas de Di Sarli⁹⁸. Decía que se grababa con la orquesta entera, porque eran estudios muy grandes, y con un micrófono, porque eran grabaciones monoaurales y al aire. En ese entonces, el director (que tocaba el piano) dejaba tocando a algún compañero, se alejaba, escuchaba cómo sonaba todo y luego modificaba la ubicación de algún instrumento. Es decir, hacía la mezcla “en vivo”, mientras él cantaba desde el otro extremo del estudio.

Hay muchos cantantes que mientras están grabando quieren que les devuelvan monitoreada su voz ya embellecida ¿Qué es lo mejor para vos?

Lo ideal sería que no tuvieran cámara de reverberancia. Pero tampoco podés coartarle la percepción que el artista precisa en ese momento, así que das el mínimo posible de efecto para que no se sienta mal. Porque si le cortás la “onda”, olvidate de la grabación. O sea que siempre tratás de convencerlo, pero depende del cantante. Porque cuando embellecés demasiado la voz, se pone

96. Ariel Ardit es un cantor de tango argentino, nacido en Córdoba (15 de mayo de 1974). Comienza su actividad como músico profesional en el año 1998 en la Ciudad de Buenos Aires. Integró distintas agrupaciones y orquestas, recorriendo toda la Argentina y distintas ciudades de Europa, Asia y América. En el 2006 se lanza como solista con su disco debut (“Doble A”). Desde entonces goza de gran reconocimiento nacional e internacional, actuando en milongas y festivales.

97. Alberto Podestá fue un cantor y compositor argentino de tango (22 de septiembre de 1924 - 9 de diciembre de 2015). Formó parte de las Orquestas Típicas: Carlos Di Sarli, Francini-Pontier, Miguel Caló y Pedro Laurenz.

98. Carlos Di Sarli (Bahía Blanca, 1903- Olivos, 1960), cuyo verdadero nombre era Cayetano Di Sarli, era apodado “El Señor del Tango”. Fue un director de orquesta, compositor y pianista argentino considerado una importante figura dentro del tango.

“vaga”, la línea de canto no se completa...Eso me hace acordar a una anécdota con el Polaco Goyeneche⁹⁹, en una época en que lo producía Mochín Marafioti¹⁰⁰, que lo cuidaba mucho (como a un bebé) para que grabe lo mejor posible. Era un disco que estaba haciendo con Carlos Franzetti¹⁰¹... Entonces yo le consulto a Mochín si le ponía tal o cual cámara (al Polaco) y me contesta: “Ni se te ocurra comentarle nada de eso porque no entiende ni le interesa. Vos empezá a grabarlo y listo”. Y yo le decía: “¿Pero vamos a hacer una pasada del tema así voy balanceando los niveles?”. “¡No!”- me respondía él. Y me ordenaba: “Andá haciéndolo mientras canta. Pensá en el estilo que tiene y andá balanceando y corrigiendo en el momento, porque él hace sólo tomas únicas”. Y así era, ¡él hacía una sola toma por tema! Y yo me las tenía que arreglar como podía. Si osaba decirle que había algún error, te decía: “¿Qué me decís, pibe? Toma uno y nada más, ninguna retoma”.

Entonces la voz preferís grabarla plana.

Sí, siempre partiendo de la base que tenés un muy buen micrófono y PRE y un auricular de calidad. Con eso tenés un gran punto de partida. Al grabar plano podés tener opciones de corrección después, si no se te va a complicar en la mezcla.

¿Y se puede retocar la ecualización del monitoreo?

Sí, pero no creo que lo necesites; porque si tenés los buenos elementos a los que hice referencia antes, no hace falta. Y si el cantante te llega a decir algo, le das un toquecito, un ajuste mínimo desde la mesa a lo que él te pide y listo. A veces hay que ver cómo escucha el cantante, puede tener alguna deficiencia auditiva y tenés que compensar un poco la voz desde el monitoreo, nunca en grabación, o comprimirla mucho en grabación¹⁰².

¿Te complican los cantantes que graban usando un solo auricular?

Los que usan sí o sí un solo auricular son los que graban las cuerdas, porque ellos precisan escuchar su instrumento acá.

A mí me gusta el retorno de mi voz al aire y cuando tengo alguna dificultad con los graves, pongo mi mano un poquito así... (la mano diez centímetros delante de la cara y desplazada a la izquierda o derecha de la mitad de la boca, cosa de que algo de la emisión retorne naturalmente al oído libre del auricular)

Claro, eso está bueno.

... y me vuelve el grave al oído libre, y prefiero eso a tener sobremonitoreo, porque emito más chico. Pero yo sé que molesta muchas veces porque cuando uno no se ubica bien el auricular...

Se te filtra.

99. Roberto “El Polaco” Goyeneche (Buenos Aires, 29 de enero de 1926 - 27 de agosto de 1994) fue un cantante argentino, muy reconocido por su calidad interpretativa y por su particular modo de frasear las melodías del tango.

100. Francisco “Mochín” Marafioti (Buenos Aires, 1944 -1997) fue un popular conductor, locutor, productor discográfico y musicalizador de radio argentino.

101. Carlos Alberto Franzetti (Buenos Aires, 3 de junio de 1948) es un compositor, pianista y arreglista argentino, ganador de cinco premios Grammy Latino y un Grammy, además de haber sido nominado en diversas ocasiones y categorías.

102. Cuando una voz tiene un rango dinámico grande, o sea que hay mucha diferencia entre el nivel sonoro más débil y el más fuerte, puede generar problemas a la hora de amplificarla o grabarla, ya que los sonidos débiles no se escucharán y los fuertes generarán distorsiones. Un cantante profesional entrenado maneja y corrige la dinámica de su voz acercándose o alejándose del micrófono mientras la graba. Si no fuera así sería necesario reducir ese margen mediante el uso de un compresor de sonido en el proceso de grabación, lo cual no es deseable.



Claro, se te filtra el sonido del otro auricular en el micrófono que está tomando la voz.

También depende del auricular, uno que sea más cerradito es más eficaz en esa manera de grabar.

Entonces al cantante que le guste grabar con un solo auricular, que busque alguno que sea bien cerrado.

Claro. Eso me hace acordar a una vez que estuve grabando en Estados Unidos con Los Noche-ros, en Los Ángeles, y había que grabar unas cuerdas. Media hora antes ya estaban los músicos convocados sentaditos para tocar. El estudio tenía auriculares con un solo parlante, como las telefonistas, que es lo ideal para los músicos de cuerdas, porque necesitan oír su ejecución, su instrumento. Pero esos auriculares nunca llegaron acá, además son carísimos.

¿No se le puede sacar a un Sony MD, por ejemplo, uno de los auriculares?

No sé...

Lo recibirías en mono y armás un desbarajuste...

Claro. Volviendo a las cuerdas, ellos no necesitan retorno, precisan escuchar su instrumento, y la base sí, por un auricular. Es lo que te pasa a vos con la voz.

Para mí es una cuestión muscular, siempre prefiero usar uno; en vivo uso **in ears pero siempre uno. Me parece mucho mejor.**

Yo también pienso lo mismo. Eso sería lo ideal, pero lo que pasa es que la mayoría de los cantantes están acostumbrados a usar los dos.

Claro, los dos, y cantan más “chiquito” y los sonidistas se vuelven locos...

(risas)

¿Por qué pensás que te prefieren tanto los cantantes?

No sé, pero tengo una anécdota. Cuando yo tocaba jazz con mi grupo, decidimos salir de Comodoro Rivadavia para Buenos Aires a grabar. Allá éramos medianamente conocidos y en la

Capital no nos conocía nadie, pero tampoco estábamos interesados en ganar plata, lo único que nos importaba era tocar. En esa época queríamos registrar un acetato (vinilo) con cuatro temas; y más allá de que no eran nuevos, que podían ser los mismos de nuestro repertorio de antes, cada vez que los tocábamos eran diferentes debido a las improvisaciones y a nuestro estado de ánimo, que te hace darle otro vuelo a una melodía, darle un toque diferente... Y bueno, queríamos grabarlos en Buenos Aires y ver cómo sonaban en un estudio importante. Así que nos presentamos en un estudio que no voy a nombrar, y fue una gran desilusión, porque nos trataron de lo peor. Para todos fue un momento muy feo, porque no nos dejaron hacer casi nada de lo que queríamos, nos sentimos realmente muy mal. El técnico de grabación se oponía a todo lo que le pedíamos, decía: “No, eso no se hace así, es de tal manera y se terminó”. Yo pienso ahora, a la distancia, que en aquella época en los estudios se sentían muy poderosos y nadie les podía decir nada. Grabamos igual los cuatro temas pero estábamos tremendamente decepcionados, así que los volvimos a grabar en Mendoza, en un estudio que se llama Sanesi, y la sensación fue completamente distinta. Nos trataron divinamente, como si fuésemos estrellas y rendimos muchísimo más. Los temas quedaron bárbaro. No tenía nada que ver el acetato que grabamos ahí con el que hicimos en Buenos Aires, era otra cosa. Y eso fue muy fuerte para mí, indudablemente. De todas maneras como técnico no es que por eso yo decidí ser distinto, pero fue una experiencia que me marcó.

Y así es que nunca quisiste repetir lo que te pasó en ese estudio de Buenos Aires en tu manera de trabajar como técnico.

Sí, sobre todo en el hecho de escuchar a los músicos, de trabajar sin prejuicios. Más que nada en el rock, porque a veces aparecen algunos que te dicen: “Queremos hacer esto”, y vos en tu fuero interno pensás: “Estos tipos están locos, pero vamos a hacerlo como ellos dicen a ver qué pasa”. La única manera de disuadir a alguien de que está equivocado es que lo compruebe en los hechos. Y de pronto te llevás sorpresas, porque esa idea que tenían quedaba bien. Entonces nunca podés decir que algo no se puede hacer o que está mal. En principio, porque cortás la onda del tipo y ahí ya empezás mal el trabajo. Me acuerdo del divino Flaco Spinetta, cuando terminamos de grabar “La la la” le decía a Fito (Páez) que yo le había sacado todas las piedras del camino para que todo saliera bien, que no había sido casualidad. Porque él estaba muy contento con el resultado... Pero el Flaco además destacó que yo también había sido parte de eso sin decirle nada. Porque nunca hay que transmitirle una cosa mala a alguien que está dando su vida en eso.

Yo siempre les digo a mis alumnos que el cantante al grabar está como si fuera una mariposa en disección; uno escucha hasta el sonido de su saliva cuando estás frente a un valvular de esos, es tremendo.

¡Claro! Además está la presión de que esa grabación va a quedar para toda la vida, y eso puede limitar al artista. Entonces es muy importante relajarlo lo más posible, que lo viva como una diversión, como una reunión de amigos. Que entrar al estudio no sea algo angustiante. Con Luis Salinas¹⁰³, por ejemplo, que somos grandes amigos, siempre se vive como un disfrute: vamos a comer, charlamos, viene su familia a la sala, y cuando llega el momento de grabar es como una continuidad de todo eso. Lo que no pasa con los músicos de sesión, que vienen por dos horas, tocan y se van.

103. Luis Salinas (Monte Grande, Buenos Aires, 24 de junio de 1958) es un destacado guitarrista, cantante y compositor argentino.

Entonces el secreto es ese, que el cantante se sienta absolutamente relajado, pero ¿hay algún otro? ¿Creés que hay un sonido “portugués”?

No, no depende de eso. Creo que no hay secretos. Me acuerdo de Mercedes (Sosa) que decía: “Yo lo veo al portuguésito detrás del vidrio y ya me quedo tranquila”.

Para mí Cantora es una clase de grabación, es maravilloso ese trabajo.

Sí, fue bárbaro todo eso.

En ese video de la grabación se ven casi siempre dos micrófonos tomando la voz y sin embargo en algunos temas había uno solo, ¿por qué?

Dependía de los climas de las grabaciones, de con quién le tocaba grabar.

Sí, se nota en la filmación cuando estaba con un cantante que consideraba que no tenía que grabar con ella. Le pasó con un joven solista de folklore, ¿no?

Sí. Ahora cuando entró Luis Alberto (Spinetta), por ejemplo, salió el sol, se abrazaban, eran el uno para el otro. Lo mismo que con Diego Torres, que fue el mismo día. Y con María Graña¹⁰⁴ estaba fascinada, me pidió que me acerque y me dijo al oído: “¡Cómo canta esta mujer!”. El momento más duro, y con razón, fue cuando tenía que hacer el dueto con (Juan Manuel) Serrat y Popi Spatocco¹⁰⁵ le hizo un arreglo fuera de su registro, es decir en la tonalidad cómoda para Mercedes. Porque no había otra posibilidad y él no lo tenía sabido. Entonces, hasta que no lo sacó bien al dúo, Serrat pidió que se retiren todas las cámaras de filmación. “Les pido eso, por favor. Cuando ya esté grabado, vienen, yo hago mímica y ustedes filman todo lo que quieran. Pero yo sé que ahora ustedes pueden seleccionar alguna imagen cuando no corresponde”- nos dijo. Y así fue, y tenía razón. Y ahí entramos con café y otras cosas. Estaba incómodo, la verdad.

¿La cuestión técnica en vivo es muy diferente?

En vivo no sé. Hice muy pocas cosas en vivo y en general por compromiso o por amistad. Es otro mundo para mí, aunque también me encanta. Pero lo he manejado poco. Les puedo nombrar a Los Nocheros y (Luis) Salinas, por ejemplo, que me pidieron ayuda porque les faltó el técnico. He hecho un par de grabaciones en vivo también...

Como para terminar, les puedo decir que lo que me emociona de esta profesión no es solamente el aspecto musical, porque he trabajado tanto para una orquesta sinfónica como para una banda de rock pesado, sino el hecho en sí de grabar. Porque una vez me tocó grabar a Ernesto Sábato leyendo sus libros para una edición en México. Y él era un ídolo para mí, así que eso era lo máximo, a pesar de que era sólo una voz hablada. Así que la emoción pasa por otro lado, no por la musicalidad, el volumen o las voces... A veces algo muy pequeño y simple puede ser grandioso.

104. María Graña (Buenos Aires, 16 de junio de 1953) es una cantante de tango argentina. Se la considera una de las cantantes femeninas más importantes de la historia del tango.

105. Gustavo “Popi” Spatocco durante veintidós años fue el arreglador y director musical de los discos y conciertos de Mercedes Sosa.



* JORGE “EL PORTUGUÉS” DA SILVA es ingeniero de sonido, profesión que ejerce en “Estudio Ion” desde 1980. Además es músico. Su fino oído y modo de trabajar lo han convertido en el ingeniero de sonido más requerido por muchos artistas del tango (Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Leopoldo Federico, Osvaldo Fresedo, Alberto Castillo, Susana Rinaldi, Tita Merello, Roberto Goyeneche, Horacio Ferrer, Rubén Juárez, Astor Piazzolla y Nelly Omar), del folklore (Los Chalchaleros, Los Quilla Huasi, Los Fronterizos, Mercedes Sosa, Los Hermanos Avalos, Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa o Atahualpa Yupanqui), como del rock (Luis Alberto Spinetta, Charly García, León Gieco, Vox Dei, Tanguito, Pappo con Riff, Serú Girán, Arco Iris con Gustavo Santaolalla, Litto Nebbia, Juan Carlos Baglietto y muchos más).



ELENA ROGER

Graba con orquesta en vivo

<https://youtu.be/ZzO3vKdfr70>

EL ENTRENADOR VOCAL EN EL CANTO POPULAR LA TÉCNICA AL SERVICIO DE LA EXPRESIÓN

POR CELSA MEL GOWLAND*

Hay seres humanos que nacen con el don de una voz maravillosa. Algunos, y no son pocos, han podido desarrollar una carrera de cantantes profesionales y emocionar a multitudes sin haber tenido jamás un maestro de canto. Pero hay otros, dentro de los que me incluyo, que a pesar de haber sido dotados con un grado variable de musicalidad, construimos nuestra voz trabajosamente y superando dificultades funcionales, patologías, fragilidad... En ese tránsito de autopercepción y mucho estudio descubrí que tenía la capacidad de ayudar a otros cantantes a encontrar el “cómo” hacer con su instrumento aquello que deseaban transmitir desde su imaginación.

Sólo con base en mi experiencia como cantante y entrenadora vocal, a continuación explicaré en qué consiste el trabajo del entrenamiento vocal de un cantante de música popular en cualquiera de sus géneros. Así también, compartiré algunas herramientas técnicas que pueden adquirirse en un tiempo acotado como es el de pre-producción de un disco. Estos datos podrán servir como guía al músico a la hora de grabar y, a su vez, le permitirán saber qué esperar de su entrenador vocal (si decide contar con la ayuda de uno como acompañante de ese viaje).

El trabajo de entrenamiento vocal, a diferencia del que se realiza con el profesor de canto, suele efectuarse en un tiempo breve. De todas formas, para que sea efectivo debe durar, por lo menos, uno o dos meses (previo a la grabación de un disco). En ese lapso se podrán adquirir los elementos técnicos que serán aplicados a la solución de las dificultades existentes.

El entrenador recibe a un cantante que, en el mejor de los casos, ha estudiado con otro maestro y, en el peor, no lo ha hecho hasta entonces. Respecto al cantante, puede suceder que contacte al entrenador para su primera grabación o que, ya habiendo tenido esta experiencia, se proponga mejorar su desempeño en un nuevo proyecto.

El entrenador trabajará, entonces, con cuatro elementos:

1. **EL CANTANTE:** con sus capacidades pero también con sus problemas vocales, hábitos, creencias, inseguridades o certezas.
2. **EL MATERIAL A SER GRABADO:** que puede ser acertado pero con “errores”. Éstos se pueden dar en la elección de la tonalidad, temas con letras que no “entran” métricamente o no son cantables, melodías demasiado amplias para las posibilidades iniciales de ese cantante, entre otras fallas.
3. **LOS COMPAÑEROS DE GRUPO:** que suelen depositar muchas exigencias y expectativas en el cantante.
4. **EL PRODUCTOR ARTÍSTICO** (en caso de que se contara con él): designado para definir el perfil o estilo de ese disco.

1. El cantante

Las dificultades técnicas más comunes en los cantantes populares sin estudio (y a veces a pesar de los mismos) son:

- **La carga excesiva de sus graves.** Voces pesadas, “metidas en el pecho”, con inconvenientes para alcanzar los agudos que les corresponden según el registro que poseen. Registros cortos. Desconocimiento de la verdadera extensión de su registro por no estar trabajado.
- **Dificultades respiratorias.** Falta de sostén y apoyo/demasiada o insuficiente presión de aire. Ambas dan como resultado lo que identificamos como “desafinación por colocación”, que es la más sencilla de corregir. La toma de aire tardía provoca que el cantante entre a la frase con un leve retraso, el cual se va arrastrando durante la misma frase dando la sensación de que hay algo que “no se agarra” como debiera entre la música y la voz.
- **Problemas de emisión.** Voces engoladas o nasalizadas. Dicción deficiente.
- **Problemas posturales.** Falta de alineación de la columna vertebral. Enormes tensiones que se agudizan, como es esperable, ante la inminencia y exigencia de la grabación. Verdaderas corazas musculares en cuello y hombros que hay que desarmar para el funcionamiento libre de la musculatura laríngea. Sobre todo el paquete de músculos grandes del cuello. Si éstos están contraídos y tensionados la laringe perderá su capacidad de movilidad (craqueo¹⁰⁶).
- **Mal uso de la voz hablada.** Es muy común escuchar de boca de cantantes populares la siguiente frase: “cuando me pongo a cantar mi voz mejora, pero me ‘disfonizo’ al hablar”. En este punto es de suma importancia la detección de patologías vocales pre-existentes por

106. El craqueo es el crujido palpable (y a veces audible) que aparece al mover lateralmente el esqueleto laríngeo. La autora se refiere a esa capacidad de movilidad.

parte del entrenador, para evaluar si es necesaria una consulta con el otorrinolaringólogo con el fin de obtener un diagnóstico. En caso de que existiera una patología es recomendable proponer al músico y a su productor artístico, sin agregar temor ni preocupación, el retraso de la grabación del disco. Esto previendo que, al finalizar la grabación, es esperable que haya un período de presentaciones en vivo y notas de prensa con un desgaste vocal en general abusivo. Estar bien preparado y en condiciones saludables para transitar esta parte del camino asegura una carrera con salud vocal sin interrupciones futuras.

Por otra parte, las dificultades personales más comunes en los cantantes son:

- **La desconfianza.** Si el entrenador no es su maestro de canto habitual, es esencial que el cantante comprenda que el nuevo instructor: a) está allí para ayudarlo a lograr sus objetivos; b) no intervendrá en su canto y estilo sino sólo en la solución de sus problemas técnicos; c) será nexos y moderador entre el artista y el productor artístico, si lo hubiera, o con sus propios compañeros de grupo.

Entonces, el entrenador tendrá que elevar la autoestima del cantante, y convencerlo de que si trabaja con concentración y dedicación, y cumple con las reglas básicas de la higiene vocal (al menos durante la grabación del disco), logrará cantar mejor. Pero lo más importante es que así el cantante podrá divertirse haciendo lo que más le gusta.

La voz tiene una paleta de colores infinitos y de texturas muy variadas. Cada cantante debe encontrar los colores que más le gusten para expresarse y nunca dejar que otros lo diluyan con el agua de sus gustos personales. El músico debe esperar que su entrenador le enseñe y ayude (sin cuestionar sus elecciones estéticas), a “romper” la voz si lo deseara, a dulcificarla, a soplarla, a gritar sin dañarse. Todo eso se logra con técnica, trabajo, paciencia y confianza.

Desde mi perspectiva, es más importante el trabajo que puede hacer el entrenador con el cantante de manera previa a la grabación. No hay nada que pueda solucionarse con el cantante ya dentro de “la pecera” (espacio cerrado con un vidrio dentro del estudio de grabación que separa al cantante del ingeniero). En otras palabras, si no hubo un trabajo anterior a la instancia de grabación, intentar entrenar al músico en ese momento sólo sirve para perturbarlo.

- **La excesiva confianza:** lo contrario de la inseguridad es la excesiva confianza. Ella es la razón de no exigirnos ir un poco más allá. En ese caso los entrenadores los “desafiamos” a dar mucho más en cada interpretación desde lo expresivo y también desde la exigencia vocal.
- **Lo emocional durante la grabación.** La mencionada “pecera” puede hacer que un cantante se sienta como dentro de una vitrina: observado, juzgado, bajo una lupa que es el micrófono valvular que va a re-amplificar hasta el ruido de su saliva. Por ello, es necesario superar las dificultades técnicas de cada canción de manera previa. Así puede quedar espacio para la improvisación y el juego. El cantante puede ubicarse dentro de esa pecera como cuando era un niño en su corralito lleno de juguetes. ¿Cuáles son esos juguetes? Todos los recursos técnicos con los que ha trabajado y que ahora tiene a la mano al servicio de su expresión. El cantante va ganando seguridad y su musicalidad innata comienza a fluir. Comienza a disfrutar, logra transmitir su propia emoción.

2. El material

En la grabación es esencial que el cantante ponga a las canciones en la tonalidad de mayor lucimiento de su voz. Respecto al “vivo”, habrá casos en los que los monitores de piso no le devolverán algunas frecuencias graves y, si no se usa monitoreo intraural inalámbrico (in ears), tendrá serias dificultades para afinar, por lo que la tonalidad de la grabación deberá ser cambiada luego en el concierto.

Por otra parte, es importante trabajar las respiraciones dentro de las frases. Las tomas de aire deben ser pautadas con exactitud, justificadas por el texto y no sólo por la comodidad. En el canto popular el texto es lo más importante y es deseable que no se emplee una redonda en cantar la palabra “corto” y dos corcheas en decir la palabra “largo”. Luego vendrá el hermoso trabajo del estilo, el arreglo, los adornos, los “yeites”¹⁰⁷ propios de cada cantante, los recursos expresivos, las improvisaciones o “ad libbing”. Toda esa búsqueda se debe hacer antes de entrar a grabar si es que se quiere rendir al máximo y, sobre todo, disfrutar a pleno.

3. Los compañeros de grupo

Los integrantes del grupo suelen ser conscientes del lugar de relevancia que ocupa el cantante, y entonces muchas veces depositan expectativas y exigencias en él que lo terminan presionando y perjudicando a la hora de grabar. Por eso es aconsejable ir a la grabación con el músico con el que el cantante se sienta más cómodo y evitar las opiniones múltiples.

4. El productor artístico

En caso de que lo hubiera, el productor artístico ha sido designado para definir el perfil o estilo de ese disco y también hacia dónde irá en el mediano plazo la carrera de ese artista. Sea un productor profesional o simplemente un buen amigo músico en quien el cantante ha depositado su confianza para que lo guíe, el trabajo del entrenador vocal también deberá estar en función de sus ideas. De quién será la última palabra es algo que debe pactarse antes de comenzar la grabación. El músico debe poder contar con su entrenador para manifestar sus necesidades y el productor debe contar con el entrenador para ayudar al cantante a alcanzar su exigencia artística.

ALGUNAS HERRAMIENTAS TÉCNICAS

De cada maestro vamos tomando lo que le sirve a nuestro instrumento.

Teniendo como base los principios del método del “canto en la máscara” –cuya práctica y estudio me permitieron tener una emisión más saludable–, describiré brevemente algunos elementos técnicos con los que es bueno trabajar:

107. En la música también se usa el término “yeites” para denominar algún fraseo de, por ejemplo, una guitarra, una salida ingeniosa, una improvisación, un riff, etcétera.

- La “M”, una letra que abre puertas
- La regla de la escalera
- Principio del tiro del arco y de la flecha
- Canto sin alturas, canto sin esfuerzo
- La lengua como punto de apoyo

LA LETRA “M”

Es el sonido madre y la llave maestra de todas las puertas o vocales que se trabajarán, una tras otra comenzando por unir la “M” a las vocales cerradas y terminando por la más compleja que es la “A”.

LA REGLA DE LA ESCALERA

Toda melodía de notas ascendentes debería ser colocada hacia abajo como si la escala fuera descendente. Por otro lado, las notas de una melodía que desciende deberían “apilarse” unas sobre otras de modo tal que si una nota grave está emitida suficientemente alta en su colocación, siempre habrá espacio para otra más grave aún. Con esta “fuerza contraria” se consigue estirar el registro en ambos sentidos.

Cuando aparecen problemas en notas particulares, ya sea un agudo dificultoso o un grave vacío o “destimbrado”, la responsable de esa falla suele ser la nota anterior. Es necesario ir trabajando minuciosamente la colocación de las notas, repasando el camino muscular correcto de cada una de ellas, buscando que estén libres de esfuerzo, sumando micro-correcciones de la cabeza y el cuerpo. Lo interesante de esto es que cuando la regla de la escalera se incorpora, “se hace carne”, aparece el canto sin esfuerzo y sin pensar en la técnica.

PRINCIPIO DEL TIRO DEL ARCO Y DE LA FLECHA: LA CORRECTA ALINEACIÓN CORPORAL

Si imaginamos a nuestra columna vertebral o a la parte trasera de nuestro cuerpo como la cuerda de un arco y a la boca, sobre todo al labio superior, como la madera del arco y ambas partes se separan en direcciones opuestas (tal como sucede con un arco verdadero en el momento del tiro), la voz será la flecha. Es decir que, en tanto mi espalda y nuca ejerzan una leve fuerza contrapuesta a mi boca, la voz correrá como flecha. Esto impide irnos con el cuerpo “detrás” de nuestra voz, con un adelantamiento erróneo de la cabeza o el maxilar inferior, desalineando y alargando incorrectamente nuestra columna de aire.

Cuando nuestra alienación naturaliza este principio, el cantante puede correr o bailar sobre el escenario sin desalinearse, ya que esa correcta posición de la columna de aire se consigue con micro movimientos que van corrigiendo automáticamente posibles errores posturales.

CANTO SIN ALTURAS, CANTO SIN ESFUERZO

La sensación de un “canto sin alturas” va apareciendo a medida que se construye el camino muscular imaginando que el sonido se genera exclusivamente en los labios, que la voz asciende y desciende –según lo marca la melodía– por fuera de nuestra caja de resonancia que es la cabeza, con la idea de que cada nota emitida está “delante” de la anterior independientemente de su altura.

Naturalizando el canto sin alturas, el esfuerzo es cada vez menor y se deja de pensar la emisión en términos de voz “de pecho” o voz “de cabeza” ya que se va “limando” la zona del pasaje con “abertura” más “cobertura”, siempre priorizando la dicción y la palabra que es la que en verdad origina el canto.

LA LENGUA COMO PUNTO DE APOYO

La lengua es una herramienta valiosa que se utiliza como punto de apoyo en el sostén de las notas largas, y es el gran “bastón de plata” cuando subimos a un escenario y los nervios nos hacen “temblar” la voz.

Durante las vocalizaciones es conveniente trabajar con la punta de la lengua pegada a los dientes incisivos inferiores. El cuerpo de la lengua aprende a estar muerto, relajado, plano, sin que asomen de ninguna manera sus bordes por los costados de los dientes.

Esa posición de la lengua que es observable en un buen cantante no siempre está presente en aquellos no entrenados. En estos casos suele pasar que su lengua puede ser un obstáculo carnoso que le resta resonancia a la caja de la boca, dando como resultado voces pastosas y faltas de armónicos. A ello se suman los problemas de dicción que trae aparejados un mal uso de la lengua.

CONSIDERACIONES FINALES

Tanto los músicos como los bailarines, y todos aquellos que empleamos el cuerpo para el ejercicio de nuestro arte, sabemos del trabajo de “bordado” paciente y amoroso que implica superar las limitaciones y hacer crecer nuestro instrumento.

Sobre el cuidado y entrenamiento de los cantantes existen muchas opiniones. Entre ellas, dice Luciano Pavarotti que “las notas del pasaje (las que unen el registro de pecho y cabeza en las mujeres o el de pecho y falsete en el hombre) son las que más se trabajan y por eso son las que terminan sonando más bellas”... También se dice que el que mejor canta es el que más alto emite (en la caja de resonancia de la cabeza). Se dicen tantas cosas... Maradona nunca pudo explicar su técnica, sólo contaba que sus pies hacían lo que su cabeza pensaba.

EN DEFINITIVA, LOS CANTANTES, MÁS ALLÁ DE LAS TÉCNICAS QUE APLIQUE CADA UNO, ASPIRAMOS A QUE NUESTRA LARINGE EMITA LO QUE DICTA NUESTRO CORAZÓN.

La voz debe generarse en la palabra, ya que el sonido, que es sólo aire, se transforma en canto sólo cuando “digo”.

Y nunca debemos “sentir” la voz en la garganta. El canto debe generarse fuera de mí. **CUANDO SIENTA QUE MI VOZ ESTÁ FUERA DE MI CONTROL ES CUANDO SABRÉ QUE ESTOY CANTANDO BIEN.**

“No intervengas en tu canto”, decía la gran Lucía Maranca –mi maestra–, en quien pienso cada vez que busco la mejor imagen para guiar a un cantante hacia donde quiere llegar. Porque así lo hizo Lucía conmigo y con los innumerables músicos que formó en el arte del canto y de la vida: sin poner jamás el pensamiento delante del corazón; “sin mirarnos a nosotros mismos”, como decía Federico Moura. Así podremos ser sólo un canal en la transmisión de nuestra gran reina: la Canción.



***CELSA MEL GOWLAND** es cantante (mezzosoprano) y entrenadora vocal. Licenciada en Biología (UBA). Ha grabado y compartido escenario con destacados solistas y grupos nacionales e internacionales (Luis Alberto Spinetta, Fito Páez, Soda Stereo, Andrés Calamaro, Deep Purple, David Byrne, Diego Torres, Soledad, entre otros). Obtuvo el Diploma Konex como una de las cinco mejores cantantes de rock de la década 1985-1995. Como solista publicó su primer álbum "Comosinadieestuvieraescuchando" (Los Años Luz, 2007) por el que obtuvo dos nominaciones a los premios Gardel de la Música: Mejor álbum solista femenino y Artista revelación 2007. Desde 2014 es Vicepresidenta del Instituto Nacional de la Música.



CELSA MEL GOWLAND

<https://goo.gl/nYBZwD>

CAP.
05

LA VOZ EN VIVO



CONVERSACIONES CON GUIDO NISENSEN*

POR NELI SAPORITI*

¿Cuáles son los micrófonos más adecuados para el uso “en vivo”?

Ahora hay una cantidad de micrófonos que se parecen muchísimo a los clásicos que usan los cantantes profesionales. Entre ellos el Shure Sm58, la versión Beta que es un poco más brillante, y el Sm57. Esos micrófonos, que son los clásicos, dinámicos, hoy cuestan alrededor de 100 dólares. Hay otros que son muy parecidos y que cuestan más o menos lo mismo. Lo que tiene el Shure Sm58 es que se usa desde hace 50 años aproximadamente. O sea que está bien probado que funciona. Con respecto al 57 o 58, el 57 es un micrófono que sólo es más brillante, entonces serviría si la voz que va a cantar necesita ese brillo. Si no es mejor un 58, que es un micrófono más plano. Yo creo que no hay mucho que innovar al respecto... Es lo que decía antes, el Sm58 funciona en los cantantes de los más diversos estilos y en los lugares más ruines también. Y dentro de los micrófonos de gama alta, hay uno en particular que es muy bueno que es el Sennheiser SKM6000, que tiene cápsula Neumann y es inalámbrico. Pero es muy caro, y no es que uno lo pide en un rider y está disponible en un festival. En general lo tienen solamente algunos músicos.

¿Es conveniente utilizar efectos en el monitoreo (reverb) o es preferible evitarlos?

A algunos cantantes les funciona escucharse con reverb, mientras que otros cuando cantan con este efecto desafinan porque no se encuentran. Ahora, también hay que diferenciar si la mezcla está hecha en un monitor de piso o si está hecha en un in-ear (intraural). Por otra parte, mirá por ejemplo los gitanos, el flamenco, los músicos se escuchan con una cantidad de reverb en el monitor y no me vas a decir que desafinan, o sea que les funciona. Y distinto es tal vez en otro tipo de música, quizás en el pop. Igual con instrumentos sonando más fuerte la reverb en los monitores hace que se entienda menos.

¿Cuáles son las ventajas y desventajas de usar sistemas inalámbricos o de cableado?

Todo lo que va por cable definitivamente suena mejor. ¿Por qué? Porque la transmisión inalámbrica (wireless) va por el aire, y allí se va a encontrar con un montón de cosas que generan interferencia como teléfonos móviles, cada vez más, otro tipo de frecuencias y de ondas. De todas maneras hay sistemas inalámbricos muy bien hechos, que tienen lo que se llama un ancho de banda grande. Estos sistemas tienen menos posibilidades de fallar, porque se mueven en un

espectro donde si hay dificultades en una parte se pueden mover a otro, o incluso cambiar de frecuencia. Pero, en resumen, recomiendo el cableado. Si es un espacio reducido o un cantante que no se mueve, siempre cable.

¿Conviene usar auriculares intraurales (in ears)? En ese caso, ¿es preferible utilizarlos en los dos oídos o en uno solo?

Empecemos por lo primero. Hay dos maneras de usar los in ears. Están los que se ponen en la oreja con un taponcito que ajusta un poco. Y la otra modalidad son los in ears con molde, que son cerrados, y que quedás totalmente aislado. Ahora, cuando uno usa in ears sueltos (no cerrados completamente), mi consejo es que en este tipo de auriculares los cantantes tienen que escuchar la voz, y un poco de lo demás. El resto, la presión sonora, tiene que venir de monitores de piso o de *sidefills*¹⁰⁸ o, si el escenario es pequeño, de la presión misma de los músicos que están tocando al lado. Respecto a los in ears cerrados, la mezcla que haga el monitorista es fundamental. Es decir, si esa mezcla es muy desordenada, mala, es imposible cantar sobre eso, porque encima es cerrada. Es como estar escuchando música en tu casa, y la guitarra está muy fuerte, la voz está muy baja... imposible cantar sobre eso, es muy peligroso. O sea, si el equipamiento de sonido del lugar es deficiente y los operadores son desconocidos, el in ear puede ser un arma de doble filo. ¿Por qué? Porque te vas a escuchar muy mal y va a ser poco probable que puedas cantar. De todos modos, yo creo que el in ear, y especialmente el cerrado, en general sirve. Sobre todo cuando el lugar donde vas a tocar es complicado porque tiene mucho rebote de sonido por ejemplo, como puede suceder en un gimnasio. En ese caso el in ear es perfecto porque ponés la voz bien fuerte ahí, y entonces vas a tener una referencia permanente; y también te podés quitar uno de los auriculares, porque estarías escuchando la voz nítida de un lado y el resto de aire. Pero si el sonido del lugar es malo conviene quedarse con los dos lados del in ear. También es ideal tener una buena mezcla de monitores, ahora hay muchísimas variantes de eso. En la actualidad hay consolas baratas y un montón de jóvenes que pueden hacer el trabajo del monitoreo trabajando con los músicos.

¿Cómo se hace para lograr que los músicos no suban el volumen de la prueba de sonido durante el concierto?

Eso es imposible sin una charla previa. Pero hay algunos músicos que tienen la tendencia a probar más bajo y tocar luego más fuerte, porque se entusiasman. Algunos porque piensan que si el sonidista los pone a un volumen bajo, cuando ellos toquen más fuerte se va a equilibrar en la mezcla, cosa que entiendo. Comprendo esa enemistad manifiesta que hay a veces entre músicos y técnicos. Yo creo que es una cuestión de re-educación en ciertos casos. Ahí a los músicos hay que decirles: “Bueno, muchachos, hay que mantener los volúmenes, sino el cantante no puede cantar”. En todo caso siempre tener in ears te puede salvar, porque no vas a escuchar tanto de afuera.

¿Cuál es el equipo mínimo necesario para que la voz suene bien en vivo?

Ya a esta altura en todos los lugares o empresas de sonido tienen consolitas digitales, que son muy chicas. Incluso muchos músicos las pueden comprar. Estas consolas digitales vienen con todo adentro. Tienen ecualizadores, compresores, puertas de ruido, efectos, salidas para

108. En las aplicaciones de monitoreo de escenarios, se denomina *sidefills* (o *side field*) a los sistemas de altavoces de rango completo más grandes colocados al lado del escenario. El fin es proporcionar a los músicos intérpretes un sonido más envolvente y bien equilibrado.

EL SONIDISTA ES NUESTRO AMIGO,
TRATALO CON DULZURA Y EVITA
CONFLICTOS INNECESARIOS

CREO HABER PEDIDO
CINCO RETORNOS, ¿O
AQUÍ SÓLO VEO CUATRO



hacer monitores y PA¹⁰⁹. Entonces el equipo básico que tiene que haber es prestarle atención a cuántas salidas tiene la consola. Sabiendo eso, uno puede decir: “Bueno, yo de estas salidas puedo, aunque sea un sitio pequeño, hacer dos o tres mezclas de sonido diferentes para que los músicos se escuchen bien”.

Como operador en vivo, ¿qué cantantes te han asombrado y por qué?

El tipo que siempre más nos impresionó fue (Luis Alberto) Spinetta, a quien me tocó hacerle monitores y también PA. Lo que tenía curioso en el monitoreo es que, por ejemplo en el trío con Dany Wirtz y Marcelo Torres, la batería estaba en el medio, Spinetta a un costado, y él sólo tenía dos monitores juntos del lado contrario al baterista. Es decir, de un lado le quedaban los monitores, del otro el baterista Dany Wirtz que le pegaba muy fuerte y Luis se escuchaba sólo en esos dos monitores. No había sidefills ni in ears. Él siempre se escuchó perfecto así y cantaba genial. Y nunca pedía nada, que le subiera o bajara el volumen... una vez que el show empezaba estaba allí ya listo. Después con otros cantantes, como Andrés Calamaro, desarrollamos un trabajo de mayor precisión. Entonces era todo con in ears y mezclábamos un disco cada vez. Con Calamaro y su banda de esa época hicimos juntos una tarea como de reproducción, de cómo tenía que sonar.

¿Podrías mencionar algunas nuevas herramientas técnicas que sirvan a los cantantes?

Una herramienta muy práctica para cuando hay consolas de monitoreo digitales, que a los cantantes y a los técnicos de monitores (si hay in ears) les puede servir mucho, es un cue para poder escuchar la mezcla. Porque siempre está el tema de que el monitorista está en la mesa (de monitoreo) y el cantante le dice: “Subime, bajame”. Pero cuando hay monitores de piso, si el técnico tiene un iPad, una de estas tablets que se conectan a las consolas digitales, él puede pararse al lado del cantante o en la posición del monitor y modificar la ecualización o los volúmenes del monitor estando ahí mismo, en el lugar en el que está sonando. Eso yo lo considero una gran herramienta para que los músicos no tengan que estar explicándole al monitorista que está en otro lado lo que quieren, porque el tipo lo puede escuchar ahí, in situ. Yo creo también que los in ears son muy ventajosos. Y después otra costumbre de estos años muy práctica es que, en escenarios chicos, los amplificadores de guitarra o de bajo se pueden sacar fuera del escenario, a un costado. Esto hace que el artista pueda cantar con mucha más comodidad.

De acuerdo a tu experiencia, ¿cómo lograr un buen monitoreo?

Un buen monitoreo es una buena “tocada”. Si el escenario es chico, lo que importa es que todo el mundo se escuche sin ningún monitoreo. El monitoreo se suma a lo que falta respecto a lo que ya los músicos dan en el escenario. Si este espacio es pequeño, los músicos tienen que autorregularse primero. Ahora, si es un escenario grande, ahí depende mucho de la mano del monitorista. Yo creo que cómo se consigue un buen monitoreo en un escenario grande es teniendo mucho equipo y sabiéndolo usar a bajo volumen, con mucha definición.

109. PA (siglas del inglés *Public Address*): sistema de refuerzo de sonido o megafonía empleado para dirigir el sonido principal de una actuación o concierto al público asistente en la sala. Suele ser el sistema que más potencia emplea. Esto se debe a que ha de cubrir todo el espacio dedicado al público, adaptarse a la acústica propia del local y, a la vez, salvar la absorción que ofrece el público asistente. La mezcla de los instrumentos se hace de acuerdo con el sonido que el técnico escénico operador, presente en la sala y habitualmente enfrente del mismo PA, quiere ofrecer a los oyentes.

¿Hay un sonido que puede identificarse con vos?

Sí, tiendo a tener un sonido crudo, orgánico. En general he tendido a eso con todos los grupos y músicos con los que he trabajado.

Además de tu experiencia en vivo, también has realizado grabaciones de muchos cantantes. Por eso, nos gustaría que nos cuentes qué pasa con lo humano y lo emocional a la hora de grabar una voz.

Yo trabajo teniendo en cuenta eso. Si vamos a grabar un disco de canciones, quiere decir que durante el ochenta o noventa por ciento de ese disco va a haber una voz cantando. Conclusión, ¿qué es lo más importante de lo que vamos a grabar? La voz, al cantante. Pero lo que ocurre en todos los discos es que usamos 250 horas para grabar los instrumentos y sólo dos para las voces. Y yo, desde hace muchos años, ya entendí que si las voces no están bien grabadas no sirve. Por ejemplo, ayer grabé una voz con una cantante muy buena, súper afinada, súper expresiva. Estuvimos cinco horas para hacer una canción. ¿Por qué? Porque estuvimos explotando recursos, y además pienso que es clave el aspecto psicológico y humano al momento de grabar la canción, las voces. En general a la hora de grabar los instrumentos también, pero con las voces es muy decisivo porque, guiándola, podés conseguir cosas maravillosas de una persona.

La última anécdota: una cosa que siempre me llamó la atención, también de Spinetta, es que muchas veces para grabar las voces se ponía de costado y entonces no lo veías cuando cantaba. Y él tampoco te veía. Es como que él le estaba cantando a una pared, como el video ese de “Correr frente a ti”, algo por el estilo. Y sólo le veía las manos a través del cristal, porque las manos salían, y miraba cómo las movía mientras cantaba, lo que hacía con los dedos. Bien curioso era eso, era como si las manos cantaran...



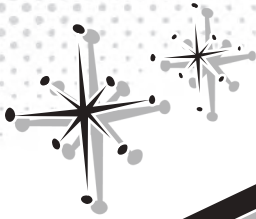
ANNIE LENNOX

<https://youtu.be/ha86cOmMVXk>

Uso de in ears. Ella usa uno solo, más monitores de piso. El uso de los intraurales la favorece en la afinación de los graves y en los agudos del final y le complica alivianar la voz de cabeza en el famoso tarareo inicial.



*GUIDO NISENSO nació en Buenos Aires (Argentina) y ha vivido en distintos países. Es músico, productor musical, ingeniero de grabación, mezcla y mastering. Comenzó su carrera en reconocidos estudios de grabación como: Panda, El Pie y Circo Beat (ahora Romaphonic). En España fue parte de los más importantes estudios. Ha trabajado con los más destacados artistas de rock, pop y flamenco. Entre éstos: Andrés Calamaro, Charly García, Luis Alberto Spinetta, Los Redonditos de Ricota, Los Pericos, Los Fabulosos Cadillacs y Man Ray (en Argentina); Jarabe de Palo, Chambao, Niño Josele y Diego El Cigala (en España); Toto la Momposina y Victoria Sur (en Colombia); además de Los Tres, Joe Vasconcellos, Manuel García y Américo (en Chile).



CAP.
06



LA VOZ
EN LIBERTAD





BRUNO ARIAS* NOS CUENTA

“HAY QUE SOLTAR LA VOZ PARA TRANSMITIR, MÁS QUE PENSAR EN CANTAR AFINADO Y BIEN”.

Empecé a estudiar canto cuando mi carrera comenzó a crecer artísticamente para mejorar mi técnica, que era autodidacta. Fue cuando tuve mayor exigencia en mi voz porque, al dar muchos más shows, se me cansaba con más facilidad. Hay muchas cosas que un cantante no sabe del cuidado de la voz y sobre todo de la respiración. Por eso, el estudio sirve para tomar conciencia de cómo se puede lesionar una garganta cuando la usamos mal. Más cuando uno quiere vivir del canto.

Al momento de grabar, es importante aprenderse antes la melodía. Si la podés buscar con la guitarra o el piano, cantarla nota por nota y saber qué nota estás cantando también ayuda, para estar más relajado. Después hay que interpretar la letra de cada canción, saber qué dice cada palabra, cada frase, qué es lo que quiso transmitir el autor y el compositor. Además, recomiendo visualizar algo en la mente a la hora de grabar: una imagen, un paisaje, un sentimiento... Y allí olvidarse un poco de la afinación, de las notas o la melodía, concentrándose en lo que quiere decir la canción; dándole también su timbre, su color, su forma, y no tener miedo nunca, ni dudar. Hay que “meter” con firmeza. Hay que soltar la voz para transmitir, más que pensar en cantar afinado y bien.

Respecto a la música en vivo, creo que hay que adaptarse a todos los monitores posibles. Por otro lado, al probar sonido es fundamental siempre darle distancia al micrófono, y que en el monitoreo la voz pueda tener mucho volumen, para no forzar la garganta. Entonces, cuando comienza un show y no estás escuchando tu voz, nunca te acerques por demás al micrófono. En ese caso, seguí manteniendo la distancia para que el sonidista sepa que tu voz está

baja y la suba, y así vos no tengas que “reventarte” la garganta. En síntesis, no hay que desesperarse cuando uno no se escucha; y se debe mantener siempre distancia con el micrófono para tener más aire y más rango dinámico, o para que el sonidista te dé también volumen si no cantás fuerte. Obviamente cuando grabás, si no te sentís cómodo, está bueno también sacarse un auricular y escuchar la voz de aire. Hay muchas formas de ir probando. Con los in ears a veces uso muy poco el sonido de la banda, y sí la voz y la guitarra bien presente o algún instrumento con el que yo me pueda guiar rítmicamente. Es decir, trato de no usar muchos instrumentos cuando tengo los in ears en vivo para escuchar mejor mi voz y el instrumento armónico con el que me sostengo.

Hay muchos músicos que a veces están hasta dos días sin hablar cuando no se sienten bien de las cuerdas vocales. Creo que la voz es algo que está siempre presente, y por más que uno esté ronco o mal de la garganta tiene que sentir igual que hay una necesidad de cantar. Más que estar pensando si estoy resfriado o disfónico, hay que sentir que uno es la música, la canción, el mensaje, lo que quiere transmitir... Es importante que esté ese espíritu en cada interpretación, en cada momento a la hora de cantar. Eso hace que puedas cantar aun “sin tener” voz.



BRUNO ARIAS

<https://goo.gl/jxRKT1>

* BRUNO ARIAS es un popular cantante (tenor), intérprete del folklore argentino, oriundo de la provincia de Jujuy. Cuenta con varios discos entre los que se encuentran “Changuito volador” (2005), “Atierrizaje” (2007), “Folklore por los chicos” (2008), “Kolla en la ciudad” (2012), “Madre Tierra” (2014) junto a La Bruja Salguero, y “El Derecho de vivir en paz” (2015). Fue designado Consagración en el festival de Cosquín 2012. Es autor y compositor de un conjunto de canciones que reflejan fielmente a su provincia natal.

EL CANTO ANDINO CON CAJA

POR NELI SAPORITI

Este canto se encuentra en todo el noroeste argentino. Sus inicios se remontan a las primeras manifestaciones musicales de la vida humana, y las mujeres son sus grandes protagonistas. Son creaciones “colectivas de una sabiduría original e insospechable, nutrida de ritos y mitos sagrados, que pueblos cantores han ido transmitiendo, ampliando y corrigiendo, encimando, de generación en generación: bagualas, vidalas y tonadas. Las tres son canciones de origen indígena”.¹¹⁰

La baguala es precolombina o tal vez incluso preincaica. Es tritónica (tres notas del acorde perfecto mayor). “Carece de sustento armónico. Se canta acompañada de ‘caja’, que es un tambor indígena. Si se canta en conjunto es al unísono o en octavas (mujer y hombre)”.¹¹¹

La vidala es una canción “exclusivamente argentina estructural y poéticamente, representa el género más rico y variado de nuestro folklore. (...) Las bagualas son furias. Las vidalas son penas, lamentos de amor”.¹¹² Las notas usadas tienden a la pentatonía (cinco notas).

La copla se refiere a un poema breve de cuatro versos de ocho sílabas que es el modo en que se estructuran preferentemente los versos en este canto. Llegó desde la literatura española y se folklorizó. Sin embargo “el giro poético nos pertenece, tiene un contenido que se relaciona con el paisaje y el modo de sentir del indio”.¹¹³ Un ejemplo:

*El hombre desde que nace
ya empieza a padecer.
Sufre por leche de madre
después sufre por mujer.*



LEDA VALLADARES

<https://goo.gl/sv1d7Z>

EL MANEJO DE LA VOZ

Dice Leda Valladares:

El canto de la quebrada, el que galopa sobre la caja y la copla, es siempre descoyuntado, llorado o gritado. Canto de tripas y plexo solar. Para expresarse, el hombre de campo no tiene límites cuando canta. Recurre a una maraña de expre-

110. Valladares, Leda (2000), *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del noroeste argentino*, Buenos Aires, Emecé, p. 11.

111. Valladares, Leda (2000), op.cit., p. 18.

112. Ídem, pp.18-19.

113. Valladares, Leda (2000), op.cit., p. 33.

siones guturales y se expande hasta la plenitud. Es el canto 'libre y dueño' como dice la copla.

La voz se larga como recién nacida y no se parece a ninguna otra, salvo en lo tremendamente humano. En este canto no existen los problemas técnicos de cómo sacar la voz y manejarla, de cómo respirar. Sólo se trata de recuperar un lenguaje esencial y eterno, de movilizar el alma en el canto tal como lo hicieron durante milenios los pueblos, sin solfeo ni impostación.

La cuestión es oír. Oír los sonidos de las voces de los cantores agrestes, los gritos, llantos, alaridos, estertores, falsetes y tratar de reproducirlos.

Requiere un oído capaz de graduar las tensiones internas de la canción. Y soltar la voz sin atenuantes. Oír y repetir es el secreto para irse acercando a esta especie de prehistoria del sentimiento. De un sentimiento específicamente criollo con fuerte acento indio.

LA BAGUALA ES UNO DE LOS CANTOS MÁS DIFÍCILES DE APRENDER E INCORPORAR. TRABAJAR LA VOZ PARA ACCEDER A UNA BAGUALA SIGNIFICA HACERLA ESTALLAR.

Fundamentalmente, no hay que tener miedo a que la voz delire y busque su propio ritmo. Atreverse a emitirla desde las vísceras con toda su experiencia de raza y su fuerza de siglos.¹¹⁴

El canto andino con caja, gracias a la labor de recopilación de Leda Valladares y a su convicción en la difusión de esta expresión ancestral, atrajo a conocidos músicos urbanos, quienes plasmaron este interés en trabajos discográficos. Cantoras del lugar, como la recordada Gerónima Sequeida, aparecen registradas por León Gieco en su disco “De Ushuaia a la Quiaca”. Además, varios conocidos cantantes y músicos populares participaron junto a Leda en dos recordados álbumes llamados “Grito en el cielo” 1 y 2.

Los cantantes urbanos que no vienen de esta tradición y les conmueve este canto, pueden explorarlo junto a cantores con experiencia que puedan ayudarlos a soltar las inhibiciones para liberar la voz tal como señala Valladares.

NELI SAPORITI

<https://goo.gl/CC9xT1>



*NELI SAPORITI es cantante (mezzosoprano), autora, compositora y Licenciada en Psicología. Participó en diversas agrupaciones, entre ellas el Estudio Coral de Buenos Aires. Como solista su discografía incluye los títulos “*Canciones argentinas*” y “*Locas tentaciones*” (Los Años Luz) y “*Travesía americana*” (BlueArt Records). Se presentó en Perú, México, España, Francia e Italia, compartiendo escenarios con Gerardo Gandini, Jaime Torres y Dino Saluzzi, entre otros. Fue docente de voz y técnicas extendidas en la Escuela Municipal de Arte Dramático y en la UNSAM. Ha dado cursos de canto en Italia y Reino Unido. Forma parte del movimiento Mujertrava

114. Fragmentos extraídos de Valladares, Leda (2000), op.cit., pp.37-38

REFLEXIONES EN CLAVE POÉTICA SOBRE LA VOZ Y EL CANTO

POR LILIANA VITALE*

La **ARMONÍA** es un fenómeno físico
Se siente en la piel, en los huesos.
Cantar con otros es como desaparecer
y volver a aparecer en el mismísimo centro.

Una vez que termina de crecer,
desde lo más alto hasta lo más bajo,
la voz puede madurar a lo ancho.
No envejece, no se cae, es etérea.
NO DEPENDE DE LA FUERZA FÍSICA.

Pero también, a veces,
queda atrapada entre los nudos,
las trampas, las trabas
que, si se observan con atención,
se ven
se escuchan
se sienten
se sufren.

Como **LA VOZ ES DE AIRE**
le gusta escapar, quiere fluir, salir del cuerpo.
Y como el cráneo es su caja de resonancia,
por sus agujeros se proyecta como luz desde adentro de una calabaza.
Siempre encuentra una fisura por donde colarse
y hay que seguirle la corriente,
correrla para el lado que dispara,
que si de verdad quiere sonar
va a ir hacia arriba.
Porque para abajo no hay salida
y para arriba no hay final.

Por último,
 usar la voz
 es poder SER UNO Y LLEGAR AL OTRO
 con lo que pida la comunicación.
 Hablar, cantar, enseñar, actuar,
 contar,
 si es posible,
 desde el alma y su cuerpo,
 desde el corazón.
 Y es bueno que todos los colores estén ahí,
 a disposición para eso.

Sólo lo que se experimenta puede ser aprendido.
 Primero hay que conversar para hacer silencio,
 porque sin confianza
 no hay milagro.
 Luego TODO ES PRÁCTICA,
 porque sigue siendo la única manera
 de adquirir algún conocimiento real.

ABRIRSE A LA EXPERIENCIA.
SOBREPONERSE A LOS TEMORES.
DISPONERSE AL CAMBIO.
LA DIFERENCIA LA HACE EL ALUMNO.
CADA UNO ES SU PROPIO MAESTRO.



LILIANA VITALE

<https://youtu.be/mHSmXSo25KM>



LILIANA VITALE es cantante, compositora y pianista argentina. En los años 70 formó parte, junto a sus padres Rubens “Donvi” Vitale y Esher Soto, su hermano Lito Vitale y otros destacados músicos, de la agrupación Músicos Independientes Asociados (MIA). Ha publicado varios discos. Entre ellos, a dúo con Verónica Condomí, “Danzas de Adelina” y “Camasunqui”. Como solista editó: “Mamá, deja que entren por la ventana los siete mares”, “Canta Liliana Vitale”, “Recopilación”, “Mujer y argentina” (nominado al Premio Ace como Mejor álbum de tango), “El beneficio de la duda”, “La vida en los pliegues” y “Siete cielos” (ambos galardonados con el Premio Gardel), y “Al amparo del cielo”. En la actualidad continúa con su actividad musical en conciertos y como docente de canto.

GLOSARIO

- Aria:** pieza musical creada para ser cantada por una voz solista sin coro, habitualmente con acompañamiento orquestal y como parte de una ópera o de una zarzuela.
- Armónico:** componente acústico cuya frecuencia es múltiplo de la fundamental, por lo que se separa del anterior y del siguiente por la misma distancia en frecuencia.
- Belting:** cuando el registro de pecho se “estira” o extiende hasta alturas agudas evitando el natural pasaje a la voz de cabeza en la mujer y falsete del hombre. Los cantantes “belters” eligen mantener el registro de pecho más allá del registro corriente.
- Cartílago** (o tejido cartilaginoso): tejido sólido, resistente y elástico que se añade a ciertos huesos para prolongarlos o bien contribuye a la forma de ciertos órganos para darles estructura, como a la laringe.
- Color de la voz:** forma figurada de referirse a su timbre (brillante, oscuro, etcétera).
- Coloratura:** elaboración de la melodía, en concreto en la música vocal y especialmente en la operística. Este término es ampliamente utilizado para designar ciertos pasajes musicales y roles operísticos en los que esta técnica ornamental desempeña un papel relevante, así como por extensión, a los cantantes que interpretan tales roles.
- Contratenor:** cantante adulto que canta en el tipo de voz masculino más alto, empleando el falsete, la voz de cabeza y la de pecho. De voz más aguda que el tenor.
- Cue:** sistema que tienen todas las consolas de sonido para poder escuchar distintas mezclas o canales solos.
- Disfonía:** dificultad en la emisión de la voz con sus características naturales.
- Electroglotografía:** método no invasivo para el estudio de la actividad de los músculos laríngeos mediante el registro monitorizado de su actividad eléctrica.
- Espectro:** gráfico que muestra la distribución de la energía de la señal como función de la frecuencia. Trazado de intensidad por frecuencia.
- Espectrograma:** fotografía, inscripción o diagrama de un espectro luminoso o acústico.
- Estroboscopia laríngea:** estudio dinámico de la vibración de las cuerdas vocales. Se utiliza el efecto de la luz en forma de flashes intermitentes que permiten observar el movimiento de las cuerdas en “cámara lenta”. Se coloca una minicámara de video de óptica rígida de 70 grados en la boca del paciente, traccionando suavemente de su lengua, mientras éste respira por la boca y se le pide que emita algún sonido, lo que permite visualizar el movimiento de las cuerdas vocales.
- Eutonía:** palabra que proviene del griego y significa “armonía del tono”. Fue creada en 1957 para dar una noción de un concepto dinámico. Es decir, expresa la idea de una tonicidad armoniosamente equilibrada, en adaptación constante ajustada al estado o a la actividad del momento.

- Extensión o rango vocal:** cantidad total de notas (eje frecuencial) que puede emitir una voz.
- Falsete:** modo de emisión en el que vibran los bordes libres de los pliegues o cuerdas vocales. La principal característica del falsete es el notable cambio de color y timbre de la voz al efectuarse, en comparación de la voz natural del ejecutante.
- Fiato** (idioma italiano): aliento, respiración, aire.
- Flauta:** sub-registro vocal, propio del registro elevado, que se ubica aproximadamente entre el Sol₅ y el Re₆. Se incluyen aquí a las notas más agudas de la voz cantada femenina.
- Fotografía ultrarrápida:** tipo de fotografía utilizada científicamente para registrar fenómenos que no pueden ser observados directamente, como por ejemplo aquellos que se desarrollan en tiempos muy breves.
- Frecuencia:** medida del número de repeticiones de un fenómeno por unidad de tiempo. La frecuencia de patrones ondulatorios como el sonido indica el número de ciclos de la onda repetitiva por segundo.
- Frecuencia fundamental (Fo):** también denominada “pitch”. Es una medida acústica que refleja directamente la velocidad de vibración de los pliegues vocales. Es la frecuencia más baja de un sonido complejo, puede ser indicada en Hertz (Hz) o ciclos por segundo.
- Glottis:** abertura superior de la laringe, delimitada por las dos cuerdas vocales.
- Infragloticas:** debajo de la glottis.
- Imagen de alta resolución:** imagen con más detalle o calidad visual. Por longitud (píxeles por pulgada –ppi o píxeles por centímetro –pcm) se deduce que a mayor resolución, mayor número de puntos de imagen en el mismo espacio y, por tanto, mayor definición. Es decir: resolución es definición.
- In ears** (auriculares): sistema de monitoreo que se coloca dentro del pabellón de la oreja y permite el retorno tanto de la voz como de los instrumentos que escojamos para poner en esa mezcla y mejorar la audición en vivo.
- Laringoscopia:** estudio de las vías aéreas superiores, principalmente la faringe y la laringe. Gracias a esta prueba se pueden diagnosticar enfermedades y realizar procedimientos en la garganta.
- Madrigal:** composición de tres a seis voces sobre un texto secular, a menudo en italiano. Tuvo su máximo auge en el Renacimiento y primer Barroco. Generalmente el nombre se asocia al madrigal de fines del siglo XII y principios del siglo XIV en Italia, compuestos en su mayoría para voces a capella, y en algunos casos con instrumentos doblando las partes vocales. Fue la forma musical secular más importante de su tiempo. Floreció especialmente en la segunda mitad del Siglo XVI, perdiendo su importancia alrededor de la tercera década del Siglo XVII, cuando se desvanece a través del crecimiento de nuevas formas seculares como la ópera, y se mezcla con la cantata y el diálogo.
- Medidas acústicas:** instrumentos de medición del sonido. Los equipos más habituales son: el sonómetro, el analizador de frecuencia, el dosímetro, los instrumentos de exposición sonora y el calibrador.

Medidas aerodinámicas: dan información muy útil sobre la eficiencia del cierre laríngeo, particularmente pertinente en el caso de parálisis vocal, apoyo respiratorio y pérdidas en el sistema, que tal vez no sean obvias con un examen video estroboscópico. El tipo de medidas que se utilizan más frecuentemente son el flujo de aire promedio, volumen de aire, presión subglótica, resistencia de la vía aérea laríngea y, por último, el umbral de presión de fonación.

Monitoreo de piso: sistema de sonido por el cual los músicos se van a escuchar en el escenario. Incluye la consola de monitores que se ubica al costado del escenario, donde todos los músicos puedan visualizar al técnico escénico operador.

Música de cámara: música compuesta para un reducido grupo de instrumentos, en contraposición a la música de orquesta. El nombre viene de los lugares en los que ensayaban pequeños grupos de músicos durante la Edad Media y el Renacimiento. A esas habitaciones, no muy grandes, se les llamaba cámaras.

Ópera (del italiano opera, “obra musical”): género de música teatral en el que una acción escénica se armoniza, se canta y tiene acompañamiento instrumental. Las representaciones suelen ofrecerse en teatros de ópera, acompañadas por una orquesta o una agrupación musical menor. Forma parte de la tradición de la música clásica europea u occidental.

Oratorio: forma de la música clásica europea que consta usualmente de coros, arias y recitativos interpretados por solistas, coro y orquesta. Comúnmente, el oratorio tiene una trama derivada de la religión cristiana, aunque desde el siglo XIX también se han escrito oratorios de contenido no religioso. Un oratorio se compone por diversas partes en las que se describen las acciones de la trama o que comentan lo ocurrido.

PA (siglas del inglés Public Address): sistema de refuerzo de sonido o megafonía empleado para dirigir el sonido principal de una actuación o concierto al público asistente en la sala. Suele ser el sistema que más potencia emplea. Esto se debe a que ha de cubrir todo el espacio dedicado al público, adaptarse a la acústica propia del local y, a la vez, salvar la absorción que ofrece el público asistente. La mezcla de los instrumentos se hace de acuerdo con el sonido que el técnico escénico operador, presente en la sala y habitualmente enfrente del mismo PA, quiere ofrecer a los oyentes.

Pasaje (“zona de pasaje”, “paso de registro” o “paso de voz”): en terminología musical, se utiliza en el canto vocal clásico para describir el rango de frecuencias producidas durante la emisión de la columna de sonido en el que se verifican cambios relevantes y problemáticos en el registro de la voz cantada. No se trata de un punto físico sino de un rango de frecuencias de sonido. En la parte baja del pasaje se encuentra la denominada voz de pecho o registro de pecho con el que cualquier cantante produce un sonido potente y grave y en su parte alta se encuentra la denominada voz de cabeza o registro de cabeza.

Portamento (música): transición de un sonido hasta otro más agudo o más grave, sin que exista una discontinuidad o salto al pasar de uno a otro.

Proyectar la voz: soltar la voz, enviarla hacia un objetivo; dirigirla hacia puntos de mediana distancia, ya sea imaginarios o reales; sentir que la voz avanza en el espacio. Todo esto con un máximo rendimiento y un mínimo esfuerzo.

Régisseur: La puesta en escena de una ópera requiere de un trabajo creativo e intelectual que toma forma a partir del trabajo del régisseur y su equipo creativo. Desde la primera imagen, intuición o idea, hasta su concreción en el estreno, el régisseur marca el camino de la puesta en escena de una ópera señalando cada una de las áreas que la componen en un concepto de totalidad.

Reverb (monitoreo): cámara de reverberancia. El concepto de reverberancia se refiere a la mezcla entre el sonido emitido con el reflejo de dicho sonido. De esta manera, se produce una adición de sonido que no se percibe como dos sonidos diferentes, sino como uno solo. Cabe la posibilidad de caer en el error de confundir la reverberancia con el eco, pero en el caso de este último, el sonido emitido y el reflejado se perciben perfectamente como dos sonidos diferentes. Tiene que ver con la espacialización del sonido, esto es la dirección en la que se dirige. Existen dos dimensiones del sonido que podemos controlar: la dirección (donde entra el concepto estéreo) y la profundidad. En este último apartado es donde el concepto de “reverb” entra en juego. A mayor reverb, mayor sensación de lejanía tendremos. También podemos provocar esa sensación mediante la regulación de la intensidad del sonido.

Rider: documento en el que el músico o manager explica al promotor y al personal técnico la disposición de elementos que necesita sobre el escenario, y sus conexiones, ya sean instrumentos, amplificadores o cualquier otro aparato. Se usa en el arte escénico en general para determinar qué aporta la sala o promotor, y qué el artista. Suele ser un croquis, esquema o dibujo, pero a menudo también se envía simplemente una lista de necesidades (esta lista es el backline, que suele confundirse con el rider, pero realmente éste es el gráfico de la disposición del backline). Es muy común también el rider de luces. En este sentido, rider es un derivado de la acepción cláusula o condición, por lo que puede llegar a tener carácter contractual y acogerse a derecho.

Sidefills (side field): sistema de sonido que forma parte del monitoreo, que cubre el escenario desde los laterales.

Supraglóticos: estructuras anatómicamente dispuestas por encima de la glotis.

Tenor: voz humana masculina más aguda bajo la cual están la voz de barítono y la de bajo.

Tesitura: cantidad de notas cómodas que puede producir una voz.

Vibrato (idioma italiano): vibración, en español. Es un término musical que describe la variación periódica de la altura o frecuencia de un sonido. Se trata de un efecto musical que se utiliza para añadir expresión a la música vocal e instrumental. El vibrato suele catalogarse en función de dos factores: la cantidad de variación en la altura («extensión de vibrato») y la velocidad con la cual varía la altura («velocidad de vibrato»). En el canto se produce espontáneamente a través de un tremor nervioso en diafragma o laringe.

Videokimografía: técnica a través de la cual se muestran las vibraciones de las cuerdas vocales y de los tejidos que las rodean en una imagen única. Utiliza una videocámara especial que además de registrar las imágenes de los pliegues vocales completos a una velocidad estándar, puede también escanear una sola línea de la imagen laríngea a una velocidad cercana a las 8.000 imágenes por segundo. Muchas imágenes sucesivas de esta línea son puestas juntas para formar la imagen kimográfica resultante en tiempo real, la cual muestra las vibraciones de la parte seleccionada de los pliegues vocales. De esta forma, la videokimografía entrega una buena perspectiva de los movimientos de los pliegues vocales y contiene información importante que sería difícil de interpretar sólo con una grabación con cámara de alta velocidad.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA:

- ALEXANDER, GERDA** (1993), *La eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo*, México, Editorial Paidós.
- ALON, RUTHY** (1996), *Mindful spontaneity*, Berkeley, North Atlantic Books.
- BARMAT DE MINES, ALICIA; RAMOS, LAURA; BALDERIOTE, FLORENCIA; PARENTE, SUSANA** (2011), *El poder creativo de la voz en el uso profesional*, Buenos Aires, Akadia.
- BARROSA, MIGUEL** (1951), *El bel canto en la teoría y en la práctica*, Madrid, Gráficos Valera, S.A.
- CALAIS-GERMAIN, BLANDINE** (2007), *La respiración. Anatomía del movimiento*, Tomo IV, Barcelona, La Liebre de Marzo.
- CHUN-TAO-CHENG, STEPHEN** (1993), *El Tao de la voz*, Madrid, Gaia Ediciones, 2a. Edición.
- DE WAAL, FRANS** (2007), *Primates y filósofos. La evolución de la moral del simio al hombre*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- FELDENKRAIS, MOSHE** (1985), *Autoconciencia a través del movimiento*, Barcelona, Paidós.
- FELDENKRAIS, M.** (1992), *L'être et la maturité du comportement*, París, Editions Espace du Temps Présent.
- FELDENKRAIS, M.** (1992), *La dificultad de ver lo obvio*, Barcelona, Paidós.
- FELDENKRAIS, M.** (1993), *Collected articles and interviews*, Berkeley, Feldenkrais Resources.
- FELDENKRAIS, M.** (1995), *El poder del yo*, Barcelona, Paidós.
- GOLDFARB, LAWRENCE WM.** (1998), *Articuler le chagement*, París, Espace du Temps Présent.
- GUMM, ALAN J.** (2009), *Making more sense of how to sing*, Galesville, Meredith Music Publications.
- HIRANO, MINORU** (1981), *Clinical examination of voice*, New York, Springer V.Wien.
- HIRANO, M.; VENNARD, W.; y OHALA J.** (1970), "Regulation of register, pitch and intensity of voice" en revista *Folia Phoniatica et Logopaedica*, Karger Publishers. <https://www.karger.com/>
- JACKSON MENALDI, MARÍA CRISTINA** (1992), *La voz normal*, Buenos Aires, Médica Panamericana.
- JACKSON MENALDI, M.C.** (2002), *La voz patológica*, Editorial Médica Panamericana (libro electrónico).
- LARGE J.** (1973), "Acoustic study of register equalization in singing", en revista *Folia Phoniatica et Logopaedica*, Karger Publishers. <https://www.karger.com>
- LEÓN, MAGDALENA** (2016), *El arte de respirar*, Buenos Aires, Impresiones Buenos Aires, 2ª Edición.
- NELSON, SAMUEL H.; BLADES-ZELLER, ELISABETH** (2002), *Singing with your whole self. The*

Feldenkrais Method and voice, Maryland, Scarecrow Press.

PARUSSEL, RENATA (1999), *Querido maestro, querido alumno*, Buenos Aires, Ediciones GCC.

PARUSSEL, R. (2011), *Historias de la garganta*, Buenos Aires, Ediciones Dunken.

PERELLÓ, JORGE; CABALLÉ, MONSERRAT; GUITART, ENRIQUE (1982), *Canto-Dicción. Foniatría estética*, Barcelona, Editorial Científico-Médica, 2a. Edición.

RABINE, Eugene (2011), *Educación Funcional de la Voz. Método Rabine*, Buenos Aires, Ediciones Dunken- Centro de Trabajo Vocal (CTV).

RABINE, E. (2012), “Método Rabine: El origen anatómico de la voz humana, el habla y el canto”. En Sextas Jornadas Nacionales de Educación Funcional de la Voz, Buenos Aires.

RABINE INSTITUT (2002), Desgrabación de las conferencias realizadas por el profesor Eugene Rabine en la Argentina en el año 2001, Buenos Aires, Centro de Trabajo Vocal (CTV).

RIGGS, SETH (1998), *Singing for the stars. A complete program for training your voice*, California, Alfred Publishing, Van Nuys.

RYWERANT, YOCHANAN (1985), *El Método Feldenkrais. Enseñanza corporal mediante manipulación*, Buenos Aires, Paidós.

SACHERI, SOLEDAD (2012), *Ciencia en el arte del canto*, Buenos Aires, Librería AKADIA Editorial.

SEGRÉ, RENATO y NAIDICH, SUSANA (1981), *Principios de foniatría*, Buenos Aires, Editorial Médica Panamericana.

TULIÁN, SERGIO (1994), *El maestro de canto*, Bogotá, Editorial El Fortín.

VALLADARES, LEDA (2000), *Cantando las raíces. Coplas ancestrales del noroeste argentino*, Buenos Aires, Emecé.

VAN DEN BERG, JANWILLEM (1958), “Myoelastic- aerodynamic theory of voice production”, en *Journal of Speech, Language, and Hearing Research*, Vol. 1, pp. 227-244. <http://jslhr.pubs.asha.org/>

VENNARD, WILLIAM (1964), “An experiment to evaluate the importance of nasal resonance in singing”, en revista *Folia Phoniatica et Logopaedica*, Karger Publishers. <https://www.karger.com/>

VENNARD W. (1967), *Singing: The Mechanism and Technic*, 4th edition, New York, Carl Fischer.

VENNARD W.; RUBIN, HJ.; LECOVER M. (1967), “Vocal intensity, subglottic pressure and air flow relationships in singers”, en revista *Folia Phoniatica et Logopaedica*, Karger Publishers. <https://www.karger.com/>

YU, EDWARD (2010), *The arte of slowing down. A sense-able aproach to running faster*, Harrisburg, Panenthea Books.

ENLACES:

www.alexandertechnique.com

Centro de Trabajo Vocal: <http://centrodetrabajovocal.wordpress.com/>

Educación Funcional del Cantante:

www.facebook.com/groups/educacionfuncionaldelcantante/

www.etaba.com.ar

Método Rabine Educación Funcional de la Voz:

www.facebook.com/EducacionFuncionaldeLaVoz/?fref=ts

Rabine Institut: <http://rabine-institut.de/ger/rabinemethode.html>

Renata Parussel: www.voice-wuerzburg.de/Voice_es/index.html

MANUAL DE FORMACIÓN Nº 5

La Voz Cantada

Este manual es una publicación de distribución gratuita del
Instituto Nacional de la Música. Denuncie su venta en: info@inamu.musica.ar

www.inamu.musica.ar



INSTITUTO
NACIONAL
DE LA MÚSICA

CREADO POR LA LEY Nº 26801



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

